

Moderneforschung

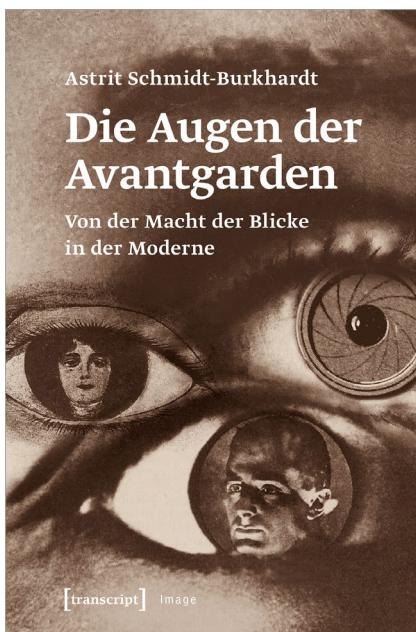
Mit offenen Argus-Augen durch die Moderne

Astrit Schmidt-Burkhardt
Die Augen der Avantgarden. Von der Macht der Blicke in der Moderne. Bielefeld, transcript 2024.
306 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-8376-7221-3. € 48,00

Prof. Dr. Matthias Bruhn
Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe
mbruhn@hfg-karlsruhe.de

Mit offenen Argus-Augen durch die Moderne

Matthias Bruhn

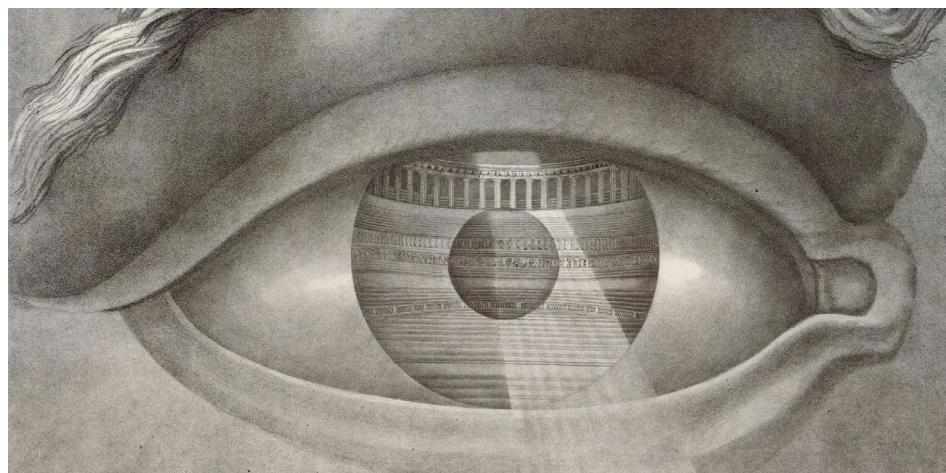


Dass sich in einer Welt, die vom Sehen und Gesehenwerden dominiert wird, auch die bildende Kunst mit dem Sehsinn beschäftigt, dürfte kaum überraschen. Weit bemerkenswerter ist dagegen, in welchem Maße sie sich zum Auge als Sehorgan hingezogen gefühlt hat. Astrit Schmidt-Burkhardts Buch widmet sich eben diesem Umstand, und weil sie dabei nicht nur der Ikonographie eines Motivs nachspürt, sondern mit ihm zugleich die „Macht der Blicke in der Moderne“ veranschaulichen möchte, wird das Thema noch einmal erheblich ausgeweitet. Es geht auch um Brillen und Luppen, Foto- und Kinoapparate, um den Voyeur und das Gefängnis, die Synopse und das Bild. Tatsächlich zeigt schon ein erstes Durchblättern Augenmotive in unzähligen Varianten, nicht nur in Kunstwerken, sondern auch in Gestalt anatomischer

Modelle und Fotografien, Karikaturen und Werbeanzeigen. Die Fülle der Abbildungen und Zitate belegt in enzyklopädischer Breite, wie diese die historische Reflexion der Kunst und des Sehens im Laufe von zwei Jahrhunderten begleitet haben. In geistreichen Einzelbeobachtungen entfaltet die Autorin dabei ein geradezu Benjamin’sches Gängesystem, das die Aufklärung des 18. Jahrhunderts mit den Kunstformen des frühen 20. verbindet, nebenbei Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit aufnimmt und auch immer wieder in die elektronische Gegenwart der Spätmoderne führt. Um diesen Bilderatlas in die kompakte Form eines Buches zu bringen, wurden Abbildungen an manchen Stellen im Kleinformat zu Tableaus arrangiert; die Beschreibungen sind sprachlich hochverdichtet.

