

# sinnoffenheit und sinnverneinung als metapicturale prinzipien

## zur historizität bildlicher selbstreferenz am beispiel der rückenfigur

regine prange

### I. selbstreferenz als dimension ästhetischer raumkonstruktion und quelle der ambiguität von bildern

Es gehört mittlerweile zu den anerkannten, wenngleich nicht unumstrittenen Einsichten der Forschung, dass Bilder nicht nur auf etwas außerhalb ihrer selbst verweisen, sondern dass sie auch auf sich selbst, auf ihre spezifische Medialität, referieren müssen, um ihre Funktionen erfüllen zu können.<sup>1</sup> Wesentlich durch *diese* Doppelung der Referenz in einen Außen- und einen Selbstbezug werden Bilder uneindeutig.<sup>2</sup> Indem sie ihren konventionellen, in der Tradition der Ikone über Jahrhunderte stabilen Zeichencharakter durch eine fingierte Welthaltigkeit verschleiern, werden sie ästhetische und als solche vieldeutige und sogar sinnoffene Bilder. Dieser in der Entwicklung von der byzantinischen Tradition zu Duccio und Giotto fassbare Entwick-

1 Aus Sicht einer universalen Bildtheorie dazu W.J.T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago / London 1994, Kap. I.2. „Metapictures“. Zur neuzeitlichen Tradition u.a.: Louis Marin, *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento* (franz. Original Paris 1989). Aus dem Französischen von Heinz Jatho, Berlin 2004; Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* (franz. *L'instauration du tableau*, 1993). Aus dem Französischen von Heinz Jatho, München 1998; Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001; Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Berlin 2001. Der Konzeption einer Selbstbezüglichkeit der Renaissance-Malerei widersprach unter Hinweis auf die Priorität der Mimesis Frank Fehrenbach, *Veli sopra Veli*, in: *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, hg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf, München 2005, S. 121–147, hier S. 133. Für die Moderne definierte bekanntlich Clement Greenberg die mediale Selbstbezüglichkeit als notwendiges Ingrediens des avantgardistischen Kunstwerks, welches dieses kategorial vom Kitsch, dem reflexionslose Transparenz auf seinen Referenten eigen sei, trenne. Clement Greenberg, *Avantgarde und Kitsch* (1939), in: *Ders. die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking. Aus dem Amerikanischen von Christoph Hollender, Amsterdam / Dresden 1997, S. 29–55. Einen Versuch, in Auseinandersetzung mit Yves-Alain-Bois' Sicht auf Mondrians ikonoklastische Selbstbezüglichkeit und Adornos Verständnis des modernen Bilderverbots eine historische Deutung moderner Metapicturalität zu entwickeln, habe ich in meinem Buch *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst'* (München 2006) unternommen.

2 Marin spricht von einer „Trübung (...) der referentiellen Durchsichtigkeit“. Louis Marin, *Die klassische Darstellung*, in: *Was heißt ‚Darstellen‘?*, hg. von Christian L. Hart Nibbrig, Frankfurt a.M. 1994, S. 375–397, hier S. 388 f.

lungsprozess des westlichen Bildes ist daher, wie im Folgenden zunächst darzulegen, nicht zur Gänze erklärbar als Einbeziehung und Vermehrung der Konnotationsebene gegenüber der direkten Denotation. Gleichwohl erschließt sich über Norman Brysons entsprechende semiotische Terminologie ein Stück weit die fundamentale Rolle der „unbestimmten Bedeutungen“ für den neuzeitlichen Realismus des Bildes und seinen Wahrheitsanspruch.<sup>3</sup> Neben den religiösen Code tritt die humane Sprache des Körpers im Raum, möglich durch die fortschreitende fiktionale Entmaterialisierung der Bildfläche. Giottos Arena-Fresko der *Gefangennahme Christi* (Abb. 1) liefert in



1 Giotto,  
Gefangennahme  
Christi, Padua /  
Arenakapelle,  
um 1305, Fresko

dieser Hinsicht einen Informationsüberschuss gegenüber Duccios Gestaltung desselben Themas in der *Maestà* (Abb. 2), trotz der zugleich vorhandenen Konzentration auf wenige Handlungsträger.<sup>4</sup> Ist Duccios Komposition in drei relativ unverbundene Gruppen aufgeteilt – den Judaskuss und die Ergreifung Christi in der Mitte; Petrus, der dem Malchus das Ohr abschlägt, links und die fliehenden Jünger rechts – verdichtet Giotto die ersten beiden Handlungsmomente in einer einzigen Gruppe, die auf den Moment des Verrats bezogen ist. Gesichtszüge und Gesten sind expressiv

3 Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. Aus dem Englischen von Heinz Jatho, München 2001, S. 92f.

4 Vgl. die Kommentierung bei Bryson ebd., S. 84 ff.



2 Duccio,  
Maestà:  
Gefangennahme  
Christi, Siena,  
1308–1311

ausgestaltet, vor allem aber wird den negativen, gemessen an der Heilsbotschaft untergeordneten Figuren in der vordersten Raumschicht eine geradezu dominante Bildwirksamkeit verliehen. Der durch einen heftigen Zeigegestus offenbar zur Ergreifung Christi auffordernde Pharisäer ist rechts vorn im Raum freigestellt; das Gewand des Judas nimmt einen großen Teil des Bildfelds ein und verdeckt die Gestalt Christi fast völlig. Die als Rückenfigur ausgestaltete Figur des Schergen schließlich, deren Griff zu einem am linken Bildrand herabfallenden Gewand das physische Inkrafttreten der Gefangennahme verdeutlicht, schließt diese Gruppe ab, während Christus und die Jünger in der dahinter liegenden Raumschicht agieren.

Die Anreicherung und komplexe Verzahnung der Handlungsmomente, affektiven Impulse und Einstellungen bringen eine starke Ablenkung vom religiösen Aussagekern mit sich. Das italo-byzantinische Bild (Abb. 3) hingegen arbeitet mit einer beschränkten Anzahl von „visuellen ‚Merkzeichen‘, die punktgenau auf den Text der Passion verweisen: Ein „Heiligenschein reicht aus, um eine Figur als Christus auszuzeichnen (...); die Kombination eines frontalen und eines Profilkopfs bezeichnet das Küssen; eine Anzahl von Speeren, die von ihren Trägern losgelöst sind und ein quasi-selbstständiges Schema (...) bilden, steht für die ‚Wache‘; und Laterne und Fackel evokieren, ohne jeden sonstigen Hinweis (...), ebenso wirk- wie sparsam die Nacht.“<sup>5</sup> Schon Duccios Komposition beschränkt sich nicht mehr auf dieses Minimalschema, auch wenn seine essentiellen Bestandteile (ebenso noch bei Giotto) erhalten bleiben. Eine Individuierung der Figuren und situative Vergegenwärtigung des Geschehens kennzeichnet das ästhetisierte Bild gegenüber dem byzantinischen Bildmuster. Duccios und Giotto's Ausarbeitung von narrativen Details folgt nicht mehr der möglichst eindeutigen Identifizierung des Bildgehalts, sondern orientiert sich an der erlebten Unmittelbarkeit des physischen Wahrnehmungsprozesses. Ebenso notwendig wie paradox ist es, dass diese grundsätzliche Transformation bildlicher Sinnproduktion den

5 Ebd., S. 85 f.

Stellenwert der Frontaldarstellung herabsetzt, die Sichtbarkeit einschränkt, wie an Giotto's *Gefangennahme* deutlich wird. Die Rückenfigur – soviel dürfte schon deutlich geworden sein – nimmt in dieser Transformation des Bildes vom Träger der Bildzeichen zu einem „spannungsvolle(n) Bewegungsraum“ eine Schlüsselrolle ein.<sup>6</sup>



**3** Gefangennahme Christi, Monreale (Sizilien), 12. Jh., Mosaik

In Opposition zu Ernst H. Gombrichs und Roland Barthes (partiell) perzeptualistischen Ansätzen versucht Bryson zu begründen, warum die Verschleierung der denotierten ikonographischen Bedeutung durch das individuell bestimmbare und somit uneindeutige Register der Konnotation dennoch auf Erkenntnis zielt. Im Sinne der informationstheoretischen Konzeption der ‚Leerstelle‘ führt er aus, dass die relative Uneindeutigkeit der konnotativen Werte die exegetische Anstrengung des Betrachters hervorruft, der die Konnotationen somit als „gefunden, nicht als gemacht“ erlebt.<sup>7</sup> Von hier aus erhält die denotierte Bedeutung durchaus Verstärkung, gerade dadurch, dass sie von der konnotativen Bedeutungsebene vermeintlich negiert wird. Ein möglicher Zweifel an der Gültigkeit der ikonographischen Formel wird nämlich unterlaufen durch die aktualisierende Kraft der konnotativen Werte, die etwa die Verlogenheit und Verdorbenheit des Judas in Giotto's *Gefangennahme* durch dessen kontrastierende Gegenüberstellung mit dem Sanftmut ausstrahlenden Profilkopf Christi als Resultat einer persönlichen Wahrnehmungsleistung mit neuer Beweiskraft nähren. Einleuch-

6 Max Imdahl, Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, in: Max Imdahl, Gesammelte Schriften, Bd. 3. Reflexion – Theorie – Methode, hg. und eingel. von Gottfried Boehm. Mit einem Beitrag von Hans Robert Jauf, Frankfurt a.M. 1996, S. 424–455, hier S. 428, mit Bezug auf Dagobert Freys Unterscheidung der Bildlichkeit Giotto's von der italo-byzantinischen Tradition.

7 Bryson 2001 (wie Anm. 3), S. 92.

tend ist Brysons Definition der solcherart produzierten „natürlichen Einstellung (...), die den Sinn als einer objektiven Welt inhärent empfindet und ihn nicht als das *Produkt* einer bestimmten kulturellen Arbeit auffasst.“<sup>8</sup>

Gleichzeitig rührt diese Formulierung an ein Problem, das nicht weiter verfolgt wird, wohl weil es mit dem Begriff der Konnotation nicht erfassbar ist: Wie gelingt es dem Bild, sich als ‚objektive Welt‘ zu legitimieren und dadurch den unbestimmten konnotativen Einzelbedeutungen Authentizität und über diesen Umweg womöglich den denotierten Inhalten neue Überzeugungskraft zu leihen? Dieses bildimmanente Grundprinzip, das den Einzelbedeutungen vorgeordnet ist, wird durch Brysons Hinweis auf den perspektivischen Code und die durch ihn generierte ‚alternative Welt‘ nur unzureichend bestimmt.<sup>9</sup> Die als Grundbedingung des Sinnverstehens angesprochene Welthaltigkeit des Bildes impliziert zwei gegenläufige, nicht ohne weiteres der perspektivischen Raumkonstruktion als solcher inhärente Aspekte: zum einen die Herstellung einer präsentischen Kontinuität zwischen Betrachter- und Bildsphäre, zum andern die Verdeutlichung der Schwelle zwischen beiden; denn nur als abgeschlossener Raum erschließt das Bild sich als transzendente, ‚alternative Welt‘.

Ein Rückblick auf Max Imdahls der frühen kunsthistorischen Raumforschung verpflichtete Giotto-Studien scheint zunächst Aufschluss zu versprechen, denn Imdahl widmete seine ‚Ikonik‘, in kritischer Replik auf Panofskys Ikonologie, ausdrücklich dem Totalitätscharakter des Bildes. Nach seinem Verständnis besteht in Giottos *Gefangennahme Christi* (Abb. 1) „die ikonische Qualität in der Konzentration des Ereignisses auf einen aktuellen und hochdramatischen Augenblick. Man sieht: Judas ist offensichtlich im Begriffe – sein Mund zeigt es unverkennbar – Jesus zu küssen, aber er bemerkt, eben jetzt im Anblick des Blickes von Jesus, seine prinzipielle Machtlosigkeit.“<sup>10</sup> Dieses Umschlagen der Aktivität des Judas in Passivität verbildliche die inhaltliche Essenz der Darstellung, denn in ihr erscheine die „über alle Zeit und über alle Ereignisse hinaus vorherbestimmt herrschende Unbezwingbarkeit Jesu augenblicklich aktualisiert.“<sup>11</sup> Allerdings gewinne diese Vergegenwärtigung Notwendigkeit und Dauer allein durch formale Kompositionswerte, vor allem die Schräge, welche von der erhobenen Keule des Schergen links bis zum Zeigegestus des Pharisäers führt, die Blickachse Christi aufnehmend und verstärkend. Imdahl resümiert: „Eine Struktur, die als ein ganzheitliches und in sich selbst sinnvolles syntaktisches System zugleich eine inhaltlich komplexe Anschauungseinheit eröffnet, in der Jesus einerseits als der Ohnmächtige und Ergriffene erscheint, andererseits als der Überlegene, der sich sogar im Ausdruck eines zeitlich bestimmbar und szenisch essentiellen Wendemoments seine Ergreifung und sämtliche gegen ihn gerichteten Aktionen zum Zeichen seiner Hoheit und Unbezwingbarkeit subordiniert – eine sol-

8 Ebd.

9 Ebd., S. 84.

10 Imdahl 1996 (wie Anm. 6), S. 435.

11 Ebd.

che Struktur ist eine Leistung ikonischer Sinnlichte und außerhalb der Malerei als unmittelbare Evidenzerfahrung unvorstellbar.<sup>12</sup>

In dieser Beschreibung wird eher implizit deutlich, dass ein Zusammenspiel von räumlich-szenischen Elementen und Flächenwerten jene komplexe Sinnverdichtung leistet, die mit dem Begriff der Konnotation kaum annäherungsweise erfasst wird. Doch auch Imdahl liefert mit dem Begriff der ikonischen Struktur keine tragfähige Konzeption an, denn letztlich ist nicht die Struktur des Bildes der vorrangige Gegenstand seiner Analyse, sondern zwei ineinander greifende Modi der Wahrnehmung: das „wiedererkennende(n)“ und das „sehende(n) Sehen“.<sup>13</sup> Imdahl widmet dem zentralen Blickaustausch zwischen Christus und Judas nur insofern Aufmerksamkeit, als er sich selbst in die Figur des Judas hineinversetzt. Die Schräge betont zwar das Herabblicken Christi auf Judas, doch inwiefern dieser einzelne Kompositionswert dem dramatischen Augenblick eine überzeitliche Dimension verleihen soll, bleibt ungeklärt. Eine analytische Sicht auf das Bildganze hätte die Opposition von Raum und Fläche schon in der Konfrontation der Profilköpfe notiert und in der Passivität des Judas die Wiederholung jenes Blickmotivs erkannt, das auch an zahlreichen anderen Bildfiguren Darstellung findet.

Die referierten bildwissenschaftlichen Kommentare zu Giotto beschreiben zwar Polysemie bzw. Sinnlichte als Phänomen des neuzeitlichen Kunstbildes, geben aber keine Auskunft über den zentralen Mechanismus, der die Synthese sinnlicher Kontingenz (Konnotation, szenische Dramatik) und codifizierter Bedeutung (Denotation, heilsgeschichtliche Wahrheit) trägt und – für eine gewisse Zeitspanne der Bildgeschichte – möglich gemacht hat. Die von Bryson wie von Imdahl emphatisch dem Kunstbild zugesprochene und für dessen Ambiguität verantwortlich gemachte Ganzheitlichkeit bedarf zu ihrer Erschließung einer konsequenteren Berücksichtigung der Dialektik von bildlicher Außen- und Selbstreferenz. Sie wird in Brysons wie in Imdahls antithetischen Konzeptionen nur partiell und deskriptiv erfasst durch die Beobachtung der Relation von sinnlichen Schauwerten und kodifizierten Inhalten. Das Ganze des Bildes bleibt angesichts der ausschließlich rezeptionsbezogenen Begriffe eine unerschlossene Größe.

Hegels grundsätzliche Überlegungen zum Scheincharakter der Malerei, welcher sie von der in sich ruhenden Körperlichkeit der Skulptur abgrenzt, führen präziser vor, auf welcher Basis das klassische Kunstbild gleichwohl zur Totalität gelangt. „Indem nämlich der Gegenstand der Malerei seinem räumlichen Dasein nach nur ein Scheinen des geistigen Inneren ist, löst sich die Selbständigkeit der wirklichen,

12 Ebd., S. 436 f. Ein besonders eindrückliches Beispiel für die visuelle Verdichtung von Unter- und Überlegenheit Christi ist die Gruppe der steil in den Himmel gerichteten Lanzen, Stöcke, Keulen und Fackeln: „Wie immer diese deutliche Anzeichen einer aggressiven Übermacht sind, so bilden sie doch auch einen Strahlennimbus um Jesu Haupt.“ Ebd., S. 435.

13 Ebd., S. 437. Zur Abhängigkeit Imdahls von Riegls antithetischen Grundbegriffen siehe Regine Prange, Konjunkturen des Optischen. Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne, in: Artur Rosenauer und Georg Vasold (Hg.), Alois Riegl 1905/2005. Internationales Symposium anlässlich des 100. Todestags von Alois Riegl, Wien 2009, S. 116–119.

räumlich vorhandenen Existenz auf (...).<sup>14</sup> Dem Gehalt der Innerlichkeit, wie sie in Giotto's heilsgeschichtlichem Ereignisbild hervortrat, eignet eine Entzweiung von Subjekt und Objekt, Betrachter und Gegenstand, die nur dadurch aufzulösen ist, „dass das Werk (...) nun auch seiner ganzen Darstellungsweise nach die Bestimmung herauskehrt, wesentlich nur für das Subjekt und nicht selbständig für sich da zu sein. Der Zuschauer ist gleichsam von Anfang an mit dabei, mit eingerechnet, und das Kunstwerk nur für diesen festen Punkt des Subjekts. Für diese Beziehung auf die *Anschauung* und deren geistigen Reflex (...) ist das Scheinen der Realität genug und die wirkliche Totalität des Raums sogar störend, weil dann die angeschauten Objekte für sich selbst ein Dasein behalten und nicht durch den Geist für seine eigene Anschauung darstellig gemacht erscheinen.“<sup>15</sup>

Der Passus lässt zwei Schlussfolgerungen zu: Das Bild muss in seiner gesamten Textur das Verhältnis von Subjekt und Objekt, d.h. Zuschauer und Bild, artikulieren, um zur metaphysischen Union von Idee und Anschauung zu gelangen. Es muss zweitens die Raumdarstellung reduzieren, mithin den Flächenwert stärken, um den Ausdruck der Innerlichkeit zu gewährleisten. Mit anderen Worten: Das Bild muss permanent sein eigenes Bildsein präsentieren, indem es einen Betrachter definiert und seinen Scheincharakter einbekennt. Für die relative Sinnoffenheit des ästhetisierten Bildes wäre demnach nicht primär die erlebnisbetonte Erweiterung des Sinnangebots in eine konnotative Ebene maßgeblich, sondern vor allem eine tautologische Grundstruktur, die mit der perspektivischen Raumkonstruktion zwar korreliert, mit ihr aber nicht zusammenfällt.

