

Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes

von Lorenz Dittmann

In dieser Studie werden Beobachtungen und Gedanken der Kunstwissenschaft zur Leibesthematik in der bildenden Kunst (allerdings beschränkt vorwiegend auf Malerei) zusammengestellt und, ergänzt durch einige eigene Überlegungen, konfrontiert mit Zitaten aus der philosophischen, psychologischen und medizinischen Phänomenologie des Leibes.

Ziel ist, einen Schritt in der Systematisierung der Probleme voranzukommen und eine Ausgangsbasis zu schaffen für weiterführende, auch interdisziplinäre Fragestellungen auf diesem Gebiete.

Jede genaue Beschreibung eines Werkes der bildenden Kunst ist zugleich ein Beitrag zur Phänomenologie des Leibes, denn in jedem Werk kommt – in welcher Weise auch immer – die Leibesthematik mit zur Darstellung. Sorgfältige Beschreibungen können sogar zu feineren Differenzierungen gelangen; als es der nichtkunsthistorischen Forschung möglich ist, denn an Mannigfaltigkeit übertrifft Kunst wohl alle anderen Erscheinungsformen des Leiblichen. Nur indirekt also, durch Klärung der Grundanschauungen, kann die kunsthistorische Interpretation von der hier versuchten Gegenüberstellung gewinnen. Gleichwohl erscheint sie nicht unnütz, läßt sie doch das anthropologische Fundament der bildenden Kunst deutlicher hervortreten – und auch die Eigenart der bildenden Kunst selbst, die ja mit Begriffen wie »Nachahmung«, »Illusion«, geschweige »Widerspiegelung« nicht gefaßt werden kann, die aber auch nicht erst von »Bedeutungen« her sich legitimiert¹.

Die zwei Hauptthemen einer Phänomenologie des Leibes sind: der Leib als Gegenüber und der Leib als Medium – der Leib als Gegenstand und als Ermöglichung der Erfahrung. Diese zwei Dimensionen gründen in der Besonderheit des Leiblichen selbst, des Leibes, der »zugleich sehend und sichtbar ist« (Merleau-Ponty²). Auch die Erfahrung des

Leibes des Anderen gründet in der eigenen Leibeserfahrung. »Mein Leib spielt . . . vom Standpunkt der ursprünglichen Erfahrungserkenntnis die Rolle des Urleibes, von dem die Erfahrung aller anderen Leiber sich ableitet«. (Husserl³) So greifen die beiden Themen ineinander.

Der Begriff »Kunstwissenschaft« wird mit einiger Distanz verwendet. Wissenschaft erfaßt die Gegenstände in einer Perspektive der Verobjektivierung. Ziel dieser Studie ist, unter anderem, gerade auf Grenzen solcher Verobjektivierung hinzuweisen. Der Begriff »Kunstwissenschaft« erscheint hier nur, weil systematische Probleme der Kunstgeschichtsschreibung zur Diskussion stehen.

I

Unter einer *Phänomenologie des Leibes* könnten, in kunstwissenschaftlicher Hinsicht, alle Theorien und Interpretationen der Leibesdarstellung in der Kunst verstanden werden: die Ansätze zu einer Theorie des leiblichen Ausdrucks bei Alberti und Leonardo⁴, Winckelmanns Beschreibungen antiker Statuen, Traktate zur Physiognomik und Proportionslehre, Abhandlungen über die »Symbolik der menschlichen Gestalt« usf. So wichtig dieser weite Bereich für eine umfassende Erörterung der Leibesthematik in der Kunst auch ist, hier soll der Begriff »Phänomenologie des Leibes« prägnanter gefaßt werden. Er meint die Erforschung des Leibes durch die phänomenologische Philosophie unseres Jahrhunderts und die an ihr orientierten physiologischen und psychologischen Disziplinen. Damit erweitert sich die Fragestellung, die andererseits durch Ausschluß der genannten Gebiete auf wichtige Differenzierungen und Vertiefungsmöglichkeiten verzichten muß: sie erweitert sich um das Problem des Leibes als Ermöglichung von Erfahrung, das ausdrücklich erst die moderne Phänomenologie in Angriff genommen hat.

Einige Vorstufen seien kurz charakterisiert.

Johann Gottfried Herder beschrieb als erster den fühlenden Leib als Medium künstlerischer Erfahrung. Aus den Grundsätzen seiner Theorie der Plastik, nämlich erstens, »daß das Gesicht uns nur Gestalten, das Gefühl allein Körper zeige: daß alles, was Form ist, nur durchs tastende Gefühl, durchs Gesicht nur Fläche, und zwar nicht körperliche, sondern nur sichtliche Lichtfläche erkannt werde«⁵ und zweitens, »daß jede Form der Erhabenheit und Schönheit am menschlichen Körper eigentlich nur Form der Gesundheit, des Lebens, der Kraft, des Wohlseins in jedem Gliede dieses kunstvollen Geschöpfes, so wie hingegen alles Häßliche nur Krüppel, Druck des Geistes, unvollkommene Form zu ihrem Endzweck sei und bleibe«, fand er zum Begriffe der *Einfühlung*: »Die Wohlgestalt des Menschen ist . . . kein Abstraktum aus den Wolken, keine Komposition gelehrter Regeln oder willkürlicher Einverständnisse; sie kann von jedem erfaßt und gefühlt werden, der, was Form des Lebens, Ausdruck der Kraft im Gefäße der Menschheit ist, in sich oder im andern fühlet«⁶, und, weiter gefaßt: »Die Seele fühlet sich in die Welt hinein. Da sie in ihren Kräften durch Raum und Zeit eingeschränkt ist: so kann sie nicht alles unmittelbar erkennen: einiges aber, und dies wird ein Spiegel des Andern: das ist der Leib«⁷.

Die Grenzen seines Zuganges: seine Einschränkung der Körperwahrnehmung und Wertschätzung plastischer Werke auf das Medium des Tastsinnes⁸, seine Abwertung des Sehens und damit der Malerei, die Identifizierung von Schönheit und gegenständlicher Vollkommenheit, werden schon in den angezogenen Zitaten sichtbar. Viele Gedanken Herders kristallisierten sich im Wirkungsfeld der Schriften Diderots, Winckelmanns und Lessings: Zukunftsweisend war, daß er die Kunstform »ganz auf die allgemeinen Fähigkeiten der menschlichen Sinneswahrnehmung« bezog und, grundlegender, daß er »das Vermögen der Erkenntnis nicht erst der Vernunft vorbehielt, sondern in der Sinnlichkeit des Menschen begründet dachte«⁹. Deren Träger ist der Leib. »Fühlen« bedeutete für Herder dabei zugleich »Tasten« und »Empfinden«.

In der »*Einfühlungsästhetik*« des späteren 19. Jahrhunderts tauchte der Begriff wieder auf. Im Unterschied zu Herders Ansatz aber sind die Theorien von Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer, Johannes Volkelt, Theodor Lipps und anderen bestimmt von der Dichotomie zwischen Bewußtsein und totem, bedeutungsleerem Gegenstand.

(Konsequenterweise ist nicht mehr, wie bei Herder, der menschliche Körper Gegenstand der Einfühlung, sondern vornehmlich die anorganische Natur.) Die Seele muß sich zwar in Unbeseeltes hineinversetzen – und gerade »dieses Leihen, dieses Unterlegen, dieses Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen ist es, um was es sich in der Ästhetik ganz wesentlich handelt«, urteilte *Friedrich Theodor Vischer*¹⁰ – aber das »helle, freie Bewußtsein« kann nicht vergessen, daß es sich hierbei um bloße Täuschung handelt: »Wir finden draußen in den Dingen eine Mimik, wie *wir* sie haben; wir legen sie hinein in die Formen. So kommt uns von da draußen der Mensch entgegen. Wir lassen uns von den äußeren Erscheinungen unsere eigene Seele darbringen. Alles pure Phantasie! Der Natur fällt es nicht ein, eine Seele auf diese Weise zu haben. . . .«¹¹ So ist ästhetische Einfühlung nur möglich »in dem ausdrücklichen Bewußtsein der ontischen Differenz von Natur und Geist einerseits und andererseits der »herrlichen Lüge« ihrer Indifferenz durch die aus Freiheit vorgenommene Belebung und Beseelung des Unbelebten und Unbeseelten«¹².

Diese Spaltung in »Natur« und »Geist«, gedacht in der Nachfolge Hegels oder des »subjektiven Idealismus«¹³, bleibt auch dort bestehen, wo, wie bei Robert Vischer, dem Sohne Friedrich Theodors, oder bei Johannes Volkelt, nicht mehr die »Seele«, sondern (wieder) das Leibgefühl zum Träger der Einfühlung wird. *Robert Vischer* formulierte in seiner Schrift »Über das optische Formgefühl« (Leipzig 1873): »Wir haben das wunderbare Vermögen, unsere eigene Form einer objektiven Form zu unterschieben und einzuverleiben«. »Betrachte ich einen ruhigen, festen Gegenstand, so kann ich mich ganz folgsam an die Stelle seines inneren Aufbau's, seines Schwerpunktes setzen. Ich bilde mich demselben ein, vermittele meinen Umfang mit dem seinigen, strecke und erweitere, biege und beschränke mich in demselben«¹⁴. *Johannes Volkelt* sah in der körperlichen Selbstversetzung das Mittelglied eines Symbolisierungsprozesses, den er in seiner Abhandlung »Der Symbol-Begriff in der neuesten Ästhetik« (Jena 1876) folgendermaßen gliederte:¹⁵ »1. Das räumliche Gebilde wird auf Bewegung und auf Wirkung von Kräften gedeutet. . . : mit dem Auge dem Umriß der Erscheinungen nachfolgend, bringen wir die Linien in ein lebendiges Rinnen und Laufen. – 2. Um das räumliche Gebilde ästhetisch zu verstehen, müssen wir diese Bewegung sinnlich miterleben, mit unserer körperlichen Organisation mitmachen. – 3. Mit der bestimmten Erstreckung und Bewegung unseres Körpers ist ein Wohl- und Wehegefühl verbunden,

das wir als eigentümlichen Genuß jener Naturgestalten selber auffassen«. Dieses Gefühl nun muß, um ästhetisch heißen zu können, 4. eine »geistige Bedeutung« gewinnen, »Körperbewegung und physisches Gefühl müssen Ausdruck einer Stimmung sein«; es muß sich schließlich 5. zu einem »allgemein menschlichen Gehalte« vertiefen.

Der junge *Heinrich Wölfflin* erklärte sich mit dieser Auffassung im wesentlichen einverstanden und übernahm diesen Ansatz in seinen »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« von 1886, deren Grundgedanke lautete: »Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, daß wir selbst einen Körper besitzen«. »Unsre leibliche Organisation ist die Form, unter der wir alles Körperliche auffassen«¹⁶.

Wölfflin wandte sich, unter dem Eindruck von Adolf von Hildebrands Schrift »Das Problem der Form in den bildenden Künsten« (Straßburg 1893) und der dort vollzogenen Unterscheidung zwischen »Daseinsform« und »Wirkungsform« von seiner Ausdrucksinterpretation ab, um später Kunstgeschichte als Stilgeschichte in einer »Geschichte des Sehens« zu begründen. Allein schon die Alternative von »leiblicher Organisation« und »Sehen« kann darauf verweisen, daß hier erst ein fragmentarischer Begriff von Leiblichkeit vorlag.

Auch *Aby Warburg* empfing entscheidende Impulse von der Einfühlungs- und Symboltheorie Friedrich Theodor und Robert Vischers. In seiner Dissertation über »Sandro Botticellis ›Geburt der Venus‹ und ›Frühling‹«, einer »Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance« (1893) verfolgte er die Bewegungssteigerung in der Darstellung des »bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare«. Seine Absicht war u. a., »den ästhetischen Akt der ›Einfühlung‹ in seinem Werden als stilbildende Macht« erfassen zu können¹⁷. Im Begriff der »Pathosformel« wurde »gesteigerter körperlicher und seelischer Ausdruck« in eins gefaßt¹⁸. Diese Einheit aber ging der in der Nachfolge Warburgs sich ausbildenden ikonographischen und ikonologischen Forschung weithin verloren¹⁹.

Die moderne Phänomenologie des Leibes entwickelte eine umfassendere und komplexere Theorie der Leiblichkeit. Orientiert an Heideggers Interpretation des »In-der-Welt-Sein des Daseins« überwand sie die auch von der Einfühlungstheorie noch als gültig anerkannte vorgängige Scheidung von Geist (= Bewußtsein) und Natur, die dann,

laut jener Theorie, erst nachträglich, durch »Symbolisierung« aufgehoben werden konnte. »Die der Einfühlungsästhetik als psychologischer Disziplin dogmatisch voraussetzende Selbstverständlichkeit besagt, daß ausschließlich auf dem ›Boden des Bewußtseins‹ das Schöne (in Natur und Kunst) zu seiner wirklichen und wahren Existenz kommt«, stellte Wilhelm Perpeet fest²⁰. Die Daseinsanalytik verwies die Bewußtseinsphilosophie in ihre Grenzen²¹. Die Phänomenologie nimmt deshalb den Leib nicht nur für die Erfassung körperlicher Objekte in Anspruch, wie es von Herder, der Einfühlungstheorie und noch von Wölfflin vertreten wurde, sondern versteht ihn umfassend als Medium von Wahrnehmung, Empfindung und Ausdruck.

Maurice Merleau-Ponty gründete seine »Phänomenologie der Wahrnehmung«²² in einer Phänomenologie des Leibes. Er erfaßte den Leib als »Bedingung der Möglichkeit des Wahrnehmens«²³. Der Leib ist, mit seinen Worten, »unser Gesichtspunkt für die Welt«²⁴, »unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben«²⁵, er ist ein »für alle anderen Gegenstände empfindlicher Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt und allen Worten durch die Art und Weise, in der er sie aufnimmt, ihre ursprüngliche Bedeutung verleiht«²⁶. Als solcher ist er »ein Ausdrucksraum ausgezeichneten Sinnes« und der »Ursprung aller anderen Ausdrucksräume, die Bewegung des Ausdrückens selbst, das, was Bedeutungen aus sich erst entwirft und ihnen einen Ort gibt, was sie als Dinge unter unseren Händen und unter unseren Augen existieren läßt«²⁷.

Erst eine derartige Auffassung läßt auch die volle Bedeutung des Leibes für die Kunst hervortreten. Merleau-Ponty verglich umgekehrt die Einheit des Leibes mit der des Kunstwerks. »Die Idee eines Bildes oder eines Musikstücks kann sich auf keine andere Weise mitteilen als durch die Entfaltung der Farben und Töne selbst«. »Ein Roman, ein Gedicht, ein Bild, ein Musikstück sind Individuen, d. h. Wesen, in denen Ausdruck und Ausgedrücktes nicht zu unterscheiden sind, deren Sinn nur in unmittelbarem Kontakt zugänglich ist und die ihre Bedeutung ausstrahlen, ohne ihren zeitlich-räumlichen Ort zu verlassen. In diesem Sinne ist unser Leib dem Kunstwerk vergleichbar. Er ist ein Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen, nicht das Gesetz einer bestimmten Anzahl miteinander variabler Koeffizienten«²⁸.

Die Erfahrung dieses so beschaffenen Leibes widersetzt sich nun der »Bewegung der Reflexion, die

das Objekt vom Subjekt, das Subjekt vom Objekt lösen will, in Wahrheit aber uns nur den Gedanken des Leibes, nicht die Erfahrung des Leibes, den Leib nur in der Idee, nicht in Wirklichkeit gibt²⁹. Die Erfahrung des Leibes, die der Reflexion sich entzieht, sollte sie nicht konstitutiv sein für die Darstellungen der Kunst? Merleau-Ponty war dieser Auffassung. Er griff das Wort Valéry's auf: »der Maler ,bringt seinen Körper mit« und schloß, in seinem Essay »Das Auge und der Geist«³⁰, daran die Erörterungen: »Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei. Um jene Verwandlungen zu verstehen, muß man den wirkenden und gegenwärtigen Körper wiederfinden, ihn, der nicht ein Stück Raum, ein Bündel von Funktionen ist, sondern eine Wahrnehmung und Bewegung Verbindendes«.

