

*Bernd Kalusche*

### **Zum Beispiel Bedeutungsperspektive**

Dieser Text ist ein Appendix - im Zustand der ersten Irritation. Nicht mehr. Er setzt die Lektüre von Hans-Jürgen Feurichs "Gibt es eine stilgeschichtliche Annäherung der Künste?" voraus.

#### *1. Stil*

Die Frage nach den sinnstiftenden Möglichkeiten der 'Stilparallele' hat eine logische Vorstufe, nämlich die Frage nach dem 'Stil'. Ist sie gestellt, erhält die Neugier einen argen Dämpfer, weil Aspekte des Stils für die moderne Kunst unserer Tage seit sicher mehr als 10 Jahren tot sind. Was im kunstwissenschaftlichen Sinn parallel betrachtet werden kann, sind die Produkte der Historie. Durch sie hält sich ja auch der Stilbegriff - trotz aller Umkremplungsversuche - zäh am Leben (vgl. dazu Pfeiffer 1986). Die Gegenwart hat Ersatz beschafft unter den Schlagworten des Stylings, Lifestyls oder des Designs. Aber: Abgesehen davon, daß es zum Gegenwartsdesign noch keine tragfähige Theorie gibt - eine 'Perspektive' oder Strategie also auch hieraus nicht entwickelt werden kann -, tragen Subjektivität, Individualität, Konsumierbarkeit und werbender Unterhaltungscharakter von Styling oder Lifestyls dazu bei, sich besser nicht allzu weit und allzu hoffnungsvoll aus dem Fenster zu lehnen: historisch-systematisch kommt noch kein Land in Sicht. Die Frage des Stils bleibt vorerst auch im Zusammenhang mit dem Design unbeantwortbar.

Das Pädagogische leidet an dem Mangel mit. Stil als gestalterisch übergeordnetes Kriterium für eine Mehrzahl von Kunstwerken ist derzeit nicht aufspürbar.

Das heißt nicht, daß die Frage des Stils ganz generell nicht brisant wäre. Im Gegenteil! Nicht umsonst haben während der letzten Jahre gerade die Sozialwissenschaften entdeckt, daß sie dem Problem näher und intensiver ausgesetzt sind als die Kunst.

Und das heißt auch nicht (und hier ist der Zusammenhang mit der ersten Einschränkung offensichtlich), daß das einzelne Kunstwerk nicht 'Stil' hat - Format, Rasse, Klasse eben. Ausreichend gestylt, um interessant zu sein. Im sozialen und kommunikativen Sinne: Wie ein guter Werbe-spot. Doch diese Kriterien sind vage und eignen sich ebenso wenig zur kunstwissen-

Zugereist in diese Gegend,  
 Noch viel mehr als sehr vermögend,  
 In der Hand das Perspektiv,  
 Kam ein Mister namens Pief.



»Warum soll ich nicht beim Gehen« –  
 Sprach er – »in die Ferne sehen?  
 Schön ist es auch anderswo,  
 Und hier bin ich sowieso.«

Aus Wilhelm Busch: Plisch und Plum, 1882

schaftlich diskutierbaren Parallelenbildung (der ja stets etwas Technisches anhaftet), wie die unglückliche Erfindung der postmodernen Seele<sup>1</sup>. Auch sie ist nichts weiter als gestylt und ihr Besitzer hat für alles aufzukommen. Er ist schon deswegen arg strapaziert, weil sie - die postmoderne Seele - alles ist und nichts. Ein trendiges Rührei gewissermaßen, oder besser noch: ein Eintopf, in dem alles - je nach Geschmack und Vermögen - zusammenköcheln kann. Das kocht dann schon parallel, irgendwie eben, ist aber einer differenzierten Geschmackswürdigung nicht mehr zugänglich. Pop-art war noch Stil: Die Willkür ist die Methode, die diskutierbare. Die Nachfolger, Neo-Geo etwa, sind nicht mehr Stil, sondern haben bestenfalls noch welchen, wenn es sein muß, den der effektvollen, der dramatischen Stillosigkeit. Mythos Geometrie. Peter Halley spricht von 'Ikonen der Simulierbarkeit', Burckhardt Schmidt von 'Ikonen des Vergessens' (Schmidt 1986) ...

Das Mittel der Vermischung greift um sich: Micky-Mouse meets Albert Einstein, "Die Welt ist alles, was der Fall ist" (Ludwig Wittgenstein), "S'is eh ois aans" (Hans Moser).

