

Markus Dauss

Perspektive als Denkform der Ambivalenz: zwischen Madame de Staël und Vilém Flusser

In ihrem Epoche machenden Porträt des zeitgenössischen Deutschland (*De l'Allemagne*, 1810) charakterisiert Germaine de Staël Goethe als einen in die reife Schaffensphase eingetretenen Autor, der gegenüber dem Leben eine zunehmende Distanz einnehme – auch wenn die „Wärme seiner Gedanken“ immer noch ausreiche, um seinen Beobachtungen Lebensnähe zu verleihen.¹ Anders als noch im frühen, extrem wirkungsvoll eingeschlagenen „Werther“, in den Goethe seine eigenen Emotionen, sein Herzensleid direkt habe einfließen lassen, bevorzuge er nun einen Beobachterposten, der dem des von seinem Werk zurücktretenden Malers entspreche. Der Dichter lasse einen alles durchdringenden, frei kreisenden „Adlerblick“ auf die beobachteten Dinge fallen. Dem Rückzug aus der aktiven Beteiligung bei der Schilderung von Leidenschaften entspreche die poetologische Position, die auf der „Kaltblütigkeit“ als Voraussetzung für ein effektives Einwirken auf die Einbildungskraft des Lesers insistiere; der mögliche Verlust der Inspiration, der sich aus der herunterkühlenden Distanznahme ergeben kann, stelle den Preis dar, der eventuell in Kauf genommen müsse, wenn man diese objektivierende Souveränitätsperspektive einnehme. Auch im persönlichen Umgang präsentiert sich Goethe, so Madame de Staël, zunächst recht unterkühlt, bevor er, erst einmal *à l'aise*, in seinem Element sozusagen, seine unbegrenzte Einbildungskraft die Barrieren einreißen lasse und sich als regelrecht warmherzig entpuppe. Seine Objektivität sei daher auch nicht mit Gleichgültigkeit zu verwechseln, sondern diene lediglich als solide Basis, von der aus die Distanz dann umso besser überwunden zu werden vermag.

Die Persönlichkeit Goethes selbst wird somit von Madame de Staël als eine Doppelkraft oder -existenz, ja sogar, in geistreich gewendeter Aufklärungsmetaphorik, als „doppeltes Licht“ beschrieben, das stets die beiden Seiten einer Frage erhelle – dies allerdings auch um den Preis eindeutiger Positionen a priori, die man effektiv in (politische) Aktionen umzusetzen könne. Stattdessen erobere der Dichter souverän und unaufhaltsam poetische Welten. Dabei leiste er sich den – meisterhaft kontrollierten – Luxus, das soeben erschaffene Fiktionale im selben Atemzug wieder einzureißen, geknüpften Bindungen zu lösen, von

¹ Dazu und zum Folgenden: (Madame) De Staël, Germaine: *De l'Allemagne*, chronologie et introduction par Simone Balayé, Paris 1968, S. 190 f.

etablierten Interessenlinien abzulenken, Sympathien zu konterkarieren, Ideale zu dekonstruieren. Der beängstigende Schwindel, der sich bei derartigen, zugleich ungewohnte Perspektiven eröffnenden wie die gewonnenen Ansichten sogleich zerstörenden Höhenflügen einstellt, kann nur durch des Poeten Größe aufgefangen werden.

Mir dient die referierte Passage aus den Schilderungen Madame de Staëls, von Goethe selbst als Breschenschlag in die Mauer etablierter Stereotypen gewürdigt und tatsächlich beständig das Fremde nicht nur jenseits des Rheins verortend, sondern auch im Nahraum des Eigenen aufspürend, nicht als Ausgangspunkt für Ausführungen zum poetologischen Kontext ihrer Zeit. Vielmehr interessiert vor allem die im dichtungstheoretischen Zusammenhang eingesetzte Metaphorik,² die ihre Denkfiguren aus dem Diskurs der Malerei sowie, in enger Kombination damit, bei den räumlichen Konstellationen wie der Perspektive entleiht. Denn es werden paarweise Schlüsselantinomien wie *Leben* und *Beschreibung*, *Nähe* und *Distanz*, *emotionale Verstrickung* und *Beobachtung* aus der Ferne, *Wärme* und *Kälte*, *Objektivität* und *subjektive Teilnahme*, *Grenze* und *Überschreitung*, *Anknüpfung* und *Abbruch*, *Konstruktion* und *Abbau*, *Kontemplation* und *Handlung*, *souveräne Positionierung* und *schwankender Schwindel* eingeführt, die im Rahmen von Perspektivtheorien stets schon eingeschlossen waren. Aber gerade moderne Annäherungen an das in der okzidentalen Neuzeit triumphierende Prinzip malerischer Darstellung haben anhand derartiger Ambivalenzanalysen ihre Sicht des Phänomens *Zentralperspektive* expliziert; und auch de Staëls Akzentuierung der Rolle des Körpers wie des Lichtes im literarischen Schaffens- und Rezeptionskontext lassen meinen Analogisierungsvorschlag wohl nicht nur als frei schwebende Brückenkonstruktion, sondern als legitimen Blick auf ein System kommunizierender Röhren erscheinen: Diese treffen sich an einem Punkt, der durch den Terminus der Ambivalenz bezeichnet wird.

Nicht zuletzt die Dichotomie von *warm* und *kalt*, die die schweizerisch-französische Autorin eröffnet, erscheint nicht nur mit Blick auf jüngere Medienkonzepte (Herbert Marshall McLuhans Unterscheidung kalter und heißer Medien z.B.) antizipatorisch,³ sondern kann

² Eine derartige Bildlichkeit findet sich natürlich nicht nur im hier ausgewählten Beispiel; eine umfassende Topologie übersteigt aber meine Kenntnis und würde den Rahmen der Darstellung sprengen. Gerade mit der überaus interessanten Übergangszone zwischen der Theorie der Malerei und der Poetik um 1800 am Beispiel Wielands beschäftigt sich ein zentrales Kapitel Dissertationsschrift von Anja Oesterhelt (Perspektive und Totaleindruck. Höhepunkt und Ende der Multiperspektivität in Christoph Martin Wielands „Aristipp“ und Clemens Brentanos „Godwi“, München 2010). Sie begreift die Perspektivdebatte in ganz ähnlicher Weise als Medium der Verhandlung von Fragen der Gattungsabgrenzung, ihrer jeweiligen Darstellungsaportien und -vermögen, der Spannungsausbalancierung zwischen Subjektivität und Objektivität, von Individualismus und kollektiver Ordnung, von Nähe und Distanz. Ich verdanke der Autorin wichtige Literaturhinweise. Goethe nahm als antikenbegeisterter Klassizist in der Perspektivdebatte der Zeit selbst eine ambivalente und für seine eigene Position langfristig kontraproduktive Haltung ein, da er den Alten anhand der Kriterien von „Richtigkeit“ und „Einheit“ die Perspektivkenntnis im engen Sinne absprach und sich damit für eine historische Differenz zur Moderne stark machte, die die Valenz der Antike demnach abschwächen musste.

³ McLuhan, Herbert Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*, New York 1964.

darüber vermittelt auch den Bezug auf neuere Perspektivtheorien anregen, zumal diese sich zunehmend nicht nur als Beitrag zu im engeren Sinne optischen oder klassischen epistemologischen Problembeständen verstanden, sondern auch den Schlußschluss zu Fragen der Medialität betrieben haben. De Staëls intermediale Metaphorik lässt sich mit Jonathan Crary – einem prominenten, zur Zeit des Erscheinens seiner Studie (1990) voll im Trend liegenden Exponenten der letztgenannten Bewegung – am unteren Rand einer paradigmatischen Bruchstelle situieren.⁴ Diese tat sich, so der amerikanische Kunsthistoriker, zwischen dem klassischen Repräsentationsdiskurs der geometrischen Optik und somit der Zentralperspektive, durch das Sehmodell der Camera obscura gekennzeichnet, und einer radikalen Neustrukturierung der visuellen Erfahrung auf. Letztere habe im Zeichen von Abstraktion, Physiologisierung und schließlich Psychologisierung gestanden und sich in neuen apparativen Medien wie dem Stereoskop und schließlich der Fotokamera verkörpert. Dieser (von Crary leider zu stereotyp skizzierten und blockartig vereinheitlichten) Dynamik zufolge wurde eine relativ geschlossene Sehkonstellation abgelöst, die Referentialität gewährleistete sowie ein souveränes, intelligibles Beobachtersubjekt suggerierte, das allein aus dem mechanistisch metaphorisierten, mit der Funktion der Camera überblendeten Auge eine sichere, distante Haltung gegenüber der Dingwelt ermöglichte, ohne dass der Körper auf problematische Weise intervenierte.⁵ An die Stelle dieser Weise des Beobachtens trat dann, so der Autor, ein subjektivierter visueller Zugriff, für den Referentialität und die Intervention des Körpers als aktivem Produzenten optischer Erfahrungen, die keine äußeren Entsprechungen mehr haben, zumindest problematisch wurde und der somit Medialität erstmals als generatives Prinzip thematisierte.