Der aktuelle Diskurs zur Metapicturalität hat seine Wurzel nicht in Hegels Theorie des Scheins, sondern ist, soweit er theoretisch untermauert ist, durch die linguistische Semiotik geprägt. Die folgenden Anmerkungen zu Louis Marin, vermutlich der erste auch philosophisch versierte Kunsthistoriker, der den schon früher angestellten Untersuchungen zur Selbstbezüglichkeit des ästhetischen Zeichens<sup>16</sup> konkrete Materialbetrachtungen zur Malerei folgen ließ, sollen das hieraus resultierende Fehlen einer historischen Perspektive deutlich werden lassen.

Marin unterscheidet auf der Grundlage der semiotischen Unterscheidung von Äußerungsinhalt (*énoncé*) und Äußerungsakt (*énonciation*) bzw. *histoire* und *discours* zwischen einer transitiven und einer reflexiven Dimension der Repräsentation. Sein Schlüsselbegriff des *Opaken* bezeichnet jene reflexiven Methoden der Malerei, die die Repräsentation präsentieren, während der auf einen äußeren Gegenstand gerichtete Verweisungsgehalt des Bildes seine *Transparenz* ausmacht. Die eingangs aufgestellte These, dass aus der Verflechtung von Selbst- und Außenbezug des Bildes seine notwendige Uneindeutigkeit resultiert, kann in Marin also einen Befürworter finden. Gleichwohl stößt die Erwartung einer aufklärenden Erschließung jener Ambiguität des Bildes auf Hindernisse. Marins Studien gelten vorrangig Werken des 15. und des

14 G.W.F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III (Werke 15), Frankfurt a.M. 1986, S. 28.

15 Ebd., S. 27, 28.

16 Zum Beispiel bestimmte Umberto Eco das Kunstwerk als „zweideutige und autoreflexive Botschaft“. Ders., Die ästhetische Botschaft (1968), in: Theorien der Kunst, hg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, Frankfurt, 2. Aufl. 1993, S. 404–428, hier S. 404.

17. Jahrhunderts, mithin dem gewissermaßen in sich abgeschlossenen Epochenraum neuzeitlicher Bildrepräsentation.<sup>17</sup> Die Zäsur der Ästhetisierung, wie sie Bryson und Imdahl in der Abgrenzung Giotto von der italo-byzantinischen Tradition ansprechen, ist Marins Thema nicht. Auch stellen seine Essays zur Kunst des 20. Jahrhunderts keinen systematischen Zusammenhang mit der in den Hauptschriften entwickelten Theorie der Repräsentation her, wobei sporadische Exkurse den Vergleich mit der Tradition durchaus als ein Desiderat begreifen lassen.<sup>18</sup> Inwiefern das offenkundig Opake der sich dem Sinn verweigernden modernen Kunst an die Opazität der klassischen Malerei anknüpft oder mit ihr bricht, ist im Rahmen einer poststrukturalistisch poetisierten Denkbewegung offensichtlich von niederrangigem Interesse. Das Problem der Historizität sieht Marin allein im Verhältnis von ‚gegenwärtiger‘ (semiotischer) Theorie und ‚vergangenem‘, als *Text* begriffenem Forschungsgegenstand, nicht aber in jenem Gegenstand selbst. Seine Lösung vermeint er durch die Ästhetisierung des eigenen Schreibens über Kunst erreichen zu können, das sein Objekt nicht mit schlussfolgernder Intention analysiert, sondern sich ihm in der reflexiven Bewegung des Gedankens anschmiegt, also gleichsam das Opake der Kunst in der Gestik des Schreibens wiederholt. Für Marin ist die Malerei nach eigenem Bekunden Spiegel der eigenen Reflexion über Kunst.

Es ist zweifelhaft, ob das Problem der bildlichen Ambiguität, das in der Dimension des reflexiv Opaken benannt wird, angemessen erschlossen werden kann, indem es – auf noch so subtile und argumentativ komplexe Weise – durch den verbalen Text ‚wiederaufgeführt‘ wird. Otto Pächt hat bereits 1930 gute Argumente gegen das „nachdichtende[n] Reproduzieren eines Kunstwerks“ in der populären Kunstliteratur angeführt, welches in der poststrukturalistischen Literarisierung des Schreibens über Kunst eine intellektuelle Rehabilitierung zu finden scheint.<sup>19</sup> Das hier verfolgte Ziel einer *historischen* Bildwissenschaft legt es nahe, den umgekehrten Weg zu gehen und die präzise Unterscheidung von opaken und transparenten Aspekten der bildlichen Repräsentation *nicht* in einer poetisierten Lektüre zu operationalisieren und sie damit, wie es das klassische Kunstwerk selbst leistet, im sinnlichen Vollzug aufzuheben. Vielmehr wäre das Verhältnis von Opazität und Transparenz als ein objektivierbarer, zugleich unauflösbarer, das neuzeitliche Kunstbild begründender innerer Widerspruch zu verstehen, der in der idealisch sinnoffenen Struktur des realistischen Bildraums ausbalanciert wird, bis er in der Moderne aufbricht.

Die oben gestellte Frage nach den Bildmitteln zur Herstellung eines ‚zweiten‘ oder ‚alternativen‘ Raums, der die konnotativen und denotativen Sinnschichten trägt, lässt sich durch Louis Marins Umgang mit den „Präsentations-Dispositiven als den Möglichkeits- und Wirksamkeitsbedingungen der Repräsentation in der Malerei“ kaum

17 Marin 2004 (wie Anm. 1); ders., *Die Malerei zerstören* (franz. Original Paris 1981). Aus dem Französischen von Bernhard Nessler, Berlin 2003.

18 Diese Texte sind gesammelt veröffentlicht in: Louis Marin, *Texturen des Bildlichen*, hg. von Till Bardoux und Michael Heitz. Aus dem Französischen von Till Bardoux, Zürich / Berlin 2006.

19 Otto Pächt, *Das Ende der Abbildtheorie*, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 6, Leipzig 1930/31, S. 1–9; Wiederabdruck in: Ders., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. Ausgewählte Schriften, München 1986, S. 121–128, hier S. 121.

hinreichend beantworten.<sup>20</sup> Seine detaillierten Untersuchungen darüber, wie etwa Piero della Francesca oder Paolo Uccello anhand von bildarchitektonischen Elementen die Konstruiertheit der Repräsentation ausstellen, entbehren der resümierenden Verdichtung und historisch kritischen Entfaltung. In der elaborierten Isolierung selbstreferentieller Strukturelemente geht die (von Hegel bereits beantwortete) Frage nach ihrem zentralen Zweck, die Totalität des Bildes zu stiften, eher verloren. Dabei führen Marins Erforschung insbesondere des Rahmens und der Darstellungsebene im Bild ebenso wie die verwandten Studien von Viktor Stoichita<sup>21</sup> und Wolfgang Kemp<sup>22</sup> auf ein durchaus bekanntes Problemfeld, das sich mit dem Begriff der *ästhetischen Grenze*<sup>23</sup> bündig fassen und auf die durch Hegel gekennzeichneten Bedingungen der bildräumlichen Totalität beziehen lässt. Opazität und Transparenz des Bildes erweisen sich als Bausteine der ästhetischen Grenze, die das Unmögliche möglich macht, nämlich einen hermetischen autonomen Raum als zugänglichen bzw. immer schon für den Beschauer geöffneten auszugestalten. Die semiotische Beschreibungsterminologie kann mithin historisch gewendet werden, indem sie auf das geschichtsphilosophische Terrain dieser Grenzziehung und ihre transzendente Funktion ausgerichtet wird. Das Thema Metapicturalität lässt sich konkretisieren in der bildkünstlerischen Aufgabe, die Grenze des Bildraums im Bild darzustellen, um einerseits die Kontinuität zum Betrachtterraum und andererseits die Macht des Bildraums zur erhebenden ‚Verwandlung‘ des Betrachters zu suggerieren. Die ästhetische Grenze muss so artikuliert werden, dass sie die Erfahrung einer Schwelle zu einer ‚anderen Welt‘ bietet oder diese thematisiert.

Schon in Giotto's *Gefangennahme Christi* (Abb. 1) kommt dem kleinen Soldaten in Rückansicht die Rolle einer solchen, die ästhetische Grenze markierenden Gelenkstelle zu, an der die weltliche Sphäre des Verrats und der physischen Gewalt umschlägt in die ideelle Sphäre, von der die freiwillige Selbsthingabe Christi Zeugnis ablegt. Aber auch in der Gegenüberstellung und Kontrastierung von Christus und Judas sowie in der szenisch-narrativen und zeichenhaften Bedeutung der aufgerichteten

20 Marin 2004 (wie Anm. 1), S. 9.

21 Stoichita 1998 (wie Anm. 1) verweist auf einen Gründungszusammenhang zwischen dem Medium des Gemäldes und dem Prinzip der bildlichen Selbstbezüglichkeit, liefert aber noch keine historische Bildtheorie. Unter Metamalerei versteht er vor allem die methodische Verdoppelung des Bildes im Bild, wie sie durch die Darstellung von Rahmenformen erreicht wird.

22 Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983; ders., *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

23 Ernst Michalski hat den Begriff, noch auf der unzureichenden Grundlage stilgeschichtlicher Methodik, in die Kunstgeschichte eingeführt: Ders., *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1932. Seither sind nur wenige, theoretisch nicht weiter systematisch entfaltete Versuche unternommen worden, den Begriff bildwissenschaftlich einzusetzen. Anknüpfungsmöglichkeiten bieten insbesondere folgende Texte: Gottfried Boehm, *Die Dialektik der ästhetischen Grenze. Überlegungen zur gegenwärtigen Ästhetik im Anschluß an Josef Albers*, in: *Neue Hefte für Philosophie*, H.5, Göttingen 1973, S. 118–138; Felix Thürlemann, *Andrea Mantegna – Der San Zeno-Altar. Selbstreflexion der Mimesis*, in: *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990, S. 91–110, hier S. 103 f. zur „Inszenierung der ästhetischen Grenze“ sowie Bernhard Kerber, *Nachwort zur Neuauflage von Ernst Michalskis o.a. Buch*, Berlin 1996.

Waffen und Fackeln ist stets die Differenz und zugleich die Einheit von Subjekt und Objekt, Betrachter und Bild ausgesprochen.

Ich fasse zusammen: Metapicturalität ist ein zentraler, wenn nicht der zentrale Faktor künstlerischer Ambiguität, dessen Dimension bei weitem noch nicht ausreichend erforscht ist. M.E. hat die bisherige Konzeption von bildlicher Selbstbezüglichkeit zudem Schwächen, da sie nicht konsequent historisch entwickelt, d.h. an der Erfindung des Kunstbildes in der frühen Neuzeit ausgerichtet wird. Es wird zudem bislang nicht systematisch zwischen der Selbstbezüglichkeit des modernen Kunstbildes und der des alten Tafelbildes unterschieden. Die zumeist universalistisch angelegten bildwissenschaftlichen Modelle tendieren eher zu einer Nivellierung bzw. Negierung historischer Zäsuren. Eine konsequente Zuordnung des Forschungsfeldes zur Metapicturalität zum Begriffsfeld der ästhetischen Grenze könnte für eine solche historische Differenzierung der Selbstbezüglichkeit fruchtbar sein. Erst in dieser Aufgabenstellung wird die dialektische Spannung zwischen Opazität und Transparenz und die historische Leistung deutlich, diese in der Produktion eines anschaulichen Sinnverstehens aufzuheben.

Die folgenden Ausführungen zielen im Sinne einer sehr vorläufigen historischen Skizze darauf, die schon in Giotto's Arenafresken bewusst eingesetzte Rückenfigur als eine Verkörperung der ästhetischen Grenze und die moderne Rückenfigur als Instanz der Befragung dieser rhetorischen Konstruktion zu verstehen. Ich unterscheide also zwischen einer affirmativen und einer kritisch-negativen Metapicturalität. Letztere bringt eine qualitativ neue Art der bildlichen Ambiguität hervor, die weniger als Vieldeutigkeit oder *Sinnoffenheit* denn vielmehr als *Sinnentzug* oder *Sinnverneinung* zu benennen ist. In diesem Sinne werden Tradition und Innovation der Rückenfigur in Schlaglichtern auf die neuzeitliche Rhetorik der Rückenfigur, ihre ‚ikonoklastische‘ Reformulierung durch Caspar David Friedrich und deren Nachleben im 20. Jahrhundert dargestellt werden. Dabei ist festzuhalten, dass die Rückenfigur nur eine von vielen Artikulationsformen der ästhetischen Grenze ist, die zu verfolgen Sinn machen würde.

Zunächst jedoch soll eine kritische Kommentierung des bisherigen Umgangs mit dem Begriff der ästhetischen Grenze folgen, um ihn für das skizzierte Feld der Metapicturalität fruchtbar zu machen.

## **II. vieldeutigkeit als produkt der ästhetischen grenze. begriffsgeschichte und problembestimmung**

Ihrer einfachsten, allerdings kaum hinreichenden Definition nach ist die ästhetische Grenze die Grenze zwischen Kunst- und Realraum. Ernst Michalski hat den Begriff der ästhetischen Grenze 1932 in die Kunstgeschichte eingeführt, mit einer klar normativen Absicht sowie mit Widmung und orientiert an Wilhelm Pinder, als dessen Assistent Michalski in München tätig war. Auch wenn Ernst Michalski durch dessen politische Kompromittierung nicht betroffen ist, schon deshalb, weil er wegen seiner jüdischen Herkunft nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten vom Dienst

suspendiert wurde, kann seine Habilitationsschrift nicht von der Prämisse einer ahistorischen Entität des Kunstwerks freigesprochen werden (die übrigens von dem Rezensenten Pevsner heftig kritisiert wird). Sie ist schon deshalb maßgeblich, weil die Autonomie der Kunst Michalski ebenso wie Pinder oder Sedlmayr als Legitimation für die methodische Selbständigkeit der Kunstgeschichte diene. Die ästhetische Grenze bürgt somit für die Möglichkeit und historische Existenz einer autonomen Kunst. Ihr wird – nach dem Vorbild der Riegelschen und Wölfflinschen Antithesen – eine nicht-autonome Kunst gegenübergestellt, die sich in der Überschreitung der ästhetischen Grenze manifestiere. Das *Felix Diptychon* (428 n. Chr.) ist Michalskis erstes Beispiel für eine „(i)llusionistische Raumverschleifung“, da der Senator mit seiner Linken den dargestellten Vorhang überschneidet und somit die ästhetische Grenze negiert, während Raffaels *Sixtinische Madonna* für „Rahmenverwandtschaft und Rahmenzwang der klassischen Kunst“ steht.<sup>24</sup> In seinem historischen Beispielkatalog, der von der spätrömischen Antike bis zum 18. Jahrhundert reicht, unterscheidet Michalski also zwischen solchen Stilen, die den Kunstraum vom Betrachter distanzieren und solchen, die ihn scheinbar in den Realraum übergehen lassen, um den Betrachter – so die These des Autors – in außerästhetische Belange zu involvieren, ihn etwa durch religiöse Ideen zu erbauen. Wo die autonome Kunst vom Betrachter unabhängig bleibe, sei die heteronome ganz auf ihn ausgerichtet und durch ihn bestimmt. Analog zu dieser Wertungspolarität stellt sich Michalski die Polarität zwischen einer kunsthistoriografischen Methodik dar, die Psychologie und Geistesgeschichte als Quelle der Form missverstehe und einer solchen, die der Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen vertraue und erst in einem weiteren Schritt danach frage, inwiefern die Form und ihre Veränderung Aspekten und Veränderungen der Lebenswelt entspreche.<sup>25</sup> Kontextwissen sei nur dann notwendig, wenn die ästhetische Grenze vom Kunstwerk nicht gewahrt werde. Wird sie eingehalten, ist das Kunstwerk selbst und nicht die aukunstlerische Quelle Bezugspunkt des hermeneutischen Verstehens, so Michalskis Argument.<sup>26</sup>

Das häufig eingesetzte Motiv des in vorderster Bildebene befestigten Vorhangs deutet Michalski als Veranschaulichung der ästhetischen Grenze, hierin aktuellen Untersuchungen zur Metapicturalität vorgreifend.<sup>27</sup> Allerdings fehlt in Michalskis substanzialistischer Sichtweise, die kategorial zwischen der Wahrung und der Negierung der ästhetischen Grenze unterscheidet, der übergreifende bildtheoretisch entschei-

24 Michalski 1932 (wie Anm. 23), S. 118.

25 Damit stellt sich Michalski sowohl kritisch gegenüber Wölfflins Stilpsychologie als auch gegen Dvofaks Geistesgeschichte.

26 Ebd., S. 116. Vgl. das Zitat Hermann Grimms ebd., S. 120: „Raffael will nichts. Seine Worte sind sofort verständlich. Er schafft absichtslos wie die Natur...“.

27 Zum Vorhangsmotiv unter metapicturalen Gesichtspunkten insbesondere Kemp 1996 (wie Anm. 22), S. 115 f. und exemplarisch ders., Rembrandt, Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften, Frankfurt 1986. Von Vermeers Gestaltung des Motivs in *Die Malkunst* (Abb. 9) und ihren Deutungen wird weiter unten noch die Rede sein. Michalskis Studie wurde in den Untersuchungen zur Selbstbezüglichkeit des Kunstbildes (siehe Anm. 1) nicht rezipiert. Johann Konrad Eberlein kritisierte aus der Sicht des Ikonologen den Ansatz Michalskis. Ders., *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982, S. 8 f.

dende Aspekt der Selbstreferenzialität. Michalski behandelt das jeweilige Verhalten zur ästhetischen Grenze lediglich unter dem Kriterium stilhistorischer Klassifikation.