Hier nun scheint ein direkter Ansatzpunkt für eine kunstwissenschaftliche Fragestellung gegeben. Merleau-Ponty's Ausführungen, eine Ontologie der Malerei, bleiben jedoch zu allgemein, als daß Interpretationen von Kunstwerken daraus unmittelbar Gewinn ziehen könnten. Hierfür müssen Untersuchungen anderer Forscher befragt werden. Festzuhalten aber ist die grundsätzliche Wertung der Leiblichkeit für die Kunst bei Merleau-Ponty.

Von Bedeutung in diesem Zusammenhang ist nun das Hauptstück der Merleau-Ponty'schen Phänomenologie des Leibes, seine Analyse der »Zweideutigkeit« (»ambiguité«) im Verhältnis von Leiblichkeit und Existenz, der Zweideutigkeit des Leibes selbst. »Was die Zentrierung unserer Existenz ermöglicht, ist zugleich, was ihre absolute Zentrierung verhindert: das anonyme Wesen unseres Leibes ist unauflöslich in eins Freiheit und Knechtschaft«³¹. Ich selbst bin mein Leib, aber andererseits »ist mein Leib wie ein natürliches Subjekt, wie ein vorläufiger Entwurf meines Seins im ganzen«³². So ist mein Leib zugleich »für meine Existenz die Möglichkeit, sich ihrer selbst zu entschlagen, zur anonymen und passiven zu werden. . . Im gleichen Augenblick, in dem ich in der Welt lebe, meinen Plänen und Beschäftigungen, meinen Freunden, meinen Erinnerungen hingegeben und zu ihnen mich verhaltend, kann ich die Augen schließen, mich ausstrecken, das Blut in meinen Ohren pochen hören, vergehen in Freude oder Schmerz, mich in jenes anonyme Leben verschließen, das mein personales Leben trägt. Doch eben weil er sich der Welt verschließen kann, ist mein Leib auch das, was mich auf die Welt hin öffnet und mich in Situation setzt. Die Bewegung der Existenz auf die Anderen, auf die Zukunft, auf die Welt hin

kann sich erneuern, wie ein gefrorener Strom, dessen Eis schmilzt«³³. So kann Merleau-Ponty mit Binswanger sagen, daß »der Leib« eine verdeckte Form unseres Selbstseins« oder umgekehrt, daß die persönliche Existenz Übernahme und Bekundung eines schon gegebenen Seins in Situation ist«³⁴. Darauf wird zurückzukommen sein.

Die Analyse des komplexen Verhältnisses von Leiblichkeit und Existenz bei Merleau-Ponty konnte aufbauen auf die Untersuchungen *Edmund Husserl's*, des Begründers der phänomenologischen Philosophie. Im zweiten Buch seiner »Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie«, den »Phänomenologischen Untersuchungen zur Konstitution«³⁵ hatte er den Leib als »doppelte Realität« beschrieben. Ich deute das nur mit einem Zitat an. »1. Von innen« her gesehen – in »Inneneinstellung« – erscheint er als frei bewegliches Organ (bzw. als System solcher Organe), mittels dessen das Subjekt die Außenwelt erfährt; ferner als Träger der Empfindungen und dank der Verflechtung, die sie mit dem gesamten übrigen Seelenleben eingehen, als mit der Seele eine konkrete Einheit bildend. – 2. Von außen betrachtet – in der »Außeneinstellung« – steht er da als eine Realität eigener Art; nämlich einmal als ein materielles Ding von besonderen Erscheinungsweisen, das »eingeschaltet« ist zwischen die übrige materielle Welt und die »subjektive« Sphäre (das Subjekt samt dem unter 1. Erwähnten): als Zentrum, um das sich die übrige Raumwelt gruppiert; als in kausalen Beziehungen zur realen Außenwelt stehend, zugleich aber als »Umschlagspunkt«, in dem die kausalen Beziehungen sich in konditionale zwischen Außenwelt und leiblich-seelischem Subjekt umsetzen, und vermöge dessen als zugehörig zu diesem Subjekt und seinen spezifisch leiblichen und den damit verbundenen seelischen Eigenschaften. Das in Außeneinstellung und das in Inneneinstellung Konstituierte ist miteinander da: kompräsent«³⁶. Wie verhalten sich Außen- und Inneneinstellung je in den Werken der Kunst, könnte eine kunstwissenschaftliche Fragestellung lauten, die aber hier nicht verfolgt werden soll.

Nach einer anderen Hinsicht kann die »zweiseitige Realität« des Leibes mit Husserl gegliedert werden in 1. den »aesthesiologischen Leib«, der als empfindender abhängig ist vom materiellen Leib, und 2. den frei beweglichen »Willensleib«³⁷.

An diese Unterscheidung knüpfe ich an, um nun den Blick auf die erscheinungsmäßige Mannigfaltigkeit des Leibes zu richten. Eine andere Frage,

die sich aufdrängt: wie verhält sich die Kunst zur beschriebenen Komplexität, zur »ambiguité« des Leiblichen? – soll erst im letzten Teil eine ansatzweise Beantwortung finden.

Die Erscheinungsmannigfaltigkeit des Leibes läßt sich, hinsichtlich der *Bewegung*, unterteilen in die beiden Hauptbereiche der *Handlung* und der *Ausdrucksbewegung*. Frederik Buytendijk schrieb in seiner »Allgemeinen Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung«³⁸, einem Werk, das sich, dem Untertitel nach, versteht als »Verbindung und Gegenüberstellung von physiologischer und psychologischer Betrachtungsweise« und das sich der phänomenologischen Methode bedient: »Alles, was ein Tier oder ein Mensch tut, kann nur entweder als Handlung oder als Ausdrucksbewegung begriffen werden«³⁹. Diese Gliederung läßt sich in Verbindung bringen mit der Husserlschen Unterscheidung des aesthesiologischen Leibes und des Willensleibes, wobei der aesthesiologische Leib die »Unterlage« bildet für den Willensleib⁴⁰.

Ihre Entsprechung findet diese phänomenologische Unterscheidung in der *medizinisch-biologischen* »Einteilung zentralnervöser motorischer Funktionen und Leistungen in zwei Systeme«, nämlich »in die Tätigkeit eines sogenannten kortikalen (Rinden-) und eines subkortikalen Apparates. Das erstere stellt das Funktionssubstrat der Willkürmotorik dar«⁴¹. Das subkortikale System, »dessen anatomisches Substrat in tieferen Schichten des Hirns aufgesucht werden muß«, dagegen ist wesentlich »am Zustandekommen der Phänomene der unbewußten motorischen Äußerungen, der automatischen, also etwa der Ausdrucks- und Mitbewegungen beteiligt«⁴². Analog lassen sich auf dem Gebiet der Biomotorik zwei Kräftegruppen unterscheiden: die eine – das teleokinetische System – »trägt lediglich die nach dem Ziel gerichtete willkürliche Bewegung«. »Dieser erste Bewegungsanteil ist gleichsam nur das rohe Material einer Bewegung, wie wir sie beim Stoßen, Greifen, Werfen usw. vor uns haben«. »Ihre Rundung, ihre Abstimmung und Eingliederung in den Gesamtorganismus mit seiner raumzeitlichen Bestimmtheit« erhält die Bewegung durch das zweite System, »das basodynamische, das mit dem subkortikalen weitgehend identisch ist. Dynamisch gesehen hat es die Aufgabe, das Fließende der Willkürbewegung auszubilden, die für die aktuelle Situation spezifischen Tempi zu garantieren, den einzelnen willkürlich angesetzten Bewegungsanteil auf die augenblickliche Haltung und Stellung des Gesamtorganismus und auf die Widerstände der Umwelt abzustimmen, den Bewegungsanteil in die Be-

wegungsfolge anderer Akte einzugliedern, unzweckmäßige Reaktionen aufzufangen – kurz: den rohen teleokinetisch induzierten Bewegungsentwurf in den augenblicklichen Status und Funktionsquerschnitt des umweltgebundenen Organismus harmonisch einzugliedern«⁴³. Alles »Wie der Bewegung«⁴⁴ ist also Leistung dieses zweiten, des »basodynamischen« Systems, ein auch für die Frage der Bewegungsdarstellung wichtiges Ergebnis.

Buytendijks Beschreibungen stimmen mit dieser Charakterisierung überein. Er unterschied Handlung und Ausdrucksbewegung folgendermaßen: »Die Handlung ist auf ihr Ende als auf ihr Ziel bezogen; der Ausdruck, der seinen Bedeutungsgehalt in sich selbst trägt, ist auf unser So-Sein-in-der-Welt bezogen«⁴⁵. Die Handlung ist durch ihren zielgerichteten Verlauf bestimmt, bei der Ausdrucksbewegung »bildet die Dauer ein integrierendes Moment des innerlich Erlebten«, deshalb ist hier »die Bewegung ein Bild, d. h. das Sichtbarwerden eines Sinnes in einer Gestalt«⁴⁶.

Zu Handlung und Ausdrucksbewegung kommt als drittes die *Haltung*. »Eine Haltung ist ein aktives Nicht-Bewegen oder ein aktives Sich-Entspannen, eine Ausgangslage für Bewegung oder Ruhe; aber sie kann auch der Ausdruck eines Empfindens oder unseres Verhältnisses zur Umgebung (z. B. Aufmerksamkeit, Staunen) sein«⁴⁷. Sie ist also das eigentlich statische Element. Ein Doppelaspekt kommt zur Geltung, indem die Haltung »sowohl die Initialphase der Handlung als auch die Endphase des Ausdrucks einer intentionalen (und affektiven) Einstellung darstellt«⁴⁸. Hier schon zeigt sich die Verschränkung von Handlung und Ausdruck. Oft ist eine Unterscheidung von Handlung und Ausdrucksbewegung nur aus der Situation heraus möglich. Buytendijk kam bei der Untersuchung des Verhältnisses von Handlung und Ausdruck zu dem auch für die Darstellung wichtigen Teilergebnis, »daß im Handeln zwar etwas zum Ausdruck kommen kann, doch nur insofern, als die Handlung als solche gehemmt wird«⁴⁹. Handlungen können also wohl Ausdrucksgehalte in sich aufnehmen, – ja, fast jede Handlung besitzt eine Ausdrucksdimension⁵⁰ – das Umgekehrte aber ist nicht möglich, »das Ausdrücken schließt das Handeln als solches aus«⁵¹. Denn sämtliche Merkmale der Handlung gehen auf ihre Zielgerichtetheit zurück, der Ausdruck jedoch trägt seine Bedeutung in sich, er ist bildhaft. Er vollzieht sich, nach der Unterscheidung Bergsons, in einer »temps duré«, die Handlung aber in einer »temps espace«⁵².

II

Bei solcher Nähe der Ausdrucksbewegung zum Bildhaften muß man fragen, ob und wie Handlung überhaupt in der bildenden Kunst dargestellt werden kann. Diese Frage soll im zweiten Teil anhand einer Erörterung ausgewählter kunstwissenschaftlicher Untersuchungen behandelt werden.

Fritz Saxl verfolgte in seinem Aufsatz »Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst«⁵³ die Entwicklung einzelner Gebärdeformeln durch die Jahrhunderte und bewertete die Handlungsdarstellungen als bloß vorläufige Verbildlichungsversuche: »Die im Stadium des ›Suchens‹ entstehenden Darstellungen (zeigen) mehr die Handlung, die zum Typus entwickelte Darstellung dagegen vorzüglich die Ausdrucksgebärde«⁵⁴. Saxls Interpretation aber gründete in einer Kunstauffassung, die letztlich noch von Lessings »Laokoon« bestimmt war. »Von vornherein muß man sich . . . klar sein«, hieß es bei Saxl, »daß jede bildliche Darstellung einer Handlung von sich aus dahin tendiert, diese Handlung als Gebärde aufzufassen: weil nämlich die bildliche Darstellung aus dem Verlauf der Handlung nur *einen* Moment zu erfassen im Stande ist«⁵⁵. Darauf wird zurückzukommen sein.

Schon *Alois Riegl* aber hatte der bildenden Kunst vielfältigere Möglichkeiten zugesprochen, als er in seinen Untersuchungen über »Das holländische Gruppenporträt«⁵⁶ formulierte: »Die psychischen Lebensäußerungen, die in der Auffassung eines Kunstwerkes ihren Ausdruck finden können, sind Wille, Gefühl und Aufmerksamkeit. Der Wille ist die rein aktive Äußerung; er findet daher seinen Ausdruck in der Handlung. Jede Darstellung einer Handlung an und für sich ist schon zugleich die Darstellung einer Willensäußerung. Handlung ist aber siegreiche Überwindung der als Gegensatz empfundenen Umgebung des Menschen; der Wille trachtet somit, das handelnde Individuum gegenüber seiner Umgebung zu isolieren, es darüber hinwegzuheben, indem er ihm dieselbe subordiniert«. Das Gefühl, das »schon ein höheres Maß von Subjektivität (innerer Erfahrung) voraussetzt«, wie Riegl glaubte, »tritt in ein bestimmtes Verhältnis der Passivität gegenüber der Außenwelt. Das Individuum fühlt sich in seinem Willen von den Außendingen affiziert, und zwar entweder angezogen oder abgestoßen, und verrät dementsprechend einen Affekt, und zwar entweder ein Lustgefühl oder Unlustgefühl (Pathos)«. In der Aufmerksamkeit endlich erschließt das Individuum sich der Außenwelt, »aber nicht, um sie sich zu unterjochen,

und auch nicht, um sich entweder in Lust damit zu verbinden oder in Unlust davor zurückzuweichen, sondern in reinem, selbstlosem Interesse an derselben. Die Aufmerksamkeit ist passiv, denn sie läßt die Außendinge auf sich wirken und sucht sie nicht zu überwinden; sie ist zugleich aktiv, denn sie sucht die Dinge auf, ohne sie gleichwohl der selbstischen Lust dienstbar machen zu wollen«. Die Unzulänglichkeit der hier zugrundegelegten psychologischen Kategorien, der vereinfachenden Gegenüberstellung von »aktiv–passiv«, »subjektiv–objektiv« usf. ist offensichtlich. Ihr ist zuzuschreiben, daß dieses Motiv des Rieglschen Denkens kaum weiterwirkte. Gleichwohl verdient festgehalten zu werden, daß Riegl, einer der Begründer einer systematisch fundierten Kunstgeschichtsschreibung, Kunst auf die Gesamtheit der seelisch-leiblichen Möglichkeiten des Menschen bezog.

Wertvolle Beobachtungen zur Bewegungsdarstellung in der bildenden Kunst finden sich sodann in *Dagobert Freys* umfassender Darstellung »Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung«⁵⁷. Auch die Unterscheidung von Handlung und Ausdruck wird angesprochen, etwa in folgender Formulierung: »Ist die Bewegung der Frührenaissance ihrer Bedeutung nach Aktion und als solche zweckhaft nach außen gerichtet, so ist die Bewegung des Manierismus Ausdruck und als solcher Reflex der inneren Empfindung« – eine Feststellung, die nur in ihrer Verallgemeinerung unrichtig ist.

