

H e s s. Vorlesung SS 1974. Grundfragen der Kunstwissenschaft IV. Theorien, Geschichte und Gegenwart der Kunst

(Das Scriptum ist eine Auswahl und Zusammenfassung der in Colloquium und Vorlesung erörterten Fragen, für Teilnehmer der Lehrveranstaltungen. Von den in Lichtbildern gezeigten Werken ist nur ein Teil erwähnt, gekennzeichnet durch BB. Die mit A versehenen Ziffern verweisen auf Abbildungen in: Arnheim, Kunst und Sehen, 1965.)

Die Entstehung der projektiven zentralperspektivischen Raumdarstellung
wahrnehmungstheoretisch erörtert

Die projektive Raumdarstellung ist nicht entstanden aus der Absicht, die Darstellung wahrnehmungsgetreuer zu machen; denn die Wahrnehmung nimmt nicht passiv Erscheinungsprojektionen auf, sondern bildet aktiv visuelle Begriffe der gegenständlichen Welt; sie bringt nicht Projektionen zum Bewußtsein, sondern Gegenstände annähernd in ihrer tatsächlichen Gestalt und Größe. Alles Darstellen produziert Darstellungsbegriffe als Äquivalente zu Wahrnehmungsbegriffen unter den Bedingungen eines Darstellungs-Mediums. In dem 2-dimensionalen Medium Fläche kann die 3. Dimension nicht direkt dargestellt werden. Bildraumstrukturen, welche die indirekte (projektive) Darstellung der 3. Dimension konsequent ausschließen (z. B. altägyptische Reliefs und Malereien) sind nicht weniger wahrnehmungsgemäß und nicht abstrakter als projektive Methoden. Die Möglichkeiten indirekter Darstellung der 3. Dimension beruhen auf bestimmten Wahrnehmungsfunktionen. (BB A 203:) Ein Trapezoid in der Fläche kann wahrgenommen werden als ein in die 3. Dimension gedrehtes Rechteck. Die unregelmäßige Figur ist dann als eine einfache regelmäßige zu verstehen, deshalb tendiert die Wahrnehmung zu dieser Auffassung (Prinzip der Einfachheit). Mit der 3-dimensionalen Auffassung etabliert die Wahrnehmung zugleich ein räumliches Bezugssystem. Beim vorliegenden Trapezoid sind 2 Auffassungen möglich (BB A 204): 1. Es kann als ein schräg von oben gesehenes, auf dem Boden liegendes Rechteck erscheinen; die Frontalebene des Sehens ist dann nicht parallel zur senkrechten Dimension des räumlichen Bezugssystems. 2. Das Trapezoid kann als ein vom Boden schräg ansteigendes regelmäßiges Trapez wahrgenommen werden (wie die abgestumpfte Seite einer Pyramide) (BB A 205); frontale Sehebene und senkrechte Raumdimension stimmen dann überein. Das ergibt den Grundsatz: Von den vielen theoretisch möglichen räumlichen Bezugssystemen, die um eine Flächenfigur konstruiert werden könnten, treten nur diejenigen spontan in der Wahrnehmung auf, die die einfachsten Bedingungen für die Figur (Regelmäßigkeit) und für den Betrachter (Verhältnis der Frontalebene zum räumlichen Bezugssystem) ergeben.

Eine Flächenform, die dreidimensional-projektiv wahrgenommen wird (BB A 206) legt auch den Ort des Betrachters fest (Standpunkt, Augenhöhe), Horizont und Hauptachsen des Raumsystems. Die gleichen Bedingungen gelten für Körper (BB das räumliche Bezugssystem eines Würfels, A 207). Wenn in der Umgebung des Körpers weitere Darstellungsgegenstände hinzukommen, bestehen grundsätzlich 4 Möglichkeiten: (1.) das Raumsystem der Umgebung stimmt mit dem des ersten Körpers überein. Wenn das nicht der Fall ist, kann (2.) die Umgebung das Raumsystem bestimmen, und der erste Körper gleicht sich an, wird also nicht mehr als Würfel wahrgenommen; oder (3.) der erste Körper bestimmt den Raum, und die Umgebung paßt sich an (wird in weniger regelmäßiger Gestalt gesehen), (4.) Das Ganze

spaltet sich in unzusammenhängende Bezugssysteme, der Bildraum ist nicht homogen. Alle 4 Möglichkeiten sind in verschiedenen Bildstrukturen angewendet worden.

Jede projektive Darstellung der 3-dimensionalen Welt in der Fläche liegt zwischen zwei extrem gegensätzlichen Auffassungsmöglichkeiten. In der rein 2-dimensionalen Sicht ist die Figur (A 203) ein Trapezoid. Als Projektion aufgefaßt, ist das Trapezoid ein Rechteck.

Ebenso ist eine zen-

2

tralperspektivisch konstruierte projektive Darstellung (BB P. della Francesca, Geißelung Christi, gegen 1460) ein 3-dimensionaler Raum. Die konvergierenden schrägen Fluchtlinien sind in der rein räumlichen Sicht als Parallelen wahrzunehmen, die verkürzten Figuren in der Tiefe im gleichen Größenmaß wie die im Vordergrund, die projektiven Verzerrungen als objektive Gegenstandsformen. Aber die gleichen Linien, Größen und Figuren sind andererseits auch in ihrer tatsächlichen Gestalt als Flächenformen wahrzunehmen; die Fluchtlinien also als Schrägen, die auf einen Konvergenzpunkt zielen usw. Der Maler hat von beiden Auffassungsmöglichkeiten gestalterisch Gebrauch gemacht. Die tatsächliche Wahrnehmung liegt zwischen der extrem flächigen und der extrem räumlichen Vorstellung, und gerade in diesem Doppelverhältnis liegen die besonderen bildnerischen Möglichkeiten für Gestalt und Gehalt projektiver Bildräume.

Die genaue Relation zwischen Flächen- und Raumgestalt projektiver Bildräume läßt sich nur in jedem Fall gesondert ermitteln, aber durch die Wirksamkeit beider Faktoren entsteht jedesmal eine besondere Spannung zwischen Fläche und Raum. (BB Mantegna, Kreuzigung, aus einer Altar-Predella, 2.H. 15.Jh.): Der zentralsymmetrische Bildraum hat hier keinen einheitlichen Fluchtpunkt. Um die Kreuze hochragend erscheinen zu lassen, legte der Maler durch die Perspektive der Bodenplatten einen niedrigen Horizont fest: als käme der Betrachter erst die Stufen im Vordergrund herauf; die Augenhöhe entspricht etwa der halben Höhe der Figuren unter den Kreuzen. Würden sich alle Gegenstände nach diesem räumlichen Bezugssystem richten, dann würden die Figuren in mittlerer Raumtiefe bereits winzig sein. Es sind aber für die linke und rechte Bildhälfte verschiedene Fluchtpunkte angesetzt (die Figuren links, mitsamt ihrer Standebene, werden von einem nach rechts verschobenen Standort gesehen, die Figuren rechts umgekehrt). Andererseits ist die Komposition als Flächengestalt zentralsymmetrisch. Die Pflasterung ist folgerichtig aus zwei Konvergenzsystemen konstruiert, die sich unverhüllt in der Mitte überkreuzen. Dazu paßt es gut, daß die Stufe im Vordergrund als Kurve angelegt ist und die Pflasterung als leicht gewölbte Hügelkuppe. Das System fügt sich in Fläche und Raum zu spannungsvoller Einheit.

Für die Beurteilung der Größe entfernter Objekte durch die Wahrnehmung ist der Faktor der Kontinuität des Bezugssystems wesentlich: die Kante einer Mauer, die Seitenwände einer Straße, Einheiten eines Musters, Oberflächenstrukturen u.a. können in ihrem Gefälle (stetige Änderung von Abstand, Deutlichkeit, Schärfe, Helligkeit, Farbton) zu Raumgradienten werden (BB Architektur- und Landschaftsfotos als Beispiele). Die Größe von Gegenständen im Raum wird nach ihrem Verhältnis zum räumlichen Bezugssystem beurteilt.

Die Verhältnisse im realen Raum lassen sich mathematisch beschreiben mit dem Grundsatz des Euklid: Durch jeden Punkt außerhalb einer geraden Linie kann nur eine Parallele zu der gegebenen Geraden gezogen werden. Das Bezugssystem des euklidischen Raumes sind Parallelen. Größe und Form der Gegenstände ändern sich nicht, wenn ihr Ort im Raum verändert wird. Wenn man sich aber vorstellt, daß eine Fläche des euklidischen unendlichen

Raumkubus zu einem Punkt zusammenschrumpfen würde, dann entstände eine unendliche Raumpyramide (mit der Grundfläche als Frontalebene und der Spitze als unendlich fernem Konvergenzpunkt); es wäre eine nicht-euklidische Welt, in deren Bezugssystem Parallelen auf einen Punkt konvergieren und doch Parallelen bleiben, weil das Bezugssystem selbst nicht mehr euklidisch, sondern pyramidenförmig ist. Ein Objekt, das sich in dieser Welt auf den Konvergenzpunkt zubewegt, schrumpft, ohne kleiner zu werden, seine Geschwindigkeit nimmt ab und bleibt doch gleich. Ein sich drehendes Objekt (Kugeln ausgenommen) ändert seine Gestalt und behält doch gleiche Form. In unserer visuellen Welt ist dies tatsächlich der Fall: wir können die Größen- und Gestaltänderungen der perspektivischen Projektion sehen, aber zugleich die Konstanz von Größe und Gestalt wahrnehmen. Anders ausgedrückt: Die im perspektivischen Pyramidenraum inkonstante Welt wird als verzerrte konstante wahrgenommen. Die projektive Verzerrung kommt in der alltäglichen Erfahrung kaum zum Bewußtsein.

3

Dem entsprechend sind bildnerische Raumstrukturen möglich, welche die 3-dimensionale Welt möglichst so darstellen wollen, wie sie in ihrer Konstanz von der Wahrnehmung verstanden wird; und andere, die mit den inkonstanten Erscheinungen arbeiten. Keine von beiden ist wahrnehmungsrichtiger, und alles bildnerische Denken muß in irgendeiner Weise zu dem Doppelaspekt des Räumlichen, d.h. zu der Wahrnehmung unveränderlicher Körper- und Raumverhältnisse in veränderlichen Erscheinungen, Stellung nehmen. Die Art dieser Stellungnahme in einer Kunststruktur impliziert jeweils ein bestimmtes Weltverständnis.

Die projektive Zentralperspektive ist entstanden in einem Prozeß bildnerischen Denkens durch fortschreitende Differenzierung von Darstellungsbegriffen für 3-dimensionale Körper im 2-dimensionalen Medium der Fläche. So kann (auf archaischen Stufen der Kunst wie in frühen Kinderzeichnungen) ein Quadrat das 2-dimensionale Äquivalent des Würfels sein; es meint dann den ganzen Körper und nicht dessen Vorderfläche. Das Bedürfnis, vollständiger darzustellen (und nicht, Gesehenes "richtiger" wiederzugeben), führt zu differenzierenden Methoden (vgl. Script 1973/74, S. 21-23), z.B. zu der fälschlich so genannten "umgekehrten" Perspektive (BB mittelalterliche Buchmalerei: Geburt Christi) und zur isometrischen Frontalperspektive (Indien, Ostasien, europäisches Mittelalter). Ein frontalisometrisch ("parallelperspektivisch") dargestellter Würfel (BB A 211) ist von der tatsächlichen projektiven Erscheinung dieses Körpers weit entfernt (Vorderseite quadratisch dargestellt, obwohl Seitenansicht sichtbar ist, Tiefenlinien parallel statt konvergierend), aber die Wahrnehmung akzeptiert die Darstellung ohne weiteres als Würfel, denn sie ist ein einfaches Äquivalent des Körpers in der Fläche und kommt mit einem Mindestmaß indirekter (verzerrender) Darstellung aus. Übrigens hat die Methode den Vorteil, daß die Größenverhältnisse rechtwinkliger Körper und Räume nach festem Maßstab direkt abgelesen werden können.

(BB Persische Miniatur, A 146:) Das Beispiel zeigt eine andere Methode, die mit möglichst wenig indirekter Form auskommen, dennoch aber die Entfernung der Gegenstände im Raum und ihre Winkellage zueinander visuell faßbar machen will.