Seine Dichotomisierung von autonomer und heteronomer Kunst ist insofern höchst fragwürdig, als eine vom Betrachter unabhängige Kunst nicht existiert. Allenfalls gibt es verschiedene und verschieden intensive Methoden, den Betrachter im Bild zu adressieren, wie die Rezeptionsästhetik zu Recht konstatiert hat. Dass gerade durch die fiktionale *Schließung* des ästhetischen Raums seine Zugänglichkeit, nämlich die imaginative Partizipation des Betrachters, erreicht wird, Geschlossenheit *und* Offenheit die Schwellengestalt der ästhetischen Grenze ausmachen, liegt auf der Hand. Eben die scheinbare Negierung des Betrachters durch die Bildfiguren des sog. autonom klassischen Stils, ihr vorgebliches Unbeobachtet-Sein, ermöglicht es diesem, alle Scheu beiseite zu lassen und sich emotional in das gezeigte Handlungsgeschehen zu involvieren. Michael Fried ist auf die Diderotsche Formulierung dieser Regel und ihre zentrale Bedeutung ausführlich eingegangen.<sup>28</sup> Und gewiss ist mit dieser, gegenüber Albertis rhetorischen Vorschriften zugespitzten Forderung an die Künstler, den Bildbetrachter zu rühren und sogar zu erschüttern, ein hohes Maß, ja die Notwendigkeit einer phantasievollen Deutungstätigkeit und somit Sinnoffenheit gegeben.

Obwohl diese dialektische Spannung der ästhetischen Grenze zwischen Geschlossenheit und Offenheit grundsätzlich bekannt ist und verschiedentlich präzise formuliert wurde, zum Beispiel auch in der Theaterwissenschaft, die dem Element des Vorhangs als Markierung der Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum besondere Aufmerksamkeit schenkte,<sup>29</sup> hat sich in der Kunstgeschichte Michalskis undialektische Polarisierung von autonomer und heteronomer Kunst durchaus gehalten. Sie prägt zum einen das Verständnis der modernen Kunstentwicklung als einer immer weitergetriebenen Auflösung der ästhetischen Grenze, mündend in die vermeintliche Einheit von Kunst- und Lebensraum und in die entsprechende Offenheit der Sinnproduktion. Ecos Motto des „offenen Kunstwerks“ kann stellvertretend für diese weit verbreitete Ansicht stehen, welche auch im Kommentar zur 1996 publizierten Neuauflage von Michalskis Buch wieder bekräftigt wird.<sup>30</sup> Bernhard Kerber postuliert ganz im Sinne Michalskis: „Autonome Kunst distanziert den Betrachter durch Manifestation der ästhetischen Grenze in Sockel und Rahmen, sie ist objektivistisch. Heteronome Kunst ist anthropokratisch und anthropozentrisch, also vom wahrnehmenden Subjekt aus bestimmt. Sie tendiert zur Einheit von Kunstraum und Lebensraum [...]“.<sup>31</sup> Kerber nimmt also eine Umwertung von Michalskis Grundbegriffen vor, ohne diese selbst in Frage zu stellen. Die ‚Befreiung‘ der Skulptur von Sockel, Rahmen, Komposition, Schwere und plastischem Volumen wird als exemplarische Aufhebung der ästhetischen Grenze zugunsten einer Aktivierung des Betrach-

28 Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago / London 1980.

29 Hans Hoppe: *Theater und Pädagogik. Grundlagen, Kriterien, Modelle pädagogischer Theaterarbeit*, Münster 2003. Kapitel zur ästhetischen Grenze S. 33–41.

30 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk* (italienische Originalausg. 1962), Frankfurt a.M. 1977.

31 Bernhard Kerber, *Nachwort zu Ernst Michalski, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Neuausgabe Berlin 1996, S. 288.

tersubjekts und der von ihm geleisteten offenen Sinnproduktion begriffen, Michalskis Konzept künstlerischer Heteronomie als Deutungsschlüssel für die vermeintliche Entgrenzungsbewegung des modernen Kunstwerks in Anspruch genommen.<sup>32</sup>

Das hermeneutische Problem der Moderne, deren ästhetische Produktion sich den tradierten gattungs- und ikonografiegebundenen Verstehensweisen entzieht, wird aber nicht gelöst, sondern nur umgangen, wenn der Rezipient, dessen Wahrnehmung doch stets eine vom Bild produzierte ist, selbst zum Sinnproduzenten erhoben wird. Gemäß dieser Erklärung läge die Differenz zwischen dem traditionellen und dem modernen Kunstbild allein darin, dass der vielschichtige Sinn des klassischen Kunstbildes von diesem direkt an den Betrachter vermittelt wird, der aus der historischen Distanz ggf. fremd gewordene Bedeutungen lediglich rekonstruieren muss, während das moderne Bild per se keine Sinnaussage mehr macht, sondern diese an die Betrachter delegiert. Der strukturell gegebene Sinnzug, der schon in innovativen Bildästhetiken des frühen 19. Jahrhunderts zu beobachten und seither immer mehr forciert worden ist, wird zur Pluralität der jeweils individuellen, gleichberechtigten Werklektüren umgedeutet, auf eine hermeneutische Praxis des Sinnverstehens wird letztlich verzichtet. Hingegen kann mithilfe einer materialistischen, also objektbezogenen Konzeption der ästhetischen Grenze, die als Manifestation einer notwendigen Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks gelesen wird, das Problem der bildlichen Vieldeutigkeit bzw. des Sinnzugs konkret historisch in den Blick genommen werden, was im Folgenden versucht werden soll.

### III. die rückenfigur als figuration der ästhetischen grenze

#### a. blickbeziehungen: ausbildung eines inneren raums

Die Intention der folgenden Betrachtung ist es, am Beispiel der Rückenfigur sinnoffene und sinnverneinende Thematisierungen der ästhetischen Grenze zu unterscheiden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Rückenfigur nur eine der vielfältigen Methoden zur Ausbildung eines Erzählraums ist, die für die Struktur des westlichen Kunstbildes fundamentale Bedeutung besitzen und im übrigen durch das amerikanische Erzählkino eine massenmedial wirksame Fortsetzung gefunden haben.<sup>33</sup>

32 Zum andern ist, wenn auch ohne direkten Bezug zu Michalski, der Gegensatz zwischen autonomer und heteronomer Kunst auch einem Ansatz zugrunde gelegt worden, der für die Moderne den Status der autonomen Kunst festhält. Boehm 1973 (wie Anm. 23), S. 118–138.

33 Das traditionelle Kunstbild und auch das zum *narrative space* entfaltete filmische Bild deuten den Rahmen bzw. den Bildrand als Schwelle und pflanzen der Bildwahrnehmung dadurch das Erlebnis eines Übergangs ein. Der Spielfilm formiert und negiert die ästhetische Grenze wesentlich im *eyeline match*, der gängigsten Form der Einstellungsverknüpfung. Der filmische Raum wird wie der überlieferte künstlerische Bildraum auf diese Weise als transzendente Sphäre gestaltet. Zum Thema der filmischen Raumkonstruktion grundlegend Stephen Heath, *Narrative Space*, in: *Screen*, vol. 17, no. 3, 1976, S. 68–112; David Bordwell / Janet Staiger / Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York 1985, S. 50–59. Zur Verbindung von kunsthistorischer und filmanalytischer

Mit Giotto's Ästhetisierung des Bildes geht die differenzierte Artikulierung des dargestellten Blicks einher.<sup>34</sup> Was bei seinen Vorgängern und noch bei seinen Zeitgenossen Cimabue und Duccio durch die Bedeutungsperspektive und durch streng achsensymmetrische Flächenordnungen geleistet wird – die klare hierarchische Trennung zwischen den Hauptfiguren der Heilsgeschichte und ihrer Gefolgschaft, seien dies Engel, Heilige, Apostel oder Stifter, wird in der verräumlichten Bildwelt Giotto's durch die Inszenierung von Blickbeziehungen geregelt. Das zentrale Geschehen wird als solches kenntlich gemacht, indem ihm Augenzeugen beigesellt werden, welche für die Authentizität und Würde des von ihnen Wahrgenommenen bürgen. Die drei im Profil gegebenen Jünger am rechten Bildrand in der *Gefangennahme Christi* (Abb. 1), ebenso die beiden stehenden Wasserträger in der *Fußwaschung Christi* oder die Schafhirten im *Traum Joachims* erscheinen in die Betrachtung des jeweiligen Heilsgeschehens versunken, sind also – als Betrachterfiguren – ein Stück weit von jenem distanziert. Sie machen die Bildbetrachter auf das Zentrum der Darstellung aufmerksam und nehmen quasi die Erfahrung des Bildes im Bilde vorweg.<sup>35</sup> Jeder dieser malerisch inszenierten Blickbeziehungen ist ein Bewusstsein der ästhetischen Grenze implizit; sie sind metapicturale Elemente, die nicht primär der Narration dienen, sondern den Raum des Bildes als transzendenten Erlebnisraum definieren.

Diese in der Blickhandlung vollzogene Unterscheidung zwischen einem Betrachtersubjekt und einem von diesem adressierten heilswirksamen Objekt korreliert mit der grundsätzlichen bildkonstituierenden Differenzierung eines Außen und eines Innen. Die Darstellung von Blickbeziehungen erfüllt somit generell ähnliche Funktio-

---

Raumforschung siehe Konzeptpapier zum DFG-Forschungsprojekt ‚Reflexion der filmischen Räume‘. Zur Problematik der ästhetischen Grenze im Film siehe Thesenpapier zum Workshop ‚Figurationen der Grenze‘, Januar 2009. Links auf meiner Homepage [http://www.kunst.uni-frankfurt.de/mitarbeiter/prange/prange\\_home.htm](http://www.kunst.uni-frankfurt.de/mitarbeiter/prange/prange_home.htm).

34 Hierzu äußerte sich bereits einschlägig Theodor Hetzer, Giotto – Grundlegung der neuzeitlichen Kunst, Stuttgart 1981 (Schriften Theodor Hetzers, hg. von Gertrude Berthold, Bd. 1) Siehe insbesondere das zweite Kapitel („Das Bild“) aus der 1941 erstmals publizierten Schrift ‚Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst‘, ebd., S. 29–294 und das Kapitel „Sehen“ in den 1947 erstmals publizierten ‚Betrachtungen zu Giotto's Ognissanti-Madonna in Florenz‘, ebd., S. 207–235.

35 Dass dieses Bild-Betrachter-Verhältnis schon der Gegenüberstellung von Christus und Judas eingeschrieben ist, wurde oben ausgeführt. Zum Motiv des Blicks vgl. Hetzer ebd., S. 212, zu Giotto's *Ognissanti-Madonna* in Abgrenzung von Duccio's *Thronender Madonna* aus der *Maestà*: „Denn das ist eben ja das ganz Neue an der *Ognissanti-Madonna*, wie alle Engel und Heiligen auf Maria blicken, wie dieses Blicken eine Kraft hat, womit sich nichts bei Duccio oder Simone oder Cimabue vergleichen lässt; namentlich fehlt die Nähe und Vertraulichkeit zur Madonna, wie sie Duccio hat, Engel und Heilige blicken bei Giotto aus der *Distanz*, sind von dem Angeschauten feierlich erfüllt (...). So wird die Verehrung eins mit dem Sehen, wird die Madonna in ihrer Entfaltung und Herrlichkeit angeschaut, und auf diese Weise stellt sie sich auch uns als sichtbares Wesen dar, als ein Wesen, an dem unsere Augen ihre Freude haben, als Schönheit. In engster Verbindung mit der Gottesverehrung und dem ganzen Ernst der Entdeckung eines großen Menschen tritt das *ästhetische* Verhalten in die Kunst ein.“ (Hervorhebungen von Th. H.)

nen wie die Bildarchitektur, deren Schau- und Handlungsöffnungen bislang eher in ihren metapicturalen Funktionen gesehen worden sind.<sup>36</sup>

Spezialfälle im Kontext der neuen, von Giotto eingeführten Aufgabe, der Historie durch die Gestaltung von Blicken wie freilich auch von Gesten ein inneres Beziehungsgeflecht zu schaffen, das zugleich ein Außen, den Raum der Betrachter, adressiert, sind zum einen das Motiv des Blicks nach vorn aus dem Bild,<sup>37</sup> zum andern der bildeinwärts gewandte Blick der Rückenfigur.<sup>38</sup> Im Rahmen von Michalskis Kategorien spricht es für Giottos Klassizität, dass er die mit dem Blick aus dem Bild verbundene Raumverschleifung scheut und Blickbeziehungen vor allem innerhalb der Bildhandlung herstellt, zum Beispiel im Arena-Fresko des *Abendmahls*, das in den rückansichtig dargestellten Jüngern der vordersten Raumschicht, denen die Frontalansicht der in der hinteren Reihe sitzenden antwortet, ein räumliches Gegenüber zeigt, das gewissermaßen die Dimensionen des Bildraums ausmisst und seine Grenzen markiert.<sup>39</sup> Albertis gut ein Jahrhundert später formulierte Empfehlung einer Vermittlerfigur im Bild, die durch Blick oder Geste die Betrachter direkt zur Partizipation am Geschehen einlädt und ihre Aufmerksamkeit steuert, negiert dagegen, legt man Michalskis dualistische Kriterien zugrunde, die ästhetische Grenze.<sup>40</sup> Tatsächlich sind sowohl der aus dem Bild zum Betrachter schauenden wie der ins Bildinnere gewendeten Figur beide Bewegungen eigen. Die rückansichtigen Jünger in Giottos *Abendmahl* haben eine Repousoirfunktion, anders als ihre noch dem älteren symmetrisch-ornamentalen Bildmuster verpflichtete Profildarstellung in Duccios *Abendmahl* aus der *Maestà* (1308–11, Museo dell'Opera del duomo, Siena). Giottos Jünger visualisieren durch ihre bildparallele Aufrichtung und Ausrichtung ins Innere

36 Zentral hierzu Anna Rohlf-von Wittich, Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, hg. von Ernst Gall und Grete Kühn, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1955, S. 109–113; Kemp 1996 (wie Anm. 22).

37 Das Motiv des Blicks aus dem Bild ist schon für Riegls Stilgeschichte systembildend. Siehe insbesondere ‚Das Holländische Gruppenporträt‘, Wien 1932. Der Blick aus dem Bild wird als Träger der „äußeren“, auf den Betrachter gerichteten „Einheit“ verstanden, in Abgrenzung gegen die durch Handlung und Szene gebildete „innere Einheit“ des Bildes. Hierzu Prange 2009 (wie Anm. 13), bes. S. 127. Grundlegend, wenn auch ebenso wie Riegls Auswertung des Motivs ohne Einsicht in seine metapicturale Dimension die Studie von Alfred Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964. Einschlägig für die Thematik der Selbstbezüglichkeit des Bildes sind insbesondere Kemps Bemerkungen zum Blick aus dem Bild. Siehe die Analyse von Nicolaes Maes' Gemälde *Die Lauscherin* (1655), das außer dem Blick aus dem Bild das Motiv des Vorhangs als weitere Markierung der ästhetischen Grenze enthält. Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung, hg. von Hans Belting, Heinrich Dilly u.a., 3., durchges. u. erw. Aufl. Berlin 1988, S. 240–257, hier S. 248–254.

38 Von den zahlreichen Studien zur Rückenfigur sind für den Aspekt der Metapicturalität insbesondere die folgenden Texte aufschlussreich: Hartmut Böhme, Rückenfiguren bei Caspar David Friedrich, in: Caspar David Friedrich: Deutungen im Dialog, hg. von Gisela Greve, Tübingen 2006, S. 49–94. Klaus Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter, in: Pantheon. Internationale Jahreszeitschrift für Kunst. Sonderdruck aus Jahrgang LIII 1995, S. 149–166.

39 Hetzer 1981 (wie Anm. 34), Abb. 30.

40 Leon Battista Alberti, Della Pittura. Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 133 (§42).

des Bildes quasi den ‚Eintritt‘ des Betrachters. Sie demonstrieren die Grenze, aber auch die Transparenz der zur Schauöffnung entmaterialisierten vorderen Wand des Hauses, das als solches nicht nur den Ort des Geschehens, sondern auch den Raum des Bildes abbildet. Die aus dem Bild herausschauende Figur, zum Beispiel die Maria in Masaccios *Trinität* in Santa Maria Novella (1425–28, Florenz), überschreitet zwar durch Blick und Geste die ästhetische Grenze, ist aber dadurch zugleich Garant der Autonomie der inneren Bildwelt, an deren Schwelle sie steht, der sie aber auch existentiell angehört.<sup>41</sup> Eine solche Scharnierfunktion zwischen Innen und Außen kommt grundsätzlich allen Betrachterfiguren und eben auch der Rückenfigur zu. Auch der selbst nicht sichtbare Blick in die Bildtiefe, wie ihn die Rückansicht



4 Albrecht Dürer, Die kleine Kupferstichpassion: Christus vor Pilatus, Blatt 5, 1512

signalisiert, markiert, wie schon erwähnt, die ästhetische Grenze durch die bildparallele Aufrichtung der Figur, die sie zum Repräsentanten des Betrachtersubjekts und seines Blickes macht. Zugleich bleibt die Rückenfigur, zumindest in der traditionellen Historie, Handlungsfigur. Sie ist aktives Glied der Bilderzählung und doch auch distanziert von dieser. Alle Betrachterfiguren, die Rückenfigur jedoch wohl am deutlichsten, stiften eine dialogische Beziehung, die innerhalb des Bildraums entwickelt wird und auf diese

41 Vgl. Wolfgang Kemp, Masaccios ‚Trinität‘ im Kontext, in: Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp, hg. und eingel. von Kilian Heck und Cornelia Jöchner, München / Berlin 2006, S. 43–76, hier S. 74.