Als erster aber erhob *Gregor Paulsson* ausdrücklich die Unterscheidung zweier »Hauptarten von Tätigkeiten«, nämlich von Ausdrucksbewegungen und Zielhandlungen, zu einem Hauptkriterium seiner »Hermeneutik des Anschaulichen in der Bildkunst«⁵⁸. Zur Veranschaulichung diente ihm u. a. die Gegenüberstellung einer karolingischen und einer ottonischen Miniatur. Das ottonische Bild vertritt für Paulsson die Ausdrucksbewegung, das karolingische die Zielhandlung. Wichtig ist vor allem Paulssons Hinweis auf den Zusammenhang von Bewegungsart und Raumstruktur. Der Raum der Ausdrucksbewegung »ist nur vom Subjekt her und auf das Subjekt hin gegeben und nur durch dessen eigene Körperbewegungen ausgedrückt; der Zornige ›fährt aus sich heraus‹, der Traurige ›sinkt in sich zusammen‹. Dieser Raum hat also nur verschiedene Richtungen in den drei Dimensionen des Raumes – Breite, Höhe und Tiefe –, aber keine bestimmten Orte«. Er ist ein »präsentischer Raum«. »Die präsentische Bewegung kennt nur ein Zunehmen oder Abnehmen, ein Voran

und Zurück, eine Steigerung und ein Absinken«. Der Raum der Zielhandlungen hat dagegen eine andere Struktur. In ihm gibt es nicht nur Richtungen, »sondern auch ein Ziel, das nach Lage und Abstand bestimmt wird, wodurch sich der ganze Raum ordnet«. Paulsson nannte ihn den »zielbestimmten oder historischen Raum«⁵⁹.

Zielhandlungen und Ausdrucksbewegungen können zusammen auf einem Bilde erscheinen. Bei Grünewalds »Auferstehung Christi« vom Isenheimer Altar stellte Paulsson fest, »daß die untere Bildhälfte mit dem geöffneten Grab und den erschrockenen Soldaten haptisch ist, während die

obere, mit dem in der Lichtglorie schwebenden Christus, visuell ist«. Gleichzeitig bestimmte er die untere Bildhälfte als Raum von Zielhandlungen, während der Raum um die Gestalt Christi in einen Ausdrucksraum übergehe⁶⁰.

Rudolf Zeitler griff Paulssons Unterscheidung von Zielhandlungen und Ausdrucksbewegungen auf und bereicherte sie um wertvolle Erkenntnisse. In seinem Aufsatz »Handlung und Individualität, ihre Darstellung bei Dürer und anderen Künstlern seiner Zeit«⁶¹ untersuchte er die Blickgestaltung nach diesem Gesichtspunkt: »Ein zielhafter Blick gehört zu jenen Handlungen, bei denen man ein Ziel ins



Abb. 1
Rubens: Anbetung der Könige.
Antwerpen,
Koninklijk Museum
voor Schone Kunsten.
Foto: Copyright A. C. L.
Bruxelles.

Auge faßt, einen Abstand bemißt und die entsprechenden Körperbewegungen macht, um das Ziel zu erreichen. Das nicht auf einen Gegenstand gerichtete Schauen dagegen drückt einen seelischen Zustand (meist unbestimmter Dauer) aus und gehört zu den Ausdrucksbewegungen des Körpers und der Mimik des Antlitzes⁶². In der italienischen Kunst bildete sich eine Tradition von Handlungsdarstellungen, in der niederländischen und deutschen eine solche von »handlungslosen (oder handlungsschwachen)«, aber »ausdrucksvollen und stimmungshaften« Darstellungen⁶³. Bei Dürer sah Zeitler eine »selbständige Abwandlung gegenüber den beiden Traditionen. Seine Personen schauen nicht ziellos, in Stimmung eingetaucht, sie blicken aber auch nicht auf ein Handlungsziel. Sie blicken, um zu urteilen, um Abstand zu nehmen, um sich selber zu behaupten«⁶⁴. Nur im Durchbrechen eines Handlungszusammenhanges, der Lösung aus einer Ausdruckssituation, läßt sich mithin Reflexion als solche anschaulich darstellen.

Der Differenzierung von Zielhandlungen und Ausdrucksbewegungen innerhalb eines Bildzusammen-

hanges seien nun einige eigene Beobachtungen an Bildern von *Rubens* gewidmet. Zum Vergleich werden Werke von Rembrandt, Van Dyck und Delacroix herangezogen.

Rubens' »Anbetung der Könige«, gemalt 1624 für den Hochaltar der Abteikirche St. Michael in Antwerpen, heute im dortigen Museum, (Abb. 1) zeigt den weißbärtigen König links in einer eigentümlichen Haltung: Hände und Beine, die Hauptträger körperlicher Aktionen, streben der Gruppe von Maria und dem Christuskind entgegen. Das Haupt aber weicht halb nach der Seite, das ist für den Betrachter halb nach vorne hin, aus. Es ist, als wage der Greis nicht, das ersehnte Ziel seiner langen Wanderung zu schauen, und diese seine Schüchternheit und Demut sind umso ergreifender, da er als machtvolle, würdige Gestalt erscheint. Durch solche Verschiebung in den Bezugswendungen von Haupt und Gliedmaßen wird die Zielhandlung gebrochen, die Bewegung unwillkürlich und ausdrucksstark. Die Figur weist nicht im selben Maße über sich hinaus wie die übrigen: aller anderen Blicke sind auf Maria und das Kind gerichtet.

Abb. 2

Rubens: Kreuzabnahme Christi. Antwerpen, Cathédrale Notre-Dame. Foto: Copyright A. C. L. Bruxelles.



Die Gestaltung dieser Figur ist eine der wesentlichsten Änderungen gegenüber der vorbereiteten Ölskizze in der Wallace-Collection, London⁶⁵. Dort ist der linke König als Profilfigur gegeben, er neigt sich vor Maria, wie auch diese, von der Seite gesehen, sich nur den Königen zuneigt. Ein rein innerbildliches Geschehen ist dargestellt. Auf dem Altarbild aber wendet sich Maria auch dem Beschauer zu, sie zeigt das Kind den Königen und ihm. Nun ist das Geschehen der gläubigen Anteilnahme geöffnet. Nach dieser Hinsicht ist auch die Gestalt des linken Königs zu verstehen. Sein Mantel ist in einem strahlenden Zinnoberrot gehalten, der kräftigsten und ausdrucksvollsten Farbe des ganzen Bildes. Immer wieder kehrt der Blick dorthin zurück. Diese Gestalt bildet das feierliche und freudige Einleitungsthema, von ihr aus entfaltet sich die Formenwelt des Bildes. Die Demut dieses Königs, sichtbar in seiner Ausdrucksbewegung, ist der Grundakkord der den Betrachter einbeziehenden Anteilnahme.

Oft wurde die Besonderheit der Rubens'schen »Kreuzabnahme Christi«, des Mittelbildes vom Altar der Schützengilde der Kloveniere in der Kathedrale zu Antwerpen, gemalt 1611/12 (Abb. 2), beschrieben. Der Patron der Konfraternität war der heilige Christophorus, der ganze Altar deshalb der Idee des Christusträgers unterstellt. Auf dem linken Flügel ist die »Heimsuchung« dargestellt: hier wird Christus noch von seiner Mutter getragen; in der »Darbringung im Tempel« des rechten Flügels vom heiligen Simeon, in der »Kreuzabnahme« des Mittelbildes von Männern und Frauen. Nicht immer aber wurden die Interpreten der Mannigfaltigkeit und Bestimmtheit Rubens'scher Darstellung des Leiblichen ganz gerecht. In seiner eindringlichen Studie »The Descent from the Cross in works by Peter Paul Rubens and his studio«⁶⁶ schrieb Jan Białostocki: »A Baroque unity of dynamics and action prevails in the Antwerp picture. Eight persons frame Christ's body, each one matching the one opposite. They extend their hands, which, although in general do not touch the body, constitute an expression of the intentional sharing in the action, of communion in service of the Corpus Christi, i. e. the Eucharist: it is an image of the community of the Church. The body of Christ is endowed with its own dynamics. In spite of his death there is no sign of the weight of the body or even of physical effort to support it; the dynamic effect is concentrated in the fluent gliding down of the bright form of the Saviour's body. St. John does not so much support as receive Christ's body«. Aber die liturgische Bedeutung dieses Bildes ist verbunden mit genauer Vergegenwärtigung physi-

scher Aktionen. Der Körper Christi ist nicht schwerelos. Die Anstrengung des Mannes oben links, der sich schwer auf den Querbalken stützen muß, mit der Rechten den heiligen Leib herabsinken läßt, mit den Zähnen das mitgleitende Tuch festhält, das feste, angespannte Stehen des Johannes beweisen es. Gleichwohl beschreibt Białostocki richtig einen Aspekt des Bildes. Ermöglicht wird diese Synthese physischer Aktion und geistig-geistlicher Bedeutung auch durch Entgegensetzung und Annäherung von Handlungs- und Ausdrucksbewegungen. Die Bewegung des Mannes rechts am Kreuzbalken ist eindeutig als Zielhandlung gekennzeichnet, die Haltung des heiligen Johannes dagegen ist fast ganz zur Ausdrucksbewegung geworden. Die Bewegungen der übrigen Figuren zeigen Handlungen, in verschiedener Stufung ins Ausdruckshafte transponiert. Alle blicken auf Christus, außer Johannes. Dieser hält die Augen gesenkt, er geht nicht auf in seinem Tun. Konturen und Binnengliederung klingen in reiner Melodik zusammen. Hier kann der Blick verweilen. Hier schließt, vollendet sich die Bildbewegung. Und wiederum trägt die Ausdrucksfigur die stärkste, die ausdrucksvollste Farbe, ein ausgeprägtes Hochrot. (Das Gewand der Handlungsfigur rechts oben dagegen ist in einem unentschiedenen grau-violetten Ton gehalten, der den Blick weiterleitet). Die expressive Qualität der Farbe bereichert die Ausdrucksbewegung um eine neue Dimension.

Rembrandt nahm sich für seine »Kreuzabnahme Christi« von etwa 1633 (München, Alte Pinakothek, Abb. 3) Rubens' Komposition zum Vorbild. Als Vermittlung diente wohl der Stich Lucas Vorstermans von 1620⁶⁷. Der Oberkörper Christi, die Leiter, einzelne Figurenmotive entsprechen sich gegensinnig. Auf den ersten Blick aber wird deutlich, daß Rembrandt die Anzahl der beim Kreuz stehenden Figuren vermindert und ihre Bewegungen verändert hat. Bei der Kreuzesgruppe sind alle Ausdrucksfiguren weggelassen. Eine ursprünglich zwischen Joseph von Arimathia rechts und Christus dargestellte, nicht unmittelbar an der physischen Aktion beteiligte Frau wurde von Rembrandt später übermalt⁶⁸. Die Klagegruppe der heiligen Frauen ist, zusammen mit den Gestalten des Nicodemus und eines weiteren Alten, in das umgebende Dunkel gerückt. Rembrandt folgte mit dieser Gliederung einer italienischen Tradition⁶⁹. Die Bewegungen der Figuren beim Kreuze sind eindeutig Zielhandlungen. Mit größter Sachlichkeit schildert Rembrandt das Herablassen, Stützen, Aufnehmen des in sich zusammengesunkenen Leichnams Christi.

Anders aber als bei Rubens erscheint die Kreuzesgruppe hier in einem geheimnisvollen Licht. Dies Licht ist, wenn auch auf eine schwer faßbare Weise, ausdrucksstark. Georg Simmel hat richtig beobachtet, daß »das Rembrandtsche Licht durchaus auf den Raum und Vorgang des jeweiligen Bildes beschränkt ist«, wobei diese Individualität aber die Hebung des Bildes »in sein eigenes Allgemeinstes« bedeutet. Und Simmel fuhr fort: »Dies ist der Zusammenhang, durch den hin das Rembrandtsche Licht jene einzigartige Beseeltheit erwirbt. Denn wie es von allem empirisch Gegebenen nur die Seele ist, die alles Mannigfaltigste in oder aus der

Einheit ihres eigensten Lebens aufgehen läßt, so muß das Rembrandtsche Licht, um in die individuell abgeschlossene Einheit seines Lebens und Webens den ganzen Reichtum und die Schwingungsweite eines oft vielfigurigen religiösen Vorganges zu sammeln, eben diese sonst nur der Seele vorbehalten Kraft besitzen: ein sachlich Mannigfaltiges in ein einheitlich Allgemeines zu formen, den Gegensatz von Individualität und Allgemeinheit von der ersteren her zu lösen«⁷⁰.

Weil aber Seelisches überhaupt nur durch Leibliches veranschaulicht werden kann, muß auch das



Abb. 3
Rembrandt:
Kreuzabnahme Christi.
München, Alte Pinakothek.
Foto: Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
München.

Rembrandtsche Licht, um in der von Simmel beschriebenen Weise als beseeltes wirken zu können, leibhaft erscheinen. »Leibhaft« erscheint das Rembrandtsche Licht durch seine Geschlossenheit und »Immanenz«, seine Lebendigkeit und Wärme⁷¹, seinen Austausch mit der Materie⁷². Die Leibesthematik kann somit bis in die Beseeltheit des Lichtes verfolgt werden. Zugleich wird die Verwandlung bei dieser Metamorphose des Leiblichen faßbar: sie liegt in eben der von Simmel erkannten höheren Allgemeinheit des Lichtes gegenüber dem Leibe.

Transponiert Rembrandt die in sich differenzierte Totalität menschlicher Bewegungen bei Rubens in eine entschiedene Trennung von Zielhandlungen und Ausdrucksbewegungen, so isoliert *Van Dyck* die Ausdrucksbewegungen aus dem Rubens'schen Kosmos. Seine »*Beweinung Christi*« von 1634 in der Alten Pinakothek, München (Abb. 4) zeigt alle Figuren in ausdrucks gesättigten Gebärden rhyth-

misch bewegt. Nicht *aus* den Figurenbewegungen bildet sich die Bildbewegung, vielmehr ergreift ein überfigürlicher Rhythmus die Gestalten. Ihm geben sie sich hin, schwingen in ihm. Passivität, Willenlosigkeit, Pathos bestimmen die Figuren. Der Ort der Darstellung gewinnt keine eigene Existenz, er ist nichts als ein Ausschwingen der überfigürlichen Bildbewegung, in die die Ausdrucksgesten eingelassen sind. Die Wolkenformen wiederholen die Konturen der Engel, dem dunklen Blau des Marienmantels antwortet das volle, schwere Blau des Himmels. Helldunkel nimmt die Farben, das Himbeerrot des rückwärtigen Engels, das Goldgelb und kostbare Schwarz des vorderen, in weichen Übergängen in sich auf. – Rubens dagegen gliedert selbst in eine »*Beweinung Christi*« Handlungen ein: die Augen werden Christus geschlossen (Wien, Kunsthistorisches Museum, 1614; Antwerpen), sein Haupt mit einem Tuch verhüllt (»*Le Christ à la paille*«, Antwerpen).

Abb. 4

Van Dyck: Beweinung Christi. München, Alte Pinakothek. Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Rubens' »Amazonenschlacht« (gemalt um 1616/18, München, Alte Pinakothek, Abb. 5) schildert wildbewegtes Kampfgetümmel, »Gewalt in Männer-schultern und Armen und Fäusten ... Feuerblick und Glut des Verfolgens, Wut und verzweifelte Rache des Entrinnenmüssens in höchstem Weibermute: Hauen und Stechen und Herunterreißen, Sturz in mancherlei Fall und Lage ...«, wie Wilhelm Heines leidenschaftliche und dennoch ganz gegenständliche Beschreibung von 1777 formulierte⁷³. Für Ausdrucksbewegungen scheint hier kein Platz zu sein – abgesehen davon, daß die Handlungen selbst in hohem Maße ausdrucksstark sind. An einer Stelle jedoch schlägt auch hier Zielhandlung in Ausdrucksbewegung um, nämlich in der Gestalt des fliehenden Rosses rechts, das seine Reiterin am Boden nach sich schleift. Es ist ganz sich selbst überlassen, nicht mehr gerichtet auf ein Ziel. Als dunkle Profilfigur vor hellem Grunde isoliert, wird hier heftigste Bewegung ausdrucks-

haft gebannt. Das Dunkel, das die Schlachtengruppen durchflieht, wird hier zur Figur erhoben. Weit öffnet sich um das Pferd das Feld, ganz Fluchtraum geworden. In seiner Ausdruckstiefe wird das Schlachtroß zum Sinnbild der Niederlage der Amazonen⁷⁴.

