

32. MALEREI: RÜCKVERKÖRPERUNG UND SEITENBLICK

Wenn uns Kubrick mit der eleganten Schwerelosigkeit eines schwindelfreien Schwebezustandes ein Land der Phantasie Reisen erschließt und bekannt gibt, dass die Technik, die die Reise ermöglicht, das Vertrauen einer kollektiven Beglaubigung kreditiert und sie als Schwindel hintergeht – der Aufstand des Computers HAL 9000 –, dann ist die Ursache des unsicheren Geschäfts schnell gefunden: Der Wille zur *Überschreitung* des Erreichten koalitiert mit der Deutungsmacht des Möglichen – dessen, wozu Maschinen und ihre Gesetze *noch nicht* gemacht sind. Entweder bleibt es bei theoretischer Neugierde oder die Differenz wird aggressiv, wendet sich gegen die unvermeidliche Inkompatibilität von Denken und Handeln und verhärtet beschleunigt, was sich als Widerstand entgegenstellt. In jedem Fall ist Training der Aufmerksamkeit angebracht, wenn die Dinge sich moderieren sollen. Das tun sie als Bild. Gerade in der Malerei ist der Widerstand nicht in der Eliminierung, sondern in der Minimierung an einer Membran abzulesen.

Von der primitiven Geste der Spur bis zum politischen Programm visionärer Darstellung, in der das Bild eine zentrale Rolle spielt, kommt es auf die Fokussierung der Aufmerksamkeit an. Der Protestantismus, so die überzeugende These von Max Weber, macht aus jedem Individuum seinen eigenen Richter, dessen Gesetz die Vernunft sein soll. Diese Verantwortung verlangt Aufmerksamkeit, Aufmerksamkeit schärft die Wertgesetze. Die Einheit der Deutungen zerbricht, aber sie bleiben untereinander diskutier- und validierbar. Versetzen wir uns in jene Zeit der Glaubenskämpfe zurück, in der die Wirklichkeits- und somit die Schwindelkompetenzen neu orientiert werden. Seit dem gegenreformatorischen Barock, der die Illusions- und Machtmechanismen eines Ludwig XIV. universalisiert, ist der Schwindel keiner des Gesetzes, der Schrift, sondern einer der körperlichen Fehlbarkeit gegenüber den Schwindelillusionen. Die Schuld ist von Anfang an eingepreist im menschlichen Leben – und sie ist entschuldet, nicht, – wie in Archibaldos Treue zur Kirche – verinnerlicht. Man sollte wissen, dass Buñuel sich selbst als atheistischen Christen begreift, der seinen ironischen Spaß mit der Kirche treibt. Machen wir einen Schritt zur Seite und betrachten wir, was in der Verschiebung von Schrift zu Bild veräußert wird.

Ich entführe Sie in das MUSEUM UNTERLINDEN und wir sehen uns den Altar von Grünewald (gemalt 1512–1516) an. Ich will Sie auf einen Mechanismus der medialen Verschiebung aufmerksam machen, der im wechselseitigen

Verständnis von Protestantismus und Katholizismus Ende des 15. Jahrhunderts aufbricht – ich polarisiere, um die Sache zu vereinfachen. Der Zweifel des Glaubens verlangt ein Urteil, dieses eine Begründung. In der Paranoetik des Glaubens zählt die Schlüssigkeit der Phantasie – die der Vision und der Erzählung, also der *Schrift*. Welche Rolle übernimmt die *Malerei*? Eine erste Aufklärung kommt von unerwarteter Seite: Von der Malerei selbst, die sich allegorisch, d.h. erzählerisch und zugleich wertmoralisch entwickelt. Personalisierungen in allegorischer Verkörperung zeigen den Zusammenhang zwischen Handlung und Deutung. Wahr ist jetzt auch das, was man *sieht* – eine Idee der Renaissance –, und nicht nur eine scholastisch schlüssige *Argumentation*, deren Grundlage nach Wiederentdeckung der aristotelischen Schriften weiterhin die Bibel sein darf, die wahrlich schon aus historischen Gründen brüchig genug ist. Aber nun wird es gedruckte Bücher geben, die der Bibel den Rang streitig machen, das Buch der Bücher zu sein. In diese medientechnische Umbruchphase greift an der Schwelle zum Barock auch eine bestimmte Form allegorischer Malerei ein, die, obwohl konkret, sich auch auf abstrakte Positionen, *auf Ideen bezieht, die man sehen kann*, wenn man von der *Betrachtung zur Beobachtung* übergeht, d.h., wenn man Bilder nicht mehr nur sieht, sondern liest und dabei reflektiert, dass man sie liest.

