

von ROBERT DARMSTÄDTER, in 2. Auflage von ULRIKE VON HASE-SCHMUNDT 1995 wesentlich erweitert, an die Hand geben, zumal man dort auch über die oben angeführten Stilströmungen und Kunstrichtungen hinreichend unterrichtet wird.

Es wäre kleinlich, bei einer so umfangreichen Neugestaltung eines Buches nach Druckfehlern zu fahnden. Es irritiert jedoch, wenn man den Namen der westgotischen Kirche von S. Juan de Baños in Spanien (S. 32) im Künstlerregister (S. 619) findet.

Mit dem Rezensenten werden sich viele freuen, daß „die Wilckens“ wieder da ist. Sie ist zwar voluminöser geworden (statt 511 nun 638 Seiten) und nicht mehr so handlich, daß man sie in die Rocktasche stecken kann. Vielleicht wird sich der Verlag bei einer Neuauflage, die bei der sicherlich vorhandenen Nachfrage bald notwendig werden möge, überlegen, ob er nicht durch Dünndruckpapier das ohnehin im Format sehr attraktive Buch wenigstens in seinem äußeren Umfang verringert. Man wünscht sich das Werk wieder bei vielen Kunstfreunden für Besichtigungen und Museumsbesuche, bei Studierenden für ihre Arbeit und bei Examenskandidaten für die Prüfungsvorbereitungen, auch wenn sie sich das Buch inzwischen nicht mehr unters Kopfkissen legen können.

EDGAR HERTLEIN

Freilassing

Karl Clausberg: Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip, Wien/New York: Springer 1999; XII u. 352 S., zahlr. Abb.; ISBN 3-211-83073-1; DM 78,-

Studien zum Zusammenhang zwischen der individuellen Erscheinungsform von Gemälden, Skulpturen, Graphiken etc. und den physiologischen Vorbedingungen ihrer Entstehung und Wahrnehmung sowie zu den durch apparative Entwicklungen bedingten Wandlungen menschlicher Kreativität sind trotz der gegenwärtig in einigen Feuilletons behaupteten Konvergenz von Naturwissenschaften, Kunst und Kunstgeschichte weitgehend Mangelware. Die unter dem ambitionierten Titel einer „Neuronalen Kunstgeschichte“ publizierte Aufsatzsammlung Karl Clausbergs bietet – ob der Autor dies will oder nicht – Anschauungsmaterial sowohl für die Chancen als auch für die Risiken einer solchen Vermengung oder, positiver formuliert, einer Kombination kunsthistorischer und wahrnehmungsphysiologischer Betrachtungsweisen in Anwendung auf einzelne ‚Bilder‘.

Die Einschränkungen und *caveats* des Autors selbst sind zahlreich: Schon in seinen einleitenden Worten ist Clausberg bestrebt, den Eindruck zu zerstreuen, er wolle die ‚individualistisch‘ orientierte Kunstgeschichte mit einer exakt und ‚ahistorisch‘ operierenden Wissenschaft wie der Neurobiologie ineins setzen. Die Kunstwissenschaft könne nicht deduktiv, also durch das Voraussetzen neuronaler Sachverhalte als feststehende Erklärungsgrundlagen operieren, sondern nur induktiv, nämlich „im Bewußtsein, daß angedeutete oder plausibel anmutende Verknüpfungen von

Kunst- und Neurowissenschaften erste oder erweiterte Sondierungen darstellen, deren Symptomatik nie ganz ausgeschöpft werden kann“ (S. 19). Man sei mit Artefakten konfrontiert, die „einer labormäßigen Überprüfung ihrer Entstehungsbedingungen meist nicht mehr zugänglich sind“ (S. 22); daher bleibe nur ein Vorgehen von Fall zu Fall, und meist gehe es dann mehr um das Formulieren geeigneter Fragen als um den Nachweis eindeutiger Ergebnisse.

Als „quasi ikonographisches Leitmotiv“ seines Buches präsentiert Clausberg die Paarigkeit der Großhirnhälften und ihre im Erwachsenenalter unterschiedliche Aufgabenverteilung, die sich – wie er in den folgenden Kapiteln immer wieder andeutet – über die Zweiäugigkeit des Menschen (stereoskopisches Sehen) auf die Wahrnehmungspräferenzen sowie auf die Betonung bestimmter Partien in bildlichen Darstellungen niederschlagen. Unglücklicherweise gibt der Autor anfangs jedoch nur einen sehr kurzen Überblick über die wissenschaftlichen Details dieses ihm zweifellos bestens vertrauten Diskurses. Vielleicht liegt es an der Zusammenstellung des Buches aus ursprünglich selbständigen Vorträgen, daß eine monographische Systematik nicht immer auszumachen ist. Vielleicht meinte der Autor aber auch, daß ein präzises ‚Einsteigen‘ in die naturwissenschaftliche Erforschung hirnhemisphärischer Aktivitäten und Defekte auf eine zu deutliche Trennung der beiden von ihm als Wunschpartner präsentierten Fachgebiete Neurowissenschaften und Kunstgeschichte hinauslaufen würde.