Zum strömenden Fluß des Geschehens⁷⁵ in Rubens' »Amazonenschlacht« steht *Eugène Delacroix'* »Schlacht von Taillebourg« (1837, Versailles, Galerie des Batailles, Abb. 6) in stärkstem Gegensatz. Beidemal ein Reiterkampf über eine Brücke hinweg – doch welcher Unterschied! Dabei hatte Delacroix Rubens' »Amazonenschlacht« sorgfältig studiert⁷⁶. Dargestellt ist die siegreiche Schlacht Ludwigs des Heiligen gegen die Engländer bei Taillebourg im Jahre 1242. Der König hat sich als erster dem Feind entgegengeworfen, nun drängt sein Heer nach, ihn zu schützen. An die Stelle der rhythmischen Figurenkettung bei Rubens ist eine Mannigfaltig-

Abb. 5

Rubens: Amazonenschlacht. München, Alte Pinakothek. Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.





Abb. 6

Delacroix: Schlacht von Taillebourg. Versailles, Galerie des Batailles. Foto: Alinari-Giraudon.

keit widerstreitender und stockender Einzelbewegungen, Einzelkämpfe getreten, die sich den winklig begrenzten Blöcken der Heermassen unterstellen und die Einzelnen trotzdem einsam lassen. Überall sind die Bewegungsimpulse gebrochen, selbst das Pferd des »von Kampfeslust entbrannten« Königs scheut zurück. Hell leuchtet es aus der von unruhigen Lichtern durchbrochenen Dunkelheit heraus. Diesem Leuchten antwortet einzig die Ausdrucksfigur des bäumenden Pferdes rechts. Trotz schier verzweifelter Anstrengung dringt das französische Heer nur mühsam vorwärts, die Rubens'schen Kampfgruppen erscheinen dagegen wie tänzerisch bewegt. Delacroix schildert die Schlacht als schweres, in dunkle Leidenschaft und

Todesangst verstricktes Tun und durchsetzt es mit Nicht-Tun, Leiden, Reflexion, Ausdruck. Vor dem königlichen Streitroß wirft ein knabenhafter Knappe sich über den Leib eines gestürzten Pferdes zu seinem Ritter, dahinterpreßt ein Engländer schmerzverkrümmt die Hand vor sein blutendes Gesicht.

Wie gebannt starrt der aus dem Wasser das Brückenfundament erklimmende Franzose, rechts unterhalb der Bildmitte, auf einen pfeilschießenden Gegner, seine Bewegung gefriert zur Ausdrucksgebärde. »Da ist ein Atemanhalten, da sind Stille und Trauer«⁷⁷, Delacroix' eigene Stellungnahme, die Trauer der Täter inmitten der Tat.

»Trauer inmitten der Tat« ist auch das Grundthema von Rubens' »Bethlemitischem Kindermord« (gemalt um 1635/39, München, Alte Pinakothek, Abb. 7), aber nicht die Trauer der Täter, sondern Schmerz und Trauer der Mütter um ihre Kinder, die wehrlosen Opfer der grausamen Täter. Tat: Mord, verzweifelte Abwehr und herzerreißende Klage sind in drei Strophen entschieden gegeneinander gesetzt. Noch einmal, hier in der Entfaltung von Bewegungsgruppen, läßt sich das Zusammenwirken von Handlung und Ausdrucksbewegung erfahren. Heftigste Bewegung, aber kreisend in geschlossenen Gruppenfigurationen, entlädt sich in den Leibern der Täter – die Gruppe der Klagenden bindet ein getragener, feierlicher Rhythmus. Die schwere Architektur des Tempels gehört zum Bereich der Täter; die vornehme, erhabene Gestalt der ersten klagenden Mutter, in der Mitte des Bildes, durchbricht den engen Raum der Täter, »wie ein Bogen aufs äußerste gespannt«⁷⁸, öffnet sie sich zum verklärten Himmel, zur immateriellen Landschaft der Ferne, zum Ausdrucksraum, aus dem Trost und Seligkeit gesendet werden.

Jacob Burckhardt verglich im abschließenden Satze seiner »Erinnerungen aus Rubens«⁷⁹ Homer und Rubens als »die beiden größten Erzähler, welche unser alter Erdball bis heute getragen hat«. Nur durch Darstellung von Handlungen konnte Rubens die Fülle des Erzählerischen ausbreiten. Immer aber verband er sie mit Ausdrucksbewegungen, und dieses Kontrastieren und Auswägen der beiden Grundmöglichkeiten menschlicher Bewegung vermag von einer anderen Seite her seine »reichlichste symmetrische Handhabung des Verschiedenen, aber Ähnlich-Wertigen, der Äquivalente«, dies Burckhardts Worte⁸⁰, zu beleuchten.

Einen dreistrophigen Aufbau, ähnlich dem »Bethlemitischen Kindermord«, zeigt auch Rubens' Darstellung der »Aussöhnung der Römer und Sabiner« (Ölskizze im Maison Osterrieth, Antwerpen, entstanden zwischen 1635 und 1640⁸¹). Schon das Thema vereinigt Zielhandlungen und Ausdrucksbewegungen. Von beiden Seiten stürzen die feindlichen Heere gegeneinander vor, von links die Römer, von rechts die Sabiner, in der Mitte

Abb. 7

Rubens: Bethlemitischer Kindermord. München, Alte Pinakothek. Foto: Bayerische Staatsgemaldesammlungen, München.



stehen die Sabinerinnen, die zum Frieden und zur Versöhnung rufen. Ihr Tun kann sich nur in ausdrucksvollen Gebärden der Begütigung und Befriedung vollziehen. Hier ist die Totalität der Grundfarben, in hellen, lichten Tönen, versammelt: Rosa, ein lindes Grün, Gelb und ein ins Weißliche aufgelichteter Blauton. Auf dieser Gruppe kann der Blick verweilen, von ihr aus die zarte Ferne des sonnenbeglänzten Himmels umfassen.

Beim »Bethlehemitischen Kindermord« läßt sich beobachten, daß Figuren einer Gruppe durch Verähnlichung ihrer Bewegungen verbunden werden: die Gruppe der klagenden Mütter wirkt »fast wie ein einziger Leib«⁸². Konsequenter, weil auf eine Zielhandlung bezogen, wird bei der »Ausöhnung der Römer und Sabiner« in der Gruppe der drei von rechts zu Fuß heranstürmenden Krieger ein Handlungsverlauf in mehreren Phasen dargestellt. Der rechte, im dritten Glied, zieht das Schwert in einem mächtigen Schwung des Körpers um die eigene Achse, der mittlere stürmt nach vorne, das blanke Schwert in der Rechten, beim vordersten ist die Angriffslust gebrochen, eine Sabinerin wirft sich ihm entgegen, er kommt zur Besinnung, die Bewegung zum Stillstand.

Hans Kauffmann hat dasselbe Phänomen bei Dürer beobachtet und in seinem Buche »Albrecht Dürers rhythmische Kunst«⁸³ eindringlich beschrieben. Über die rechte Gruppe in *Dürers Illustration zum Gebetbuch Kaiser Maximilians*, einen Kampf zwischen Bauern und Landsknechten (im Zitat »Ritter«

genannt) darstellend (Abb. 8⁸⁴), heißt es bei Kauffmann: »Mit der Deutlichkeit und Vollständigkeit einer kinematographischen Aufnahme haben wir die Momentenfolge eines Schrittes vor uns von dem linken Fuß des schwertziehenden Ritters bis zum rechten des Lanzenstoßers. Künstlich geregelt wurde die Reihe der Übergangsstadien durch die genau gleichen Abstände der Füße (im gleichen Schuh) auf gerader Grundlinie, obwohl die Männer verschiedenen Raumschichten angehören. Den stetigen Wechsel der Schrittkaktion machen die vorgesetzten Beine mit, so daß die Spannung von rechts nach links zur Kulmination drängt«⁸⁵. Die Rubens'sche Gruppe zeigt, im Vergleich zu Dürer, eine stärkere Vereinheitlichung durch Angleichung der Arme und der helmbewehrten Köpfe. Auf der anderen Seite tritt Dürers Mannigfaltigkeit hervor.

Neben solcher Differenzierung einer Elementarbewegung, wie Gehen, Laufen usw. in mehrere Phasen, verteilt auf mehrere Figuren, erscheint bei Dürer als weitere wichtige Möglichkeit von Handlungsdarstellung der Zyklus, die Verbildlichung des ganzen Vollzuges einer Handlung. Kauffmann erläuterte das damit Gemeinte u. a. an der Szene der »Bekleidung der Seligen« im Blatt des »Sternenfalls« aus Dürers »Apokalypse« (um 1497/98, Abb. 9): »Am Fuße des Altars liegen drei Auferstandene. Von einem Engel behütet hat links ein vierter sich zum Sitzen halb aufgerichtet. Gegenüber harren andere der Bekleidung, drei empfangen die Gewänder, fünf weitere sind vollständig angetan und bilden den Beschluß. Zwischen diesen fünf Stadien vermitteln feinere Zwischenstufen«⁸⁶.

Abb. 8

Dürer: Illustration zum Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Bayerische Staatsbibliothek.
Foto: nach Hans Kauffmann: Albrecht Dürers rhythmische Kunst.

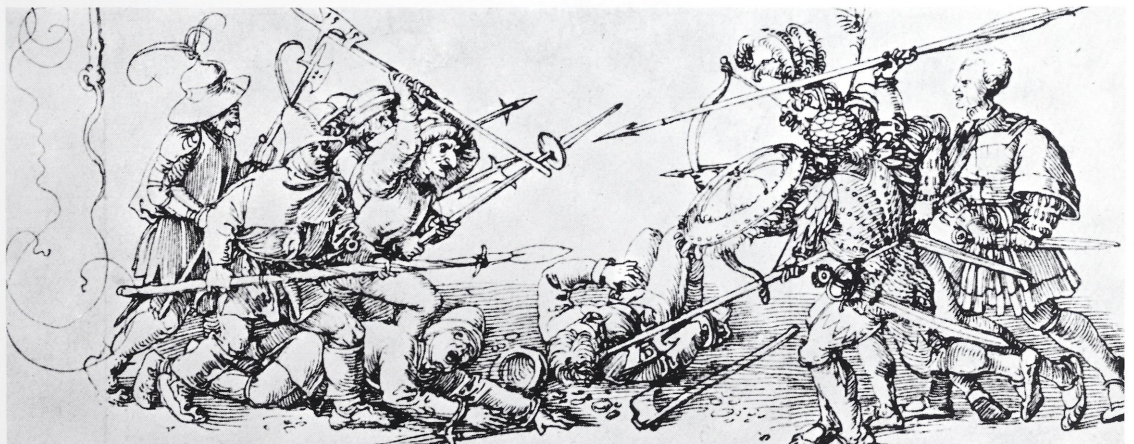




Abb. 9
 Dürer: Sternenfall
 aus der »Apokalypse«.
 Foto: Institut für
 Kunstgeschichte
 der RWTH Aachen.

Das Thema des Kauffmannschen Buches waren die Erfindungen der »Zeitphantasie« Dürers. Damit mußte auch das Laokoonproblem zur Sprache kommen. Zu Recht stellte Kauffmann fest: »Das Problem der Bewegung, das Lessing der bildenden Kunst vorenthalten zu müssen glaubte, weil diese allein imstande sei, jeweils einen Ruhezustand abzubilden, hat Dürer sein ganzes Leben hindurch unausgesetzt beschäftigt. Die Lösung, die er fand, ist aber nicht nur geeignet, Lessings Beschränkung des malerischen Stoffkreises zu widerlegen, sondern

hat bis auf den heutigen Tag auch in der bildenden Kunst ihre allgemeine Gültigkeit behauptet«⁸⁷.

Das gilt auch gegen die oben angeführte Auffassung von Saxl.

Damit ist das *Zeitproblem* in der bildenden Kunst angesprochen. Kauffmann ging aus von der Zeitenfolge dargestellter Handlungen. Damit ist aber die Zeithematik nicht erschöpft. Das geht schon aus der Tatsache hervor, daß die Zeitenfolge dar-

gestellter Handlungen mit der Folgeordnung des künstlerischen Aufbaus nicht übereinzustimmen braucht.

In der eben betrachteten Dürerschen Darstellung der »Bekleidung der Seligen« ist die Folgeordnung der Handlung mit der kompositionellen Folgeordnung identisch. Anders ist dies zum Beispiel bei *Domenichinos* »Jagd der Diana« in der Galleria Borghese zu Rom, gemalt 1617 (Abb. 10). *Kurt Badt* hat diesem Bilde eine sorgfältige Untersuchung gewidmet⁸⁸. Der Bildaufbau beginnt mit der Gruppe der beiden Badenden, in der aus der horizontalen Lagerung über mehrere Richtungsverschiebungen die Vertikale gewonnen wird. Das vordere Mädchen dieser Anhebungsgruppe blickt den Beschauer an, stiftet also einen unmittelbaren Kontakt zu ihm, die andere weist, vorwegnehmend, auf das Ziel der dargestellten Handlung. Dann folgt, nach einer Pause, die Hauptgruppe der Bogenschützinnen. Zuerst zwei Knieende, *vor* dem Schusse: die vordere will noch in den Köcher greifen, die hinter ihr Knieende erkennt, daß sie zu

spät kommt. Darauf nun die eigentliche Aktion, das Bogenschießen. Wie sich die Schützinnen »in ihrer Folge darbieten, stehen sie zu dem faktischen Ablauf des Vorgangs im Gegensatz«. Zuerst erscheinen »zwei aufrecht stehende Mädchen, beide kurz *nach* ihren unmittelbar aufeinander folgenden Schüssen. Der Gegenwart näher die vordere, die hintere ein wenig länger »vergangen« und daher in ihren Bewegungen schon weniger straff... Hier ist der erste Höhepunkt der Komposition und zugleich, aus dem Sinn und der Kraft der Stellungen folgend, die erste Möglichkeit, die Bildfläche zum Ziel des Wettkampfes hin zu überfliegen, um . . . die genaue Folge der Ereignisse abzulesen«. Tut man das, analysiert man genau die Vorgänge auch im Blick auf die dichterische Vorlage im fünften Buch von Vergils Aeneis, die bei einem »Wettkampf hurtiger Pfeile«, zu dem Aeneas geladen hat, drei Schüsse folgendermaßen unterscheidet: der erste trifft des »Mastbaums oberste Spitze«, der zweite den »flachsernen Halfter«, der dritte endlich den Vogel, – so zeigt sich bei der Übertragung dieses Geschehens auf die Jagd der

Abb. 10

Domenichino: Jagd der Diana. Rom, Galleria Borghese. Foto: Alinari.



