

# **Vom Schemenhaften zur Glasklarheit**

**Wie Schärfe und Unschärfe die bildende Kunst prägen**

© Matthias Kampmann

17. Oktober 2014

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Auf verwachsenen Pfaden</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Begriffsreichweite</b>	<b>7</b>
2.1	Vergängliche Mode und scharfe Wahrheit . . . . .	7
2.2	Das Augenglas . . . . .	9
<b>3</b>	<b>Erscheinungsweisen der Unschärfe</b>	<b>11</b>
3.1	Das Auge, die Optik . . . . .	11
3.1.1	Himmlische Partien – Leonardos Sfumato . . . . .	13
3.1.2	Malweisen – Tizians Spätwerk . . . . .	16
3.1.3	Optisch getäuscht – Hans Sedlmayrs «anschauliche Charaktere»	17
3.1.4	Klare Vielfalt – Jan Brueghel d. Ä., Bridget Riley, Andreas Gursky	20
3.1.5	Exkurs in die Unentschiedenheit . . . . .	22
3.1.6	Techniken im Blick – William Turner . . . . .	23
3.1.7	Nähe und Ferne – Alberto Giacometti, Matthias Loebermann . .	25
3.1.8	Medienrezeptionen – Gerhard Richter, Christiane Baumgartner .	27
<b>4</b>	<b>Kunst und Begriff</b>	<b>32</b>



Der Text ist durch  
eine CreativeCommons-Lizenz  
verwertungsrechtlich festgelegt.  
Der genaue Wortlaut der Lizenz  
ist unter folgender  
URL nachzulesen:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# 1 Auf verwachsenen Pfaden

Der vorliegende Text ist die überarbeitete Fassung meines Vortrags vom 27. Mai 2014, gehalten im Neuen Museum in Nürnberg. Die Gelegenheit, mich im Rahmen des Projekts «Unschärfe» mit der Begrifflichkeit und den Erscheinungsformen von Schärfe und Unschärfe in der Geschichte der Kunst auseinander setzen zu können, weckte mein bereits früher vorhandenes Interesse an terminologischen und methodischen Sachverhalten in den Diskursen der Kunstgeschichtswissenschaft. Spätestens seit meiner Auseinandersetzung mit der Netzkunst begegne ich dem von mir und von Kollegen verwendeten Vokabular mit teils analytischer Aufmerksamkeit.<sup>1</sup> Ein Kennzeichen von Begriffen ist ihre Dynamik. Ihre Anwendbarkeit, Reichweite und Semantik variieren im Lauf der Zeit und sind stets im Fluss verschiedener Bedeutungsfelder; und nicht jeder Begriff erfüllt Mindestanforderungen an konsistenten Signifizierungen und Plausibilität im jeweiligen Kontext seiner Verwendung. Umso spannender erschien mir daher jene Auseinandersetzung mit Schärfe-Unschärfephänomenen in der bildenden Kunst hinsichtlich der bisher überschaubaren, deutschsprachigen Literatur. Diese im Blick, versuchte ich einen anderen Weg als die Kollegen zu gehen. Hierzu setze ich einen halbwegs offenen Anwendungs- bzw. Gültigkeitsbereich für das Begriffsdoppel voraus. Auf diese Weise ergaben sich recht unterschiedliche Zugangsfelder: von anschaulichen Phänomenen bis zu weiter reichenden Übertragungen. Das zeitigte für die Struktur des Vortrags Wirkung: Jeder Abschnitt konstruiert einen Musterfall und stellt gleichsam einen prüfenden und potenziellen Einsatzbereich für das Wortpaar dar, selbst wenn dies im Text nicht jedesmal explizit zur Sprache gebracht wird. Dass im Zuge eines solchen Verfahrens die generelle Problematik des Wortduos offenbar wird, sollte sich schon anhand der ersten Beispielanwendungen zeigen.

Zunächst sei noch einmal an den Anlass erinnert, denn der ist mittlerweile nicht mehr vorhanden, weil als ephemere von Anfang an gedacht und angelegt gewesen: Von April bis Juni 2014 bot der Klarissenplatz Raum für ein Gebilde, eine temporäre Architektur, entworfen von Matthias Loebermann und seinen Studierenden der Hochschule Biberach, die den Titel Unschärfe trug. Es handelte sich um eine Konstruktion aus Baustahlmatten in Form eines Quaders, der lichtdurchlässig und begehbar war. Das Hier-und-Jetzt der Arbeit im öffentlichen Raum bot den Beschauern und Begehern die Möglichkeit, eine ganze Reihe von Bezügen zwischen dem Werktitel und den Erfahrungen, die das Werk ermöglichte, und zu seinen verschiedenen kunsthistorischen Aspekten herzustellen. Etwa, dass die Fernsicht auf das Gebilde dazu führte, dass die

---

<sup>1</sup>S. Matthias Kampmann (ehem. Weiß): Netzkunst. Ihre Systematisierung und Auslegung anhand von Einzelbeispielen. Weimar (Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften) 2008, v. a. die Kapitel 3.2.1, S. 89 ff. sowie Abschnitt 4, S. 107-184, im Folg. zit. als [KAMPMANN] (eine nichtpaginierte und nicht zitierfähige Fassung finden Sie zum freien Download unter <http://www.weisskunst.de>).

filigranen Baustahlmatten und ihre verbindenden Elemente als fester, geometrischer Baukörper, also als Quader gesehen werden konnten. Im Hinschreiten auf das Werk änderte sich jedoch die Wirkung von einem Flirren zu einem wahrnehmbaren Auflösen des vormaligen Eindrucks statischer Formgrenzen bis hin zur tatsächlich Unschärfe erzeugenden Wahrnehmung der Überlagerung der Materialschichten.

Passanten oder Interessierte, die den Klarissenplatz mehrmals besuchten, beispielsweise um das Werk zu verschiedenen Tageszeiten und Wetterbedingungen zu erleben, konnten Veränderungen wahrnehmen – einerseits materiell, denn der Baustahl setzte immer stärker Rost an. Andererseits aufgrund des wechselnden Wetters und Lichts. Diese unterschiedlichen Situationen eines sich wandelnden Hier-und-Jetzt liefern Daten für die Geschichte eines persönlichen Sich-ins-Verhältnis-Setzens mit dem Werk, das im günstigen Fall dazu anregen könnte, jene Erfahrungen miteinander zu vergleichen. Doch das ist nicht ganz so leicht möglich. Ein Abgleich der Empfindungen und Wahrnehmungsunterschiede zu den verschiedenen Besuchstagen wird durch eine Instanz recht effektiv behindert: das Vergessen. Denn wer kann schon ganz genau wissen, was wann und wie gesehen wurde? Und lassen sich dann die Bilder überhaupt noch wachrufen? Das ist schwierig. Diese Erkenntnisse und Fragen führen zu wesentlichen Aspekten einer potenziellen Kunstgeschichte der *Unschärfe*: Bestimmte Artefakte verändern durch die Betrachterbewegung ihre visuelle Konsistenz (natürlich nicht die materielle). Im Fall von Loebermanns begehbarer Architektur erlebt man unterschiedliche Grade von Dichte der Außenhaut. Außerdem führen sequenziell-serielle Erlebnisse in Raum und Zeit zu etwas, das wir als Erlebtes Geschichte werden lassen. Diese manifestiert sich jedoch niemals wieder in Gänze, sondern – jeder kennt dieses Alltagsphänomen, wenn man sich Erlebnisse vergegenwärtigen möchte – sie bleibt im Bereich der Unschärfe, selbst wenn es Fotografien oder Erinnerungsvideos geben sollte.