Ohne die Aporien und simplifizierenden Tendenzen von Crarys Darstellungsgang hier näher thematisieren zu können, sei er als idealtypische Folie herangezogen, vor der de Staëls Charakterisierung Goethes als analoge Problematisierung zwischen zwei divergierenden Wahrnehmungsmodi erscheint. Diese müssen bei de Staël nicht mehr bloß gegeneinander abgewogen werden, sondern sie scheinen noch integrierbar und können ineinander geblendet werden, selbst wenn die Option der Distanzperspektive letztendlich präferiert wird. Aber es kündigen sich bei diesem Prinzip der souveränen Vogelschau einer distanzierten Fernsicht (entsprechend der zentralperspektivischen Sicht) zugleich eben doch schon Probleme an, denn

⁴ Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996 (Titel der englischen Originalausgabe: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge/ Mass, 1990).

⁵ Eine Kritik Crarys im angedeuteten Sinne z.B. bei: Arns, Inke: „Techniken des Betrachtens: Die Aufdeckung der ‚referentiellen Illusion‘: Apparaturen als Metaphern der Wahrnehmung“. In: *Werner Klotz, exercise room: Wahrnehmungsinstrumente und Skulpturen*, Ausstellungskatalog, hrsg. von Anna-Maria Ehrmann-Schindlbeck, Jena 2000.

Abbruch, Inkohärenz und Dekonstruktion von scheinbar sicher Erschautes durch das Schöpfersubjekt ziehen ein – ein Abbröckeln, das zeittypisch vom großen Meistersubjekt aufgefangen werden muss. Selbst, wenn das Vertrauen in große Genies zeitgebunden und obsolet erscheint, lässt sich an de Staël das Bewusstsein für *re-entries*, d.h. die interne Reproduktion von ehemals externen Systemgrenzen, schärfen. Eher in diesem Sinne, mit aufmerksamem Blick für Ambivalenzen, als im exklusiven, stereotypen Zuschnitt Crarys will ich im Folgenden versuchen, Perspektivtheorien des 20. Jahrhunderts auf ihr Bewusstsein für Ambivalenzen des verhandelten Gegenstandes zu befragen.

Bereits der deutsch-amerikanische Kunsthistoriker Erwin Panofsky hat in seinem grundlegenden, aus den 1920er Jahren stammenden Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“ auf die Ambivalenzen von derart konstruierten Ansichten hingewiesen, indem er von der in der Renaissance von Leon Battista Alberti (1434/35) bis Albrecht Dürer (1525) verbindlichen Definition des Bildes als „Fenster“ oder als planem Durchschnitt durch die so genannte, im Auge des Betrachters kulminierende „Sehpyramide“ ausging.⁶ Da er die zentralperspektivische Darstellung, die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Italien zum ersten Mal von Filippo Brunelleschi (1425) experimentell erprobt und von Alberti theoretisch ausformuliert worden war, auf die ihr eigenen Ausblendungen und ihre Ausschnitthaftigkeit analysierte, konnte er ein rein positivistisches Verständnis des linearperspektivischen Bildes seinerseits als Verkürzung, ja Verzerrung kennzeichnen und zugunsten einer umfassenderen kulturwissenschaftlichen Deutung verabschieden, ohne zugleich die empiristische Wende, die der Durchbruch zum Albertinischen Fensterbild bedeutete, verleugnen zu müssen. Insofern stellt der Perspektivaufsatz eine pointierte Veranschaulichung der im selben Atemzug publizierten Grundlegung der Ikonologie dar.⁷ Hier schlägt die häufig, vor allem von Phänomenologie und Existenzphilosophie herausgestellte idealistische und holistische Verengung dieses Ansatzes aber kaum durch. Wird der Perspektivaufsatz verhandelt, dann setzen diese Kritiken vor allem an Panofskys – im Übrigen in der betreffenden Passage formelhaft kurzem – Bekenntnis zur Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen an. Letztere wollte tatsächlich den kantischen Transzendentalismus auf die gesamte Sphäre der menschlichen Kultur ausdehnen und war bestrebt, ihn mit den neuesten Erkenntnissen von

⁶ Der auf Deutsch verfasste Aufsatz (Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als symbolische Form“. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*, Leipzig 1927, S. 158-331) wurde erstaunlich spät, nämlich erst 1991 ins Englische übersetzt: Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form*, übersetzt von Christopher S. Wood, New York 1992. Die von mir benutzte Ausgabe: Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als symbolische Form“. In: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin 1980, S. 99-167.

⁷ Panofsky, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie: eine Einführung in die Kunst der Renaissance“. In: ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 36-67.

Psychologie, Anthropologie und Linguistik kompatibel zu machen.⁸ Dieses von Panofsky grundsätzlich adaptierte, integrale Modell stand wohl tatsächlich in Gefahr, selbst einer versteckten idealistischen Repräsentationssemiotik zu folgen, war aber immerhin explizit antinormativ gefasst. Und man sollte vielleicht nicht nur die möglichen Verstellungen durch dieses Modell diskutieren, sondern auch seine anregende Funktion für Panofskys Konzeption bedenken. Denn es konnte seine Aufmerksamkeit auf den am Symbolbegriff aufgezeigten Brechungsindex zwischen Objektivität und Subjektivität lenken.⁹

Tatsächlich könnte gegenüber Panofskys Rekurs auf die spezielleren Theorietraktate des 15. und 16. Jahrhunderts im Interesse einer kompletteren Historisierung auch eine umfassendere Einbettung in soziopolitische und -ökonomische, ja sogar theologische Kontexte stärker gewünscht, also die Lektüre anderer Texte empfohlen werden (was auch von nachfolgenden Arbeiten geleistet worden ist).¹⁰ Aber die Anknüpfung an den systematischen Gehalt des Panofskyschen Versuches, die kunstwissenschaftliche Adepten eines empiristischen, antipositivistischen kritischen Rationalismus wie Ernst Hans Gombrich vorgenommen haben,¹¹ erweist trotz aller inhärenten Aporien dieser Ansätze, dass zumindest die herkömmliche Anklage einer rein ideengeschichtlich zugeschnittenen Forschungsperspektive hier nur wenig trifft.¹² Vielmehr hat Panofsky den Tunnelblick auf die „Entdeckung“ der Perspektive in verschiedene Richtungen geöffnet, indem er eine bipolare Interpretation der durch sie ins Bild gesetzten „Weltanschauung“ skizziert hat. Leistungen der zentralperspektivischen Bildkonstruktion werden so stets mit ihrem Gegenbild, also inhärenten Einschränkungen, ja Verlusten konfrontiert; seit Beginn des 20. Jahrhunderts hatten ja auch neue künstlerische Formen wie insbesondere der Kubismus mit seiner

⁸ Ernst Cassirer war zwischen 1920 und 1925 Kollege Panofskys an der Bibliothek Warburg in Hamburg und schrieb dort an „Das mythische Denken“ als zweitem Teil seiner *Philosophie der symbolischen Formen* (3 Bände, Leipzig 1923-1929).

⁹ Edgerton, Samuel Y. Edgerton: *Die Entdeckung der Perspektive*, aus dem Englischen von Heinz Jatho, München 2002 (Titel der amerikanischen Originalausgabe: *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975), S. 140-142.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Sehr lehrreich zu Kontinuitäten und Verschiebungen der brillante Aufsatz des italienischen Historikers Carlo Ginzburg: „From Aby Warburg to E.H. Gombrich: a Problem of Method“. In: ders.: *Clues, Myths and the Historical Method*, Baltimore 1989, S. 17-59; er verhandelt übrigens auch ein Schlüsselgegensatzpaar unserer Darstellung gesondert: ders. Distanz und Perspektive. Zwei Metaphern. In: ders.: *Holzaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999, S. 212-240.

¹² Gombrich, Ernst Hans: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1962 (Erstausgabe 1960); ders. „Zwischen Landkarte und Spiegelbild: Das Verhältnis bildlicher Darstellung und Wahrnehmung“ In: ders.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 169-211 (Titel der englischen Originalausgabe: *The Image and the Eye*, Oxford 1982); ders.: „Die Raumwahrnehmung in der abendländischen Kunst“. In: ders.: *Das forschende Auge. Kunstbetrachtung und Naturwahrnehmung*, Frankfurt/ Main, New York, Paris 1994, S. 69-92.

polyvalenten Perspektive auf eine endgültige Überwindung derartiger habitueller Fesseln abgezielt.¹³

Diese vom Renaissanceforscher konstatierte Spannung eröffnet sich schon darin, dass eine materielle Mal- oder Zeichenfläche, ihren eigenen, den Durchblick verstellenden Objektcharakter verleugnen und in Transparenz transformieren muss, um die Sicht auf den Illusionsraum freizugeben. In diesem nach den Regeln der projektiven Geometrie konstruierten Raum der Zentralperspektive ergibt sich, so Panofsky, eine unendliche Regression metrisch gleicher Größen in die Tiefe ad infinitum, von denen die jeweils nachfolgende aus der vorangehenden exakt errechnet werden kann, so dass sich der Eindruck eines „völlig rationalen, d.h. unendlichen, stetigen und homogenen Raumes“ aufzwingt.¹⁴ Drängt sich dieser mit unwiderstehlicher Macht als unmittelbar einleuchtend, realistisch, konkret und widerspruchsfrei-schlüssig auf, so beruht diese Raumwahrnehmung dennoch auf immensen Abstraktions-, d.h. Konstruktionsleistungen, die dem „wirklichen“, von Panofsky auch als „psychophysiologisch“ benannten Raum entgegenstehen. Denn die Perzeption der Lebenswelt erfolgt einerseits aus einer binokularen Bewegung, und das dadurch erschlossene – nach Panofsky: sphäroide – Gesichtsfeld wird weder als homogen noch als unendlich wahrgenommen, sondern als an bestimmte Orte gebunden, jeweils spezifisch sowie körperhaft begrenzt und gefüllt. Die substantielle Beschaffenheit dieses Wahrnehmungsraumes geht nicht in den exakten Lagebeschreibungen innerhalb der drei Dimensionen eines euklidischen Koordinatenraumes auf, die den mathematisch-geometrischen Perspektivraum als einen der abstrakten Relationen von unendlich vielen Einzelpunkten konstituieren. Diesem idealtypisch konstruierten, psychologisch bedingten „Sehbild“ gegenüber muss daher der Raum, den die Theoretiker der Zentralperspektive postulieren, als a priori leer, in abstrakt-mathematische, d.h. rein relationale Punkte aufgelöst erscheinen, der substantiell eingeebnet (homogenisiert), ja „disqualifiziert“ ist. Die Abstraktion hin zum zentralperspektivischen Konstrukt wird somit als radikale Komplexitätsreduktion, ja trotz allem Enthusiasmus Panofskys für die Leistungen der von ihm bekanntlich zum Masterparadigma erhobenen Renaissancekunst sogar als eine Art Verlustmodus erfahrbar, dem die mannigfaltigen Aspekte der wahrgenommenen sichtbaren Welt entfallen müssen. Die herkömmliche Rede von einem „Netzhautbild“ als Projektion auf