Weise Modell oder Spiegel der Betrachter-Bild-Relation ist. Dieses zweifache dialogische Verhältnis garantiert die Totalität der Sinnaussage, jenseits einer ikonographischen Richtigkeit. Es ist die von der Rückenfigur exemplarisch eröffnete gelingende Korrespondenz zwischen einem sehenden Subjekt und seinem Blickziel, die dem Bild den Charakter einer ‚objektiven‘ und ‚alternativen‘ Welt verleiht.

Die frühen Formulierungen der Rückenfigur im Rahmen der Historie unterscheiden diese nicht grundsätzlich von anderen Bildfiguren, deren Blick oder Gestik auf die Hauptfigur verweisen. Allenfalls lässt sich, wenngleich nicht durchgängig, eine pejorative Akzentuierung feststellen, die etwa den römischen Soldaten in Giotto's *Gefangennahme Christi* oder in Dürers *Christus vor Pilatus* (Abb. 4), den Judas in zahlreichen Abendmahldarstellungen des Quattrocento oder aber den Zöllner in Masaccio's *Zinsgroschen* (1424–28, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci, Florenz) zur Rückenfigur prädestiniert. Umso strahlender kann auf der Basis dieser negativ konnotierten Rückansicht die frontale oder im Profil gegebene Ansicht Christi zur Wirkung gelangen. Hauptaufgabe der klassischen Rückenfigur ist es mithin, ein dialogisches Raumverhältnis im Bild zu eröffnen, das in der würdigsten Bildfigur seine vermeintlich natürliche Antwort findet. Obwohl diese visuelle Dialogstruktur per se mit der christlichen Lehre nichts zu tun hat, kann sie doch in ihrem Sinne funktionalisiert werden, so dass die Positionierung der ästhetischen Grenze mithilfe der Rückenfigur dem diskursiven Bildgehalt untergeordnet wird bzw. der Wahrnehmung weitgehend entzogen bleibt.

## b. figuration der grenze: die protomodernere bildgeschichte der rückenfigur

Die moderne Geschichte der Rückenfigur, und das heißt, die Geschichte der Offenlegung ihrer rhetorischen Bildfunktion, beginnt mit der Ablösung des Historienbildes durch nicht handlungszentrierte Gattungen wie Landschaft und Genre. Angelegt ist dieser Prozess schon in Rogier van der Weydens *Lukasmadonna* (Abb. 5), einer „ausdrücklichen Inszenierung der künstlerischen Schöpfung (...) in den Grenzen der christlichen Ikonographie (...).“<sup>42</sup> Diese wohl von Jan van Eycks *Madonna des Kanzlers Rolin* (1435, Paris, Louvre) abgeleitete Komposition stellt die Marienvision des Evangelisten – die ihn, den Porträtisten der Muttergottes, zum Patron der Maler qualifiziert – in den Vergleich mit einem markant diesseitigen Sehen, das in den beiden Rückenfiguren im Hintergrund Darstellung findet. Das Betrachterpaar schaut, gleichsam in Stellvertretung des Betrachters vor dem Bild, auf eine weite Landschaft; es wiederholt und interpretiert den Ausblick durch die offene Säulenstellung, durch die bereits der Vergleich des Bildes mit einem offenen Fenster zur Darstellung kommt. Die ästhetische Grenze wird mehrfach thematisch: im visionär nach innen gerichteten Blick des Lukas, der die Gestalt der *Maria lactans* als das in der Innenschau ge-

42 Stoichita 1998 (wie Anm. 1), S. 57.

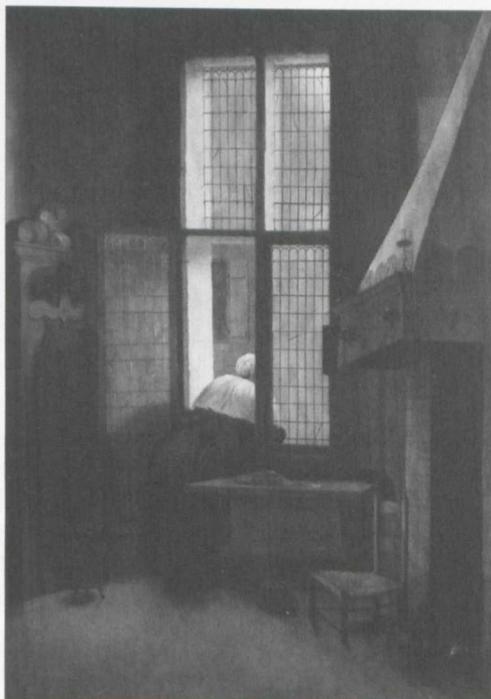


5 Rogier van der Weyden, Lukas malt die Madonna, um 1435, Boston, Museum of Fine Arts

gewonnene Bild interpretiert, ähnlich wie Giotto's Christus der *Gefangennahme* zum Bild im Bild gerinnt. Innen und Außen als Konstituenten der Bildbetrachtung sind außerdem in den Tür- und Fensteröffnungen sowie im Blick des Betrachterpaars über die Zinnen figuriert. Schönheit und Reichtum der Landschaft lassen diese als Abbreviatur des Kosmos schlechthin erscheinen, des natürlichen wie des kulturellen, denn auch Bauwerke sind minutiös aufgeführt. Somit wird ein zweites Blickziel im Bilde eingerichtet. Leitet uns der Blick des Lukas auf Maria mit dem Christuskind und somit zum höchsten christlichen Bildgegenstand, führt der durch Säulenstellung und Betrachterpaar thematisierte Blick auf die Landschaft von diesem religiösen Sinn weg. Allerdings lässt sich über die metapicturale Symbolik wieder eine kohärente Sinnaussage gewinnen. Rogier stellt in der Feinheit und Detailgenauigkeit der Landschaftsdarstellung die Kompetenz der Malerei zur Schau, Gottes Schöpfung ebenso wie den Gestalten der Heilsgeschichte eine Realität zu geben, die sie der unmittelbaren sinnlichen Erfahrung zugänglich macht. Nicht etwa primär ihre Hingabe an die Erscheinungswelt, sondern vielmehr die Stärkung des religiösen Wahrheitsanspruchs durch die Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens wird als Aufgabe der Malerei definiert.

In der Isolierung der Rückenfiguren zu Betrachtern, ein in der italienischen Historie kaum auffindbares Motiv, kündigt sich die moderne Intensivierung und Autonomisierung bildlicher Selbstreferenz an. Die bei Jan van Eyck und Rogier van der Weyden schon fassbare Abweichung von der klassischen, in die Handlung integrierten Rückenfigur ist bildgeschichtlich gesehen der Ausgangspunkt für ihren Einsatz in der Gattung des Genrebilds, für das hier Jacobus Vreles *Frau am Fenster* (Abb. 6)

stehen mag. Trotz der kognitiven Unschärfe, die mit der anonymen Rückansicht ins Bild kommt, eröffnet die Rückenfigur als Betrachterfigur im Genrebild ebenso wie als Handlungsfigur im Historienbild einen gelingenden Dialog, der den Bildsinn erschließen hilft. Als Figuration der ästhetischen Grenze verkörpert die Rückenfigur den Mechanismus bildlicher Repräsentation, indem sie auf etwas verweist, was das Bild zeigt; ja nicht nur zeigt, sondern in einer quasi natürlichen Entgegnung dem Blick offenbart. Sinnstiftung geschieht nicht allein über den Einsatz eines lesbaren Codes, sondern maßgeblich über die Inszenierung von Augenzeugenschaft. Mit ihr ist die eingangs schon erörterte Präsenzbehauptung des Bildes verbunden, die in sich die Fülle des Augenblicks aufruft, in der Erfahrung einer Gegenwart Vieldeutigkeit generiert und dabei doch auf die zwingende Logik einer kausalen Beziehung zwischen subjektivem Blick und objektivem Blickziel setzt. Vrel wird dieser Regel gerecht, obwohl wir nicht sehen, was die beliebte Frau auf der Straße betrachten mag. Sie ist ephemere gegenüber dem Raum, den sie gleichwohl mit dem Anschein des gelebten Augenblicks erfüllt. So spiegelt ihr Ausschau-Halten durchaus, obwohl es einem anderen Objekt, nämlich der selbst nicht sichtbaren Straße gilt, unsere ästhetische Erfahrung des dargestellten Wohnraums und seiner Intimität. Die Rückenfigur ist nur Beigabe zur Darstellung eines Interieurs, dessen ‚diaphane‘ Raumgrenze sie als Figuration der ästhetischen Grenze bestätigend kommentiert. Geschlossenheit und Offenheit jener Grenze, die das Bild als Sinntotalität definiert, werden in dem großen hellen Fensterfeld evoziert, das als Öffnung die räumliche Schwelle zu einem ‚Außen‘,



6 Jacobus Vrel, Frau am Fenster,  
1654, Wien, Kunsthistorisches  
Museum

als transparenter Schirm jedoch die umgekehrte Richtung, nämlich die Reflexion des Lichts zum Thema macht.<sup>43</sup> Die ephemere Rolle der Rückenfigur entspricht ihrer attributiven Funktion im Historienbild, für die Dürers Graphik (Abb. 4) ein gutes Beispiel ist. Der vom unteren Bildrand überschrittene Soldat markiert die vorderste Bildebene, leitet den Betrachterblick weiter aufwärts zu Christus, seiner Gestalt als Sockel dienend und wie in Giotto's Schergenfigur aus der *Gefangennahme* (Abb. 1) den der ästhetischen Erfahrung generell innewohnenden Übergang von einer physischen Sphäre zu jener des Geistes andeutend.

Reflexiv wird die Rückenfigur erst dort, wo die Gattungslogik aufgebrochen wird. Bei Pieter Bruegel d. Ä. und Jan Vermeer finden sich die ersten protomodern zu nennenden Gestaltungen der Rückenfigur. Ein erstes Beispiel betrifft die von Pieter Bruegel d. Ä. gezeichnete *Flucht nach Ägypten* (Abb. 7), denn hier wird Joseph als Betrachterfigur dargestellt, versunken in den Anblick der Berglandschaft vor ihm, also getrennt von der Narration. Von Rogiers Betrachterpaar vor der Landschaft unterscheidet sich diese Lösung insofern, als hier eine Hauptfigur, ein Protagonist der biblischen Geschichte, zum Subjekt der ästhetischen Erfahrung verfremdet wird. Ein



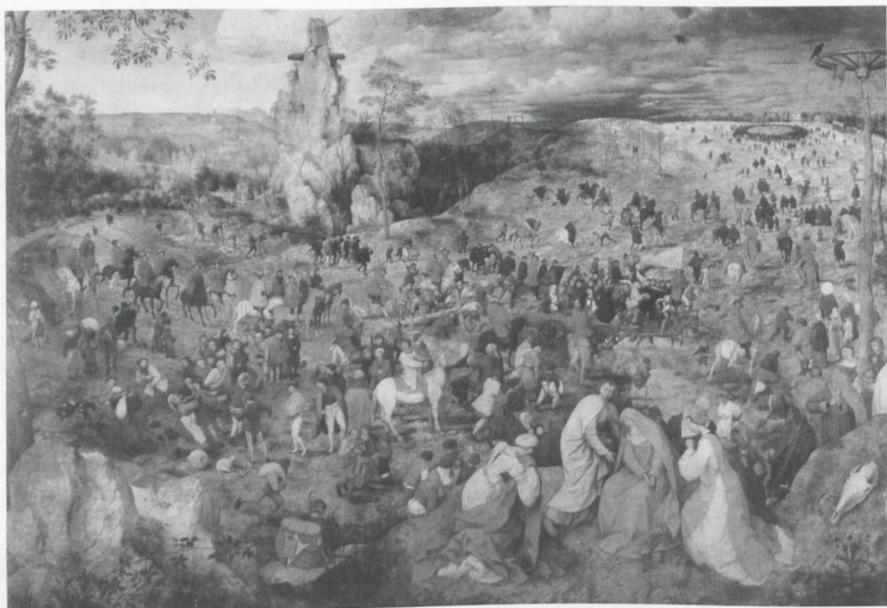
7 Pieter Bruegel d. Ä., Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Federzeichnung in Braun, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin

Riss geht durch die Sinnstruktur des Bildes, welcher sich noch vertieft angesichts der Gestaltung Mariens im Stile einer spätgotischen Gewandfigur. Sie wirkt wie das Zitat einer älteren Bildformel, deren Gültigkeit auf diese Weise relativiert scheint. Zumindest ist ihr der Modus der Präsenz abhanden gekommen. Die ikonische Stillstellung des Christuskopfes in Giotto's *Gefangennahme* bereitete diese Doppelung des Bildes

43 Siehe auch die Beschreibung von Guntram Wilks: Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre, Marburg 2005, S. 35 f.

bereits vor, doch gewinnt sie im Rahmen der Landschaft eine ganz neue Qualität. Ähnliches ließe sich für den ‚Hausierer‘ in der Wiener *Kreuztragung* (Abb. 8) sagen, der etwas abseits vom Geschehen, recht weit an den vorderen Bildrand gerückt zwischen den links und rechts ansteigenden Gesteinsformationen der vorderen Raumschicht sitzt, so als beobachte er von einer leicht erhöhten Position aus das bunte Treiben der Menge, die sich auf dem Weg zum Kalvarienberg, zum Teil auch zurück in die Stadt bewegt. Nur ganz wenige Angehörige dieser Volksmenge nehmen überhaupt Notiz von dem weit entfernt im Bildzentrum dargestellten dornengekrönten Christus, der unter der Last des Kreuzes zusammengebrochen ist, zum Beispiel eine Gruppe von drei Figuren in Rückansicht direkt unterhalb des Kreuzes: Zwei Frauen schlagen sich trauernd die Hände vors Gesicht, ein Mann zwischen ihnen trägt ein nacktes Kind auf dem Arm, was vielleicht als ein Indiz für die Armut und gesellschaftliche Randständigkeit dieser aufmerksamen, dem Heilsgeschehen zugewandten Gruppe gelesen werden kann. Auch der ‚Hausierer‘, dessen großer Rucksack, an dem Wimpel und Kochlöffel befestigt sind, gleichermaßen von seiner Wanderschaft wie von seiner Unbehaustheit spricht, ist eine gesellschaftliche Randfigur, deren Schau jedoch nicht gerichtet und nicht emotionalisiert erscheint, mithin eine ästhetische, auf das Ganze gerichtete Betrachtungsweise repräsentiert. Hingegen demonstriert Bruegel in der Abgelenktheit der Volksmenge, die sich den verschiedensten Belustigungen und Zänkereien hingibt und deren Triebhaftigkeit durch wilde Gesten und Blicke aus weit aufgerissenen Augen karikaturistisch übersteigert ist, die Blindheit und Beschränktheit des zeitgenössischen, nur auf den nächsten alltäglichen Gegenstand gerichteten Bewusstseins. Die in der traditionellen Historie geleistete Synthese des sinnlichen Sehens und geistigen Erkennens wird hier durchkreuzt, denn Bruegels ‚Wimmelbild‘ widersetzt sich der Regel eines durch Blickbeziehungen sinnlich und sinnvoll geordneten Raums. Die Rückenfigur liefert keine Orientierung; auch wenn ihre kontemplative Haltung deutlich einem ‚anderen‘ Sehen Gestalt verleiht, ist sie ein Akteur unter vielen. Gleichwohl ist sie wie die Figur des Joseph in der *Flucht nach Ägypten*, als Subjekt ästhetischer Erfahrung in einen scharfen Kontrast gestellt zur Form der christlichen Historie, die in der archaisierenden Darstellung der großen Trauergruppe im rechten unteren Bildfeld wiederum zitathaft eingefügt ist. Die innerhalb dieser Gruppe durchaus konservierte Unmittelbarkeit eines homogenen Erzählraums wird durch Bruegel gerade dadurch aufgekündigt, dass er in der Schilderung der „Menge als heillosen Menagerie“ die Historie „in die Gegenwart der Erfahrung und Wahrnehmung“ transponiert.<sup>44</sup> Dadurch wird der monumental Ohnmacht Mariens der Charakter eines Bilds im Bilde zugesprochen. Die ideale Emotionalität dieser Szene ist nicht von dieser Welt. Und sogar innerhalb der im Stile Rogier van der Weydens dargestellten Szene wird noch einmal unterschieden zwischen der ikonischen Frontaldarstellung der Johannes-Maria-Gruppe, die in sich einem Andachtsbild gleicht, und den beiden weiblichen, im Profil und in Rückansicht gegebenen weiblichen Assistenzfiguren, die sich betend und trauernd auf Maria und Johannes ausrichten, insofern also als Repräsentantinnen des Bildbetrachters dienen.

44 Klaus Demus zur *Kreuztragung Christi*, in: Wilfried Seipel (Hg.), Pieter Bruegel d.Ä. im Kunsthistorischen Museum, Wien 1997, S. 68 f., hier S. 68.