Ausgehend von diesen ersten Eigenschaften der Bedingungen einer differenzierten *Unschärfe-Rezeption* werde ich im Folgenden versuchen, eine Reihe von Aspekten anhand von Kunstwerken aus unterschiedlichen Zeiträumen hinzuzufügen bzw. abzugleichen. Und vorab gesagt hat mir die Beschäftigung mit dem Phänomen zu einer vielleicht banal klingenden, aber wesentlichen Erkenntnis verholfen, die ich Ihnen natürlich nicht vorenthalten möchte: das eine ist ohne das Wissen ums andere nicht zu bekommen. Unschärfeerfahrungen setzen die Erfahrung von Schärfe voraus.

Ich möchte nicht direkt einen «Spaziergang» durch die Kunstgeschichte der *Unschärfe* unternehmen. Das liefe auf eine Perlschnur mit einer bestimmten Anzahl an Bildjuwelen hinaus, fein säuberlich, heißt chronologisch, aneinandergereiht und gegebenenfalls verbunden durch historische, soziologische oder geografische, ikonische, stilistische, ikonografische oder andere kulturgeschichtliche Zusammenhänge. Das allerdings brächte mich eventuell in begriffliche Begründungsnot, denn ist Unschärfe ein tauglicher, man sagt heute gern *belastbarer* Terminus für die Kunstgeschichtsschreibung? Wir kommen darauf zurück.

Wovon also reden wir, wenn wir *unscharf* und *scharf* aussprechen? Zunächst einmal sind es Wörter, die wir aus unserem alltagssprachlichen Gebrauch kaum herauslösen können. Dabei ist es gleich, ob wir mit Blick auf Schärfe von je verschieden gewürzten Mahlzeiten oder abgerichteten Hunden reden. Marc Wellmann beginnt seine Untersu-

chung des Phänomens, die 2005 als *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei* erschienen ist und das Verhältnis zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und bildender Kunst von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert analysiert, mit einem etymologischen Streifzug.<sup>2</sup> Der Autor stellt zunächst das Wort *scharf* vor und erkennt es als Übertragung aus dem Bereich des Tastsinns. Das Grimmsche Wörterbuch, das von 1854 an erschien, bestätigt Wellmann.<sup>3</sup> Die Unschärfe im Speziellen, so stellt Wellmann weiter fest, beziehe sich dabei ausschließlich auf den optischen Bereich. Sicher, denn ein Messer, das seine Schärfe eingebüßt hat, nennen wir *stumpf*. Das Begriffsdoppel im Visuellen fungiere für die «Möglichkeit der Gebietszuordnung von Elementen».<sup>4</sup> Dabei verhindere Unschärfe die Grenzziehung. Sie mache Grenzen durchlässig und passierbar. Sie sei ferner «als Bildeigenschaft die Ursache des möglichen Irrtums, der Unvorhersehbarkeit und des Zweifels».<sup>5</sup> Diese Charakterisierung erlaubt zahlreiche Konnotationen, etwa auf der einen Seite zur scharfen Wahrheit, die objektiv, klar, bestimmt, kalkulierbar, rein oder fest ist. Hernach findet Wellmann eine physiologische Bedingtheit unseres Sehens schlechthin, denn in der Peripherie unserer visuellen Wahrnehmung liegt ständig ein Bereich, der unscharf ist und bleibt. Wellmann deutet dies als «Verweis und Verhaftung der Sichtbarkeit an ein Organ und seine Funktionsweise».<sup>6</sup>

Das Schärfe-Unschärfe-Paar taucht, so viel möchte ich thesenhaft voranstellen, also in recht verschiedenen Wortfeldern auf. Und – so werde ich zu zeigen versuchen – wir können mit ihm eine Reihe von Phänomenen charakterisieren, die nicht unbedingt mit diesen Namen bezeichnet sind. In gewissem Sinne hat bereits Heinrich Wölfflin 1915 anhand von Vokabeln aus unserem Wortfeld in seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* den Unterschied zwischen Renaissance und Barock auf der Basis von stilistischen Gegensatzpaaren festgeschrieben.<sup>7</sup> Diese streifen wir genauso wie etwa Hans Sedlmayrs kunsthistorische Methode zur Bildanalyse, die Strukturanalyse. Der meinte, Bilder beherbergten so genannte «anschauliche Charaktere», die mittels eines Experiments, das sich die Erzeugung von Bewegungsunschärfe zunutze macht, erkannt, zur eigentlichen Bedeutung eines Kunstwerks vermitteln.

Sucht man weiter nach Formen der Verwendung, wird sinnfällig, dass unser Doppelbegriff in ganz unterschiedlichen Wissensgebieten erscheint. Dazu schrieb mir der Philosoph Bernhard H. F. Taureck mit Blick auf seine Disziplin: «Das Unscharfe bleibt

---

<sup>2</sup>Marc Wellmann: *Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert.* Frankfurt/M., Berlin, Bern, Brüssel, New York, Oxford, Wien (Peter Lang) 2005, im Folg. zit. als [WELLMANN].

<sup>3</sup>S. Der digitale Grimm. Frankfurt/M. (Zweitausendeins) 2004, Lemmata *scharf, unscharf*. Die *Unschärfe* selbst ist nicht als Stichwort verzeichnet, jedoch führt eine Stichwortsuche zu interessanten Ergebnissen. In den Erläuterungen ist bisweilen von «begrifflicher Unschärfe» (*Wesen*), «Vielgestaltigkeit der Unschärfe» (*wühlen*) usw. die Rede. S. a. Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* Berlin, New York (Walter de Gruyter) <sup>23</sup>1999. Hier erscheinen lediglich *scharf* und das Abstraktum *Schärfe*. Beide Nachschlagewerke beginnen mit der Relation zum Vorgang des Schneidens.

<sup>4</sup>S. [WELLMANN], S. 12

<sup>5</sup>Ebda.

<sup>6</sup>A. a. O., S. 14.

<sup>7</sup>Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* Basel (Schwabe & Co.) <sup>18</sup>1991

und ist jeder Verständigung und Zeichenbenutzung eingeschrieben.»<sup>8</sup> Wenn wir also davon ausgehen können, dass jeder Kommunikation Unschärfe innewohnt, dann also auch der Kunst und anderen Disziplinen. Beispielsweise in der Musik. Wir werden es hören. Außerdem taucht der Begriff in der Psychologie der Wahrnehmung oder der Physik des 20. Jahrhunderts auf, und was ist das Miteinander von Rauschen und Signal in der Informationstheorie anderes als Unschärfe und Glasklarheit?<sup>9</sup> Daher müssen wir uns fragen, welcher Qualität das Begriffspaar eigentlich ist und welchen Wert es in unserem Zusammenhang besitzt. Vielleicht werde ich mithilfe meiner Verwendungsweise zu einer fundamentalen Erkenntnis gelangen, die an die erfahrungsorientierte Kunstwissenschaft meiner Lehrerin Angeli Janhsen anschließt, dass sich nämlich Welterkenntnis ohne den einen wie den anderen Pol gar nicht gewinnen lässt – im Gegenteil, dass unser Denken und Konstruieren von Wirklichkeit abhängig vom Zusammenklang von Schärfe und Unschärfe sind. Doch zunächst zum ersten Problem, dem Anwendungshorizont des Begriffs.