Diana: »Zwischen dem ersten Schuß, der den Pfahl traf, und dem zweiten verstrich eine gewisse Zeit, genug, daß die erste Wettkämpferin niederkniete, um der zweiten Raum zu geben«. Die zweite traf die Schnur. Der dritte Schuß, der den Vogel traf, aber mußte unmittelbar auf den zweiten folgen, sonst wäre der Vogel entflohen. »Um diese Unmittelbarkeit der Zeitfolge, diesen bloßen Augenblick, darzustellen, hat Domenichino zu dem Mittel gegriffen, die beiden letzten Schützinnen nebeneinander stehend erscheinen zu lassen. Während die zweite ihren Pfeil abdrückte, stand also die dritte schon schußbereit neben ihr; zu irgend einer Veränderung ihrer Positionen gab es keine Zeit. Daher stehen sie nun, nachdem der Vogel getroffen ist, beide mit ausgestrecktem linken Arm, den Bogen haltend, vor uns. – Auf den Meisterschuß folgte unmittelbar das Beifallsjauchzen der Diana. Mit ihrer emporströmenden, sich über die Arme entfaltenden und durch die Haltung der Hände wieder zusammenfließenden Bewegung . . . gibt die Göttin die Krönung des Vorganges, die Klimax der Darstellung – *nach* dem Höhepunkte der Handlung«.

Bei Domenichino ist somit eine »Verwirrung der Zeitfolge« festzustellen, eine »höhere Kompositionsordnung, die der Schönheit dient und die Spannung des Verständnisbegehrens« steigert. Möglich ist dies nur, weil schon der künstlerische Aufbau nach einer Folgeordnung sich gliedert und damit auch die Erfassung eines Bildkunstwerkes einer Folgeordnung, einer Zeitordnung untersteht. In seinem Buche »Modell und Maler« von Jan Vermeer« (Köln 1961) hat Kurt Badt diese Folgerichtigkeit des Bildaufbaus umfassend dargelegt. Darauf sei hier nur verwiesen.

Badt gab jedoch keine Begründung für die von ihm beschriebene Folgeordnung des Bildaufbaus. Diese Begründung kann nun, zu einem Teile wenigstens, die Phänomenologie des Leibes leisten.

Damit führt die Betrachtung, nach den an Buyten-dijk anknüpfenden Beschreibungen des *dargestellten* Leibes, des Leibes als eines Gegenstandes, wieder zurück zu dem umfassenderen Thema einer Leibesphänomenologie, zum Leib als *Medium* der Wahrnehmung. Ist der Leib, um die Gedanken Merleau-Pontys wiederaufzunehmen, unser »Gesichtspunkt für die Welt«, »unser Mittel überhaupt, eine Welt zu haben«, so ist er das nur als lebendiger, und das heißt als beweglicher. Übereinstimmend wird in den Untersuchungen zur Phänomenologie des Leibes die grundlegende Bedeutung der *Bewegung* betont. Buyten-dijk erinnerte daran, daß »nur

die Selbstbewegung das objektive Kriterium für das persönliche – oder beim Tier: das individuelle – Leben ist«⁸⁹. Erwin Straus akzentuierte in seinem Buche »Vom Sinn der Sinne«⁹⁰ den inneren Zusammenhang von Empfinden und lebendiger Bewegung: »Ist das empfindende Subjekt ein Wesen, das sich in der Welt, im Einigen und Trennen erlebt, dann kann die Empfindung nicht für sich allein bestehen und davon geschieden die Bewegung. Denn als Einigen und Trennen ist beides, Empfinden und Sich-Bewegen, in einem inneren Zusammenhang. Das Lockende und das Schreckende ist lockend und schreckend nur für ein Wesen, das sich richten, sich nähern und entfernen, kurz das sich bewegen kann.« »Nur ein Wesen, das gemäß der Struktur seines Seins sich bewegen kann, kann ein empfindendes Wesen sein«. Viktor von Weizsäcker versah sein Buch »Der Gestaltkreis«⁹¹ mit dem Untertitel: »Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen«. Eine gesonderte Abhandlung von Weizsäckers trägt den Titel »Gestalt und Zeit«⁹². Hier heißt es: »Wenn unserer Wahrnehmung Gegenstände als gestaltete erscheinen, so ist, soweit es sich um Figuren handelt, die Zeit in jedem Falle integrierend beteiligt, sowohl wenn es sich um ruhende (unbewegte) Figuren, wie wenn es sich um bewegte (einen Weg zurücklegende) Erscheinungen handelt. Doch liegt der wesentliche Anteil der Zeit nicht darin, daß sie die »Form des inneren Sinnes« (Kant) ist; sondern die Gestalt selbst ist es, welche die Zeitstruktur mitgestaltet. Jede figurierende, ruhende oder bewegte Erscheinung besitzt auch Zeitgestalt«. Wahrnehmung selbst ist ein »Zeitigungsprozeß«⁹³. Die Zeitgestalt der Wahrnehmung ist nur eine Besonderung der subjektiven, vitalen Zeit, der Zeit des lebendigen Daseins. Auf ihr muß auch die künstlerische Darstellung aufbauen, ist sie doch Äußerung und oft auch bildliche Vergegenwärtigung des Lebendigen.

Auch für Gestaltung wie Aufnahme von Werken der bildenden Kunst gilt, daß sie in der »erlebten Zeit« sich vollziehen. »Überzeitlichkeit«, soweit sie erfahren werden kann, ist nur eine Dimension dieser Erlebniszeit⁹⁴. Die Erlebniszeit konstituiert sich, wie Husserl erkannte, aus den Funktionen der »Retention«, »Präsentation« und »Protention«, des Behaltens, der Sinngebung und der Vorwegnahme eines übergreifenden Zusammenhanges⁹⁵. Vielleicht läßt sich aus dieser Dreigliederung auch die Gliederung eines Werkes in Anhebung, Mittelteil und Schluß verstehen – jedenfalls aber das Verhältnis von Einzelnem und Ganzem, ihre wechselseitige Bestimmung, die auch ein zeitlicher Vollzug ist.

Wie immer Zeitlichkeit sonst erfaßt werden möge, in der bildenden Kunst ist sie an die sichtbare Erscheinung gebunden. Das Werk der bildenden Kunst ist verleiblichte Zeitgestalt, Zeitgestalt, die immer erneut aktualisiert werden muß. Und hier kann der von Merleau-Ponty durchgeführte Vergleich von Leib und Kunstwerk nochmals aufgegriffen werden: »Weder der Leib noch auch die Existenz können als das Original des Menschseins gelten, da sie einander wechselseitig voraussetzen, der Leib geronnene oder verallgemeinerte Existenz, die Existenz unauhörliche Verleiblichung ist«⁹⁶. Existenz aber vollzieht sich je in der Ekstase der Zeitigung⁹⁷. Wie der Leib geronnene Existenz ist, Vergangenheit⁹⁸ und Voraussetzung der Existenz, so ist das Kunstwerk geronnene Zeitgestalt, die je und je, in der Begegnung, in die Zeit der Existenz sich entfalten kann. Die Zeitgestalt hebt das Kunstwerk vom Sein des bloßen Gegenstandes ab – und umgekehrt: wie keine andere Kunst wiederholt die bildende die Konkretion von Leiblichkeit und Existenz im menschlichen Dasein.

In diese gestaltete Erlebniszeit des Werkes sind die dargestellte Zeitsituation, die Handlungs- und Ausdrucksverläufe, die Lebenszeit der Dargestellten, die »historische Zeit« der Darstellung eingliedert⁹⁹. So ergibt sich eine höchst komplexe Zeitstruktur. Ihre Einheit aber findet sie im Prozeß der erlebnishaften Aktualisierung.

Die Eigenarten des *vitalen Raums*, seine qualitative Inhomogenität, seine Differenzierung in Oben-Unten, Vorne-Hinten, Rechts-Links, Nah-Fern sind oft beschrieben worden¹⁰⁰. In seiner grundlegen-

den, schon oben angeführten Abhandlung »Die Formen des Räumlichen, ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung« unterschied Erwin Straus darüberhinaus den Raumbezug beim Gehen und Tanzen folgendermaßen: »Beim Gehen bewegen wir uns *durch* den Raum, von einem Ort zum anderen, beim Tanzen bewegen wir uns *im* Raum«¹⁰¹.

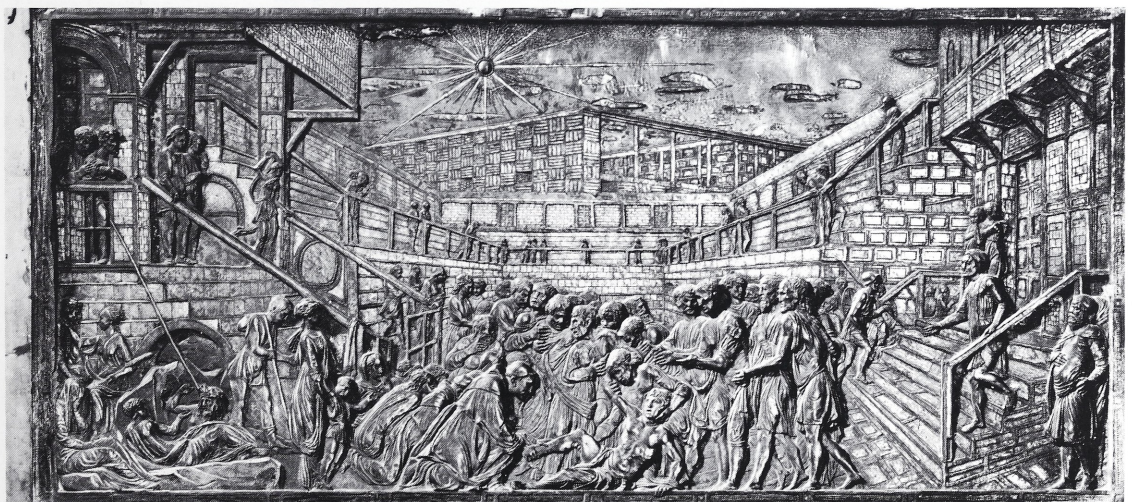
Im Tanzen ist mithin ein anderes, unmittelbareres Raumverhältnis gegeben und so kann Straus sagen, daß sich im »Erlebnis des Tanzes die Aufhebung der zwischen Subjekt und Objekt, Ich und Welt bestehenden Spannung vollzieht«¹⁰², und zwar durch »Verleiblichung«¹⁰³.

So macht das Erlebnis des Tanzes auch die besondere Art des Raumbezuges des Leibes sichtbar. Merleau-Ponty hat sie ausführlich in seiner »Phänomenologie der Wahrnehmung« beschrieben. Sie läßt sich in dem Satz zusammenfassen: »Der Leib ist nicht im Raume, er wohnt ihm ein«¹⁰⁴. Der Begriff »Einwohnung« soll das ganz Ungespaltene des Bezuges, die Unmittelbarkeit des In-Seins bezeichnen. Otto Friedrich Bollnow entfaltete dieses »Schlüsselwort« Merleau-Pontys in seine verschiedenartigen Bedeutungen¹⁰⁵. Auch das Ergebnis seiner Untersuchung lautet: »Der Mensch befindet sich ursprünglich nicht als ein Fremder im Raum als in einem ihm fremden Element, sondern fühlt sich ihm verbunden, . . . von ihm getragen«¹⁰⁶. »Der Mensch ist im Raum inkarniert«¹⁰⁷.

Dieser Bezug ist auch für die künstlerische Darstellung konstitutiv. Er liegt hier der Spaltung in Handlungs- und Ausdrucksraum voraus. Daß auch

Abb. 11

Donatello: Heilung des zornigen Sobnes. Padua, S. Antonio. Foto: Alinari.



eine in einer Zielhandlung kulminierende Darstellung eine besondere, über die oben angeführte Korrespondenz hinausreichende Entsprechung von Raumgestaltung¹⁰⁸ und Figuren veranschaulicht, kann Donatellos »Heilung des zornigen Sohnes« (Bronzerelief am Hochaltar von S. Antonio in Padua, 1446/48, Abb. 11) zeigen. Martin Gosebruch und Charles Seymour haben diese Übereinstimmung beschrieben. Seymour erkannte: »As the saint restores the dismembered youth to wholeness of body, the unity of spatial projection seems on the point of returning to rational vision...«¹⁰⁹ und Gosebruch führte dazu aus: »Weit und offen liegt dieser große Schauplatz unter der Sonne, in ihm

verloren die Zuschauer, verstreut und nicht durch gemeinsame Aufmerksamkeit gebunden. Aber nach vorn hin zum Zentrum wirkt sammelnde Energie. Dort setzt soeben der Heilige dem jungen Menschen das Bein wieder an, das dieser in jäher Aufwallung verloren hatte, dort aber auch sind es die vielen Zuschauer, die sich merkwürdigerweise nun gegenseitig an Arm und Händen ergreifen und den hilfreichen Akt der Hauptfiguren für sich mitvollziehen«. Dieser Verwandlung des »Weitgestreut-Offenen zum Verdichteten«¹¹⁰ dient auch die Anlage der Bildarchitektur. So macht erst das Kunstwerk sichtbar, wie der Mensch dem Raume »einwohnt«.



Abb. 12
Rauschenberg: Tree Frog.
Sammlung Ludwig,
Wallraf-Richartz-Museum,
Köln.
Foto: Ann Münchow.

III

Wie kann Leiblichkeit auf eine nicht-mimetische Weise für Werke der bildenden Kunst konstitutiv werden¹¹¹? Diese Frage sei in einem dritten, abschließenden Teil am Beispiel von Werken *Robert Rauschenbergs*¹¹², des 1925 in Port Arthur, Texas, geborenen Malers, erörtert.

Kann der amerikanische »Abstrakte Expressionismus«, etwa Willem de Koonings oder Jackson Pollocks, als gestische Äußerung des Subjekts in seiner Leiblichkeit verstanden werden, setzt mit der »Pop Art« ein neuer »Objektivismus« ein, der alles Subjekthafte ausklammern möchte¹¹³, (ein Objektivismus freilich, der gerade die »Zuhandenheit« der Dinge in der »Lebenswelt« thematisiert¹¹⁴), so wird an der Schwelle zwischen beiden Richtungen Rauschenbergs Oeuvre als Versuch ihrer Verklammerung verständlich. Damit ist sein historischer Ort bestimmt.

Rauschenberg übernimmt stellenweise den freien, spontanen Pinselstrich und die Kritzelzeichnung des »Abstrakten Expressionismus« und kombiniert sie mit photographischen Gegenstandsbildern und realen Gegenständen. Bisweilen werden die Gegenstandsbilder, so etwa der Fallschirmspringer in »*Tree Frog*« (1964, Slg. Ludwig, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Abb. 12) unmittelbar in die Rhythmik der freien Pinselzüge einbezogen. Für unser Thema kann das heißen: Rauschenberg erfährt die Gegenstandswelt von der Leiblichkeit aus und diese Erfahrung stellt er dar.

Kein Zufall scheint es, daß Rauschenberg längere Zeit hindurch intensiv für die Merce Cunningham Dance Company gearbeitet hat. Im Tanz wird der Leib unmittelbar zum Träger des Ausdrucks. »*Trophy I*« (1959, Slg. Mrs. William T. Sisler, New York, Abb. 13) ist Merce Cunningham gewidmet. Es zeigt den Tänzer oben rechts in einer Pose angespannter Ruhe, in labilem Gleichgewicht. Das ganze Combine painting ist eine Interpretation dieser tänzerischen Pose. Das Bild ist zweigeteilt. Die obere Leinwand ist mit der unteren durch vier rohe Holzbretter verbunden, die einen Schlitz zwischen sich offen lassen, labiles Gleichgewicht schon in der Zuordnung der Grundflächen andeutend. Die obere Mitte nimmt ein schwarzer Hemdärmel ein, unten stoßen zwei Hosenbeine mit den Umschlägen gegeneinander vor; so wird das Objekt in die unmittelbare Leibese Erfahrung gebracht. Auf die linken beiden Bretter ist ein Schild mit der In-



Abb. 13
Rauschenberg: *Trophy I*. Sammlung Mrs. William T. Sisler, New York. Foto: Verlagsarchiv Philipp Reclam jr., Stuttgart.

schrift »Caution watch your step« genagelt. Ein Foto darunter weist auf, wie nötig solche Warnung ist: ein Polizeipferd ist gestürzt, das Gleichgewicht verloren¹¹⁵.