8 Pieter Bruegel d. Ä., Die Kreuztragung Christi, 1564, Wien, Kunsthistorisches Museum

Die ästhetische Grenze wird in Bruegels Gemälde also vielfach markiert und dies in einer Weise, die ihrer affirmativen Rhetorikfunktion entgegenwirkt, denn die Rolle des Betrachters ist nicht eindeutig definiert. Vielmehr führt Bruegel konkurrierende Haltungen und Blickrichtungen ein, die sich nicht zugunsten einer klaren Sinnaussage hierarchisieren lassen. Zwar scheint zunächst der aufwärts in Richtung der großen Trauergruppe gerichtete andächtige Blick und Betgestus einer alten Frau auf die Wahrheit *dieses* Bildes zu verweisen, ebenso eine frontal dargestellte weitere, mit einer prächtigen weißen Haube behütete weibliche Figur, die rechts versetzt hinter der großen Trauergruppe steht und sich mit der Schürze die Augen wischt. Doch diesen beiden Figuren sind wiederum solche in Rückansicht beigegeben, die ein anderes Blickziel favorisieren, nämlich den von Bruegels Darstellung in ‚Jetztzeit‘ gegebenen Fall Christi unter dem Kreuz. Die Konkurrenz der Bilder zeigen insbesondere Kind und Ehemann der Frau mit Haube, die auf dem tieferen Niveau des zeitgenössischen Ereignisbildes stehen und die Trauernde gestikulierend dazu bewegen wollen, sich umzudrehen, um die zentrale Szene des Ganges Christi nach Golgatha zu sehen. In den Gesten der beiden Beginen rechts wiederholt sich nochmals die Kontrastierung von frontaler und rückansichtiger Blickbewegung als visuelle Überlagerung zweier Bildmuster. Allein in dem vom Bildrand angeschnittenen Selbstporträt des Malers im Profil wird eine affektlose Betrachtungsweise thematisiert, wie man sie auch dem ‚Hausierer‘ zuzuschreiben geneigt ist. Ihre Blicke sind weder von alltäglichen Gegenständen gefesselt noch werden sie durch die Identifikation mit dem leidenden Christus oder der ohnmächtigen Maria in Bann geschlagen. Ihre Blicke umfassen

die ‚ganze‘ Wahrheit, die Bruegels Bild um den Preis einer eindeutigen Sinnaussage zu geben versucht, und nicht nur das Bekenntnis zum Glauben. Dieses ‚Ganze‘ ist nicht als die Idee eines Göttlichen fassbar, sondern in der Landschaft als Bildsymbol beschlossen. Nicht primär als Spiegel der Passion ist deren Verwandlung vom „Blühenden zum Kahlen, Sandig-Öden, Vegetationsentblößten“ zu verstehen, denn diese Lesweise klammert die ihr eingeschriebene Historie in Gestalt einer dezentrierten Darstellung der Masse aus.<sup>45</sup> Trotz der unermesslichen Tiefe des Landschaftsraumes setzt Bruegel in der Figurendarstellung eine ungebrochene Lokalfarbigkeit ein, was den flächenhaft ‚tachistischen‘ Eindruck hervorruft, den Sedlmayr zurecht als Moment einer protomodernen Dissoziation des Bildraums bewertete.<sup>46</sup> Bruegel malte nicht mehr das heilsgeschichtliche Ereignis, sondern seine Wahrnehmung bzw. Nicht-Wahrnehmung. Die Landschaft als tiefenräumliche ‚Folie‘ der ins Panorama einer zentrums- und richtungslosen Masse aufgelösten heilsgeschichtlichen Handlung ist ebenso wie die Trauergruppe vorn ein Bildsymbol. Dessen metapicturale Bedeutung ist nicht einer religiösen Ideologie unterstellt, sondern meint das Ganze der ästhetischen Konstruktion, dem sich die beiden affektlosen Rückenfiguren, der ‚Hausierer‘ und der Maler selbst, zuwenden.



9 Jan Vermeer van Delft,  
Die Malkunst („de Schilder-  
const“), um 1666/67,  
Wien, Kunsthistorisches  
Museum

45 So Demus ebd., S. 69.

46 Hans Sedlmayr, Die Macchia Bruegels (1934), in: Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 1., Wien / München 1959, S. 274–318.

An der monumentalen Gestalt der Rückenfigur in Jan Vermeers *Die Malkunst* (Abb. 9) lässt sich die reflexive Dimensionierung der Metapictorialität weiterverfolgen. Die ästhetische Grenze wird auch hier nicht mehr eindeutig affirmativ behandelt, obwohl der kunstsymbolische Sinn der Atelierszene kaum bestreitbar ist und obwohl die metaphorischen Ränder beinahe überhand nehmen in diesem Werk: Nicht nur die Leinwand auf der Staffelei stellt das Bild im Bild dar. Auch das Geviert der Landkarte an der Rückwand des Raums, die niederländischen Provinzen darstellend, ist eine Verkörperung des Mediums selbst.<sup>47</sup> Nicht zuletzt verweist der zur Seite gezogene Vorhang, in dessen reicher Musterung sich die Farben des Interieurs wiederholen, in vermeintlich klassischer Manier auf die ästhetische Grenze.<sup>48</sup> Irritierend jedoch wirkt seine perspektivisch nicht ganz schlüssige Anbringung in einer vordersten Raumschicht zusammen mit dem leicht diagonal in den Raum ausgerichteten Stuhl, der dem Betrachter einen Platz zur Betrachtung der Szene anzubieten scheint. Alludiert wird hier ausdrücklich die theatrale Struktur eines Proszeniums, doch wird ihr keine fiktive Wirklichkeit verliehen. Das Ensemble aus Stuhl und Vorhang verdichtet vielmehr Raum- und Flächenwirkung in einer spannungsvollen Konstellation, die im Übrigen das ganze Bild durchdringt: Trotz der extremen Raumflucht stellt sich kein Tiefensog her, ist die Raumbühne eine „seichte“, wie Sedlmayr bemerkte.<sup>49</sup> Die Relation zwischen dem Maler an der Staffelei, dem Tisch und der lorbeerbekränzten Gestalt der jungen Frau ist räumlich uneindeutig, ebenso die Blickbeziehungen. Richtet sich der Blick des Malers auf die Leinwand oder wendet er sich leicht nach links seinem Modell zu? Ist der niedergeschlagene Blick des Mädchens ein Ausdruck der Selbstversunkenheit oder schaut sie nach unten zu dem aufgeschlagenen Skizzenbuch hin? Die Dissoziation des Raumes gipfelt schließlich im „Scharfstellen“ der Kontur des Künstlers. Er „ist nicht nur die größte Gestalt, er sitzt nicht nur in der Mitte (...), sondern unser Sehen wird gleichsam auf ihn ‚eingestellt‘ wie die Brennweite eines photographischen Apparates; seine Gestalt ist am schärfsten zu sehen, während Vordergrund und Hintergrund leicht unscharf erscheinen.“<sup>50</sup> Die Künstler-Betrachterfigur wird selbst zu einer Schwellengestalt, gegen die der Umraum absticht und sich zum Bild schließt.

47 Hierzu ausführlich Daniel Arasse, *Vermeers Ambition*. Aus dem Französischen von Hella Faust, Dresden 1996, bes. S. 93–111. Aufschlussreich ist insbesondere die Beobachtung einer ‚malerischen‘ Behandlung der Landkarte, die darauf zielt, ihre Sichtbarkeit zu unterminieren. Vermeer löst mithin wie Bruegel den notwendigen Zusammenhang von Sehen und Erkennen auf.

48 Vgl. Michalski 1933 (wie Anm. 23), S. 21.

49 Hans Sedlmayr, *Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst*, in: *Epochen und Werke*, Bd. 2, Wien 1960, S. 107–120, hier S. 107.

50 Ebd., S. 112. Zu diesem Bildmittel Vermeers siehe auch Arasse 1996 (wie Anm. 47), S. 114, der außerdem auf die detaillierte Wiedergabe des vertikalen Knicks in der Landkarte hinweist. Ähnlich wie die dem Maler, seinem Schemel und seinem Bild auf der Staffelei verliehene Schärfe der Kontur ist auch dieses Detail nicht der Deutlichkeit des Gegenstandes verpflichtet, sondern seiner ‚Verschlingung‘ durch Licht und Schatten sowie, dies wäre hinzuzufügen, durch die Perspektive. Diese bedingt in der Rückansicht des Künstlers dessen Unkenntlichkeit als Person. Arasse wendet sich im Übrigen gegen Begründungsversuche, die das Moment des Scharfstellens aus dem Gebrauch der Camera obscura ableiten. Ebd., S. 139 ff.

Es sind diese strukturellen Paradoxien, die eine gattungsmäßige Einordnung des Werks behindern. Der Lektüre als Genrebild, das den Maler in seiner Werkstatt zeigt, widerspricht die fehlende Einheit des Interieurs und die mangelnde räumliche Verankerung der Personen und Gegenstände in diesem. Man vergleiche Adrian van Ostades oder Joos van Craesbeecks (Abb. 10) ähnlich angelegte Gestaltungen des Künstlers an der Staffelei, die die unangefochtene Dominanz und Kontinuität des Raumes bewahren, indem sie den Maler an den Rand rücken und als Repoussoirfigur dem Raum unterordnen.<sup>51</sup>

Dem Verständnis des Vermeerschen Gemäldes als einer Allegorie der Malkunst steht hingegen die empirische Genauigkeit der Ateliendarstellung entgegen, die ähnlich wie in Craesbeecks Bild gewissermaßen die Fabrikation einer Allegorie ausstellt. Das mit Lorbeerkranz, Trompete und Foliant als Klio ausgestaffierte Mädchen wirkt deutlich verkleidet, die Kostümierung ist als solche unübersehbar. Die beschriebenen Fläche-Raum-Dissonanzen verhindern jedoch, dass diese Desillusionierung bruchlos in jene neue Fiktionalität aufgehoben wird, die man als Verklärung des Gewöhnlichen im



**10** Joos van Craesbeeck, Atelierszene, um 1630, Institut Néerlandais

Genrebild beschreiben könnte.<sup>52</sup> Der Sinn bleibt ungewiss. Die überbordende Selbstreferentialität des Bildes lässt sich weder zum Sinnbild überhöhen noch zu einer szenischen Darstellung der künstlerischen Produktion vereinheitlichen.<sup>53</sup> Während

51 Siehe vergleichende Besprechung und Abbildung von Adriaen van Ostades Gemälde *Der Maler in seiner Werkstatt* (1663) bei Kurt Badt, 'Modell und Maler' von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Mit einem Nachwort von Lorenz Dittmann, Köln 1997. S. 24 ff., Abb. 2. Zur Kommentierung von Craesbeecks Atelierszene vgl. Stoichita 1998 (wie Anm. 1), S. 271 f.

52 Stoichita ebd., S. 272 über Craesbeecks Bild: „Es ist die allegorische Darstellung der fünf Sinne unter der Maske einer Genreszene.“

53 Vgl. Arasse (wie Anm. 47, S. 90 ff.) zu Vermeers Vermischung von Allegorie und Ateliendarstellung. Allerdings favorisiert er dann doch die Lesweise als Allegorie. Der diesbezügliche Streit zwischen Sedlmayr und Kurt Badt (siehe Anm 51.) wird nicht rezipiert.

nämlich die Teilnehmer der Tischgesellschaft in Craesbeeks Atelierbild nichts anderes sind als Schauspieler, die für eine Allegorie der fünf Sinne posieren,<sup>54</sup> ist der Status des Modells in Vermeers Atelier ein anderer, von Widersprüchen geprägter. Das als Clio bzw. Fama posierende Modell ist trotz der leicht grotesken Entlarvung der Kostümierung als einer Kostümierung nicht einfach ein Modell, das für den Maler posiert. Mit der etwas unbeholfenen Geste, der man die Gemachtheit ansieht und der eine gewisse Komik anhaftet, kontrastiert die Auratisierung der Figur durch das indirekt einstrahlende Sonnenlicht, aber auch die jeder Pose entgegengesetzte Selbstversunkenheit und der sanfte mariengleiche Ausdruck des Antlitzes. Die lichte Figur gerinnt zu einem Bild im Bild, das ähnlich wie die Landkarte oder der Vorhang als solches eine gewisse Selbständigkeit beansprucht und keineswegs nur der personellen und gegenständlichen Ausstattung des Interieurs dient.

Der berühmte Streit zwischen Hans Sedlmayr und Kurt Badt über die angemessene Interpretation spiegelt die protomodernere Dissoziation des Bildes, das sich dem integralen Sinnverstehen ebenso wie einer kompositionslogischen Beschreibung entzieht.<sup>55</sup> Paradoxaerweise resultiert diese sich gegen traditionelle Interpretationsweisen stemmende Bildstruktur daraus, dass die Ausgestaltung des Bildes als fiktionaler Innenraum auf der einen Seite maximal gesteigert wird. Denn im Gegensatz zu Rogiers Lukasbild, dessen Nachfolge Vermeers Atelier antritt, ist hier der Außenraum nur indirekt repräsentiert. Einen direkten Blick nach draußen gibt es bei Vermeer nicht, wenngleich dieses Außen permanent thematisch wird, gleichsam als „off screen space“. Der Vorhang scheint im Moment beiseite geschoben zu werden und den Blick auf die Atelierszene freizugeben. Das im Hintergrund posierende Modell steht an einem Fenster, dem Lichteinfall nach zu urteilen. Die Außenreferenz ist aber auch „on screen“ formuliert – in der Landkarte, die fast die ganze Rückwand einnimmt. Die Darstellung der ästhetischen Grenze wird also einerseits, durch die indirekte Präsenz des Außenraums, der Wahrnehmung noch stärker entzogen, der Illusionismus damit ausgeprägter. Dieser Effekt ist im Vergleich mit Giottos vollständigen Haus-Darstellungen etwa im *Abendmahl* gut nachvollziehbar. Auf der andern Seite bewirkt Vermeers betonte Innenräumlichkeit eine Öffnung des Bildes, da es seinen Raum gleichsam auf jenes unsichtbare Außen hin projiziert. Auf der Auswertung dieses Effekts der ‚Öffnung‘ des Einzelbildes beruht ganz

54 Siehe hierzu Stoichita 1998 (wie Anm. 1), S. 271 f., hier S. 272: „Ein Alter spielt Laute, eine Frau bemüht sich, einen Brief zu lesen, ein Paar scheint in erotischer Zwiesprache versunken, ein anderer Mann raucht, einer trinkt. Es ist die allegorische Darstellung der *fünf Sinne* unter der Maske einer Genreszene.“ Siehe auch Anm. 52.

55 Kurt Badt 1997 (wie Anm. 51). Badts Kritik zielte auf Sedlmayrs Intention, nicht die Sichtbarkeit des Bildes zu würdigen, sondern das Sichtbare nur als Manifestation von Ideen zu bewerten. Dagegen stellt er die „richtige Reihenfolge der Interpretation“ gemäß der Art des Bildaufbaus. Nicht nachvollziehbar ist die Abweisung der oben zitierten Beobachtung Sedlmayrs, dass das Bild in scharf konturierte und unscharf gesehene Partien zerfällt. Badt (ebd., S. 118) führt dies auf die Gegebenheit der Licht-Schatten-Situation zurück. Eine neuere Wiederaufnahme von Badts Konzeption bei Karin Leonhard, *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers*, München 2003.

wesentlich die Struktur des klassischen Erzählfilms.<sup>56</sup> Allerdings nutzt Vermeer sie nicht für eine handlungsdramaturgische Logik. Vielmehr ist eine dem Sinnverstehen abträgliche Dezentrierung die Folge. Dass Vermeer diesem Problem wiederum dadurch begegnet, dass er die Flächenwerte stärkt und eine dem perspektivischen Raum konkurrierende Zweischichtigkeit einführt, die die ästhetische Grenze auf neue Weise thematisiert, nimmt bereits Elemente der modernen Destruktion des einheitlichen Bildraums vorweg.

### c. caspar david friedrichs neuerfindung der rückenfigur

Bruegel und Vermeer antizipierten in ihrer Artikulation eines diskontinuierlichen Raums, der die Dialogbeziehung zwischen Nähe und Ferne und damit das Sinnfundament des klassischen Kunstbildes in Frage stellt, ein Moment, das in Caspar David Friedrichs zweischichtiger Bildraumanlage zum ästhetischen Prinzip wird. Schon Alexander Dorner bemerkte in seinem Essay *Zur Raumvorstellung der Romantik* aus dem Jahr 1930 den „Riß innerhalb der alten Raumeinheit“, den „revolutionären Sprung vom Nächsten zum Fernsten (...)“.<sup>57</sup> Die Friedrichsche Rückenfigur vermag nicht mehr zu erfüllen, was den traditionellen Betrachtern in der Landschaft und ihren emblematischen und allegorischen Pendants aufgetragen war,<sup>58</sup> nämlich zwischen Nähe und Ferne zu vermitteln, Mensch und Natur in einer ‚sprechenden‘ Beziehung zu präsentieren.<sup>59</sup> Sie überspannt die Pläne nur als Flächenfigur – mit Dorners Worten

56 Siehe die grundlegende Studie von Noël Burch, *Theory of Film Practice*, übersetzt von Helen R. Lane, [frz. Originalausgabe 1969], Princeton 1981.

57 Alexander Dorner, *Zur Raumvorstellung der Romantik*, in: *Vierter Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Hamburg 7.–9. Oktober 1930. Bericht im Auftrage des Ortsausschusses hg. von Hermann Noack. Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Band 25, Stuttgart 1931, S. 130–144, hier S. 134. Diese Beobachtung entfaltete systematisch Helmut Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, München 1960.

58 Beispiele zur Tradition des Motivs der Fernsicht mit einer oder zwei Rückenfiguren bei Sigmar Holsten, *Friedrichs Bildthemen und die Tradition*, in: *Kat. Ausst. Caspar David Friedrich 1774–1840*, Hamburger Kunsthalle 1974, hg. von Werner Hofmann, München 1974, S. 30–68, hier S. 40–43. Exemplarisch visualisieren Jan Luykens Illustrationen zur *Ethica Naturalis* (1700) und Daniel Chodowieckis belehrende Kupferstiche zum Thema *Natürliche und affektierte Handlungen* (1778) die kommunikative Beziehung zwischen Figur und Landschaft.

59 Das populäre Nachleben der Friedrichschen Rückenfigur von Fidus' *Lichtgebet* (1913) bis hin zu ihrer massenmedialen Verwendung in der Werbung vermittelt hingegen im Sinne der älteren Tradition des Motivs eine klare Lesbarkeit, beruhend auf der sinnfälligen Trennung der Raumschichten in eine nahsichtig ‚irdische‘ und eine fernsichtig ‚transzendente‘ Ebene, die beliebig ausdeutbar scheint für pseudoreligiöse Utopien und Konsuminteressen. Zur populären Nachfolge der Rückenfigur Friedrichs und deren Entwicklung in seinem frühen Werk habe ich ausführliche Stellung genommen in einem Vortrag, der u.a. in Greifswald präsentiert und in den vorliegenden Text nur teilweise eingearbeitet wurde. Zu Fidus: Wolfgang de Bruyn, *Fidus. Künstler alles Lichtbaren*, Berlin 1998. Beispiele der populären Rezeption von Friedrichs Rückenfigur in: Werner Hofmann (Hg.), *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt – Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt / M. 1974.

als „*überraumliche Kontaktlinie*“.<sup>60</sup> In dieser strukturellen Rolle, den fehlenden Mittelgrund der Landschaft durch eine flächige Vertikale zu ersetzen, trifft sich das Motiv der Rückenfigur mit der Bildfunktion aufragender Anker oder Kreuze.<sup>61</sup>

Schon damit ist deutlich, dass Friedrichs Rückenfigur nicht als direkte Weiterentwicklung jener traditionellen Staffage zu verstehen ist, die im landschaftlichen Frühwerk durchaus vorkommt, z.B. in einer Radierung von 1800, die zwischen Laubbäumen eine stehende Figur und einen Reiter in Rückansicht zeigt.<sup>62</sup> Gleichwohl sind Elemente historischer Rückenfigurtypen in Friedrichs Neuschöpfung eingegangen. Deren Bedeutung wird klarer werden, wenn wir uns ihre Genese aus dem sentimentalischen Frühwerk bewusst machen und insbesondere das Motiv der Melancholie und die Entwicklung des zweischichtigen Bildraums in den Blick nehmen.