---

<sup>8</sup>Bernhard H. F. Taureck in einer E-Mail an den Autor vom 9. Mai 2014.

<sup>9</sup>S. hierzu Hans-Joachim Flechtner: Grundbegriffe der Kybernetik. Eine Einführung. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) <sup>5</sup>1984.

## 2 Begriffsreichweite

In einem frühen Stadium des Nachdenkens über das Thema ging ich zunächst einzig von der *Unschärfe* aus und konfrontierte mich mit der Frage, wann in der Vergangenheit überhaupt damit begonnen wurde, ganz allgemein über Unschärfe zu sprechen. Ist ein Sprechen über Unschärfe vor der Erfindung optischer Instrumente überhaupt vorstellbar? Denn die Rede über Schärfe und Unschärfe mit Blick auf Bilder und vor allem als bildbestimmende Faktoren ist – so ließe sich auch hinsichtlich der Literaturlage schließen – eigentlich erst mit der Fotografie denkbar. Auf diese Weise argumentiert auch Wolfgang Ullrich mit seinem 2002 und in überarbeiteter Neuauflage 2009 erschienenen Buch *Die Geschichte der Unschärfe*. Er behauptet, *scharf* und *unscharf* seien «so sehr Termini des Fotografischen, dass es bis heute [schwerfalle], das Inkarnat des späten Tizian, Rembrandts Interieurs oder die Seestücke Turners einfach mit dem Begriff der Unschärfe zu belegen».<sup>1</sup> Andere Leitbegriffe seien maßgeblicher. Es sei eine «zweifelhafte Übertragung eines modernen Terminus auf – jeweils zudem unterschiedliche – Phänomene der vorangehenden Bildgeschichte».<sup>2</sup> Unschärfe sei zwar in historischen Gemälden angelegt, aber nur eine von vielen Eigenschaften. Mir geht es hingegen nicht darum, Unschärfe jeweils als Kardinal-eigenschaft eines Werks einer bestimmten Epoche auszumachen, sondern eher darum, den Versuch zu wagen, Erkenntnisse oder Sinnbezüge mittels dieses Begriffspaares zu gewinnen, die ansonsten vielleicht unentdeckt blieben.

### 2.1 Vergängliche Mode und scharfe Wahrheit

«Begriffe sind Annahmen, die eine Bewährungschance bekommen», sagte ebenfalls Bernhard H. F. Taureck.<sup>3</sup> Ullrich mag also aus einer (für mein Verständnis eingeschränkten) Perspektive Recht haben. Bleibt er jedoch bei seiner essentialistischen Definitionsweise und denkt nicht über den Rahmen der Fotografie hinaus, wie im Buch exerziert, droht die Gefahr von Fehlinterpretationen. Bzw. wie im Fall Ullrichs: die starre, unflexible Unterordnung der Phänomene unter eine theoretische Setzung, die keine Offenheit gegenüber unerwarteten Erkenntnissen gestattet, sondern lediglich das vorab Erkannte oder gar nur Gedachte und Unterstellte bestätigt. Ullrich formuliert, wie nicht gerade schwer zu belegen ist, in teils mäßig recherchierter Weise eine Ideologiekritik der Unschärfe. Er meint etwa: «Nur weil Unschärfe eigentlich ein Fehler ist, kann sie auch zum

---

<sup>1</sup>Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin (Verlag Klaus Wagenbach) 2009, S. 35. Im Folg. zit. als [ULLRICH].

<sup>2</sup>Ebda.

<sup>3</sup>S. [KAMPMANN], S. 107.

Stilmittel von Superlativen oder Ausnahmeständen werden und diese letztlich sogar stimulieren.»<sup>4</sup> Wenn ich den Begriff ausschließlich im Rahmen des Diskurses der Fotografie, zu dem auch scheinbar Fotografie reflektierende Positionen wie die von Gerhard Richter zählen, verwende, muss ich zwangsläufig so urteilen, dass sie ein technischer Mangel oder ein Fehler ist – obschon Ullrich bereits eingangs erwähnt, dass das eher ein Problem von Amateuren sei.

Und wenn wir über Kunst reden: Was spricht dagegen, dass sie in gewissem Sinn auch superlativisch agiert? Dass sie Ausnahmestände nicht nur materialiter realisiert, sondern im Rezipienten hervorbringt? Diese ließen sich – zumal positiv gewendet – allerdings gemäßiger und trefflicher als Erfahrungsangebote definieren, die nur so und nur in der Kunst realisierbar sind. Mir drängt sich daher der Verdacht auf, dass eine derartig historisch argumentierende Einfühlung zu viel von dem ausblendet, was Kunst nun einmal schlicht und, ja, ergreifend leistet. Auf einem anderen Papier steht die Frage, warum das so ist. Sind es doch gerade diese Eigenschaften, die Kunst von allen anderen *Dingen* oder Prozessen unterscheidet, weswegen sie und ihre Hersteller in der europäisch-nordamerikanischen und mittlerweile globalisierten Kultur gefeiert wird.

Liest man weiter, wird deutlicher, warum der Fokus auf das Zeitalter der Fotografie in die Irre leiten kann.<sup>5</sup> Wolfgang Ullrich konstatiert in der Werbefotografie und im Fotojournalismus unserer Zeit ein inflationäres Erscheinen von Unschärfe, die er ideologiekritisch als Markenzeichen neoliberaler Gesellschaften interpretiert. Diese Unschärfe konditioniere die Bürger durch den postulierten sanften Zwang zum Konsum und zur produktbasierten Selbstoptimierung. Vier Jahre nach Erscheinen der überarbeiteten Fassung des Buchs sitze ich im Zug und blättere durch die Hauszeitschrift der Bahn AG (04.2014) und finde lediglich eine einzige Anzeige einer Autovermietung, in der gezielt Unschärfe verwendet wurde. Selbst Radwanderungen, Bilder von neuen ICE-Zügen in Fahrt, von Tieren zeichnen sich heute wieder durch eine detailreiche Schärfe aus. Einen Monat und eine Ausgabe später (05.2014) ist es genauso. Und jüngst während der Pressekonferenz zu Matthew Barney's River of Fundament im Münchner Haus der Kunst saß ich inmitten von Pressefotografen. Sie zeigten sich auf den Kameradisplays gegenseitig den extrem scharfen Künstler, den sie mit ihren kostspieligen Objektiven porentief, messerscharf und glasklar auf ihre Speicherkarten abgelichtet hatten.

Es erweist sich, dass eine methodische Begrenzung in diesem Fall zu einem mentalen Käfig wird, in welchem alle Fakten dem methodischen Zweck – hier die Koppelung einer bildlichen Darstellungsweise an scheinbar ideologische Kontexte bzw. historische Dispositive – untergeordnet bzw. diesem geopfert werden. Im Zuge einer solchen Blickbeschränkung stellt folgende Behauptung nur die konsequente Spitze dar:

«Konnte man als Bildjournalist lange Zeit nur mit ausgefallenen Kompositionen oder mit dem Blick für Schnappschüsse eine besondere Befähigung unter Beweis stellen, ist mittlerweile eine virtuose Beherrschung der Bild-

---

<sup>4</sup>S. [ULLRICH], S. 35.