(BB A 212:) isometrische Winkelperspektive: Alle Körperseiten sind nicht-frontal (also indirekt, d.h. verzerrt) dargestellt. Das am Objekt wagerecht und rechtwinklig Wahrzunehmende ist im Bild schräg und spitz-, bzw. stumpfwinklig, aber objektiv Paralleles bleibt parallel, und rechtwinklige Körper und Räume sind in ablesbarem Maßstab darstellbar (wie in der isometrischen Frontalperspektive). Nur die Vertikaldimension bleibt frontal, der

Bildraum liegt schräg zur Sehebene. Dieser Methode folgen vielfach ostasiatische Raumsysteme (BB Beispiel: japanische Emaki-Bilder). Da die Größen sich in der 3. Dimension nicht verkürzen, scheint der Raum das Bildfeld zu queren; und für die "schwebende" Wahrnehmung bildet dann oft eine Vertikale beim unteren Bildrand eine Art Drehpunkt der Richtungen im kompositorischen Zusammenhang (über den Bezug dieser Darstellungsform zum ostasiatischen Weltverständnis s.u. S. 5 und 15-17).

Aus der Asymmetrie frontal-isometrisch-dargestellter Objekte kann ein symmetrischer Bildraum entstehen, wenn die Gegenstände in der Weise geordnet werden, daß die Tiefenlinien sich auf einer gemeinsamen Horizontalen, bzw. Vertikalen schneiden (BB A 213); bei anderer Anordnung wird jedoch ganz deutlich, daß hier jeder Gegenstand sein eigenes räumliches Bezugssystem etabliert (BB Zeichnung nach einem Silberrelief, um 1000, A 214). In diesem Zusammenhang ist die Entdeckung der Zentralperspektive nichts anderes als ein weiterer Schritt in der bildbegrifflichen Auseinandersetzung mit dem Raumproblem: Wenn man die bisher parallelen orthogonalen Tiefenlinien (die von der Frontalebene senkrecht in den Raum führenden) auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt konvergieren läßt, dann wird die Vielzahl der in einem Bild vereinigten parallelperspektivischen Systeme zu dem einen Pyramidenraum der Zentralperspektive homogenisiert. (BB Architektur-Bild aus dem Kreis des P. della Francesca, 2.H. 15. Jh.). Die frontalen Formen sind weiterhin frontal belassen, also nicht per-

4

spektivisch verzerrt, obwohl für den durch den Fluchtpunkt festgelegten Standort die seitlich von der Sehachse gelegenen Frontalflächen sich ebenfalls projektiv verändern müßten. Die dramatische Wirkung der Zentralperspektive seit ihrem ersten Auftreten ist nur aus folgendem Sachverhalt zu verstehen: Einerseits ist sie nur der Kulminationspunkt eines langen Bemühens um Vereinheitlichung des Bildraums, d.h. sie ist die neue Lösung eines alten Problems, nicht besser und nicht schlechter als andere Systeme in anderen Kulturen und Epochen, mit dem Begriff der Wirklichkeit nicht enger verbunden. Andererseits aber konnte die Zentralperspektive auch verstanden werden als das Ergebnis eines völlig anderen Vorgangs, nämlich als das, was sich ergibt, wenn man zwischen das Auge und die Körperwelt eine Glasscheibe stellt und von einem fixierten Augenpunkt aus die projektiven Formen der Gegenstände nachzeichnet (BB Holzschnitt von Dürer: Der Perspektivzeichner). Das legt den gefährlichen Gedanken nahe, das Ergebnis von Gestaltungsprozessen sei identisch mit optischer Reproduktion, und ein mechanischer Apparat vermittele am besten die Wahrheit des Wirklichen.

Die Künstler sind dieser Vorstellung nicht erlegen (erst im 19. Jh. und mit Erfindung der Fotografie hat sie die Geister verwirrt), sie haben ihre Bildgedanken nicht dem projektiven Verfahren als einer mechanischen Regel untergeordnet, sondern im Gegenteil die Zentralperspektive als bildnerisches Mittel eingesetzt; wie jedes Bildraumsystem enthält auch dieses nur ihm eigene Möglichkeiten von Form und Sinn (vgl. Script 1971/72, S. 19; dazu: Panofsky, Perspektive als symbolische Form). Ein entscheidender Faktor dieser Möglichkeiten ist der Doppelaspekt der "Sehpyramide" (BB A 216): die Fluchtlinien sind zugleich räumlich als Parallelen und in der Fläche als auf einen Punkt zielende Schrägen wahrzunehmen. Dieses Raumzentrum kann mit dem Zentrum der Fläche (Schnittpunkt der Diagonalen) zusammenfallen oder in Spannung treten; und zu diesem Verhältnis kann der Darstellungszusammenhang auf vielfache Weise in Sinnrelation gebracht werden.

Für das Zusammenfallen (visuell, nicht mathematisch exakt!) von Raum und

Darstellungszentrum ist Leonardo da Vincis "Abendmahl" (BB, 1495) exemplarisch: Die Fluchtlinien treffen sich (verlängert) im Antlitz Christi. Die frontalen Formen von Tisch und Rückwand reflektieren die Ruhe der Zentralgestalt, die projektiven Schrägen lassen die Seitenwände wie nach außen geschwungene Flügel erscheinen, in Entsprechung zu den ausgebreiteten Armen Christi; das ganze Bild macht eine Gebärde der Offenlegung. Die Dynamik der Perspektive bewirkt für den Blick von der Mitte zu den Seiten und umgekehrt Annäherung und Zurückweichen; diese Ausdehnung und Zusammenziehung wird zu einem Mittel der organischen Qualität, mit der die Hochrenaissance das ganze Bild in der Vereinigung von Körper, Raum und Fläche belebt sehen wollte. Übrigens bestimmt die Symmetrie (Mittelfigur und je zwei Dreiergruppen) nicht allein die Komposition, sondern die Reaktionen der Jünger auf Christi Worte sind visuell auch in einen Folgezusammenhang gebracht, der rechts anhebt und rhythmisch zu einem Schluß am linken Ende der Tafel führt, nicht als Handlungsablauf (es geschieht alles gleichzeitig), sondern als visuelle Führung, die sich mit der Symmetrie, der Gruppengliederung und der perspektivischen Dynamik überlagert und komplexen Reichtum in der Einfachheit ergibt.

(BB Tintoretto, Abendmahl, gegen 1594:) Hier weichen Fluchtlinien-Zentrum und Handlungszentrum höchst spannungsvoll voneinander ab. Der Bildraum ist auf einen Fluchtpunkt rechts oben gerichtet, das Handlungszentrum (in der umstrahlten Figur Christi) liegt links von der Speisetafel. Diese steht räumlich in einer Orthogonalen, auf die Fläche bezogen also in einer von links ansteigenden Diagonalen. Die räumliche Achse gleitet an der Hauptszene vorbei, und die Raumschlucht wird im Vordergrund überbrückt durch Nebenhandlungen. Mit ihnen wird die Wahrnehmung in weit ausholendem Bogen in die Ferne und dann nach links zu Christus geführt, der aus der Tiefe nach vorn agiert. Zu ihm kann aber andererseits der Blick auch direkt vom linken Vordergrund über die Kette der Jünger aufsteigen.

5

Die für Tintoretto kennzeichnende "Exzentrizität" des Raumes führt über die Hochrenaissance hinaus, denn diese hatte das perspektivische Raumzentrum semantisch gewissermaßen als Planungszentrum des Weltgebäudes verstanden, von dem ein Bildgeschehen nicht eigenwillig abweichen sollte; bei Tintoretto bestimmt der Raum mit seiner besonderen "Neigung" nicht mehr die Handlung, sondern diese wird Gegenspieler zu der Autorität des Handlungsraumes.

Die Perspektive bildet Raum als homogenes Kontinuum: eine Definition, die anderen Kulturen fremd war. Bei den Ägyptern und bei den Griechen bedeutet "Raum" nur das Verhältnis von Entfernung, Richtung und Größe zwischen einzelnen Dingen und des Menschen zu ausgezeichneten Orten. Die Griechen hatten gar kein Wort für unseren Begriff "Raum" als einen die Dinge übergreifenden "Behälter". In der isometrischen Perspektive der Ostasiaten existiert "Raum" als ein eigenes System von Schrägen, dem die Objekte sich angleichen müssen, als ein umfassendes Medium, das nicht am Bildrand endet. Raumunendlichkeit ist im Bild gegenwärtig, aber als jenseits aller Grenzen, nicht als "Behälter" der Dinge, sondern als "Grund", der sich nur jeweils mit dem Handeln der Menschen und ihrem Verhältnis zu Dingen konkretisiert. Durch das zentralperspektivische System der europäischen Neuzeit erhält das Unendliche paradoxerweise einen bestimmbareren Ort im endlichen Bild: der Fluchtpunkt nämlich liegt in bestimmter Entfernung und stellt zugleich die unendliche Ferne dar, erscheint greifbar und doch nicht erreichbar. Die Dinge erhalten durch ihre projektive Form einen Hinweis auf den Unendlichkeitspunkt. Die Gegenwart des Unendlichen in jeder Definition des Endlichen wurde ein bestimmender Zug

des neuzeitlichen europäischen Denkens.

In der Malerei ist der Unendlichkeitspunkt nur selten als Schnittpunkt der Fluchtlinien direkt gezeigt worden, meistens ist der Ausblick auf den Fluchtpunkt verstellt, oder die kritische Fläche ist leer gelassen, falls der Konvergenzpunkt nicht überhaupt außerhalb der Bildgrenzen liegt. (BB Claude Lorrain, Seehafen bei Sonnenaufgang, 1674:) Hier liegt der Fluchtpunkt auf der Horizontlinie des Meeres, unterhalb der Sonne, es führen keine Fluchtlinien bis zu ihm hin; aber die projektiven Formen der Architektur verweisen deutlich auf den Konvergenzpunkt des Raumes, und alles erhält Anteil an dieser Dynamik, die ins Bild flutet und sich verengt bis zu einer Mündung in der Ferne. Dem zentralprojektiven Raumsystem ist ein Faktor des Geschehens inhärent, der die Wahrnehmung veranlassen kann (nicht muß, er kann dazu verwendet werden), ein Bild in einer Richtung und Abfolge zu lesen. Es ist dann zu fragen: Wo liegt der Fluchtpunkt, wie verhalten sich dazu andere Faktoren der besonderen Bildstruktur, z.B. Handlungszusammenhang zum Raumablauf, beide zu den Flächenzusammenhängen? Denn trotz aller Raumsuggestion bleibt ein Bild auch eine Konfiguration in der Fläche; z.B. bei Vermeer (BB Die Musikstunde, 1662) in seinen stark fluchtenden Interieurs (Perspektive mit kurzer Augendistanz). (Zur Analyse eines Gemäldes nach diesen Gesichtspunkten vgl: W. Hess, Jan Vermeer van Delft, Herr und Dame beim Wein; s. Lit.-Hinweise).

Die Zentralperspektive als räumliches Bezugssystem, die um der Homogenität eines erscheinungsbildlichen Raumes willen historisch entstanden ist, kann auch dazu benutzt werden, die Raumhomogenität gerade aufzuheben. Diese Umkehrung ihrer Semantik ist im 20. Jh. häufig vollzogen worden (BB de Chirico, Die Müdigkeit des Unendlichen, 1912, A 219:) Im Vordergrund eines zentralperspektivisch angelegten Platzes ruht eine Skulptur auf einem parallelperspektivisch dargestellten Block. Dessen räumliches Bezugssystem läßt die Umgebung verzerrt erscheinen. Aber auch diese selbst ist in sich widersprüchlich: Die Konvergenz des Platzes entspricht einer Sicht von hoch oben, die Gegenstände des Hintergrunds der Augenhöhe eines auf dem Platz stehenden Menschen; die seitlichen Kolonnaden und der Schatten weisen auf 3 weitere einander widersprechende Fluchtpunkte. In ihrem jeweiligen Bezugssystem isoliert betrachtet, sehen die Dinge normal aus, im Zusammenwirken ist der Platz zu unermeßlicher Leere auseinandergezogen, hinter ihm ist ein Abgrund des Nichts, die Kolonnaden schrumpfen ungeheu

6

erlich, das feste Ruhen der Skulptur ist trügerisch - eine Bildwelt, die sich als greifbar real und doch dem Zugriff entzogen, nicht praktikabel darstellt. Diese Bildstruktur entspricht natürlich dem surrealistischen Prinzip des dépaysement, der Verkoppelung von Dingen, die für das objektivierende, zweck-rationale Bewußtsein keinen Zusammenhang haben (vgl. Script 1971/72, S. 7-9). Es wird ein Bild physischer Vollständigkeit und Festigkeit geboten, um es zugleich der Beherrschbarkeit zu entziehen und das Vertrauen auf diese Realitätsvorstellung zu untergraben: Wenn die verdinglichte, instrumental verstandene, zum Ausbeutungsobjekt gewordene Wirklichkeit entfremdete Welt ist, dann ist die surreale Verfremdung ein Mittel, die entfremdete Objektivität zu brechen.

