

Mobile Eyes.

**Peripatetisches Sehen in den
Bildkulturen der Vormoderne**

David Ganz, Stefan Neuner (Hg.)

eikones

Herausgegeben vom Nationalen Forschungsschwerpunkt
Bildkritik an der Universität Basel

**Mobile Eyes.
Peripatetisches Sehen in den
Bildkulturen der Vormoderne**

David Ganz, Stefan Neuner (Hg.)

Inhaltsverzeichnis

Schutzumschlag: Photos: Jacqueline E. Jung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn). Internet: www.fink.de

eikones NFS Bildkritik, www.eikones.ch

Die Nationalen Forschungsschwerpunkte (NFS) sind ein Förderinstrument des Schweizerischen Nationalfonds.

Gestaltungskonzept eikones Publikationsreihe: Michael Renner, Basel

Layout und Satz: Mark Schönbächler, Basel

Lektorat: David Ganz, Stefan Neuner und Elizabeth Tucker

Koordination: Daria Kolacka, Basel

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5622-9

David Ganz und Stefan Neuner

**9 Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne.
Zur Einführung**

Sophie Schweinfurth

**61 Creating Sacred Space as Cosmic Liturgy in Late
Antiquity. Two Case Studies from Ravenna**

Steffen Bogen

**91 Imaginäres Eindringen. Schwellen- und Schleierfunktionen
von Bildern (um 1000–1400)**

Jacqueline E. Jung

**133 The Kinetics of Gothic Sculpture. Movement and Appre-
hension in the South Transept of Strasbourg Cathedral and
the Chartreuse de Champmol in Dijon**

Michele Bacci

**175 Remarks on the Visual Experience of Holy Sites in the
Middle Ages**

Hans Aurenhammer
199 **Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis**

Roland Krischel
243 **Handelnde Bilder. Zur Kinetik des Klappbildes
in Spätmittelalter und Früher Neuzeit**

Iain Fenlon
273 **Space, Motion, and Image. Ritual Acts in Early
Modern Venice**

Jörg Dünne
295 **Luís de Camões und der globale Blick.
Die bewegte Welt der *Lusíadas***

David Ganz
323 **An der Schwelle zum Barock. Türen, Fenster und Bilder
in der Cappella Altemps**

Jasmin Mersmann
359 **Schieflagen. Die *Architectura obliqua* des
Juan Caramuel y Lobkowitz**

Iris Laner
391 **Mit Husserl, Merleau-Ponty und Foucault im Panorama.
Phänomenologische und diskursanalytische
Überlegungen zur subjektkonstitutiven Dimension
leiblichen Sehens**

423 **Autorinnen und Autoren**

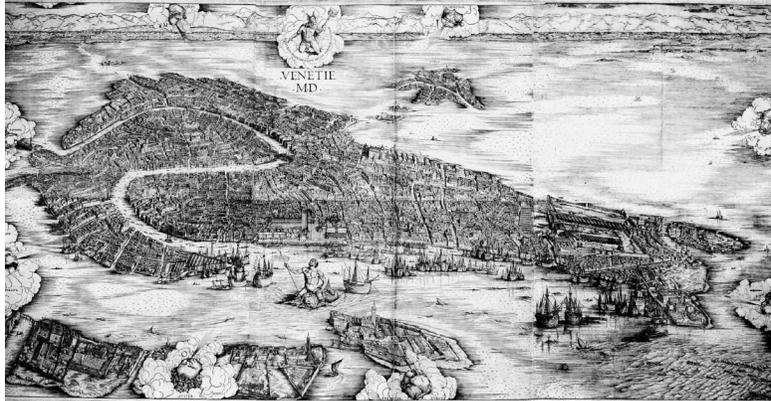
Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne. Zur Einführung

David Ganz und Stefan Neuner

Dynamisches Sehen im Blick der Moderne

»Von der 110. Etage des World Trade Centers *sehe* man auf Manhattan. Unter dem vom Wind aufgewirbelten Dunst liegt die Stadt-Insel. Dieses Meer inmitten des Meeres erhebt sich in der Wall Street zu Wolkenkratzern und vertieft sich dann bei Greenwich; bei Midtown ragen die Wellenkämme wieder empor, am Central Park glätten sie sich und jenseits von Harlem wogen sie leicht dahin. Eine Dünnung aus Vertikalen. Für den Moment ist die Bewegung durch den Anblick erstarrt. Die gigantische Masse wird unter den Augen unbeweglich.«¹

Mit diesen Sätzen eröffnet Michel de Certeau den berühmten Abschnitt, den er in seinen *Arts de faire* den Raumpraktiken gewidmet hat. In ihm entwickelt der französische Historiker eine ideale und polemisch zugespitzte Opposition zwischen zwei fundamentalen Modi des Raumbezugs, die zugleich zwei Weisen der Wahrnehmung und des Weltverhältnisses bezeichnen, die für die westliche Zivilisation seit der frühen Neuzeit charakteristisch sind. Auf der einen Seite ein »strategischer« und anonymer Modus des Raumbezugs, der



1 Jacopo de' Barbari, *Perspektivplan von Venedig* (1498–1500).

sich der Wissenschaft, der Planung, der Kartographie, der Politik und den mit ihnen verbundenen Machttechniken zuordnen lässt (im Hintergrund steht eine Auseinandersetzung mit Michel Foucaults *Surveiller et punir*). Sein Paradigma ist der Blick, wie er sich am Ende des 20. Jahrhunderts von der Aussichtsplattform des World Trade Centers auf die Stadt New York eröffnete. Dort oben kam es nach de Certeau zu einem »Überschwang« des »skopischen Triebes« des Menschen: Er wird zu einem »Sonnenaugen« und einem »Voyeur-Gott«, unter dessen Augen sich die Stadt einen »Text« verwandelt. Er ist ihrem »mächtigen Zugriff« entrissen, herausgehoben aus dem Dickicht der Straßen, der Sphäre der Lebenspraktiken, in der die »Sichtbarkeit« endet und die zufälligen Verschlingungen vieler tausender Wege beginnen, die alle ihren eigenen Geschichten folgen und einen »Text« schreiben, der nur von oben lesbar ist.² Dort unten, in der Horizontale der erlebten Stadt situiert de Certeau den zweiten »taktischen« und subjektiven Modus des Raumbezugs, der sich auf den Bereich der individuellen Erfahrung von Räumen und trivialen Fertigkeiten des Handelns in ihnen bezieht: Es ist der Blickwinkel der Benutzer des geplanten und verwalteten Raumes, jener der Subjekte, auf welche die Machttechniken zugreifen.³ Ein Blickwinkel, der in dem Maße, wie er von einer konkreten Involvierung in die Lebenswelt fortgerissen ist, immer kontingent und partiell bleibt. Ein Blickwinkel, der die genaue Umkehrung der immobilen und distanzierten Perspektive der Beschauer auf dem Dach des *high-riser* bildet, welche de Certeau mit dem Augwinkel zu identifizieren nicht versäumt hat, den eine dominante Linie der Stadtdarstellung in der westlichen Kunst seit Jacopo de' Barbaris *Perspektivplan von Venedig* einnimmt (Abb. 1).⁴ Das *Sehen* der Stadt und das *Gehen* in ihr,

bildhafte Distanzierung und bewegte Teilnahme, Darstellung und Handlung stehen einander dichotomisch gegenüber. Man findet in de Certeaus Raumtheorie die vielleicht prägnanteste und einflussreichste Artikulation einer diskursiven Matrix, welche die Diskussion des Verhältnisses von Sehen und Bewegung bestimmt, seitdem es im Kontext der Avantgarden des vergangenen Jahrhunderts zu einem bestimmenden Thema der Kunst, Kunsttheorie und auch der Kunstgeschichte geworden ist.

Als *locus classicus* kann man in diesem Zusammenhang mittlerweile Rosalind Krauss' *Passages in Modern Sculpture* (1977) nennen.⁵ Ein Buch, das sich anders als man auf den ersten Blick meinen könnte, nicht einfach mit der Skulptur als einem Teilgebiet der Kunstgeschichte beschäftigt, sondern diese vielmehr als exemplarische künstlerische Praxisform der Moderne im Horizont der Verabschiedung der im Klassizismus wurzelnden Gattungsästhetik analysiert. Der Übergang von der spätmodernistischen Malerei zur installativen Objektkunst des Minimalismus und Postminimalismus, in dem Krauss' Darstellung kulminiert, erscheint als eine dezisive historische Zäsur, als ein *point of no return*, an dem zwei unvereinbare Auffassungen des Kunstwerks, eine idealistische und eine materialistische, einander endgültig ablösen. Auf der einen Seite ein Verständnis des Werks als Totalität und Einheitsstruktur, die von einem Rahmen oder auch Sockel gefasst und von der wirklichen Welt abgetrennt und aus ihr herausgehoben wird. Gemäß dieser Vorstellung erschließt sich das Kunstwerk in einem frontalen Blick, der es *idealiter* von einem einzigen Punkt im Raum aus und in einem einzigen Moment in allen Aspekten umgreift. Es impliziert ein reines Sehen, das von der Zeitlichkeit und Leiblichkeit der Wahrnehmung



2 Willem de Kooning, *Door to the River* (1960).

abstrahiert und diese auf ein Moment der Intelligibilität reduziert. Die ästhetische Apprehension ist hier nicht nur ein transzendentaler, sie ist ein metaphysischer Akt: In ihr wird eine materielle Oberfläche auf eine–vielfach bestimmte, narratologische, psychologische, organische, konzeptuelle–Tiefenstruktur hin transparent. Das Subjekt dieses Sehens wird von Krauss (und in dem von ihr angestoßenen Diskurs) immer wieder mit dem cartesianischen identifiziert.⁶ Es steht gegenüber dem Kunstwerk in der Position eines ideologischen Banns, welche im Modell der Perspektivillusion auf den Punkt kommt.⁷ In *Passages in Modern Sculpture* suggeriert dies das polemisch gewählte Beispiel einer gestischen Abstraktion Willem de Koonings, die der Titel–*Door to the River*–als Landschaftsausblick identifiziert, und in deren Zentrum sich so etwas wie eine Tiefenöffnung aufzutun scheint (Abb. 2).⁸ In der Auseinandersetzung über die Definition des ästhetischen Objekts, als welche Krauss die Geschichte der modernen Skulptur liest, steht also noch mehr auf dem Spiel als das Erbe des Klassizismus. Auf dem Spiel scheint letztlich nichts Geringeres zu stehen als die Grundlegung des Bildverständnisses der europäischen Tradition.

Die Verabschiedung einer solcherart charakterisierten Auffassung des Kunstwerks fällt nicht nur mit der Destruktion seines autonom-bildhaften Charakters zusammen, sie lässt die Lessing'sche Unterscheidung zwischen »Raum-« und »Zeitkünsten« kollabieren, deren normative Wirkmacht bis in die Kunstkritik Michael Frieds reicht.⁹ Vom Sockel gestoßen und aus dem Rahmen gesprengt, fasst das Kunstwerk im Realraum und der wirklichen Welt Fuß und mobilisiert ein Sehen, das den Augen die Beine und der Wahrnehmung



3 Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970).

den Leib restituert. Am Ende der *Passages in Modern Sculpture* begegnen wir Werken, die buchstäblich die Form von »Passagen« angenommen haben und sich in diesem Buch als eine Art *telos* der modernen Kunst aufdrängen: Bruce Naumans Korridorinstallationen oder die spiralförmige Mole, die Robert Smithson 1970 im großen Salzsee von Utah aufschütten ließ, sind einzig im Abschreiten, in einer Passage durch Raum und Zeit erfahrbar, in der das Werk nie in einer totalisierenden Sichtbarkeit Präsenz erlangt, sondern sich im selben Moment, in dem es sich erschließt auch wieder entzieht (Abb. 3). So rücken die Aktivierung des Sehens als eine »Raumpraxis« und die partizipative Ermächtigung des Beschauers diesen zugleich aus der Position der »perspektivischen« Verfügung über das Sichtbare heraus.¹⁰

Das Verdikt, das der Diskurs der Neo-Avantgarden über die Einheitsform des Tableau und die perspektivische Fixierung des Sehens gesprochen hat, und die Modelle der Verräumlichung und Verzeitlichung des Sehens wirken auch in der Kunst des 21. Jahrhunderts, wenn auch als eine kaum noch als solche thematisierte Voraussetzung nach: In der ubiquitären Werkform der Installation allemal, aber auch dort, wo das Bild im Zentrum steht, begegnet es selten als der monolithische Singular, für den der Begriff des Tableau steht: In Film- und Videoprojektionen, aber auch in den heute üblichen installativen Präsentationsweisen von Malerei und Zeichnung sind Bilder in Bewegung versetzt oder begegnen als Sequenz, die Augen und Leib der Beschauer mobilisiert.¹¹

Die theoretischen Positionen des späten 20. Jahrhunderts werden hier freilich nicht deshalb mit einiger Ausführlichkeit referiert, weil die Diskussion des bewegten Sehens, welcher der vorliegende

Band ein Forum bietet, daran unmittelbar anschlosse. Die versammelten Texte sind Erträge eines Forschungsfeldes, das sich im Zuge einer Hinwendung zu Fragen der Rezeptionsästhetik, der Auseinandersetzung mit dem räumlichen Kontext von Bildwerken und ihrer Einbindung in rituelle Handlungen aufgetan und in den letzten Dekaden der Kunsthistoriographie der Vormoderne wesentliche Impulse gegeben hat. Doch gibt es Zusammenhänge zwischen den kunstwissenschaftlichen und theoretischen Diskursen um die ältere und neueste Kunst, die uns es angezeigt erscheinen lassen, das Erkenntnisinteresse, das dieses Buch leitet, zu kontextualisieren, nicht nur um hervorzuheben, dass sich die Historiographie der Vormoderne und der jüngsten Epoche mehr zu sagen haben, als man gewöhnlich annimmt, sondern auch, um den Anachronismus, der jeder historischen Fragestellung innewohnt, zu reflektieren.

Ein solcher Anachronismus ist stets janusköpfig. Auf der einen Seite hat er eine erkenntnismöglichende Dimension. Erst unter bestimmten historischen Voraussetzungen, erst vor dem Hintergrund bestimmter Erfahrungen und erst im Rückgriff auf ein bestimmtes Vokabular, das nicht immer schon zur Verfügung stand, wird es möglich, Phänomene, die in anderen Epochen bereits aufgetaucht sind, deren zukunftsweisende Bedeutung aber nur in späteren Geschichtsperioden evident werden kann, zu unterscheiden, zu benennen und zu analysieren. Dem steht aber in jedem Fall auch eine erkenntnisverfälschende Dimension gegenüber. In jedem Fall sollte reflektiert werden, welche Aspekte historiographischer Leifragen und ihrer Begrifflichkeit auf Voraussetzungen beruhen, die erst in der Gegenwart der Geschichtsschreibenden entstanden sind.