Sportliche Leistung bringt durch höchste Anspannung den Leib zur kritischen Erfahrung. In »*Small Rebus*« (1956, Slg. Graf Panza di Biumo, Mailand¹¹⁶) sind mehrere Sportlerfotos eingefügt, ein Läufer, mit schwarzem Kreis umrandet, Turner am Barren und am Seil. Den Menschen sind Tiere konfrontiert, rechts unterhalb des Läufers erscheint der Kopf eines Rennpferds, unterhalb der Turner ein springender Hund. Im Leib erfährt sich der Mensch als animalisches Wesen, hier wird er seiner Verwandtschaft mit dem Tier inne. Links eine Stierkampfszene, Mensch und Tier im ritualisierten Kampf. Darunter ein Ausschnitt aus der Reproduktion eines späten Tizian-Bildes, »Europa mit dem



Abb. 14
Rauschenberg: Pilgrim.
Leo Castelli Gallery,
New York.
Foto: Courtesy of
Leo Castelli Gallery.

Stier« darstellend. Der Stier ist Zeus, ein Gott der Mythologie. Mythologische Assoziationen sind auch in »Canyon« (1959, Slg. Michael und Ileana Sonnabend, Paris¹¹⁷) eingebracht. Das ausgestopfte Tier, das Tier in dieser armseligen Gestalt, ist wiederum eine Verwandlungsgestalt des Gottes Zeus, der Ganymed entführte. Der kleine Junge auf dem eingeklebten Foto links, der nach oben weist, ist, nach der Interpretation von Andrew Forge¹¹⁸, als Anspielung auf Ganymed zu sehen. Die Metamorphose des Leiblichen ist das Thema dieser Werke. Als mythische Rühmung schöner, erotischer Leiblichkeit kann die Göttin Venus aufgefaßt werden. Öfters erscheinen Venus-Darstellungen in den

Werken Rauschenbergs, und zwar als Reproduktionen nach Bildern des Rubens (seine »Venus mit dem Spiegel« etwa in »Tracer«, 1964, Slg. Titelman, Altoona¹¹⁹) oder des Velazquez (so in »Exile II«, 1962, Slg. Meyer, Haute Savoie¹²⁰), – fragmentiert, undeutlich, verwischt, und damit wohl auch die Ferne solch fraglos schöner, ungespaltener Leiblichkeit andeutend.

Eine Voraussetzung für die Erschließung der Gegenstandswelt von der Leiblichkeit aus ist ein neues Verhältnis zu den Gegenständen. Sie werden gezeigt als Partner des Umgangs, vollzieht sich doch ein mannigfaltiger Austausch zwischen Leib

und Welt. Rauschenberg sagte einmal: »Ich möchte keinen Gegenstand verwenden, der sich nicht selbst verteidigen kann. Wenn ein Gegenstand, den man verwendet, nicht außerhalb steht, sondern seine Gegenwart dem, was man tut, anbietet, so arbeitet er sozusagen mit: impliziert eine Art Harmonie«¹²¹. Als Beispiel diene das Combine painting »Pilgrim« (1960, Leo Castelli Gallery, New York, Abb. 14). Stellt man dagegen den Satz Picassos: »Ich verwende in meinen Bildern alle Dinge, die ich gern habe. Wie es den Dingen dabei ergeht, ist mir einerlei – sie müssen sich eben damit abfinden. . . . Bei mir ist ein Bild eine Summe von Zerstörungen«¹²², (ein Beispiel ist Picassos »Le guéridon« von 1914 in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Abb. 15) so wird der ganze Unterschied der Auffassungen deutlich. Die Wendung der Kunst durch Rauschenberg ist zugleich eine Wendung weg von der Willensthematik, die seit dem Kubismus weite Bereiche der modernen Kunst beherrschte¹²³.

Rauschenberg bezieht die Dinge in den unmittelbaren Leibeskontakt ein. Der Leib ist welthaft, er bedarf der Dinge. So schrieb Merleau-Ponty: »Sichtbar und beweglich zählt mein Körper zu den Dingen, ist eines von ihnen, er ist dem Gewebe der Welt verhaftet, und sein Zusammenhalt ist der eines Dinges. Da er aber sieht und sich bewegt, hält er die Dinge in seinem Umkreis, sie bilden einen Anhang oder eine Verlängerung seiner selbst, sind seine Kruste und bilden einen Teil seiner vollen Definition, wie auch die Welt aus eben dem Stoff des Körpers gemacht ist«¹²⁴. Und bei Erwin Straus heißt es: »Der Leib ist Mittler zwischen Ich und Welt. Er gehört nicht völlig zum Inneren und nicht völlig zum Äußeren«¹²⁵. In eine leib-analoge Mittlerposition bringt Rauschenberg auch die Dinge, die er seinen Werken einfügt.

Mehr noch: Rauschenberg will seine bildnerische Tätigkeit selbst in eine Mittlerstellung bringen, in die Position zwischen »Kunst« und »Leben«. »Painting relates to both, art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two)«¹²⁶ »Ich versuche, in der Lücke zwischen Kunst und Leben zu arbeiten«. Das heißt aber: Nicht nur weisen viele der punktuell eingesetzten Abbilder auf die Leibesthematik, nicht nur werden die in den »Combine paintings« verwandten realen Dinge leib-analog behandelt, die Objekte selbst, die Gemälde und deren Kombinationen mit Realitätsstücken, also die »Combine paintings«, werden als leib-analoge gestaltet und müssen vom Leibgefühl aus erfahren werden.

Vielleicht darf schon das Hauptcharakteristikum des Aufbaus Rauschenbergischer Objekte, die »relaxed symmetry«, als Analogie zur Haltung des Leibes verstanden werden. In einem Interview mit Dorothy Gees Seckler, im Jahre 1966, kam Rauschenberg auf das Phänomen der »relaxed symmetry« zu sprechen: »For years I've been concerned with the idea of a relaxed symmetry as a neutral shape as opposed to a form of design. If you are dealing with multiplicity, variation and inclusion as your content, than any feeling of complete consistency or sameness is a violation of that attitude«¹²⁷. – Rauschenbergs Objekte, wie etwa »Allegory« (1959/60, Slg. Mr. and Mrs. Victor W. Ganz, New York¹²⁸) oder »Wager« (1957/59, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Abb. 16) sind oft aus einzelnen, nebeneinander gestellten Tafeln aufgebaut und diese parataktische Ordnung ist dann von übergreifenden Bezügen formaler und dinglicher Art überlagert. So wird, in »Allegory«, das fehlende Feld des links aufgespannten roten Regenschirms durch eine, im Groben entsprechen-

Abb. 15
Picasso: *Le guéridon*. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Foto: Öffentliche Kunstsammlung Basel.

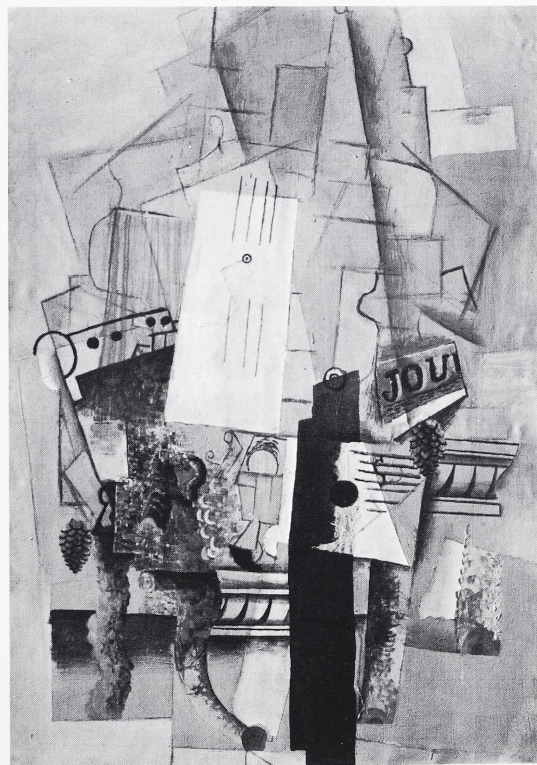




Abb. 16
Rauschenberg: Wager. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Foto: Walter Klein, Düsseldorf.

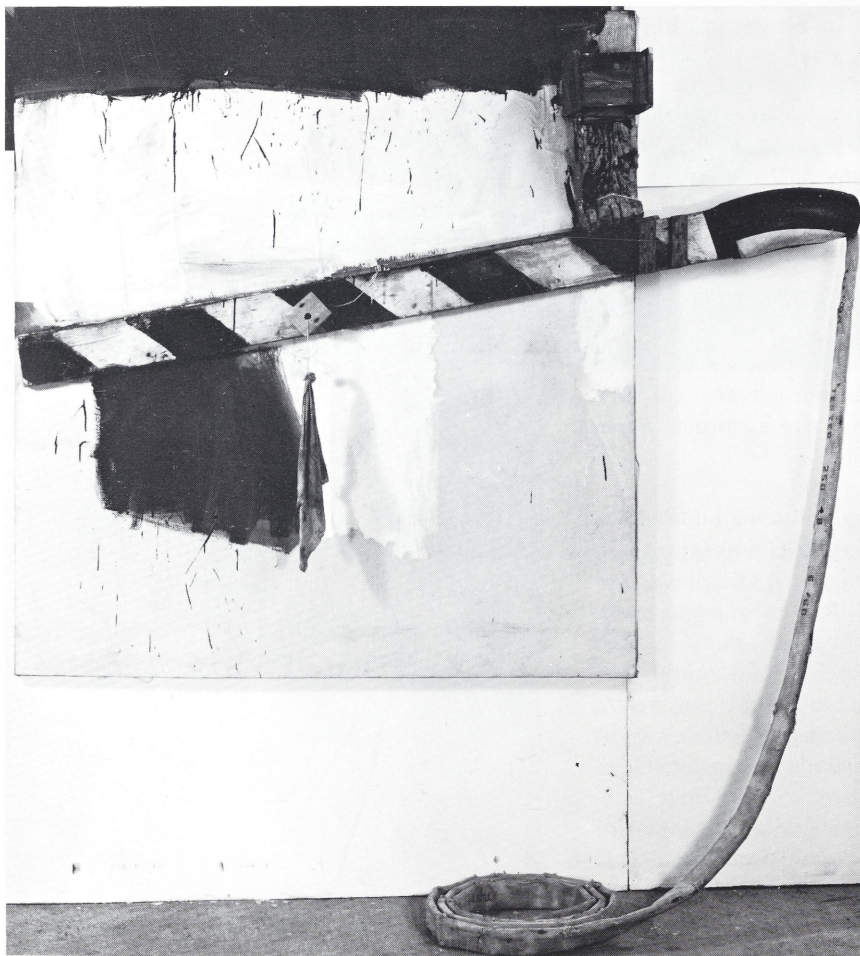


Abb. 17
Rauschenberg: Wall Street. Sammlung Ludwig, Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Foto: Ann Münchow.

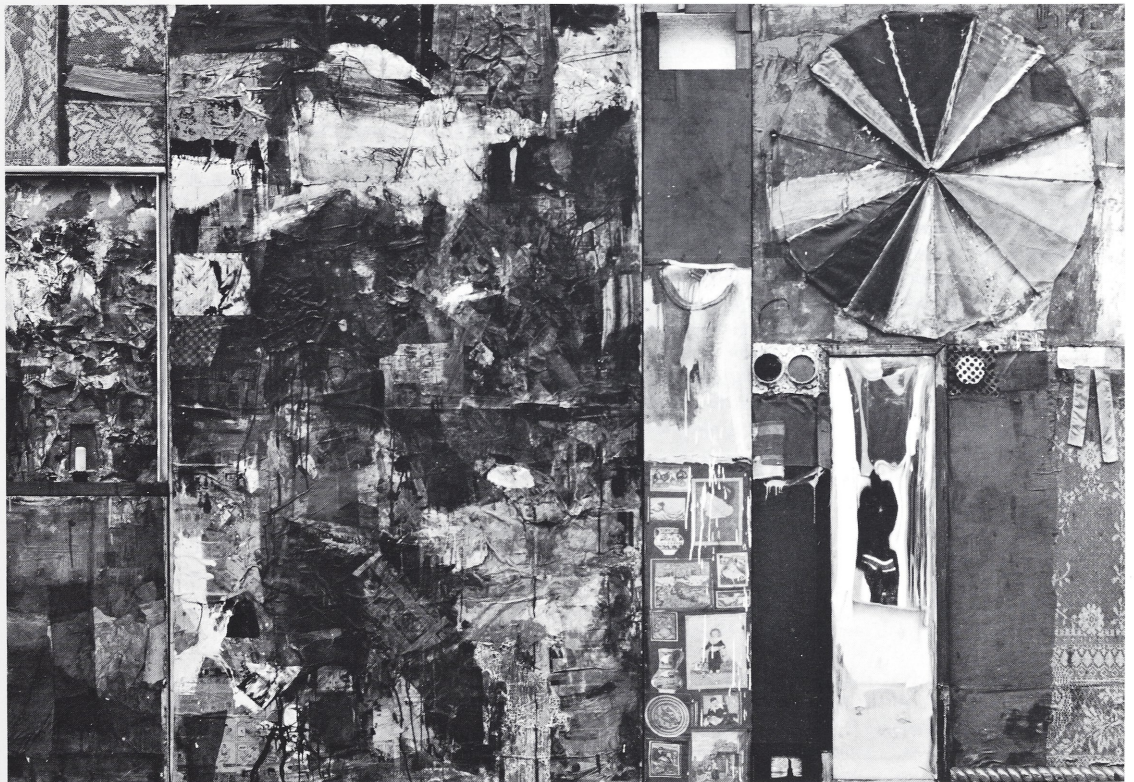
de, gemalte Polygonform rechts ergänzt. Dem mächtig aufgerissenen Metallgebirge der dritten Tafel antworten die ruhigen Farbflächen der zweiten. »Wager« zeigt das Widerspiel von Symmetrie und Asymmetrie besonders deutlich. Die symmetrische Anlage wird durch unregelmäßige Verteilung der Farbflecken wie auch durch freies Auswägen der Leerflächen in eine lebendig schwingende Bewegung versetzt. Beide Male entsteht »relaxed symmetry«, entspanntes Gleichgewicht. Diese Art des Komponierens kann man verstehen als nicht-mimetische Darstellung, als Übertragung der »natürlichen«, der am häufigsten eingenommenen menschlichen Haltung. Diese ist, nach Buytendijk, bestimmt vom »Gesetz der Asymmetrie«¹²⁹. Der phänomenal symmetrische Leib findet in der Asymmetrie seine natürliche Haltung, sein entspanntes Gleichgewicht. In ihr kommt, wiederum nach Buytendijk, die Ambivalenz der menschlichen Einstellung zur Außenwelt zum Ausdruck. »Der Mensch will bei sich selbst bleiben und geht nicht auf in Zuwendung oder Flucht. Diese Ambi-

valenz kommt in der Asymmetrie der Haltung zum Ausdruck.« »Im vollen Ernst des einer Person oder einer Sache Gegenüber-Seins, in der reinen Konfrontation, stellt sich der Mensch mit seiner frontalen Fläche dem anderen gerade gegenüber. Jedes kritische, doppelsinnige, verlegene, zweifelhafte, spielerische Verhältnis drückt sich in einer Asymmetrie aus«¹³⁰. Dies geht genau überein mit Rauschenbergs Ablehnung ungebrochener Konsistenz und Identität.