Das Motiv der Rückenfigur erscheint in der *Trauerszene am Strand* (1799) und in den Studien des *Mannheimer Skizzenbuchs* von 1801 eindeutig emotional besetzt. Doch handelt es sich bezeichnenderweise um eine Gefühlsqualität, die allein als Negation greifbar ist. In der Zeichnung eines auf einem Felsen sitzenden Mädchens gibt Friedrich den seit Dürers Kupferstich bekannten Melancholiestus



**11** Caspar David Friedrich, Die Frau mit dem Spinnennetz zwischen kahlen Bäumen, Unbez. Holzschnitt (von Friedrichs Bruder Christian in Holz geschnitten; Holzstock in der Kunsthalle, Hamburg), um 1801/02

60 Dörner 1930 (wie Anm. 57), S. 140.

61 Vgl. z.B. *Das Kreuz an der Ostsee*, 1815 und *Zwei Männer am Meer bei Mondaufgang*, 1817 (Nationalgalerie, Berlin).

62 Caspar David Friedrich. *Das gesamte graphische Werk*. Nachwort von Hans Hofstätter, München 1974, S. 189.

wieder und zeigt das Gesicht der Frau bildeinwärts gewandt, so dass es mitfühlender Betrachtung entzogen ist.<sup>63</sup> Die beinahe grotesk anmutende Aufstützung des Arms auf dem Aststumpf nimmt dem Bild zudem etwas vom Stimmungsgehalt der traurigen Versunkenheit; sie entwickelt keine plausible körpersprachliche Signalbedeutung, die zur Einfühlung auffordern könnte. Eher vollzieht sich in dieser Geste eine mimetische Anschmiegun der Figur an den sterbenden Baum, als dessen Auswuchs sich die Gestalt quasi präsentiert. Dass die Schwere des Körpers und seine Sitzposition sinnlich nicht vermittelt sind, unterstützt die protosurrealistische Deshumanisierung der Figur. Im Holzschnitt (Abb. 11) ist die sitzende Frau noch stärker in das flächige Gespinst der Vegetation eingeflochten, das verlorene Profil fast ganz verschattet, der Arm mit dem Ast wie verwachsen, der erhobene, die Ferne anvisierende Blick durch den Arm gänzlich verstellt. Das Spinnennetz darüber, dem sich ein Insekt nähert, wiederholt das Thema des Gefangen- und Verstricktseins, der Todesverfallenheit. Und nicht nur in diesem geometrischen Element, das mit Schelling als das Geistige in der Natur zu interpretieren wäre, ist die Rolle der Kunst mit ausgesprochen. Auch die Melancholie ist in der Antike und erneut seit der Renaissance als Disposition des hervorragenden Menschen und insbesondere des bildenden Künstlers verstanden worden. Die regelmäßige Gestalt des Spinnennetzes tritt gleichsam an die Stelle der Attribute der Messkunst und besonders an die Stelle des Polyeder, jener Motive, die in Dürers *Melancholie* auf die Berufung des Künstlers hinweisen, mithilfe der Geometrie eine zweite Natur zu schaffen. Friedrich zeichnete sich selbst in der Zeit, als das Mannheimer Skizzenbuch entstand, sicherlich dieser Tradition eingedenk, mit melancholisch aufgestütztem Arm, wie dies auch schon Dürer tat.<sup>64</sup> Grundsätzlich wird damit die Selbstbildhaftigkeit der trauernden Frauenfiguren deutlich. Dass Dürer die Melancholiegebärde überdies nicht nur sich selbst, sondern auch Christus als Schmerzensmann zugewiesen hat, zeigt eine historische Motivverbindung an, die ebenfalls bei Friedrich weiter zu verfolgen ist, etwa in seinem Vers „Um ewig einst zu leben, / Muß man sich oft dem Tod ergeben.“<sup>65</sup> Der Künstler entwirft sich nicht nur als Melancholiker, sondern auch als Nachfolger Christi. Seine künstlerische Arbeit deutet er mithilfe des Verweises auf die Passionsgeschichte als Weg zur Unsterblichkeit.

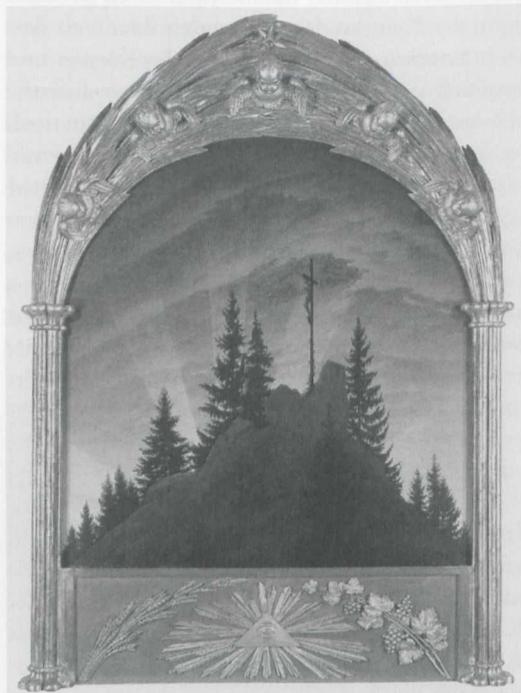
Aus der Verdichtung dieser kunstsymbolischen Motive melancholischer Weltabgewandtheit, Passion und Unsterblichkeitshoffnung geht die erste originäre Friedrich-

63 *Studie einer sitzenden Frau vor Gebüsch*, 1801, Dresden, Kupferstich-Kabinett. Abb. ebd., S. 296.

64 *Selbstbildnis mit aufgestütztem Arm*, um 1802. Unbez. Feder, Hamburg, Kunsthalle. Abb. ebd., S. 337. Man beachte den himmelnden Blick. Zu seiner Rolle als rhetorischer Vorläufer des bildeinwärts gerichteten Blicks siehe Kommentar im Text weiter unten. Vgl. dagegen Dürers konfrontativ-veristisches *Selbstbildnis mit aufgestütztem Kopf* (um 1492/93, Graphische Slg. der Universitätsbibliothek, Erlangen), abgeb. in: H.Th. Musper, Albrecht Dürer, Köln 1971, S. 75, Abb. 20.

65 Siehe u.a. Dürers *Christus als Schmerzensmann*, Titel zur Kleinen Holzschnitt-Passion (um 1511), in: Rainer Schoch, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 2, München 2002. Vgl. auch Dürers christusähnliches *Selbstbildnis als Melancholiker* (um 1516, Kupferstichkabinett, Kunsthalle Bremen). Friedrichs Aphorismus in: Sigrid Hinz (Hg.), Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, 2. unverändert. Ausgabe Berlin 1974, S. 82.

sche Rückenfigur in der Sepia *Das Kreuz im Gebirge* (Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Berlin) hervor. Auf sie folgt 1807 das Auftragswerk des sog. *Tetschener Altars* (Abb. 12). Dieses vielleicht erste Ölgemälde Friedrichs zeigt wie schon die Sepia den Gekreuzigten im verlorenen Profil, dem Hintergrund zugewandt, die Strahlen der



**12** Caspar David Friedrich,  
Das Kreuz im Gebirge  
(Tetschener Altar).  
1807/08, Staatliche Kunst-  
sammlungen, Galerie  
Neue Meister

untergehenden Sonne empfangend. Um eine stimmige christliche Ausdeutung dieser offenkundig höchst subjektiven Aneignung ikonographischer Traditionen hat sich der Künstler bekanntlich ebenso bemüht wie seine Rezipienten.<sup>66</sup> Vor dem gezeigten

<sup>66</sup> Friedrich lieferte eine allegorische Übersetzung der Bildmotive des Rahmens und des Bildfelds. Unklar bleibt seine Deutung des Bildganzen: „Jesus Christus, an das Holz geheftet, ist hier der sinkenden Sonne zugekehrt, als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters. Es starb mit Jesu Lehre eine alte Welt, die Zeit, wo Gott der Vater unmittelbar wandelte auf Erden. Diese Sonne sank, und die Erde vermochte nicht mehr zu fassen das scheidende Licht. Da leuchtet vom reinsten Metall der Heiland am Kreuz im Golde des Abendrots und widerstrahlt so im gemilderten Glanz auf Erden.“ Eine klare Sinnaussage formuliert Friedrich nur in Bezug auf die Motive des Vordergrunds (wie des Rahmens): „Auf einem Felsen steht aufgerichtet das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immergrün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen um das Kreuz, unerschütterlich fest, wie die Hoffnung der Menschen auf ihn, den Gekreuzigten.“ Hinz ebd., S. 133. 1974. Auch neuere Forschungsbeiträge orientieren sich primär an Friedrichs Eigendeutung und bemühen sich um eine Klärung der sinnbildlichen Qualität. Vgl. u.a. Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion, München 2003, S. 34–45; Christian Scholl, Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar Da-

Hintergrund ergibt sich eine andere, freilich kaum bewusst mitgegebene Deutung, die Christus, wie die Melancholie, als Identifikationsfigur des Künstlers versteht, mithin den metapicturalen Gehalt der Rückenfigur entfaltet.<sup>67</sup>

Christus am Kreuz, bildeinwärts gewendet, ist zur Betrachterfigur geworden, also an die Stelle der sehnsüchtig auf die Ferne ausgerichteten Melancholie getreten. In ihm ist der leidensreiche Weg des Künstlers auf dem Weg zur Unsterblichkeit konnotiert. Doch Friedrich gestaltet diesen Weg als einen nicht mehr begehbaren, verlorenen. Zwar ruft er durch die Bildeinwärts-Wendung der Figur explizit den Fernblick der Betrachter in der Landschaft und damit die ästhetische Schau auf, es bleibt jedoch bei diesem Verweis auf die Verweiskraft des Bildes. Die Landschaft selbst nämlich ist beschränkt auf eine vorderste wandartige Schicht. Sie entfaltet sich nicht zum Tiefenraum, so dass die Figur des Gekreuzigten sie nicht, wie es die rhetorische Rückenfigur leistete, für den Betrachter erschließen kann. Das Skandalon liegt freilich schon in der Entscheidung, Christus, dem höchsten Bildgegenstand der abendländischen Malerei, eine frontale Darstellung zu verweigern. Der Gekreuzigte ist nicht Kulmination und Zentrum der Bildaussage, er eröffnet vielmehr einen bildinternen Dialog. Nichts könnte die Aushebelung der rhetorischen Funktionen der Rückenfigur besser kenntlich machen. Statt den Blick auf sich zu ziehen und ihn zu befriedigen, wird der Kruzifixus seinerseits als Suchender, im Akt des Sehens wiedergegeben, ohne dass seinem Schauen klar ein Gegenstand zugewiesen würde. Die verdeckte untergehende Sonne zeigt diesen Gegenstand in der Form seiner Abwesenheit, als Abglanz, als Schein, ein Motiv, das Friedrich mehrfach eingesetzt hat, zum Beispiel in den Figuren des *Mondaufgang am Meer* (Gemäldegalerie, Berlin). Im *Tetschener Altar* liegt der Abglanz ausdrücklich auf einem Artefakt, der Bronzefigur des Gekreuzigten, die sich somit als Bild im Bild zu erkennen gibt und deren Lichtsaum die ästhetische als Grenze zur Transzendenz markiert.

Durch die klare Zweischichtung des Bildraums, die dem Hintergrund – nicht zufällig mit den Mitteln der Ölmalerei – eine neue Gewichtung verleiht, so dass der Blick nicht mehr, wie in der frühen *Trauerszene am Strand* (1799), am Vordergrund haftet,<sup>68</sup> verliert die Vergänglichkeitsthematik ihre Dominanz. Der Bilderzählung ent-

vid Friedrich und den Nazarenern, München / Berlin 2007, S. 170–176. Der *Tetschener Altar* wird kaum unter der Thematik ‚Rückenfigur‘ behandelt. Allein Koerner problematisiert Friedrichs allegorischen Bildkommentar und bemerkt, ohne jedoch diesen Gedanken am Bild weiterzuverfolgen, „diese seltsame Idee eines als *Rückenfigur* gegebenen Christus (...), der eine Landschaft betrachtet, die fortan seine Altäre ersetzen soll.“ Joseph Leo Koerner, Caspar David Friedrich. Landschaft und Subjekt. Aus dem Englischen von Christiane Spelsberg, München 1998, S. 164.

67 Ansätze zu einer solchen metapicturalen Deutung der Rückenfigur, allerdings ohne Perspektive auf deren historische Dynamik bei Böhme (wie Anm. 38). In den älteren wie in den neueren kunsthistorischen Arbeiten zu Friedrichs Rückenfigur wird dieser Aspekt weitestgehend ausgeklammert. Ewelina Rzucidlo, Caspar David Friedrich und Wahrnehmung: von der Rückenfigur zum Landschaftsbild, Münster 1998; Wilks 2005 (wie Anm. 43).

68 Pinsel, Feder, laviert. Mannheim, Kunsthalle. Abb. in: Caspar David Friedrich 1974 (wie Anm. 58.) In den Motiven der Strandszene, den Rückenfiguren von Mann und Hund, dem trauernden Paar und dem Kruzifix sind die Aspekte des *Tetschener Altars* gleichsam noch auseinander gelegt und einzeln in der vordersten Bildschicht ablesbar, so dass tatsächlich von einer Chiffrierung der Natur gesprochen werden kann. Auch die motivverwandte *Sepia Wallfahrt*

gegen stemmt sich die gleichwertige Ausprägung und strukturelle Annäherung von oben und unten, vorn und hinten. Die wehmütige Fernsicht des Christus am Kreuz gilt einem Verlorenen: nicht der Welt des Alten Bundes, die der Künstler selbst in seiner ikonographischen Verteidigungsrede anführt, sondern der Landschaft als dem schon von Rogier van der Weyden zitierten Spiegel gottgleichen Künstlertums. Wenn Friedrich die Landschaft dennoch im Sinne christlicher Allegorese auszulegen versucht und hierzu besonders die Zeichensprache des Rahmens benutzte, so muss dies wohl als ein Versuch gesehen werden, die Krise der Repräsentation im Geiste der romantischen Kunstreligion zu heilen.

Die Fernsicht der Rückenfigur überschreitet den introvertierten Gehalt der Melancholie. Sie wendet die Melancholie zur Sehnsucht, projiziert sie auf ein Äußeres, Fernes, das Objekt des Sehens ist und sich zugleich als Abwesendes präsentiert, als Verlust von Welt. Der in diesen doppeldeutigen Bereich ragende Kruzifixus trägt schon in sich jene Ambivalenz aus. Als Bronzeplastik ist er selbst Repräsentant des Mediums Bild, Bild im Bild. Dieses selbst wird dadurch zum Subjekt, sucht gleichsam in der Ferne seinen Inhalt, statt sich als Gegenstand andächtiger Betrachtung und Deutung darzubieten. Das Bild wird gewissermaßen aktiv, indem es sich auf den Hintergrund ausrichtet und dort seine Erfüllung sucht, die es in sich selbst nicht findet. Zwar ist dieser Hintergrund als himmlische Sphäre charakterisiert und damit als Ort der christlichen Transzendenz, auf die auch der „himmelnde“ Blick der Heiligen gerichtet war.<sup>69</sup> Während in der Verzücktheit der Heiligen die Entäußerung des Subjekts in ein ideales Ganzes nacherlebbar vergegenwärtigt wird, ist bei Friedrich zwar derselbe Vereinigungswunsch Thema, doch wird die Beziehung auf das Jenseits nicht durch eine mimische Aktion vorgestellt, die auf seelische Bewegung deutet, sondern allein formal, in der übergreifenden Flächenkomposition anschaulich, deren Grundordnung nicht mehr mit akademischen Einheitsvorstellungen kompatibel ist. Denn ihr Grundbestandteil ist nicht der menschliche Körper mit seinen sprachmächtigen Gliedern, sondern das abstrakte Gesetz der Wiederholung. An die Stelle der Organizität rückt das Serielle als Surrogat des Totalen. Im Himmel des *Tetschener Altars* kehrt wie in zahlreichen anderen Werken Friedrichs die Kompositionsfigur der Landschaft wieder. Ein abstrahierter Widerhall des im Vordergrund dreieckig aufgetürmten Gebildes aus Felsen, Tannen und Kreuz enthüllt die Flächigkeit der Ferne, ebenso wie der geometrisch exakte Strahlenkranz das Atmosphärische revidiert. Nähe und Ferne sind somit erst sekundär sinnbildlich aufzulösen in Reales und Ideales, Endlichkeit und Unendlichkeit. Primär artikuliert sich in dem unversöhnten Kontrast die historische Entzweiung des künstlerischen Bildes in stofflich-empirischen Inhalt und

bei *Sonnenschein* (um 1805, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Abb. ebd., S. 376) konzentriert allen Bildgehalt auf die narrativen Details des Vordergrundes – eine Prozession, die sich durch ein Tor aus Bäumen hin zu einem Kruzifix bewegt, das aus einem Gebüsch am Wegrand in der Mitte des Bildes emporragt. Insofern ist die neoprotestantisch geprägte allegorische Aussage der ‚Natur als Kirche‘ nicht in Frage gestellt.