Bildraumanalyse und Bildsemantik (Renaissance)

Je ein Bild der Hoch- und Spätrenaissance (Raffael und Tintoretto) hat in einem Referat Anne Bonhoff als Bildraumstrukturen untersucht. Zur Einführung wurde Raffaels Freskenzyklus in

den Stanzen des Vatikans von der Thematik her erörtert, weil er eine zentrale Bedeutung für das Selbstverständnis der Renaissance-Klassik u.a. dadurch erhielt, daß die besondere Disposition eines Malers zusammentraf mit einer durchaus neuartigen Aufgabenstellung. Papst Julius II. mit seinem ungewöhnlichen Spürsinn für die Befähigung von Künstlern für Aufgaben, die er ihnen erstmals stellte, beauftragte den 25-jährigen Raffael (der noch keine Erfahrung in Freskomalerei besaß) mit einem Themenkonzept, das bestimmt ist von der Vorstellungswelt neuplatonischer Philosophie, insbesondere in dem mittleren der 3 Räume, der Stanza delle segnatura.

Die Thematik der Bilder dieses Raumes entspricht den 3 platonischen Grundfähigkeiten des menschlichen Geistes: Noesis (oder Theorie, Vernunftkenntnis), Praxis (ethisches Handeln), Poiesis (künstlerisches Schaffen, Dichtung). Im christlichen Neuplatonismus wurden daraus 4 Kategorien, weil man unterscheiden wollte zwischen dem natürlichen, der Vernunft zugänglichen Wahren und dem (die Vernunft transzendierenden) von Gott offenbaren.

In dem Fresko der "Disputa" (BB, 1508 begonnen, der irreführende Titel geht auf Vasari zurück) ist die Offenbarungswahrheit auf der Erde zugänglich in der Eucharistie (repräsentiert durch die Monstranz auf dem Altar), ihr zugeordnet sind die Gruppen der Kirchenväter und Theologen (unter ihnen Dante; 2 Kirchenväter zugleich Porträts Julius' II. und Sixtus' IV.) In der Himmelszone ist für die Gemeinschaft der Seligen (Patriarchen, Propheten, Apostel und Märtyrer) die Trinität mit Maria und Johannes dem Täufer in direkter Vision gegenwärtig. Bildräumlich sind die beiden Zonen getrennt durch die auf den Fußpunkt der Monstranz fluchtende Perspektive. Die Szenerie gewährt freien Ausblick in Landschaft, entwickelt sich aber zugleich in dem angefangenen Bau einer Kirche, so daß die Figuration in der Höhe auch als Wölbung einer Apsis verstanden werden kann, mit der unteren Wolkengrenze als Gesims. Vom Auftraggeber verlangt war eigentlich nur "eine Versammlung frommer Männer in ruhiger Koexistenz und darüber die Himmlischen." R. machte daraus "eine Versammlung mit Bewegung und lebhafter Betätigung ... Ein Bild von diesen Dimensionen, mit so viel Tiefe, reich in den Bewegungsmotiven, ganz klar entwickelt und rhythmisch gegliedert, das war etwas ohnegleichen ... Der Nerv der Sache ..., wie alles Einzelne im Hinblick auf das Ganze erfunden ist" (Wölfflin).

Ein sehr viel komplexeres Werk, semantisch wie strukturell, ist das Fresko der 2. Hauptwand des Raumes, die "Schule von Athen" (BB, 1509-11, der irreführende Titel nicht ursprünglich). Thema ist das Universum der natürlichen Erkenntnis (Noesis) in der Auffassung von Renaissance und Humanismus, z.T. repräsentiert durch bekannte Gestalten der griechischen Philosophie und Naturforschung; das Erkenntnisverlangen vereinigt die Generationen und zeigt sich in Grundhaltungen des denkenden und forschenden Menschen. Für die Aufgabe, die Vielzahl der Figuren und Gruppen zusammenzuhalten und ihre Bedeutung sinnfällig zu machen, gab es keine

7

Überlieferung. R. erfand dazu den von Architektur bestimmten Raum; der Baumeister Bramante soll ihn dabei beraten haben, aber die Architektur war ohne Beispiel in der gesamten damals bestehenden Bauwelt. Als Nischenfiguren am Bau erscheinen Apollo und Athena: Kunst und Wissenschaft. Raffael hat die bildende Kunst in das Universum der Erkenntnis einbezogen, er hat auch sich selbst und seinen Mitarbeiter Sodoma in die Versammlung aufgenommen (BB Detail), rechts unten im Bild, zusammen mit Ptolemäus und Zoroaster (Astronomie und Kosmologie). Dem Platon hat er die Züge Leonardos verliehen,

der wie kein anderer die Einheit von Naturforschung, Wahrnehmung und Gestaltfindung repräsentieren konnte. Die Vereinigung der bildenden Kunst mit dem Erkenntnisvermögen weicht ab vom platonistischen Themen-Programm; denn für Platon war die bildende Kunst nur der Schein der unreinen Erscheinung des Wahren in den natürlichen Dingen, von R. aber ist die Äußerung überliefert, die Kunst mache die Dinge nicht wie die Natur: d.h. sie sucht vielmehr die in den natürlichen Dingen nicht oder nur unzulänglich enthaltene Form des Wahren und Gültigen, wie die Wissenschaft Gesetze sucht im Fluß der partikularen Erscheinungen. Platon und Aristoteles sind über die anderen Gestalten nicht erhoben, aber in ihrer zentralen Bedeutung kenntlich durch ihre Stellung in der Mitte des symmetrischen Bildraums unter den Bögen der Architektur. Eine geschlossene, um ihre Achse mandelförmig versammelte Gestalt, weist Platon mit dem Zeigefinger aufwärts, zum Empyreum der Ideen (eine in Leonardos Malerei mehrfach erscheinende Gebärde). Aristoteles, mit ausgreifenden Bewegungen, streckt die Hand waagrecht aus: für ihn hat die Idee keine eigene Existenz, sondern inkarniert sich in Individuen, die sie mehr oder weniger aktualisieren. "Woher Raffael die Möglichkeit gekommen ist, die Persönlichkeiten in ihrem Gegensatz so zu charakterisieren, daß sie uns als glaubhafte Bilder der zwei Philosophen erscheinen, wissen wir nicht" (Wölfflin).

Der Gestalt des Euklid hat R. die Züge des Architekten Bramante verliehen; die Gruppe um ihn (BB Detail aus dem Vordergrund rechts) - 5 Menschen richten ihre Aufmerksamkeit auf denselben Punkt - ist neu erfunden, u. zw. so, daß die reich differenzierten Bewegungen sich zu der Form einer Kugel zusammenschließen, dieses Mathematische aber sich zwanglos aus den Gebärden von Menschen entwickelt, in denen der Akt des Erkennens in seinen verschiedenen Phasen sich darstellt: Einklang von Gesetzlichkeit mit vollendeter Natürlichkeit. Kreis und Kugel sind durchgängige Formen von Rs. Gestaltfindung, als Gleichgewicht von Bewegung und Ruhe, so wie jede einzelne Menschenfigur frei und individuell ausgelebt, in gleichem Maße aber auch in der Interaktion mit anderen existiert. Auf der linken Seite ist die Gruppe um Pythagoras zugleich analog und andersartig in sich gerundet.

Zu diesen beiden geschlossenen Gruppen beiderseits kontrastieren steigende, schreitende und mit dem Mittelgrund verbindende Gestalten, außerdem links und rechts (sehr unterschiedlich) schräg gelagerte. Links ist es, in sich versammelt, der grübelnd-schwermütige Naturphilosoph Heraklit, eine michelangeleske Gestalt (verwandt den gleichzeitig entstandenen Propheten der sixtinischen Decke), mit der zugleich wohl auch Michelangelo selbst gemeint ist (womit Malerei, Architektur und Bildhauerei = Leonardo, Bramante und Michelangelo in dem Bild mit präsent wären). Die zusammengezogene ruhende Gestalt weist zugleich nach rechts einwärts, und dort, um eine Raumzone tiefer gerückt, stellt die diagonal gelagerte Gestalt Diogenes, den Philosophen der Bedürfnislosigkeit, dar, in gelösten Umrissen sich ausbreitend und nach allen Richtungen verbindend.

Das Vermögen der Poiesis ist in dem 3. Fresko (BB "Der Parnass") repräsentiert durch Apoll mit den Musen und durch die Dichter, die den Musenberg hinauf- und herabsteigen (das Bogenfeld zu Seiten und über dem Fenster wird so zwanglos zum "Berg"). In der Musengruppe konnte R. aus differenzierten Haltungen und Bewegungen ein reiches Zusammenspiel entfalten und, inhaltsgemäß, einer Eurythmie der aus Kreisen und Bogen entwickelten Figuren freien Lauf lassen.

8

In der niedrigen Lünette der 4. Wand ist die ethische Praxis dargestellt durch die

allegorischen Figuren der Kardinaltugenden Tapferkeit Weisheit und Besonnenheit; die religiösen Tugenden (Glaube, Hoffnung, Liebe) durch Engelkinder mit ihren Attributen; die vierte Kardinaltugend Gerechtigkeit einerseits durch Szenen in eigenen Wandfeldern beiderseits des Fensters (bezogen auf das kirchliche und weltliche Recht), andererseits durch das dieser Wand zugeordnete Rundbild der Decke mit der Figur der Iustitia und das Deckenfeld mit dem Urteil Salomos. Die 3 übrigen Tondo-Figuren und Rechteckfelder der Decke ordnen sich den 3 anderen Wandbildern zu: Theologie und Sündenfall, Philosophie und erste Bewegung des Weltalls, Poesie und Sieg Apolls über Marsyas.

Die Stanza d'Elodoro (1511-14, Thematik: die Kirche im Schutz himmlischer Mächte, dargestellt in 4 historischen Episoden) zeigt die erstaunlich rasche und mühelose Entfaltung von Raffaels Erfindungsreichtum und Kompositionskunst. Die Befreiung Petri (BB) war für die Zeitgenossen das neueste "Wunder der Kunst, das erste "Nachtstück" in der Malerei mit malerischen Elementen von Farbe und Hell-Dunkel, die man eher in Venedig erwarten würde. Die Gegebenheiten der Wand mit dem ins Bogenfeld eingreifenden Fenster nutzte R. zum Aufbau einer Architektur mit Treppen beiderseits und dem Kerker oben in der Mitte, als Schauplatz von 3 zeitlichen Phasen des Geschehens. Links agiert ein Gepanzerter einwärts-aufwärts, er sucht die schlafenden und geblendeten Wächter zum Eingreifen zu bringen; diese Figuration gipfelt in dem vor gerötetem Nachthimmel sich abhebenden Soldaten, dessen abgewandter, helmbewehrter Kopf auf eine Kugel mit Reflexlichtern reduziert ist - Mondlicht, Morgendämmerung, Fackel, Reflexe. Im Mittelstück aber wird der Engel zur Lichtquelle, indem das schwarze Gitter vor hellsten Farben steht. Rechts führt der Engel den Befreiten frontal aus der Bildtiefe nach vorn und zu der Treppe, auf der diagonal im Halbdunkel, von Licht überspielt schlafende Wächter gelagert sind. Handlungsverlauf und Bildraumstruktur gehen zwanglos ineinander auf. Vasari betont, R. habe auch das reale Licht des Fensters (es hatte getönte Scheiben) in die Lichtrechnung des Bildes einbezogen; das Tageslicht stehe in bedeutendem Gegensatz zu den verschiedenen Lichtern der Nacht im Bild. R. wahr - anders als die Venezianer - auch im Hell-Dunkel die klare Formbestimmtheit. Licht und Farbe zerschmelzen die Gestaltgrenzen nicht.

Die Bilder der Stanza del Incendio (1514-17, Themen: Episoden aus dem Leben Leos III. und IV.) hat R. weitgehend Mitarbeitern überlassen. Nach dem Tode Julius' II. (1513) und Bramantes (1514) hatte Leo X. Raffael zum leitenden Architekten der Bauhütte von St. Peter gemacht.