<sup>5</sup>A. a. O., S. 151-174.



programme die Basis des Erfolgs. Wer es schafft, verblüffende Effekte zu produzieren, wird reichlich Abnehmer für seine Bilder finden.»<sup>6</sup>

Ein solcher Satz spricht den Regeln des seriösen Journalismus Hohn. Und er ist schlichtweg falsch. Ein Anruf bei einer erfahrenen Reuters-Fotografin, die bereits im analogen Zeitalter zu arbeiten begann, genügte, um in Erfahrung zu bringen, dass der Einsatz von Software strikt auf kleine Korrekturen begrenzt ist. «Wenn Du in Photoshop manipulierst, kannst Du sofort gehen, und sämtliche Bilder von Dir werden vom Server gelöscht.»<sup>7</sup> Das Procedere wäre in allen seriösen Agenturen so. Ohne noch tiefer ins Berufsethos von Journalisten einzusteigen: Ullrich versucht seine These erst gar nicht zu begründen. Seine suggestiven Einlassungen verbleiben im Status gefährlicher Mutmaßungen. Diese versucht er mit aus seiner Sicht passenden Beispielen von so genannten Stock-Fotos zu belegen, also Bildern, die für das Archiv, in der Regel ereignis- und zweckungebunden produziert werden und deren Einsatzbereiche vor allem in der Werbung und der PR liegen. Diese dürfen natürlich auf keinen Fall mit einem nachrichtlichen, der Wahrheit verpflichteten Journalismus verwechselt werden.<sup>8</sup> Bereits zur Veröffentlichung der Überarbeitung vor fünf Jahren hätte dieser Fehler erkannt werden können, denn schon damals war die große Zeit der Unschärfe in der Werbefotografie vorbei. Interessant wäre vielmehr die Beantwortung der Frage, ob es eine Relation zwischen der sich stetig steigernden Auflösung und Abbildungsleistung von Kamerasensoren und Objektiven und der Verwendung von Schärfe bzw. Unschärfe gibt.

## 2.2 Das Augenglas

Nach diesem Exkurs fragen wir nun danach, ob es Hinweise auf historische Sachverhalte gibt, die uns aus optischer Perspektive zu einer legitimen Übertragung des Schärfe-Unschärfe-Vokabulars auf Phänomene vor der Fotografie ermutigen. Und sicher, es gibt sie. Es ist die Geschichte des Augenglases. Die Brille weist uns, zunächst auf Europa bezogen, den Weg zurück in die Renaissance bzw. ins Spätmittelalter. Wir entdecken, dass Tommaso da Modena im Kapitelsaal von San Niccolo in Treviso um 1352 die Hauptvertreter des Dominikanerordens in individueller, porträthafter Weise dargestellt hat, darunter Brillenträger. Dies sollen die ersten Darstellungen von Menschen sein, die sich einer Sehhilfe bedienen. Es ist nicht ungewöhnlich, dass diese optischen Instrumente in Bildern des Spätmittelalters auftauchen. Beispielsweise gibt es einen Evangelisten Markus in der gut 100 Jahre später entstandenen Darstellung aus der Werkstatt oder von der Hand des Diebold Lauber (1427-1471)<sup>9</sup>: Markus sitzt unter einem leeren Schriftband auf der Bank vor seinem Pult, auf dem ein geflügelter Löwe ein leeres Buch hält. Der Evangelist ist bereit, in dieses Buch zu schreiben, während er mit einer Hand eine

---

<sup>6</sup>A. a. O., S. 153.

<sup>7</sup>Ina Fassbender, freie Fotografin für Reuters und DPA, Preisträgerin «Rückblende» für politische Fotografie 2010, im Telefonat vom 2. April 2014. S. <http://blogs.reuters.com/inafassbender/> (Visit 16.04.2014) und <http://inafassbender.de>.

<sup>8</sup>S. Abbildungen in [ULLRICH], S. 152 ff., 169, 171.

<sup>9</sup>Hagenau, Elsass, heute Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 23, fol. 063v.

Brille hält. Eins der prominentesten Beispiele ist gewiss der Heilige Georg in Jan van Eycks *Madonna des Joris van der Paele* aus Sankt Donatian, Brügge.<sup>10</sup> Allgemein werden Gelehrte und Lehrer mit Sehhilfen, die Ende des 13. Jahrhunderts erfunden wurden, dargestellt. Hildegard Kretschmer attribuiert darüber hinaus den Propheten Jeremias, den Hl. Hieronymus als Schutzpatron der kurzsichtigen Gelehrten und den Hl. Servatius von Maastricht (Tongeren, Bischof, vor 345-384).<sup>11</sup> Wenn sich also innerhalb einer Zeitspanne von rund 200 Jahren sogar eine Ikonografie des Augenglases entwickeln konnte, ist davon auszugehen, dass es sich um ein nützliches und vor allem funktions-taugliches Instrument gehandelt hat, das seine Bewährungsprobe längst bestanden hatte. Schließlich ist es bild- und symbolisierungswürdig. Man war also dazu in der Lage, effiziente Linsen zu schleifen. Das bedeutet außerdem, dass die Annahme einer Befähigung zur sprachlichen Differenzierung zwischen Verschwommenheit und Glasklarheit zumindest im damaligen Alltag der intellektuellen Elite nicht abwegig sein muss. Was spricht also jetzt noch dagegen, den Begriff der Unschärfe bzw. Schärfe auch für historische Phänomene jenseits der Fotografie zu verwenden? Wie Sie bemerken, beginne ich, Synonyme für unseren scheinbaren Problemfall *Unschärfe* einzusetzen, in diesem Fall *Verschwommenheit*. Was übrigens auch Marc Wellmann eher unreflektiert betreibt. Wir behalten das im Blick, denn das bewusste Verwenden von Synonymen hilft uns später dabei, eine wertende Einschätzung unseres Wortfeldes vorzunehmen.

---

<sup>10</sup>Heute Groeningemuseum, Öl/Holz , 1434-1436.

<sup>11</sup>S. Hildegart Kretschmer: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Stuttgart (Reclam) 2011, S. 66. Ergänzend zum Hl. Servatius s. Wolfgang Braunfels (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Band 8. Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer. Rom, Freiburg/Brsg, Basel, Wien (Herder) 1990, Sp. 330-332.

# 3 Erscheinungsweise der Unschärfe

## 3.1 Das Auge, die Optik

Kommen wir zu den ersten malerisch produzierten Erscheinungsweisen von Unschärfe. Der Weg führt uns nach Italien in die Frührenaissance, denn erst zu dieser Zeit ist deutlich nachweisbar, dass Maler sich als Intellektuelle verstanden und über ihr Tun stärker als nur in Form von Musterbüchern reflektierten, sondern sowohl von philosophisch-theoretischen als auch biografistischen Erkenntnissen Zeugnis ablegten. Wir sind in der Malerei erst einmal in glasklaren Zeiten. Es ist ein Gemeinplatz, dass in jenen Jahrzehnten eine beispiellose kulturgeschichtliche Revolution stattgefunden hat. Diese Epoche kennzeichnet sehr viele Erfindungen und Entdeckungen, die man als Folge eines «geistigen Erwachens» beschreiben kann. Die Hinwendung zur Welt und der Humanismus ändern das Lebensgefühl grundlegend. Der Mensch wird vom «Pilger zur himmlischen Heimat» zum «Schöpfer und Beherrscher der Welt». Es wird der Uomo universale geboren, der umfassend gebildete Mensch, der Universalgelehrte, der sich mit der Natur in schöner Harmonie befindet und «alles kann, wenn er nur will» (Baldassare Castiglione, 1478-1529).