Zuerst muss festgehalten werden, dass die kinästhetische Mobilisierung des Sehens erst an der Schwelle der Moderne zu einem zentralen Thema der Kunsttheorie wurde. In der Kunstliteratur der Vormoderne stoßen wir auf lediglich auf einige Motive, welche die Problematik berühren: Die Differenz der Nah- und Fernansicht etwa, die Giorgio Vasari an Tizians späten Gemälden – allerdings noch in Hinsicht auf die Frage des richtigen Abstands zur Leinwand – hervorhebt.¹² Das kunstkritische Schrifttum des 17. Jahrhunderts beginnt dann den Unterschied der Aspekte als solchen zu würdigen und darin einer Sehkultur Ausdruck zu verleihen, die sich ihres dynamischen Charakters inne wird.¹³ In der Architekturtheorie denken wir z. B. an die von Andrea Palladio in die *Quattro libri d'architettura* (1570) aufgenommene Bemerkung Vitruvs, Tempel, die außerhalb von Städten errichtet würden, seien an öffentlichen Straßen oder

Flüssen zu platzieren, damit die Vorübergehenden sie sehen, grüßen und verehren könnten.¹⁴ Dazu existieren zahlreiche Dokumente, die uns Belege geben, dass eine Reflexion der Art und Weise, wie Bauten sich Beschauern in einer Sukzession von Ansichten erschließen, ästhetische Entscheidungen in der Architektur bestimmte.¹⁵ Das wichtigste Argument der vormodernen Kunstliteratur, in dem ein mobiles Sehen thematisch wird, ist aber fraglos jenes, das Benvenuto Cellini in der Florentiner *Paragone*-Debatte zugunsten seines Meisters ins Feld führte, und demzufolge die Skulptur die Malerei darin überträfe, dem Auge, statt nur einer, eine Vielzahl von Ansichten (»vedute«) zu bieten. Wenn der Bildhauer an einer Stelle davon spricht, dass die Skulptur mit einer »einzigsten Ansicht« »beginne«, um sich danach »allmählich zu wenden«, ¹⁶ wird deutlich, dass die Vielansichtigkeit hier noch primär als Eigenschaft des Objekts und nicht von einer Schaubewegung her, also im Rahmen einer Werkästhetik begriffen wird.¹⁷

Das mag einer der wesentlichen Gründe sein, weshalb Qualitäten, welche Bildwerke in einer dynamischen Rezeptionssituation entfalten, erst am Beginn der Moderne in der Kunsttheorie zu einer konsequenten Artikulation fanden. Die Reflexion auf die Bewegtheit des Sehens setzt eine Sensibilität für die Subjektivität der Wahrnehmung, eine Aufmerksamkeit für die Relativität einzelner Momente der Betrachtung und wahrscheinlich auch für die Kontingenz von Blickperspektiven auf ein Werk voraus. Die Grundlagen dafür entstehen fraglos im 18. Jahrhundert im Zuge der Herausbildung der modernen Ästhetik, die am Ende des Säkulums in Immanuel Kants Konzeption des Geschmacksurteils gipfelt.¹⁸ Das Ästhetische wird in der neuen philosophischen Kunstwissenschaft als eine Erfahrung behandelt, die dezidiert als subjektive gefasst ist. Die moderne Ästhetik ist also von Anbeginn und wesentlich keine Werkästhetik mehr, sondern eine Rezeptionsästhetik.

In dieser Periode begegnen wir nun auch in der eigentlichen Kunstliteratur der ersten programmatischen Behandlung einer mobilen Wahrnehmung. Darauf wies Yve-Alain Bois in einem für uns anstoßgebenden Aufsatz hin, dem wir den Begriff des »peripatetischen Sehens« entlehnt haben. Dort beschäftigt sich Bois mit einem weiteren Schulfall der neo-avantgardistischen Poetik des Passagenraumes, der Skulptur Richard Serras.¹⁹ Bois situiert diese Poetik allerdings, anders als Krauss, auf einer historischen Linie, die über die dynamische Raumkonzeption in der modernen Architektur bis ins 18. Jahrhundert zum Landschaftsgarten und zur Theorie des



4 Humphry Repton, *Beaudesert, Staffordshire, Marquis of Anglesea* (1816).

»Pittoresken« zurückführt.²⁰ In der neuen englischen Gartenkunst war es, wie Bois es formuliert, zu einer »fundamentalen Kehrtwende« gekommen, insofern sich der Entwurf nicht mehr, wie beim Barockgarten, am »Grundriss«, sondern am »Aufriß«, und das heißt: an der Perspektive eines umherwandernden Spaziergängers, orientierte.²¹ Der Landschaftsgarten ist ein Weggarten, dessen »pittoreske« Wirkung sich nicht, wie im alten geometrischen Typus, in der Vogelschau oder der Planansicht, sondern im Akt des Durchschreitens entfaltet, bei dem der Beschauer von immer neuen bildhaften Ansichten überrascht wird (Abb.4). Von den Verfechtern und Theoretikern des Landschaftsgartens wurde hervorgehoben, dass ihre Praxis die Nivellierung »jeglichen Terrains auf die »plane Ebene« eines Blattes Papier« überwinden wolle, die »schlechte Angewohnheit, den Effekt des Bildes im Grundriß zu erfassen, statt den Grundriß im Effekt des Bildes«, wie es bei René-Louis Girardin heißt.²² Und wenn die Landschaftsmalerei Ausgangspunkt der Komposition der Ansichten des Gartens ist, so unterscheidet sich nach Humphry Repton die Kunst des Gärtners von jener des Malers doch in einem wichtigen Punkt:

»The spot from whence the view is taken is in a fixed state to the painter, but the gardener surveys his scenery while in motion, and from different windows in the same front he sees objects in different situations; therefore, to give an accurate portrait of the gardener's improvement would require pictures from each separate window, and even a different drawing at the most trifling change of situation, either in the approach, the walks, or the drives, about each place.«²³

Der Landschaftsgarten gibt dem Spaziergang Raum. Die ästhetischen Prinzipien, die seine Anlage bestimmen, sind eng an diese kulturelle Praxis gekoppelt, die in der Literatur seit dem späten 18. Jahrhundert als ein Szenarium begegnet, das – wie das Wandern, Flanieren, Promenieren und auch das Reisen – für die Genese und Performanz moderner Subjektivität paradigmatischen Charakter besitzt.²⁴ Zugleich ist die Entwicklung des englischen Gartens mit der Herausbildung des öffentlichen Raumes in und um die wachsenden Städte verknüpft. Viele Gärten waren dem allgemeinen Publikum zugänglich oder wurden im 19. Jahrhundert geöffnet. Sei es der Park, der Boulevard, die Passage, das Kaufhaus, das Hotel, der Bahnhof oder der Eisenbahnwagen: Öffentlichkeit im modernen Sinne, als Feld anonymer, flüchtiger und rituell nicht mehr geregelter Begegnungen, entsteht in transitorischen Räumen und ist mit den Prozessen der Beschleunigung des Lebens und der Steigerung der allgemeinen Mobilität verknüpft. Die spezifischen Erfahrungen der Modernisierung haben in diesen Passagenräumen ihren Ort.²⁵ Neben der subjektiven Auffassung ästhetischer Wahrnehmung ist es fraglos dieser Erfahrungshorizont, welcher zu den ermöglichenden Bedingungen des Thematisch-Werdens des dynamischen Sehens in der Moderne zählt. Und es scheint auch alles andere als ein Zufall zu sein, dass es im Feld jener Kunst, die mit der Gestaltung dieser Räume betraut ist, zuerst zu einer theoretischen Artikulation des Problems kam.

Doch haben sich ihm – von Peter Behrens bis Kevin Lynch vor allem in Zusammenhängen der technischen Entwicklung der Verkehrsmittel – nicht nur Praktiker und Theoretiker der modernistischen Architektur angenommen, auch in der Kunstgeschichte

befasste man sich seit dem späten 19. Jahrhundert mit der dynamischen Wahrnehmung von baulichen Strukturen.²⁶ Eine Pionierarbeit stellt August Schmarsows 1896 publizierter Aufsatz *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde* dar, in dem er seiner kantianisch-phänomenologischen Kunsttheorie einen deutlichen kinetischen Akzent verleiht.²⁷ Die Orientierung des Leibes im Raum gibt bei Schmarsow der räumlichen Einbildungskraft des Menschen die Struktur einer dreifachen Achsialität, aus der er die bildenden Künste herleitet. Malerei entfaltet die Dimension der Höhe, Plastik jene der Breite, die Architektur jene der Tiefe. In dieser Tiefenachse, von der Schmarsow einen vektoriellen Begriff hat, erschließt sich der dreidimensionale Raum. Denn sie sei die Achse der »Ortsbewegung«, welche »die Ausdehnung zum unmittelbaren Erleben« bringe, sie bedeute »für das anschauende Subjekt das Maass der freien Bewegung im vorhandenen Raume so nothwendig, wie der Mensch eben gewohnt ist vorwärts zu gehen und zu sehen.«²⁸ Wenn die »Tiefendimension« die »Lebensaxe« eines Baus ist, »um die sich das System von inneren Zwecken herumordnet«, dann könne dessen »Einheit« – und hier liegt ein signifikanter Bruch mit der klassischen Architekturtheorie – nicht in Analogie zum »menschlichen Organismus« gedacht werden. Die »entwickelte Raumkomposition« ließe sich nur »successiv im Durchwandeln der Theile« erleben und »im Zusammenhang« erfassen. In der Architektur nehme »Anschauung« einen »zeitlicher Verlauf«, weshalb sie nur mit einer »musikalischen Komposition, oder einer Dichtung, womöglich der Aufführung einer Symphonie oder gar eines Dramas« vergleichbar sei. Und weil bei der »successiven Auffassung« die »Bewegungsvorstellung das Entscheidende« sei, definiert Schmarsow das »Gestaltungsprincip« der Baukunst als »Rhythmus«.²⁹

Dieser letzte Begriff wird im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in der Kunsttheorie vielfach aufgegriffen.³⁰ »Rhythmus« ist eine genuine Figur der Verflechtung von Raum und Zeit, die der theoretischen Auseinandersetzung mit dynamischen Wahrnehmungsprozessen eine Bresche schlug. Architektur, die Raumkunst *par excellence*, wird also schon bei Schmarsow ihrem innersten Wesen nach als Zeitkunst begriffen. Damit zerbricht der Verstehensrahmen der Lessing'schen Gattungsästhetik, welche in der Theorie der bildenden Künste der Konzeptualisierung einer dynamischen Wahrnehmung entgegenstehen muss. Der theoretische Ansatz, architektonische – doch auch plastische Formen überhaupt – als eine Entwicklung von Räumlichkeit in der Dimension der Zeit zu verstehen,

wird im 20. Jahrhundert eine große Karriere beschieden sein. Der Begriff der »Raumzeit«, den Albert Einstein in der allgemeinen Relativitätstheorie einführt, gibt dabei entscheidende Anstöße.³¹ Die vielleicht einflussreichste Rezeption des Einstein'schen »Raum-Zeit-Kontinuums« in der Kunstgeschichte finden wir bei Sigfried Giedion, dessen Aufmerksamkeit auf die Dimension der Bewegung ihn zu einem Nachdenken über Form als einem Nacheinander in der Zeit führte. Dessen paradigmatische ästhetische Formulierung erblickte Giedion im Futurismus und vor allem im Kubismus, dessen historische Koinzidenz mit Einsteins Revolutionierung der Physik er wie viele andere hervorhob.³² Für den modernistischen Diskurs bezeichnend ist bei Giedion darüber auch, dass er die »Raum-Zeit-Konzeption in Kunst, Konstruktion und Architektur« in einen prononcierten Gegensatz zum perspektivischen Paradigma bringt und den so benannten Buchabschnitt von *Space, Time & Architecture* mit Bemerkungen zur »Auflösung der Perspektive« im Kubismus einleitet. Das Projekt moderner plastischer Gestaltung hebt mit der Befreiung aus den Fesseln dieses Darstellungs- und Wahrnehmungsdispositivs an. »Die vier Jahrhunderte alte Gepflogenheit, die Außenwelt mit den Augen der Renaissance zu sehen [...], war so tief verwurzelt, daß sie keine andere Form der Perception zuließ.«³³ Die Moderne erst entdeckt, dass es jenseits der »rein optische Unendlichkeit«, wie sie in den »Gärten von Versailles« inszeniert wird (Giedion denkt wohl an die gewaltige Blickachse durch den Schlosspark, die sich an der Gartenseite des Palastes auftut und von dem anderthalb Kilometer langen *Grand Canal* »perspektivisch« erschlossen wird), eine »Vielfalt« des Raumes existiert, deren »erschöpfende Beschreibung von einem einzigen Augenpunkt aus« unmöglich sei (Abb. 5):

»Sein [des Raumes, D. G./S. N.] Aussehen wechselt mit dem Punkt, von dem aus er gesehen wird. Um die wahre Natur des Raumes zu erfassen, muß der Beschauer sich selbst in ihm bewegen. [...] Raum wird in der modernen Physik als relativ zu einem in Bewegung befindlichen Punkt angesehen, nicht als die absolute und statische Einheit des barocken Systems von Newton.«³⁴

Bewegung und Perspektive I

Die Argumentation, welche den tatsächlichen dynamischen Charakter der Wahrnehmung und des Raumes (den die modernen Künste in Rechnung zu stellen beginnen) der Starrheit des perspektivischen Modells gegenüberstellt, ist ein Leitmotiv der Kunsttheorie,



5 Jacques Hardouin de Mansart, Andre Le Notre, *Schloss und Parkanlage von Versailles* (1661–1715).

das vielfachen Variationen auftaucht. Auch Panofsky, der mit seinem berühmten Aufsatz zur *Perspektive als »symbolischer Form«* Wesentliches dazu beigetragen, dem Darstellungsverfahren den Stellenwert einer Quintessenz neuzeitlicher Bildauffassung zu verleihen, führt dort eingangs neben der Binokularität und der von ihm angenommenen sphärischen Gestalt des Netzhautbildes auch die Augenbewegung als Argument gegen den realistischen Charakter der Konstruktionsmethode ins Feld.³⁵ Die wichtigste kritische Auseinandersetzung mit dem perspektivischen Darstellungsparadigma im frühen 20. Jahrhundert neben jener Panofskys (in der es bereits als Ausdruck westlich-neuzeitlicher »Weltanschauung« diskutiert wird), ist Pavel Florenskijs Streitschrift *Die umgekehrte Perspektive* (1920), in der es nicht primär um eine Legitimierung der Moderne, sondern der russischen Tradition der Ikonenmalerei geht.³⁶ Doch berühren sich die Argumente, die zugunsten einer »prä-« oder »post-perspektivischen« Malerei angeführt werden: Wie Henry Kahnweiler der kubistischen Malerei (die seiner Auffassung nach Gegenstände aus mehreren Blickwinkeln simultan zeigt), spricht Florenskij der Ikonen (und einer Bildkunst, die ihre Tradition aufzunehmen versteht), synthetischen Charakter zu.³⁷ Die »polyzentrale Perspektive« trage dem Umstand Rechnung, dass Gegenstände – anders als die Zentralperspektive es suggeriert – nicht simultan wahrgenommen, sondern in einem komplexen Prozess, in dem viele nacheinander aufgenommene Teilansichten verarbeitet würden:

»[D]er Mensch wird sich solange er lebt – nie vollständig in ein perspektivisches Schema einfügen können. Denn der