Alles geht mit Allem. Die Diskussion der Zutaten ist überflüssig, denn der Reiz des Gebräus besteht ja gerade in der Willkür. Diese hat natürlich ihren Charme und auch ihre Funktion in der Gegenwart. Darauf näher einzugehen ist hier jedoch leider nicht der Ort<sup>2</sup>.

Ziehen wir uns also erst einmal auf Bewährtes zurück:

'Stilparallele' wird in erster Linie die traditionelle Formulierung des 'Stils' zu berücksichtigen haben, die nämlich, die das Aussehen oder das Sich-Anhören der Gegenstände, die ästhetische Dimension, in den Vordergrund stellt. Da die Stildiskussion im Bereich der Kunst vor 1800 ohne die ikonografische Komponente der Dinge nicht sinnvoll zu führen ist, werden die Versuche zur Parallelbildung auf die kommunikativen und 'bedeutenden' Belange der Zeichen auszudehnen sein. Ergänzend sind heranzuziehen die Aspekte des Kunstgebrauchs (Designs) - der sozialen Dimension von Kunst also<sup>3</sup>.

1 Aus der Vielzahl der Diskussionsbeiträge sei hier nur auf eine gute Text- und Bild-Sammlung hingewiesen: Postmoderne Seele 1986.

2 Wer sich - etwa zum Gebiet der Architektur - weiterführende Informationen wünscht, ist gut beraten mit: Lampugnani 1986; Frampton 1986.

3 Eine der informativsten und umfassendsten Arbeiten zur Perspektivität und deren Bewertung stellt dar: Boehm 1969.

## 2. Perspektive

So wenig, wie Stil noch im traditionellen Sinne für die Gegenwart diskutierbar ist, so sehr widersteht - folgerichtig - die Beurteilung der modischen Kunst-Situation dem Phänomen der Perspektive. Perspektive ist Langatmigkeit, Plan und (Welt-)Ordnung, Durchdachtes und daher Zu-Durchdenkendes. Sie widersteht dem Spontanen, Launigen, dem Ganz-Neuen, dem Ganz-Schnell-Verbrauchbaren und dem unterhaltsamen Schock.

Je durchplanter, beengender und bedrückender unsere soziale Lebenswirklichkeit wird, desto schriller und vermeintlich willkürlicher entwickeln sich die ästhetischen Ventile. Perspektive hat im Umfeld von "no-future", "Apocalypse now" und "The day after" etwas Bäuerliches, Beschauliches. Oder vielleicht bestenfalls: gestanden Gebildetes, das die operettenhafte Inszenierung von Weltuntergang und Alltagskrieg durch Kontrastierung ermöglicht. Bildung und Unterhaltung bedingen und beißen sich ja bekanntlich nicht erst seit heute.

Daß wir uns aber getrost mit scheinbar toten Fragen, wie der nach der Stilparallele, befassen müssen, liegt daran, daß die Unterhaltung nur oberflächlich betrachtet die Bildung ins Abseits drängt (der Schein ist noch nicht zur Gänze das Sein) und daß die Intellektualität ihrer Aufgaben der Aufklärung, der Sinnesschärfe und der Formulierung von Widerstand und Freiheit durch eine diffuse Kultursituation keinesfalls verlustig geht. Im Gegenteil! Als wesentlich erachte ich in diesem Zusammenhang zum Beispiel die Denk- und Produktionsansätze im Bereich der "Polyästhetischen Erziehung", denn hier geschieht Aktion und Reaktion in die richtige Richtung: Der Umgang mit Komplexität (denn gerade dadurch zeichnet sich die gegenwärtige ästhetische Kultur aus) ohne Preisgabe der letztendlich aufklärerischen Utopie. Der Real-Utopie, die zwar nicht die völlige Verwirklichung, wohl aber Wege kennt. Auch die sich möglicherweise gegenwärtig abzeichnende "Pluralität von Wirklichkeiten" muß - zumindest in ihren Entwicklungstendenzen - reflektierbar bleiben.

## 3. Bedeutung

Die Frage der "Bedeutung" von Kunstwerken und möglicher Parallelen kann sinnvoll nur gestellt werden, wenn überindividuelle Rahmenbedingungen zur Kunst als Sprache vorhanden sind. Ist die Sprache nicht genügend allgemeinverständlich ausgebildet, so bleibt sie Ausdrucksver-

such der Einzelnen. Und das ist dann so eine Sache - unter Umständen: Wen interessiert's? Was soll's? Die Epoche der Empfindsamkeit liegt lange zurück. Und selbst die hat fein säuberlich getrennt: die Schwärmerei vom Chaos - auf der Grundlage einer bereits stattgefundenen Diskussion um "maniera", "modus", "decorum", "Charakter" etc. (Dirscherl 1986).