Als eine der wesentlichen Ausdrucksweisen für diese neue Zentriertheit des Menschen wird die Entwicklung der Zentralperspektive angesehen. Der gebürtige Genuesser Leon Battista Alberti (1404-1472) veröffentlichte 1435 eins der wichtigsten Bücher über die Malerei und die Perspektive. Malerei wird darin zu einem fiktiven Ausschnitt der Wirklichkeit: Alberti spricht davon, dass er sich beim Malen eines Bildes vorstelle, die von ihm rechteckig eingerahmte Bildfläche sei ein geöffnetes Fenster (*finestra aperta*), durch das er seine Umwelt, die er malen wolle, betrachte. Diese Konzeption der Malerei als Fenster zur Wirklichkeit veränderte die Auffassung von Bildlichkeit grundsätzlich. Im Übrigen auch ihre Möglichkeiten und ihre Wirkung. Albertis Verfahren einer räumlichen Projektion in die zweidimensionale Fläche des Bildträgers verdankt sich, und das ist von größter Bedeutung, rein der mathematischen Abstraktion. Damit bekam der Maler ein Instrument an die Hand, das es ihm ermöglichte, den Bildraum als fiktives Abbild, als ein konstruktiv berechenbares Bild einer idealen Wirklichkeit zu konzipieren.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Ein kurze Einführung zu Albertis Leben und theoretischem Schaffen bietet Oskar Bätschmann in Stefan Majetschak (Hrsg.): *Klassiker der Kunstphilosophie von Platon bis Lyotard*. München (Verlag C. H. Beck) 2005, S. 57-75. Aus der Vielzahl der Literatur (s. u. a. den Anhang zum Text von Bätschmann) bietet Hans Belting aus einer anderen, aber faszinierenden Perspektive Einblicke in die Geschichte der Perspektive, in dem er die florentinische Renaissance mit der Entdeckung der Perspektive in der arabischen Kultur zusammenführt. Das Buch kann aufgrund seiner überzeugenden Argumentation und Materialfülle als Hintergrund und Korrektiv dienen (Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine*

Betrachten wir also zuerst ein zentralperspektivisch mustergültig konstruiertes Gemälde, etwa das mehrszenige *Gastmahl des Herodes* von Masolino (1383/84-1440, 1435), das sowohl das Gastmahl und die Überbringung des Hauptes von Johannes an Herodias als auch die Grablegung des Johannes zeigt. Es befindet sich im lombardischen Castiglione d'Olona an der rechten Wand des Baptisteriums mit den Abmessungen 4,62 m x 3,75m. Das Bild wird aufgrund einer zwar übermalten, aber allgemein als richtig akzeptierten Inschrift in das Jahr 1435 datiert. Es schließt einen Johannes-Zyklus ab, der die Wände des kleinen Taufraums vollständig bedeckt. Der Auftraggeber war ein Humanist: der Kardinal und päpstliche Legat Branda Castiglione (1350-1443).

Wir sehen hier ein zu dieser Zeit übliches Schema eines Ereignisbildes, das mehrere Szenen einer biblischen Erzählung in einem gemeinsamen Bildraum wiedergibt. Das hatte etwa Giotto in den Arena-Fresken in der Auferweckung des Lazarus bereits meisterlich exerziert.<sup>2</sup> Was an unserem Bild auffällt, ist ein gewisser Mangel an Integration der drei Teilgeschichten. Ein recht «leer» anmutender Abhang eines Berges bestimmt oberhalb der Architektur das Mittelfeld des Bildes, das die beiden seitlichen Geschehnisse voneinander trennt. Der Fluchtpunkt liegt exakt auf der Mittelsenkrechten und bildet den Augenpunkt des Betrachters ungefähr auf der Höhe der Köpfe der dargestellten Figuren. Die perspektivische Konstruktion ist korrekt. Sämtliche Verkürzungen stimmen, und dennoch können wir uns nicht von einer Irritation freisprechen. Hinsichtlich unserer Fragestellung wandert der Blick in eben jene Mitte, auf den Abhang eines Berges. Betrachtet man die malerischen Eigenschaften, sind kaum Unterschiede zum Vordergrund auszumachen. Sämtliche Gegenstände, einschließlich der Grablegung des Johannes im Hintergrund, sind in allen bildräumlichen Schichten mit demselben Grad an Schärfe dargestellt. Es ist das Erkennungsmerkmal der gesamten Malerei der Frührenaissance, ob es sich nun um Gemälde von Masaccio, Piero della Francesca oder selbst Paolo Uccello oder Sandro Botticelli handelt. Immer wieder ist diese auffällige Klarheit zur Kenntnis zu nehmen. Was darüber hinaus auffällig erscheint, ist die Umrisshaftigkeit der dargestellten Dinge. In dieser Zeit ist die Malerei stilistisch tatsächlich durch die von Heinrich Wölfflin aufgefundenen Begriffe geprägt. Die Figuren sind umrissbetont (linear); der Raum ist eher durch eine Hintereinanderreihung von Raumfolien (flächig) geprägt – trotz des zentralperspektivischen «Kontinuums». Es herrschen Vertikale und Horizontale (geschlossen), selbst wenn wir hier die Szene der Grablegung rechts von der Mittelsenkrechten versetzt sehen, die Bildfläche also teildynamisiert vorfinden. Ebenfalls entgegen der eindeutigen Perspektive erscheint das Bild doch ohne qualitativ signifikanten Zusammenhang als eher addierend (Wölfflin spricht von einer «vielheitlichen Einheit»), und wir sehen ein Maximum an gegenständlicher Deutlichkeit.

Nur kurze Zeit später trat mit Leonardo ein Maler auf den Plan, der nicht nur rechnet, um zur Perspektive zu kommen, sondern außerdem damit beginnt, seinem eigenen

---

westöstliche Geschichte des Blicks. München (C. H. Beck) 2012, zit. als [BELTING].

<sup>2</sup>S. Max Imdahl: Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München (Wilhelm Fink Verlag) 21988, S. 64-75 sowie ders.: Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften Band 3, Reflexion, Theorie, Methode. Frankfurt/Main (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft) 1996, S. 424-463, vor allem S. 438-450.

Sehen zu vertrauen, um daraus Erkenntnisse zu gewinnen, die den Beginn der Relativierung der Kunstgeschichtsschreibung von Heinrich Wölfflin markieren.