69 Zum Thema Andreas Henning und Gregor J.M. Weber, „Der himmelnde Blick“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari. Ausstellung im Semperbau, 3. November 1998–10. Januar 1999, Emsdetten / Dresden 1998.

konstruktive Form. Insofern ist der *Tetschener Altar* vielleicht das erste collageartige Bild. Der Kruzifixus vermittelt wie die auf ihn folgenden Rückenfiguren Friedrichs in ihrer Beziehung auf die Bildachsen zwischen der mimetischen Bildqualität und der abstrakten. In dem Maße nämlich, wie die Rückenfigur eine räumliche Beziehung zwischen Vorder- und Hintergrund verneint und damit die Verweiskraft des Bildes negiert, verbindet sie die Gründe in der Fläche und bezeichnet so ihre Gleichwertigkeit im Bild: die modernistische Utopie der Fläche als Wesen der Malerei kündigt sich hier an.<sup>70</sup>

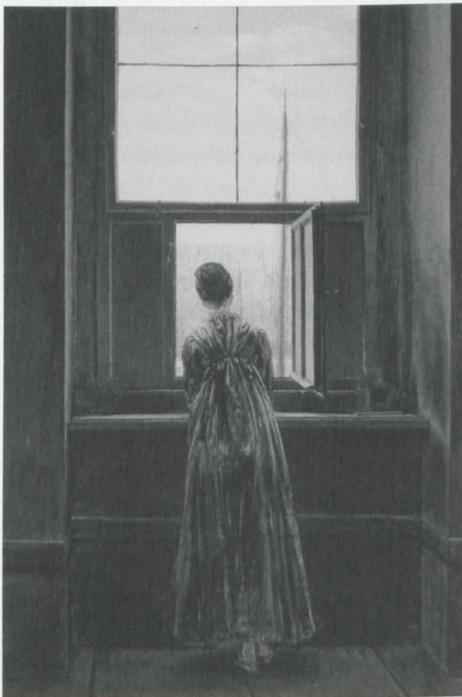
Die Rückenfigur als aufgerichtete und bildeinwärts gewandte Melancholie verliert jede konkrete affektive und moralische Bedeutung. Die Sehnsuchtsgebärde enthält als einzigen außerbildlichen Inhalt den des Objektverlustes. In dieser konstruktiven Funktion, die die Rückenfigur zum Teil einer geometrischen Gesamtordnung des Bildes werden lässt, mündet die schon in den frühen Zeichnungen begonnene groteske Deshumanisierung der Melancholie. Der traditionelle ästhetische Sinn der Rückenfigur, die Tiefe des Landschaftsraums zu erschließen, schlägt um in die Motivation einer Lesrichtung, die vor das Bild als Fläche zurückführt und dieses anstelle der dargestellten Natur als das Ganze wahrzunehmen empfiehlt. Obwohl Friedrichs Intention dahin ging, die Landschaft mit religiösem Sinn aufzuladen, besteht seine historische Leistung darin, den Verlust ihres metaphysischen Charakters, der ihr als Gegenstand ästhetischer Erfahrung zukam, im Bild selbst zu gestalten und diesem damit eine neue radikal selbstreferentielle Qualität zu verleihen.

Indem Friedrich eine Bronzefigur des Gekreuzigten zur Betrachterfigur ‚animierte‘, gab er dem (oben kommentierten) Subjektstatus des Kunstbildes und zugleich seinem Verlust Ausdruck. Er errichtet im Bildraum ein plastisches Bild, das durch die Ausrichtung in die Tiefe des Raums die Verweiskraft der Kunst demonstriert. Zugleich verselbständigt sich die Geste des Verweises, denn sie findet ihr Ziel nicht. Die Kompetenz des christlichen Historienbildes, dessen höchster Rang in der Vermittlung einer absoluten Idee hier im Gewand der Landschaft reformuliert wird, gehört der Vergangenheit an. Die mit ihr einst verbundene Behauptung einer Präsenz des Heilsgeschehens, durch die vorgebliche Augenzeugenschaft der Rückenfigur oft zusätzlich verbürgt, ist mit dem Vordringen eines modernen historischen Zeitbewusstseins nicht mehr möglich. Schon in Vermeers Atelierbild (Abb. 9) ist sinnliche Präsenz ausdrücklich nicht mehr als Gegenwart einer idealen Sphäre ausgestaltet wie noch bei Rogier

70 Gedanklich hat Friedrich dieses Auseinanderfallen von Form und Inhalt rückgängig gemacht, indem er, ganz im Sinn der klassizistischen, das neoplatonische Ideal des Augustinus fort-schreibenden Tradition empfahl, der Künstler solle nicht nur malen, was er vor sich sehe, sondern auch das, was er in sich sehe. „Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht.“ Hinz 1974 (wie Anm. 65), S. 125. Dass die kompositorische Idee, die Invention, sich in seinen Bildern nicht mehr organisch mit der empirischen Natur verbindet, der *disegno interno* nicht mehr im *disegno esterno* aufgeht, sondern als eine formale Bildqualität neben das Abbild tritt, war Friedrich nicht bewusst. Diese Abspaltung der Form desavouiert aber jene metaphysische Wertigkeit, die dem *disegno*, als der künstlerischen Durchdringung von Stoff durch Form, zukam, selbst wenn eine solche durch christliche Symbole, besonders im allegorischen Rahmen, dem Bild wieder zugeführt wird.

van der Weyden.<sup>71</sup> Die Personifikation des Ruhms und der Geschichte ist nur ein verkleidetes Modell. Eine mariengleiche Schönheit kommt diesem zwar dennoch zu, doch setzt sich diese Schönheit jenseits der allegorischen Sinnebene durch, die eher leicht karikiert erscheint. Idealität wird somit vielmehr als Resultat des verklärenden Sonnenlichts und des dem Mädchen eigenen Liebreizes geschildert, also auf der Ebene der empirischen Realität evoziert, die auch, wie oben ausgeführt, den Totalitätsentwurf des Genrebilds sprengt.

Dass die Problematik der bildlichen Mehrdeutigkeit und des modernen Sinnentzugs entscheidend mit der Problematik der Gattungen korreliert, kann durch den Vergleich von Vermeers Atelierbild und Friedrichs *Frau am Fenster* (Abb. 13) weiter erhärtet werden. Auch Friedrichs Gemälde ist ein Atelierbild, wenn dies auch wenig offensichtlich ist, denn der Künstler verzichtet hier ganz auf die Darstellung des Produktionsprozesses, um allein das Sehen zum zentralen Gegenstand zu machen. Das seine solche Konzentration auf die Wahrnehmung schon in Vermeers Künstlerfigur



**13** Caspar David Friedrich, *Die Frau am Fenster*, 1822, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

71 Zum Beispiel verwendet der *Sakramentsaltar* Rogier van der Weydens (1445-50, Antwerpen), obwohl es sich um eine Allegorie handelt, gleich mehrfach die authentifizierende Funktion der Rückenfigur, zum einen durch die ins Bild einführende Gestalt der trauernden Maria Magdalena am Fuße des Gekreuzigten (die geradezu als Vorlage zu Bruegels Figur in der *Kreuztragung Christi* wirkt), zum andern, die liturgische ‚Realisierung‘ des Heilsgeschehens unterstreichend, bei den Figuren des Gläubigen und des Priesters am Altar beim Vollzug der Messe.

angelegt ist, wurde bereits notiert. Friedrich rückt freilich vom Werkstattcharakter der Ateliendarstellung noch weiter ab. Allein die Farbfläschchen auf dem Fensterbrett verraten, dass es sich um sein Atelier handelt. Für den Kenner des Werks ist überdies die Anknüpfung an zwei frühe Sepien deutlich, deren alleiniges Bildthema die Fenster des Ateliers sind.<sup>72</sup> Schon diese Pendants haben eine Fülle von Versuchen hervorgebracht, in der kontrastierenden Perspektive und den Motiven des Außen- und des Innenraums eine versteckte Symbolik, meist die des Diesseits und des Jenseits, aufzuspüren. Die merkwürdige, in keiner Gattungslogik aufgehende Konzentration auf den Fensterausblick selbst ist hingegen weniger erörtert worden. Doch liegt in dieser Konzentration auf die Raumgrenze der tragende bildreflexive Gedanke: der Blick verselbständigt sich gegenüber dem Blickziel, die bildliche Verweiskraft, welche Alberti einst durch den Vergleich des Bildes mit einem geöffneten Fenster aufgerufen hat, ist autonom geworden. Mit Pinder und Michalski wäre hier von der ‚Rahmenverwandtschaft‘ des Bildes zu reden. Die Rückenfigur ist somit nur ein anderer Ausdruck für den Rahmen bzw. für den referentiellen Gestus des Bildes, der sich zum zentralen Bildthema erhebt und dem somit das Diffundieren der inhaltlichen Aussage entspricht. Der Gekreuzigte im Tetschener Altar *wiederholt* in diesem Sinne die durch den plastischen Rahmen und seine eucharistischen Symbole schon artikulierte Bedeutung des Ausblicks in die Transzendenz.

Ebenso, vielleicht in einem zugespitzten Sinn, verhält es sich in der *Frau am Fenster*. Durch die Einführung einer weiblichen Betrachterfigur, deren Modell zweifellos Caroline, Friedrichs Frau ist, steigert der Künstler die Thematisierung des Sehens noch und macht bewusst – auch davon legen heterogene Deutungsvorschläge Zeugnis ab – dass wir Betrachter von einer zwanglosen, stimmigen Synthese des Sehens mit dem Verstehen ausgehen und eine entsprechende Erwartung an das Bild hegen. Das Bild weist eine solche Erwartung, dass der gezeigte Akt des Sehens in einem geeigneten, d.h. sinnstiftenden Ziel münde, zurück. Irritierend wirkt, dass die Figur im Bildraum nicht fest verankert scheint. Zwar verzichtet Friedrich nicht auf die Vermittlung der sinnlichen Anziehungskraft seines Modells – der beleuchtete Nacken der jungen Frau ist subtil und fein geschildert. Doch diese Attraktion bleibt ein Fragment. Sie hält den Blick nicht fest und führt ihn nicht auf ein Ziel hin. Anders als in Terborchs sogenannter *Väterlicher Ermahnung* ist dieses reizende Stück Inkarnat hier nicht komplettiert durch die glänzende Stofflichkeit und elegante Silhouette der Gestalt.<sup>73</sup> Sowohl dem Körper der Frau als auch dem Innenraum fehlt die tastbare Wirklichkeit. Das durchgängig grün-braune Kolorit schließt Interieur und Figur zusammen, wobei der besonders im Kleid auffällige skizzenhafte Farbauftrag zusätzlich noch jede Dominanz der Figur unterbindet.<sup>74</sup> Auch eine Integration der Figur in den Raum, etwa in der Art des Bildes

72 Ausführlich zu diesem 1805/6 datierten, in Wien befindlichen Bildpaar zuletzt Busch 2003 (wie Anm. 66), S. 26-33.

73 Siehe den Beitrag von Daniela Hammer-Tugendhat in diesem Band, Abb. 1.

74 Busch 2003 (wie Anm. 66, S. 32 f.) schlägt eine kunstsymbolische Leseweise vor, die eher der traditionellen Allegorie verpflichtet scheint. Eine Identifizierung der (schwangeren) Frau mit dem Raum der künstlerischen Produktion sei nahegelegt, der skizzenhafte Farbauftrag als Zeichen des im Werden begriffenen Schöpfungsaktes verstehbar.

von Vrel (Abb. 6), ist nicht realisiert, so dass die Kategorie des Interieurs oder des Genrebilds nicht greift. Zu verschattet, zu wenig gegenständlich ausdifferenziert und zu flächig bietet sich die Fensterwand dem Blick dar. Zu ungewiss ist der Stand der Frau, die leicht geneigt, doch ohne dass diese Haltung physisch recht nachvollziehbar wäre, auf das Fensterbrett gelehnt ist. Zuviel Dominanz wiederum kommt, gemessen an der Genrelogik des Interieurs, dem flächigen oberen Fensterviereck zu, das den blauen, von wenigen Wölkchen belebten Mittagshimmel zeigt. Diesen Ausblick haben nur wir, die Bildbetrachter, nicht die dargestellte Frau. Durch diese Zweiteilung des Ausblickmotivs, angelegt schon in den beiden Sepien, macht Friedrich den bildsymbolischen Gehalt überdeutlich. Die durch das filigrane Fensterkreuz unterteilte Himmelsfläche ist zwar motiviert durch die tatsächlichen Verhältnisse in Friedrichs Atelier und durch die dargestellte Situation. Doch die genau bildparallele und symmetrische Anlage grenzt das obere Fensterviereck auch aus dem ‚diegetischen‘ Raum aus und definiert es als eine fast formelhafte, doch zugleich sinnlich evidente Abkürzung des ganzen Bildes. In den fast durchscheinenden Vertikalen und Orthogonalen des Fensterkreuzes manifestieren sich die ästhetische Grenze *und* ihre Aufhebung, nichts anderes als die metapicturale Aussage der Rückenfigur. Der Himmel als Gestalt jenes idealen Raums, den das Kunstbild zugänglich zu machen verspricht, markiert dessen transzendentalen Charakter, ohne ihn noch inhaltlich ausgestalten zu können.

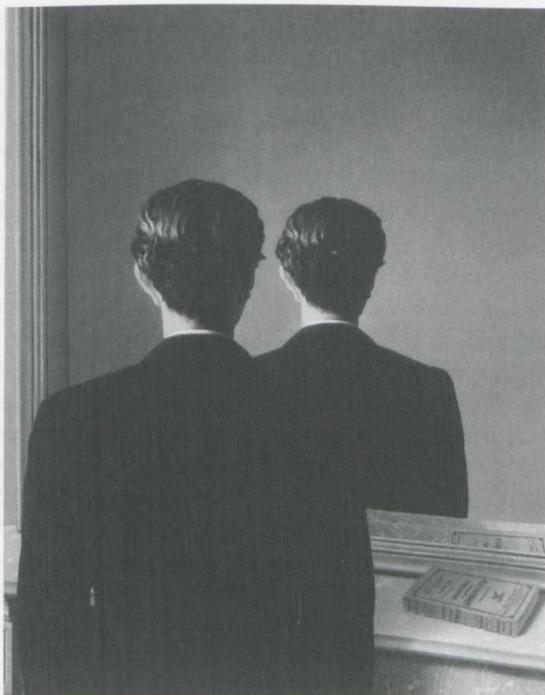
Dass damit eine Entwicklung ihren Gipfelpunkt erreicht, die mit Rogiers Ergänzung der visionären Schau des Göttlichen durch die Naturbetrachtung ihren Anfang genommen hat, zeigt ein Rückblick auf die *Lukasmadonna* (Abb. 5) und deren Zweiteilung des Sehens in ein empirisches und ein visionäres.

Die Verweigerung der Frontalität und damit der durch Kunst herstellbaren Sichtbarkeit idealer Bedeutung, in Bruegels *Kreuztragung* (Abb. 8) und in Vermeers Atelierbild schon imponierend, ist in Friedrichs Rückenfigur total geworden. Die moderne Rückenfigur verweigert die kommunikative Schließung und die ihr innewohnende eindimensionale Sinnstruktur. In dem Maße, wie sie in ihrer Funktion des Verweizens selbstständig wird, verliert die Rückenfigur ihr Gegenüber, mit dem Effekt, dass die Seh- und Sinnerwartung enttäuscht und potentiell die Funktion der ästhetischen Grenze als solche bewusst werden kann, Metapicturalität zum tragenden Bildgehalt wird.

Vergegenwärtigen wir uns nochmals diese strukturelle Transformation der bildlichen Sinnstruktur im historischen Prozess: Das neuzeitliche Kunstbild konstituiert sich durch die Selbstinszenierung als fiktionaler homogener Innenraum, was nur möglich ist, indem es permanent auch eine durchlässige Grenze zum Außenraum zeigt und so dem Betrachter das Innen als ein begehbares Innen deutlich macht. Es muss die ästhetische Grenze, also die imaginäre Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum, in seiner Darstellung motivieren und auf diese Weise der bewussten Wahrnehmung entziehen. Die gegenständliche und symbolische Bedeutung eines Bildes wäre demnach immer schon in die Aufgabe verstrickt und eingebunden, dem optischen Raum Authentizität zu bescheinigen, wenngleich die kunstsymbolische Referenz des Bildsujets in der frühen Neuzeit weitgehend verborgen bleibt. Erst die künstlerische Moderne radikalisiert die Sichtbarkeit der ästhetischen Grenze und kündigt das Gesetz des ‚unsichtbaren Schnitts‘, um es filmtheoretisch zu formulieren, auf.