Wenn inhaltliche und interpretative Endäußerungen nicht einem formalen Gerüst entsprechend sind (die Ikonografie also nicht im stilistischen Apparat verankert wird), tritt (falls nicht ein durchschlagender Unterhaltungseffekt helfend eingreift) das ein, was wir als Peinlichkeit bezeichnen. Individuelle Bedeutung läßt Parallelen zwischen den Medien und Künsten zwar in beliebiger Weise und Menge zu, aber eben: beliebig. Die Produkte bleiben für den Leser belanglos. Ein harmloses Beispiel aus der Klamottenkiste der Stilparallelen-Versuche mag genügen:

"Die... Musik des Barock (1600 bis 1750) von Heinrich Schütz bis Johann Sebastian Bach hat etwas Helles, Transparentes an sich. Besonders die Musik Händels und Bachs wirkt eher noch gotisch als barock. Auch stellt man sich vornehmlich die großen, spitzböigen Fenster in einer hellen Kirche vor, weniger aber kleine Lichtöffnungen in einem romanischen Gotteshaus. Die strahlenden Chöre des Bachschen Magnifikat, die Trompete im 2. Brandenburgischen Konzert und die Händelschen Orgelkonzerte blitzen, regelrecht dem Lichteindruck hoher Leuchtdichten auf glänzenden Flächen vergleichbar. Ihre dominierenden Farben sind Silber und strahlendes helles Blau, aber auch die Wärme des tiefen Rot und Orange ist immer wieder zu finden. Die klar strukturierten Linien der vielen Stimmen verweben sich nach strengen Gesetzen zu einer Einheit, die trotz ihrer Komplexität immer durchsichtig bleibt. Diese Musik wirkt nicht opal, nicht mattiert, sie erzeugt keine mittelbare Wirkung über den Umweg von in uns entstehenden Bildern - so, wie das Licht einer Lichtquelle durch eine weiße Glaskugel erst verwandelt wird, bevor es uns erreicht - diese Musik ist durchsichtig, transparent. Sie gelangt direkt zu uns, unmittelbar, verlustlos. Das macht ihre große Wirkung aus, ihren hohen Wirkungsgrad..."

(Loef 1974, 166).

Spengler mag den Stilbegriff von Semper als "flach" und als Produkt des Materialismus abtun, doch ist die Semper-Regel, Stil sei das Produkt von Material, Technik, Zweck etc., sicher nicht weniger erhellend für das Verständnis von Kunst und Kunstwerk der in Frage stehenden Epoche als etwa die oben wiedergegebene Bachinterpretation durch Farben und Licht. Lassen wir es dabei und beschließen diesen Aspekt mit einer Behauptung aus Spenglers "Untergang des Abendlandes". Kunst ist ihm dort "die Offenbarung von etwas Metaphysischem, ein geheimnisvolles Müssen, ein

Schicksal". Stilparallele total.

Aber seien wir vorsichtig. Auch der schlicht anmutende Begriff des Stils ist so arglos nicht, wie er vorgibt: Alleine der Versuch einer geistesgeschichtlichen Epochenbildung (der ohne stilgeschichtliche Erwägungen nicht auskommt) erfordert ein solches Maß an Vergrößerung, an nachträglichem Entwurf, daß schon die Annahme von 'Epoche' als Produkt des stilparallelen Denkens angesehen werden kann. Die Lust und die Notwendigkeit von Sinnbezügen haben das Detail noch immer mundtot gemacht. Sie sind ebenso wichtig wie unwissenschaftlich. DAS Mittelalter und DEN gotischen Stil gibt es nicht. Und wenn, dann nur als Begriffskrücke, um Geschichte als Sinn herzustellen.

'Stilparallele' hat etwas Pauschales an sich. Das aber hat mit Wertigkeiten nichts zu tun. Und wenn vor "vordergründigem und leichtfertigem Analogisieren" gewarnt wird, dann heißt das manchmal nur, daß die Unkerei mit Seriösität geschönt wird, wo sie möglicherweise nur Weltfremdheit ist. Noch einmal: Die Gegenwartskultur (wir schreiben Frühjahr 1987) ist über weite Teile nur noch als trivialtheatralischer Erlebniszusammenhang verständlich. Sich dieser Tatsache aus Gründen der Historie und der Wissenschaftlichkeit nicht zu stellen, ist schlechterdings feige.