Der ISENHEIMER ALTAR: Wir kennen als finales, zentrierendes und kreisförmiges Element den schwebenden Christus von Grünewald²⁰⁷, der auf der rechten Tafel der zweiten Schauseite im Strahlenkranz im Himmel steht; die Zentralität ist unantastbar. Auf die Grundlosigkeit des gründenden Grundes, auf das *Schweben* kommt es an. Dagegen setzen wir Johannes den Täufer, der uns bei den Reinigungs- und Entschuldungsriten als kompetenter Dritter zur Seite steht: Fest, die Beine gespreizt, *steht* er auf der Erde, verweist mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den Christus am Kreuz. Mit der linken Hand hält er die Bibel. *Schwereelosigkeit* gegen *gründenden Grund*: Der Glaube – eigentlich ein immer schwebendes Verfahren – sichert sich in der Taufe und im Bildnis des Täufers als Eingang in die Gemeinschaft der Gläubigen ab. Die beiden Tafeln des Isenheimer Altars wollen wir nicht auf ihren allegorischen Gehalt im Detail untersuchen.²⁰⁸ Vielmehr interessiert uns die Differenz von *Statik* und *Balance* beider Körper im Zusammenhang mit dem, was Sensibilität in der Malerei bedeutet bzw., was sie im 16. Jahr-

²⁰⁷ Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin 2011, S. 114.

²⁰⁸ Dazu mehr in: Ralf Bohn: *Szenische Hermeneutik. Verstehen, was sich nicht erklären lässt*. Szenografie & Szenologie Bd. 12, Bielefeld 2015, S. 33-92.

hundert zu bedeuten beginnt, als mit der Gegenreformation die jesuitische Perspektive der Kontrolle der Allsicht sich von der protestantischen Perspektive der Introspektion und Selbstkontrolle auseinander entwickeln. Es stellt sich die Frage, welche Anstrengungen, d.h. welche Grade der Aufmerksamkeit man zu intensivieren beabsichtigt. Es geht – wie schon bei Descartes – darum, dem Zweifel ein Fundament zu geben und ihn gegen Häresie abzusichern; ein erzieherisches, ein jesuitisches Programm.

Die Schlüssigkeit der Argumentation lässt die Zwischentöne aus dem Spiel: Wie verhält sich das Konzept eines Malers, der wie Grünewald an der Schwelle zum Protestantismus steht und beide Funktionen der bildlichen Darstellung, die Innerlichkeit und Individualität einerseits, die Allsicht des göttlichen Auges und die allegorische Übersicht der menschlichen Beobachtungsgabe andererseits zum Ausdruck bringen will? Heißt „glauben“ „wissen“ oder „sehen?“ – das ist die entscheidende Frage zwischen Schrift und Bild. Kann Grünewald sich bewusst sein, dass er vor einer schwankenden Epochenchwelle steht, die ein wenig später mit der Perspektive, dem Fernrohr, dem Mikroskop, die Subjektivität von Darstellung und die Identität von Reproduktion erfindet? Einer Epoche, in der wenige Jahrzehnte nach Grünewald – aber schon bei ihm und Dürer sichtbar – mit den Brüdern van Eyck im Burgund der realistische Stil der Reproduktionsmalerei vollendet wird? Man kann die Frage auch anders stellen: Malt Grünewald selbst (was ist das für ein Selbst?) oder wird seine Hand von den historischen, sozialen, religiösen Bedingungen geführt? Diese Frage ist deswegen im Hinblick auf die Malerei interessant, weil sie auch zu einem differenzierten Verständnis der komplexen Handlungen der frühen Fotografie führt. Diese arbeitet neben der profanen Auslösung des Verschlusses mit dem gesamten Inventar der visuellen Inszenierungskünste auch der Malerei, den Draperien, der Stellung der Personen, der Theatralität der Gesten, aber auch mit den Techniken des Lichts, der Schärfe, des Ausschnitts, in der Frühzeit schon der Retusche, der Montage und der Fakturierung der Papiere und Abzüge, Chemie und Optiken inklusive. Es handelt sich um eine Optimierung der Techniken, die in der Gespensterfotografie der vorletzten Jahrhundertwende noch etwas Alchemistisches an sich hat, während die Art, mit dem Pinsel die Leinwand zu berühren, spätestens im Realismus des Burgunds seinen magischen Ausdruck zugunsten eines abbildrealistischen Ausdrucks verliert. Gerade aber weil die Malerei realistisch wird, schafft sie es, die illusorischen visuellen Täuschungen und anamorphotischen Verzerrungen ans Licht zu bringen, wie man es bei van Eyck betrachten kann. Und gerade deshalb kommt es zu

einem Rückschlag in Bezug auf die Glaubwürdigkeit von Schrift. Die Malerei, so sensibel sie auch sei, offenbart immer etwas von der Körpertechnik in der „Handschrift“ ihres Autors: Das wird in der Moderne einsichtig, wenn wir die Arbeitsweise von van Gogh, Picasso und Pollock mit der ironisierenden Vermeidung des Subjektiven bei Warhol vergleichen, der mit den Mitteln der Fotografie sich dem Problem der Reproduktion stellt.