Aus den von Clausberg abgearbeiteten Aspekten seines Themas seien hier nur einige herausgegriffen – auf die Gefahr hin, die vom Autor selbst als „kursorisch-exemplarische Übersicht“ (S. 31) bezeichnete Sammlung von Studien weiter zu verkürzen. Clausberg geht aus von der *Selbstanschauung ‚Ich‘* Ernst Machs (1886), diesem Selbstbildnis neuen Typs, das nicht mehr einen durch Aufnahme der Reflexion im Spiegel einen auf die Leinwand gebannten Malerfürsten zeigt, sondern denjenigen Ausblick, den der Philosoph Mach, sitzend in einem zum Fenster gerichteten Sessel, als sein ‚Selbst‘ vermöge des Blicks durch sein linkes Auge notieren kann. Ein ähnlich ungewöhnliches Selbstporträt, nämlich ein imaginäres Selbstbildnis der Psyche des Künstlers, sieht Clausberg in Dalis *Narzisz-Metamorphose* (1937) in der Tate Gallery (S. 37–56). Wie Magritte habe auch der spanische Surrealist sich von stereoskopischen Zweifachbildern inspirieren lassen, um in der doppelt dargestellten selbstverzehrenden Spiegelung den inneren Zwiespalt des Malers und – im Schielen und ‚Zusammensehen‘ der Formen durch den Betrachter – die mögliche Vereinigung und Versöhnung zwischen Ich und Ideal anzudeuten.

Im Kapitel ‚Arbeit am Mythos der Perspektive‘ (S. 109–25) versucht Clausberg, die Entwicklung der Theorien zur Raumdarstellung von der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts bis hin zum (hinsichtlich gegenseitiger ‚Befruchtung‘ von Kunstgeschichte und Neurowissenschaften von ihm als Rückschritt verstandenen) Perspektivaufsatz Erwin Panofskys aus dem Jahre 1927 nachzuzeichnen. Die im frühen 19. Jahrhundert verstärkt als Faktor der Wahrnehmung registrierte Zweiäugigkeit des Menschen und die Erschaffung des Sichtraumes durch zusammengesetzte „lebendige Erinnerungsbilder“ des Blicks hätten das überkommene Verständnis ‚korrekter‘

Raumdarstellung zeitweise erschüttert – ein Verständnis, das im Kern noch immer der durch den Gucklochblick definierten Fluchtpunktperspektive Brunelleschis verpflichtet war. Doch seien solche – potentiell fruchtbaren – Irritationen bereits in den 1860ern durch Ewald Herings Formel vom „imaginären Zyklopenauge“ des Menschen und den letztlich „identischen Sehrichtungen“ abgeschwächt worden. Panofsky habe die von ihm postulierte Entwicklung vom antiken Aggregatraum (in dem sich Körper als aneinandergereihte Inhalte begrenzter Volumina präsentierten) zum zentralperspektivisch organisierten neuzeitlichen Systemraum nur deshalb als Triumph des Renaissance-Individuums inszenieren können, weil ihm Kompromißformeln nach Art Herings dazu die Handhabe geboten hätten. Die von Panofsky wie die Entdeckung einer ewigen Wahrheit gefeierte Bilddefinition des (statischen) orthogonalen Schnitts durch die Sehpypamide wird von Clausberg als zeitbedingter Versuch interpretiert, inmitten der gesellschaftlichen Labilität der Weimarer Republik ein rationalistisch und individualistisch definiertes Weltbild zu propagieren. Als ähnlich zeitgebunden ordnet Clausberg auch die ‚Umgekehrte Perspektive‘ des russischen Mathematikers und Kunsthistorikers Pawel Florenskij von 1920 ein. Mitten in den revolutionären Wirren (und sicherlich aus Furcht um die Sicherung des kulturellen Erbes christlicher Kunst vor den roten Bilderstürmern) habe Florenskij gegen den von der Kunstgeschichte gepflegten Mythos eines Königsweges zur geometrisch korrekten Konstruktion des Sehraums gekämpft. Weil Florenskij aber sowohl mit Blick auf die mittelalterliche Kunst als auch unter dem Einfluß kubistischer Formzerlegung den Prozeßcharakter der räumlichen Wahrnehmung („Polyzentrismus“) betont habe, sieht Clausberg den Russen deutlich näher an den Ansätzen heutiger neurowissenschaftlicher Forschung.