Ein schneller Schwenk:

#### 4. Ansichtssachen

"I wish I could be like the king  
Who said to his people: my friends  
This is now the end, if we loose the battle  
We shall live forever".

Mit diesem song empfahl die vormalige disco-queen Amanda Lear sich dem Publikum als sehr geheimnisvoll: als Sphinx. Mit der vordergründigen Unlogik des Textes läßt sie uns aber nicht alleine. Zum Schluß raunt sie nämlich: "It's all a point of view". Im Umgangsdeutsch: Alles Ansichtssache! Amanda Lears Musik ist sehr trivial, die Texte auch. Aber: ob man sie mag oder nicht, ist eben auch Ansichtssache oder Geschmackssache. Eine Frage des intellektuellen und ästhetischen Standorts.

Bleiben wir noch eine Weile beim Trivialen. Die Frage nach dem bildnerisch-technischen Umgang mit den Ansichtssachen und mit den Standorten wird insbesondere durch den Begriff der Perspektive erörtert. Nun ist

dieser an sich noch nicht trivial. Das etwas Abgestandene entsteht durch die ewig gleichen oder ähnlichen Erläuterungen:

"Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeutet ein Durchsehung". Das hat uns Dürer dazu zu berichten gewußt und dabei ist es geblieben. Jede Erörterung, die auf sich hält, bemüht ihn seither. Panofsky mag entschuldigt sein, er hat seinen Beitrag "Die Perspektive als symbolische Form" (Panofsky 1927) bereits 1924/25 veröffentlicht. Dürer ist der Ausweis dafür, daß man es mit 'richtigen' Perspektiven zu tun hat, mit 'korrekten' Konstruktionen. Dürer hat den deutschen Künstlern um 1500 das zentralperspektivische Sehen beigebracht, ihnen gewissermaßen den internationalen Anschluß beschert, ungeachtet der Tatsache, daß die 'perspectiva' im klassischen Latein noch gar nicht existiert, sondern erst um 500 durch den Philosophen Boethius als Terminus der Meßkunde eingeführt wurde. Vieles spricht dafür, daß Dürer sich irrte, denn das neulateinische 'perspectus' heißt 'deutlich gesehen' und die von ihm bemühte 'Durchsehung' entspricht dem lateinischen 'perspicere' (Perspektive 1983). Aber wie dem auch sei:

'Perspektive' meint in der akademischen Kunst die exakte Darstellung eines Raumes oder räumlichen Gebildes auf ebener Bildfläche. Allgemeiner gesehen, meint sie die Wiedergabe einer räumlichen (also vielfältigen) Situation auf einer vereinfachten Ebene. Diese Vereinfachung geschieht durch Projektion. Und nichts anderes betreibt Amanda Lear. Perspektive wird hier zur Frage des persönlichen Standpunkts, der eingenommen wird, um die Objekte der Umwelt wahrnehmbar und mitteilbar zu machen. Ein Problem der Orientierung. Nichts weiter. Orientierung aber, ist vielfältig erhältlich: Durch Geometrie und Mathematik (Zentralperspektiven) und durch Emotion und Glauben auch. "It's all a point of view".

"Bedeutungsperspektive", die also, die das geometrische Konstruieren nicht betreibt und die illusionistische Tiefenräumlichkeit nicht benötigt, führt weniger durch ihre Produkte, als durch ihre bloße Bezeichnung in die Irre. Der Begriff "Bedeutungsperspektive" legt die Vermutung nahe, daß nur in diesem Fall "Bedeutung" - also Zeichenhaftigkeit - vorliegt, während hinsichtlich der Zentralperspektive die schiere Naturwissenschaft herrscht. Dem ist nicht so! Auch die Zentralperspektive ist gestaltgewordene Konvention, wenn man so will: Symbol für das neue naturwissenschaftliche Interesse des Renaissance-Menschen, Zeichen der Unterwerfung von Natur unter den technischen Geist (vgl. dazu Zur Lippe 1982), aber nicht