Grünewald befindet sich in der Zeit eines Umbruchs: Er vertraut der Schrift, er misstraut den Sinnen. Sein Realismus ist ausgeprägt, er versteht die Details meisterhaft zu modellieren und dennoch drängt der Geist der Allegorie die Gestalten, sich zu konventionalisieren. Die Malerei wird zur Schrift, so wie die Handschrift zur Druckschrift wird. Die Polaritäten verfestigen sich bis heute: auf der einen Seite Tombly mit seinen *Spuren* und Gravuren, auf der anderen Seite Max Ernst, der die Montage beherrscht. Gibt es hier nicht einen Zweispart zwischen dem individuellen Ausdruck und jenem der Geschichte? Und ist diese Unterscheidung, an deren Grenzfläche die Frage raumüberwindender und -erzeugender Techniken wieder aufscheint, nicht genau jene, des Schwindels, der den kleinen Lartigue zur Kamera greifen lässt? Die Kamera bringt die Dinge unmittelbar in die Nähe, doch sie sorgt auch für eine absolute, berührungslose Differenz.

Auf der zweiten Rückseite des Isenheimer Altars entdecken wir die *VERSUCHUNGEN DES HL. ANTONIUS* – die nicht unbeabsichtigt als Ergänzung der Tafel *BEGEGNUNG DES HL. ANTONIUS MIT PAULUS EREMITA* gegenübergestellt werden kann. Vergemeinschaftung und Diversifikation des Sinns oder Zerstreuung (Versuchung) der Sinne? Einsamkeit als asketisches Ideal oder diognysisches Feuer?

Uns interessieren folgende durch die Malerei gegebenen Möglichkeiten: *Erstens* der Realismus einer Abbildung im Sinne einer Reproduktion eines Vorbildes, so inszeniert dieses auch immer sein mag. Die Reproduktion macht sich dem gleich, was als Konvention erkannt ist. Sie ist ein Zug der Vergemeinschaftung. Der Schwindel besteht darin, dass wir das auf dem Bild Abgebildete für die Sache selbst halten. Unübertroffen die blendende Detailtreue der Daguerreotypie – ihr hinterherhechelnd eine Richtung der Malerei: Ingres, das farbige Großbild, die Fotografie degradierend. Ingres verwendet sie durchaus als Vorlage für Details. Ansonsten: Schlachtengemälde, Historiendarstellungen. Die Malerei, die Fotografie: ein Paragone, ein Agon der Techniken und Illusionsdarstellung – bei Grünewald ist das noch eine einzige Inszenierung: Der Altar mit seinen zu wechselnden Jahreszeiten und Festen geöffneten Schauseiten ist kein Bild, sondern ein Kalender.

Zweitens die Darstellung einer Imagination, einer „Innerlichkeit“, von der von vornherein klar ist. Der Maler will nicht etwas abbilden, sondern durch das Abgebildete auf etwas abzielen, das man nicht abbilden kann, z.B. einen moralischen Wert oder einen körperlichen Zustand, der diesen Kampf um Werte (Gabe, Schuld, Sühne, Gnade) erregt. Dann ist er ein Maler nicht mit Affekten, sondern mit der Fähigkeit, Effekte in Affekte zu verwandeln. Wenn es nicht mehr auf die Hand- und Pinselschrift ankommt, verlegt sich die Aussage auf Inhalte. Die Allegorie geht, weil ihr medialer Stil realistisch ist, den distanzierenden Umweg über ein Wissen. Man muss eine Allegorie lesen können. Deswegen macht die Kunstgeschichte einen Unterschied zwischen den affektiven Figuren der gotischen Kathedralen, die individuelle Züge aufweisen, und den Zeicheneffekten der barocken Allegorie. Deren Individualität ist schwerer auszumachen, denn die Allegorie lebt von der Konvention (und der Verbreitung in Holzschnitt oder Kupferstich). Der Schwindel der Allegorie liegt darin, dass man in einem Medium, das der Sichtbarkeit verpflichtet ist, einen Sachverhalt darstellt, der doch besser literarisch zu erfassen ist. In der Allegorie als Bilderzählung muss man wissen. In der Allegorie besteht ein Konflikt zwischen dem individuellen Bild und dem allgemeinen Begriff. So ist die Allegorie eher eine Kunst des Druckes, der reproduzierbaren Bücher und wird in der Emblematik stets mit einem hinweisenden Text versehen. Einen solchen Textverweis sehen wir bei der Figur des Johannes auf der Kreuzigungstafel von Grünewald: nicht, weil man wissen soll, dass dies der Täufer ist, sondern, weil man wissen soll, dass die Darstellung der Reinigung in der Person des Täufers auf etwas verweist, was der Maler nicht auf dieser, sondern auf einer anderen Tafel abbildet. Denn der Isenheimer Altar bildet als Kalender Stationen der Heilsgeschichte im Zusammenhang mit der Krankengeschichte des Antoniusfeuers nach. Der Text verweist auf eine kommende Zeit, die nicht mehr der Reinigung und der Heilung bedarf. Die Antoniter, die den Altar in Auftrag gegeben haben, widmen sich der Heilung einer Krankheit, die durch den Pilz des Mutterkorns ausgelöst wird. Unter Reinigung, Taufe, ist immer auch gemeint: das Eliminieren einer ästhetischen oder hier: einer pathologischen Differenz. Zweifel des Glaubens gilt es auszuräumen. Die Darstellung des Täufers verweist auf die Heilkraft des Glaubens und gibt damit dem Altarbild mystische Dimensionen. Das Altarbild selbst heilt, es wird zur Reliquie. Die Malerei *bildet nicht ab, sie verkörpert*. Aber sie verkörpert gerade deswegen, weil der Realismus der Darstellung die persönliche Gestik des Malens tilgt. Die Bildinschrift lautet: „*Illum oportet crescere me autem minui*“ („Jener muss wach-