¹³ Allerdings hat Werner Hofmann – für unsere Annäherung an das Thema der Perspektive über die Scharnierzeit um 1800 sehr interessant – darauf hingewiesen, dass bereits in der Kunst eines Caspar David Friedrich, ja sogar schon bei noch früheren Bildkompositionen ein Spiel mit multiplizierten Betrachterstandpunkten einzieht, das die tradierte Monofokalität aufbricht. Hofmann, Werner: *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 150-157.

¹⁴ Panofsky 1980 (1927), S. 101.

die Retina in Analogie zu apparativen Perspektivkonstruktionen vom Dürerschen Glasfensterapparat bis zu empiristischen Kameratheorien muss in diesem Sinne als mechanistische Verkürzung gelten, die die Vielfalt der Wahrnehmung im praktischen Lebensvollzug verkennt, ja gleichsam still stellt. Diese reduktionistische Abstraktion ist insofern nur das verkennende Kehr Bild der „Konstanztendenz“ der menschlichen Wahrnehmung, die Invarianten von Größen und Formen innerhalb eines perspektivierten Aspektsehens stets auf eine Totalität relevanter, wieder erkennbarer Dingeigenschaften bezieht. Panofsky hat diesen Konstruktivismus zwar in unzulässiger und heute als widerlegt geltender Weise radikalisiert, indem er die – selbst wiederum mechanistische und unlogische – These vertrat, aufgrund der Netzhautkrümmung würden Geraden im „Sehorgan“ als durchgebogen, d.h. als Kurven gesehen.¹⁵ Diesen Eindruck hätten die Sehgewohnheiten der Antike noch nicht zu korrigieren gewusst, während die gewöhnende Erziehung durch die Zentralperspektive beim modernen Menschen für eine Entzerrung Sorge.

Zutreffend ist allerdings die Beobachtung, dass die antike Optik aufgrund ihrer Präferenz des Seh winkels gegenüber der Distanzmessung als Hauptparameter der Bildkonstruktion nicht zu einer geschlossenen, auf einen Fluchtpunkt konzentrierten Darstellung gelangen konnte (ohne dies teleologisch misszuverstehen), deren Kohärenz Einfachheit mit der eigentümlichen Klarheit eines monofokalen Systems verbindet. Insofern ist auch die idealtypische Kennzeichnung der vergleichsweise disparat bleibenden, inhomogenen Raumkonzeption der Antike als „Körperkunst“, die noch kein „Continuum höherer Ordnung“ kennt,¹⁶ sondern nur Dinge und die zwischen ihnen bleibenden Leerstellen als getrennte Einheiten denken kann, ebenso treffend, wie der problemorientierte Entwicklungsgang durch alle folgenden Epochen der Kunstentwicklung souverän ist. Hier wird unter ständigem Rückgriff auf die dominanten Zeitphilosopheme eine entwicklungs-, nicht aber fortschrittsdialektische Evolution vom antiken, additiven „Aggregatraum“, der noch näher an der psychophysiologischen Wahrnehmungspraxis ist, zum modernen Systemraum als zunehmender Abstraktions- und Homogenisierungsprozess geschildert, dessen vermeintlich primitivistischen „Rückschritte“, ja Nullstellen dann stets gerade zum Innovationsmotor innerhalb der historischen Spirale wurden. Im Geschichtlichen findet sich das gleiche Bewusstsein Panofskys für Ambivalenzen wie im Systematischen. Die Erkenntnisse der von ihm kritisierten formanalytischen Methode werden hier auf geschickte Weise in seiner eigenen, auf andere Weise neokantianischen Lektüre der Perspektive als

¹⁵ Gombrich 1994, S. 85; Edgerton 2002, S. 139.

¹⁶ Panofsky 1980 (1927), S. 110.

„symbolischer Form“ aufgehoben.¹⁷ Kohärenz und Homogenität finden ihren Ort zunächst in spätantiker, koloristischer oder luministischer, gewebeartiger Einheitlichkeit, im byzantinischen Linearismus, in der okzidental-mittelalterlichen Flächenkunst, in der romanischen Betonung der homogenen Baumasse. Erst dann lässt in der hochgotischen Architekturplastik sich zum ersten Mal der Durchbruch zu einem modernen Verständnis der Raumes als unendliches Kontinuum nicht mehr von Partikeln, sondern Punkten ablesen und sprengt schließlich die aristotelisch-scholastischen Fesseln: Im übergeordneten Paradigma des unbegrenzten Raumes gelten Körper und freier Raum nun als gleichwertig. Schrittweise beginnt nun, so Panofsky, sich die Verstellung des fensterartigen Durchblickes durch die unräumliche Flächigkeit aufzuheben und den Blick auf einen Illusionsraum freizugeben, dessen zunehmend alles in sein Gravitationsfeld zwingender Zentralpunkt das Nadelöhr zur räumlichen Unendlichkeit darstellt.

An dieser Scharnierstelle der Kunstentwicklung, im frühen 15. Jahrhundert, zieht Panofsky eine geographische Differenzierung ein, die später – wir behalten dies im Auge – bei anderen Autoren, die methodisch Panofsky einiges verdanken, zu einem ganz eigenen Paradigma ausgebaut werden sollten. „Der Norden“ (Deutschland, Flandern, Niederlande und auch Frankreich) übernahm trotz eines späten Einzugs des Wissens um die exakt-mathematische Theorie der perspektivischen Bildkonstruktion mit einzelnen eminenten

¹⁷ Bazin, Germain: *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*, Paris 1986, S. 173-179, S. 180-205. Genau an diesem Punkt hat die Habitussoziologie Pierre Bourdieus angeknüpft. Seine intelligente Modifikation bzw. Synthese klassischer Ikonologie mit der formalistischen Tradition der Stilgeschichte unter dem Vorzeichen strukturalistischer Methodik hat den Zusammenhang von symbolischen und textuellen Diskursen auf besondere Weise konzeptuell fassbar gemacht. Bourdieu hat am zunächst fern liegend erscheinenden Zusammenhang zwischen der Architektur und der Textproduktion der Scholastik grundsätzlich gezeigt, inwiefern das ikonologische Modell – er greift dabei explizit auf Panofsky als Vordenker zurück – architektonische Stilbildung zu deuten vermag, ohne dabei weder einem primitiven Intuitionismus bzw. Positivismus des vermeintlichen reinen Faktums aufsitzen, noch zu einem selbst unerklärlichen „Zeitgeist“ Zuflucht nehmen zu müssen. Er bricht stattdessen die Fiktion eines rein immanent gedachten Werksinns auf, setzt aber an deren Stelle nicht bloß eine kunstexterne Sozialgeschichte als Bezugspunkt für Stilbildung. Stattdessen führt er in Anlehnung an Panofskys Konventionsthese den Habitusbegriff ein, der verschiedene Struktureinheiten wie eben Architekturstile und Text aufeinander beziehbar macht, außerdem zwischen Individuellem und Ganzem als „Prinzip der Konsequenz“ vermittelt. Bedeutungen auf unterster Sinnschicht sind demnach nur durch Rückgriff auf höhere möglich, die ihrerseits wieder aus unteren gewonnen und durch analogische Reihenbildung zu einem immer wieder modifizierbaren Allgemeinen synthetisiert werden können. Dem projektiven *circulus vitiosus* einer positivistischen Immanenz wird ein *circulus methodicus* entgegengesetzt, der die „Wahrheit des Ganzen“ als ein dynamisch-reversibles Konzept, nicht als apriorische Einheitlichkeit denkt. Der Soziologe exemplifiziert seine Überlegungen an scholastischen Manuskripten und gotischer Kathedralarchitektur, wobei er neben Panofsky auf Robert Marichals Beobachtungen zum gotischen Schriftbild und der zeitgenössischen Textorganisation zurückgreift. Dieser Gegenstand eignet sich hervorragend, da nach Panofsky dem Prinzip der Konsequenz im scholastischen Denken oberste Priorität zukam und deshalb auch verschiedene Struktureinheiten wie Architektur und Text besonders folgerichtig stilistisch durchgeformt, darüber hinaus aber eben auch dem gleichen Organisationsprinzip unterworfen wurden; Textgestalt und Gliederung der Manuskripte lassen sich zur Kathedralkonstruktion in Beziehung setzen. Eine beide Medien in gleicher Weise durchtrennende, dialektische Schere zwischen Einheit und Pluralität ist hier paradoxer Weise das verbindende Strukturelement. Bourdieu, Pierre: „Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“. In: ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main, 1974, S. 125-158.