### 3.1.1 Himmlische Partien – Leonardos Sfumato

Als erstes betrachten wir hierzu *Die Verkündigung an Maria* von Leonardo da Vinci.<sup>3</sup> Leonardo hat sich nicht nur intensiv mit den Theorien von Leon Battista Alberti auseinandergesetzt, sondern ihm dienten überdies Alltagserfahrungen, präzise Beobachtungen, um zu bahnbrechenden Erkenntnissen zu gelangen. Seine Auffassung von der Perspektive berührt die Frage nach der Relation von Schärfe und Unschärfe unmittelbar. Zuvor legte Alberti auf optische Veränderungen bei zunehmender Distanz des Beobachteten vom Beobachter noch kein großes Augenmerk. Marc Wellmann erklärt anhand der damals herrschenden Theoriemodelle über das Sehen diesen Sachverhalt, der erstmals von Leonardo in eine bis dato einzigartige nicht nur theoretische, sondern in Ansätzen auch in eine malerische Anschauungsform überführt wurde. Und zwar über die beiden optischen Theorien des Sehens hinaus: die Sendetheorie einerseits und Empfangstheorie andererseits. Die erste besagte, dass das Auge des Sehenden Strahlen ausschickt, die von den Gegenständen reflektiert werden und im Punkt der Pupille wieder eintreffen. Alberti betonte, dass der Sehstrahl im Zentrum, den er Zentralstrahl nannte, der kräftigste von allen sei. Diese Vorstellung entstammt der Antike, und bereits im Mittelalter, um 800, hat es eine Revision gegeben, die sich in der Wissenschaft um 1300 durchgesetzt hatte, aber von Alberti nicht zur Kenntnis genommen worden sei.<sup>4</sup> Nicht erst Leonardo erkannte: Es kehrt sich das Verhältnis um.<sup>5</sup> Die Gegenstände senden selbst aktiv die Bilder ans Auge. Das Sehen ist in beiden Fällen eine Pyramide und das Gemälde ein Längsschnitt durch sie. Und da der Vorgang quasi als materielle Transaktion gedacht war, wertete man Phänomene der Unschärfe in der Ferne in der Sendetheorie als Informationsverlust aufgrund der Distanz zwischen Sender und Reflektor, auf der ein Sehstrahl förmlich Ermüdungserscheinungen zeitigte – außer im Zentralstrahl. Dabei traten theoretische Widersprüche auf, die jedoch von Alberti nicht reflektiert wurden.<sup>6</sup> In ähnlicher Weise konnte auch die Empfangstheorie nicht umhin, die geschmeidige Wirklichkeit in einen von einem Strahlüberschuss überquellenden Äther zu verwandeln, denn eine unendliche Anzahl von Bildern liegt demgemäß zwischen dem Objekt und dem Auge. Folgerichtig stellt Wellmann fest: «Nur entlang des Achsstrahls lässt sich die Bedingung eines senkrechten Schnitts durch die Sehpyramide ohne perspektivische Verzerrung voraussetzen.»<sup>7</sup> Was allerdings bedeutet, dass wir gemäß dieser Theorie nur in einem Punkt ohne Verzerrungen überhaupt sehen, also so gut wie gar nicht sehen könnten. Es lässt sich hier nicht entscheiden, ob Leonardo die

---

<sup>3</sup>Leonardo da Vinci (1452-1519): *Verkündigung an Maria*, Florenz, Galleria degli Uffizi (1473-1475), 100 x 221,5 cm, Öl, Tempera/Pappelholz.

<sup>4</sup>S. [WELLMANN], S. 40.

<sup>5</sup>S. etwa [BELTING], S. 165, der den Mathematiker Biagio Pelacani (1347-1416) mit einem Zitat würdigt, in dem die Sendetheorie explizit wird.

<sup>6</sup>S. [WELLMANN], S. 17 ff.

<sup>7</sup>A. a. O., S. 41.

Unstimmigkeiten als Anlass für seine Beobachtungen genommen hat. Seinen Schriften lässt sich jedoch entnehmen, dass er sich eher der Empfangstheorie zuwandte.<sup>8</sup> Was allerdings augenscheinlich wird, ist die Tatsache, dass er seinen konkreten Beobachtungen beim Blicken auf die Umwelt weit mehr Gewicht beimisst, als jeder andere Maler vor ihm. Eine kontinuierliche Entwicklung und Arbeit an dem Phänomen lässt sich bis ins Spätwerk verfolgen. Zu Beginn war das anders. Seine frühere Auffassung korreliert in gewisser Weise mit dem Paradigma des Empfangens von Sehstrahlen, so dass er das *Heilige Abendmahl* perspektivisch derart konstruiert, dass der Fluchtpunkt im rechten Auge Christi liegt. Diesen Sachverhalt interpretiert Wellmann wie folgt:

«Ging Alberti noch von der Spitze der Sehpyramide als Emissionsquelle der Sehstrahlen aus, die die Bildfläche durchdringen und in Merkmalen der Raumgeometrie gespiegelt werden, nimmt die Sichtbarkeit nun ihren Ausgangspunkt in der göttlichen Unendlichkeit. Das Bild <schaut> den Betrachter durch das Auge Christi an, dessen Organ als Mittler zwischen der totalen und reinen Visio Dei und dem Blick des Betrachters fungiert.»<sup>9</sup>

Das bedeutet, dass hinter Christus Gott durch diesen hindurch auf den Betrachter schaut. Und zwar gemäß der Perspektivkonstruktion, die den Zentralstrahl und den Fluchtpunkt ins Auge Christi lokalisiert. Damit wird die Perspektive natürlich auch zu einem Bedeutungsträger. Doch Leonardo blieb nicht an diesem Punkt stehen. Er erkannte bei seinen Kollegen den Umstand, der auch bei Masolino zu entdecken war, dass nämlich die Deutlichkeit der Umrisse bei entfernten Objekten dieselbe war wie bei nahen. Das widersprach seinen Beobachtungen. Er benannte daher drei qualitative Verminderungen der Deutlichkeit der dargestellten Gegenstände in Richtung bildräumlicher Tiefenausdehnung, die er jeweils als *Perspektive* bezeichnet. In einer ersten verkleinern sich die Dinge (Linear- oder Verkleinerungsperspektive). Die zweite vermindert die Farbintensität (Farbperspektive, auch Luftperspektive). Drittens nehme die Deutlichkeit der Formen zum Hintergrund hin ab (Deutlichkeitsperspektive)<sup>10</sup>: «In Figuren und Dingen, die vom Auge fortgerückt sind, sollen vom Maler nur die allgemeinen Flecken hingesezt werden, aber nicht scharf begrenzt, sondern verschwommen von Umrissen.»<sup>11</sup> Luftperspektive und Sfumato – so werden die Errungenschaften Leonardos immer gebündelt – erzeugen einen Tiefeneindruck, indem die Kontraste von vorne nach hinten abnehmen und die Helligkeit von vorne nach hinten zunimmt. Unabhängig von der Farbe entsteht gleichzeitig durch die nach hinten undeutlicher werdenden Konturen ein Scharf/Unschärf-Verhältnis. Die Thematisierung dieses Kontrastes begegnet uns bei Leonardo noch an anderer Stelle und intensiver bzw. erweitert. Ich folge hier den Erkenntnissen und Beispielen von Marc Wellmann.

---

<sup>8</sup>A. a. O., S. 51 ff.

<sup>9</sup>A. a. O., S. 56.

<sup>10</sup>A. a. O., S. 67.

<sup>11</sup>Leonardo zit. nach [WELLMANN], S. 68.

Für eine frühere Auffassung steht beispielhaft das *Porträt der Cecilia Gallerani (Dame mit dem Hermelin)*<sup>12</sup>. Schaut man *Johannes den Täufer* hinzu<sup>13</sup>, der rund 23 Jahre später gemalt wurde und von seinen Abmessungen vergleichbar groß ist, ist ein weiterer Schauplatz der Unschärfe zu entdecken. Im Vergleich der rechten Schulter der *Cecilia* mit der linken Schulter des *Johannes* besitzt letzterer an dieser Stelle keine Kontur. Leonardo kann diese Erscheinung, dass mit zunehmender Dunkelheit die Konturen verwischen und die Figur mit dem Hintergrund verschmilzt, wiederum der Wirklichkeit abgeschaut haben. Wir sehen also eine Reflexion der Grenzen unserer Wahrnehmung. Das ist erstaunlich, denn die wissenschaftliche Vorstellung vom Auge war, abgesehen von den indirekt reflektierten Mängeln des Sehens aufgrund abgeschwächter Sehstrahlen, ein starrer Apparat. Erst 1543 erschien eine Publikation des flämischen Anatoms Andreas Vesalius (1514-1564), der als Begründer der neuzeitlichen Anatomie und des morphologischen Denkens in der Medizin gilt. Zudem firmierte er als Leibarzt Karls V. sowie Philipps II. von Spanien. Seine Forschung macht uns mit dem Ziliarmuskel bekannt. Und erst von diesem Zeitpunkt an wurde gemäß [WELLMANN] denkbar, dass sich die Unschärfe-Schärfe-Relationen aus der Dynamik eines sich bei Kopf- und Körperbewegungen stets anpassenden Muskels herausbilden.