Keine objektive Konstante

Schon die Einleitung stellt klar, dass der moderne Mensch nur nicht als passivische „Sehmaschine“ gedacht werden sollte, die mit den eigenen Technologien konkurriert, sondern durch eine visuelle Kultur geprägt ist, zu der das Augenmotiv den Schlüssel bildet. Davon ausgehend, verfolgt die Autorin zunächst den Gang der modernen Ästhetik von Claude Monets Impressionismus, der als „Eindrücklerei“ verspottet wurde, zum denkenden Sehen bei Paul Cézanne, zu Konrad Fiedlers Autonomie des Sehsinns und zu Benedetto Croces Kritik an dessen Verabsolutierung. Sie diskutiert Ernst Gombrichs These zur Verflechtung von Kunst und Technik und Norman Brysons Einwand, dass Gombrich wiederum den gesellschaftlichen Faktor vernachlässigt habe. Die von der Autorin recherchierten Augendarstellungen sind vor allem als Symbole eines modernen „Okularzentrismus“ im Sinne Martin Jays zu verstehen.



| Abb. 1 | Claude-Nicolas Ledoux, *Coup d'œil du théâtre de Besançon*, in: ders., *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Bd. 1, Paris 1804, Taf. 113 ↗

Auch der Klappentext erklärt, dass das Sehen „keine objektive Konstante“ sei, was an Heinrich Wölfflins berühmte Formel von 1915 erinnert, wonach das Sehen als solches eine Geschichte habe. Allerdings bleibt Wölfflin im Buch unerwähnt, anders als Kasimir Malewitschs berühmte Anti-Ikone des schwarzen Quadrats, das im Erscheinungsjahr der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* ausgestellt wurde. Warum diese Möglichkeit ausgeschlagen wurde (und damit auch Beiträge wie z. B. Susanne von Falkenhausens *Hinter dem Spiegel* fehlen, in denen das Sehen als Thema der Kunstgeschichte dargelegt wurde), bleibt offen. Astrit Schmidt-Burkhardt hat das Thema schon einmal in ihrer Dissertation von 1992 unter dem Titel *Sehende Bilder* verhandelt. Angesichts neuer Funde und Erkenntnisse und vor dem Hintergrund der seither weiterblühenden Fantasien um Virtualität, Transhumanismus oder Künstliche Intelligenz sollte es eine Aktualisierung erfahren. Der weite gedankliche Bogen lässt allerdings kaum zu, neueste Entwicklungen im Bereich der digitalen Medien oder ihre Erforschung im Detail zu behandeln. Auf jeden Fall aber stehen diese rezenten Entwicklungen mit der Physiologie des 19. Jahrhunderts in einer direkten Linie. Der digitale Sehnerv der KI hat seine Vorgeschichte in Johannes von Müllers Forschungen zum optischen Sehsystem, die bereits im Zentrum von Jonathan Crarys *Techniken des Betrachters* gestanden haben, weil sie auf der irritierenden Erkenntnis beruhten, dass das

Auge eine stabile Wahrnehmung erzeugt, obwohl es sich in permanenter Bewegung befindet. Solche wissenschaftshistorischen und diskursiven Zusammenhänge werden im Buch nur punktuell deutlich, weil Beiträge wie jene von Crary den Anmerkungen überlassen bleiben.