"Schule von Athen", Bildraum-Analyse (Referat von Anne Bonhoff)

Die Architektur im Bild ist ein Bau mit Zentralkuppel und tonnengewölbten Armen, wirksam aber ist die Tiefen- und Breitenstreckung: fluchtende Gewölbe des Mittelteils, Überschneidungen und ein Torbogen im Hintergrund; frontale Seitenflügel. Dem entsprechend ist der Raum vor den Stufen in der Mitte nahezu frei von Figuren, dagegen an den Seiten mit bewegungsreichen, handlungsbetonten Gruppen besetzt. Auch horizontal drei Zonen: Vordergrund und Stufen, die Stehenden oberhalb der Treppe, die Architektur über ihnen mit Durchblicken ins Freie. Die Fluchtlinien wirken stark als Flächendiagonalen: Gebälk- und Gesimslinien der Gewölbe lassen sich mit Streifen der Bodenplatten vorn zu durchgehenden Schrägen verbinden. Sie schneiden sich (nicht exakt in einem einzigen Punkt) zwischen den beiden Mittelfiguren in deren mittlerer Körperhöhe. Quer durch diesen Fluchtpunkt-Bereich (also in Augenhöhe der Architektur-Perspektive) geht auch eine Waagerechte, gebildet durch die Verbindung von Gewandfalten und -bäuschen. So ergeben sich 6 Strahlen, die in ihrer einfachen Regelmäßigkeit für die Wahrnehmung als

Flächen-Strukturgerüst wirksam werden und dem Sog der Raumflucht entgegenwirken. Es ist ein hoher, breiter und tiefer Raum, in dem die Ausbreitung der Figuren sich frei entwickeln, aber nicht verlieren kann. Auch die Durchblicke auf den Himmel, einfach konturierte aktive Formen in substanziellem Blau, wirken kaum als Aus-

9

schnitte von Raumferne. Nach vorn verbunden werden sie zudem dadurch, daß die Farbe des dreiteiligen Durchblicks in mittlerer Stärke wiederaufgenommen wird im Gewand des Aristoteles, des Diogenes und weiterer Figuren.

Subtilitäten der Perspektive machen es möglich, die Figuren auf verschiedenen Höhen zu gruppieren und doch eine starke Tiefenstaffelung zu vermeiden. Projektionsgerecht müßten die Streifen des Bodenmusters sich viel stärker verjüngen (am unteren Bildrand fast doppelt so breit sein), aber dann würde die Konvergenz die tatsächliche Tiefe viel mehr betonen, und die Höhe der Treppe würde mehr auffallen. Diogenes und die auf der Treppe sich Bewegenden sind mehr von unten gesehen dargestellt, als es der perspektivischen Augenhöhe entsprechen würde; das läßt die Stufen stärker verkürzt erscheinen: einerseits also rücken die Stufen die oberen Figuren nicht in unerwünschte Tiefe, andererseits gewähren sie der gelagerten Figur doch bequem Platz. Die durch den Fluchtpunkt (in mittlerer Leibeshöhe der beiden Zentralfiguren) festgelegte Augenhöhe des Betrachters liegt um gut einen Kopf über den im Vordergrund stehenden Figuren; diese sind aber nicht als leicht von oben gesehen dargestellt, d.h. sie sind eigentlich zu klein; dieser ganz unauffällige Widerspruch verringert in erwünschter Weise den Tiefenabstand zwischen vorderen und hinteren Figuren.

Platon und Aristoteles werden wahrgenommen als die mittleren Figuren eines die Breite des Bildes durchziehenden Bandes von Gestalten. Aber die beiderseits der Mittelfiguren unter dem Gewölbe Stehenden sind nach der Tiefe gestaffelt und müßten in dieser Richtung beträchtlichen Raum einnehmen; sie werden aber so nicht wahrgenommen, denn sie folgen der perspektivischen Verkürzung nicht, sondern sind wie in Parallel-Perspektive dargestellt, so daß die Reihe ihrer Köpfe ansteigt, im Widerspruch zur Fluchtlinienkonvergenz. Das verhindert die Isolierung der Mittelfiguren aus der Gestaltenkette, die sich dennoch für sie öffnet. Zugleich bilden die Spalier Stehenden in der Fläche den unteren Abschluß der überwölbten Wand. Die durch den Hell-Dunkel-Kontrast stark ins Auge fallenden Gewölbe wirken, ihrerseits flächig gesehen, wie eine dreifache Gloriole über den Zentralfiguren und über den flankierenden Gruppen, den ganzen mittleren Komplex übergreifend und zusammenschließend. Platon und Aristoteles aber sind zudem gesondert übergriffen durch das vom kleinsten Bogen umschlossene Stück Himmel. Als hellste Fläche strahlt es nach vorn, durch das kühle Graublau erscheint es aber zugleich sehr fern; ebenso der Torbogen: wegen der Überschneidung durch das mittlere Gewölbe und durch den Gegensatz zu den detailreichen Halbtonnen erscheint er weit entfernt, aber wegen der warmen Tönung und durch die enge Strukturbindung an die Mittelfiguren wirkt er eher klein als fern.

Die genaue Abwägung des Zusammenhangs der zwei Zentralfiguren mit dem Ganzen, formal wie semantisch, war offenbar ein Hauptanliegen der Komposition. Daß die pointierte gegensätzliche Charakterisierung die beiden Philosophen nicht auseinanderreißt, dafür sorgt auch die Farbe (in Abstufungen über das Bildfeld hinweg wiederkehrende Gewandfarben, zugleich in Beziehung zu den in der Architektur latent enthaltenen Tönen), vor allem aber Rs. Verfahren, räumliche Dinge im Flächenzusammenhang zu verbinden, jener "Formsinn", der sich "in einem Vorwalten von Bildungen zeigt, die sich einer Mannigfaltigkeit von Kurven annähern und als oberste Norm die reine Form des Kreises und der Kugel anerkennen" (Th.

Hetzer). Diesem Prinzip folgt die Bildung der Figuren selbst wie die Ordnung der Zusammenhänge.

Beobachtungen hierzu im einzelnen: Der erhobene Arm Platons leitet die linke Konturkurve seiner Gestalt in den Torbogen über, von dem eine Verbindung über das Buch und die Mantelschräge des Aristoteles wieder zum Boden herabschwingt. Vervollständigt man die Halbkreise der Gewölbe zu Kreisen, dann schließt der kleinste von ihnen die Köpfe der Mittelfiguren und den vorgestreckten Arm des Aristoteles ein. Der nächstgrößere Kreis geht durch die Gesimse des Torbogens und berührt die Mittelfiguren in

10

Stirnhöhe, der größte schneidet die Gesimse des mittleren und den Scheitel des kleinsten. Auf diese Weise sind die Raumschichten in der Fläche ineinandergeschlungen, und sie steigern die Bedeutung der 2 Philosophen durch regelmäßig zunehmende Größe; zugleich aber verbinden sie auch die beiden mit der Vielzahl der übrigen, denn: ein Kreisbogen, beginnend links bei der Schiefertafel des Pythagoras, führt über das Buch des Stehenden und die Füße der flankierenden Gruppen hinter Platon und Aristoteles durch und wieder nach rechts vorn bis zu der Gewandsilhouette der Euklid-Gruppe. Diesem Bogen entspricht der Halbkreis des Bildfeldes selbst und noch weitere Kurvenverbindungen im Bild: von der linken Türecke durch die Köpfe der Mittelgruppe bis zu den Gewandkurven rechts unten; ein nochmals weiter gespannter flacherer Bogen verbindet, den vorigen in der Mitte tangierend, die Pfeilergesimse an den beiden Bildrändern, und darüber, gleichlaufend mit ihm, liegen die Höhen waagerechter Wandteile auf einer analogen Kurve. Gegenläufig dazu liegt der Bogen, der von den Köpfen der äußeren Gestalten zu den Gewandbäuschen der mittleren führt. Auch er hat Entsprechungen in der Architektur: das sanft gebogene Gesims oben unter dem Säulenfenster, die visuelle Verbindung zwischen den überschnittenen Bögen der Statuennischen und der Medaillons im Mittelbau. Zwischen dem größten dieser nach oben geöffneten Bögen, der das ganze Bildfeld überspannt, und dem kleinsten nur die Oberkörper von Platon und Aristoteles umfassenden sind noch mehrere gleichgerichtete Verbindungen zu finden. Außerdem erscheint das ganze mittlere Figurenhalbrund von Kreisausschnitten wellenartig durchschwungen; das vermittelt zwischen den Waagerechten und Senkrechten (ihr Zusammentreffen in der Architektur ist fast vollständig verdeckt) und ist ein Gegengewicht zur Bogengrenze des Bildfeldes selbst. Schließlich sind auch die Gruppen links und rechts in sich durch Kurven zusammengehalten.

Die Figur des auf den Treppenstufen gelagerten Diogenes, dessen Kurve sich oben in Aristoteles' Mantel, unten in der Euklid-Gruppe fortsetzt, scheidet die gesamte rechte Seite klar von der linken. Die entsprechende Linie links ist weniger wirksam, weil die massig in sich geschlossene Gestalt des Heraklit dazwischentritt. Es ist erstaunlich, daß diese Figur mit ihrem Marmorblock nicht die Komposition aus dem Gleichgewicht bringt. Folgende Faktoren wirken dem entgegen: Heraklit korrespondiert mit der dunklen Gewölbewand rechts, der lichte Diogenes mit der hellen Wand links. Bei dieser Verbindung überkreuz ist die Richtung von links nach rechts aufwärts stärker als die von rechts nach links; hinzu kommt nämlich eine generelle Wahrnehmungsgesetzlichkeit: die Tendenz des Sehens von links nach rechts. Sie bewirkt auch, daß die linke Bildseite, als die primär wahrgenommene, mehr Gewicht tragen kann als die rechte; und wenn die Wahrnehmung das Bild von links unten her "betritt", so wird ihre Richtung zwar durch die Bücher, die Tafel und die schräge Heraklit-Figur auf den Fluchtpunkt hingelenkt, aber durch den geschlossenen Umriß der Figur an dem Steinblock auch wieder gebremst, ebenso auch durch den Bogen, der den das Buch haltenden Mann mit dem über und hinter ihm stehenden Sokrates verbindet. Betrachtet man das Bild

spiegelverkehrt, so trifft die Wahrnehmung zuerst auf die Euklid-Gruppe, die in ihrer Abrundung ein "Schluß" und kein "Anfang" ist; hat man sie mühsam umrundet, dann wird der Blick von dem Schwung des Diogenes direkt in die Tiefe gerissen, während auf der anderen Seite Heraklit schwer zu sinken scheint; seine Schräge führt nun aus dem Bild heraus. Der Versuch zeigt, daß R. durch eine Asymmetrie gerade das Gleichgewicht bewirkt hat.

Exkurs zum Begriff der Form (Antike - Mittelalter - Neuzeit)

In der generellen Struktur der Renaissance-Barock-Epoche sind die bildnerischen Mittel ein übergegenständliches Medium, aus dem heraus die Dinge Gestalt annehmen (vgl. Script 1973/74, S. 10). Dieses Verhältnis von Eigenwert und Darstellungswert der Mittel bedeutet u.a., daß die Farbe im Bild zwar Eigenschaft der Stofflichkeit dargestellter Dinge ist, aber zugleich Eigenschaft einer universellen, übergegenständlichen Substanz, aus der die Bildgestalten verwirklicht sind. Das gilt auch für Raffael,

11

wenngleich die Farbe als Eigenwert des Mediums bei ihm nicht der dominierende Faktor ist wie in der venezianischen Malerei seit Tizian; primär ist dagegen, in der den Dingen vorgeordneten "übergreifenden Struktur" Rs. ein Faktor der Form, nämlich "das Vorwalten von Bildungen, die sich einer Mannigfaltigkeit von Kurven nähern", und "als oberste Norm die reine Form des Kreises und der Kugel" (s. oben, S. 9). In skizzenhaften Zeichnungen (BB Blatt mit Madonnen-Entwurf) ist zu sehen, wie die Gestaltbildung aus einem Spiel von Kurven hervorgeht, die in der eigenen Weise ihrer rhythmischen Zusammenhänge existieren: nicht als "Stilisierung" oder "Abstraktion", sondern als eine formende Kraft (ähnlich der Farbe bei den großen Koloristen), welche Figuren und Dinge mühelos in ihrer "Natürlichkeit" hervorbringt.

Der Begriff der Form hat hier eine andere Grundbedeutung als in der Antike. Die griechische Form gestaltet den Idealtypus (Eidos) ihres Gegenstandes: des menschlichen Leibes, eines Tierwesens, der Säule, des Geräts; sie erhebt ein jedes für sich zu seiner "Normgestalt". Die antike Form ist kein generelles, den einzelnen Wesen und Dingen vorgeordnetes Prinzip. Das Mittelalter beginnt in der frühchristlichen Antike mit der "übergreifenden Form" (Sedlmayr), auch in der Architektur. (BB Sarkophag-Relief aus S. Donato in Zara, 6. Jh.): Die figürliche Darstellung ist durch eine Arkadenreihe einer Ordnung unterworfen, die vom Thema her nicht gefordert ist; darüber hinaus wird entscheidend die formale Gleichsetzung des dinglich Verschiedenen: Form ist primär nicht mehr unterscheidend, sondern verbindend, gewonnen aus einem allgemeinen Vorrang übergreifender Einheit. Dieses "ornamentale Prinzip" (BB Isaias, Relief in Souillac, 1130/40) tritt im Mittelalter in Gegensatz zur "Natürlichkeit" der Antike, aber nicht als bewußte Abkehr von der "Natur" der Dinge, sondern das Medium, aus dem Darstellungsbegriffe gebildet werden, ist prästabilisiert, den Wahrnehmungsbegriffen vorgeordnet.