Natur selbst. Zum einen - fast erübrigt es sich zu sagen - ist das zentralperspektivisch konstruierte Bild eben nur die Illusion von Raum und zum anderen ist auch das menschliche Sehbild nur begrenzt identisch mit dem Bild der Kunst. Und selbst wenn man Gombrichs Behauptung gelten läßt, daß die Zentralperspektive zwar keine Bilder von der objektiven Welt schafft, aber immerhin von der Welt, wie die Menschen sie mit den Augen sehen, so ist damit noch nicht viel gewonnen. Auch wenn die Konstruktionsmethode mit ziemlicher Treffsicherheit die Funktionsweise des Auges und menschlichen Gehirns berücksichtigt, so bleibt doch immer die lapidare Feststellung bestehen, daß hier 'nur' das menschliche Auge befriedigt wird. Dieses aber ist lediglich ein Maßstab von vielen zur Wahrnehmung von Welt und obendrein auch kein genormter. Die Perspektive bietet eine Gleichung an, mehr nicht. Das Gombrich sie als die "richtigste" aller möglichen qualifiziert (Gombrich 1986<sup>2</sup>) hängt mit seiner psychologischen und damit an der Leistungsfähigkeit des sinnlichen Wahrnehmungsapparates orientierten Denkweise zusammen. Die Wahrnehmung ist ihm als Urteilsfaktor wichtiger als die Dinge selbst. Auf diese Unterscheidung wird später noch in allgemeiner Weise einzugehen sein, denn sie spiegelt grundsätzliche Sehens- und Herangehensweisen, die gerade für die Qualifizierung der Bedeutungsperspektive als Möglichkeit der Weltsicht und Welterläuterung bedeutsam ist.

Die Zentralperspektive ist damit ebenfalls - wie die Perspektive des Mittelalters - ein hinweisendes, augenlenkendes, erläuterndes Konstrukt, das 'bedeutet'<sup>4</sup>. Im Klartext: Ein zentralperspektivisch aufgebautes Bild ist nicht räumlich, sondern *bedeutet* Raum; und zwar einen ganz bestimmten: den idealen, endlichen, geordneten, konstruierten einer neuen - menschenzentrierten - Epoche (vgl. dazu Jantzen 1962).

##### 5. Bedeutungsperspektive

Begriffe haben ihre Geschichte und ihre Scheidung nun einmal erfahren. Bedeutungsperspektivisch geordnet glaubt man heute vorzugsweise die Bildkunst des Mittelalters. Bedeutendes erscheint im Bild nicht durch Zeichen des Ausdrucks bedeutsam, sondern durch objektive Faktoren: Größe und Ausdehnung. Wer in der Welt - und zwar in der vor-naturwissenschaftlichen - den meisten Raum beansprucht, erhält ihn auch auf der

4 Gute Beiträge hierzu bieten Zegin 1982 u. Eith 1936.

Fläche des Bildes. Dieser Anspruch bemißt sich im Mittelalter nach primär religiösen Gesichtspunkten, denen sich alle anderen als davon abhängig unterzuordnen haben. Raum ist damit nicht der physikalische, sondern der metaphysische. Der 'natürliche' (naturwissenschaftliche) Raum ist nichts. Die Formen der Natur sind bloße Äußerlichkeiten einer ihnen innewohnenden Religion.

Aber in puncto Äußerlichkeiten scheiden sich die Geister. So einheitlich, wie man es - gerade wenn es um Fragen der Stilverwandtschaft und der Stilparallele geht - gerne hätte, ist das Mittelalter nicht. Während die Nachfolger Platons und Pythagoras das menschliche Sehbild der Welt als schlichten Zufall abtun und das Wesen der Dinge nur in der Idee (etwa in der abstrakten Zahl) erkennen, erweisen sich die Gedanken des Aristoteles ebenfalls als zählebzig: Auch Schönheit ist ihm eine Möglichkeit, die Welt und damit Gott zu erfahren. Um Schönheit im Kunstwerk zu gestalten, sind die dem Auge und der Augenschmeichelei entgegenkommenden Mittel der Perspektive (die in der Antike noch nicht als raumvereinheitlichende Zentralperspektive definiert ist) durchaus erlaubt und angemessen. Ein Schuß Selbstbewußtsein, Humanismus, Egozentrik etc. kommt hier bereits zum Vorschein - nur angedeutet und nicht so bekannt, aber folgenreich.

Möglicherweise liegt in diesem in der Antike angelegten Dualismus auch eine Ursache für die verschiedenen perspektivischen Gestaltungsweisen des Mittelalters begründet. Er ergäbe sich dann folgendes Bild: Den Anhängern der Bedeutungsperspektive scheint die äußere Erscheinung der Natur nur insoweit wesentlich, als das Wiedererkennen der Dinge im Bild gewährleistet sein muß. Das Äußere ist nur der Schatten der Idee. Anders die Nachfolger der aristotelischen Idee vom Schönen. Die körperlichen Gestaltungen der Antike (Richter 1953) sind ihnen näher als den Neuplatonikern und Neupythagoräern. Sie übertragen auch die äußere Schönheit der Dinge auf das Bild, da ihnen nicht nur der geistige - und 'fleischlos' gedachte Gehalt der Schöpfung wichtig ist, sondern auch die Materie als perspektivisch wahrnehmbare Materialisierung der Schöpfung.