Gott sieht alles, oder: Orwells Erben

Der Text gliedert sich in die historischen Kapitel „Alles unter Kontrolle“ und „Okulartyrannis“ (die eine Klammer bilden) sowie „Neue Sichtbarkeiten“ und „Isolierte Blicke“ (die sich mit optischen Instrumenten, der Geschichte der Sichtbarmachung und der Darstellung des Auges als Körperteil befassen). Den Ausklang bildet ein Kapitel zum „Entschwinden des Blicks“, das Beispiele der modernen Abstraktion mit der Auslöschung von Gesichtern im Porträt und mit den Augen von Toten verbindet.

Das Kontroll-Kapitel nimmt seinen Ausgang beim *Coup d'œil*, der Plötzlichkeit des Augenblicks, und zeigt dessen Verzweigungen in der aufklärerischen Suche nach synoptischer Übersicht bei Denis Diderot, im theologischen Denken der Ganzheit bei Gottfried Wilhelm Leibniz und im ästhetischen „Augenmaß“ bei Johann Georg Sulzer. Ganz offensichtlich ist der Blick nicht nur ein bevorzugter Wahrnehmungskanal, sondern selbst von göttlicher Natur, er ist die Schau als solche, die niemals schläft. Diese Verzweigung führt anschließend weiter zur Diagrammatik bei Gerd

Arntz und Otto Neurath, in die optische Neuorganisation unter Claude-Nicolas Lédoix und (im folgenden Abschnitt) in die theologische Spekulation, die sich in Hieronymus Boschs Weltlandschaften und in Nikolaus von Cues' Überlegungen zur Gottesschau manifestiert. Mit Jacques Lacan und Jean-Paul Sartre wird das Auge als Figur der Inversion gedeutet und so wieder eine Brücke zur Moderne geschlagen. Es böten sich weitere Schnittstellen, etwa zu Leon Battista Albertis fliegendem Auge oder zur Spiegelung von Blick und Landschaft im Absolutismus, wie z. B. von Pablo Schneider im Hinblick auf den Park von Versailles untersucht (vgl. *Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Brun*, Berlin 2010). Nicht zufällig sind die perspektivischen Ansichten des



| Abb. 2 | Dziga Vertov, Čelovek s kino apparatom. Kinofel'ton (Der Mann mit der Kamera. Ein Filmfeuilleton), 1929 (1996), Filmstill 1804, Taf. 113 ↗



| Abb. 2 | Dziga Vertov, Čelovek s kino apparatom. Kinofel'ton (Der Mann mit der Kamera. Ein Filmfeuilleton), 1929 (1996), Filmstill 1804, Taf. 113 ↗

17. Jahrhunderts, aus denen am Ende der gigantische, multitudinale Körper des Leviathan emporsteigt, zugleich Sinnbilder der politischen Theorie jener Zeit. Die Epoche des Barock findet dagegen auf andere Weise Eingang in das Buch, nämlich über das trinitarische Auge, das über der Welt schwebt. Es wird im 18. Jahrhundert zu einem kirchlichen Standardsymbol und stellt zugleich die Verbindung zur Aufklärung her. Hier kann die Autorin besonders anschaulich aufzeigen, welche weitreichenden Zusammenhänge im Motiv des Auges aufgehoben sind, das zum politischen Projektor der Französischen Revolution wird, die es als „höchstes Wesen“ an die Stelle der alten Religionen rückt, und zum Siegel der Vereinigten Staaten, denen es als Abzeichen einer neuen, auf Globalität angelegten Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung dient. Der Scheinwerfer der Aufklärung bringt außerdem jenen Gerechtigkeits- und Kontrollwahn mit sich, der seither die moderne *Surveillance* prägt. *The show must go on*.