Heute wissen wir: Wir können nur aufgrund der Brechkraft des optischen Apparates scharf sehen. Hier wird das Licht von Hornhaut und Linse auf der Netzhaut fokussiert, wobei der Brennpunkt des Lichts direkt auf ihr liegt. Die Fovea, der gelbe Fleck, ist eine kleine Vertiefung, die an der Stelle der Netzhaut liegt, an der das Licht auf relativ geradem Weg einfällt. Dort befinden sich die meisten Fotorezeptoren, und dies ist der Ort, an dem wir am schärfsten sehen. In übertragenem Sinne hatten die Sehtheoretiker vor Vesalius geometrisch schon richtig gelegen, wenn sie den Zentralstrahl als Achse schärfsten Sehens annahmen, doch kannten sie eben den anatomischen Kontext nicht. Wie eine Blende steuert die Regenbogenhaut den Lichteinfall. Die elastische Linse passt den Blick, akkomodiert, mit Hilfe des Ziliarkörpers dynamisch zwischen Nah- und Fernsicht an. Die Netzhaut besteht aus fotoaktiven Zellen, die das Licht in elektrische Impulse umwandeln und nach einer Filterung und Sortierung in den Netzhautschichten über die Sehbahn ins Gehirn weiterleiten.<sup>14</sup> Von der zur Renaissance noch nicht korrekt erkannten Technik des Auges, die in der Zentralperspektive eine anschauliche Form findet, in der strategisch der Augenpunkt mit dem Betrachterauge in Absehung des binokularen Sehens in eins zu setzen ist, wende ich mich nun ab. Physiologische Unschärfe-Schärfe-Relationen lassen sich nämlich auch an anderen Aspekten und Übertragungen wiederfinden.

---

<sup>12</sup>Krakau, Czartoryski Muzeum, Öl/Holz, um 1490, 54,8 x 40,3 cm

<sup>13</sup>Paris, Louvre, Inv. 775, Öl/Holz, 1513-16, 69 x 57 cm.

<sup>14</sup>S. hierzu grundlegend Andreas Berke: *Biologie des Auges. Eine Einführung in die Anatomie und Physiologie des Auges*. Mainz (Wissenschaftliche Vereinigung für Augenoptik und Optometrie e.V.) 1999.

### 3.1.2 Malweisen – Tizians Spätwerk

*Die Schindung des Marsyas* wird in das Todesjahr des um 1488/90 geborenen Tizian datiert.<sup>15</sup> Das Gemälde erzählt die Geschichte des aufsässigen Begleiters der Kybele, der sich mit Apollon einen ungleichen Kampf um die Meisterschaft im Musizieren lieferte. Marsyas kürten die Musen zunächst zum Sieger, doch Apoll musste natürlich sein göttliches Vorrecht auf einen zweiten Anlauf einfordern und ergänzte sein Kitharaspielden Gesang, was die Musen dann zum entgegengesetzten Urteil veranlasste. Das Ende sieht man im Gemälde. Die Geschichte ist ein Beispiel für die Hybris. Wenn Sterbliches oder Halbgöttliches sich über das göttlich Vollkommene erheben will, endet dies grausam für die Aufmüpfigen. Diesen Mythos prägt nicht Kunstfeindlichkeit, sondern vielmehr der Appell, als Künstler gefälligst demütig zu sein. Das Werk soll demgemäß mit Demut vor der Sache an sich geschaffen werden. Der Künstler soll sich derselben ganz unterwerfen. Ist es das letzte vollendete Werk des bedeutenden Venezianers? Dieser letzte Abschnitt eines so langen Lebens gibt hinsichtlich der Darstellung kaum Rätsel auf. In simpler Lesart könnte man übertragen, dass Tizian damit sein Leben als Maler rekapituliert und uns ermahnt, ebenso zu verfahren. Man könnte sich aber auch noch Anderes denken. Etwas ganz lapidares beispielsweise. Alterswerke haben es nämlich an sich, dass sich Interpreten darüber Gedanken machen, ob die körperlichen Einschränkungen, die mit dem Zuwachs an Jahren einher gehen, der Grund für die Erscheinungen in der Kunst sind. Mit Blick auf das Spätwerk Tizians könnte der Schluss gezogen werden, dass er nicht mehr fähig gewesen ist, scharf zu malen. Denn schauen Sie genau hin: Hier ist, abgesehen von wenigen anderen Gemälden, etwa der Münchner Dornenkrönung (1570-75, Alte Pinakothek, München), etwas fundamental anders als in seinem früheren Werk zu bemerken. Der Blick wird unmittelbar auf die Faktur gelenkt. Ich zitiere eine längere Panegyrik Theodor Hetzers, die verdeutlicht, worauf ich hinaus möchte:

«Aber es wird Zeit, auszusprechen, dass die Farbe in der Kunst Tizians sich seit 1550 zu ihrer größten Freiheit und Bedeutung entfaltet. Selbst aus der schlechtesten einfarbigen Reproduktion erkennt man auf den ersten Blick, dass das Verhältnis von dargestelltem Gegenstand und darstellender Farbe sich geändert hat, und zwar zugunsten der Farbe. Man sieht die Farbe in ihrer Stofflichkeit, man sieht, wie aus dem Ineinander der Farben auf der Leinwand das Bild geworden ist. Man hat den ganzen Entstehungsprozess der Bilder vor sich, die Grundierung, die Untermalung, die späteren Schichten, und es mehren sich jetzt die Fälle, wo man zweifeln kann, ob ein Bild unvollendet geblieben ist oder ob es im Sinne Tizians fertig war. Man sieht jeden Pinselstrich, jeden Daumendrucker, jeder Fleck ist von dem benachbarten farbig verschieden, in jedem können mehrere Farben sich vereinigen. [...] Das ganze Bild schimmert und flimmert in farbigem Spiel; die stark aufgetragenen Farben und das von Tizian jetzt bevorzugte raue Korn

---

<sup>15</sup>*Die Schindung des Marsyas*, Erzbistum Olomouc Olmütz, Gemäldegalerie, 1576, Öl/Leinwand.



der Leinwand lassen das Bild in unzähligen Lichtern und Reflexen erstrahlen.»<sup>16</sup>