Über eine solche, möglicherweise sinnvolle Unterteilung, darf jedoch eines nicht vergessen werden: Auch die Künstler und Anhänger der von neuplatonischer und neupythagoräischer Philosophie gefärbten Religion haben die Schönheit, wenn schon nicht die der Gegenstände, so doch sicher die des Materials und der Struktur, gekannt. Der Goldgrund, die Harmonie des Kreises und des Quadrats, das üppige Dekor ... All diese Dinge haben auch mit Schönheit zu tun; und die Künstler, die sich auf sie einlassen, sind

insofern natürlich in gewisser Hinsicht unglaubwürdig - oder zumindest einem immerwährenden Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Askese ausgesetzt; oder auch: menschlich. Bild und Zahl sind nur bedingt liierbar, ebenso wie Kunst und religiöses Dogma. Dogma ist absolut; Perspektive - die künstlerische zumal - relativ. Illusionistische Versuche zu einer relativen Wahrheit.

Auf dieser Basis möchte ich mich dem Bildbeispiel nähern.

### 6. Bildbeispiel

Kollektar, Titelblatt des sog. Olmützer Horologiums

Böhmen, um 1140

Stockholm, Kungliga Biblioteket

Cod. A 133 (siehe Abb. 1 des vorangegangenen Beitrages)

(Nachweise zum kunsthistorischen Ort und zur Literatur in: *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums, hrsg. von Anton Legner, Köln 1985, Bd. 1, Abb. B 48)

Auf dem Titelbild des Olmützer Horologiums haben sich um den hl. Gregor den Großen zahlreiche weitere Personen geschart. Es handelt sich um den Notar des Gregor, den Diakon Petrus, und um geistliche und weltliche Würdenträger. Ihre Identität ist für den hier interessierenden Zusammenhang nicht wesentlich. Wichtiger ist die Tatsache, daß es sich um prominente Personen des 12. Jahrhunderts handelt, während der Heilige etliche Jahrhunderte zuvor bereits verstorben ist.

Unterhalb der Versammlung - aber teilweise schon 'aus dem Rahmen fallend' - sind die bei der Entstehung des Kollektars wohl beteiligten Handwerker, heute würden wir sie als die Künstler bezeichnen, ins Bild einbezogen: Schreiber, Maler, Gehilfe. Die beiden den Thron Stützenden (Modlata und Marcus) sind möglicherweise ebenfalls Schreiber, da die an ihrem Gürtel befestigten Futterale als Behältnisse für Schreibutensilien in Betracht kommen. Auffallend ist, daß die Personen 'minderer' sozialer Bedeutung gestisch ausdrucksvoller agieren als die höhergestellten Persönlichkeiten.

#### a) Komposition

Der Bildaufbau stellt eine Folge von sich nach der Mitte zu verjüngenden länglichen Vierecken dar, die durch ein gedachtes, das Gesamtbild über-

ziehendes, diagonales Konstruktionssystem verbunden sind. Hinzu kommt eine deutliche, senkrecht verlaufende, und eine weniger ausgeprägte, waagrecht verlaufende, Achsialgliederung (Zeichnung 1). Den Diagonalen wie den Horizontalen und Vertikalen des Gliederungsrasters folgen die wesentlichen motivischen Elemente der Bildgestaltung (Zeichnung 2). Das obere Segment des Diagonalsystems weist als besonderen Mittelpunkt einen Kreis, den von der Gloriole gerahmten Kopf des Heiligen auf.

#### b) Proportion

Das Zentrum des Gesamtbildes wird vom Heiligen eingenommen. Er ist die größte Gestalt. Alle anderen Figuren sind in ihrer Größenausdehnung und in ihrer zentralen oder dezentralen Plazierung von ihm, in diesem Fall als liturgischer Autorität, abhängig. Diese Art der Abhängigkeit ist meßbar: Das Gesamtbild weist im Verhältnis von Breite zu Länge die ungefähren Proportionsmaße 3:4 auf. Und diese wiederholen sich im Verhältnis von Heiligen zur umgebenden Prominenz; also auch: ungefähr 3:4. Interessant? Solche Zahlen können Zufall sein, müssen aber nicht. Sie sind - besonders für die mittelalterliche Musik, die ja eine mathematische Wissenschaft darstellt - von fundamentaler Bedeutung.