Die nächsten Abschnitte behandeln folglich die Bewachung und die Bestrafung, im direkten Anschluss an Michel Foucault, aber (mit Christian Welzbacher) auch mit deutlicher Kritik an dessen Interpretation, weil Jeremy Bentham's Gefängnis als Besserungsanstalt der Schreckenherrschaft der Guillotine und der Kriminologie des 19. Jahrhunderts vorausging und sein Panoptikon auch ein Pendant zur Panorama-



| Abb. 4 | Jean-Alexis Rouchon, *À l'œil*, 1864. Farblithografie, 125 × 98 cm. Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la photographie ↗

Malerei seiner Zeit bildet. Bentham's Gedanke sozialer Verbesserung führt zu Friedrich Schillers Theater als Lehranstalt und zu Ledoux' Entwurf einer egalitären Theaterarchitektur für Besançon, die er in einer berühmten Illustration von 1804 als Miniatur in einem menschlichen Auge versteckt hat. Anstelle einer zweimaligen, identischen Abbildung auf den Seiten 23 und 57 hätte sich vielleicht eine Ausschnittsvergrößerung empfohlen | Abb. 1 |, denn das Detail zeigt ein antikes Halbrund, einem anatomischen Theater vergleichbar, das die Passivität des Guckkastentheaters gegen die wechselseitige soziale Repräsentation austauscht – noch einmal das Sehen und Gesehen-Werden.

Technische Abkoppelungen des Auges und vieläugige Porträts

Durch das Kameraobjektiv entwickelt sich das Glotzen zum sozialen Alptraum, indem es sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts vom Auge abkoppelt und zur technischen Form wird, die über die Gesellschaft herrscht. Hier spannt die Autorin den Bogen sehr weit auf, denn sie behandelt auch die Telegrafie, weil sie Thema einer Karikatur des Fotografen Nadar war, oder das Telefon, weil Malewitsch dessen Ablösung durch den Funk „vorausgeahnt“ hat. Unter diesen Bedingungen hätte ebenso gut die katholische Beichtpraxis erwähnt werden können, mit der die römische Kirche lange vor den modernen Geheimdiensten ihr Ohr in aller Welt hatte. Unbestreitbar geht es um Medienrevolutionen, aber im Sinne eines allgemein gefassten optischen Regimes, das die Telegrafie oder den Rundfunk einschließt.

Auf der anderen Seite hat die Autorin eine erstaunliche Reihe vieläugiger Porträts recherchiert, die zwischen den 1860er und 1920er Jahren als Produkt fotografischer Mehrfachbelichtung entstanden sind. Unter der Überschrift „Technische Bilder“ widmet sie sich diesen apparativ erzeugten Darstellungen, die als scheinbare *Glitches* den Anspruch der Avantgarden demonstrieren, durch einen experimentell-parodistischen Umgang mit der Fotografie deren Mechanismen und Bedeutung für die Sehgewohnheiten freizulegen. Nach einem knapp gehaltenen Part zum „Fotoauge“ (zu Franz Roh & Jan Tschichold) behandeln die Abschnitte „Kinoauge“ und „Kameraauge“ ausführlicher die Klassiker der frühen Medienkunst. Dziga Vertovs *Kino-glaz* erfährt eine minutiöse Untersuchung am Beispiel einer Collage, die bisher El Lissitzky zugeschrieben wurde. | Abb. 2 | Offensichtlich beruhte sie auf einem Porträt der Witwe Elizaveta Vertova-Svilova und könnte demnach von Alexander Rodschenko aufgenommen worden sein. Das „Kameraauge“ reicht vom Bauhaus zu Wolf Vostell und zur visuellen Bewaffnung in Irak- und Ukraine-Krieg. Dass die Künste in diese Vorgeschichte eines modernen Sehens gehören, steht außer Frage; ihre Möglichkeiten sind damit aber noch nicht geklärt.