Künstlerpersönlichkeiten die Führungsfunktion bei der Entwicklung einer innovativen Raumkonzeption, die den Bildraum nicht mehr mit der vorderen Begrenzung des Bildes abbrechen ließ, sondern als darüber hinaus fortführbar suggerierte und auch den Betrachterstandpunkt integrierte.¹⁸ Aber zugleich ließ der imaginäre Durchschnitt dieser Raumexpansion durch die Bildebene den Bildraum um so mehr als einen Ausschnitt aus einem Kontinuum erscheinen, so dass Fortführung und Begrenzung hier eine Symbiose eingingen, bei der die Schwelle der Bildfläche im Dienste ihrer Überschreitung steht. Albertis Verfahren, die Verkürzung der Orthogonalen aus der seitlichen Aufrisskonstruktion der Sehpyramide geometrisch zu bestimmen, entspricht exakt dieser Grenzüberschreitung, bei der die Sehstrahlen von der Bildebene geschnitten werden. Ergebnis war, so Panofsky, ein scheinbar völlig eindeutiges, widerspruchsfreies, mathematisch rationalisiertes Raumgebilde mit prinzipiell unendlicher Ausdehnung, das indifferent und gewissermaßen „kalt“ jeden beliebigen Körper aufzunehmen bereit war. Die Illusion der Unbegrenztheit war paradoxer Weise mit einer Grenzziehung erkaufte worden, sie war, so Panofsky, eine „zweischneidige Waffe“, die eine trennende Distanz zwischen das zentral platzierte Auge des sehenden Menschen und die Dinge schob, aber sie zugleich auch in seiner Nähe, innerhalb seines Sehstrahles, situierte und sie seiner visuellen Aneignung, ja seinem machtvollen Zugriff zugänglich machte. Zugleich verstellte der perspektivische Illusionismus hergebrachte religiöse Fetischfunktion des Bildes, indem es zu einem anderen als einem substantiellen Teilhaber, nämlich nur noch zu einem zeichenhaften Verweis auf das Göttliche avancierte; andererseits konnte es dann aber im Sinne einer rhetorisch-psychologischen Epiphanie auch eine neue Form von Partizipation am Phänomen des Göttlichen darstellen, bei dem die Psyche zu dessen Gefäß avancierte.

Eine bipolare, in zwei Hälften auseinander tretende, sowohl objektivistische wie subjektivistische Konstellation war die Folge dieser Ambivalenzen, deren Balance in den spezifischen künstlerischen Ausdeutungsmöglichkeiten mehr zur einen oder anderen Seite verschoben werden konnte, je nachdem, ob „Ansprüchen“ des Objektiven oder Subjektiven nachgegeben werden sollte. Unterschiedliche sozial-geographische und epochenspezifische Lektüren bildeten sich heraus und reproduzierten die konzeptuelle Grenzziehung im sozialen Raum und historischer Zeit. Auch hier wird vom Autor wiederum eine Nord-Süd-Ausdifferenzierung eingezogen; der (klimatisch eigentlich kalte – so unsere Ergänzung) Norden setzt mehr auf intimistische Distanzverschleifung und die wärmende Integration des Subjektiven in den Bildraum, während der (warme) Süden die objektivistische, kalte Ferne

¹⁸ Panofsky 1980 (1927), S. 124 f.

des Dargestellten durch bestimmte Inszenierungspräferenzen (Exterieur- statt Interieurdarstellung, Frontal- statt Schrägperspektive, Hochraum des Deckenfreskos statt nordischer Nahraum) favorisierte. Auch bei letzteren, „kalten“, objektivistischen Verfahren galt aber stets die Positionierung des Subjektes als konstitutiv und bestätigte *ex negativo* dessen Funktion als zentraler Angelpunkt der Doppelkonstellation: Die punktuelle Zusammenziehung des Cartesianischen Subjektes zur *res cogitans* als diametralem Gegenpol der *res extensa* spiegelt diese bifokale Anordnung; das Prinzip der zentralperspektivischen Darstellung konnte daher stets, so Panofsky, auch von zwei Seiten erkenntnistheoretischen Kritiken ausgesetzt sein, die entweder eine Kontaminierung der Welt des Objektiven durch das Subjektive, d.h. die Auflösung des „wahren Seins“ in den bloßen Aspekten einer visuellen Phänomenologie, oder *vice versa* die verdinglichende Materialisierung subjektiver Projektionen zu bemängeln vermochten.

Die Panofskysche Grundlegung einer Theorie der Perspektive als ambivalenter Wahrnehmungsform ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestätigend aufgegriffen und unter Rückgriff der Erkenntnisse der experimentellen Wahrnehmungspsychologie weiterentwickelt worden, auch wenn seine spezifische, auf die Antike bezogene „Krümmungsthese“ von nun ab zumeist ad acta gelegt wurde. Ernst Hans Gombrich, 1959 bis 1976 Direktor des 1933 aus Hamburg vor dem Nationalsozialismus geflüchteten Warburg-Instituts, knüpft zwar einerseits an die ikonologische, textfixierte Tradition an, hat sie aber andererseits in Richtung eines angelsächsischen, skeptizistischen Empirismus geöffnet. Die bisher dominante Ambivalenzkonzeption wird hier – z.B. in *Art and Illusion* (1960) sowie in weiteren Vorträgen und Aufsätzen – im Grunde in ein graduelles Modell der Wahrscheinlichkeit, d.h. der psychologischen Überzeugungskraft von Wirklichkeitshypothesen überführt.¹⁹ Diese Verschiebung war nicht zuletzt durch den Einfluss der Wissenschaftstheorie motiviert, die der kritische, sich als streng antipositivistisch verstehende Rationalismus eines Karl Raymond Popper ausübte.²⁰ Des letzteren Positionen sind – entgegen seiner Intention – wiederholt selbst als positivistisch angesprochen worden.²¹ Ähnlich könnte man auch Gombrichs Anspruch, explizit gegen die Zerstörung eines etablierten Geltungsglaubens an Illusionismen anzugehen – welcher wiederum mit der überaus erfolgreichen Albertinischen Zentralperspektivkonstruktion auf einen Höhepunkt

¹⁹ Gombrich 1962 (1960), 1984 (1982), 1994.

²⁰ Popper, Karl Raimund: *The Logic of Scientific Discovery*, London 1959 (Erstausgabe 1934); ders.: „The Philosophy of Science. A Personal Report“. In: Mace, Cecil A.: *British Philosophy in the Mid-Century*, London 1957, S. 155-194.

²¹ So z.B. von Vertretern der kritischen Theorie im sog. Positivismusstreit der 1960er Jahre. Dahms, Hans-Joachim: *Positivismusstreit: die Auseinandersetzung der Frankfurter Schule mit dem logischen Positivismus, dem amerikanischen Pragmatismus und dem kritischen Rationalismus*, Frankfurt/ Main 1994.

geführt worden war – trotz überaus schlüssiger Argumentationsführung wiederum als gewisse Selbsteinschließung kritisieren. Denn der weitgehende Siegeszug der perspektivischen Illusionskultur wird redundant vor allem mit seinem gewissermaßen reibungslosen psychotechnischen „Funktionieren“ erklärt, ohne die Kontroverse zwischen biologistisch-nativistischen bzw. anthropologischen Grundannahmen und historischer Spezifizierung (die „Erfindung“ und der Triumph der Zentralperspektive wird immerhin als okzidentaler Sonderweg eingeführt) eingehender zu thematisieren. Allerdings wird die These der Perspektive als ein ambivalenter, von vornherein aporetischer Darstellungsmodus insofern schlüssig ausgearbeitet, als die Unmöglichkeit der Darbietung von Raum eo ipso im Medium der Malerei den Ausgangspunkt bildet, um den „Pakt der Wahrscheinlichkeit“ zwischen den projizierten Erwartungshaltungen des Rezipienten und der Bildkonstruktion verständlich zu machen.