Auch als im Mittelalter, mit der Gotik des 13. Jhs. und mit veränderten Vorstellungen von Welt und Überwelt, eine neue "beseelte Natürlichkeit" sich dem antiken Eidos wieder näherte (BB Tod der Maria, Relief in Straßburg, 1230), geschah dies doch als Auseinandersetzung mit dem "ornamentalen" übergreifenden Prinzip, das als Medium der Gestaltbildung, als Strukturkontext dem Eidos der gegenständlichen Komponenten vorgeordnet blieb. In diesem Zusammenhang ist Raffaels Form, als eine klassische Gestaltvorstellung der

Hochrenaissance, unter Voraussetzungen entstanden, die der Antike fremd waren. Schon Vasari hat von R. gesagt, sein Verdienst liege im Universellen. Der an der Normgestalt von Kreis und Kugel orientierte Formfaktor begründet diese Qualität. In der Stanza della Segnatura konnte sie sich besonders glücklich entwickeln, weil die Themen die frei bewegte Präsentation des menschlichen Schauens, Denkens und Hervorbringens insgesamt verlangten. Das Grundverhalten der Form steht dem Streben nach Natürlichkeit, Vielfalt und Reichtum in der Darstellung des Menschen nicht entgegen, sondern ermöglicht gerade das Gleichgewicht zwischen der Entfaltung des Individuellen in idealtypischer Ausprägung und der Interaktion und Kommunikation zwischen Einzelnen im übergreifenden Kontext. Schon in ganz frühen Arbeiten Rs. durchdringt sich das isolierende Statische mit der vereinigenden Kraft des Bogens, das Planimetrische mit dem organisch Lebendigen; die einzelne Figur ist nicht nur dem Zusammenhang eingeordnet, sondern auch selbst in der Bewegung und den inneren und äußeren Konturen dem Motiv des Ganzen verwandt. Das universelle generative Prinzip ergibt eine formale Vereinbarkeit aller Mannigfaltigen und dinglich Verschiedenen, es ist ihm nicht auferlegt, sondern bringt es hervor.

Es schließt selbstverständlich andere Lineamente und Kompositionsgedanken nicht aus, aber wie das Prinzip funktioniert, zeigt sich besonders bei den von Hetzer durchgeführten Vergleichen mit Werken Tizians, die von Arbeiten Raffaels inspiriert sind (BB Altar in Ancona Ts. - Rs. Madonna di Foligno; Ts. Kopie nach Rs. Porträt Julius' II.): das spezi-

12
fisch Raffaelische ist zugunsten einer anderen, nicht minder prästabilierten Grundstruktur aufgegeben, selbst in der sonst ziemlich getreuen Porträt-Kopie. Bestätigend ist natürlich auch Rs. besondere Leistung in der Bildform des Tondo (BB Allegorie der Dichtkunst, in den Stanzen), R. bringt nicht die Statik einer Sitzfigur mit den Bedingungen des Rundbildes in Übereinstimmung, sondern er schafft sie neu aus der Idee des Kreises. In höchster Vollendung ist das gelungen in der "Madonna della Sedia" (BB , 1516); jede Bewegung und jeder Umriß ist von freier Natürlichkeit und doch ganz und gar aus dem Kreis hervorgegangen. Der organischen menschlichen Form ist die Strenge mathematischer Körper zugeordnet im Sinne der Norm wie auch als steigernder Kontrast; ein Pfosten des Stuhls ist so gebildet, daß er die im Bild sonst fehlenden Grundrichtungen vertritt; geformt in der reichen Gliederung eines Kandelabers gewinnt er Senkrechte und Waagerechte in einer Form. Der abschließende Knauf ist kugelig, aber doch ein wenig gedrückt; die absolute Rundform sollte nur einmal auftreten: im Auge des Kindes; dieser Blick erhielt so, aus der Kraft des Kreisbildfeldes, seine besondere Bedeutung und Eindringlichkeit.

Tintoretto "Die Bergung des Marcus-Leichnams" (1562, BB Farbtabelle in: Württemberg, Der Manierismus, S. 225) Bildraum-Analyse (Referat Bonhoff)

Thema: Marcus, der Schutzpatron Venedigs, war in Alexandria von römischen Christenverfolgern zu Tode geschleift worden. Sein Leichnam konnte geborgen werden, weil ein plötzliches Gewitter die Verfolger schreckte.

Das perspektivische Raumsystem ist (die Bildvorstellung der Hochrenaissance überschreitend, s. oben, S. 4) spannungsgeladen; eine dynamische Fluchtlinien-Konvergenz reißt die Wahrnehmung links in die Raumtiefe, gegen diese Richtung drängt die Handlung schräg nach rechts vorn, das Thema der Rettung bildräumlich dramatisierend. Der Raum-"Trichter" wird von links nach rechts durch Diagonalen überbrückt, und in entgegengesetzter Schrägrichtung verlassen die fliehenden Verfolger den Platz. Für die Perspektive des Schauplatzes entscheidend ist der Streifen der Bodenplatten, dessen linke Kante fast

senkrecht zum Fluchtpunkt führt; dieser deckt sich mit dem Kopf der letzten fliehenden Figur vor dem Querbau. So scheint der Standort des Betrachters zu diesem Raumsystem entschieden bestimmt: auf der Verlängerung des Streifens nach vorn aufrecht stehend würde er den Platz so sehen.

Aber diese Eindeutigkeit wird durch mehrere Faktoren irritiert. Die Lage der Gebäude zueinander ist nicht bestimmbar. Gegenüber der hellen Arkadenwand links mit ihren durch stärkere Verkürzung sehr eng werdenden Säulenstellungen rückt die dunkle rechte Wand mit ihren breit sichtbaren Flächen mehr in die Ferne; andererseits entsteht durch die ungewöhnlich leeren Wandflächen die Tendenz, sie kleiner vorzustellen und damit den Bau näherzurücken. Er ist auch farblich an die Vordergrundgruppe gebunden. Weil ferner die senkrechte Raumachse nicht durch die Mitte des Bodenstreifens läuft, sondern nach links verschoben, wirkt das Verlangen der Wahrnehmung nach Symmetrie auf die Handlungsgruppe rechts mitsamt dem Gebäude wie eine Zugkraft nach links. Das wird sehr verstärkt, weil die dominierende Körperachse des Leichnams in Konvergenz zusammengesehen wird mit der Fluchtlinie der Treppenstufen, so daß sich eine Symmetrieachse links von der Raumachse ergibt.

Das Torgebäude im Hintergrund ist im Widerspruch zur Platzperspektive zentralsymmetrisch angelegt, seine perspektivische Achse schneidet im Vordergrund die rechte Kante des Bodenstreifens. Die Augenhöhe dieser Perspektive (der Tore) liegt, auch in sich widersprüchlich, teils höher, teils tiefer als die des Platzes. Der Torbau schließt sich für die Wahrnehmung eng an das linke Gebäude an, andererseits sprengt ein Reiter zwischen den Gebäuden nach links. All diese Faktoren lassen den ganzen Querbau unwirklich gegenüber der Realität des Platzes erscheinen. Kein Fliehender wendet sich in diese Richtung, als wäre sie auf übernatürliche Weise verwehrt. Aber der Torbau erweckt durch seine Symmetrie in der

13

Wahrnehmung die Tendenz, auch den Hof symmetrisch weiterzuführen. Ein demgemäß vorgestellter 3. Bodenstreifen und die Unterkante des rechten Gebäudes würden mit ihren Fluchtlinien in Schulterhöhe des Trägers im Vordergrund den rechten Bildrand schneiden, also einen sehr viel breiteren Platz ergeben, als man nach den zuerst wirksamen Wahrnehmungsvorgängen annimmt. Ferner: Wenn der Betrachter die Raumachse des Torbogens mit der Symmetrieachse des Platzes identifiziert, dann müßte das rechte Gebäude ebenso nahe liegen wie das linke, und es wäre nicht höher als dessen Untergeschoß, dem widerspricht aber völlig die Höhe des Gebäudes am andern Ende.

Die beiden Systeme also, nach denen die Wahrnehmung der Symmetrie näherzukommen sucht, widersprechen einander. Die Abfolge der Bodenplatten ergibt eine enorme Raumtiefe, verstärkt noch dadurch, daß man die beiden letzten Figuren in der Ferne in gleicher Höhe sieht mit dem Kopf eines Mannes im Vordergrund, wodurch sinnfällig wird, daß die fernen Menschen nur knapp so groß wie das Gesicht des Mannes erscheinen. Die fernen Menschen sieht man aus der Augenhöhe des Fluchtpunkts, die Gruppe rechts aber etwas von oben - abgesehen von dem Kopf neben dem Hals des Kamels. Daß dieser Mann überhaupt hinter den anderen sichtbar wird, bewirkt, daß man die Gruppe aus seiner Höhe zu erblicken meint, also von einem Standort hoch über dem von der Platzperspektive festgelegten. Fluchtpunkthöhe und Bodenplatten weisen den Betrachter in eine Distanz von der vorderen Bildebene, aus der er nicht viel Aufsicht auf die rechte Gruppe und auf den vorn liegenden haben könnte.

Tatsächlich bleibt seine Position gegenüber dem Bildraum in allen drei Dimensionen unbestimmbar. Zudem ist der relativ breite Platz in dem schmalen Hochformat des Bildes so überschritten, daß im unteren Drittel keine Seitenwände sichtbar sind und das Geschehen vorn - eng zusammengehalten von dem Mann, der das Vorhangende (unbestimmbar woher) zu sich hinzieht - wie auf einer Bühne vor dem unausmeßbaren Raum sich abspielt. Die Widersprüchlichkeiten der Perspektive erweisen sich nicht als Unsicherheit in der Beherrschung eines projektiven Bildraums, sondern als bildnerische Mittel der Interpretation der Handlung, die in einer Sphäre zwischen Magie und Realität spielt; aus einem bedrohlich gestörten Raum wird der Leichnam geborgen.

Hell-Dunkel: Aus der dunklen rechten Hälfte hebt sich der helle Leichnam. Die Schräge seines Körpers ist räumlich auf den Fluchtpunkt gerichtet, im Flächenzusammenhang fortgesetzt in dem hellen Gebälk der Arkaden links, und die Helligkeit des Körpers setzt sich mit den Beinen rechts abwärts fort, rechts aufwärts in der Gegenschräge mit den Armen des Trägers: gegen den Sog der Perspektive tragend und nach vorn ziehend. Die warme Farbe des Leichnams ist nicht die eines Toten, wirklich leichenfarbig dagegen sind die fahlen Töne der Flihenden wie des hellen Gebäudes links. Dieses wird in der Ecke links oben überschattet, analog zu dem tiefen Schatten des Liegenden links unten. Im Großen bildet sich ein vom linken Bildrand überschrittener Ring von Schatten, aus dem die Träger mit dem Toten ausbrechen. Die vor dem schweren Rot des Himmels lastenden dunklen Wolkenbänke, mit dem rechten Gebäude verbunden, korrespondieren mit den Schlagschatten auf dem Boden. Der vordere von diesen ist in seiner Form rechtwinklig verbunden mit dem Vorhangende und dem Arm des Liegenden. Die Vorhangschräge ist aber zugleich Auftakt zu der Bewegung der Flihenden.

Unterschiedliche Malweise: Die Handlungsgruppe ist, alle Farben der Raumsphäre aufnehmend, plastisch modelliert, dagegen sind die Gebäude, die wehenden Vorhänge und Wasserschwaden (zusammen mit der Arkadenwand im gleichen fahlen Lichtton) ungreifbare Erscheinung, und die Liegenden variieren das gebrochene Rot des Bodens.