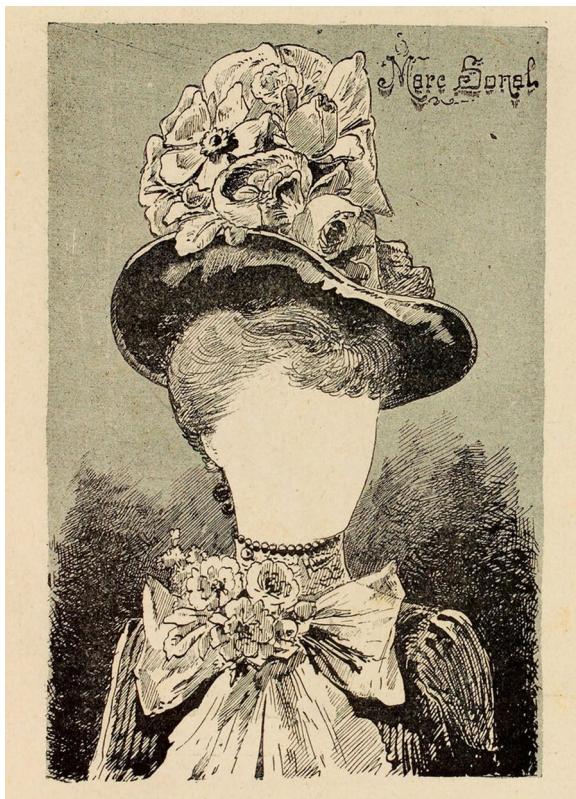
| Abb. 5 | René Magritte,
Le faux miroir, 1929.
Öl/Lw., 54 × 81 cm.
New York, The Museum
of Modern Art ↗



Die umfassende Geschichte der optischen Instrumente oder des filmischen Sehens, die wiederholt abgesteckt wurde, wird im Buch eher facettenhaft dargelegt, etwa am Beispiel von Odilon Redons symbolistischen Miniaturen, Umberto Boccionis facettierten Kraftbildern, Wassily Kandinskys Abstraktionen oder Karl Blossfeldts Mikrofotografien, die von der Autorin mit den Entwicklungen der Mikroskopie verknüpft werden. André Bretons montiertes Selbstporträt als Mikroskopiker fügt sich bestens in diese Chronik ein. | Abb. 3 | Die „neuen Sichtbarkeiten“, die das Kapitel aufruft, beruhen allerdings auf einer Vielzahl weiterer technischer Entwicklungen, auf neuen Kameraverschlüssen und Filmmaterialien, auf Präparations- und Färbetechniken, die eine eigene Geschichte der Bildgebung darstellen und einen größeren zeitlichen und räumlichen Horizont eröffnen. Gleiches gilt für die Wechselbeziehung von Malerei und Fotografie, für das Schaufenster und die Glasscheibe, für den Einsatz optischer Techniken in der Wissenschaft, im Militär und andernorts, die im Buch nur gestreift werden können.

Der Surrealismus und seine Augen-Obsession

Eine in sich geschlossene und bestens lesbare Erzählung, neben den Abschnitten zum trinitarischen Auge oder zum *Kino-Glaz*, liefert die Darstellung des Panorama-Malers Hubert Sattler, der Mitte des 19. Jahrhunderts in einer seiner Pariser Stadtansichten auch eine Fassadenwerbung mit dem Titel „À l’œil“ festgehalten hatte. | Abb. 4 | Das „Einauge“ darauf war dem Straßenpublikum vertraut, die Verfasserin kann hier historische Anzeigen und ein weiteres Detail von Odilon Redon beisteuern, um den scharfen Blick über die Stadt als Symbol der Allsicht und als Vorzeichen der Haussmann’schen Stadtbereinigung zu lesen. In einem größeren Zeitsprung geht es dann zu René Magrittes Augenporträt *Le faux miroir*, das wiederum an Ledoux erinnert. | Abb. 5 | Unterdessen etabliert sich das Auge schrittweise weiter als Emblem der optischen Industrie, des Fernsehens und der Satellitenüberwachung. Der Surrealismus hat eine eigene Obsession für das Thema entwickelt. Wenn Hans Bellmer in einer seiner Gliederpuppen ein Auge als



| Abb. 6 | Marc Sonal, Cruelle énigme!!! Charmant!!!
In: Jules Lévy (Hg.), Catalogue illustré de l'Exposition des
Arts incohérents, Paris 1886, S. 57 ↗