sen, ich aber muss kleiner werden“ – Joh 3,30). Der Bibelspruch verkündet den Übergang zwischen dem Alten und dem Neuen Testament. Die Episode des Bildes geht zu Ende, die fünfhundertjährige des Buches hat begonnen. Es ist am Bild, sich der Situation anzupassen. Statt Visionen zählen nun Begründungen. Das jesuitische Wissen treibt es auf die Spitze: Das Geständnis endet nicht im weltlichen, sondern schwerelos im göttlichen Urteil.

Im beginnenden Protestantismus, dem sich Grünewald verpflichtet, beginnt der Schwindel des Sinnenzaubers, der in der Funktion des anbetungswürdigen und heilenden Altars immanent ist, aus dem Bild in das Wissen zu wandern. Die magische Funktion wird zugunsten der medizinischen eingesetzt. Im Realismus Grünewalds kommt es zu einer zeitgeschichtlichen Wende, in der der beginnende malerische Realismus sich vom Körper dessen ablöst, der abbildet und sich einer szenisch geschulten Hermeneutik verantwortet. Das Bild wird infolgedessen autonomer, es wird Kunstwerk, es bekommt eine Signatur. Und gerade diese Zuschreibung auf ein Künstlerindividuum wiederholt den Schwindel, der durch die Konkurrenz der Reproduktionstechniken entfacht worden war. Erst seit dem Impressionismus gilt wieder die Handschrift des Pinsels als Auszeichnung von Individuation. Der zuschreibenden Verkörperung, der Magie und Einmaligkeit des Körpers wird noch eine ökonomisch wertsteigernde Individualität zugestanden, die dem Körper durch den Verlust der Aura in der Industriekultur durch die Kraftmaschinen abgeht. Es ist nie der motorische Körper, der Wertschätzung erfährt, sondern immer der sensible Körper, der an der Spitze des Pinsels die feinsten Bewegungen seismographisch so ausführt, als sei auch der Maler nur Werkzeug einer höheren Geschichte.

Dass der Impressionismus die optische Illusion gegen die Wirklichkeitskriterien der Daguerreotypie setzt, lässt sich nicht ohne das Wissen um die Täuschungen des Auges ausführen. Die Aufforderung zur Aufmerksamkeit des Zaubermeisters in *THE PRESTIGE* kommt hier umgekehrt zum Vorschein: Statt „Sehen Sie auch genau hin!“, sagt der Impression: „Halten Sie Abstand, vertrauen Sie Ihrer Physiologie, nicht Ihrem Wissen. Der Impressionist lässt sehen, lässt Sie die Farbtupfer zum Bild verschmelzen. Damit Sie das vollziehen, bedarf es eines Previews, d.h. der Regel einer abständigen und „unscharfen“, und eben nicht genauen, detailversessenen Beobachtung. Aufmerksamkeit wird nicht auf die Sache, sondern auf den Vollzug der Aneignung gelenkt. Man soll blind werden für die Repräsentation und aufmerksam werden für das Gefühl, die Kolorierung, die Atmosphäre.

Damit komme ich vom Realismus eines Grünewald zum Impressionismus eines Seurat. Ich darf eine Untersuchung Crarys zu Rate ziehen, der wiederum ein Bild von Seurat, *PARADE DE CIRQUE* (1887/88), befragt, das in völliger vertikaler und horizontaler Statik der Figuren all das vermissen lässt, was wir etwa bei Kafka als lebendige Manege des Zirkus – als Tauschform der Illusionen, dessen Symbol der Kreisel sein soll – bemerkt haben. Das Thema des Bildes ist nicht der Zirkus bzw. das Varieté und die Vorstellung dortselbst, sondern die Preshow oder Sideshow, also die Erwartungswerbung durch einige Musiker, die auf das eigentliche Event verweisen und Passanten zum Einlass bewegen sollen. Sie erinnern sich sicher noch, wie unschlüssig der Galeriebesucher Kafkas die Arbeit und die Präsentation der Kunststreiterin bewertet: Erhabenheit und Quälerei durchschreiten den gesamten ökonomischen Kreislauf – aber die Vorschau, das kräftezehrende unermüdliche Training, bleibt dem Galeriebesucher verborgen. Für ihn zeigt sich nur der inszenierte Glanz. Das lässt uns ahnen, dass Seurat mit seinem Bild den Vor-Gang des pointilistischen Effekts selbst darzustellen beabsichtigte. Die Verschmelzung soll nicht nur geschehen, man soll auch das Wie des Geschehens, d.h. die zur Erklärung, zur Erzählung verräumlichte Form des Effekts erfahren. Es geht inhaltlich wie rezeptionsästhetisch um ein Vorspiel, das die Aufmerksamkeit neu kalibrieren soll. Der Betrachter soll nicht länger Opfer seines Blicks sein, er soll auf Distanz gehalten werden. Diese Distanz ist eben die der Erwartung, der Lust, des Suspense. Die vorgebliche Hauptattraktion – nämlich, dass das Bild *abbildet* – gelangt in den Hintergrund. Die Erklärung Crarys zielt auf eine andere Ebene, meint aber das Gleiche:

Der implizite Effekt dieses „Theaters“ des Gleichgewichts ist die Beseitigung der individuellen und der historischen Zeitlichkeit. Es ist ein Traum, der, mindestens in der Form, die er im neunzehnten Jahrhundert annehmen sollte, bei Schopenhauer beginnt, der Traum von einer Aufmerksamkeit, die vom Fließen und vom Spiel der Differenz erlöst wäre, von einer Wahrnehmung, die zu einer Suspendierung des Willens wird, zu einer Unterwerfung unter die gefrorene phantasmatische Logik der Vereinheitlichung.²⁰⁹

Aufmerksamkeit richtet sich nicht mehr auf die Durchdringung einer Wirklichkeit, sie schafft diese gemäß eines genau kalkulierbaren subjektiven Perspektivismus. Aufmerksamkeit ist keine Leistung der Sinne mehr, die sich manipulieren lassen, sondern ein Programm der Codierung von Wirkungen als Wirklichkeit. Diese Auffassung entzieht nicht nur einer singulären Wahr-

²⁰⁹ Crary: *Aufmerksamkeit*, S. 171.

heit den Grund, sondern auch dem Diktum, Wahrheit habe etwas mit der Wahrhaftigkeit der sinnlichen Erfahrung zu tun und sei deswegen „fotografisch“. Hat Grünewald schon geahnt, dass der Glaube sich an der *Vorerfahrung einer medialen Akzeptanz orientiert* – zumal der von Schrift und Bild?

Wenn aber das der Fall ist, dann ist die Täuschung nicht länger bloß Lüge, sondern ein konstitutives Spiel, mit den Parametern des Schwindels konkurrierender Wirklichkeitsauffassungen (und Medialitäten, die sie bewirken) auf die richtige Weise umzugehen. Radikalisiert wird dieser Paradigmenwechsel durch den realökonomischen Hintergrund, dass nicht mehr nur Arbeit und Waren, sondern auch Zeichen, Werbung, Propaganda, Design und die Medientechniken selbst in das Spiel miteinbezogen werden. Medien arbeiten mit an unseren Gedanken²¹⁰, so paraphrasiert Kittler Nietzsches Medienphilosophie. Das Sehen eines pointilistischen Gemäldes muss naiv dadurch erlernt werden, dass man den Blickabstand zu ihm evaluiert.

Seurats Bild wird zum Endpunkt einer Darstellungsauffassung, die nicht mehr vom Sog *in* das Bild fasziniert ist, sondern von dem Theater der Veranstaltung eines kritischen Sehens, in dem der passive Betrachter in eine Rolle objektivierter „Triebneutralisierung“ gedrängt wird: Ich werde mir meiner Selbstenteignung durch die Sinne bewusst. Der Pointilismus, das sind vorweg die farbigen Testtafeln und Variationskreisel der Psychophysiker, jedoch szenisch angelegt. Die Verräumlichung eines Kreisens, einer Annäherung und Entfernung wird auf den spezifischen Grenzwert verkürzt, an welchem dem Betrachter die Bildpunkte verschmelzen. Ausgehend vom Weber-Fechnerschen Gesetz könnte man ihn in Zentimetern angeben, vermeintlich reine Qualitäten werden quantitativ messbar.

Das Bildmotiv von Seurats *PARADE DE CIRQUE* ist, wenigstens von seiner theoretischen Konzeption her, jedoch der exakte Gegenentwurf kalkulierbarer Täuschungsaufklärung. Seurat schleudert sein „Halt!“ in die Manege, nicht ohne der Opfer zu gedenken, die in der Bildillusion sonst untergehen. Schon die am unteren Bildrand einbezogenen Köpfe der Zuschauer dieser seltsamen „Parade“ führen in eine kulissenhafte Tiefenstaffelung, die dadurch besonders prekär wird, als nicht dem Tanz der Manege, dem dionysischen Klang gelauscht wird, sondern die Musiker wie fixiert einem – man muss es so sagen – mittelalterlichen Choral unterworfen werden, der sie als bloß mechanische Spieluhren erscheinen lässt. Irgendwie erinnert das Ganze an die lungensüchtige Kunstreiterin Kafkas oder an ein müdes Lied der

²¹⁰ Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986, S. 293ff.

Heilsarmee an einer verregneten Straßenecke, das ununterbrochen monoton abläuft. Die Atmosphäre des Bildes hat etwas lyrisch Trauriges. Nichts bleibt von der Freude, die man spürt, wenn aus der Ferne die Musik und die Lichter eines Karussells oder des Zirkuszelts heranwehen.