Zusammengehalten und bildnerisch sinntragend werden diese Gegensätze durch das übergreifende System von Diagonalen: die Stufen des linken Gebäudes und das Gesims des rechten liegen in einer Schrägen. Ihr entsprechen Richtungszusammenhänge der Figurengruppe von ihrer oberen Begrenzung über die Arme des Trägers bis zu dessen Gewandsäumen. In diese Richtung wird auch der Betrachter gewiesen,

14

von dem rechten Arm des Liegenden links unten über den Liegenden mit dem Zügel bis zu dem Kamelkopf (es ist in etwa die Hypotenuse eines rechtwinkligen Dreiecks, das alle vorn Handelnden einschließt). Die gegenläufigen Schrägen, vom Obergeschoß des linken Gebäudes ausgehend, sind stärker aufgefächert; ihnen entsprechen: Richtung der Schattengestalt links unten, des Vorhangs, der Flihenden, des Leichnams. Dieser aber stellt durch seine Schräglage über die Raumtiefe hinweg Verbindung her sowohl zur Schräge der Kapitell-Reihe links wie auch zum Gebälk und Gesims des Gebäudes. Andererseits ist seine Körperachse durch den Kopf des Mannes hinter ihm auch in einer flachen S-Kurve verbunden mit der senkrechten Achse des Quergebäudes und sogar in einem Bogen mit der Gegenschräge der Treppenstufen. Gegen diese aufgefächerten Verbindungen nach links wird die rechte Gruppe zusammengehalten durch den sie umschließenden Bogen, der in den Mänteln der Stehenden zu Senkrechten und Waagerechten führt, die wiederkehren in den beiden Liegenden.

Der aus den Hell-Dunkel-Verhältnissen entstehende "Lichtkreis" entspricht dem Bogen um die Handlungsgruppe und wirkt abrundend an den linken Bildecken. Die dominierende Diagonale von links oben nach rechts unten (zugleich Richtung der Rettungshandlung) wird in scharfer Spannung gegenläufig stabilisiert durch den Bodenstreifen, der dynamisch direkt auf den Schwerpunkt des Perspektivraums, links von der Bildmitte, zuläuft.

Zum Vergleich mit dem Bildsystem Raffaels ("Schule von Athen"): In beiden Fällen linearperspektivisch-projektive Bildräume mit Architektur und Menschenfiguren. Bei R. eine repräsentative Versammlung, bei T. ein dramatischer Vorgang; aber der Strukturunterschied ist nicht inhaltsbedingt, das zeigt ein Blick auf R. Fresko "Die Vertreibung des Heliodor", BB gegen 1513): Hier vollzieht sich ein lebhaftes Geschehen in einem zentralsymmetrischen Architekturraum mit Kuppeln, deren Fluchtpunkt mit dem Bildmittelpunkt zusammenfällt (Augenhöhe in Höhe des Altars). Links in differenzierten Bewegungen kniend die Gruppe der Opfer des Tempelräubers, in der Mitte und in die Tiefe gerückt betet der Hohepriester um Hilfe; schon sind die überirdischen, wie man an der Konfiguration erkennt, von links her durch den Raum gestürmt und haben die Räuber rechts zu Boden geworfen, die zusammengedrängten Figuren stauen sich am Bogenrand des Bildes selbst, und die Heliodor-Gestalt biegt nach oben um, so daß der Vorgang ins Gleichgewicht kommt mit den zusammengehaltenen Figuren der Flehenden links, wozu aber, vollends stabilisierend, noch der statische Aufbau der Papst-Gruppe kommt: ganz links, auf dem sonst leeren Vordergrund, wie von einem Proszenium aus, betrachtet der auf dem Sessel hereingetragene Julius II. (Rs. Auftraggeber) das dargestellte Ereignis aus der jüdischen Geschichte. Mit höchstem Kunstverstand hat R. so Verschiedenes in Zusammenhang gebracht: Gruppen, rapiden Vorgang und Zuständlichkeit, in freiem Entfaltungsraum klar ausgelebt in jeder einzelnen Gestalt.

In Rs. Bildraum wird der dramatische Vorgang nur als eine vorübergehende Störung in einer festgefühten Welt verstanden, in Ts. Bild wird mit dem Leichnam des Marcus sozusagen das letzte Lebendige und klar Gebildete aus einer unfassbar-schemenhaft feindseligen Welt getragen.

Weitere Vergleichspunkte: In Raffaels "Schule von Athen" ist die Symmetrie auch durch die Konzentration der Hell-Dunkel-Kontraste auf die Gewölbe in der Mittelachse betont. Der von Figuren besetzte Raum ist viel weniger tief als bei T., und R. setzt noch Mittel ein, ihn weniger tief erscheinen zu lassen, als er nach dem perspektivischen System faktisch ist. Er trennt grundsätzlich Menschen und Architektur durch die Farbe, wahrt aber doch auch im Kolorit den Zusammenhang: im Grau der Wände sind die starken Farben potenziell enthalten; die gleiche Formbestimmtheit ist durchgehend gewahrt, und der universalen Farbe entspricht das Prinzip der Bogenverbindungen. Bei Tintoretto dominieren dynamische Schrägen in asymmetrischer Ordnung, die Mittelpunkte von Fläche und Raum treten spannungsreich auseinander, die Hell-Dunkel-Kontraste sind in ihrem Flächenbezug irregulär, Raumsphären von unterschiedlichem Realitätsgrad werden zusammengespannt, die Individualität der Menschen verschwindet weitgehend in der Funktion, die Farbwerte sind asymmetrisch eingesetzt und teilweise

15

monochromer Übergänglichkeit unterworfen, Menschen und Architektur teils trennend, teils verbindend. Ts. Malerei hat die Moderne weit stärker gefesselt als das Vollendungsideal der Klassizität Raffaels.

Bildstruktur und Weltverständnis (Beispiel Ostasien)

Die theoretische Überlegung ebenso wie das bildanalytische Vorgehen haben gezeigt, daß die perspektivisch-projektive Methode der Renaissance nicht primär eine Frage des "richtigen" Darstellens, sondern eine generelle Entscheidung des Wirklichkeitsbewußtseins war und daß sie wandlungsreiche Möglichkeiten eröffnete. Ostasiatische Methoden des Darstellens wurden nun unter dem Gesichtspunkt der ihnen immanenten generellen Semantik betrachtet.

Die Tuschmalerei Chinas und Japans ist verbunden mit der ideographischen Schrift (ein Wort- oder Silben-Zeichen enthält einen ganzen Bedeutungshorizont). (BB Hakuin, 1685-1768, Bambus:) Die einfache Gestalt auf dem 127 cm hohen Hängerollenbild ist Darstellung und Schriftzeichen zugleich. (BB "Bambus" in Regelschrift und in einer Malvorlage:) Der Vergleich zeigt, daß in dem Bambus-Ideogramm gewisse Gestaltqualitäten des bezeichneten Gegenstandes enthalten sind (das gilt nicht für alle Schriftzeichen!). (BB das Bambus-Ideogramm in 3 verschiedenen Ausführungen): Das Zeichen, das auch ein Darstellungsbegriff ist, kann durch verschiedene Ausführung den Gegenstand verschieden qualifizieren: saftige und schmiegsame Fülle, knochige Geradheit, dynamische Ganzheit. Bei Hakuin bilden ganz wenige Pinselstriebe und -züge unmittelbar (als visuelle Qualitäten, nicht als Darstellung): im Wind wehendes Blatt, Laubschopf eines ebenso elastischen wie harten Schaftes, dessen Knoten und faserige Glieder bloß durch wechselnden, aber ununterbrochenen Duktus des breiten Pinsels entstehen. Hakuin war ein japanischer Zen-Meister; Tuschmalerei konnte die spontane Äußerung der "Satori"-Erfahrung sein (des blitzartig alle Schichten der Person durchschlagenden Innewerdens der Identität von Bewußtsein und Welt); eine solche Bildgestalt kann nicht die Erscheinungsvielfalt gegenständlicher Eigenschaften enthalten. Übrigens stand allgemein der Bambus visuell-symbolisch für Charaktereigenschaften: der glatte Stamm mit den regelmäßigen Knoten ist Geradheit und Unbeirrbarkeit, die Widerständigkeit Ausdauer, die Faserstruktur Schlichtheit, die Elastizität Nachgiebigkeit ohne Selbstverleugnung. Solche Qualitäten hat Hakuin unmittelbar in Bildgestalt umgesetzt, indem er das vorgeprägte Zeichen der Schrift neu mit Anschauungskraft und Leben sättigte.

(BB Mu Ch'i, Sechs Kaki-Früchte, um 1270): Mit Tusche in unterschiedlicher Stärke auf weißem Papier gemalt, bilden die Früchte ein asymmetrisches Gleichgewicht: eine Reihe, aus der eine Frucht nach vorn herausgerückt ist, so daß zwischen 2 Paaren eine Lücke entsteht, aber auch 2 Dreier-Gruppen, weil der herausgerückten Frucht links von der Mitte am rechten Ende eine überschnittene entspricht - eine regelfreie Beziehungsvielfalt, wie zufällig gesetzt und doch gesetzhaft wirkend, zufällige Notwendigkeit als Natur der Dinge verstanden. Auch die Tönung, von tiefem Schwarz bis zu silbrigem Grau und an den Rändern stellenweise in den Grund verschwebend, setzt eine zwanglose Spannung: die größte und schwärzeste Frucht nach rechts von der Mitte geschoben, aufgewogen durch 2 dunkelgraue, von denen eine, die unscheinbarste, vor der Reihe den Akzent setzt. Unten ist sie von einem weichen Pinselzug umfassen und gestützt. Ähnliche Züge umschreiben beiderseits die außen liegenden Früchte, aber deren leere Innenfläche verbindet sie entschwert mit dem Grund und läßt sie doch als Binnenform etwas heller erscheinen. Die tiefschwarzen Stiele und Kelchblätter beleben und verbinden in leichter Bewegung; sie akzentuieren die Grundrichtungen und vermitteln durch leichte Schräglage auch eine Beziehung zur Diagonalen. Der Stiel der vorgerückten Frucht schlüpft in die Lücke der Reihe und schmiegt sich dem Umriß der Nachbarin an.

Die Gestalten der Früchte sind Elementarformen angenähert: dem Quadrat

die schwärzesten, dem Kreis die hellsten, dem Oval die mittelgrauen - in Verwandtschaft und Spannung zum Bildviereck. Die Gruppe steht so im Bild, daß das Feld eine große Weite hat und auch etwas Atmosphärisches dadurch, daß die Dinge, an den weichen Konturen von Leere umspielt, in ein Kontinuum eingebettet werden oder daraus hervorgehen: eine Schwingung von Sich-Zeigen und -Verbergen und doch klares entschiedenes Dasein. Eine Frucht ist räumlich näher, eine durch Überschneidung zurückgeschoben, ein ganz leichter Diagonalzug entsteht, am meisten raumwirksam aber ist die Abstufung der Töne. Es ist ein Raum ohne Standfläche und Begrenzungen, doch haben die Früchte Gewicht, sind sehr real in ihrer Umweltlosigkeit, aber doch auch wieder schattenhaft. Eine paradoxe Ungeschiedenheit von Präsenz und Absenz, Energie und Leichtigkeit, Lebensfülle und Kargheit, Da und Nicht: darin liegt der intendierte Sinn der Struktur.

Der ostasiatische "Minimalismus" gründet in einem Verhalten zur Welt, dem alles Einzelne und Verschiedene transparent wird für eine durchscheinende Einheit und Nicht-Unterschiedenheit. Der Dekor eines japanischen Schreibkastens (BB Lackmalerei, 19. Jh.) ist das Lei-wen-Motiv, ein scheinbar zufällig dahinziehendes, Wellen und Wirbel bildendes Lineament, Bestimmtes nicht darstellend, aber vielfältige Assoziationen weckend. Es kommt aus der bis in die Vorzeit zurückreichenden Tradition der Spiral- und Wirbelsymbolik. Der Begriff der "reinen Form" bedeutet in dieser Kunst eine Vollkommenheit, die nicht als seltene Idealität oder als reiche Kostbarkeit, sondern als einfache Essenz des Natürlichen erreicht wird (BB chinesische Schale, Sung-Zeit, 960-1279:) Die entmaterialisierende Farbglasur hat sich durch beabsichtigten Zufall nicht ganz über den Gefäßfuß gelegt, auch materiell und immateriell sollen sich als eins erweisen. (BB Ninsei, Teeschale, gegen 1160:) das japanische Gefäß, aus dem bei der Tee-Zeremonie die Teilnehmer nacheinander tranken, soll betrachtet werden etwa wie ein Landschaftsbild. Die auf der Töpferscheibe entstandenen Rillen sind nicht geglättet, eine leichte Unregelmäßigkeit der Form ist nicht korrigiert; die Vollendung im Nicht-Perfekten gilt als höchste Qualität. Auf dem natürlichen Tongrund sind 2 Meereswogen, lichtblau und laubgrün, und eine rostrote Mondsichel gemalt. Das bewegte Meer, aufspritzend und wieder ins Element zurückfallend, ist das irdische Leben, über und hinter diesem Spiel die große schwebende Mondsichel eine glatte Kurve, einen weiten Himmel suggerierend, formal verwandt dem Schalenumriß, einer weiten Parabelkurve. Aber die Sichel öffnet sich noch etwas weiter und liegt schräg zur Schalenachse, in gleitender Bewegung. Alle Bewegtheit wird übergriffen vom ruhenden Grund.