Gelenk zwischen den Schenkeln verwendet, könnte es an eine Vulva denken lassen, aber ebenso an jene deftige Karikatur von 1903, die im vorangegangenen Abschnitt abgedruckt ist und in der eine Frau ihren After in Form eines Auges entblößt. André Bretons multiple Augen verweisen wieder auf das vorige Kapitel, die Close-Ups von Augen auf das folgende, und die surrealistischen Puppen, Collagen und Montagen schließlich auf die längere Geschichte der künstlichen Augen aus Obsidian und Emaille, die zur Bildniskunst gehören wie der Silberblick oder das Apotropaion. Das Schlusskapitel liefert, als Gegenstück dazu, zahlreiche Beispiele für Bildnisse ohne Augen, für Entstellungen und Ausradiierungen, für letzte und leere Blicke. | Abb. 6 | Das Buch endet mit einem Resümee, das aber nicht der Gesamtthese gilt, sondern die letzten Seiten zusammenfasst.

Blinde Flecken

Die Weite der Darstellung, die aus der Ikonographie des Auges eine Kritik der visuellen Kultur ableiten will, kann hier kaum referiert werden. Sie bringt es mit sich, dass Perspektiven und Aspekte fehlen und Verweise nicht immer systematisch sind. Unter dem Stichwort Gaze wird Norman Bryson behandelt, nicht aber Griselda Pollock; es wird Jonathan Crary kurz erwähnt, nicht aber Linda Hentschels Studie zu den pornotopischen Techniken der Moderne, die sich auf ihn bezogen hat. Überraschend ist auch, dass die Autorin einen Artikel Angela Fischels zur Mikroskopie bei Louis Joblot erwähnt, nicht aber den Beitrag zu Malewitsch, der im gleichen Band zu finden ist. Die antike Figur des Argus, die zur Zeit der Avantgarden als Pressesymbol beliebt war (und im vieläugigen Zeiss-Planetarium eine Umkehrung erfährt), wird nur einmal gestreift.

Was der beeindruckenden Augen-Ikonothek hinzugefügt werden könnte, sind Thomas Soemmerrings *Abbildungen des menschlichen Auges* von 1801, die genau in die beschriebene Umbruchphase fallen. Die Inversion des Blicks, die Peter Bexte am Beispiel des Blinden Flecks und seiner Forschungsgeschichte untersucht hat (und die ihn ebenfalls zur Beschäftigung mit optischen Hilfsmitteln im Museum geführt hat), wäre eine Erwähnung wert, ebenso Vera Dünkels Arbeiten zum Röntgenblick, Raphael Rosenbergs Textsammlungen zum Blickspaziergang oder Anja Weisenseels Studie zur Nahbetrachtung im Museum – um nur einige Beispiele zu nennen. Bei komplexen Themen wie dem Blick wäre auch eine gelegentliche Einordnung hilfreich, worauf der Fokus gerade ruht, denn das Auge ist eben nicht nur Sehorgan, sondern schließt viele Rundformen vom Augapfel bis zum Bullauge und entsprechende Metaphern ein – von der Augenhöhe bis zum Auge des Orkans.

Das Thema ließe sich unendlich fortsetzen und erweitern, um den bösen Blick und die Kallipädie, das Kindchenschema und das Manga-Gesicht. Schon die von der Autorin genussvoll sezerte Karikatur August Roeselers unter dem Titel „Straf-Verschärfung“ | Abb. 7 |, die zwei Insassen mit moderner Kunst

peinigt, ist ein Vexierbild voller Augen- und Kugelmotive, die den kunsthistorischen Sachverstand eine Weile beschäftigen könnten. Die Menge solcher Beispiele führt den anschaulichen Beweis für die erstaunliche Omnipräsenz des Auges in der Moderne

als Symbolform, Medusenblick oder Selbstbespiegelung, und so lässt das Buch nach eingehender Lektüre die westlichen Avantgarden des 20. Jahrhunderts tatsächlich mit anderen Augen sehen.



| Abb. 7 | August Roeseler, Straf-Verschärfung, in: Fliegende Blätter, Bd. 109, Nr. 2784, 2. Dezember 1898, S. 236 ↗