Das misslingende Gelingen des Bildes lässt sich somit durchaus in einer Weise lesen, die gerade den flächigen Bildcharakter mit seinen starren Vertikalen und Horizontalen – das Tableau der Leinwand – zu durchdringen versucht. Das Bild hat die etwas schauerliche Attraktivität eines Geheimnisses – Fläche als Triebstau, Energie, die um sich selbst kreist. Crary erwähnt in diesem Zusammenhang Wagner und dessen Schwierigkeit, eine Operngesellschaft über Stunden aufmerksam zu halten. Einerseits bemüht sich Seurat, die Statik und Konzentration der Aufmerksamkeit in einer fixierenden Frontalität darzustellen, also die Tiefenwirkung ganz auf die Beziehung Betrachter-Leinwand zu kalibrieren; andererseits durchkreuzt die Bildbedeutung die konzeptuelle Ausführung und lässt eine Betrachtung in genau jene Ökonomie wieder eintreten, die ein Wissen außerhalb des Bildes (der eigentlichen „Show“) vermuten lässt. Statt Tiefe gibt es Tiefsinn. Crary schreibt:

Das Gemälde wiederholt auf inhaltlicher Ebene, was es durch sein technisches System produziert: das Werk ist ein Ansuchen um Aufmerksamkeit. Die Sideshow (...) ist mit ihren Musikern und Darstellern ein Verfahren der Attraktion, das die Aufmerksamkeit der städtischen Bummeler anziehen und sie dazu bringen soll, eine Eintrittskarte für die in dem Zelt vor ihnen spielende ‚Haupt‘-Attraktion zu erwerben. Aber es ist eine Attraktion, die ihnen, die uns auf immer vorenthalten bleiben wird, denn dieses Gemälde ist grundsätzlich um die Anullierung und Aufhebung dessen, was es zu enthüllen verspricht, entworfen.²¹¹

Nun geht es Crary in seinem Text nicht um eine kunsthistorische, sondern um eine medienhistorische Betrachtung. Als Show wird nämlich das instrumentalisierte, technische Vermögen derjenigen Psychophysiker angesprochen, die Instrumente einer empirischen Psychologie entwickeln, welche als optische und akustische Spielzeuge in die Hände der Künstler fallen wie die *Camera obscura* in die des Chemikers Niépce und in die Hände des Dioramenbetreibers Daguerre. Die Gabe kommt nicht von der Kunst, sie kommt längst von den Technikern. Was von den Wissenschaftlern selten kommt, ist die Fähigkeit, das mathematisierte Theorem so mit den Instrumenten zu verbinden, dass der Code ihrer Reibung, ihres Rauschens eine Szene, eine Geschichte erzählt, die, wenn sie gut ist, eine Vorgeschichte und

²¹¹ Crary: *Aufmerksamkeit*, S. 154.

einen Prestigeeffekt haben muss. Die abstrakte Formel bedarf einer ver-räumlichenden Bespielung. Crary lanciert Seurat genau in jenes historische Umfeld einer Wahrnehmungsanalyse, die nicht mehr von der abbildbaren Statik ihrer theoretischen Darstellungen und vom objektiven Gehalt ihrer wissenschaftlichen Statistik überzeugt ist, sondern philosophisch seit Schopenhauer und Nietzsche die Eindimensionalität des Ursache-Wirkungskomplexes mit Effekten zerstreut. Seurat kritisiert das scheinwissenschaftliche Vorgehen der Impressionisten mit pointilistischen Mitteln. Das Unterlaufen der Sinne durch die Miniaturisierung der Elementarität des Punktes ist ein Schwindel, der sich bis in die moderne Physik hinein jedoch bewährt. Aber er ist das Zeugnis einer Armut, die um artistische Rückverwandlung bettelt. Erst, wenn Gleichheit durch Ähnlichkeit ersetzt wird, so Foucault, können die Medienkünste integrierend und differenzierend ihr Programm entwerfen. Diese Transformation demonstriert das Gesetz der Unschärfe, das der Pointilismus einzuhalten verlangt, wenn man den Reichtum des Bildes ernten will. Der Körper macht eine kalibrierende Bewegung vor dem Bild, das Auge akkomodiert die Schärfe. Die Motorik wird, wie schon beim Karussell automatisiert. Und der Pointilist führt seine Punkte mit der Stupidität einer Maschine aus. Wie heißt es bei Nietzsche, der für die Wissenschaften seiner Zeit nicht zu kurz-sichtig war.? „Unser Verstand ist eine Flächenkraft, ist *oberflächlich*. Das nennt man auch ‚subjektiv‘. [...] d.h. die letzte Grenze alles Erkennbaren sind Quantitäten, er *versteht* keine Qualität, sondern nur eine Quantität. [...] Auf der *Ungenauigkeit des Sehens* beruht die Kunst.“²¹²