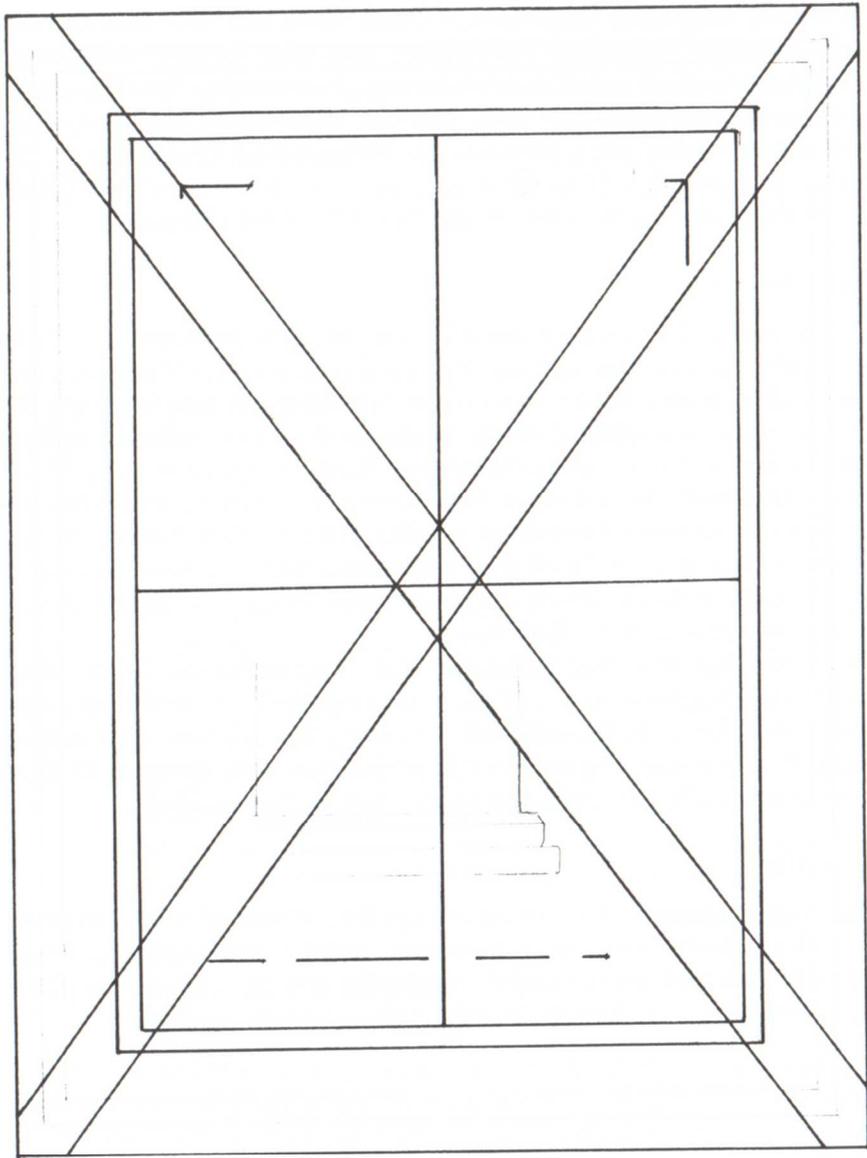
Auf jeden Fall aber eine 'klassische' Bedeutungsperspektive! Oder doch nicht? Das Diagonalsystem und die darin eingegliederten Gestalten geben möglicherweise auch 'Räumlichkeit' vor. Der perspektivische Aufbau wäre dann als sogenannte umgekehrte Perspektive (vgl. dazu Almgren 1971) zu bewerten, was aber die Bedeutungsperspektive nicht ausschließt.

#### c) Wertung

Das bedeutungsperspektivisch aufgebaute Bild ist ein Stück Weltanschauung<sup>5</sup>. Es bedeutet mehr, als es tatsächlich vorführt. Der Zufall, das Chaos des Alls wird noch als bedrohlich empfunden und die Garantie der göttlichen Ordnungsmacht (Kirche, Heilige, Hierarchie) als segensreich.

Die umgekehrte Perspektive fügt dem Gedanken der Furcht und der Bedeutungslosigkeit des Einzelnen im Zusammenhang des Alls eine weitere - aber stets nur mögliche und niemals beweisbare - Gedankenfacette an: Die Konstruktionslinien der Zentralperspektive und die der umge-

<sup>5</sup> Eine der informativsten und umfassendsten Arbeiten zur Perspektivität und deren Bewertung stellt dar: Boehm 1969.