Noch deutlicher als bei Panofsky wird die Zentralperspektive als radikal komplexitätsreduzierende, erlernbare und eben auch gelernte Abstraktion aus einem umfassenderen Wahrnehmungsprozess definiert, der zwar nicht (mehr) primär an den Tastsinn gebunden ist, aber beständig zahlreiche, binokular erfasste Nebenindizien mit den Veränderungen der Dingaspekte in der Betrachterbewegung zu computieren und zu kartieren bestrebt ist – die Panofskysche Scheidung eines geometrisch-mathematisierten Projektionsraumes sowie eines „psychophysiologischen“ Raumes kommt hiermit zu neuen Ehren. Die wahrscheinlichste der vielen möglichen Hypothesen über die vermutete Raumbeschaffenheit wird einem Einfachheitsprinzip gemäß so lange als gültig angesehen, wie sie durch keine Widersprüche als fallibel gelten und durch eine besser passende ersetzt werden muss. Auch Panofsky hatte ja bereits auf die Suggestion von Widerspruchslosigkeit hingewiesen, die der zentralperspektivische Raum geltend machen konnte, die aber zu Ambivalenzen auf höher gelagerter Ebene führen musste. Bei Gombrich umschreibt nun das Modell hypothetischer Wahrscheinlichkeit den Raum der Ambivalenz, der dort durch die Pole von Objektivität und Subjektivität bezeichnet worden war. Grundlegend ist die Einsicht, dass die projektive Perspektivdarstellung Einlinigkeit impliziert, da zwar aus einem Gegenstand eindeutig auf seine zweidimensionale Chiffre geschlossen werden kann, der Umkehrschluss aber auf diese Sicherheit verzichten muss. Aber die Eigenschaft und Bedeutung des räumlichen Schnitts durch die Sehpyramide als Reduktion auf die Fläche, an der sich die Theorie geometrischer Projektion abgearbeitet hatte, erscheint innerhalb dieses Ansatzes nur als Komplement des Zeitschnitts, der die Prozessualität der Wahrnehmung geradezu schnappschussartig einfriert und sie gewissermaßen objektiviert. Insofern handelt es sich bei

Gombrichs Ansatz einerseits um die Anerkennung einer Kameratheorie, die zur Deskription des fixierten Modus des zentralperspektivischen Bildes nützlich ist, andererseits aber gerade dem dynamischen Charakter der subjektiven visuellen Wahrnehmung entgegensteht und somit Bild und „reale“ Wahrnehmung als zwei nicht aufeinander abbildbare Größen erscheinen lässt. Umgekehrt verhält es sich hingegen mit der klassischen Metaphorik des Spiegels, denn seine flüchtige, wechselhafte Reflexion, die alle Standortveränderungen wiedergibt, ist näher am bewegten, binokularen Wahrnehmungsprozess als am zentralperspektivisch, monokular konstruierten Bild.²² Im Wahrnehmungsprozess werden allerdings aus den wandelnden Aspekten der Umgebung wiederum die Varianzen zugunsten konstanter, kartographierbarer Dingkonzepte, die je nach Interesse ganz andere Qualitäten als die einzelnen, sich in der perspektivischen Staffelung teilweise sogar verdeckenden Aspekte favorisieren können, sozusagen herauskorrigiert – hier findet sich das von Panofsky übernommene Konzept der „Dingkonstanz“ aufgegriffen. Insofern stellt aber das zentralperspektivische Bild nur eine reduktionistische Abstraktion, ja man könnte beinahe formulieren, ein „kaltes“, schnappschussartiges Umkehrbild dieser sozusagen „warmen“, aber invarianten Dingkonzepte dar, die sich allerdings nur – das *re-entry* idealistischer Fallen wird vermieden – durch ständig revidierende, subjektive Beobachtung der „Inkonstanzen“ der erscheinenden Welt gewinnen lassen. Die Rede der Deckungsgleichheit von zentralperspektivischer Ansicht und vermeintlich positiv-exakten Netzhautbildern, die sich aber stets entziehen, erweist sich somit einmal mehr nur als eine rein konventionelle Verkürzung, die das eigentlichen Faktum, nämlich die Projektion von immer falsifizierbaren Wahrscheinlichkeitsannahmen in den Möglichkeitsraum verschiedener räumlicher Deutungen, verkennt. Die von Panofsky erkannte Ambivalenz der faszinierenden zentralperspektivischen Bilderfindung wird von Gombrich also in wahrnehmungspsychologischer Transformation entfaltet, ebenfalls ohne das zentralperspektivische Bild einseitig nur als bloße Objektivation oder als distante Verdinglichung lebendiger Anschauung abzuqualifizieren – dieses mögliche Missverständnis Gombrichs sollte hier vermieden werden. Denn solange auf seinen Status als legitime hypothetische Abbrüviatur eines umfassenderen Wahrnehmungsvorgangs reflektiert wird, steht das als Illusionsträger ungemein leistungsstarke zentralperspektivische Bild wieder der subjektiven Einholung offen, ein Umgang, der aber leider häufig, so Gombrich, durch Konventionen verstellt ist. Worin diese wiederum begründet sind bzw. mit welchem

²² Zur Spiegelmetaphorik auch: Konersmann, Ralf: *Spiegel und Bild. Zur Metaphorik neuzeitlicher Subjektivität*, Würzburg 1988; Boehm, Gottfried: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Phil. Diss., Heidelberg 1969, S. 28-32.

historisch ausgebildeten Habitus diese korrespondieren, bleibt beim seine Einsichten stets glasklar kommunizierenden Gombrich allerdings unterbelichtet. Andere zeitgenössische Autoren haben versucht, seine anregenden Konzepte in dieser Richtung weiterzudenken und dabei mit kultur- und sozialhistorischen oder diskursanalytischen Ansätzen zu verbinden. Auch hier bleibt allerdings stets Panofskys Einsicht in die Ambivalenz der Zentralperspektive als Bezugsfolie valide.

So ging z.B. der in viele verschiedene Richtungen argumentierende Amerikaner Samuel Y. Edgerton in seiner 1975 erschienenen Studie „Die Entdeckung der Perspektive“ vom Paradigmenbegriff seines Landsmannes Thomas Samuel Kuhn aus, mit dem sich die Ambivalenzen vor allem historischer Performanzen treffend erfassen lassen.²³ Der Wunsch nach Befestigung bestehender Konstellationen führe, so Edgerton, langfristig häufig gerade zu deren Auflösung, was insbesondere für das Paradigma der Zentralperspektive gelte. Panofskys noch recht schematisches Modell phasenhafter Umbrüche wird hier in ein solches des allmählichen Wandels umgedeutet, in dem sich Bestände des Etablierten langsam mit einem Potential zur Umstellung auf neue Perspektivierungen anreichern. Hier wird die bei Panofsky zugrunde liegende These einer im Zuge des Wandel zur neuzeitlich logifizierten und mathematisierten, „kalten“ Raumauffassung erfolgten Säkularisierung konterkariert, indem die Ambivalenz von Subjektivität und Objektivität nicht nur als frei schwebende Polarität innerhalb eines diesseitigen, empirischen Raumes aufgefasst, sondern auf fortbestehende theologische Einschreibungen untersucht wird. Zwar stellt Edgerton auch überzeugend Korrespondenzen zu zeitgenössischen Modellen des ökonomischen und staatlichen Denkens der italienischen Stadtstaaten wie zu neuen Methoden der kaufmännischen arithmetischen Buchhaltung, Reformen der Landaufteilung und staatlich-bürokratischer Rationalisierung her, fügt diese aber ebenso wie die Geometrisierung der bildlichen Darstellung vor allem in das übergeordnete Paradigma einer weiter in Geltung stehenden, „warmen“ göttlichen Gnaden- und Offenbarungslehre ein, die die vermeintlich so säkulare italienische Hochrenaissance mit ihrer beweisbaren Dominanz religiöser Bildgegenstände bestimmte. Ziel all dieser Entwicklungen, die zwar tatsächlich auf eine neuartige, systematisierte Sichtbarmachung der Umwelt abzielten, war, so der amerikanische Renaissanceforscher, gerade die Stabilisierung der durch zunehmenden „Materialismus“ bedrohten kirchlichen Heilslehre. Auch insofern liegt bei Edgerton ein ähnliches antipositivistisches, allerdings historisiertes Perspektivverständnis vor wie bei Gombrich. Denn er beruft sich in systematischer Absicht ebenfalls auf die in den 1950er Jahren viel

²³ Edgerton 2002 (1975); Kuhn, Thomas Samuel: *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago 1970.

rezipierte Wahrnehmungspsychologie James Jerome Gibsons, die er mit Jean Piagets antitaxonomischer Analogisierung von Onto- und Phylogenese zusammenführt und dadurch auch als historisches Deutungskonzept modelliert.²⁴ Die perspektivische „Verzerrung“ und Reduzierung einer extrem informationsreichen „visuellen Welt“ durch die Projektion im „visuellen Feld“ dient hier vor allem der Funktion, das Sichtbare auf die zentrale göttliche, gnadenvolle Durchwirkung anschaulich zuzuschneiden. Insbesondere die bei Alberti noch knappe und technische Abhandlung der Rolle des Fluchtpunktes, den Panofsky vor allem als Symbol einer neuen Unendlichkeitsvorstellung begriff, die vorgezeichnete theologische Bahnen verließ, wird von Edgerton retheologisiert, indem sie in die lange Genese der Idee des Unbegrenzten in der scholastischen Theologie eingefügt wird. Die neue systematisierte Ordnungsvorstellung kulminierte nicht primär in einer anthropozentrischen Konfiguration, sondern räumte vor allem den Weg zur göttlichen Offenbarung frei. Und auch die mathematische Messbarkeit der Welt im Dienste der geometrisierten Darstellung wurde nicht nur als logozentrische, autonome Abstraktionsleistung, sondern zunächst als eines der hervorragenden göttlichen Gnadengeschenke aufgefasst, die den Raum nur entleerte, damit er die Wirksamkeit der unwandelbaren göttlichen Gesetze um so besser und ohne Hindernisse veranschaulichen konnte. Und auch der bei Panofsky lediglich sekundäre Aspekt, dass die zentralperspektivische Darstellung vor allem auch eine neue Art des linearen Erzählens ermöglichte, also im Dienste der *historia* stehen sollte, macht Edgerton stark, wenn er die primäre Funktionalisierung für die Kommunikation der biblischen Geschichten betont, der erst sekundär eine Öffnung auf allgemeinere (z.B. antike) *exempla virtutis* folgte. Aber trotz all dieser Modifikationen, ja manchmal schon Konterkarierungen Panofskyscher Axiome leugnet Edgerton keinesfalls die von diesem beobachtete, generelle Entwicklungsdynamik, sondern setzt sich nur für eine historische Ausdifferenzierung ein, die der Entdeckung der Perspektive eine performative Vermittlungsfunktion innerhalb eines Transformationsprozesses zuschreibt. Hier werden also bei der Gründerfigur noch primär systematische Ambivalenzen, die in einem vermuteten, vorausgehenden historischen Bruch begründet waren, direkt in den historischen Verlauf selbst verlegt – eine sicherlich verdienstvolle Verfeinerungsleistung, hinter die in der Folge nicht mehr zurückzugehen war.