Auch im weiteren Abgleich ausgewählter Außen- und Innenprojektionen der europäischen Kunst zeigt sich Clausberg als von Florenskij inspiriert, nennt aber im Falle des Vorrangs, den einzelne Maler dem Blick ihrer Protagonisten aus dem Bild gegenüber dem Blick des Betrachters in den gemalten Raum gewährten, von „delegierten Perspektiven“, „Verlagerungen von Ich-Gefühlen“ oder „Respektiven“. Letzgenanntes Phänomen findet er etwa im bildauswärts gerichteten Blick Gottvaters auf Masaccios Trinitätsfresko in S. Maria Novella. Konsequenterweise muß es Clausberg im Fortgang seiner Argumentation darum gehen, selbst die vermeintliche Hochzeit der geometrisch konstruierten Flächenprojektion, das frühe florentinische Quattrocento, als von anderen Gestaltungsweisen durchsetzt zu erweisen (Kapitel 9). Solche „paradox konträren“ Gestaltungsweisen findet Clausberg unter anderem in den zweizonig umlaufenden „Schaukästen“ der Brancacci-Kapelle. In den zentralperspektivisch gestalteten Einheitsräumen der großen Querformate seien erzählerische Doppelstrukturen angelegt, also solche Szenen, die zeitlich und räumlich weit auseinanderliegen, jedoch durch bestimmte visuelle Effekte verklammert werden. Masaccio habe die Episoden zum Beispiel durch vom Erzählsinn nicht geforderte Passanten oder Flaneure verbunden. Clausberg sieht hier konstruierten Systemraum und belebten Aggregatraum neben- und ineinander existieren (S. 219). Ähnlich macht er auch in Piero della Francescas eigentlich nach den Erkenntnissen der Planimetrie arran-

gierten Aretiner Fresken eine bifokale Bildkonstruktion mittelalterlicher Abkunft aus, die mit einer auffälligen linksseitigen Präferenz von Tiefenausblicken einhergehe.

Was die Erforschung der wahrnehmungstechnischen Komplexitäten des Menschen sowie die dem ‚Bild im Kopf‘ vorgeschaltete Reizverarbeitung durch Auge und Gehirn betrifft, stellt Clausberg jedoch weniger die Frührenaissance als die Zeit um 1600 als entscheidend für sein Thema heraus. In jenen Jahren, als mit der *camera obscura* experimentiert wurde und Kepler und Descartes die Brechungsgesetze und die Umwandlung von Netzhautbildern in Nervenreize studierten, kamen gemäß Clausberg auch Künstler wie Rembrandt (Kapitel 11) dazu, bewußt oder unbewußt neuronale Dispositionen zu visualisieren. Rembrandts „Blendung Samsons“ etwa sei auch als bühnenartige Dunkelkammer zu lesen, die Eindrücke von Schädelinnenansichten suggerieren sollte. Der Maler habe in Umkehrperspektive die Sicht des Betroffenen (= Samson) übernommen und mit dem Blick des unbeteiligt Abstandhaltenden vor dem Bild verschmolzen. Der schon auf dem rechten Auge geblendete Protagonist kann demgemäß mit seinem linken Auge noch für einen Moment in die Weite der Außenwelt blicken, die vom blutrot durch den Eingang des Zeltes einfallenden Licht bezeichnet sei. Der links vorn stehende Hellebardier führe mit seiner Fortsetzung der Blendung eine „gewaltsame Schließungsaktion durch, als sei er selbst wie eine Stichwaffe schon in die große Augenhöhle eingedrungen und würde dort als animierter Blutklumpen die Verletzung vorantreiben“ (S. 243–44). In der Konsequenz dieser Argumentation verknüpft Clausberg das Bild im Städel (dessen alttestamentliches Sujet er als ‚Themenvorwand‘ bezeichnet) sogar mit dem Ausblick aus dem linken Auge der von ihm eingangs diskutierten *Selbstanalyse ‚Ich‘ Ernst Machs*.