Akt des Sehens mittels eines unbeweglichen Auges (vergessen wir einmal das linke!) ist allein schon unmöglich. [...] In einer lebendigen Vorstellung vollzieht sich ein ununterbrochener Prozeß des Wachstums, des Überfließens, der Veränderung und des Kampfes. Ein solches Vorstellungsvermögen ist in einem ununterbrochenen Spiel begriffen, es entzündet sich und pulsiert – doch hält es nie inne zum Zweck innerer Betrachtungen toter und schematischer Dinge. [...] Der Künstler muß und kann doch nur seine Wahrnehmungen des Hauses darstellen, keinesfalls aber das Haus selber auf eine Fläche bringen. Dieses Leben seiner Wahrnehmungen [...] ergreift er dadurch, daß er uns von den verschiedenen Teilen seiner Wahrnehmung die allerklarsten und ausdrucksstärksten herausucht und statt eine andauernden psychischen Feuerwerks bietet er uns ein unbewegliches Mosaik einzelner und höchst auffallender Momente. Bei der *Betrachtung* eines Bildes wandert hernach das Auge des Betrachters diese charakteristischen Züge *nacheinander* ab, wobei in seiner Seele schon das in der Zeit geformte Bild einer spielerischen und pulsierenden Vorstellung wiederhergestellt wird.«³⁸

Auch in der akademischen Kunstgeschichte stehen solche Argumentationen zuallermeist im Dienst einer theoretischen Legitimation des modernistischen Projekts und tendieren dergestalt zu polemischen Verkürzungen. Das ist im gegebenen Zusammenhang



6 Giovanni Battista Tiepolo, *Apollo und die Kontinente* (1750–1753).

insofern von Relevanz, als sich die polemischen Oppositionen des modernistischen Diskurses auch in der neueren kunsthistorischen Literatur zur Epoche der Vormoderne fortschreiben, wo sie sich dem Thema des mobilen Sehens annimmt. Dies gilt für ein Buch, das für unsere Diskussion von zentraler Bedeutung ist: Svetlana Alpers' und Michael Baxandalls *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* (1994), der wir die Formulierung »Mobile Eyes« entnommen haben.³⁹ Die Bedeutung dieser Publikation liegt nicht nur in ihrem exemplarischen Charakter als Studie, welche das Augenmerk auf das Wechselverhältnis bildnerischer Gestaltung und der spezifischen Rezeptionsbedingungen richtet, denen Deckengemälde bzw. malerische Ausstattungen raumgreifenden Umfangs unterliegen, die von keinem idealen Standpunkt in den Blick genommen werden können, sondern ein in Raum und Zeit bewegtes Auge adressieren. »In Raum und Zeit bewegt« meint hier nicht nur die Mobilität des Betrachters in einem Raum reiner Passage, wie ihn das Zentralbeispiel der Monographie vorstellt, das Treppenhaus der Würzburger Residenz, das von Tiepolos Hauptwerk überspannt wird, sondern auch die Bewegung durch die Zeit, die sich in der Veränderung der Beleuchtungssituation von solchen Gemälden manifestiert (Abb. 6, 7).⁴⁰ Alpers und Baxandall, die Tiepolos Malerei unter den wechselnden Lichtverhältnissen verschiedener Tages-, ja Jahreszeiten und in einer Vielzahl von Blickpositionen studieren, stellen die Kontingenz der Sichtbarkeit solcher Bildwerke – oder wie man mit einem



7 Würzburg, Residenz, Treppenhaus, von der Galerie nach Südosten gesehen

weiteren Term der neo-avantgardistischen Debatte sagen könnte: ihre »site-specificity« – vielleicht erstmals konsequent in Rechnung.

Andererseits bemühen sie sich, ein Paradigma für Tiepolos künstlerisches Verfahren zu definieren, das sie in den entscheidenden Formulierungen immer wieder gegen Leon Battista Albertis Poetik des Historienbildes (aber auch gegen Lessings Definition der Raumkünste) konturieren. Man kann die Argumentation zuspitzend so zusammenfassen: Die Gegenüberstellung hebt ein piktorales Prinzip der Bewegtheit von einem der Fixierung ab, das in dem berühmten geometrisch festgestellten Betrachterstandort des Perspektivbildes gleichsam nur seinen fasslichsten Ausdruck findet. Also geht es nicht nur darum, darauf hinzuweisen, dass Tiepolos Malerei eine zentrale Blickachse regelrecht negiert, um sich gegenüber wandernden Augen zu öffnen. Ebenso sehr zeigen die Autoren, dass das Prinzip der Mobilität bei Tiepolo auch auf bildsemantischer und produktionsästhetischer Ebene triftig wird. Wenn die perspektivische Überschaubarkeit der Alberti'schen Historie wesentlich mit einem Anspruch der Lesbarkeit verknüpft ist, und wenn die von Alberti postulierte Norm »guter« Erzählung eine Fokalisierung der *storia* durch das perspektivische Blickregime voraussetzt, so ist Tiepolos Bildparadigma ebenso aperspektivisch wie antinarrativ bestimmt.⁴¹ Seine »malerische Intelligenz« exzelliert im allegorischen Sujet, ja sie bewährt sich in Sonderheit am subikonographischen Detail. Die

allegorischen Programme lassen sich in Bildern realisieren, die ein Minimum an linearer Organisation aufweisen, nach der Art des Streumusters über große Wandflächen ausgebreitet werden können, und deren Lektüre von einer Vielzahl von Stellen aus begonnen und tendenziell in beliebiger Richtung fortgesetzt werden kann.

Ein relativ lose gewobenes Netz allegorischer Signifikanten – eine Fama hier, ein Flussgott dort, die Personifikation eines Kontinents – wird im Detail nach dem Prinzip freier Assoziation durch Wiederholungen und formale Analogiebildungen weiter ausgesponnen, die nach einer subikonographischen Logik metonymische und nicht metaphorische Zusammenhänge generieren, die Bedeutung nicht vertiefen, sondern verschieben und ins Vieldeutige öffnen. Dies entspricht einem Kompositionsverfahren, das nicht vom Bildganzen, sondern von rekombinierbaren und formal unterbestimmten Details ausgeht, deren genaue Ausformulierung bis in die letzte Phase der malerischen Arbeit *in situ* aufgeschoben bleibt, wo sie auf die ortsspezifischen Bedingungen eines Bildes reagieren kann.⁴² Tiepolos Produktionsprozess ist, wie Alpers und Baxandall es ausdrücken, »performativ«, wie man in Anschluss an Didi-Hubermann sagen kann, »heuristisch« und nicht »axiomatisch«, oder mit de Certeau, »taktisch« und nicht »strategisch«, und leitet sich aus dem Umgang mit Bildfeldern her, die weder dem Künstler noch dem Beschauer je als Totalität vor Augen stehen – aus künstlerischen Aufgaben, die nur mit Gewalt *a priori* zu lösen wären, und es dem Maler nicht gestatten, vollends »Herr einer Lage« zu sein.⁴³

In Alpers' und Baxandalls Diskussion des performativen Paradigmas der Malerei Tiepolos kommt dem Alberti'schen Bildmodell nun eine ganz ähnliche Rolle zu wie dem perspektivischen Sehen im modernistischen Diskurs: die einer argumentativ effektiv funktionalisierbaren Kontrastfolie, von der aber unklar bleibt, auf welche konkreten künstlerischen Praktiken, die im gegebenen historischen Zusammenhang relevant waren, sie bezogen werden soll. So ist fraglich, welchen Wert die Oppositionsstellung des tiepolesken Bildparadigmas bei Alpers und Baxandall für seine Einordnung in ein Feld und eine Tradition künstlerischer Praktiken besitzt: Werden Differenzen herausgearbeitet, die vielleicht primär nur mit einer Spannung zwischen der Theorie und dem Handwerk der Kunst zu tun haben, oder eher die Unterschiede zwischen verschiedenen Formaufgaben – Deckenbilder, malerische Raumausstattungen einerseits, Galeriebilder andererseits? So müsste man ausgehend von Alpers und Baxandall der Frage nachgehen, ob in der performativen Beweglichkeit der Malerei

Tiepolos – die ihre semantische, produktions- wie rezeptionsästhetische Dimension gleichermaßen angeht – womöglich nur in einer besonders triftigen Form Aspekte zum Tragen kommen, die in der europäischen Kunst immer schon eine Rolle spielten, wo Bilder in dynamischen räumlichen Zusammenhängen situiert waren.

Außerdem denken wir, dass eine dringliche Aufgabe darin besteht, das Verhältnis zwischen »peripatetischen« und »perspektivischen Sehen« komplexer zu denken. Ein bemerkenswerter Konsens zwischen Alpers/Baxandall und dem modernistischen Diskurs scheint jedenfalls in der Annahme zu bestehen, dass der Blick nur dort einen Spielraum und eine Bewegungsfreiheit erlangt, wo er aus dem Bann des perspektivischen Sehkegels befreit wird. Dagegen ist zu betonen, dass Perspektive potentiell ein Instrument der Mobilisierung des Beschauers, einer Choreographie seiner Bewegungen sein kann und effektiv auch war. Während umgekehrt – aber das ist eher ein Vorurteil der Avantgarden – diese Mobilisierung nicht als gleichbedeutend mit einer Emanzipation des Rezipienten und Akten der Subversion anzusehen ist, sondern – um in der Sprache dieses Diskurses zu bleiben – als Artikulationsmittel der »Ideologie« dienstbar gemacht werden kann.

Dieses mobilisierende Vermögen der Perspektive beginnt sich bereits in der inneren Struktur des Bildes zu entfalten. Die *costruzione legittima* gibt dem Maler ein Mittel in die Hand, für seine Bilderzählung eine komplexe Raumbühne zu schaffen, die es ihm gestattet, thematische und auch theologische Aspekte des Vorwurfs zu akzentuieren und ästhetisch zu vertiefen. Ein perspektivisch konstruierter Bildraum, zumal wenn der Boden mit einem schachbrettartig untergliederten Paviment belegt ist, tendiert dazu, die Aufmerksamkeit auf die räumliche Struktur der Darstellung selbst zu lenken. Da alle Abstände im Gemälde metrisch definiert sind, und zwar durch eine Skala, die das Bild selbst vor Augen führt, und da abgelesen werden kann, wie Tiefenschichten sich räumlich genau zueinander verhalten, und auch die wechselseitige Lage von Gegenständen und Figuren im Raum präzise angegeben ist, wird das Auge dazu verführt, in die Winkel der Szenerie einzudringen, die Abstände zwischen den Dingen zu durchmessen und die Elemente zu umkreisen. Umso mehr ist dies der Fall, als perspektivische Repräsentationen die Eigenart von Gemälden (und Flachreliefs) – uns von jedem Gegenstand nur die Vorderseite zu zeigen, die Hinteransicht aber vorzuenthalten – deshalb besonders fühlbar werden lassen, weil sie den Zugang zur Rückseite des Dargestellten gleichsam vorzeichnen. So verhält es sich mit perspektivisch wiedergegebenen



8 Giovanni Bellini,
Verkündigung
(um 1490).

Objekten so ähnlich wie mit dem Mond, dessen erdabgewandte Seite bevorzugtes Zielgebiet imaginativer Reisen ist.⁴⁴

Die Raumkonstruktion ist also dazu angetan, unseren Blick in Bewegung versetzen und auf Wanderschaft im Gemälde zu schicken.⁴⁵ Es handelt sich hier um künstlerische Möglichkeiten, die, wie die Forschung schon breit dargelegt hat, im Quattrocento intensiv erkundet wurden und das ganz besonders in Gemälden, welche die Historie der Verkündigung erzählen.⁴⁶ Dieses Sujet, hat wahrscheinlich deshalb der Malerei als bevorzugtes Experimentierfeld der *costruzione legittima* gedient, weil die Verquickung von Zeigen und Verbergen, die das Darstellungsverfahren kennzeichnet, in seiner künstlerischen Deutung fruchtbar gemacht werden kann. Die Verkürzung (etwa von Arkaden) erlaubt es, eine Dialektik des Öffnens und Schließens von Räumen in Szene zu setzen, die das heilsgeschichtliche Schwellenereignis, bei dem die Grenze zwischen einer diesseitigen und jenseitigen Sphäre, zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren überwunden wird, anschaulich werden lässt (Abb. 14).

Bei der *Verkündigung* auf den Vorderseiten von Orgelflügeln, die Giovanni Bellini für die venezianischen Kirche Santa Maria dei Miracoli schuf, nutzte der Künstler die Perspektivtechnik genau in diesem Sinne (Abb. 8).⁴⁷ Die Dialektik des Öffnens und Schließens wird hier noch eigens von den Fenster- und Türflügeln und dem halb offenstehenden Türchen am Gebetpult der Muttergottes unterstrichen und expliziert. Bellini reflektiert die Perspektive ganz offenkundig auch als eine Methode, Oberflächen– und das sind zuerst die Umfassungsmauern des Gemachs der Madonna– mit System

in verschiedene Winkel zur Bildebene zu bringen, sie gleichsam umzuklappen und damit auch in Bewegung zu versetzen. Hinzu kommt aber, dass die Bildgattung der Orgelflügel es mit sich bringt, dass das Bildfeld von einer realen Schwelle (der Fuge zwischen den beiden Leinwänden) geteilt wird. Die Sichtbarkeit der Malerei schirmt ganz buchstäblich ein Unsichtbares und ist dazu bestimmt, sich auf dieses Unsichtbare hin zu öffnen: nämlich den Klang des Instruments, der während der Messfeier das Wort Gottes, das in dem Gemälde als undarstellbarer Sprechakt in der Figur der Ellipse präsent ist, begleitet oder präludiert.⁴⁸ Diese implikationsreiche bildtheologische Ausdeutung der Historie ist aber auf den physikalischen Vorgang des Aufklappens der Flügel bezogen, bei dem dann zwei weitere Gemälde auf ihren Innenseiten (nur eine mit einem *Hl. Petrus* ist erhalten) sichtbar werden.⁴⁹ Die Perspektivkonstruktion erlaubt es Giambellino also, eine Beweglichkeit und Prozessualität des Sehens zu thematisieren, die eine zentrale Dimension der Bildkulturen der Vormoderne darstellte. Vor der Epoche der Hegemonie des Galeriebildes traten Bilder bekanntermaßen selten alleine auf, sondern in der Regel als Teil von »Systemen«, deren Betrachtung neben dem konzentrierten Anschauen der einzelnen Darstellung auch ein Schweifen des Blicks von Bild zu Bild einschloss.⁵⁰ Die mobilen Betrachtungsweisen dieser Ära umfassten neben dem peripatetischen Sehen auch die zupackende Handhabe von Bildensembles, die das Museum dann verbieten wird: So bei illuminierten Handschriften, bei Portraits, die von bemalten Deckeln geschützt waren, bei Orgelflügeln oder Flügelaltären (auch im Privatgebrauch).⁵¹

Bahnung. Narration und äußere Zugangsbedingungen

So groß die Macht des perspektivischen Illusionismus auch sein mag, sie reicht nicht so weit, wie gerne impliziert wird, den Betrachter an einen fixen Standpunkt festzubannen. Die Illusionswirkung ist nicht davon abhängig, dass wir vor dem Bild den geometrisch bestimmten Standpunkt einnehmen. Die frontale Anmutungsqualität von Bildern (nicht nur von konstruierten) erhält sich, auch wenn wir sie aus schrägen Winkeln betrachten.⁵² Hubert Damisch wies in *L'origine de la perspective* darauf hin, dass perspektivische Bilder das betrachtende Subjekt zwar »interpellierten«, diesem dabei aber keinen fixen Punkt anwiesen, sondern es eher auf einer Linie (Albertis »Zentralstrahl«) situierten, der wie ein »Ariadnefaden« funktioniere, an dem es in ihr »Labyrinth« hineingezogen werde.⁵³ Perspektivische Darstellungen projizieren eine frontale Achse in den davor liegenden Raum, der immer auch eine Bewegungsbahn zwischen Nah- und Ferndistanz vorzeichnet.