Eine ebenfalls Panofsky Grundkonzeption ähnliche Markierung des illusionistischen Perspektivbildes als ambivalentes Grenzphänomen, das sich nach zwei entgegen gesetzten

²⁴ Gibson, James Jerome: *The Perception of the Visual World*, Boston 1950; ders.: *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston 1966; ders.: *The Ecological Approach to the Visual Perception*, Boston 1979; Piaget, Jean: *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Neuchâtel/ Paris 1936; ders.: *Psychologie et pédagogie*, Paris 1969.

Seiten neigen konnte, findet sich in der weit bekannten und umstrittenen Studie Svetlana Alpers zur holländisch-nordischen Kunst des Bildermachens (*picturing*) im 17. Jahrhundert.²⁵ Die Wahl des spezifischen Gegenstandsausschnitts lässt sich als Fortsetzung einer Ausdifferenzierung Panofskyscher Überlegungen im Sinne Edgertons begreifen. Aber nicht nur in der von ihr eröffneten Nord-Süd-Dichotomie, sondern auch jenseits dieser Kunstgeographie bleibt Alpers ganz direkt Panofskys Grundlegung methodologisch verpflichtet.²⁶ Und ähnlich wie Edgerton vermeidet sie es, die z.B. bei Gombrich störenden Ausblendungen zu reproduzieren, auch wenn sie dessen antipositivistischen Grundimpetus explizit teilt. Denn in Alpers kulturhistorisch angelegtem Großessay wird sozusagen die von Panofsky als „subjektivistisch“ bezeichnete Tendenz des zentralperspektivischen Bildes unter die Lupe genommen. Alpers geht, „*first things first*“, von der „lebensnahen Erscheinung“ und der täuschenden visuellen, vermeintlich unmittelbaren „Präsenz“ der alten holländischen Meisterstücke aus, um über eine Analyse der mutmaßlichen diskursiven Rahmenbedingungen²⁷ zu einer Bestimmung des ontologischen Status des nordischen Bildes, seines „Wesens“, zu gelangen, das im Ergebnis trotz aller Bemühungen der italienisierenden Künstler nicht in die große, revolutionierende Bewegung der Renaissancekunst eingeordnet werden könne. Dass die Ikonologie in ihrem Verständnis als einer Wissenschaft vom Humanismus und seiner Programme hier an ihre Grenzen stoßen musste, hat Alpers Kritik aus den Reihen zweier Traditionalismen, nämlich der Ikonologieadepten wie auch einer stark positivistisch verfassten Kunde der niederländischen Bilderwelt, ausgesetzt.²⁸ Sind auch ein deutlicher Essentialismus (im Sinne einer „Wesenschau“) und ein gegenüber Panofsky noch deutlicher zugespitztes Polarisierungsbedürfnis für die Überpointierung ihres Ansatzes verantwortlich, die gerade innerhalb der engeren Spezialistenkreise zu einer verhaltenen Rezeption und dabei auch zu manchem Missverständnis Anlass gegeben hat, so hat Alpers

25 Alpers, Svetlana: *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, Köln 1985 (Titel der amerikanischen Originalausgabe: *The Art of Describing. Dutch Art of the Seventeenth Century*, Chicago 1983.; besonders interessant ist das Kapitel 2: „'Ut pictura, ita visio': Keplers Modell des Auges und das Bildermachen im Norden“, S. 79-146. Kritiken z.B.: Gombrich, Ernst: „Review: Mysteries of Dutch Painting“. In: *The New York Review of Books*, Volume 30, Number 17, November 10, 1983, S. 13-17; Schama, Simon: „Review“. In: *New Republic* (14 May 1984), S. 25-31. Veltman, Kim H.: „Review: Svetlana Alpers, *The Art of Describing*, (Chicago, 1983)“. In: *Kunstchronik*, München, Band. 37 (7), (1984), S. 262-267; Grafton, Anthony/ Da Costa Kaufmann, Thomas: Review of „*The Art of Describing*“. In: *Journal of Interdisciplinary History*, XVI, 2 (Autumn 1985), S. 264 f.; Bialostocki, Jan: „Review of Svetlana Alpers, *The Art of Describing*“. In: *Art Bulletin*, LXVII, 3, Sept. 1985, S. 520-527.

²⁶ Bereits Panofsky hatte sich über seinen Perspektivaufsatz hinausgehend mit der Kunst der Niederlande beschäftigt. Ders.: *Early Netherlandish Painting*, 2 Bände, Cambridge/ Mass. 1953.

²⁷ Und darunter versteht sie in einem erweiterten Verständnis auch die Produktionsbedingungen; Alpers ist übrigens auch mit einer Studie zum marktwirtschaftlichen, dadurch weniger an Auftraggeber gebundenen Verfasstheit der niederländischen Kunst hervorgetreten. Alpers, Svetlana: *Rembrandt's Enterprise .The Studio and the Market*, Chicago 1988.

²⁸ Wolfgang Kemp: „Vorwort“. In: Alpers 1985 (1983), S. 7-20.

doch zur Erhellung der Subjekt-Objekt-Dialektik des modernen, illusionistischen Tafelbildes Wichtiges beitragen können; dies allein schon deshalb, weil die niederländische Malerei bis dahin mit wenigen Ausnahmen nicht gerade der präferierte Gegenstand von Methodendiskussionen gewesen war.

Entscheidend für Alpers These der Besonderheit des nordischen Illusionismus ist dabei die Aufmerksamkeit, die sie dem Einsatz optischer Medien wie der Camera obscura in der Bildproduktion zukommen lässt, sowie die Korrelation dieser im Norden weit verbreiteten medialen Praxis mit den optischen Theorien Johannes Keplers, der eine den künstlerischen Praktikern verwandte „Haltung zur Welt“ (wir denken wieder an Panofskys Terminologie zurück) eingenommen habe.²⁹ Deren Konvergenz in einem gemeinsamen Punkt, nämlich der mechanistisch-apparativen Generierung von visueller Unmittelbarkeit ohne den Umweg mathematisch-theoretischer Konstruktion und somit in der künstlerischen Praxis häufig – z.B. bei Johannes Vermeer – ohne Vermittlung durch die Vorzeichnung, setzt die Autorin als Zentralargument für die Spezifitätsthese ein, so dass das „optische Bild“ des Kamera-Apparates nicht nur als Ausdifferenzierung, sondern sogar als alternative Form der perspektivischen Bildkonstruktion erscheint. Diese sehr steile These ist für den Leser zunächst nur schwer akzeptabel, scheint doch die *Camera obscura* gerade in der Lage, zentralperspektivische Bilder zu projizieren und bei ihrer Fixierung vereinfachende Hilfestellung zu leisten. Aber der einleitend schon gefallene Präsenzbegriff erweist sich als idealer Ausgangspunkt für die Entfaltung einer zwar kurvenreichen, doch überzeugend gestützten Beweisaufnahme, da er in sich die Ambivalenz des Bildes zwischen perfekter Illusion (damit auch zugleich Absenz) und eigener, selbstreferentieller Medialität schließt – ein von Panofsky her bekannter und übrigens auch von Gottfried Boehm weiter ausgearbeiteter Polaritätsgedanke.³⁰ Das Hauptproblem für Alpers ist es dabei, den enormen, ja geradezu obsessiven Geltungsglauben der nordischen Künstler und Rezipienten an die Unmittelbarkeit des illusionistischen Bildes, an seinen Status als direktes empirisches Zeugnis der Sichtbaren schlechthin, sowie die immens erfolgreiche psychologische Ausblendung der apparativen Vermittlung dieses Eindruckes diskursanalytisch aufzuklären. Denn weder die Vermittlung über den normativen *disegno*-Begriff der Italiener noch der Rekurs auf die Repräsentationslogik der von Panofsky aufgezeigten *idea*-Lehre, noch Stil- oder Manierbegriffe konnten jemals denselben kunsttheoretischen Status wie südlich der Alpen

²⁹ Johannes Kepler, *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, hrsg. von Walther von Dyck und Max Caspar, 18 Bände, München 1937.

³⁰ Boehm 1969, S. 24-28.

erringen.³¹ Kurz: Jedwede offensive, explizite Thematisierung von Medialität als Vermittlung war, so Alpers, im Norden gegenüber der immer wieder unterstrichenen „Lebensnähe“ vergleichsweise disqualifiziert; auch wenn dieser Befund der Autorin zufolge eben gerade dazu ermuntern sollte, diese Ausblendung als neuralgischen Punkt des betreffenden Repräsentationsdiskurses zu begreifen und damit eine unterkomplexe binäre Oppositionslogik zwischen einer positivistischen Mimesisthese und einer forschungsgeschichtlich bestens etablierten Suche nach in der Tiefe der niederländischen Genrebilder eingelassenen, allegorisch-moralischen, ja esoterischen Botschaften zu umgehen. Vielmehr stecke, wenn überhaupt, die tiefenstrukturelle Signifikanz der Bilder gerade in der Faktur ihrer Oberfläche, was die Komplexität des grundsätzlich komplexitätsreduzierenden (wir erinnern uns an Panofskys Thesen) Gefüges *Bild* ausmacht. Postmoderne Schriftkonzepte und Systemtheorie liegen nicht fern und lassen die ikonologische Textualität nach einer medialen Verschiebungsaktion transformiert wieder einziehen.