Von anderen Objekten gehen Anmutungen auf spezifische Leibesgefühle aus. In »First Landing Jump« (1961, Slg. Philip Johnson, New Canaan, Connecticut¹³¹) oder »Slow Fall« (1961, Slg. Graf Panza di Biumo, Mailand¹³²) werden Leibesempfindungen wie federndes Aufsetzen oder träges In-sich-zusammen-Sacken aktiviert. Auch die Elemente des Combine painting »Wall Street« (1961, Slg. Ludwig, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, Abb. 17), das Brett, der Feuerwehrschauch, der herabhängende Lappen, lassen sich primär nach ihrer An-

Abb. 18

Rauschenberg: *Charlene*. Amsterdam, Stedelijk Museum. Foto: Stedelijk Museum, Amsterdam.



mutungsqualität auf das Leibgefühl erfassen. – Beim schon oben erwähnten »Tree Frog« (Abb. 12) breitet sich durch die Situierung der Gegenstandsabbildungen, den von oben gesehenen herabstürzenden Fallschirmspringer, die auf den Kopf gestellten Bilder des Segelboots und der Freiheitsstatue, eine kreisende, taumelnde Bewegung über die Bildfläche aus, die das Gleichgewichtsempfinden des Betrachters tangiert. Rauschenbergs rotierende »Revolvers« vermitteln eine ähnliche Empfindung.

In umfassender Weise hat Andrew Forge das Vieldeutige, Nicht-Festgelegte, Oszillierende der Gestaltungsweise Rauschenbergs beschrieben¹³³. Es zeigt sich auch in der Mannigfaltigkeit der ganz locker nebeneinander gesetzten Oberflächen – verschiedenen Papieren, Farbpasten, Spitzentuch, Spiegelfläche – wie etwa bei »Charlene« (1954, Stedelijk Museum, Amsterdam, Abb. 18). Diese Offenheit der Bezüge, dies Unentschiedene und Unstabile, das Rauschenbergs Objekte nach allen Dimensionen hin bestimmt, von der kompositionellen Ordnung bis zur Oberflächenbehandlung,

kann aufgefaßt werden als Darstellung des Leibes-Charakters, der als »Pluripotentialität« zu kennzeichnen ist, als »grundsätzliche Möglichkeit, sich ständig zu wandeln«, als »wesenhafte Unfertigkeit«¹³⁴. Es ist der Leib vornehmlich als empfindender, sinnlicher, verflochten in die Fülle physischer Wechselwirkungen, der Träger eines beinahe anonymen Lebens, in das sich Existenz je und je verleiblichen muß und in das sie auch versickern, von dem sie verdeckt werden kann. Die Ambiguität, die Zweideutigkeit des Leiblichen, die Merleau-Ponty in den Blick gefaßt hat, kommt hier zur Darstellung. Das Vage, ziellos Schweifende des anonymen Lebens durchwirkt den anschaulichen Charakter der Objekte Rauschenbergs.

Wird, wie bei Dürer oder Rubens, um stellvertretend nur diese beiden Namen zu nennen, der Leib zum Träger eines Geistigen, so gewinnt er gerade dadurch eine neue Entschiedenheit und Prägnanz. Aber auch dann wird die Dimension des Leiblichen nicht grundsätzlich transzendiert, kann Kunst doch nur im Sinnlichen geistige Gehalte vergegenwärtigen.

ANMERKUNGEN

¹ Merleau-Pontys Satz: »Es geht schlechterdings nicht an, beim Menschen eine erste Schicht von »natürlich« genannten Verhaltensweisen und eine zweite, erst hergestellte und darübergelegte Schicht der geistigen oder Kultur-Welt unterscheiden zu wollen« (Phänomenologie der Wahrnehmung, dt. Berlin 1966, S. 224) wirkt wie eine Korrektur der Trennung eines »Phänomensinns (zu teilen in Sach- und Ausdruckssinn)«, vermittelt durch »vitale Daseinserfahrung« von einem »Bedeutungssinn«, den »literarisches Wissen« erschließt, im Interpretationsschema von Erwin Panofsky. (Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, 1932, wiederabgedruckt in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1964, S. 85–97, Hinweis auf S. 95).

² Das Auge und der Geist, Philosophische Essays. Hrsg. u. übersetzt von Hans Werner Arndt, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 16.

³ Erste Philosophie (1923/24), Zweiter Teil. Hrsg. von Rudolf Boehm, Den Haag 1959 (Husserliana, Bd. VIII), S. 61.

⁴ Vgl. hierzu: Moshe Barasch: Der Ausdruck in der italienischen Kunsttheorie der Renaissance. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XII, 1967, S. 33–69. – Heiner Mühlmann: Über den humanistischen Sinn einiger Kerngedanken der Kunsttheorie seit

Alberti. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 33, 1970, S. 127–142. Wichtiger Hinweis auf das »Bild der Leidenschaft« auf S. 139.

⁵ Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. 1778. Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. VIII, Nachdruck Hildesheim 1967, S. 5/6. – Neueste Einzelausgabe, hrsg. und eingeleitet von Lambert A. Schneider, Köln 1969.

⁶ A. a. O., S. 56.

⁷ Studien und Entwürfe zur Plastik. A. a. O., S. 104. – Eine der Einfühlung verwandte Vorstellung findet sich schon bei Alberti, vgl. Barasch, a. a. O., S. 38.

⁸ Zu Recht betonte etwa Gregor Paulsson, im Anschluß an Revault d'Allonnes, »daß alle psychischen Akte Fusionen von Heterogenem sind. Tatsächlich erfahren wir durch den Anblick des Berührbaren das Rauhe, das Körnige, das Relief...« (Zur Hermeneutik des Anschaulichen in der Bildkunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XII, 1967, S. 129–153, Zitat auf S. 139.)

⁹ Bernhard Schweitzer: J. G. Herders »Plastik« und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaft, Leipzig 1948, wiederabgedruckt in: Zur Kunst der Antike, Ausgewählte Schriften, Bd. I, Tübingen 1963, S. 198–252, Zitat auf S. 243.

- ¹⁰ Das Schöne und die Kunst, Zur Einführung in die Ästhetik, hrsg. von Robert Vischer, 2. Reihe, Stuttgart 1898, S. 70. – Vgl. hierzu vom Verf.: Stil – Symbol – Struktur, Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, S. 88–91.
- ¹¹ A. a. O., S. 81.
- ¹² Wilhelm Perpeet: Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XI, 1966, S. 193–216, Zitat auf S. 210/11.
- ¹³ Vgl. Perpeet, a. a. O., S. 204ff., 211.
- ¹⁴ A. a. O., S. 20, 21.
- ¹⁵ Nach der Zusammenfassung Wölfflins in seinen »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« (München 1886), wiederabgedruckt in: Kleine Schriften (1886–1933), hrsg. von Joseph Gantner, Darmstadt o. J., S. 13–47, Zitat auf S. 17. – Vgl. dazu auch: Klaus-Peter Lange: Zum Begriff der Einfühlung (Theodor Lipps und Johannes Volkelt), in: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, hrsg. von Helmut Koopmann und J. Adolf Schmollgen, Eisenwerth, Frankfurt/M. 1971, S. 113–128.
- ¹⁶ A. a. O., S. 15 und S. 21.
- ¹⁷ Aby Warburg: Gesammelte Schriften, Die Erneuerung der heidnischen Antike, Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Unter Mitarbeit von Fritz Rougemont hrsg. von Gertrud Bing, Leipzig-Berlin 1932, S. 5.
- ¹⁸ A. a. O., S. 453, 447.
- ¹⁹ S. Anmerkung 1. – Vgl. auch vom Verf.: Stil – Symbol – Struktur, S. 62ff. (zu Wölfflin), S. 95ff. (zu Warburg).
- ²⁰ A. a. O., S. 197.
- ²¹ Über das Thema der »Verleiblichung« in der Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. das so betitelte Kapitel in der umfassenden Darstellung von Walter Schulz: Philosophie in der veränderten Welt, Pfullingen 1972, S. 369–467, mit Ausführungen zu Feuerbach, den späten Schelling, Fichtes Bestimmung des Triebes, Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche, Scheler, Plessner und Gehlen. – Zum neuesten Stand vgl. etwa: Y. Reenpää: Über das Körper-Seele-Problem, in: Psychologische Anthropologie (Neue Anthropologie, hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Paul Vogler, Band 5) Stuttgart 1973.
- ²² Phénoménologie de la Perception, ¹Paris 1945, dt. von Rudolf Boehm, Berlin 1966. Zitate nach der deutschen Ausgabe. – Vgl. dazu: Willi Maier: Das Problem der Leiblichkeit bei Jean-Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty. Diss. Tübingen 1963. – Erich Wulff: Maurice Merleau-Ponty: La Structure du Comportement und Phénoménologie de la Perception, in: Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Jg. 64, 1956, S. 406–417.
- ²³ Boehm in seiner Vorrede, a. a. O., S. V.
- ²⁴ A. a. O., S. 95.
- ²⁵ A. a. O., S. 176.
- ²⁶ A. a. O., S. 276.
- ²⁷ A. a. O., S. 176.
- ²⁸ A. a. O., S. 181, 181/182.
- ²⁹ A. a. O., S. 234.
- ³⁰ L' Oeil et l'Esprit, zuerst erschienen in »Art de France«, 1961, wiederabgedruckt in »Les Temps Modernes«, Numéro spécial, dédié à Maurice Merleau-Ponty, 17^e année, No. 184–185, 1961. Dt. in: Das Auge und der Geist, hrsg. und übersetzt von H. W. Arndt, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 13–43, Zitat auf S. 15. – Vgl. hierzu: Alphonse de Waelhens: Merleau-Ponty, philosophe de la peinture, in: Revue de Métaphysique et de Morale, Paris, Jg. 67, 1962, S. 431–449.
- ³¹ Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 100.
- ³² A. a. O., S. 234.
- ³³ A. a. O., S. 197.
- ³⁴ A. a. O., S. 198.
- ³⁵ Entworfen seit 1912, hrsg. von Marly Biemel (Husserliana Bd. IV) Den Haag 1952.
- ³⁶ A. a. O., S. 161.
- ³⁷ A. a. O., S. 284.
- ³⁸ Algemene Theorie der menselijke Houding en Beweging, Antwerpen 1948, dt. Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956.
- ³⁹ A. a. O., S. 204.
- ⁴⁰ Husserl, a. a. O., S. 284: »Der Leib als Leib hat ... ein doppeltes Gesicht ... Er ist Realität hinsichtlich der Natur als der anschaulichen Sachenwelt und zugleich Realität hinsichtlich des Geistes. Er ist also eine *doppelte Realität*, zu der zwei Richtungen realer Umstände gehören. Dabei ist die aesthesiologische Schicht für die Schicht »Freibewegliches« die Unterlage. Das Bewegliche ist schon vorausgesetzt als Aesthesiologisches, die Unterschicht ist aber einseitig ablösbar. Ein unbeweglicher Leib ist als Grenzfall, als bloß empfindender denkbar, aber es fragt sich, ob dann das Unbewegliche nicht das Null des Bewegens besagt als gelähmter Leib – und das ist sicher so«.
- ⁴¹ Herbert Plügge: Grazie und Anmut, Ein biologischer Exkurs über das Marionettentheater von Heinrich v. Kleist. In: Frederik J. J. Buytendijk, Paul Christian, Herbert Plügge: Über die menschliche Bewegung als Einheit von Natur und Geist, Schondorf bei Stuttgart 1963 (Beiträge zur Lehre und Forschung der Leibeserziehung, Bd. 14), S. 45–70, Zitat auf S. 64.
- ⁴² A. a. O., S. 65.
- ⁴³ A. a. O., S. 66, 67.
- ⁴⁴ A. a. O., S. 67.
- ⁴⁵ Buytendijk, a. a. O., S. 82. – Vgl. Plügge, a. a. O., S. 67: »Der Wirkungsbereich des basodynamischen Systems ist letztlich dem Ziel abgewandt ...«

- ⁴⁶ A. a. O., S. 81, 82. Ausdrucksbewegungen können zu »repräsentativen Bewegungen« stilisiert werden (A. a. O., S. 82). Die Übergänge sind fließend, denn auch bei repräsentativen Bewegungen muß noch ein seelischer Gehalt mitgeteilt werden können, soll nicht bloßer Formalismus die Oberhand gewinnen.
- ⁴⁷ A. a. O., S. 79.
- ⁴⁸ A. a. O., S. 207.
- ⁴⁹ A. a. O., S. 209.
- ⁵⁰ A. a. O., S. 83, 208.
- ⁵¹ A. a. O., S. 210.
- ⁵² A. a. O., S. 81.
- ⁵³ In: Bericht über den XII. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg vom 12. bis 16. April 1931, hrsg. v. Gustav Kafka, Jena 1931, S. 13–25.
- ⁵⁴ A. a. O., S. 17/18.
- ⁵⁵ A. a. O., S. 17.
- ⁵⁶ Zuerst erschienen im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses in Wien, Bd. 23, 1902. In Buchform veröffentlicht, herausgegeben von Karl M. Swoboda, Wien 1931. Zitate hier auf S. 13 und 14.
- ⁵⁷ Augsburg 1929. Zitat auf S. 137.
- ⁵⁸ So der Titel seines Aufsatzes in der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeinen Kunstwissenschaft, Bd. XII, 1967, S. 129–153.
- ⁵⁹ Zitate auf den Seiten 133 und 134. Paulsson bezog sich in der Gegenüberstellung von »historischem« und »präsentischem« Raum auf die Abhandlung von Erwin Straus: Die Formen des Räumlichen, ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung, erstmals erschienen 1930, wiederabgedruckt in: Psychologie der menschlichen Welt, Gesammelte Schriften von Erwin Straus, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960, S. 141–178. – Zur Raumanalyse von Straus vgl. auch Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum, 2. Aufl., Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, S. 244–256.
- ⁶⁰ A. a. O., S. 144.
- ⁶¹ In: Albrecht Dürer, Zeit und Werk, Eine Sammlung von Beiträgen zum 500. Geburtstag von Albrecht Dürer. Hrsg. im Auftrag der Karl-Marx-Universität Leipzig von Ernst Ullmann, Günter Grau und Rainer Behrends, Leipzig 1971, S. 153–160.
- ⁶² A. a. O., S. 156.
- ⁶³ A. a. O., S. 159.
- ⁶⁴ A. a. O., S. 160.
- ⁶⁵ Leo van Puyvelde: Les Esquisses de Rubens, Bâle 1948, Abb. 51 u. S. 79/80. – Dem ausgeführten Werk gegenübergestellt bei Günter Aust: Entwurf und Ausführung bei Rubens, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. XX, 1958, S. 163–212, Abb. 126, 127 u. S. 204.
- ⁶⁶ In: The Art Bulletin, Bd. XLVI, 1964, S. 511–524, Zitat auf S. 514.
- ⁶⁷ Abb. z. B. bei Jan Białostocki, a. a. O., Abb. 6.
- ⁶⁸ Ernst Brochhagen erkannte, mit Hilfe von Röntgenbildern, eine »von rechts heraneilende weibliche Rückenfigur zwischen Christus und Joseph von Arimathia rechts, die mit ausgebreiteten Armen den Leichnam Christi aufnehmen will und mit ihrer linken Hand das Leichentuch ergreift ... Diese Figur wurde von Rembrandt verworfen, ihre linke Hand und der Ärmel ihres Gewandes umgewandelt in den fransenbesetzten Saum des herabhängenden Leichentuches Christi. An ihre Stelle trat – aber im Schatten und weiter zurück – eine von vorn gesehene weibliche Gestalt«. Auch diese zweite Frauenfigur wurde von Rembrandt später, nach 1633, übermalt. (Beobachtungen an den Passionsbildern Rembrandts in München. In: Munuscula Discipulorum, Kunst-historische Studien, Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, S. 37–44. Zitat auf S. 40, Abb. 20).
- ⁶⁹ Vgl. Wolfgang Stechow: Rembrandts Darstellungen der Kreuzabnahme, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 50, 1929, S. 217–232. Hinweis auf S. 217–222 u. Abb. 3.
- ⁷⁰ Georg Simmel: Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch, 2. Aufl., Leipzig 1919, S. 179.
- ⁷¹ Vgl. Simmel, a. a. O., S. 176.
- ⁷² Bei Kaspar H. Spinner (Helldunkel und Zeitlichkeit, Caravaggio, Ribera, Zurbaran, G. de la Tour, Rembrandt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 34, 1971, S. 169–183) heißt es: »Materie, Licht und Luft sind nicht scharf zu trennen als verschiedene Elemente« (S. 179) und: »Das Licht materialisiert sich, die Stofflichkeit entmaterialisiert sich. ...« (S. 181) Statt »materialisiert sich« aber sollte es heißen: »verleiblicht sich«. – Carl Neumann (Rembrandt, Berlin und Stuttgart 1902) formulierte: »Wenn wir Rembrandts Licht als ein metaphysisches Prinzip bezeichnet haben, so ist sein Helldunkel der mystische Prozeß der Fleischwerdung und Materialisierung dieses Lichts«. (S. 170) – Weil sein Licht leibhaft ist, kann Rembrandt umgekehrt Engelsfiguren als reine Lichterscheinungen darstellen. (Vgl. Kurt Bauch: »Ikonographischer Stil«. Zur Frage der Inhalte in Rembrandts Kunst. In: Bauch: Studien zur Kunstgeschichte, Berlin 1967, S. 123–151, Hinweis auf S. 134, 135).
- ⁷³ Zitiert nach: J. J. W. Heinse: Briefe aus der Düsseldorfer Gemäldegalerie, kritisch herausgegeben und eingeleitet von Arnold Winkler, 2. Aufl., Leipzig und Wien 1914, S. 170.
- ⁷⁴ Eine mehr metaphorische, gleichwohl von richtigem Empfinden geführte Beschreibung findet sich bei Hans Gerhard Evers: Peter Paul Rubens, München 1942, S. 229/232: »Das schwarze Pferd, hinter dem die Reiterin am Boden geschleift wird, bedeutet Unheil. Es ist, als ob die Menschen nicht mehr vor feindlichen Menschen, sondern vor diesem Tier fliehen müßten, als ob seine Hufe auf die Rücken niederprasselten. Weniger mit Gestalt als mit Dunkelheit und Licht muß es dargestellt werden. So geht die Schlacht, die links mit blinkenden Waffen und Fahnen begonnen hat, die sich in der Mitte zur Höhe des Vorkampfs steigert, hier rechts in ein Chaos des Unmenschlichen über«.