Derselbe Effekt kann sogar noch stärker hervortreten, wenn wir Perspektive im weiteren Verständnis einer »Perspektivierung« der Sicht auf ein Objekt durch rahmende Elemente nehmen. Ein Beispiel mag dies verdeutlichen: Die Mariensäule auf dem Salzburger Domplatz, die dort 1776 von Wolfgang und Johann Baptist Hagenauer aufgerichtet wurde, wird für einen Passanten in der Franziskanergasse schon von weit her durch eine Arkade sichtbar, die seinen Blick perspektivisch auf das Bildwerk ausrichtet (Abb. 9). Dieser Achse folgend durch die Arkade tretend, steht ihm die Bildsäule vor dem Fond der Domfassade Santino Solaris vor Augen, deren Gliederung als Grund und Rahmung die Marienfigur hervorhebt (Abb. 10), und an der er beim Weiterschreiten eine golden glitzernde Krone entdeckt, die von zwei Engeln über dem Rundgiebel des zentralen Fensters im Hauptschoss gehalten, und auf seinem weiteren Weg auf den Platz von diesen auf das Haupt der Muttergottes langsam herabgesenkt wird. (Abb. 11). Zugleich steigt Maria in die oberen Regionen der Fassade auf, nähert sich mehr und mehr Tommaso di Garonas Statue des Salvator auf dem Giebel (Abb. 12) und ist schließlich – vom Fuß der Säule aus gesehen – in den Himmel aufgefahren (Abb. 13): eine perspektivisch induzierte und peripatetisch animierte Krönungsfeier und Himmelfahrt.

Die peripatetische Inszenierung der Salzburger Mariensäule lockt die mobilen Augen der Rezipienten mit der Suggestion narrativer Sinnhaftigkeit. Dem optischen Aufeinander-Zugehen von Maria und der Krone und dem Aufstieg Mariens über die Kirchenfassade

hinaus eignet eine so große szenische Stringenz, dass die Betrachter darüber die Tatsache vergessen können, dass sie es sind, welche die Erzählung von Krönung und Himmelfahrt überhaupt erst zustande bringen: durch Einschlagen einer bestimmten Bewegungsrichtung, durch den tatsächlichen Vollzug ihrer Gehbewegung und durch aufmerksames Hinsehen. Strukturalistische Erzähltheorien haben die »Suche« als Impuls von Geschichten identifiziert, und das heißt für unsere Fragestellung: Erzählungen handeln von Bewegungen, die auf Ziele gerichtet sind, Ziele, die anfangs in weiter Ferne liegen, die nicht selten überhaupt erst lokalisiert werden müssen oder nur gegen größere Widerstände und durch Bewältigen von »Proben« erreicht werden können.⁵⁴ Es ist ein gängiges Grundmuster der künstlerischen Gestaltung bewegten Sehens, die dynamische Erfahrung sich verschiebender Ansichten und Ausschnitte als Nachvollzug von Geschichten erlebbar zu machen.

Über die peripatetische Dimension der Wahrnehmung von Bildern zu sprechen, heißt immer auch, die Spannung zu bedenken, die zwischen der irreduziblen Freiheit des Rezipienten besteht, diesen oder jenen Weg einzuschlagen, und unterschiedlichen Strategien der Bahnung von Passagen der Wahrnehmung. Mit seinen erzählerischen Sinneffekten lässt das räumliche Arrangement von Säule und Fassade alternative Möglichkeiten der Annäherung in den Hintergrund treten, schaltet sie aber keineswegs aus. Komplementär zur Dynamik der Narration sind diesbezüglich die »äußeren Zugangsbedingungen« mitzubedenken, deren Beachtung die kunsthistorische Rezeptionsästhetik eingefordert hat.⁵⁵ Noch Tiepolo, der mit seinem Treppenhäusfresko bereits den Übergang zur Moderne einleitet, reagiert auf die Raumfolge der Residenz und hält die Betrachter durch verschiedenste innerbildliche Vektoren und deiktische Elemente zu kontinuierlicher Fort-Bewegung an. So dispersiv das allegorische Geschehen des Aufstiegs Apolls über den vier Kontinenten in der Sequenz der sukzessive sichtbar werdenden Bildausschnitte fokalisiert wird: der venezianische Maler greift hier zweifellos auf vielfältig ausdifferenzierte Techniken der Verschränkung von Narrativen und kinästhetischer Raumordnung zurück, die ihm die Barockkunst bereitstellte. Im Fall Salzburg kriert die dreibogige Öffnung ein Dispositiv, das die möglichen Annäherungsrichtungen an den Domplatz kanalisiert und damit das Spektrum möglicher Entscheidungen des Kirchenbesuchers einschränkt, lange bevor die Wiederaufführung von Krönung und Himmelfahrt ihre narrative Wirksamkeit entfaltet. Zweifellos ist es das frühneuzeitliche Modell der Perspektive mit seiner Geometrie



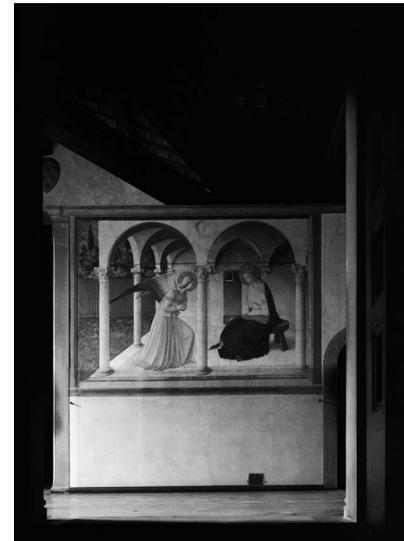
9-13 Wolfgang Hagenauer, Johann Baptist Hagenauer, *Mariensäule* (1776).



14 Fra Angelico,
Verkündigung
(um 1442–1443).

der Sehstrahlen, das in dieses Kalkül einfließt. Der Torbogen beschneidet die Sehpyramide und sorgt so für die Selektion dessen, was innerhalb eines weiteren Feldes von Wahrnehmungsmöglichkeiten in den Blick der Betrachter gerät. In seiner strukturellen Affinität zum neuzeitlichen Bilderrahmen forciert er auch die Wahrnehmung des bearbeiteten Steins als Bild. Vorübergehend wird das Tor zur *fenestra aperta*, zur bildförmigen Einfassung einer Ansicht.⁵⁶ Gleichzeitig bleibt es aber Durchgang, und damit eine von den Betrachtern körperlich zu überquerende Schwelle. Der Fenster-Rahmen-Effekt ist nur Etappe in einem Prozess, der von der Spannung zwischen körperlicher Dynamik und Bildwahrnehmung geprägt ist.

Was in Salzburg eine theatralische Wendung nimmt, die temporäre Markierung eines Rahmens, der mit dem Betreten des Platzes verschwindet, ist in früheren Epochen ein elementares bildtheologisches Problem. Spätmittelalterlichen Darstellungen des Ge Kreuzigten oder des Schmerzensmannes ist bisweilen ein Merkvers in Distichonform beigegeben, der einen Betrachter in Bewegung anspricht: »effigiem Christi qui transis pronus honora, non tamen effigiem sed quem designat adora« (»Der du vorübergehst, verehere demütig das Abbild Christi, dennoch bete nicht das Abbild an, sondern den, der es darstellt«).⁵⁷ Es ist offensichtlich, dass es sich hier um eine popularisierende Bilddidaxe handelt, die bildtheologische zentrale Differenzen kompakt und eingängig vermitteln will: den Unterschied von Verehren (*dulia*) und Anbeten (*latria*), zwischen



15 San Marco,
Dominikanerkonvent,
Florenz, Blick auf Fra
Angelicos Fresko von
der Treppe.

Zeichen und Bezeichnetem, Bild und Prototyp.⁵⁸ Für unsere Fragestellung bemerkenswert ist der Umstand, dass der Text eine flüchtige Situation des Vorbeigehens voraussetzt. Indem er dem Bild eine Stimme gibt, will er ihm zuallererst zu Beachtung verhelfen, der Betrachtung Raum zu geben in einem Umfeld, das vom Bewegungsmuster des Transits bestimmt ist. Die Beischrift fordert die Vorbeigehenden zum Innehalten auf, lädt sie dazu ein, ihr Schritttempo zu verlangsamen. Der Gestus des Knie-Beugens gilt dem Dargestellten und soll doch in dem Bewusstsein vollzogen werden, dass den Vorbeigehenden nur ein Bild vor Augen steht.

Eine Vorstellung von der Raumsituation, in der ein solches Bild seine Wirkung entfalten sollte, gibt uns eine weitere Darstellung des Verkündigungsthemas aus dem italienischen Quattrocento, ein Fresko Fra Angelicos im Florentiner Dominikanerkloster San Marco (Abb. 14). Das Bild ist an einem Kreuzungspunkt der Konventsarchitektur platziert: Für diejenigen, die aus dem Erdgeschoss in den ersten Stock mit dem Dormitorium hinaufgehen, tritt es am Ende des Treppenlaufs in den Blick. Zugleich gabeln sich hier die Wege zwischen zwei Trakten mit den Wohn- und Schlafzellen der Mönche (Abb. 15, 16).⁵⁹ Es sind unterschiedliche Passagen möglich, die auf das Bild zu und an ihm vorbeiführen. Der auf Augenhöhe der Vorbeigehenden platzierte Text greift diese mobilen Zugangsbedingungen auf und zielt auf ein »Ineinandergehen« von Betrachterbewegung, Bild und Gebetshandlung: »Wenn Du vor das Bild der unbefleckten



16 San Marco, Dominikanerkonvent, Florenz, Blick in den Nordtrakt des Dormitoriums.

Jungfrau trittst, denke daran, im Vorbeigehen ein Ave Maria zu sprechen« (»*virginis intacte cum veneris ante figuram praeterundo cave nec sileatur ave*«). Allenfalls implizit klingt hier noch die bildtheologische Polarität von Person (*virginis*) und Bild (*figuram*) an. Der Text ermahnt nicht dazu, den semiotischen Status des Bildes zu bedenken, sondern dringt auf eine Synchronisierung von realer und gemalter Bewegung.⁶⁰ Der Fokus der Inschrift liegt nicht auf der Undarstellbarkeit des göttlichen Sprechakts (wie bei Bellini), sondern auf seiner Wiederholbarkeit in der Bewegung am Bild vorbei, wie William Hood unterstreicht::

»The beholder's verbal if unspoken response to the image was expected to mimic Gabriel's words in the angelic greeting, and, like the angel in the painting, Dominican custom expected the friar to genuflect as he said the words. [...] Thus the friar's entire action—the action of his body and the silent action of his mind as he prayed—exactly imitated the angel's action in the painting.«⁶¹

Bezeichnenderweise ist die Inschrift nicht in den Bildrahmen, sondern in die Schwellenzone der gemalten Loggia eingetragen, mit der der Engel durch seinen Gewandsaum und die Flügel verbunden ist. In ihrer Imagination sollen die Mönche die Bewegung innerhalb der gemalten Erzählung mitvollziehen.⁶²

Bild, Bewegung und Ritual. Wallfahrt und Prozession

Die eben angeführten Beispiele koppeln das Sehen in Bewegung an unterschiedliche Tätigkeiten, denen Menschen vor, während oder nach dem Betrachten von Bildern nachgehen. Die Frage nach

dem peripatetischen Sehen überschreitet die Grenzen, die die Sphäre der Kunstrezeption klassischerweise von den praktischen Feldern Ökonomie, Politik und Bildung trennen: hier Ästhetik, dort Ethik, hier passive Kontemplation, dort aktive Interventionen. Die Wege, die zu den Bildern hin und wieder von ihnen wegführen, sind verflochten mit dem unübersichtlichen Gewirr lebensweltlichen Handelns. Eine klare Grenzziehung ist hier nicht möglich, auch dort nicht, wo Institutionen wie die Kunstsammlung oder das Museum eine räumliche Separation anstreben und Schwellen zwischen Kunst und Nicht-Kunst einbauen. Denn auch innerhalb solcher Räume »interesselosen Wohlfühlens« bleiben über den Zwang zur Bewegung Anteile aktiven Handelns erhalten: welche Richtung schlage ich mit meinen Füßen ein, welche vermeide ich, wohin lenke ich meine Augen, wohin blicke ich nicht?—diese und viele andere Entscheidungen müssen permanent von den Betrachtern getroffen werden. Was de Certeau von den Passanten in den Großstädten der Gegenwart sagt, lässt sich dabei problemlos auf die Aktivität »wandernder Augen« übertragen:

»Wenn es also [...] richtig ist, dass die räumliche Ordnung eine Reihe von Möglichkeiten (z. B. durch einen Platz, auf dem man sich bewegen kann oder von Verboten (z. B. durch eine Mauer, die einen am Weitergehen hindert) enthält, dann aktualisiert der Gehende bestimmte dieser Möglichkeiten. Dadurch verhilft er ihnen zur Existenz und verschafft ihnen eine Erscheinung. Aber er verändert sie auch und erfindet neue Möglichkeiten, da er durch Abkürzungen, Umwege und Improvisationen auf seinem Weg bestimmte räumliche Elemente bevorzugen, verändern oder beiseite lassen kann.«⁶³

Wir begeben und keineswegs in Widerspruch zu de Certeaus Überlegungen, wenn wir davon ausgehen, dass *Rituale* die historisch wirkmächtigsten Muster einer Verknüpfung von Bewegung, Handlung und Betrachtung gewesen sind. Denn rituelles Handeln orientiert sich zwar nach allgemeiner Auffassung einem vorher fixierten »Skript«, doch impliziert dies keineswegs eine bloße Perpetuierung starrer Schemata, wie Ursula Rao ausführte: »Teilnehmer [von Ritualen, D.G./ S.N.] folgen nicht vorgegebenen kulturellen Mustern sondern eignen sich diese in neuen, manchmal subversiven Versionen an und gestalten damit das Handlungsgeschehen im Ritual und die Folgen der Ritualaufführung für den sozialen Kontext.«⁶⁴ Diese Offenheit der rituellen Praxis zeigt sich gerade an der Gestaltung der Bilder, für die Rituale bis weit in die frühe Neuzeit hinein der wichtigste Rezeptionsrahmen gewesen sind. Ob in der Liturgie, beim Einzug des Herrschers oder bei Prozessionen, die für rituelle Kontexte bestimmten Bilder waren nie so gleichförmig, wie es die normativen Texte richtiger Ritualpraxis vermuten lassen.