Auch wenn die genannten Charakteristika der niederländischen Malerei einer klassischen Ikonographie und damit vermittelt auch der darauf aufruhenden Ikonologie die Ansatzfläche zu entziehen drohen, stellt doch folgende Beobachtung eine Anknüpfung an Panofsky dar: Viele niederländische Gemälde schienen den Rahmen offensiv zu negieren, den eingeschlossenen Bildraum als Ausschnitt aus einem unendlichen Kontinuum zu suggerieren und dabei den Betrachtterraum nicht nur zu integrieren, sondern geradezu zu schlucken, so dass die immense Präsenz der exakten Illusionsmaschine *Bild* in die Eliminierung des Beobachters zu münden scheint. Nicht nur die vorderen, sondern auch die seitlichen Bildgrenzen werden gern in sukzessiv addierten, weitwinkligen Panoramadarstellungen hintergangen, so dass sich hier tatsächlich der Eindruck einer profotografischen Darstellungsweise aufdrängt. Das Bild entwickelt so die paradoxe Wirkung einer absoluten, vom Betrachter unabhängigen Präsenz, eine Art von interesseloser Objektivität. An dieser Stelle zieht Alpers also eine entscheidende Inversionslinie ein, die Panofsky zwar schon vorgezeichnet, aber nicht in dieser Konsequenz durchgespannt hatte. Die grenzüberschreitende, in Panofskys Worten „subjektivistische“ Öffnung des Bildraumes auf den Beobachter generiert eine verabsolutierte Dominanz des „Objektiven“, die für subjektive Projektion aus dem Auge des Betrachters nicht mehr offen ist. Aus einer bei Alberti noch aktiv gefassten, anthropozentrischen Theorie des Sehens, das Rezeption und Blick noch als komplementär begriff, werde nun eine rein rezeptive, passive Vorstellung der Bildwahrnehmung gesetzt. Ein rezeptives Aspektsehen tritt – in der Formulierung des

³¹ Panofsky, Erwin: „Idea.“ *Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1924.

Barockklassizisten Nicolas Poussin – an die Stelle des Prospektblickes. Das Paradigma des Bildes als Fenster, durch das der aktive Blick dringt, steht einem solchen des Gemäldes als getreuer Spiegel gegenüber, der nur noch zu registrieren scheint – wir denken an Gombrichs konträre Interpretation des Spiegelbildes zurück. Eine derartige, charakteristisch nordische Kunstauffassung lasse daher, so Alpers, auch keinen Platz für eine Imaginationstheorie mit Betonung kreativer Aktivität. Denn selbst wenn der Geist bzw. das Gedächtnis als Schatz an Bildern metaphorisiert wird, aus dem sich schöpfen lässt, so wird er in der niederländischen Kunsttheorie nur als um eine Speicherfunktion erweiterter Spiegel betrachtet – eine Metapher, vor deren radikalen Konsequenzen, nämlich dem Abhandenkommen der Aktivität des Betrachters, Leonardo da Vinci z.B. zurückschreckte. Entscheidend bei dieser Gegenüberstellung zweier Bildmodi ist nämlich die Ineinanderspiegelung von gemaltem Bild und Netzhautbild, die einer mechanistischen Kurzschlusslogik folgt.

Und genau diese Überblendung ist es, die bei Keplers Theorie des Sehens greift – so zumindest Alpers. Denn hier wird eine strikt physikalische und im gleichen Atemzug physiologische Beobachtung des menschlichen Seh-Apparates entwickelt, die hingegen psychologische Aspekte etwa der weiteren Verarbeitung, Selektierung und Beurteilung strikt zugunsten einer mechanistischen Konzeption des Auges als Linse und der Netzhaut als Projektionsfläche ausscheidet, so dass Wahrnehmung nur noch auf den passiv-rezeptiven Akt des Abbildens reduziert erscheint. Das derart technisierte, entanthropomorphisierte Auge geht völlig in seiner Empfangsfunktion der Außenbilder auf. Besteht visuelle Wahrnehmung hier nur noch im quasi-mechanischen Prozess optischer Abbildung, so können auch die retinalen Bilder ontologisch und terminologisch (sie werden als *pictura* angesprochen) nicht mehr von den äußeren, z.B. optisch-apparativ generierten, getreuen Kopien der Natur geschieden werden – und dies im positiven (als adäquate Abbilder) wie im negativen Sinn (wenn beide als Täuschung gelten). Während für die idealistisch gesinnten Italiener die Kunst nur den Status einer verbesserten „zweiten“ Natur erringen konnte, so entfiel in der nordischen Kunstanschauung diese scharfe ontologische Grenze zwischen Bild- und Naturansicht. Und da, so Alpers, im Norden das dominante Paradigma das der – lebensnahen – Repräsentation war, so war die Naturforschung hier auch nicht nur eine Quelle der Kunst, sondern muss als integraler Teil ihrer zentral positionierten Geschichte gesehen werden.

Die Überblendung von Leinwand- und Netzhautbild als Analogon der empirischen Natur führt konsequenter Weise zum Ortsverlust des Betrachtersubjektes, denn nun dominiert der expandierende illusionistische Bildraum, in den der Betrachter förmlich eingeschlossen wird. Die apparative Perfektionierung der zentralperspektivischen Bildkonstruktion – oder

vielmehr, in den Worten Alpers, ihre apparativ medialisierte nordische „Alternative“ –, die das Subjekt in eine bisher ungekannte, souveräne Zentralposition gesetzt hatte, führte also zu einer Reduzierung des externen Beobachters, der nun allerdings simultan ein bildimmanentes *re-entry* erfuhr. Wie Alpers insbesondere an holländischen Architekturveduten aufzuzeigen vermag, wird hier in geradezu rezeptionsästhetischer Antizipation das Erschauen des Bildes mitthematisiert und vorweggenommen, so dass „Ansichten von Architekturansichten“ entstanden, deren einziger dramatischer Aspekt in diesem Sichtbarmachen des Sehens besteht, nicht aber in einer ereignisgebundenen Narration.³² Analogien zum in der zeitgenössischen Linguistik der 1980er Jahre geäußerten Interesse am Verständnis des in der Schriftsprache dargestellten Denken- und Sprechakte werden von Alpers direkt eingebracht. Diese Inklusion des Subjektiven ins Objektive manifestiert sich nach Alpers auch in der dem Norden eigentümlichen Perspektivkonstruktion, der so genannten Distanzpunkt konstruktion, die übrigens ebenfalls aus der italienischen Renaissance stammt, aber von der Albertinischen Methode des seitlichen Aufrisses der Sehpyramide differiert.³³ Bezeichnenderweise nämlich kann erstere auf einen außerhalb des Bildraumes gelegenen Fluchtpunkt verzichten, von dem aus ein außerhalb des Werkes positionierter Betrachter das Fensterbild erblickt. Stattdessen operiert sie mit einem auf der Bildfläche selbst eingetragenen Augenpunkt sowie zwei weiteren Distanzpunkten auf der Horizontlinie – auch wenn das Resultat identisch ist, eine aussagekräftige Differenz, die Alpers These der Trennung eines nördlichen und südlichen Modus der Bildproduktion stützen soll.

In ihrem dichotomischen Verständnis sind, wie schon aufgezeigt, durchaus *reentries*, d.h. systeminterne Grenzreproduktionen, mitgedacht. Alpers entwickelt damit Panofskys Denken der Ambivalenzen des zentralperspektivischen Bildes, zu dem sie das niederländische ja eigentlich gar nicht mehr rechnet, auf methodisch innovative Weise weiter. Aber sie kennt auch offensichtliche, nicht derart hinter die oberflächige Glätte verschobene Veranschaulichungen der dialektischen Vermittlung, und zwar im Medium der spanischen Malerei, zwischen nördlichem und südlichem Modus stehend. In expliziter Hommage an Michel Foucault werden hier die *Meniñas* Diego Rodríguez de Silva y Velázquez' abgerufen, die die Interdependenz, ja das wechselseitige Umkreisen einer gesehenen Welt, der der Primat zukommt und die uns als Sehende beständig positioniert, sowie unserer aus der Beobachtung

³² Eine ähnliche, epochenübergreifende Rezeptionsästhetik liegt von Michel Bockemühl ausgearbeitet vor: *Die Wirklichkeit des Bildes. Bildrezeption als Bildproduktion. Rothko, Newman Rembrandt, Raphael*, Stuttgart 1985.