Die Konzentration minimaler Mittel auf möglichst universellen Gehalt entspricht einer Weltvorstellung, die der Malerei vor anderen Künsten zentrale Bedeutung verleiht (in Europa war die Architektur der Entfaltungsort der übrigen Künste, in Ostasien hat die Malerei die Gestalt von Bau, Skulptur und Gerät mitbestimmt). (BB Landschaft mit Tempel aus einer japanischen Emaki-Bilderrolle, gegen 1310:) Die Landschaft liegt dem Betrachter nicht gegenüber, er meint eher, über einem Raum zu schweben, der sich nach allen Richtungen gleitend dehnt. Nebelstreifen steigern die Weite, lockern das harte Nebeneinander von Gegenständen und verschmelzen das Greifbare mit einem Grund, der, Raum und Fläche zugleich, nicht ein vorgegebener Behälter der Dinge ist, sondern ein universelles Medium, das sich jeweils nur so weit wie gerade notwendig konkretisiert.

(BB Kuo Hsi, 1020-75, Platz zwischen Bäumen und Ferne:) Das chinesische Wort für Malerei bedeutet zugleich "Berge und Wasser", denn Felsen mit Bäumen und Wasser

entsprechen den polaren Weltprinzipien Yin und Yang, die als Antagonisten, aber in zyklisch bewegter Einheit den Gang der Welt bestimmen. In dem Landschaftsbild ist der Zusammenhang bewegt von einer Schwingung zwischen statischer Symmetrie und asymmetrischer Balance; das Dargestellte ist nicht als Objekt einem betrachtenden Subjekt gegeben, es verlangt ästhetische Wahrnehmung als identifizierende Kontemplation. Die chinesische Malerei-Theorie forderte eine solche Relation

17

von Leere und Substanz, daß der Raumgrund in den Gegenständen erhalten bleibt als das ungreifbare Absolute in allem Einzelnen und Bestimmten: Polarität in der Nicht-Zweiheit, Scheidung in der Nicht-Geschiedenheit. (BB Liang K'ai, 1140-1210, Der Dichter Li T'ai-po, im Gehen rezitierend). Durch bloße Kontraste und Übergänge der Tuschpinsel-Führung sind das gleitende Gehen der einsamen, der Weite zugewandten Gestalt, ihr ungreifbares, doch bestimmtes Volumen, die umgebende Atmosphäre und, durch die Relation zur leeren Fläche, die freie Raumweite bewirkt; und das Raumelement durchdringt die Figur, doch ist sie keine bloße Erscheinung, sondern Verdichtung.

Was sich in den besprochenen Kunsterscheinungen als Grundstruktur des Weltverstehens und menschlicher Verhaltensweise zeigt, ist in analogen Formprinzipien der buddhistischen Plastik Ostasiens wiederzufinden (BB Maitreya in Kyoto, um 650; Bodhisattva-Relief, Südkorea, um 750. Vgl. die Analyse dieser Beispiele bei D. Seckel, s. Lit.-Hinw.). Aber die Kunst Ostasiens ist nicht einfach aus dem Buddhismus herzuleiten, wie überhaupt Gestaltbildung ein Welt konstituierender und nicht ein auf andere Determinanten nur reduzierbarer Faktor ist. Auch verwandelte sich der Asketismus der Buddha-Lehre, als diese auf Karawanenwegen in Ostasien eindrang, in einen wesentlich anderen "Weg des Lebens"; und die buddhistische Plastik ist in Grundzügen ihrer Struktur verbunden mit frühen vorbuddhistischen Gestaltungen Ostasiens (BB Kultgefäß in Gestalt des T'ao-t'ieh, zwischen 1400 und 1200 v.C.:) Das Bronzegefäß aus der Frühzeit der ostasiatischen Hochkultur hat die Gestalt eines Tierwesens, des mythischen Tigers, der der Waldestiefe, dem Dunkel und der Erde zugeordnet, Verschlinger und Erneuerer des Lebens ist. Oft waren mit ihm ein Vogel und ein Reptil verbunden: die Polarität Erde und Himmel, Dunkel und Licht, Yin und Yang. Die Flächen sind überzogen mit Spiralmustern, die im Lei-wen-Motiv (s. oben S. 16) bis ins 19. Jh. weiterleben. Spiral- und Wirbelverbindungen haben, wie auch in anderen frühen Hochkulturen, den Symbolsinn des werdenden, vergehenden und stets sich erneuernden Lebens. Diese Bronze diente dem Totenkult.

Auch die erste Großplastik entstand (um 200 v.C.) im Totenkult. (BB Grabchimäre, Dan-yang, China, um 500:) Numinose Kraft gewinnt die Tiergestalt aus einer Durchdringung von Volumen und rhythmischer Bewegung, ausfahrend, zurückkehrend, die Oberfläche in fließenden und flammenden Kurven überspielend und doch im Volumen verharrend. (BB Opfergefäß, Bronze, China, um 1000 v. C.:) Das viereckige Deckelgefäß ist tektonisch und dynamisch-bewegt: eine zusammengezogene Basis trägt den ausschwingenden Körper, dessen Hals sich wieder Kraft sammelnd verengt zum Tragen des dachartig ausladenden Oberteils. Dessen aufsteigende Tendenz treibt einer Pfosten hervor, der ein Knaufdach als Krönung emporhebt. Aufsteigende Grate an den Kanten und in den Mittelachsen der Seiten lassen die Doppelbekrönung als Resultat einer von unten aufsteigenden Kraft erscheinen und geben dem Gesamtumriß die Gestalt von zwei ineinander greifenden Bewegungen: eine Doppelkurve von unten und eine etwas weiter ausgreifende flügelartig schützende Gebärde des Daches. In ihrer durchbrochenen Form strahlen die Grate zugleich allseitig aus. Im ganzen kommen Expansion und Kontraktion ins Gleichgewicht. Den Dekor bestimmt wieder

T'ao-t'ieh, der Verschlinger und Erneuerer des Lebens, und der Flächengrund ist übersponnen mit dem Lei-wen-Motiv, Kreislauf und Dauer im Wandel bezeichnend.

Die Materie bei Tàpies und die gegenwärtige Welt

Aus dem Referat von Dan Freudenthal über das Werk von A. Tàpies (vgl. das vollständige Script des Referats) sind im folgenden einige Bestimmungen herausgehoben und durch Gesichtspunkte von Dieter Jähmig erweitert.

In Ts. Werk ist die "Präsenz der Materie das einzige Beständige; sie ist noch in ihrem verwüsteten Zustand unverwüstlich. Der bildnerische Prozeß ist ihr immanent, sowohl in der Mikro-Struktur des einzelnen Bildes wie in der Abfolge der Werke. In den frühen Arbeiten (BB Materialcollagen

18

1945-47) sind die Realien Spuren und Zeugen von Vergangenen, das Motiv der Abwesenheit ist als Metapher im Bild. Seit 1953 (BB) berichtet die Materie nicht mehr von etwas, sondern T. erfährt und bewirkt den Prozeß in der Materie selbst: Altern und Verfall, im Werden der Dinge zugleich schon ihr Vergehen. Verneint ist alles, "was uns konformistisch als gemachte und fertige Wirklichkeit vorgesetzt wird" (Francesca Vicens).

Die Materie ist anders gegenwärtig als etwa bei Fautrier (der Material dem subjektiven Willen unterwirft, es suggestiv und assoziativ macht) oder Dubuffet (dem die Materie zum Stoff für eine narrative Ikonographie wird). Bei T. ist das ganze Schema "Materie-Form" überhaupt verlassen (BB Großes Ocker mit Einritzungen, 1961). Er meidet alles, was von vorhandenem Kunstverständnis geprägt ist. (BB Materie in Form einer Hand, Sandwirbel, Weißes Oval) Der Fingerabdruck im Sand wird Punkt, Einritzung wird Linie, Sandwirbel wird Spirale; Teilungen zwischen Materiellstrukturen, zwischen Relief und Grund, Elementarformen erscheinen wie im Erdstoff neu entdeckt. Die Sphäre von Ordnung und Regel erscheint, aber vermieden ist jede indirekte, auf Vorkenntnis beruhende Zeichnung. Aus Eigenschaften der Materie entstehen auf den Menschen bezogene Themen: Schlammkugel wird Form von Brüsten oder die Oberfläche gealterter Haut. Dann greifen thematische und tektonische Motive ineinander (Türpfosten, Fensterrahmen). Die X-Form ist in den frühen Collagen Bedeutungsträger (Mystik des Todes); dann, in den ersten Materie-Bildern ist sie eingeschnitten, "wie man einen Gegenstand für die Vernichtung kennzeichnet, ihn auslöscht" (T.), oder das X-Zeichen transportiert, wie Markierungen auf Koffern oder Paketen, das Bild in den Bereich der anonymen Objekte. (BB Entfalteter Karton, 1960) Nun kommt die tektonische Funktion des Zeichens zur Geltung, es strukturiert das zweidimensionale Bild und hat zugleich die natürliche Funktion der Verstärkung des Kartons. (BB Vier Kartons, 1962:) Das X steht negativ zwischen den 4 Teilen, gesteigert durch die gerissenen Ränder; das Verhältnis zwischen materieller Funktionseigenschaft und Bildtektonik wird ambivalent. (BB Vier graue Quadrate auf Kastanienbraun:) Die 4 materiellen Formen liegen auf dunklem Grund (reliefartig, hell, einfach), aber sie formen den Grund mit zur Kreuzgestalt, durch deren semantischen Charakter die Wahrnehmung umschlägt, so daß die Materie der 4 Quadrate zum Grund wird. (BB Schreine; Planen; Möbel:) Alle später auftretenden Gegenstände werden auf den gemeinsamen Nenner gebracht: "die Immanenz aller Ideen im Leben der Materie" (Linhartova).

Jähmig geht von folgender Feststellung aus: Ts. Arbeiten sind verschlossen gegen jede

Erwartung einer Aussage. Sie sind scheinbar nur noch da, um sich als Bilder zu verweigern. Aber sie haben stets ein paar das Bild mit prägende Markierungen, Zeichen von regelhafter und nicht zufälliger Herkunft. Ob es Markierungen für etwas sind, bleibt unentscheidbar, sicher ist nur, daß die Sphäre von Sinn erscheint. Und das weckt erst die Wahrnehmung der puren Gegenwart von Materie. Das Bild zeigt Sinn als verschlossen, es ist nicht ohne Sinn; die Tore sind verschlossen, aber als verschlossene sind sie da. Die Bilder haben die unbedingte Präsenz der Materie, und die unmateriellen Zeichen sind in ihr. Materie dürfte hier eigentlich nicht mehr so heißen, denn von ihr kann man nur im Hinblick auf ihr Korrelat, die Form, reden. Das Schema "Materie-Form" ist verlassen. Es handelt sich wieder um Erde. Die Bilder sind da, wie Erde da ist, ebenso die Farbe: Erdtöne, Spuren von Gold wie Kristalle im Stein, Glanz, den Erde haben kann, das Schwarz der Nacht und der Leblosigkeit, Rot als majestätischer Purpur, Blau als feierliches Ultramarin.

T. macht nichts mit der Erde, er läßt sie schweigen. Die Erde ist das seit Platon und Paulus am meisten Verleugnete. Seit der hellenistischen und spätrömischen Angst, über der Vergänglichkeit das "Ewige" zu verlieren, ging die Erde verloren; sie wurde zum Gegenstand der Überwindung gemacht, zum Stoff für Form, Material für Arbeit, Speicher für Energie. Mit der Anerkennung der Erde (Materie - Vergänglichkeit - Tod - Präsenz dessen, was nicht "vergegenwärtigt" werden kann) stellt sich T. gegen

19

herrschende Faktoren zeitgenössischen Verhaltens. Die Gegenwart meint, mehr als irgendeine Epoche in Vergangenheit und Zukunft auszugreifen durch historische Kenntnis und technische Planung. Aber die erstere konserviert vergangene Tatsachen und kennt nicht den Bezug zum Gewesenen als Erfahrung der Ferne (Trauer um Verlorenes, Vergessen, Aufdämmern oder überraschendes Aufblitzen von Erinnerung); die Planung antizipiert errechenbare Tatsachen, und Zukunft wird nicht als Offenheit erfahren. Konservierung und Antizipation beseitigen die Erfahrung von Nicht-Gegenwart. Das Ganze von Zeit und Dasein wird nivelliert auf die bloße Vorstellung von gestern oder morgen Gegenwärtigem, auf Aktualität und Positivität. Dem setzt sich die Negation der Kunst Ts. entgegen, sie läßt nichts zu, was bloße Vorstellung, Gedächtnis oder Absicht, ist. Sie streicht den Willen zur Erklärung durch, den Willen zur absoluten Einordnung, der sich seit Nietzsche als der Kern des Willens zur Macht erwiesen hat.