Seurat bewegt sich auf einer Spielfläche, die um 1888, als *PARADE DE CIRQUE* ausgestellt wird, die Umwertung aller Werte betreibt und die Illusion als legitimen Schwindel zum systematischen Konzept einer dynamischen Weltauffassung erhebt. Das Problem, das sich dabei stellt, ist die Ziellosigkeit der historischen wie subjektiven Dynamik, denn was keinen Anfang hat (schon die Sideshow erweist sich als Inszenierung), kann auch sein Ende nicht bestimmen. *Parade* (Linearität) und *cirque* (Zirkularität) sind Gegensätze, die sich im ewig gleichen Fortschrittgedanken dementieren. D.h., der nietzscheanische dionysische Agon gerät in eine Suchbewegung. Die Spuren werden zum Indiz eines Verbrechens, das den Nullpunkt, den gründenden Grund „Gott“, so Nietzsche, liquidiert hat. Nun geht es in den funktionalen Kunst- und Kirmesdarstellungen nicht um die ewige Wiederkehr des Gleichen, sondern um die ewige Wiederkehr des Ähnlichen. Der Trainingseffekt

²¹² Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 7, S. 440.

des Karussells führt nicht in den Dauerrausch, sondern in die Steigerung der Empfindung für das Ausstiegsmoment und die motorische Ausweitung des noch Aushaltbaren. Höher, weiter, schneller geht die Verräumlichung. Der Kreis wird zur Spirale. Aber auch diese Ökonomie ist nicht beliebig und nicht unendlich. Eine Täuschung, die perfekt ist, ist keine mehr; eine Simulation, die besser ist als das Original, ist keine mehr. Die Ökonomie der Karussellfahrt lebt vom Ein- und Ausstieg auf den Boden der Wirklichkeit an der Hand der Mutter; vom Körpergefühl.

Auch bei Seurat ist das gezielte Scheitern seines ambivalenten Experiments zwischen Attraktion und Kontemplation, darin zu suchen, dass er den impressionistischen Effekt einer Distanz in eine Tiefeninterpretation gestaffelter Ebenen gemäß beinahe stereoskopischer Kulissenlogik auflöst, wobei die letzte Ebene die des Nichterscheinens ist – jene, die umfänglich auf Imagination verweist, also auf die Hauptspielstätte. Crary unterlässt es nicht, auf diese Stätte, deren Parabelnden uns Kafka verdeutlicht hat, mit einem weiteren Bild Seurats hinzuweisen.

So, wie die Parabel ihren Anfang und ihr Ende im Unendlichen hat, so konzentriert sich auch bei Seurat die Szene in der Gegenwärtigkeit einer Situation. Das Bild *CIRQUE* von 1890/91, das Seurat aufgrund seines Todes unvollendet ließ, zollt dem Tribut einer Erscheinung sensomotorischen Einheit. Die Kulissenstaffelung ist aufgegeben, das Bild zeigt im Anschnitt ein Zirkusrund mit einer Kunstreiterin, einem Clown, einem Direktor und dem Ausschnitt der Zuschauerränge. Man möchte meinen, Kafka habe es zum Vorbild seiner Parabel *AUF DER GALERIE* gewählt. *CIRQUE* problematisiert nicht nur die Verräumlichung, sondern das Problem dynamischer Aufmerksamkeitswechsel, die den eigentlichen Akzent der Untersuchung von Crary setzen. Im Vergleich der Bilder sind auch die zwei Weisen der Inszenierung angesprochen.

Das Verhältnis der beiden Bilder kann auch im Sinne von zwei grundverschiedenen Organisationen des theatralischen Raums ausgedrückt werden: hier die klassische oder italienische „Szenographie“, die *PARADE DE CIRQUE* [...] voraussetzt (auch wenn Seurat sie demontiert); dort die weit ältere historische Form des Zirkus oder der Arena.²¹³

CIRQUE zeigt den schwebenden Tanz einer Kunstreiterin auf einem Schimmel in dem Ausschnitt einer Zirkusmanege. Nicht mehr die Motorik des Auges, sondern die der Figuren ist relevant. Die scheinbar affektlosen Zuschauer auf den nicht voll besetzten Tribünen repräsentieren eine Statik, die in *PARADE*

²¹³ Crary: *Aufmerksamkeit*, S. 205.