Zeichnung 1



Zeichnung 2

kehrten Perspektive verlaufen genau konträr. Setzt sich im Verfahren der Zentralperspektive der analytische, erobernde und instrumentelle menschliche Geist ein Denkmal, so ist es - im umgekehrten Fall - der magische und apathische. Der Betrachter unserer Bilder befindet sich nämlich am Punkt Null und sein Blick verliert sich in die Unendlichkeit. Ganz im Gegensatz zum zentralperspektivisch Konstruierenden: Er ist Ausgangspunkt und Endpunkt zugleich.

Der zentralperspektivische Mensch emanzipiert sich. Er nimmt das Ordnen der Welt selber in die Hand. Gnade und Heilsbotschaft sind ihm zu vage geworden. Er analysiert, instrumentiert, elementarisiert. Die Folgen sind umfassend. Gnade und Glauben haben es im neuen System ebenso schwer wie Zufall, Symbol und Apathie: Nicht-Meßbarkeiten.

#### 7. Zusammenfassung: Mögliche Parallel-Aspekte (Beispiele)

- Strenge Gliederung auf geistige Mitte. 'Anfang und Ende' des Werkes sind nicht definiert.
- Zeitlosigkeit der Versammlung. Bereits Historisches kommt zeitgleich mit gegenwärtigen Personen zusammen.
- Der Bildaufbau 'verliert' sich in der Unendlichkeit. 'Rahmen' ist mehr Dekor oder Teil der religiösen Mitteilung als zwingender optisch-einfassender Bestandteil (Ausschnittcharakter des zentralperspektivischen Bildes).
- Die innerhalb der Heilslehre wichtigen Momente sind optisch groß, die weniger wichtigen sind optisch klein dargestellt. Religiöse Hierarchie ist deckungsgleich mit der sozialen. Ethik vor Ästhetik.
- Die Komposition des Bildes ist in einfachen Zahlen und geometrischen Grundformen durchgeführt. Schönheit durch Klarheit.
- Im Rahmen der Achsialgliederung überwiegt die Vertikale. Die Horizontale ist nur angedeutet.
- Der sinnliche Reiz entsteht durch Material, Symbolik und Frömmigkeit, nicht durch Dramatik und Analyse.
- Lebendigkeit der Gestik eher bei 'untergeordneten' Gestalten (Schreiber, Helfer, Diener) als bei zentralen.
- Die 'Farbigkeit' und deren gliedernde Verwendung unterliegt symbolischer Wertung. Rot und Weiß als Mittelpunkt vor Blau und Gold als Hintergrund.

#### Literatur

- Almgren, A.*: Die umgekehrte Perspektive und die Fluchtachsenperspektive, Uppsala und Stockholm 1971.
- Boehm, G.*: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit, Heidelberg 1969.
- Dirscherl, K.*: Stillosigkeit als Stil. Du Bos, Marivaux und Rousseau auf dem Weg zu einer empfindsamen Poetik, in: Gumprecht/Pfeiffer (Hg.): Stil, Frankfurt 1986.
- Frampton, K.*: Kritischer Regionalismus. Thesen zu einer Architektur des Widerstandes, in: Huysen/Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek 1986.
- Eith, H.*: Die perspektivische Darstellungsart in ihrem Verhältnis zu Vorstellungsbild und Sehbild, Köln 1936.
- Gombrich, E. H.*: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Stuttgart 1986<sup>2</sup>.
- Jantzen, H.*: Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff, 1962<sup>2</sup>.
- Lampugnani, V. M.*: Architektur als Kunst. Die Ideen und die Formen, Köln 1986.
- Lippe, R.* zur: Zur Geometrisierung des Menschen in der europäischen Neuzeit, Oldenburg 1983.
- Loef, C.*: Farbe - Musik - Form. Ihre bedeutenden Zusammenhänge, Göttingen 1974.
- Panofsky, E.*: Die Perspektive als symbolische Form, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25, Bd. 4, 1927.
- "*Perspektive*", in: Lexikon der Kunst in 5 Bänden, Leipzig 1983.
- Pfeiffer, K. L.*: Produktive Labilität. Funktion des Stilbegriffs, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.): Stil, Frankfurt 1986.
- Postmoderne Seele und Geometrie* (Kunstform International, Bd. 86), Mainz 1986.
- Richter, G. M. A.*: Perspective in greek and roman art, London 1970.
- Schmidt, B.*: Postmoderne - Strategien des Vergessens, Darmstadt 1986.
- Schweitzer, B.*: Vom Sinn der Perspektive (Die Gestalt, H. 24), Wuppertal 1953.
- Zegin, L.*: Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst, Dresden 1982.