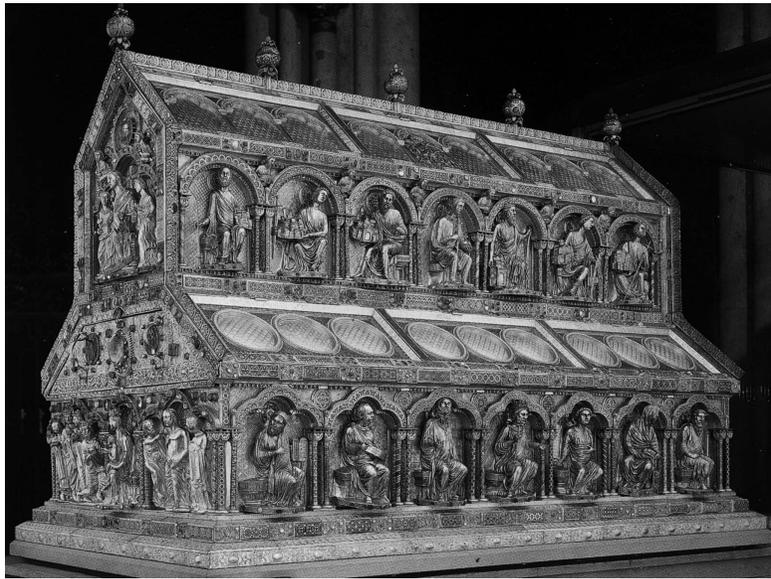
Die Pilgerreise zu heiligen Orten ist der für unser Thema wichtigste transkulturelle Archetyp ritueller Bewegung.⁶⁵ In seiner komparatistischen Studie *Der heilige Weg* (1939) hat Georg Fohrer eine Typologie unterschiedlicher Grade der Sakralisierung von Wegen und Gehbewegungen entworfen: Wege können als Zugang zu heiligen Stätten betrachtet werden (»der indirekt heilige Pfad«), oder in sich selbst Heiligkeit besitzen (»Wegheiligtum«). Die Bewegung kann bloße Annäherung an ein heiliges Geschehen sein (»heiliger Gang«) oder selbst als heilige Handlung gelten (»heiliges Gehen«).⁶⁶ Im einen Fall konzentriert sich die Heiligkeit punktuell auf heilige



Orte, im anderen bieten auch die Wege und Bewegungen Teilhabe am Sakralen. Ein gutes Beispiel für die Verschiebungen, die zwischen diesen Zuschreibungen möglich waren, bietet die Geschichte der christlichen Wallfahrt. Zwar gilt dem frühen Christentum das »Fahren« als Grundbedingung menschlicher Existenz, doch liegt das große Ziel ihrer Reise nicht auf irdischen Pfaden, sondern im Jenseits: »Wir sind nun allezeit getrost und wissen, dass wir, während wir im Leibe daheim sind, fern vom Herrn auf der Wanderung sind« (»quoniam dum sumus in corpore, peregrinamur ad Deum«, 2. Kor 5,6). Rituale der Pilgerschaft konnten sich in den christlichen Gesellschaften erst etablieren, als sich die Semantik von *peregrinatio* verschob: vom Leben als ewiger Reise, die erst nach dem Tod an ihr Ziel kommt, hin zur Reise an heilige Orte im Diesseits.⁶⁷

Der spätantike Paradigmenwechsel vom »Utopischen« zum »Lokativen«, wie Jonathan Z. Smith ihn genannt hat, gab dem bewegten Sehen einen neuen Stellenwert.⁶⁸ Es ist wichtig, den Blick dabei nicht ausschließlich auf jene Bilder zu verengen, die am Ziel einer Wallfahrt Gegenstand der Verehrung waren. Die *loca sancta* Palästinas waren Orte ohne Bilder, die die Wallfahrer in ihrer Imagination mit den Ereignissen und Personen der Heilsgeschichte überblenden mussten.⁶⁹ Materielle Bilder waren dann etwas, was sie nachhause tragen konnten: Schon in der Spätantike gab es dort bildlich gestaltete Souvenirs zu kaufen, die bezeugen konnten, dass die Pilger das Ziel ihrer Reise erreicht hatten. Die metallenen Pilgerampullen, die sich in Monza und Bobbio erhalten haben, wurden von Pilgern auf dem Rückweg in die Heimat um den Hals getragen (Abb. 17).⁷⁰ Ihre primäre Funktion war es, Kontaktreliquien der heiligen Stätten aufzubewahren. Mit

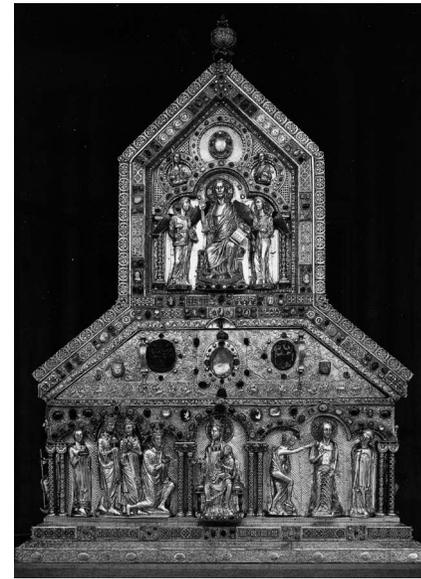
17 *Kreuzigung und Auferstehung Christi* (6. Jh.), Pilgerampulle Nr. 15, Vorderseite.



18 Nikolaus von Verdun und Werkstatt, *Dreikönigenschrein* (um 1190–1225).

zunehmender Entfernung vom Herkunftsort wurden die außen in die Gefäße eingepprägten Bilder wichtig, welche den Ort und das einst dort passierte Ereignis miteinander verknüpften. Für die späteren Jakobspilger wiederum waren die Wege mit Bildzeichen markiert, die sie leiten und das vielfach befürchtete »Abschweifen« vom rechten Weg verhindern sollten. Portale, Fassaden, Lettner und andere Schwelenelemente wurden mit Bildern besetzt und ermöglichten so erst die Erfahrung von Liminalität, die Victor Turner als konstitutiv für die Pilgerschaft ansah.⁷¹

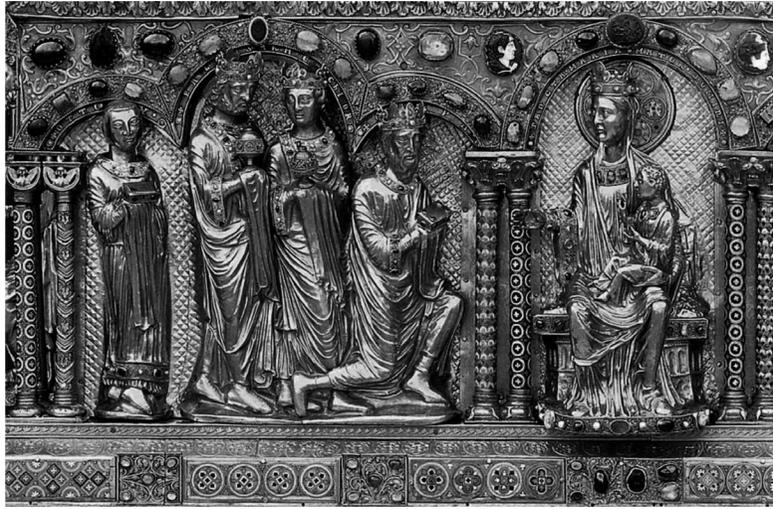
Im Zentrum des Heiligen Orts verlangsamte sich die Bewegung der Pilger, wurde sie durch Gebete, Gesänge, Gesten der Demut wie Knien, Zu-Boden-Werfen mit Akten der Verehrung verbunden.⁷² Es ist diese kinästhetische Dynamik, auf welche die Sehangebote etwa hochmittelalterlicher Reliquienschreine reagieren. Der Kölner Dreikönigenschrein aus der Zeit um 1200 war das Ziel einer überregionalen Wallfahrt, die bis nach Osteuropa ausstrahlte (Abb. 18). Im alten Dom war der Schrein zentral in der Langhausmitte aufgestellt, so dass die Pilger ihn in einer Kreisbewegung umschreiten konnten. Nach der Verlegung in den Ostbau des unvollendeten neuen Doms verlief der Weg der Pilger entlang des Chorumgangs, der Schrein war hinter einem Gitter in der Chorscheitelkapelle aufgestellt.⁷³ In beiden Fällen müssen wir mit einer hochgradig dynamischen Situation der Betrachtung rechnen. Die Komplexität des Bildprogramms aus



19 Nikolaus von Verdun und Werkstatt, *Dreikönigenschrein* (um 1190–1225), Stirnseite.

goldenen Treibarbeiten und Emails übertraf bei weitem die Möglichkeiten einer rezeptionsästhetischen Einlösung von Seiten der Pilger – ursprünglich waren nicht nur die »Wände«, sondern auch die Dachpartien der Schreinarchitektur vollständig mit Bildern überzogen. Das Sinnangebot der Bilder war so reich, dass sich auf der Bewegungslinie des Pilgerwegs nur Ausschnitte erhaschen ließen. Eben dieses Überschussmoment aber war regelmäßig Bestandteil der Strategie, mit der Bildprogramme in rituellen Kontexten aufwarteten – man kann diesbezüglich noch einmal an de Certeaus Figur der Stadt als »Text« denken, der in seiner Gesamtheit nur einem allumfassend-göttlichen Blick »von oben« zugänglich ist.

Wer zu den Häuptern der Könige pilgerte, begab sich auf die Reise zu denjenigen, die ihre Heiligkeit als die ersten Pilger des Christentums erworben hatten. Die kompositorische Logik der Vorderfront des Schreins reflektiert diesen Modellcharakter der Könige für die Wallfahrer (Abb. 19, 20). Die im unteren Register dargestellte Anbetung ist die einzige Szene, welche die gliedernde Rahmenarchitektur des Schreins überschreitet. Maria und das Christuskind haben ein eigenes Kompartiment für sich, die Interaktion des Gabenüberbringens und Gabenannahmens läuft über die Grenze der trennenden Doppelsäule hinweg. Anbetung, Geschenkübergabe und Gnadenerweis greifen somit in den Handlungsraum der Kirche aus, das historische Geschehen der Epiphanie wird geöffnet für die



20 Nikolaus von Verdun und Werkstatt, *Anbetung der hl. Drei Könige* (um 1200–1210).

Gegenwart des Rituals. Die Einbindung in die kinetischen Rituale der Wallfahrt lässt die Grenze zwischen den Bildern und ihrer Umgebung durchlässiger werden, als dies in den klassischen Theorien vom Bild postuliert wird. Es passt zur Logik dieser Disposition, dass die Dreiergruppe der biblischen Könige anachronistisch erweitert ist um einen vierten Herrscher, der zur Zeit der Herstellung des Schreins regierte: der Welfe Otto IV., der die Häupter der Magi im Jahr 1200 mit Kronen beehrte. Der Anachronismus des vierten Königs war ein weiterer Hinweis darauf, dass die Anbetung der Könige Modellcharakter besaß für jenes Anbetungsgeschehen, das sich vor dem Schrein abspielte. Die um 1330–1340 entstandene Miniatur zum Kölnbesuch Heinrichs VII. und Margaretes bringt dieses Verhältnis eindrucksvoll auf den Punkt (Abb. 21).⁷⁴

Eng verschwistert mit der Wallfahrt ist das Handlungsmuster der Prozession, das kleinräumige Raumstrukturen beispielsweise eines Klosters oder einer Stadt mit einer imaginären Topographie überblendet.⁷⁵ Prozessionen verbinden getrennte Räume, deren Grenzen sie gezielt überschreiten, in streng geordneter Gehordnung und rituell ausgestalteter Choreographie. Neben menschlichen Akteuren setzen sie meist auch Bilder in Bewegung: Vortragekreuze und Banner schließen die Teilnehmer des Zuges zu einer Gruppe zusammen, die sich in der Nachfolge eines Vorbilds versteht.⁷⁶ Noch spektakulärer sind die Fälle, in denen gemalte Ikonen oder plastische Figuren durch die Bewegung zu Akteuren einer Handlung werden. Die Vermählung von Christus- und Marien-Ikone beim römischen Assumptio-Fest,



21 Heinrich und Margarete in Anbetung vor dem Dreikönigenschrein (um 1340), aus der Bilderchronik der Romfahrt Heinrichs VII.

der Einzug plastischer Palmesel-Figuren auf Rädern an Palmsonntag und das Essener Lichtmess-Ritual sind gut dokumentierte frühe Fälle. In Essen war die plastische Figur der *Goldenen Madonna* die Protagonistin der Prozession von Mariä Lichtmess, deren Verlauf Manuela Beer folgendermaßen zusammenfasst (Abb. 22):

»Zum Nachvollzug des biblischen Geschehens des Festes ›Purificatio Mariae‹, Lichtmess, wurde [...] die Goldmadonna in die [...] Stiftskirche getragen, so wie Maria ihren Sohn in den Tempel getragen hatte. Verhüllt wurde die Marienfigur in der Pfarrkirche St. Gertrud abgeholt, in die sie zuvor auf einem genau bestimmten Weg von ihrem Verwahrungsort, der Schatzkammer des Stifts, durch die Stadt verbracht worden war. Dann wurde sie bei einer feierlichen *statio* vor der Essener Stiftskirche enthüllt, wo der Presbyter sie mit einer kleinen Krone bekrönte, und anschließend in die Kirche gebracht. Die Marienfigur wurde an diesem Tag von der gesamten Bevölkerung in feierlicher Prozession auf ihrem Weg durch die Stadt begleitet, ein kultischer Nachvollzug des in der Bibel (Lk 2,22ff) geschilderten Gangs Mariens zum Tempel, um das Reinigungsopfer zu vollziehen.«⁷⁷

Zu Recht hat die jüngere Forschung auf der Performativität mimetischer Prozessionen mit plastischen Figuren insistiert. Demgegenüber hat man die Momente der Brechung vernachlässigt,



22 *Goldene Madonna* (um 980).

die das Bildritual von einer theatralischen Aufführung der biblischen Geschichten unterscheiden. Auch das »Drehbuch« der Essener Prozession enthält Momente einer Inszenierung der Madonna als Bild: Verhüllung und Enthüllung bei Kerzenschein. Nicht vergessen werden sollte auch die Unbeweglichkeit der aus starren Materialien bestehenden Bildträger. Auch wenn sie getragen wird, auch wenn ihre Goldhaut im flackernden Kerzenlicht ständig wechselnde Lichtreflexe zurückwirft und ihre emaillierten Augen sich durch das goldene Gesicht zu bohren scheinen, so bewegt sich dieser Körper nicht von innen heraus. In ihrer Statik bleibt die Skulptur ein Fremdkörper, der den Bewegungsabläufen in seiner Umgebung immer auch ein Stück weit entzogen ist. Die Transzendenz des heiligen Objekts ist ebenso ein Effekt dieses Einfrierens wie die Permanenz von visuellen Bezügen, die erst dadurch eigentlich zum Ort von Sinnstiftung werden können.