Dieser zuerst attraktiv wirkende Interpretationsansatz (= Rembrandts Bild als Darstellung einer imaginierten Innenwelt mit Mitteln der Außenwelt) muß allerdings angezweifelt werden. Was die Phänomenologie des Samson-Gemäldes betrifft, vollzieht nämlich nicht der von Clausberg ausersehene Hellebardier die Blendung, sondern der von rechts hinten über den biblischen Helden gebeugte Soldat; und letzterer verrichtet sein Geschäft mit einem (glühenden) Stab anstelle einer Lanze bzw. Hellebarde. Auch das von Clausberg hier – wie an einigen anderen Stellen seines Buches – arg verkürzte ‚innerkünstlerische‘ Rezeptionsverhalten der Maler darf zum Zweck eines besseren Bildverständnisses nicht einfach verschwiegen werden. Schon VAN RIJCKEVORSEL wies überzeugend nach, daß Rembrandt die Figur des Soldaten links vorn einer radierten Jagdszene des Antonio Tempesta entnommen hat¹. Tatsächlich entspricht die Situation des von zwei Jagdhelfern mit ihren Sauspießen in die Enge getriebenen Wildschweins, dem ein heranreitender *Cavaliere* den Todesstoß gibt, sehr genau dem Schicksal des durch die List Delilahs besiegten Samson. Rembrandt, der die durch hohe Auflage und zahlreiche Kopien bestens bekannte Komposition Tempesta aus einer weiten Waldlichtung in die düstere Atmosphäre eines Zeltes oder einer Höhle verlagerte (und damit die Bedrängnis des Helden als ‚gejagtes Tier‘ kon-

1 JOHANNES VAN RIJCKEVORSEL: Rembrandt en de traditie; Rotterdam 1932, S. 126. In Rembrandts Inventar sind drei Alben mit Drucken Tempesta nachgewiesen.

servierte und zugleich übersteigerte), konnte damit rechnen, daß jeder versierte Kunstfreund diese motivliche Übertragung anerkennend nachvollziehen würde. Daß Rembrandts „Samson“ für den großen Kenner und Mäzen Constantin Huygens gemalt wurde, ist ein Faktum, das auch eine ‚Neuronale Kunstgeschichte‘ nicht einfach unterschlagen kann. Eine diese Aspekte einbeziehende Interpretation des Frankfurter Bildes hebt natürlich auf genau diejenigen ‚klassisch‘-ikonographischen Charakteristika der Invention Rembrandts ab, von deren Analyse Clausberg sich durch seine Betonung einer hier ablesbaren Verbildlichung neuronaler Strukturen weitgehend dispensiert sieht.

Ohne weitere Beispiele aus Clausbergs Sammlung von vermeintlichen oder tatsächlichen künstlerischen Extrapolationen von Hirninnenwelten diskutieren zu können, sei hier kurz bilanziert. Das Verdienst des in einem lockeren, manchmal fast flapsigen Vorlesungsstil gehaltenen Buches ist, das ‚Sehen des Sehens‘ (S. 316) von einer lange vernachlässigten Warte aus thematisiert zu haben. Clausbergs Erörterung historischer Spielformen der Stereoskopie und anderer physiologisch oder mechanisch bedingten Repräsentationsformen findet zu einer Zeit statt, in welcher die Computerbranche Interfaces austüftelt, die sich mit dem Ziel extrem ‚wirklichkeitsgetreuer‘ Bild- oder Datenübermittlung dem menschlichen Gehirn immer weiter nähern. HMDs (Head Mounted Displays) werden Bilder bald direkt auf die Netzhaut lasern² – ein Verfahren, das die ‚Wirklichkeitsnähe‘ bisheriger monokular konstruierter Darstellungen ebenso hinter sich lassen wird, wie es die kritische Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem zu minimieren oder abzuschaffen droht. Unter diesen Bedingungen wäre es nicht die geringste Aufgabe der Kunstgeschichte, aus ihrem reichen Fundus die reflektierende Betrachtung und das vital wichtige ‚Zurücktreten‘ vor Bildern an schlagenden Beispielen zu trainieren. Zu einem solchen Training gehört tatsächlich – und mit Sicherheit mehr als in den letzten Jahrzehnten üblich – eine genaue Analyse optischer und physiologischer Vorbedingungen des Bildlichen. Zu warnen ist jedoch vor einer Vernachlässigung des kunsthistorischen Einzelwerks und seiner individuellen Entstehungsbedingungen, die – siehe Rembrandts „Samson“ – sich nicht ohne Gewalt auf die Diskussion neuronaler Aspekte reduzieren lassen.

ECKHARD LEUSCHNER

*Lehrstuhl für Kunstgeschichte
Universität Passau*

2 OLIVER GRAU: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien; Berlin 2001, S. 125.