DE CIRQUE schon vorgedacht war. Nicht mehr die Betrachter im Bild, sondern die des Bildes sind ergriffen. Die Figuren wirken in ihren Bewegungen nicht aufeinander abgestimmt – so, als ob eben eine Fotografie sie bei einer zufällig gemeinsamen Probe abgelichtet hätte; auch das imaginiert der Galeriebesucher bei Kafka. Die Montage des Bildes hat unterschiedliche perspektivische Fixpunkte, als ob der Betrachter des Bildes zugleich an mehreren Orten die Szenerie beobachtet. Die multiperspektivische Anordnung wird durch den Oberkörper eines Clowns ergänzt, der mit einer Hand ein Tuch hält, das wie ein Vorhang das Bühnengeschehen für den Bildbetrachter freigibt. Wir haben es mit einer Inszenierung von Inszenierung zu tun, deren Vorbild – wider die fotografische Modernität – die dynamisierten Praxinoskope, Wandertrommeln oder Zootrope sind: diejenigen Filmvorläufer, die um 1880 mit gemalten Filmstreifen ein Massenpublikum anzogen. Die zeichnerischen Darstellungen der Einzelbilder konnten sich mittels Spiegel oder Sehschlitz in Bewegtbilder verwandeln. Mit Vorliebe wurden auf diesen Phasenzeichnungen artistische oder sportliche Körperbewegungen lanciert, also Zirkus. Crary geht in anderen Abschnitten seiner Untersuchung auf diese Vorläufer des Films ein. Die Projektionen der Phasenzeichnungen waren naturgemäß flach, erzeugten durch ein Nebeneinander der Bewegungsphasen ein Nacheinander, wenn die Trommel gedreht oder der Bildstreifen durchgezogen wurde. In CIRQUE dagegen sind die Bildelemente wie mit einer Stroboskopbeleuchtung festgehalten – nicht fotografisch genau; das sieht man an der altmodischen Sprunghaltung des Pferdes, die eben an jene Malereien erinnert, die vor Marey und Muybridge die Darstellungen beherrschen – Géricaults DERBY AT EPSOM von 1821 ist dafür das häufig angeführte Beispiel. Der Eindruck des undisziplinierten *Schwebens* der Figuren kommt vor allem deswegen zustande, weil die Referenzebene, der Boden der Arena, keine Schatten abbildet. Schwindel und Grundlosigkeit sind bis hin zum Trapez die Kernkompetenzen der motorischen Ausrichtung von Zirkusartistik. „Die ungefällige Sprödigkeit, mit der die ‚bewegten‘ Figuren und das Tier [das Pferd] zum *Stillstand* gebracht sind, verweist darauf, daß ‚Präsenz‘ hier nichts ist, was dem menschlichen Sehen direkt zugänglich wäre, sondern nur das Produkt von technischen Simulationsverfahren sein kann.“²¹⁴ Die Situation der Gleichzeitigkeit im Bild – monumentales Beispiel einer solchen Simultanerzählung ist der Teppich von Bayeux – wird durch die Figur des die Szenerie öffnenden Clowns im Vordergrund gelenkt.

²¹⁴ Crary: *Aufmerksamkeit*, S. 222.

Man braucht Lenkung nur, wenn einem die Wahl prinzipiell offensteht. Mit dieser Rahmung ist es möglich, die Zeit, aber auch die Maskierungen zu staffeln.

Schwindel, d.h. Überbietungsattraktion der Sinne – Inszenierung, also Komprimierung und Verräumlichung der Handlung, ein verführter Wille und eine gelenkte Vorstellung – werden zu ökonomisch aufeinander abgestimmten Attraktionen oder Attraktoren eines Fortschrittkonzept, das, nach Virilio, sich in der Geschwindigkeit immer weiter steigert. Aber Crary zeigt, dass der Faktor Geschwindigkeit nicht ohne sein Korrelat der Aufmerksamkeit Effekte erzeugt, die *zentrifugal* in den Zirkel der Ökonomie (oder der Manege) einführen, aus der das Tempo sie herausträgt. Das genau ist das Thema der *Balance des Gleichzeitigen* im letzten Bild. Seurats letztes Bild muss als kritisches Vermächtnis auf die Optimierung der Bild- und Inszenierungsmaschinerie gedacht werden.

Crary geht dem aktiven Schwindel, der mir geschieht, und dem passiven, den ich erleide, nicht weiter nach. Wir aber sollten unseren Blick geschult haben für das, was die alte Form des Karussells, der Arena der Agonistik in ihrer infantilen Attraktivität zwischen Körpereinsatz und Sinnenbetrug noch schuldet. Den Kampf gegen Technik und Hütchenspieler haben wir längst verloren. Es bleibt die Faszination der Ingenieure, die zur Realauflösung ihrer Tricks den Anwendungsfall bestehen müssen. Gegen die „peitschenschwingenden erbarmungslosen Chefs“, wie es bei Kafka heißt, die ihrerseits sich in ein Karussell des Profits einspannen lassen, können wir uns teilweise immunisieren: durch Armut, Askese und gespielter oder tatsächlicher Ignoranz. Nehmen wir jene Stellung des melancholischen Zuschauers auf Kafkas Galerie ein, der das Schöne der Kunststreiterei bewundert, ohne das Übel der Trainingsschinderei vergessen zu lassen, die erst durch einen investigativen, kritischen Seitenblick ans Licht käme. Für eine solche Aufdeckung sind andere Medienformate nötig – solche, die Sensation mit Skandal gleichsetzen. Dabei ist eine Ökonomisierung der Werteskala zwischen Opfer und Gabe, Hortung und Verausgabung von Zeit, Raum und Arbeit nicht nur zu erfinden, wie es Literatur und Film zuweilen gelingt, sondern aus den historischen Zeitläufen der Hinterbühnen zu rekonstruieren. Plädoyer für eine neue Moral? – Eher nicht. Interpretationen zur Auslotung des Verschwundenen und des Abgründigen sind gefragt.