Bewegung und Perspektive II: Andrea Pozzos Langhausfresko in Sant'Ignazio

Wie hoch die Freiheit, Wege im Raum selbst zu wählen und einzuschlagen, für die Bildkulturen der Vormoderne veranschlagt werden darf, bedarf sicher der genaueren Klärung und Prüfung. Vielerorts definieren Rituale gleichsam die Choreographien des Zuges zu den Bildern, legen sie Blicklinien und Bewegungsprozesse



23 *Andrea Pozzo, Ausbreitung des Glaubensfeuers über die vier Erdteile* (1693–1695).

verbindlicher fest als dies in den modernen Metropolen der Fall ist, deren tägliche millionenfache Begehung de Certeau das Material liefert. Das bedeutet keineswegs, dass wir von Einbahnstraßen zu den Bildern auszugehen hätten. Eher dass die Entscheidung, andere Wege der Betrachtung zu wählen, in einem solchen Rahmen den Status des »Devianten« annehmen kann. Rezeptionsgeschichtlichen Zeugnissen zu abweichenden Betrachterverhalten, so selten sie auch für die Bildkulturen der Vormoderne vorliegen, kommt somit eine hohe Bedeutung für die Diskussion bewegter Bildwahrnehmung zu.

Solche Berichte, wenn auch mit eher polemischer Stoßrichtung gegen die Leistung des Künstlers, sind auch zu den Deckenbildern Andrea Pozzos in der römischen Kirche Sant'Ignazio überliefert, deren Diskussion uns abschließend noch einmal zum Verhältnis von Bewegung und Perspektive zurückführt (Abb. 23). Das gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Langhausfresko bezieht sich programmatisch auf den Gründer des Jesuitenordens Ignazio von Loyola. Dieser hatte sich stets als *el peregrino* stilisiert, als Pilger, der durch sein Unterwegs-Sein als *homo viator* zum Vorbild für jeden Christen werden kann. An Stelle der geplanten Fahrt ins Heilige Land ließ Ignatius sich jedoch in Rom nieder, wo er als Oberhaupt der Jesuiten Missionare auf Bekehrungsreise schickte. Diese in den Viten des Ignatius enthaltenen Bewegungsmomente der Pilgerschaft und der weltumspannenden Mission greift Pozzos Fresko auf. Wie wenige



24 Marmorscheibe
im Fußboden von
Sant'Ignazio.

andere Werke kann es die Spannung von vorgesehener und möglicher Positionierung des Betrachters verdeutlichen, eine Spannung, die hier ganz entschieden und programmatisch an das neuzeitliche Blicklenkungsverfahren der Perspektive gekoppelt ist.

Bei ihrer Enthüllung fanden Pozzos Scheinarchitekturen im Kirchengewölbe nur wenig Beifall bei den anwesenden Kunstkritikern, weil sie bei Bewegung durch den Kirchenraum, so das Argument, ihre Illusionswirkung – den Eindruck einer Verlängerung des gebauten Kirchenraums nach oben – vollständig einbüßten.⁷⁸ Die Vorlage zu diesen Einwänden hat Pozzo, so kann es scheinen, ungeschickterweise selbst geliefert, indem er in den Fußboden der Kirche Sant'Ignazio eine Marmorscheibe einfügen ließ, die jenen Ort fixierte, an dem Kirchenbesucher den Augpunkt der Perspektivkonstruktion einnehmen (Abb. 24). Noch in seinem Kommentar zum Programm des Freskos spricht Pozzo die Marmorscheibe als Hinweis auf den richtigen Blickpunkt des Bildes an (»Nel mezzo della faccia del pavimento è situato un marmo rotondo per indicare esattamente il punto di veduta.«).⁷⁹ Wie Jasmin Mersmann jüngst dargelegt hat, kommt in Pozzos Bildkonzept eine lange erkenntnistheoretische Tradition zum Zuge, welches das Binom Gehen-Sehen für niedere Stufen der visuellen Wahrnehmung reserviert und ihm das Gegenmodell einer verstehenden Sehens entgegenhält, das die Dinge »in einem Augenblick« überschaut.⁸⁰ Aber gerade in dieser programmatischen Zuspitzung

ist Pozzos Langhausfresko eben auch ein eindrucksvolles Monument der Produktivität des bewegten Auges.⁸¹ Dies nicht nur wegen der Zugangsbedingungen, die den Blick an die Kirchendecke nicht erst dann freigeben, wenn die Marmorscheibe am Boden erreicht ist. Ähnlich wie in Salzburg ist es auch in der römischen Jesuitenkirche das Sinnpotential der Narration, das Gefüge der gemalten Handlungsimpulse, das Anreize zu einer Betrachtung in Bewegung bieten kann.

Pozzo füllt seinen perspektivischen Raumcontainer mit einem komplizierten mehrstufigen Geschehen der Lichtausbreitung von oben, der eine Gegenbewegung des Aufstiegs der Bekehrten antwortet usw., die sich erst im Herumwandern durch den Kirchenraum erschließen lässt. Mit den Personifikationen der vier Kontinente, von denen die Neophyten in den Himmel aufsteigen, rekurriert Pozzos Bild auf den Machtanspruch der jesuitischen Mission, die eine Ausbreitung des katholischen Bekenntnisses in die ganze Welt gewährleisten sollte. Die Bewegung unter dem Bild, der Wechsel von Standpunkt und Perspektive im Umherschreiten können geradezu als didaktisches Element in der Ausmalung einer Kirche verstanden werden, die einer jesuitischen Lehranstalt unterstellt war. Eine vorgeschriebene Reihenfolge gibt es dabei nicht mehr, die Bewegung der Betrachter vollzieht sich in einem offenen Feld von Möglichkeiten, das Bild von unterschiedlichen Punkten im Raum



25 **Andrea Pozzo, *Ausbreitung des Glaubensfeuers über die vier Erdteile* (1693–1695).**

und aus unterschiedlichen Blickrichtungen betrachten (Abb. 25, 26). Das Deckenfresko in Sant'Ignazio wäre so verstanden der programmatische Versuch, eine auf die Spitze getriebene »Punktualität« des allumfassenden Sehens mit rezeptionsästhetischen und narrativen Strategien zu verbinden, den Kirchenbesucher zu einem ambulato- rischen Sehen anzuhalten, dessen Bahnen er frei wählen kann.

Es gibt etliche Beispiele der Quadratura, die tatsächlich verunglückt sind: Michael Wenzel Halbax' Deckenbild im Bischofs- zimmer des Stiftes St. Florian wäre ein solcher Fall (Abb. 27). Der Betrachter wird, wenn er die Flucht der Kaiserzimmer durchwan- delt, beim Eintreten in den Raum auf einem sehr tief liegenden Plafond eines Zerrbilds gewärtig, das sich nicht einmal an jener Stelle, auf welche die Konstruktion hin berechnet ist, in eine über- zeugende Darstellung verwandelt, da sich der Künstler im Versuch mit Perspektivkunststücken möglichst aufzutrupfen, im Maßstab der Architektur vergriff. Man wundert sich, ob schiere Böswilligkeit



26 **Andrea Pozzo, *Ausbreitung des Glaubensfeuers über die vier Erdteile* (1693–1695).**

das Urteil von Pozzos Kunstrichtern bestimmte, oder ob auch in dieser Episode schon greifbar ist, was dann die moderne Ausein- dersetzung mit perspektivischen Bildparadigma so oft bestimmen wird: Kunsttheorie, will heißen: apriorische Annahmen über den Wahrnehmungsgegenstand, verhindert ein unbefangenes Schauen. Wie die Beiträge auf den folgenden Seiten vor Augen führen: das Problem des peripatetischen Sehens verweist die Forschung auf eine empirische Herangehensweise und nötigt dazu, das vermeintlich gesicherte Wissen der Kunsthistoriographie für einen Moment ein- zuklammern. Nur dann wird es uns möglich, eine Sensibilität für jene Fragen und Schwierigkeiten und ihre Lösung zu entwickeln, die bei der Produktion von Bildern zumeist eine wichtigere Rolle spiel- ten als Kunsttheorie. Es sind künstlerische Probleme, die damit zu tun haben, wie ein Werk in einer konkreten Situation der Wahrneh- mung, die nie ganz vorhersehbar und noch weniger kontrollierbar ist, die geplante Wirkung entfalten kann. Was Alpers und Baxandall



27 Michael Wenzel Halbax, *Apollo die Malerei krönend* (1708).

bei Tiepolo so überzeugend herausgearbeitet haben, wird man generalisieren dürfen: Die peripatetische Intelligenz der Kunst ist zu allererst eine praktische Intelligenz.

Die vorliegende Textsammlung geht aus der Tagung *Mobile Eyes – Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne* hervor, die wir im Februar 2012 im eikones Forum in Basel durchführen konnten. Wir möchten uns an dieser Stelle für großzügige Unterstützung des Projekts durch eikones NFS Bildkritik und die Betreuung durch das Team, namentlich bei Orlando Budelacci, Helen Dunkel und Heike Freiberger, bedanken. Bei der Drucklegung waren Daria Kolacka, die die Organisation in die Hand nahm, Michael Renner und Mark Schönbacher, die sich um die Gestaltung des Buches kümmerten, eine große Hilfe. Auch Ihnen gilt unser Dank.

Endnoten

- 1 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übers. v. Ronald Voullié, Berlin 1988, S. 179.
- 2 Vgl. ebd., S. 179–182.
- 3 Zu de Certeaus berühmter Unterscheidung zwischen «Taktik» und «Strategie»: vgl. ebd., S. 21–26.
- 4 Vgl. ebd., S. 181. Die Differenz eines »praktischen« horizontalen und eines »theoretischen« vertikalen Raumbezugs spielt in der Raumpoetik der *Lusiadas* des Luís de Camões eine entscheidende Rolle und verweist dort auf die Entwicklung der Navigationstechnik in der frühen globalen Seefahrt: vgl. den Beitrag von Jörg Dünne in diesem Band.
- 5 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* [1977], Cambridge (Mass.)/London 1981.
- 6 Vgl. z. B. Rosalind E. Krauss, *The Mind/Body Problem*. Robert Morris in Series, in: Robert Morris. *The Mind/Body Problem*, Ausstellungskatalog Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Januar–April 1994, New York 1994, S. 2–17, hier: S. 2.
- 7 Die schärfste Zuspitzung dieses Gedankens wurde in den Filmwissenschaften entwickelt: Die sogenannte »Apparatus-Theorie« versteht das Dispositiv der kinematischen Projektion (verborgene Apparaturen, dunkler Saal, die Zuschauer regungslos auf ihren Plätzen, gebannt von einem gänzlich transparenten Illusionsbild) als eine ideologische Maschinerie, die auf dem Modell der perspektivischen Repräsentation aufruhrt: vgl. z. B. Jean-Louis Baudry, *The Apparatus*. *Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*, in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. *A Film Theory Reader*, New York 1996, S. 286–298.
- 8 Vgl. Krauss, *Passages* (Anm. 5), S. 256–258.
- 9 Vgl. ebd., S. 1–5, 203f.
- 10 Zur Gleichsetzung des perspektivischen Sehens mit einer Verfügung über das Wahrgenommene und seiner Beherrschung: vgl. Maurice Merleau-Ponty, *Das mittelbare Sprechen und die Stimmen des Schweigens*, in: ders., *Das Auge und der Geist*, übers. v. Hans Werner Arndt, Hamburg 1984, S. 69–114, hier: S. 80. Zur Rolle der kinetischen Wahrnehmung in der Phänomenologie Merleau-Pontys: vgl. den Beitrag von Iris Laner in diesem Band.
- 11 Zur Installation im Verhältnis zu Lessings Gattungsästhetik: vgl. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a. M. 2003, S. 146–231.
- 12 Vgl. Giorgio Vasari, *Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador Pittore*, in: ders., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. *Nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 6, S. 155–174, hier: S. 166.
- 13 So bemerkt beispielsweise der Vicentiner Sammler und Historiker Girolamo Gualdo in seinem *Zibaldone* (1650), man müsse den späten Tizian aus der Nähe genießen, um ihn aus der Ferne schätzen zu können, vgl. Philip Sohm, *Pittoresco*. Marco Boschini, *His Critics, and Their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge u. a. 1991, S. 50.
- 14 Vgl. Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura* [...], Venedig 1581, 4. Buch, S. 5. Zur Beziehung dieser Bemerkung über die Lage von Tempeln zu Palladios Bauten an den Wasserwegen Venedigs: vgl. Daniel Savoy, *Venice from the Water*. *Architecture and Myth in an Early Modern City*, New Haven/London 2012, S. 104f. Für ein Beispiel, wie Palladio in seiner Festarchitektur mit der dynamischen Wahrnehmungssituation einer Prozession umging: vgl. den Beitrag von Ian Fenlon in diesem Band.
- 15 Im Wettbewerb, den die Serenissima 1630 für die Errichtung der Votivkirche Santa Maria della Salute ausschrieb, spielte z. B. auch die Vorgabe eine Rolle, dass der Hochaltar vom Eingang des Baus her sichtbar sein sollte, die Seitenaltäre hingegen erst nach und nach beim Durchschreiten des Gebäudes in den Blick geraten sollten, vgl. Deborah Howard, *The Architectural History of Venice*, London 1980, S. 181f. Zum Zusammenhang zwischen Baldassare Longhenas Kirchenbau und dem venezianischen Prozessionswesen: vgl. Andrew Hopkins, *Santa Maria della Salute. Architecture and Ceremony in Baroque Venice*, Cambridge 2000, S. 134–153. Dort auch die Transkription des Dokuments vom 13. 6. 1631: vgl. ebd., S. 172–174, hier: 172.
- 16 »La scultura si comincia ancora ella per una sol veduta, di poi s'incomincia a volgere a poco a poco [...]«, Benvenuto Cellini, *Disputa infra la scultura e la pittura*, in: Paola Barocchi (Hg.), *Scritti d'Arte del Cinquecento*, 3 Bde., Mailand/Neapel 1973–1977 [= *La letteratura italiana. Storia e testi*, 32], Bd. 1, S. 594–599, hier: S. 596. Zum Problem der Vielsichtigkeit der Skulptur: vgl. Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön*. *Studien zum Begriff der Vielsichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Uppsala 1974.
- 17 Zwar ist die freistehende Statue *all'antica*, wie sie im Quattrocento aufkommt, Möglichkeitsbedingung der »Vielsichtigkeit« und der mit ihr verbunden Betrachtungsweisen, doch hat die kreisende Schaubewegung um plastische Bildwerke in vielfürigen Ensembles der Gotik eine bemerkenswerte Vorgeschichte: vgl. den Beitrag von Jacqueline E. Jung in diesem Band.
- 18 Dieses, heißt es im ersten Paragraphen *Kritik der Urteilskraft*, ist »kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann«, Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: ders., *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, 12 Bde., Frankfurt a. M. 1995, Bd. 10, S. 115.
- 19 Vgl. Yve-Alain Bois, *Ein pittoresker Spaziergang um Clara-Clara herum*, in: Ernst Gerhard Güse (Hg.), *Richard Serra*, *Ausstellungskatalog Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*, Münster, 18. 10.–22. 11. 1987, Stuttgart 1987, S. 44–64.
- 20 Das Konzept des »Picturesque« wird in der englischen Kunstliteratur Mitte des 18. Jahrhunderts neben die ästhetischen Kategorien des Schönen und Erhabenen gestellt und gegen die mit der ersten Kategorie assoziierte Vorstellung der Gleichförmigkeit wie jene mit der zweiten verbundenen des Schreckens konturiert. Bei Uvedal Price vereint das Pittoreske zwei Aspekte: »variety« und »intricacy«. Zweiterer wird definiert als: »[D]isposition of objects, which, by a partial and uncertain concealment, excites and nourishes curiosity.« Uvedale Price, *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful* [...] [1796], 3 Bde., London 1810, Bd. 1, S. 22; vgl. Bois, *Ein pittoresker Spaziergang* (Anm. 18), S. 24. Price bezieht »intricacy« wiederholt auf ästhetische Effekte, die sich bei der peripatetischen Betrachtung eines Landschaftsgartens einstellen, wie wenn es über natürlich gewachsene Baumgruppen heißt: »Natural groups are full of openings and hollows; of trees advancing before, or retiring behind each other; [...] in walking about them, the form changes at each step; new combinations, new lights and shades, new inlets present themselves in succession.« ebd., S. 245.
- 21 Vgl. ebd., S. 46.
- 22 »[T]ous les objets ont été réduits à une seule ligne, & tous les terrains [sic!] à la platitude d'une feuille de papier«, René-Louis Girardin, *De la composition des Paysages, ou Des moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Genf 1777, S. 5. »Ce qui a retardé le plus jusqu'à présent les progrès du goût, c'est la mauvaise pratique de prendre l'effet du tableau dans la plan géométral, au lieu de prendre le plan géométral dans l'effet du tableau [...]«, ebd., S. 104/Anm. a. Übersetzung zit. n.: Bois, *Ein pittoresker Spaziergang* (Anm. 18), S. 46.
- 23 Humphry Repton, *Sketches and Hints on Landscape Gardening* [1794], in: ders., *The Art of Landscape Gardening*, hg. v. John Nolen, Boston/New York 1907, S. 1–61, hier: S. 53. Die Stelle wird zitiert bei: Bois, *Ein pittoresker Spaziergang* (Anm. 18), S. 50.
- 24 Vgl. z. B.: Wolfgang Albrecht/Hans-Joachim Kertscher (Hg.), *Wanderzwang – Wanderlust*. *Formen der Raum- und Sozialerfahrung zwischen Aufklärung und Frühindustrialisierung*, Tübingen 1999; Axel Gellhaus u. a. (Hg.), *Kopflandschaften – Landschaftsgänge*. *Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*, Böhlau 2007; Gerd Holzheimer,