T. erstrebt, nach seinen eigenen Worten, "dem Menschen in Erinnerung zu bringen, wer er in Wahrheit ist, ihn aus dem Wahn des Unechten zu wecken". Der Verzicht auf die Totalität des Berechnens befreit den Menschen zum Ganzen der Welt.

Zum Begriff der ästhetischen Erfahrung

Eine Analyse der von Cézanne hervorgebrachten fundamentalen Veränderung der Bildstruktur (vgl. Script 1972/73, 2. Teil, S. 9-10) führte zu der Frage, worin ihre Modernität liege. Cs. bildnerisches Vorgehen ist angelegt auf eine ästhetische Wahrnehmung, die das Sehen von seiner Vororientierung durch die Sprache, die begrifflichen, verdinglichten Fixierungen befreit. Sie durchbricht den Filter begrifflich vorgeprägten Wissens, der den modernen Menschen überhaupt nichts mehr unmittelbar wahrnehmen läßt. Der denotative Filter (die in das visuelle Angebot der Welt hineingetragenen dingbegrifflichen Bedeutungen) beherrscht das technologisch-instrumentale Wirklichkeitsbewußtsein. Cs. Bildstruktur setzt der verarmten Erfahrung und dienstbaren Sprache eine sprachkritische Funktion der ästhetischen

Wahrnehmung entgegen und hält gegenüber der Pluralität sozialer Rollen und wissenschaftlicher Weltaspekte den Horizont der allen gemeinsamen Welt als ein mögliches oder zu verwirklichendes Ganzes offen. Indem C. von der Farbe ausgeht, reduziert er die vorgegebene erscheinende Natur am Beginn des Bildprozesses auf die vordenotative Phänomenalität (vorbegriffliche Erscheinungsweise) von form- indifferenten Farbflecken (vgl. Imdahl). Dieses Angebot von Sinnesdaten ist als vordenotativer Aspekt disintegriert, chaotisch. Das Methodenproblem der Malerei bestand für C. darin, die "sensations colorantes", die nichts Dingbegriffliches mehr meinen, konstruktiv in einen in sich selbst begründeten Zusammenhang zu überführen, der dann aber die Welt selbst als ein in sich Verständliches, denotationsüberschreitendes, nicht begrifflich, sondern eher musikalisch-rhythmisch existierendes Zusammenbestehen neu hervorzubringen vermag.

Cs. bildnerische (keineswegs formalistische) Operation verzichtet auf denotative Motivation. Dieser Verzicht unterscheidet C. von den Impressionisten. Die impressionistische Methode blieb gebunden an das Bezugssystem der perspektivischen Darstellung denotierter Zusammenhänge (vorgegebene Dinge im vorgegebenen projektiven Raum), trotz der koloristischen Unmittelbarkeit (Direktübertragung von Farberscheinung in das bildnerische Medium von Farbflecken, Lösung der Farbe von der Materialität darzustellender Dinge); der Kolorismus war Äquivalent gegebener transitorischer Lichtsituationen. Dagegen war Cézannes eigengesetzliches Konstruktionssystem aus vordenotativen Farbelementen insofern eine Vorstufe des Kubismus, als beide eine körperräumliche Welt ausdrücklich aus einem vordenotativen Medium entstehen lassen. Das Medium des Kubismus ist nicht die Farbe, sondern eine ungegenständliche Überlagerung und Durchdringung von Dimensionsbeziehungen, von Flächen als Energiefeldern, die Gegenständlichkeit aus sich hervorbringen, so wie etwa eine gesättig-

20

te Lösung Kristalle absetzt (vgl. Script 1973/74, S. 14-17). Das Werk gewinnt, wie bei Cézanne, für den Betrachter nur Gestalt und Existenz, wenn die Wahrnehmung sich in den Prozeß verstricken läßt. Das Gebilde verweigert die denotative Objektidentifizierung und verlangt, daß der Mensch aus seiner Stellung als Subjekt gegenüber Objekten (d. h. aus seinem Machtwillen) herausgeht und sich in den Prozeß hineinbegibt. Cézanne hat erstmals den anthropozentrischen Naturbegriff der Neuzeit ferngerückt, der noch in der Romantik bestand als Entsprechung von Außenwelt und innerer "Stimmung". Von dieser Verinnerlichung her ist nur ein Aspekt eines Naturmotivs jeweils optimal als Äquivalent eines Seelenzustands. Für C. kann ein Naturmotiv Gegenstand unerschöpflicher Studien sein. Es gibt keine einmalige exemplarische Lösung dieses einen Künstlers für das eine Sujet. Jede gelungene Lösung ist in sich letztgültig. Im Anblick ein und derselben vordenotativen Naturerscheinung sind zahllose farbkonstruktive Zusammenhangsbildungen möglich, von denen keine erfolgreicher ist als alle anderen erfolgreichen. Wenn ein Impressionist denselben Gegenstand mehrfach behandelt (BB Monet, Serie der Kathedrale von Rouen), so wird dabei zwar die Identität des Objekts relativiert, aber der Maler reflektiert auf die Natur in ihrer wechselnden Phänomenalität. C. dagegen reflektiert auf die Malerei in ihren vielfältigen Möglichkeiten autonomer Konstruktion, er versetzt den Betrachter in die Lage, die gelingende Zusammenhangsbildung aus Farbsetzungen und die daraus folgende Dingwerdung als Vollzug in der Rezeption zu erfahren. Eine solche ästhetische Wahrnehmung vergegenwärtigt einen von aller Denotation verdeckten Zusammenhang alles Existierenden als Welt jenseits der dingbegrifflichen Entfremdung.

In der ästhetischen Erfahrung bedeutet der Begriff der Aisthesis (nach Jauß), daß sich die

Wahrnehmung gegen den traditionellen Vorrang des intellektuellen Erkennens in ihr Recht setzen läßt, und die Grunderfahrung der Katharsis (Reinigung) betrifft Wirkungen der ästhetischen Wahrnehmung als verschiedene Weisen, sich mit der bildnerischen Gestaltwirklichkeit zu identifizieren. Bei Cézanne bedeutet dies, daß die aktivierte Wahrnehmung sich reinigt von verdinglichten Konventionen und daß kritische Reflexion sich befreit von der denotativen Entfremdung.

Die möglichen Weisen der Identifikation mit der bildnerischen Gestalt sind jeweils in dieser selbst angelegt und kunstgeschichtlich unterscheidbar (vgl. Imdahl): Bilder, die Ereignisse aus der christlichen Geschichte zum Thema haben, sind künstlerisch durch die Frage bestimmbar, wie das Erzählte durch das als Bildgestalt Gezeigte interpretiert wird. So ist z.B. in der wandlungsreichen Geschichte der Darstellung des gekreuzigten Christus Grünewalds Bild (BB Kreuzigung in Karlsruhe, 1525) eine auf normbrechende, tragisch erschütterte Identifikation angelegte Interpretation des Themas; und zwar ist normbrechend ein Widerspruch zwischen ästhetischer Einstellung und moralischer Praxis. Dem Menschen werden nicht Muster vorgegeben für sein Handeln und Verhalten (wie in der Hochrenaissance), sondern er wird in die Freiheit seiner Moralität versetzt (Zusammenhang des Tragisch-Erhabenen mit dem Bewußtsein von Freiheit).

Die Unterscheidung zwischen admirativer (bewundernder) und sympathetischer Identifikation ist zu belegen an der Verschiedenheit der Barockmalerei in den katholischen Ländern einerseits und im protestantischen Holland andererseits. Die riesigen, Wände und Decken füllenden mythischhistorisch-allegorischen Bilderzyklen (BB Tiepolo, Malereien in der Würzburger Residenz, 1742) erheben in eine Sphäre, in der sich Irdisches und Himmlisches zum Ruhm (des Schöpfers wie der Geschöpfe) vereinigen. Sie haben apotheotischen Charakter. Dagegen hat die holländische Malerei des 17. Jhs. den Typus der in bürgerliche Genre-Szenen gekleideten Allegorie geschaffen, angelegt auf sympathetische Identifikation. Vermeers "Perlenwägerin" (BB um 1665) erhält durch das im Hintergrund erscheinende Bild im Bild eine Anspielung auf das Seelenwägen im Jüngsten Gericht. Das Gemälde ist zugleich Vanitas-Allegorie (Nichtigkeit der materiellen Werte)

21

und erschließt sich einer meditativen Wahrnehmung der Erscheinungsgestalt des Alltäglichen, wobei der Gestaltsinn nicht die integrierte Allegorie-Bedeutung als solche ist, sondern das Alltägliche als in jedem Augenblick unausschöpfliches Geheimnis, das transparent wird für jene Bedeutungs-Konnotation.

In einem besonderen, modernen Sinn kathartisch kann man eine Bildstruktur nennen, die zur "Identifikation mit der eigenen Identität" führt (Imdahl). Diese Möglichkeit eröffnet sich im "abstrakten Sublimen" (BB Rothko, Beispiele 1951-57), sofern dieses eine Befreiung aus allen konventionellen Bewußtseinsmechanismen und damit eine Besinnung auf den Grund der eigenen Existenz auslösen kann. Durch einen besonderen Umgang mit Farbe negiert R. nicht nur jede Denotation, es ist auch nicht eine bestimmbar Oberflächliche vom namenlosen Grund trennbar. Das großformatige, aus naher Distanz zu sehende Bild verweigert jede systematisierbare Orts- und Zeitbestimmung, das Thema von Enthüllung und Verbergen ist so ausschließlich präsent, daß es alle vertraute Identität in Frage stellt und der Wahrnehmende seine eigene Erfahrung und sich selbst in neuer Weise erfährt. Es greift zurück hinter jede mitgebrachte, determinierbare Ordnung, auf den Grund der absoluten Emotion, d.h. eine Exaltation des Selbst als Aufruf zu Selbständigkeit und Selbstentfaltung: eine Erfahrung der eigenen Präsenz durch die bewirkte erhabene Desorientierung. Es ist eine Relation zwischen

Werk und Wahrnehmendem, die diesen zum Bewußtsein seiner Freiheit zu bringen vermag.

In gegensätzlicher wie auch analoger Weise kathartisch ist jene Identifikation, welche die von Rene Magritte ausgebildete Variante des Surrealismus verlangt. Hier werden begrifflich sofort denotierbare Gegenstände präsentiert, aber gerade um die fixierte Wahrnehmung zu brechen und den unvordenklichen Grund aller Dinge als "mystère" erfahrbar zu machen (vgl. Skript 1972/73, S. 15-20). Die Identifikation impliziert auch hier das Bewußtwerden des Freiheitsgrundes menschlicher Existenz.

Literaturhinweise

- ARNHEIM, RUDOLF, Kunst und Sehen. Berlin (de Gruyter) 1965
PANOFSKY, ERWIN, Perspektive als "symbolische Form". In: Aufsätze ... , Berlin (Hessling) 1964
WÖLFFLIN, HEINRICH, Die klassische Kunst. München 1898 u.ö.
Raffaello nelle Stanze, Text von DE CAMPOS. Milano 1965
HETZER, THEODOR, Gedanken um Raffaels Form. Frankfurt/M (Klostermann) 1932
HETZER, THEODOR, Die Sixtinische Madonna, Frankfurt/M (Klostermann) 1947
SEDLMAYR, HANS, Das erste mittelalterliche Architektursystem. In: Epochen und Werke I, Wien/München (Herold) 1959
SECKEL, DIETRICH, Einführung in die ostasiatische Kunst. München 1960
Emaki, Die Kunst der klassischen jap. Bilderrollen, Mün. (Hanser) 1959
KELLERER, CHRISTIAN, Objet trouvé, Surrealismus, Zen. (rororo-rde 289)1968
FREUDENTHAL, DAN, Antoni Tàpies. Referat-Manuskript 1974, HfbK-Biblioth.
JÄHNIG, DIETER, Zum Werk von Antoni Tàpies. In: Katalog Mus. St. Gallen 1967
Tàpies-Katalog, Ausstellung Nationalgalerie Berlin 1974
JAUSS, HANS ROBERT, Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. Mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen von MAX IMDAHL. Konstanz (Universitätsverlag) 1972