#### d. rené magrittes *la reproduction interdite*. die modernistische rückenfigur

Das Erbe der Friedrichschen Rückenfigur treten nicht die zahlreichen populären Adaptionen an, welche wieder ein dialogisches Verhältnis und damit, bei aller Offenheit, eine positive Sinnaussage begründen, sondern die sinnverneinenden surrealistischen Montagen Luis Buñuels und René Magrittes.<sup>75</sup> Sie radikalisieren den schon Friedrichs Rückenfigur auszeichnenden Wiederholungscharakter, der ihre ursprüngliche Kommunikationsfunktion, also den durch sie vermittelten Dialog mit dem Bild, zunichte und



**14** René Magritte, Die verbotene Reproduktion, 1937, Rotterdam / Museum Boijmans van Beuningen

<sup>75</sup> Muster der populären Rezeption im 20. Jahrhundert ist das schon erwähnte *Lichtgebet* des Fidus. Vgl. Anm. 59. Zum populären Nachleben der Rückenfigur gehört auch die filmische Aneignung des Motivs im Sinne des Kontinuitäts-Systems. Siehe z.B. die Illustrationen zu Schuss-Gegenschuss-Anordnungen bei Daniel Arijon, *Grammatik der Filmsprache*. Das Handbuch. Aus dem Amerikanischen von Karl Heinz Siber, Frankfurt a.M. 2000, S. 300 f. – Die filmkünstlerische Reflexion dieser konventionellen Figurierung der ästhetischen Grenze kann hier nur angedeutet werden. Buñuel etwa evozierte schon in seinem ersten surrealistischen Film die Rhetorik der Rückenfigur, um sie zu dementieren. So zeigt der in Rückansicht aufgenommene Radfahrer in der zweiten Sequenz von *Un chien andalou* (1929) die Schichtung der Filmstreifen durch eine ungewöhnlich lange Überblendung, die zudem ein doppeltes Erscheinen der Figur generiert. Hierzu Regine Prange, Buñuel – Magritte – Dalí. Die surrealistische Montage in Film und Malerei, in: *Das bewegte Bild. Beiträge des Symposiums 'Film als Kunst – Kunst im Film'*, Juni 2000, hg. von Klaus Krüger, Thomas Hensel und Tanja Michalsky, München 2006, S. 337–372.

dadurch erst kenntlich macht. Magrittes *La Réproduction interdite* (Abb. 14) artikuliert die bildkritische Deutung der Rückenfigur geradezu exemplarisch und soll daher abschließend die Bearbeitung des Motivs im 20. Jahrhundert repräsentieren. Anders als Friedrich bemüht Magritte durch den Blick in den Spiegel direkt die klassische Dialogkonstellation von Rückenfigur und Spiegelbild, wenn auch ohne die ihm üblicherweise eingeschriebenen erotischen Dimensionen des weiblichen Rückenakts, den zum Beispiel Rubens in seiner *Toilette der Venus* (1612, Vaduz, Galerie Liechtenstein) ausstaltet. Die Rückansicht gewinnt hier zwar bereits eine protomodernere Monumentalität, jedoch folgt sie der Regel, wonach die Rückansicht ihre innerbildliche Beantwortung durch eine Frontalansicht erfordert. Magritte entzieht dem Motiv die Logik der Subjekt-Objekt-Relation. Das Spiegelbild antwortet nicht, es zeigt nicht das Antlitz von vorn, sondern wiederholt, insofern ein buchstäbliches Bild im Bild, die Rückansicht. Friedrich hat in seinen Paaren und Gruppen von Rückenfiguren, etwa in *Mondaufgang am Meer*<sup>76</sup> oder deutlicher noch in *Abendlandschaft mit zwei Männern*,<sup>77</sup> dieses Moment der Wiederholung bereits eingesetzt, ohne schon den völligen Bruch mit der Raumeinheit herbeizuführen. Die parallele Ausrichtung der Betrachterfiguren in Friedrichs Bildern verstärkte die Sehnsuchtsmetaphorik, während Magrittes nüchternen, an Lexikon-Illustrationen erinnernder Darstellungsstil jede Möglichkeit einer emotionalen Deutung verhindert. Magritte legt den Bruch mit der perspektivischen Raumeinheit und mit dem durch die Rückenfigur gewöhnlich installierten Dialogverhältnis von Vorder- und Hintergrund als pointierte Provokation des Betrachters an, freilich vor dem Hintergrund der im Kubismus längst offen einbekannten Einsicht in die Flächigkeit des Bildes. Die verdoppelte Rückenfigur entspricht strukturell dem kubistischen Rastermotiv, das, markant insbesondere in Picassos und Braques Werken zwischen 1910 und 1912, die Bildgrenzen im Bildfeld reproduziert und mit den figürlichen Rudimenten interagiert. Ebenso wie das kubistische Bild artikuliert auch das surrealistische außer der solchermaßen explizit gemachten ästhetischen Grenze weiter den traditionellen Anspruch auf Repräsentation: Bei näherem Hinsehen entdeckt man in Magrittes Gemälde, dass entgegen der seriellen Logik der verdoppelten Rückenfigur das Buch auf der Konsole regelgerecht gespiegelt ist, die Malerei an dieser Stelle gemäß dem kubistischen *détail réel* also ihre Aufgabe, einen singulären Raum zu bilden, erfüllt. Diesen Anspruch formuliert im Übrigen auch der Titel *La reproduction interdite* durch seinen Bezug auf den Originalitätsanspruch an das klassische Kunstbild und dessen Bindung an die Einmaligkeit seiner Erscheinung.<sup>78</sup> Der Blick, der kein Gegenüber mehr findet, sondern sich in einen weiteren Blick fortsetzt, hebt diese Einmaligkeit auf. Die verdoppelte Rückenfigur bekennt sich deutlich zum Zeitalter der technischen Reproduktion, das das klassische Kunstbild als Replik pro-

76 Caspar David Friedrich, *Mondaufgang am Meer*, 1822, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

77 Caspar David Friedrich, *Abendlandschaft mit zwei Männern*, 1830–1835, Petersburg, Staatliche Eremitage.

78 Zum Verhältnis von Einmaligkeit und Reproduktion Regine Prange, *Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte*, (Rombach Wissenschaft. Reihe Quellen zur Kunst, hg. von Norberto Gramaccini), Freiburg 2001.

duzieren, insofern aber auch reflektieren kann. Magritte gibt uns kein Bild des Narziss; der Spiegel erfüllt nicht die Bedeutung der Vanitas oder Prudentia-Ikonografie,<sup>79</sup> vielmehr negiert er alle repräsentative Bedeutung, um den Spiegel wie die Rückenfigur in ihrer bildtheoretischen Funktion als Manifestationen der ästhetischen Grenze zum alleinigen Gegenstand der Darstellung zu machen.

#### e. die rückenfigur der neo-avantgarde: jean-luc godard und dan graham

Die vorstehenden Überlegungen und Bildbetrachtungen intendierten, den qualitativen Sprung zu verdeutlichen, welcher die Figuration der Grenze und mit ihr die Sinnstruktur des Bildes in der Moderne von jener der neuzeitlichen Tradition trennt. Wenn hier die romantischen und avantgardistischen Transformationen des neuzeitlichen Stereotyps der Rückenfigur auch nur sehr ausschnitthaft dargestellt werden konnten, ist doch deutlich geworden, dass sie eine Offenlegung und damit eine Kritik der Raum- und Sinntotalität des Kunstbildes implizieren. Eine Schließung des ästhetischen Raums, Grundlage der trotz potentieller Mehrdeutigkeit aussagelogischen Sinnstruktur des neuzeitlichen Gemäldes, wird durch die autonomisierte Rückenfigur verweigert.

Seit die ‚Neo-Avantgarde‘ der sechziger Jahre die surrealistische Figuration wiederbelebt hat, finden sich erneut ironische Repliken auf die romantische Rückenfigur und ihren vergeblichen Wunsch nach einem dialogischen Gegenüber. Dieses zentrale Bild für den modernen Bildverlust wird nun allerdings, wie sich schon durch Magrittes ‚antivirtuosen‘ dokumentarischen Malstil andeutete, von Fotografie und Film entworfen bzw. durch eine intermediale Auseinandersetzung zwischen bewegtem und unbewegtem Bild gewonnen.<sup>80</sup> Hintergrund dieser Entwicklung dürfte die Ausbildung einer neuen Rhetorik der Rückenfigur im Rahmen der filmischen Raumkonstruktion sein, die im Schuss-Gegenschuss-Verfahren, also aus der verzeitlichten Struktur des filmischen Bildes, erneut einen gelingenden, wieder narrativen Sinn verbürgenden Dialog von Rückenfigur und Frontalansicht und somit stellvertretend von Bildbetrachter und Bild hergestellt hat.<sup>81</sup> Jean-Luc Godard ist nicht der einzige Regisseur, der diesen und andere Stereotypen des populären Kinofilms aufgekündigt hat, doch sicherlich hat er seit seinem ersten Spielfilm *A bout de souffle* (1959) die Selbstkritik des Films in einer Weise entfaltet, die den Zusammenhang mit der modernistischen Selbstreflexion der Malerei auf komplexe Weise präsent hält und insofern für die Analyse der ästhetischen Grenze ein unerschöpfliches, hier nur anzudeutendes Forschungsfeld eröffnet.<sup>82</sup> Sein Umgang mit der Rückenfigur kann

79 Zur Diskussion dieser ikonographischen Traditionen siehe Ralf Konersmann, René Magritte. Die verbotene Reproduktion. Über die Sichtbarkeit des Denkens, Frankfurt a.M. 1991.

80 Exemplarisch artikuliert Gerhard Richters *Betty* (1988, St. Louis, The Saint Louis Art Museum) diesen Paragone von Malerei und Fotografie. Dazu ausführlich Krüger 1995 (wie Anm. 38).

81 Siehe Anm. 75.

82 Siehe meinen Beitrag zum Thema ‚Genre und Genrekritik. Der Western in Godards ‚A bout de souffle‘ (1959), in: Kinematografische Räume, hg. von Ursula Frohne und Miriam Haberer, München 2009 (im Ersch.).

exemplarisch in der Eingangssequenz zu *Vivre sa vie* (Abb. 15) studiert werden. Anna Karina alias Nana S. trifft sich mit ihrem Ehemann, den sie kürzlich verlassen hat, zu einem Gespräch in einem Pariser Lokal.



15 Screenshots aus: Jean-Luc Godard, *Vivre sa vie* (1960)

Die ersten Bilder des Films zeigen uns die beiden in Rückansicht an der Theke. Ihr Dialog ist zu hören, doch der Blick auf ihre Gesichter wird uns vorenthalten, entgegen der üblichen Struktur einer Eingangssequenz, die gewöhnlich nicht nur den Schauplatz einer Spielhandlung kenntlich macht, sondern auch ihre Protagonisten und deren psychische Disposition verdeutlicht, üblicherweise durch das *cut-in* einer Nahaufnahme, die der Totale des *establishing shot* folgt. In Godards Film verharret die Kamera im Rücken der Akteure. Es folgt kein Gegenschuss, der die Gesprächspartner im Profil oder von vorn zeigen würde. Das Hin und Her des Dialogs wird lediglich durch Passierfahrten der Kamera nach links und rechts begleitet. Ein Schnitt wird gesetzt, ohne uns von der Rückansicht zu ‚erlösen‘, denn die anschließende Einstellung zeigt dieselbe Perspektive, nur etwas nach rechts zum Ehemann verschoben. Nur der Barkeeper, also eine für die Filmhandlung belanglose Figur, ist frontal sichtbar. Und wir sehen, wie er, kurz abgelenkt von seiner Geschäftigkeit, den Blick auf Anna Karina richtet, in Reaktion vielleicht auf ihr selbstinszenatorisches Auftreten, das ihrem Wunsch, Schauspielerin zu werden, Ausdruck gibt. Dass für kurze Momente in dem großen Spiegel der Bar ihr Gesicht erscheint, ist offenbar ebenfalls ein Zeichen ihres Wunsches, in ein anderes Leben aufzubrechen, eines, das ihr eine erfülltere Identität verspricht als die bürgerliche Existenz als Ehefrau und Mutter. Von ihrem Mann existiert kein Spiegelbild, kein ‚Selbstentwurf‘.

Godard liefert mit dieser Autonomisierung der Rückansicht nicht eine bloß formalistische Kritik an der Filmgrammatik des shot-reverse-shot-Musters, er negiert zugleich die illusionäre Identitätsstiftung, die mit der permanenten Einlösung der Rückansicht durch die Frontalansicht gegeben wird. Wenn er mit der Rückansicht mithin die Figuration der Absenz verselbständigt, in der Unbeweglichkeit der Kamera die Herrschaft des gegebenen Raums betont, so ist dies auch eine Aussage über die auf der Ebene des Dialogs manifeste Befreiungsutopie der jungen Frau. Ihr Wunsch zum Film zu gehen, markiert im übrigen die Position des Künstlers, dessen Streben nach

Unabhängigkeit und Größe Godard in der Geschichte der Nana S., die schließlich als Prostituierte einen frühen Tod finden wird, als grotesk und tragisch zugleich schildert. Indem er Nana S. als Rückenfigur einführt, die zunächst nur durch ein schemenhaftes Spiegelbild ‚komplettiert‘ wird, entzieht er ihr die Souveränität, welche der psychologische Realismus des Spielfilms seinen Helden und damit indirekt – über den Identifikationsmechanismus – den Zuschauern verleiht. Ihre Handlungsweise verdichtet sich nicht zu einem empathisch nachvollziehbaren Charakterbild. So wie ihr Mut zum Aufbruch konterkariert wird durch die Anonymität der Rückansicht, revidiert eine zärtliche Geste die Abgrenzung gegen den Ehemann. In den Bildausschnitt, der den Ehemann in Rückansicht zeigt, greift von links ihre Hand und berührt seine Schulter. Godard beharrt also darauf, dass der Film nicht die ‚ganze‘ Person zeigen könne, sondern nur Fragmente, die jeweils die Abwesenheit einer homogenen entscheidungsmächtigen Ich-Größe vermitteln. Dem Film mit seiner Kompetenz zur Dokumentation und analytischen Zergliederung wird insofern eine Fähigkeit zu eigener Aufklärungsarbeit zugesprochen, die sich in der negativen Kommentierung der narrativen Logik und in der Auflösung der fiktionalen Einheit des Erzählfilms entfaltet.



**16** Dan Graham,  
View Interior,  
New Highway  
Restaurant, Jersey,  
NY, o.J. 1967,  
Rotterdam

Motivähnlich, aber auch mit einer analogen Emphase der dokumentarischen Kompetenz der Fotografie zugewandt, ist Dan Grahams *View Interieur. Highwayrestaurant, New Jersey* (Abb. 16), eine erneute Auseinandersetzung mit der romantischen Rückenfigur vor der Landschaft. Graham bezieht sich allerdings nicht direkt auf Friedrichs Rückenfiguren, sondern auf ihre Nachkommenschaft in der Tourismus- und Werbe-Industrie, die den Sehnsuchtsblick mit Vorliebe für das mit einem Kauf verbundene Versprechen benutzt, an den unverfälschten Kräften der Natur ohne Gefahr teilzuhaben. Er verleiht den Rückenfiguren eine geradezu hypnotische Realität, indem er sie, auf Hockern gereiht, in die Wirklichkeit eines durchschnittlichen Highwayrestaurants versetzt. Ihr Blick ist, wie das Pendantbild mit leeren Hockern zeigt, ein vofabrikierter, entlarvt in seiner Warenform. So erscheinen die Rückenfiguren überdeutlich mit dem Moment verbunden, das ihre populäre Gestaltungsweise in Prospekten und Magazinen gerade zu vermeiden trachtet – mit der Existenzweise in einer industriellen Massengesellschaft. Über sie erhaben zu sein in einer ganz und gar individuellen und vital gefüllten Begegnung mit dem Universum, verheißt die triviale Rückenfigur, die aus ihrer ideologischen Funktion heraus wieder bei der christlich-antiken bzw. akademischen Diskursivität des Bildlichen ansetzt. Die Stärke von Grahams Pendantbildern liegt darin, die Suggestion und Konstruktion der pseudo-individuellen Weltanschauung gleichermaßen bewusst zu machen, was wesentlich über die Geometrie und Transparenz der Architektur geschieht. Das ‚Panoramafenster‘ zitiert die modernistische Glashausidee, der die im Grunde klassizistische Vorstellung eingeschrieben war, das Konstrukt könne, in Natur entgrenzt, zur zweiten besseren Schöpfung werden. Der Funktionalismus feiert in dieser Architektur einen absurden Triumph, indem ihre Möblierung die ästhetische Erfahrung der Natur, das schlechthin interesselose Wohlgefallen, mit dem lapidaren Zweck einer effektiven, billigen Sättigung der Autofahrer liiert. Diese unmögliche Allianz des Niedrigen und Hohen ist es, die Graham in der gebauten Wirklichkeit entdeckte und künstlerisch aus ihr herauschälte. Die entlang der gläsernen Raumbühne gereihten Hocker sind nicht einfach Sitzgelegenheiten an einer Theke, sondern weisen in ihrer Vereinzelung und Reihung den massenhaft strömenden Besuchern den Ort ihres vermeintlich individuellen Schauens zu, so dass von hier aus retrospektiv auch Friedrichs Sehnsuchtsbilder einen entsprechenden kritischen Aspekt gewinnen. Die unzugänglich erscheinenden Felsen im Wasser, auf denen Friedrich manche seiner Betrachterfiguren platzierte, antizipieren das industriell fabrizierte und somit massenkulturell wirksame Dispositiv der ästhetischen Anschauung, das zu Friedrichs Lebenszeit bereits in den protokinematographischen Einrichtungen des Panoramas und Dioramas erste Realisierungen erfuhr.<sup>83</sup> Bei Graham gibt es keine

83 Siehe das schon erwähnte Berliner Gemälde *Mondaufgang am Meer* oder die Petersburger Variante gleichen Titels (Staatliche Eremitage). So gesehen weist die Natur als antizipatives Bild der Industrieproduktion dem Menschen seinen Standort und seine Perspektive an. Die Vorgängigkeit der Natur gegenüber der Existenz des menschlichen Individuums, schon in der grotesken Sockelfunktion des Aststumpfes für den aufgestützten Arm der Melancholikerin in Friedrichs Holzschnitt (Abb. 11) präsent, impliziert demnach vor dem Hintergrund des Frühkapitalismus eine Absage an die idealistische Konzeption eines souveränen Subjekts. Im Verdrängenden, d.h. der ästhetischen Anschauung der Natur, kehrt das Verdrängte, nämlich der Verlust einer homogenen Ich-Größe, zurück.

Natur mehr oder auch *nur* Natur, jedenfalls keine qualitative Differenz zwischen den Subjekten und den Objekten ihres Schauens. Denn ein Ziel findet der fabrizierte Blick nicht. Das ‚Panoramafenster‘ öffnet sich nicht auf ein Anderes, sondern zeigt lediglich die brachen Zwischenräume und Ränder der für die Verkehrsströme zugeordneten Landschaft, also wiederum eine geformte Struktur, die nicht in sich selbst ruht, sondern auf etwas anderes gerichtet ist. Aller Glanz, den Friedrich in der lichten Landschaftsferne verklärend als Eigenschaft der Transzendenz andeutet, liegt hier – als deutlich künstlicher – auf dem Hier und Jetzt: dem spiegelnd sauberen Fensterbrett, den chromglänzenden Hockern und dem lauten Mantelrot.

Godard wie Graham aktualisieren und vertiefen also die Kritik Friedrichs und Magrittes an der Behauptung bildlicher Sinntotalität, indem sie die Rückenfigur an den dokumentarischen Realismus des fotografischen bzw. des filmischen Bildes binden. Von dieser Position aus weisen sie den Bedeutungsanspruch fiktionaler Raumkonstruktionen erneut zurück – sei dieser durch Architektur im Realraum inszeniert wie im Highwayrestaurant, sei dieser in den Kontinuitätsregeln des Hollywood-Kinos erhoben.