Endnoten

Wanderer Mensch. Studien zu einer Poetik des Gehens in der Literatur, München 1999; Robin Jarvis, *Romantic Writing and Pedestrian Travel*, London/New York 1997; Eckardt Köhn, *Strassenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs von 1830–1932*, Berlin 1989; Gudrun M. König, *Eine Kulturgeschichte des Spaziergangs. Spuren einer bürgerlichen Praktik 1780–1850*, Wien u. a. 1996; Anne D. Wallace, *Walking, Literature, and English Culture. The Origins and Uses of Peripatetics in the Nineteenth Century*, Oxford 1993; Angelika Wellmann, *Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes*, Würzburg 1991.

- 25 Verwiesen sei hier auf die klassische Publikation: Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1979. Neuerdings liegt eine Studie vor, welche die Geschichte der technisch mobilisierten Wahrnehmung von Architektur (Eisenbahn, Automobil, Flugzeug) in Literatur, Film und Photographie seit dem 19. Jahrhundert nachgeht: Mitchell Schwarzer, *Zoomscape. Architecture in Motion and Media*, New York 2004.
- 26 Als eine der ersten wichtigen Publikationen im frühen 20. Jahrhundert sei die Ausgabe des *Jahrbuchs des Deutschen Werkbundes* von 1914 herausgegriffen, in dem sich u. a. auch Peter Behrens mit der Frage beschäftigt, wie der architektonische Entwurf auf die neuen Sichtbarkeitsbedingungen, die der großstädtische Verkehr mit sich bringt, zu reagieren habe: vgl. Peter Behrens, *Einfluß von Zeit- und Raumnutzung auf moderne Formentwicklung*, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* 3 (1914): *Der Verkehr*, S. 7–11; Martino Stierli, *Die »Er-Fahrung« der Stadt. Las Vegas, Film und der Blick aus dem Auto*, in: Andreas Beyer u. a. (Hg.), *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, München 2011, S. 422–465, hier: S. 444f. Unter den zahlreichen Studien, die sich mit diesem Problem beschäftigen, ist wohl die einflussreichste: Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge (Mass.) 1960; Jörg Seifert, *Stadt, Wahrnehmung, Design. Kevin Lynch revisited*, Gütersloh 2011. Lynchs Versuch, eine Grammatik des Städtebaus zu definieren, die auf eine automobilisierte Wahrnehmung ausgerichtet ist, hat u. a. auch Robert Venturi und Denise Scott Browns epochemachende Las Vegas-Studien geprägt: vgl. Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich 2010. Dem gegenüber steht, was das eigentliche *peripatetische* Sehen angeht – aber bereits das Gehen ist *Technik* und Schuhbekleidung ein *Fortbewegungsmittel* – die Auffassung und Anlage von Innenräumen als Wege, auf welche u. a. Le Corbusiers berühmter Begriff der »Promenade Architecturale« abzielt: vgl. Le Corbusier, *Œuvre complètes*, 8 Bde., hg. v. Williy Boesinger, Oscar Storonov, Zürich 1946–1964, Bd. 2, S. 24; José Baltanás, *Le Corbusier. Promenades*, übers. v. Laila G. Neubert-Mader, München 2005; Josef Frank, *Das Haus als Weg und Platz* [1931], in: Mikael Bergquist, Olof Michélsen, Josef Frank, *Architektur*, übers. v. Bärbel Kamphausen-Muser, Basel u. a. 1995, S. 120–131; Gaudenz Domenig, *Weg – Ort – Raum. Versuch einer Analyse der Bewegung im architektonischen Raum*, in: *Bauen und Wohnen* 22/9, September 1968, S. 321–327. Zur Kritik der kulturkonservativen Opposition zwischen dem Gehen und technisch beschleunigter Fortbewegung (bei Martin Heidegger u. a.): vgl. Markus Klammer, Stefan Neuner, *Was ist ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt. Exposé / What is a Path? Forms of Movement in a Global World. Exposé*, in: *Was ist ein Weg? Bewegungsformen in einer globalen Welt / What is a Path? Forms of Movement in a Global World*, Zürich 2011 [= »31«, *Das Magazin des Instituts für Theorie*, 16/17], S. 4–15.
- 27 Wenig später legte der französische Architekturhistoriker Auguste Choisy eine Geschichte der Baukunst vor, in der er die ästhetische Wirkung der perikleischen Akropolis auf Beschauer untersucht, die sich durch den Baukomplex bewegen. Er veranschaulicht den von ihm angenommenen »Parcours«, der vier Stationen, die besonders prägnante Ansichten (»Tableaux«) bieten, anhand von Darstellungen, welche die Tempelanlage aus der Perspektive eines Umhergehenden wiedergeben und die

sonst in der Architekturillustration üblichen Axonometrien ersetzen: vgl. Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, 2 Bde., Paris 1899, Bd. 1, S. 414–419; Jacques Lucan, *L'invention du paysage architectural ou la vision péripatétique de l'architecture*, in: *Matières* 2, 1998, S. 21–31; Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel* (Anm. 25), S. 164f.

- 28 Vgl. August Schmarsow, *Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde*, in: *Berichte über die Verhandlungen der königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe* 48, 1896, S. 44–61, hier: S. 56.
- 29 Vgl. ebd., S. 58f.
- 30 Vgl. Georg Vasold, *Anschauung versus Erlebnis. Der Rhythmus in der deutschsprachigen Kunstforschung um 1900*, in: Andrea Gott dang, Sigrid Brandt (Hg.), *Rhythmus, Harmonie, Proportion*, Worms 2012, S. 36–41. An einer weniger bekannten Stelle in einer Rezension fand Erwin Panofsky 1926 zu der wahrscheinlich in ihrer Zeit konsequentesten phänomenologischen Definition der rhythmischen Qualität von Architektur. Wie Schmarsow vergleicht Panofsky dort die Wahrnehmung architektonischer Formen mit jener von Musik. Er geht dabei von Hans Kauffmanns Definition des Rhythmus als »Variation des Identischen« aus und unterscheidet eine »objektiv-strukturelle« von einer »subjektiv-funktionalen« Komponente des »rhythmischen Erlebnisses«. Die erste Komponente meint in Bezug auf Kauffmanns Definition die Seite des Identischen und wäre in der Musik etwa in den drei gleichlangen Schlägen eines Walzertaktes gegeben. Mit der zweiten Komponente, die erst bei einer Aufführung des Tanzes in Gestalt etwa der Betonung des ersten Schlages hinzutritt, verbindet sich die Variation. In der Wahrnehmung von Musik – und das gilt *mutatis mutandis* von allen anderen Künsten auch – sind nach Panofsky beide Komponenten in Eins gesetzt. Musikalischer Rhythmus wird »miterlebt«. Nur in der Baukunst, die »Stützenfolge eines kirchlichen Langhauses« ist das Beispiel, ist die »Variation«, die das Rhythmische erst ausmacht, alleiniges Ergebnis der perceptuellen Realisierung der ästhetischen Struktur. Architektur wird in der Anschauung »belebt«: »[N]ur der Architekt [...] kann und muß sein rhythmisches Gesamterlebnis in dem Sinne zerlegen, daß er ausschließlich den objektiven Niederschlag (bzw., vom Beschauer aus gesprochen, die objektive Grundlage) desselben vor uns hinstellt, seinen Vollzug aber dem Beschauer überläßt. [...] Das Werk des Architekten hat sich also, so darf man sagen, aus dem Prozeß, in dem es erzeugt wurde vollständig losgelöst, aber es hat dabei den subjektiv-erlebnismäßigen Teil seines Wesens zurücklassen müssen und bedarf der Neubelebung durch einen Beschauer, der ein ihm gleichsam nur »potentia« gegebenes Erlebnis von sich aus wieder aktualisieren muß [...].« Erwin Panofsky, *Albercht Dürers rhythmische Kunst*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, S. 136–192, hier: S. 139.
- 31 Vgl. Ernst Peter Fischer, *Einstein trifft Picasso und geht mit ihm ins Kino, oder, Die Erfindung der Moderne*, München 2005; Gavin Parkinson, *Surrealism, Art, and Modern Science. Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven/London 2008.
- 32 Vgl. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition* [1941], Basel 2007, S. 281.
- 33 Ebd., S. 280.
- 34 Ebd.
- 35 Vgl. Erwin Panofsky, *Die Perspektive als »symbolische Form«* [1927], in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Gariolf Oberer, Egon Verheyen, Berlin 1998, S. 99–167, hier: S. 101f.
- 36 Vgl. Pavel Florenskij, *Die umgekehrte Perspektive* [1920], in: ders., *Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst*, hg. u. übers. v. André Sikojev, München 1989, S. 7–79.
- 37 Vgl. Daniel Henry [Kahnweiler], *Der Weg zum Kubismus*, München 1920, S. 29f.
- 38 Auch das Argument gegen das exklusive Geltungsrecht der euklidischen Geometrie, die der perspektivischen Repräsentation zugrunde liegt, findet sich bei Florenskij,