- ⁷⁵ Vgl. Wilhelm Messerer: Bei Rubens »ist alles, was erscheint, in die geschehende Zeit selbst hineingenommen und von ihr transzendiert«. (Die Zeit bei Caravaggio, in: Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 9/10, 1964, S. 55–71, Zitat auf S. 58).
- ⁷⁶ Vgl. René Huyghe: Delacroix, dt. München 1967, S. 332, 348 und Abb. 244, 245, 246. – Auf den Textillustrationen 18 und 19, S. 331 und 332, Schemata der Bewegungsformen in den Bildern von Delacroix und Rubens.
- ⁷⁷ Günter Busch: Die Enthauptung des Dogen Marino Faliero von Eugène Delacroix, in: Festschrift Kurt Badt zum siebenzigsten Geburtstag, Berlin 1961, S. 184–189, Zitat auf S. 189.
- ⁷⁸ Erich Hubala: Peter Paul Rubens: »Der Krieg«, in: Argo, Festschrift für Kurt Badt zu seinem achtzigsten Geburtstag, Köln 1970, S. 277–289, Zitat auf S. 283.
- ⁷⁹ Posthum erstmals erschienen 1898.
- ⁸⁰ Zitiert nach: Jacob Burckhardt: Antike Kunst – Skulptur der Renaissance – Erinnerungen aus Rubens, hrsg. von Felix Stähelin und Heinrich Wölfflin, Stuttgart, Berlin und Leipzig 1934, S. 517 und S. 430. – Auch Hubalas wichtiger Hinweis auf die Bedeutung einer »primären Typologie« bei Rubens (a. a. O., S. 285) kann damit in Verbindung gebracht werden.
- ⁸¹ Gute farbige Abbildung bei F. Baudouin: Rubens et son siècle, Anvers 1972, Tafel 35, S. 167.
- ⁸² Evers, a. a. O., S. 416.
- ⁸³ Leipzig 1924. Kauffmann wies auch schon auf das Wiedererscheinen dieses Phänomens bei Rubens hin: vgl. S. 91.
- ⁸⁴ München, Bayerische Staatsbibliothek, fol. 28r. Illustration zu »Duo psalmi dicendi. Quando bellum adeundum est«. Vgl. Hans Christoph von Tavel: Die Randzeichnungen Albrecht Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XVI, 1965, S. 55–120, Katalog S. 105. – Abbildung nach Kauffmann.
- ⁸⁵ A. a. O., S. 35.
- ⁸⁶ A. a. O., S. 12.
- ⁸⁷ A. a. O., S. 4.
- ⁸⁸ Domenichinos »Caccia di Diana« in der Galleria Borghese, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Dritte Folge, Bd. XIII, 1962, S. 216–237, Zitate auf den Seiten 232, 233, 234.
- ⁸⁹ Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung, S. 23.
- ⁹⁰ Vom Sinn der Sinne, Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie, zweite, vermehrte Auflage, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1956, Zitate auf den Seiten 239, 241, 242.
- ⁹¹ 1. Auflage 1939, 4. Auflage, Stuttgart 1950.
- ⁹² 2. Auflage Göttingen 1960, Zitat auf S. 48. – Vgl. auch E. H. Gombrich: Moment and movement in art, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 27, 1964, S. 293–306. S. 301: »Visual perception itself is a process in time, and not a very fast process at that«. Ebenda ein Zitat nach Henry Quastler: »What we actually see is a very rough picture with a few spots in clear detail. What we feel we see is a large picture which is everywhere as clear in detail as the one favourite spot on which we concentrate our attention. Roughly speaking the area of clear perception includes less than one per cent of the total visual field«.
- ⁹³ Alfred Auersperg, Therese zu Oettingen-Spielberg: Poesie und Forschung, Goethe – Weizsäcker – Teilhard de Chardin (Beiträge aus der Allgemeinen Medizin, 18. Heft) Stuttgart 1965, S. 20.
- ⁹⁴ Hans Sedlmayr stellte »Scheinzeit« und »wahre Gegenwart« des Kunstwerks antithetisch einander gegenüber. Die wahre Gegenwart rage in die verfließende geschichtliche Zeit herein. »Von dieser aus gesehen sind ihre (der wahren Gegenwart) Epiphanien... ohne Kontinuität«. (Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, rde 71, S. 140–159, Zitat auf S. 148). Mit Recht bemerkte Hans-Georg Gadamer dazu, daß die »Abhebung der eigentlichen Zeitlichkeit des Kunstwerks als der heilen Zeit« von der verfallenden geschichtlichen Zeit... in Wahrheit eine bloße Ausspiegelung der menschlich-endlichen Erfahrung der Kunst« ist. (Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, S. 116).
- ⁹⁵ Vgl. Wilhelm Keller: Die Zeit des Bewußtseins, in: Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert, hrsg. von R. W. Meyer, Bern, München 1964, S. 44–69.
- ⁹⁶ Merleau-Ponty: Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 199.
- ⁹⁷ Vgl. Keller, a. a. O., S. 66, 67.
- ⁹⁸ Merleau-Ponty, a. a. O., S. 110.
- ⁹⁹ Dagobert Frey unterschied in seinem Aufsatz »Das Zeitproblem in der Bildkunst« (Studium Generale, 8. Jg., Oktober 1955, S. 568–577) folgende Dimensionen: den geschichtlichen Zeitpunkt und den Bezug des Kunstwerks zu ihm; die Dauer des Dargestellten; die Ganzheit des Lebens (vgl. Simmel); Bewegungsdarstellung a) durch Bildzeichen (Ideogramme), b) durch Herausheben eines charakteristischen Augenblickes, c) durch Zusammenfassung verschiedener Bewegungsphasen; die Zeit eines dargestellten Handlungsablaufes; Zeitangaben durch die Stellung der Figuren im Bildfeld; Nachvollzug der Bewegung einer Form; das Unvollendete des Werks. – Offenbar greifen diese Dimensionen in unterschiedlicher Weise ineinander. Eine Untersuchung der Fundierungsverhältnisse steht noch aus. – Unter »Überzeitlichkeit« verstand Frey sehr Verschiedenartiges: etwa das materielle Dauern durch die Zeit, die Bewegungslosigkeit des Dargestellten und der Darstellung, aber auch z. B. die »Strukturierung des Bildfeldes«.
- Nun ist wichtig, festzuhalten, daß auch dort, wo, wie etwa in der ägyptischen Kunst, eine »überzeitliche« Darstellungsform verwirklicht wurde, sie von einer Leibeseferung in den Ausgang nehmen mußte, in diesem Falle der Schwere. Guido von Kaschnitz-Weinberg hat gezeigt, wie im Ägyptischen »durch die Hervorhebung der Gesetzlichkeit dieser Schwere, vor allem durch das Herausarbeiten der Schwerlinie als ihrer Indikation« und das Bloßlegen eines Koordinatensystems aus den entsprechenden waagrechten Achsen, eine »Raumform von würfelförmiger strenger Struktur« entstand. »Diese aus der Schwere abgeleitete Struktur verleiht dem

- Raum, den sie konstituiert, den gleichen Charakter des Ewigen, der auch schon der sinnlich erlebten Schwere zukommt. (Die eurasischen Grundlagen der antiken Kunst, Frankfurt/M. 1961, S. 6/7).
- 100 Z. B. bei Buytendijk, Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung, S. 44ff., Bollnow, Mensch und Raum, passim.
- 101 Psychologie der menschlichen Welt, S. 164. Vgl. hierzu: Henry Maldiney: Die Entdeckung der ästhetischen Dimension in der Phänomenologie von Erwin Straus, in: *Conditio humana*, Erwin W. Straus on his 75th birthday, Berlin, Heidelberg, New York 1966, S. 210–232.
- 102 A. a. O., S. 168.
- 103 A. a. O., S. 167.
- 104 Phänomenologie der Wahrnehmung, S. 169.
- 105 Mensch und Raum, S. 277ff.
- 106 A. a. O., S. 303.
- 107 A. a. O., S. 304.
- 108 Vgl. hierzu Kurt Badt: *Raumphantasien und Raumillusionen*, Köln 1963.
- 109 Zitiert nach Martin Gosebruch: *Osservazioni sui pulpiti di San Lorenzo*, in: *Donatello e il suo tempo*, Atti dell'otto Convegno internazionale di studi sul rinascimento, Firenze 1968, S. 369–386, Zitat auf S. 372, Anm. 2.
- 110 A. a. O., S. 372, 373.
- 111 Vgl. hierzu Hermann Schmitz: *Der Leib im Spiegel der Kunst*, Bonn 1966. Schmitz untersuchte »Typen leiblicher Regung«: Engung und Weitung, Spannung und Schwellung, Intensität und Rhythmus, privative Engung und privative Weitung, Richtung, protopathische und epikritische Tendenz, in ihrer Bedeutung für die Kunst. – Gustav F. Hartlaub, Felix Weissenfeld: *Gestalt und Gestaltung*, Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers, Krefeld 1958. Weissenfeld orientierte sich an den Körperbautypen Kretschmers.
- 112 Zu Rauschenberg vgl. vor allem: Andrew Forge: *Rauschenberg*, New York, o. J. (1969) (Mit Bibliographie). – Jürgen Wissmann: *Robert Rauschenberg – Black Market*, Stuttgart 1970 (Werkmonographien zur Bildenden Kunst, Nr. 140).
- 113 Vgl. Max Imdahl: *Probleme der Pop Art*, in: 4. Documenta, Katalog 1, Kassel 1968, S. XIV.
- 114 S. Walter Biemels Ausführungen: *Pop-Art und Lebenswelt*, in: *Aachener Kunstblätter*, Bd. 40, 1971, S. 194–214. – Dort auch Abbildungen nach Andy Warhols »Campbells Tomato Soup«, 1965: Abb. 2, S. 199; Tom Wesselmanns »Great American Nude Nr. 54«, 1964, »Bathub 3«, 1963, »Great American Nude Nr. 98«, 1967: Abb. 4, 5, 6, auf S. 202 u. 203.
- 115 Vgl. Forge, S. 145, 149, 151; Wissmann, S. 12/13.
- 116 Abb. Forge, S. 209.
- 117 Abb. Forge, S. 189.
- 118 A. a. O., S. 32.
- 119 Abb. z. B. bei Evelyn Weiss: *Kunst in Kunst – Das Zitat in der Pop-Art*, in: *Aachener Kunstblätter*, Bd. 40, 1971, Abb. 24, S. 228.
- 120 Abb. ebenda, 25, S. 229.
- 121 Zitiert nach Jürgen Claus: *Kunst heute; Personen, Analysen, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1965 (rde 238/239), S. 189.
- 122 Zitiert nach Walter Hess: *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg 1956 (rde 19), S. 53.
- 123 Vgl. hierzu Walter Biemel: *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Den Haag 1968 (Phaenomenologica 28), S. 236–263: Zu Picasso; Versuch einer Deutung der Polyperspektivität. – Verf.: *Die Willensform im Kubismus*, in: *Argo*, Festschrift für Kurt Badt zu seinem achtzigsten Geburtstag, Köln 1970, S. 401–417.
- 124 *Das Auge und der Geist*, S. 16.
- 125 *Vom Sinn der Sinne*, S. 252.
- 126 Zitiert nach Claus, a. a. O., S. 189.
- 127 Zitiert nach Bernhard Kerber: *Amerikanische Kunst seit 1945, ihre theoretischen Grundlagen*, Stuttgart 1971, S. 204.
- 128 Abb. Forge, S. 192.
- 129 *Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung*, S. 110.
- 130 A. a. O., S. 111, 112.
- 131 Abb. Forge, S. 196.
- 132 Abb. Forge, S. 198.
- 133 Etwa S. 32, 56, 138 u. ö.
- 134 Herbert Plügge: *Die anthropologische Bedeutung des Nil nocere*, in: *Werden und Handeln*, V. E. Freiherr von Gebstadel zum achtzigsten Geburtstag, hrsg. von Eckart Wiesenhütter, Stuttgart 1963, S. 269–281, Zitat auf S. 277. – Vgl. auch Herbert Plügge: *Der Mensch und sein Leib*, Tübingen 1967, S. 62, 65, 74, 75. – Die Charakterisierung der »protopathischen Sensibilität« durch Hermann Schmitz kann hierfür herangezogen werden: Protopathisch ist die Tendenz, die »Orte und Umriss verschwommen werden läßt. Protopathisch getönt ist gewöhnlich der eigene Leib als ein Gewoge verschwommener Inseln; statt seines tastbaren Umrisses, der Haut, wird im eigenleiblichen Spüren bloß eine dumpf verschwimmende, wolkige Masse gefunden«. (*Der Leib im Spiegel der Kunst*, S. 34).