³³ Edgerton 2002 (1975), S. 49. Diesem Autor zufolge ist das bifokale Distanzpunktverfahren, das Alberti nicht als generatives Prinzip erwähnt, sondern höchstens als nachträgliches Kontrollverfahren zulässt, ein protoperspektivisches Verfahren, über dessen frühe Kenntnis und praktischen Einsatz aus Mangel an Beweisen allerdings nur Konjekturen möglich sind.

gewonnen Existenz, die die Ordnung der Dinge strukturiert, meisterhaft veranschaulichen, ohne jemals zu einem Stillstand zu kommen.³⁴

Bei einem anderen, nicht weniger umstrittenen, aber gleichfalls brillanten Essayisten, Vilém Flusser, stellt diese Einsicht in ein dynamisches Interdependenzgefüge ebenfalls die Achse des Argumentationsganges dar, der der konstitutiven Rolle von Medien nicht nur bei der visuellen Wahrnehmung, sondern bei einem umfassenden anthropologischen Entwurf aller lebensweltlicher Bezüge des (post)modernen Subjektes gerecht zu werden versucht. Der integrale Cassirersche Anspruch einer Kulturtheorie wird hier wieder aufgegriffen.³⁵ Auch wenn Flusser, dessen fußnotenlose Texte seine Inspirationsquellen leider nicht immer offen legen, sich nicht explizit zur Genese und Bedeutung der Zentralperspektive geäußert hat, hat sich seine Medien- und Kommunikationstheorie dennoch an entscheidender Stelle mit dem Bildverständnis und der Anthropologie der Renaissance auseinander gesetzt, weil hier eine entscheidende Umstellung im Subjekt-Objekt-Verhältnis vermutet wird.³⁶ Panofsky ähnlich, begriff der 1991 verstorbene, tschechisch-brasilianische Medientheoretiker Bildlichkeit generell als distanzschaffende Geste des Zurücktretens, die Objektives in Subjektives transformiert und intersubjektiv kommunikabel macht. Das gelehrte, sich auf der nächst höheren Abstraktionsebene des Textes munitionierende Bild der Renaissance griff – und dies steigert seine Komplexität trotz seiner abstrahierenden Reduktion im Sinne einer Ambivalenzkonstellation enorm – allerdings schon auf bereits historisch vermitteltes, d.h. in sich subjektiv durchtränktes Material zurück, das ja nach Panofsky ikonographisch erschlossen werden kann. Denn hier, am Beginn der Neuzeit, setzt auch Flusser folgerichtig eine ambivalente diskursive Bruchstelle an, die der von ihm zeitdiagnostisch analysierten postmodernen Krisis und Peripetie korrespondiert. Aber anders als Panofsky, der schon mit dem Durchbruch zum zentralperspektivischen Bild der Renaissance den Aufstieg der Kunst in den höheren Rang der Wissenschaftlichkeit verwirklicht sah, setzt Flusser die Vollendung dieser Synthese von theoretisierbarer Technik und empirischer ästhetischer Praxis erst mit dem Aufkommen der fotografischen Projektion von Dingen auf Oberflächenpunkte an, da hier in der *black box* des Apparates die mechanische, quasi-körperliche Simulation der neuropsychologisch verstandenen, geistigen Wahrnehmung zu einer ungekannten

³⁴ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt 1971, S. 31-45.

³⁵ Besonders deutlich wird dieser Anspruch in: Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf und Bensheim 1991; oder: ders.: *Medienkultur*, Frankfurt am Main 1997.

³⁶ Ders.: *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*, Frankfurt 1998, vor allem S. 9-27; ders.: *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien* (Vilém Flusser: *Schriften*, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1), S. 133-135.

Überblendung von Subjekt und Objekt führt.³⁷ Dass Flusser den Projektionsbegriff zum Schlüsselmodell für das Verständnis und den reflektierten Umgang mit den neuen, digitalen Medien- und Bilderwelten machte, verdeutlicht um so mehr die Bedeutung des Rückgriffes auf eine Epoche, in der die projektive Geometrie in der Bildkonstruktion zum Durchbruch kam.³⁸ Ein derartiges Wahrnehmungsverständnis ist dem kunstpsychologisch geschulten Gombrich nahe, wird allerdings konstruktivistisch radikalisiert, wenn Flusser nur noch von einem *vermeintlich* einheitlichen Subjekt und einer *scheinbar* konsistenten Dingwelt ausgeht, die sich „realiter“ als hypothetisch konkretisierte Projektionen aus einem Rezeptionsprozess heraus definieren, in dem sich wahrnehmendes und wahrgenommenes System überschneiden. Anleihen bei der Phänomenologie, die ja übrigens entscheidend zur Cassirer-Kritik beigetragen hatte, liegen auf der Hand.

Und ähnlich wie Edgerton hat der Medienphilosoph im historischen Teil seiner These die aporetischen Ambivalenzen benannt, die sich ergeben, wenn erst durch Geometrisierung und dann durch Arithmetisierung die Objekte in Zahlencodes übersetzbar werden, die nur noch Punkte und Intervalle bezeichnen, wie erstmals bei Nikolaus von Kues (der auch bei Edgerton Kronzeugenfunktion einnimmt) vorgedacht. Denn es blieb dabei sowohl die Zentralposition Gottes als Ankerpunkt für die Umstellung wie auch noch die Vorstellung einer festen, ausgedehnten Konsistenz der Dinge in Geltung, an der noch René Descartes Lehre der *res extensae* und der intelligibel zusammengezogenen *res cogitans* laborierte. Schon Panofsky hatte ja trotz seiner stärkeren Akzentuierung der Säkularisierungstendenz die substantielle Disqualifizierung durch die arithmetische Logifizierung des Raumes auf der einen Seite und die gleichzeitig so überzeugende Suggestion von widerspruchsfreier Konkretheit raumgreifender Körper auf der anderen Seite erkannt. Bevor es zur radikalen Virtualisierung von Subjektivität und Objektivität in der Zuspitzung der Moderne zur Postmoderne kam, so Flusser, ergab sich zunächst eine starre, ja eingefrorene Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, die den hegemonialen Gestus des ersteren und die Disqualifizierung des zweiten implizierte. Aber das gesteigerte Interesse des vermeintlich sicher platzierten Subjektes an der objektiven Beschaffenheit der Dingwelt führte ins Leere, denn die Objekte zerschmolzen ihm wortwörtlich zwischen den Fingern, da sie aufgrund der

³⁷ Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1992.

³⁸ Eine genauere Diskussion des Flusserschen Ansatzes, vor allem der zeitdiagnostischen Dimension seines Projektionsbegriffes: Dauss, Markus: „Die Weiterführung von Denkfiguren der Kritischen Theorie durch Vilém Flusser – Spuren jüdischer Identität als prägende Einlagerungen“. In: *Kritische Berichte* Jahrgang 30, Heft 3/2002, S. 65-78. Nicht nur der Projektionsbegriff, sondern auch, daran gekoppelt, der des Modells ist bei Flusser zentral. Hillach, Ansgar: „Jude sein im Grunde bedeutet, Modelle vorzuschlagen.“ Vilém Flussers Weg einer Überholung des Judentums. In: Valentin, Joachim/ Wendel, Saskia (Hrsg.): *Jüdische Traditionen in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2000, S. 214-230.

Arithmetisierung in Punktschwärme auflösbar wurden; und im Gegenzug wurde sich auch das Subjekt selbst kritisch, da ihm das gegenüberliegende Substrat als konträre Bezugsgröße abhandeln kam. Die Distanzierung eines doppelten Zurücktretens von der Objektwelt wie von einer essentiell gedachten Subjektivität wurde damit eingeleitet. Jedes (aufklärerische) Fortschritts- und Befreiungskonzept, das hingegen an Subjekt und Außenwelt als Gegebenheiten, aber nicht als „Fakten“ im eigentlichen Sinn ansetzte, musste sich als kontraproduktiv erweisen, da es sich unreflektiert im oppositionellen Strahlengang eines verdinglichten Subjekt-Objektantagonismus verdinglichte. Nur im schlechten Sinn wurde das Subjekt sich hier Objekt, da die von Flusser zeitdiagnostisch geforderte Umkodierung zugunsten des eingeforderten Projektionskonzeptes noch nicht erfolgt ist. Wenn auch von Panofsky – ob Flusser ihn rezipierte, muss ohne weiter gehende Recherche Spekulation bleiben – der Bogen seiner Argumentation nicht so weit gezogen worden war, hatte er doch bereits in der zentralperspektivischen Konstruktion eine ähnlich ambivalente Konstellation erschaut, in der die zunächst „befestigte Objektwelt“ und die machtvoll „erweiterte Ichsphäre“ in eine bisher ungekannte, zunächst produktiv Denkraum freisetzende Distanz traten. Aber auch hier wurde schon die Interdependenz beider Pole als eine fragile Balance gezeichnet, bei der paradoxer Weise ein gefährliches, ja destruktiv gespiegeltes *reentry* des einen – des fixierten Objektes – im anderen – im hegemonialen Subjekt – drohte, das somit dann ein Gefangener seiner eigenen Souveränität wäre; so zumindest mein Lektürevorschlag des IV. Kapitels des Panofskyschen Perspektivsaufsatzes,³⁹ das die Gewichtsverschiebung innerhalb der Distanzspannung von Objektivierung auf der einen und von Subjektsteigerung auf der anderen Seite zwar an der Textoberfläche nur als „Betonungsfrage“, nicht etwa als Kollabieren oder Katastrophe anspricht, aber dennoch von einem ähnlich feinen Gespür für die Aporien dieser ambivalenten Polarität zeugt, wie es schon Madame de Staël bewiesen hatte.

Zu zitieren als: Markus Dauss, Perspektive als Denkform der Ambivalenz: zwischen Madame de Staël und Vilém Flusser, Frankfurt am Main 2004

³⁹ Panofsky 1980 (1927).