Endnoten

- vgl. Florenskij, Die umgekehrte Perspektive (Anm. 35), S. 71–74. Die moderne Kunst wird wiederholt unter Berufung auf nicht nicht-euklidische Darstellungsverfahren gerechtfertigt: vgl. z. B. El Lissitzky, K. und Pangeometrie [1925], in: Carl Einstein, Paul Westheim (Hg.), Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkungen [1925], Leipzig/Weimar 1984, S. 105–113.
- 39 Vgl. Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Tiespolo and the Pictorial Intelligence, New Haven/London 1994.
- 40 Zu Tiepolos Umgang mit dem Licht: vgl. ebd., S. 80–93.
- 41 Vgl. ebd., besonders: S. 9f., 39–43.
- 42 Zu Tiepolos Arbeitsweise: vgl. ebd., S. 51–78.
- 43 Vgl. ebd., S. 22–30; Georges Didi-Huberman, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, übers. v. Christoph Hollender, Köln 1999, besonders: S. 62–66, 133–165.
- 44 Zur einer Poetik des imaginativen Umherschweifens im Bildraum bei Giovanni Bellini: vgl. die den Beitrag von Hans Aurenhammer in diesem Band.
- 45 Ein entscheidender Motor dieser Blickaktivierung ist die narrative Durchdringung des perspektivischen Tiefenraumes: vgl. Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996, besonders S. 88–99.
- 46 Vgl. besonders: Louis Marin, Toskanische Verkündigungen, in: ders., Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento [1989], übers. v. Heinz Jatho, Berlin 2004, S. 166–223; Georges Didi-Huberman, Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration [1990], übers. v. Andreas Knop, München 1995, S. 113–159; Daniel Arasse, L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective, Paris 1999.
- 47 Zu diesen Orgelflügel (mit Literatur): vgl. Rona Goffen, Giovanna Nepi Scirè, Il colore ritrovato. Bellini a Venezia, Ausstellungskatalog Gallerie dell'Accademia, Venedig, 30.9.2000–28.1.2001, Mailand 2000, S. 134, Nr. 13f. (Giovanna Nepi Scirè).
- 48 Hier schon stellt sich eine vergleichbare Beziehung zwischen Malerei, Musik und Wort her wie bei Jacopo Tintoretts Orgelflügel für San Benedetto in Venedig, die Roland Krischel in seinem Betrag in diesem Band analysiert.
- 49 Eine vergleichbare reflexive Verklammerung von Bildträger und Ikonographie wird in diesem Band am Beispiel der Hildesheimer Bronzetür im Beitrag von Steffen Bogen untersucht.
- 50 Zu den »Bildsystemen« des Mittelalters: vgl. Wolfgang Kemp, Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen, München u. a. 1994. Allgemein zum Stellenwert mehrteiler Bild-Ensembles: vgl. David Ganz, Felix Thürlemann (Hg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010 [= Bild+Bild, 1].
- 51 Dass dieser Bildgebrauch bei Orgelflügel und Flügelaltären auch eine Kombinatorik von Außen- und Innensichten mit einschloss, zeigt der Beitrag von Roland Krischel in diesem Band.
- 52 Vgl. Thomas Puttfarcken, The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800, New Haven/London 2000, S. 28.
- 53 Vgl. Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive [1987], übers. v. Heinz Jatho, Zürich 2010, S. 385.
- 54 Vgl. das Aktantenmodell bei Algirdas Julien Greimas, das die Suche nach einem Wertobjekt als elementare Struktur annimmt: Algirdas Julien Greimas, Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen, übers. v. Jens Ihwe, Braunschweig 1971. Vgl. auch Lotmans Modell der Erzählung als Grenzüberschreitung zwischen Räumen: Jurij M. Lotman, Die Struktur des künstlerischen Textes, übers. v. Rainer Gröbel, Walter Kroll, Hans-Eberhard Seidel, Frankfurt a. M. 1973, S. 327–367.
- 55 Wolfgang Kemp spricht von den »(äußeren) Zugangsbedingungen«, auf die Kunstwerke durch »(innere) Rezeptionsvorgaben« reagieren: vgl. Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988, S. 240–257, hier: S. 243–245.
- 56 Vgl. die Beiträge von Hans Aurenhammer und David Ganz in diesem Band.
- 57 Wilhelm Durandus, Rationale divinarum officiorum I–IV, hg. v. Anselme Davril, Timothy M. Thibodeau, Turnhout 1995 [= Corpus Christianorum Continuatio Medievalis, 140], S. 35. Kirstin Faupel-Dreves, Vom rechten Gebrauch der Bilder im liturgischen Raum. Mittelalterliche Funktionsbestimmungen bildender Kunst im »Rationale divinarum officiorum« des Durandus von Mende (1230/1–1296), Leiden 2000, S. 381 [= Studies in the History of Christian Thought, 89]. Zur Geschichte des Verses: vgl. Ragne Bugge, Effigiem, qui transis, semper honora. Verses Condemning the Cult of Sacred Images in Art and Literature, in: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 6, 1975, S. 127–139.
- 58 Vgl. Jean Wirth, Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient, in: Cécile Dupeux, Peter Jezler (Hg.), Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?, München 2000, S. 28–37.
- 59 Vgl. William Hood, Fra Angelico at San Marco, New Haven/London 1993, S. 260–272; Didi-Huberman, Fra Angelico (Anm. 46), S. 113–159.
- 60 Ein besonders eindringliches Beispiel einer Synchronisierung zwischen dargestellten und wirklichen (liturgischen) Bewegungsabläufen geben die Prozessionsfriese im Langhaus von Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna: vgl. den Beitrag von Sophie Schweinfurth in diesem Band.
- 61 Hood, Fra Angelico (Anm. 59), S. 272.
- 62 An die vorbeiziehenden Betrachter appelliert auch das Zitat aus den Klageliedern des Jeremias, das im Spätmittelalter Darstellungen des Schmerzensmannes beigegeben wird: »O vos omnes, qui transit per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus [...]« (»Ihr alle, die ihr des Weges zieht, schaut doch und seht, ob ein Schmerz ist wie mein Schmerz [...],« Lam 1,12), vgl. Hans Belting, Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion, Berlin 1981, S. 288–295.
- 63 De Certeau, Kunst des Handelns (Anm. 1), S. 190.
- 64 Ursula Rao, Ritual als Performanz. Zur Charakterisierung eines Paradigmenwechsels, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 59, 2007, S. 351–370. Vgl. auch die Kritik einer Gleichsetzung von Ritual und starren Handlungsmustern in: Philippe Buc, The Dangers of Ritual. Between Early Medieval Texts and Social Scientific Theory, Princeton/Oxford 2001. Zu »Störungen« von Ritualen als Phänomen der Varianz: vgl. Ute Hüsken (Hg.), When Rituals Go Wrong. Mistakes, Failure and the Dynamics of Ritual, Leiden 2007 [= Numen Book Series, 115].
- 65 Zu einer transkulturellen Systematisierung: vgl. Christian Meyer, Die »religiöse Reise«. Zur Charakterisierung eines allgemeinen Erfahrungsmusters im Bereich der Religion, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 49, 1997, S. 11–33.
- 66 Vgl. Georg Fohrer, Der heilige Weg. Eine religionswissenschaftliche Untersuchung, Düsseldorf 1939.
- 67 Maurice Halbwachs, Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis, übers. v. Stephan Egger, Konstanz 2003; Robert A. Markus, How on Earth Could Places Become Holy? Origins of the Idea of Holy Places, in: Journal of Early Christian Studies 2, 1994, S. 257–271.
- 68 Vgl. Jonathan Z. Smith, Map is not Territory, Leiden 1978, S. 101.
- 69 Vgl. dazu den Beitrag von Michele Bacci in diesem Band.
- 70 Vgl. Ja Elsner, Replicating Palestine and Reversing the Reformation. Pilgrimage and Collecting at Bobbio, Monza and Walsingham, in: Journal of the History of Collections 9, 1997, S. 117–130.
- 71 Vgl. Victor Turner, Edith Turner, Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives, Oxford 1978.

Endnoten

- 72 Vgl. Ben Nilson, *The Medieval Experience at the Shrine*, in: Jennie Stopford (Hg.), *Pilgrimage Explored*, Woodbridge 1999, S. 95–122, und den Beitrag von Michele Bacci in diesem Band.
- 73 Einen Überblick zur Entstehungsgeschichte und Aufstellung gibt: Rolf Lauer, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, Köln 2006 [= Meisterwerke des Kölner Doms, 9]. Vgl. auch: Christof L. Diedrichs, *Vom Glauben zum Sehen. Die Sichtbarkeit der Reliquie im Reliquiar. Ein Beitrag zur Geschichte des Sehens*, Berlin 2001, S. 81–100; Lisa Victoria Ciresi, *A Liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne*, in: Colum Hourihane (Hg.), *Objects, Images, and the Word. Art in the Service of Liturgy*, Princeton 2003, S. 202–230 [= Index of Christian Art Occasional Papers, 6]. Zu den Königen als Prototyp der Reisenden: vgl. Richard C. Trexler, *The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story*, Princeton 1997.
- 74 Vgl. Michel Margue u. a. (Hg.), *Auf dem Weg zur Kaiserkrone. Der Romzug Heinrichs VII. in der Darstellung Erzbischof Balduins von Trier*, Trier 2009, S. 42f.
- 75 Vgl. Kathleen Ashley, Wim Hüskens (Hg.), *Moving Subjects. Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam/Atlanta 2001 [= Ludus, 5]; Jörg Gengnagel u. a. (Hg.), *Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche. Bewegung zwischen Religion und Politik in Europa und Asien seit dem späten Mittelalter*, Köln u. a. 2008 [= Menschen und Kulturen, 4]; Katja Gvozdeva, Hans Rudolf Velten (Hg.), *Medialität der Prozession. Performanz ritueller Bewegung in Texten und Bildern der Vormoderne / Médialité de la procession. Performance du mouvement rituel en textes et en images à l'époque pré-moderne*, Heidelberg 2011 [= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft, 39].
- 76 Vgl. Andreas Dehmer, *Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance*, München/Berlin 2004.
- 77 Manuela Beer, *Orte und Wege. Überlegungen zur Aufstellung und Verwendung frühmittelalterlicher Marienfiguren*, in: Andrea von Hülsen-Esch, Dagmar Täube (Hg.), *»Luft unter die Flügel«. Beiträge zur mittelalterlichen Kunst*, Hildesheim/Zürich/New York 2010, S. 99–121, hier: S. 112. Zur Lichtmess-Prozession vgl. auch: Frank Fehrenbach, *Die Goldene Madonna im Essener Münster. Der Körper der Königin*, Ostfildern 1996 [= KunstOrt Ruhrgebiet, 4], S. 47–50.
- 78 Überliefert sind die Publikumsreaktionen anlässlich der Enthüllung von Pozzos Apisfresko wenige Jahre später: »Vario fu il mormorio degli spettatori allorchè si scopersè; e chi più degli altri mormorò non si potea dar pace, [...] che le figure guardate fuori dal punto della prospettiva, e molto più le più da esso lontane aparissero sproportionate, e deformi,« Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni [1730–36]*, hg. v. Valentino Martinelli, Perugia 1992, S. 256f. Diese im späten 18. Jahrhundert von Christoph Friedrich Nicolai aufklärerisch zugespitzte Kritik »an dem einzigen angewiesenen Gesichtspunkte der strikten Obedienz« (Christoph Friedrich Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781*, Berlin 1783, S. 260), wird auch in jüngeren Untersuchungen noch vertreten: vgl. u. a.: Alpers, Baxandall, Tiepolo (Anm. 28), S. 9; Claudio Strinati, *Gli affreschi della chiesa di Sant' Ignazio a Roma*, in: Vittorio De Feo, Valentino Martinelli (Hg.), Andrea Pozzo, Mailand 1996, S. 66–92, hier: S. 75.
- 79 Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 2 Bde., Rom 1693–1700, Bd. 1, fig. 97.
- 80 Jasmin Mersmann, *»In una occhiata«. Das Ideal des Einen Blicks von Einem Punkt*, in: Matthias Bleyl, Pascal Dubourg Glatigny (Hg.), *Quadratura. Geschichte, Theorie, Technik*, Berlin 2011, S. 223–236.
- 81 Für eine Betrachtung des Deckenfreskos von anderen Standpunkten plädiert schon früh: Wolfgang Schöne, *Die Bedeutung der Schrägsicht für die Deckenmalerei des Barock*, in: Martin Gosebruch, Werner Gross (Hg.), *Festschrift Kurt Badt*, Berlin 1961, S. 144–172, besonders S. 171. In jüngeren Beiträgen wird diese These

Endnoten/Abbildungsnachweis

ausgebaut: Martin Kemp, *Perspective and Meaning. Illusion, Allusion, Collusion*, in: Andrew Harrison (Hg.), *Philosophy and the Visual Arts*, Dordrecht 1987, S. 255–268; David Ganz, *Barocke Bilderbauten. Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580–1700*, Petersberg 2003 [= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 14], S. 61–77; Julian Blunk, *Die Raumillusion und die vierte Dimension. Betrachtungszeit und betrachtete Zeit in der Deckenmalerei* Andrea Pozzos, in: Herbert Karner (Hg.), *Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, Wien 2012, S. 27–36 [= Veröffentlichungen der Kommission für Kunstgeschichte, 11].

Abbildungsnachweis

- 1 Jacopo de' Barbari, *Perspektivplan von Venedig (1498–1500)*, Holzschnitt auf sechs Blöcken, 282 × 135 cm, aus: Giorgio Bellavitis, Giandomenico Romanelli, Venezia, Roma/Bari 1985.
- 2 Willem de Kooning, *Door to the River (1960)*, Öl auf Leinwand, 203,2 × 177,8 cm, Whitney Museum of American Art, New York, aus: Ingrid Brugger, Florian Steinger (Hg.), *Willem de Kooning, Ausstellungskatalog Kunstforum*, Wien, 13. 1.–28. 3. 2005, Wolfartshausen 2005, S. 71.
- 3 Robert Smithson, *Spiral Jetty (1970)*, Great Salt Lake, Utah, Aufschüttung aus Sand, Geröll und Steinen, Länge ca. 450 m, Durchmesser ca. 45 m, Breite ca. 5 m, aus: Robert Smithson, *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960–1973*, Ausstellungskatalog IVAM Centre Julio González, Valencia, 22. 04.–13. 06. 1993, Valencia 1993, S. 197.
- 4 Humphry Repton, *Beauesert, Staffordshire, Marquis of Anglesea (1816)*, Illustration aus: ders., *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, London 1816, auf: <http://melbourneblogger.blogspot.ch/2012/02/little-red-book-of-garden-design.html> (19. 2. 2013).
- 5 Jacques Hardouin de Mansart, Andre Le Notre, *Schloss und Parkanlage von Versailles (1668–1710)*, aus: Jean-Marie Pérouse de Montclos, Versailles, New York/London/Paris 1991, S. 11, Photo: Robert Polidori.
- 6 Giovanni Battista Tiepolo, *Apollo und die Kontinente (1750–1753)*, Fresko, 19 × 30,5 m, Treppenhaus, Residenz, Würzburg, aus: Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Tiepolo and the Pictorial Intelligence, New Haven/London 1994.
- 7 Würzburg, Residenz, Treppenhaus, von der Galerie nach Südosten gesehen, aus: Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Tiepolo and the Pictorial Intelligence, New Haven/London 1994.
- 8 Giovanni Bellini, *Verkündigung (um 1490)*, Öl auf Leinwand, zwei Teile, je 224,5 × 107 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig, aus: Rona Goffen, Giovanna Nepi Scirè, *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, Ausstellungskatalog Gallerie dell'Accademia, Venedig, 30. 9. 2000–28. 1. 2001, Mailand 2000, S. 64f.
- 9–13 Wolfgang Hagenauer, Johann Baptist Hagenauer, *Mariensäule (1776)*, Domplatz, Salzburg, Photos: Stefan Neuner.
- 14 Fra Angelico, *Verkündigung (um 1442–1443)*, Fresko, 230 × 297 cm, San Marco, Dormitorium, Florenz, aus: William Hood, Fra Angelico at San Marco, New Haven/London 1993, S. 263.
- 15 San Marco, Dominikanerkonvent, Florenz, Blick auf Fra Angelicos Fresko von der Treppe, aus: William Hood, Fra Angelico at San Marco, New Haven/London 1993, S. 261.
- 16 San Marco, Dominikanerkonvent, Florenz, Blick in den Nordtrakt des Dormitoriums, aus: William Hood, Fra Angelico at San Marco, New Haven/London 1993, S. 28.
- 17 *Kreuzigung und Auferstehung Christi (6. Jh.)*, Pilgerampulle Nr. 15, Vorderseite, 6,5 cm Durchmesser, Blei und Zinn, Monza, Museo e Tesoro del Duomo di Monza, aus: André Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza–Bobbio)*, Paris 1958, S. 32.

Abbildungsnachweis

- 18–20** Nikolaus von Verdun und Werkstatt, *Dreikönigenschrein* (um 1190–1225), 153 × 110 × 220 cm, Gold über Eichenholzkern, vergoldetes Silber, Email, Edelsteine, antike Gemmen und Kameen, Köln, Dom, aus: Bernd Ulrich Hucker, Stefanie Hahn, Hans-Jürgen Derda (Hg.), Otto IV. Traum vom welfischen Kaisertum, Ausstellungskatalog Braunschweigisches Landesmuseum/Dom St. Blasii/Burg Dankwarderode, Braunschweig, 8. 8.–8. 11. 2009, Petersberg 2009, S. 100, 105, 109.
- 21** *Heinrich und Margarete in Anbetung vor dem Dreikönigenschrein* (um 1340), Bilderchronik der Romfahrt Heinrichs VII., Deckfarben, Pergament, Landeshauptarchiv, Koblenz, Hs. 1 C 1, f. 5, aus: Michel Margue, Michel Pauly, Wolfgang Schmid (Hg.), Auf dem Weg zur Kaiserkrone. Der Romzug Heinrichs VII. in der Darstellung Erzbischof Balduins von Trier, Trier 2009, S. 43.
- 22** *Goldene Madonna* (um 980), 74 × 28 × 32 cm, Gold über Pappelholz, Emails und Edelsteine, Dom, nördliche Seitenkapelle, Essen, aus: Alfred Pothmann, Die Schatzkammer des Essener Münsters, Regensburg 1993, S. 10.
- 23** Andrea Pozzo, *Ausbreitung des Glaubensfeuers über die vier Erdteile* (1693–1695), Fresko, Sant’Ignazio, Langhaus, Rom, Photo: David Ganz.
- 24** Marmorscheibe im Fußboden von Sant’Ignazio, Rom, Photo: Stefan Neuner.
- 25, 26** Andrea Pozzo, *Ausbreitung des Glaubensfeuers über die vier Erdteile* (1693–1695), Fresko, Sant’Ignazio, Langhaus, Rom, Photo: David Ganz.
- 27** Michael Wenzel Halbax, *Apollo die Malerei krönend* (1708), Fresko, Bischofszimmer, Stift St. Florian, Photo: Stefan Neuner.