Hetzer macht eine entscheidende Entdeckung: Das Bild, so schreibt er, sei ein Gestalten aus der Farbe heraus. Und er konstatiert Verwunderung, dass in diesem historischen Moment die Farbe eben nicht den Dingen beigegeben worden sei, sondern die Dinge aus den Farben erst entstehen. Diese «Einheit von Farbe und Form» habe sich erst bei Rembrandt ereignet und sei im «Kolorismus des 19. Jahrhunderts, selbst bei Czanne, immer nur auf Kosten der Form möglich gewesen».<sup>17</sup> Wir sehen aber auch, dass Tizian diese Außerordentlichkeit für seine historische Gegenwart nur auf Kosten der Klarheit und Deutlichkeit, also nur mit Unschärfe gewinnt. Wir sehen hier weiter, doch das nur nebenbei, dass zumindest für den späten Tizian gemäß Wölfflin nicht mehr die Einordnung in die Renaissance gelten kann. Könnte es daher nicht sein, dass Tizian tatsächlich das Schema antiker Hybris beschwört, aber in zweifacher Weise in ein Vakuum treibt? Nämlich indem er letzte Werke geschaffen hat, die einerseits aus heutiger Perspektive so demütig der Sache der Malerei gegenüber entstanden sind, die andererseits aber aufgrund ihrer weit vorausgreifenden Meisterschaft die Götter herausfordern? Was jedoch gewiss ist und jede spätere Zukunft des Malerischen bestimmen wird, und zwar noch deutlicher als es jedes Werk von Leonardo oder auch Raffael je vermocht hätten, dass eine Malerei, in der die Dienerschaft der Farbe als Lokalfarbe zugunsten der Darstellung oder Hervorbringung ihrer eigenen Materialität zurücktritt und eine doppelte Bezüglichkeit formuliert, nur mehr im Modus der Unschärfe operieren wird. Ganz gleich, wohin wir auch schauen werden. Dies gilt von Rembrandt bis Baselitz, von Velázquez bis Eric Fischl. Mögen andere auch noch so scharf malen.

### 3.1.3 Optisch getäuscht – Hans Sedlmayr «anschauliche Charaktere»

Ein nächstes Moment der Unschärfe reicht noch ein Stück weiter und zeigt sich als eine Übertragung und Übersteigerung. Ich kann Ihnen schlicht nicht vorenthalten, wie die Erfahrung von Unschärfe als Mittel installiert wurde, um eine ebenso unscharfe und beschränkende, lediglich in Teilbereichen sinnvolle und innovative Methode zu prägen. Die Rede soll von der Strukturanalyse des Hans Sedlmayr sein. Diese beginnt und endet mit der Erfahrung von Unschärfe. In seinem propädeutischen Aufsatz über Pieter Brueghels *Blindensturz* von 1568, der sich in Neapel, im Museo di Capodimonte befindet, vollzieht der Autor beispielhaft das intendierte Vorgehen. Zu Beginn setzt er seine Studierenden folgendem Experiment aus. In Sekundenbruchteilen lässt er das Dia des Gemäldes über die Leinwand huschen. Der dabei gewonnene Eindruck prägt in der Folge alles weitere Vorgehen. Um es vorweg zu nehmen: Die Strukturanalyse zu betrachten, lehrt uns, wie eine feste, scharfe ideologische Geisteshaltung – Sedlmayr war Katholizist fundamentalistischster Prägung – dazu führt, dass die Gehalte der zu untersuchenden Gegenstände einem zuvor feststehenden Erkenntnisziel untergeordnet und

---

<sup>16</sup>Theodor Hetzer: Tizian. Die Geschichte seiner Farbe, in: ders. Schriften Theodor Hetzers. Band 7. Stuttgart (Urachhaus) 1992, S. 160.

<sup>17</sup>A. a. O., S. 163.

angepasst werden. Der entscheidende Text erschien 1957 im Selbstverlag des Kunsthistorischen Instituts der Universität München.<sup>18</sup> Zu dieser Zeit dominierte international die Methode der Ikonografie und Ikonologie nach Erwin Panofsky den kunsthistorischen Diskurs, eine Methode, die eher der Buchgelehrsamkeit denn dem Augensinn frönte. Kunstwerke werden hier nicht als eigenwertige Objekte der Anschauung betrachtet, die in ihrer visuellen Erscheinung eine eigenständige, mediale Logik besitzen, die es zu analysieren lohnt. Vielmehr werden lediglich ihre erzählten Inhalte in einem dreistufigen Verfahren zunächst identifiziert und später in den geistesgeschichtlichen Entstehungskontext eingebettet. Kunstwerke reduziert man somit zu Symptomen des intellektuellen Zeitgeistes ihrer Entstehungsjahre. Sedlmayr versuchte sich dagegen an einer Rehabilitierung der Bildlichkeit, ohne jedoch die Story zu verleugnen. Seine Methode kennzeichnet eine stete Erweiterung des Analyseradius. Sedlmayr spricht von einer *Spiralwindung* als Bewegungsform des Interpretierens. In der Modellinterpretation des *Blindensturzes* geht es von harten Fakten wie Abmessungen, Erhaltungszustand, Provenienz über innerbildliche Konstellationen der dargestellten Gegenstände auf der Fläche und mit Blick auf die Farbe über die Erkenntnis der Story oder der Allegorien stets aufwärts zu theologischen Ebenen. Man solle die *eschatologischen Bedeutungen*, also Hinweise auf die letzten Dinge finden («Exemplum der allgemeinen Blindheit der Welt, des Schicksals, des Menschen schlechthin.» § 31, S. 25). Und er behauptet eine so genannte *tropologische Bedeutungsebene*, in der Bilder mit ihrer je verschieden konstituierten Moral an uns appellieren würden. Doch der Kern der Untersuchung ist – und ihm gilt alle Aufmerksamkeit – die Erkenntnis des *endothymen Grunds* oder der *anschaulichen Charaktere*. Diese findet man über das eingangs praktizierte so genannte *tachistoskopische Experiment* heraus. Diese anschaulichen Charaktere bilden den Ausgangs- und Endpunkt aller weiteren Analysen.

Details kann man bei dieser sehr speziellen, an Experimente der Psychophysik erinnernde Betrachtungsweise nicht erkennen. Schlüsse auf dargestellte Gegenstände, Figuren, Geschichten o. ä. können nicht gezogen werden. Die Potenz des *Was* des Wahrgenommenen prophezeit Sedlmayr bereits eingangs: «Was hier als eine unartikulierte, aber doch in sich strukturierte Gesamtqualität des Wahrgenommenen erfahren wird, das artikuliert sich, nimmt Gestalt an und entfaltet sich zu völliger Bestimmtheit, wenn man zur Betrachtung der höheren Sinnschichten aufsteigt.» (§ 6, S. 5) Wichtig ist hierbei, dass Sedlmayr in den §§ 6-8 behauptet, dass die *anschaulichen Charaktere* dem Bild als quasi-materielle Eigenschaften innewohnen und dass sie sich in der Psyche des Betrachtersubjekts spiegeln und nicht dessen Gefühle bzw. Produkte der Emotionalität oder Sensibilität des betrachtenden Individuums sind (gefühlartig vs. Gefühl). Sedlmayr versucht hier also auf wahrnehmungspsychologischer Ebene Objektiva aufzufinden. Das ist ziemlich erstaunlich mit Blick auf die ideologische Absicht seiner Methode und seiner Kunstauffassung, die später noch kurz angesprochen werden muss.

Mit Blick auf die Gruppe der Blinden sind dies Bewegungen der Gruppe nach rechts hin, die als *Fallen*, als *Unheimliches* erfahren werden, während am oberen Bildrand Ruhe

---

<sup>18</sup>Hans Sedlmayr: Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. München (Hüber) 1957, zgl. Hefte des Kunsthistorischen Instituts der Universität München, Band 2., Hg. Hans Sedlmayr.

herrsche. Im Zuge der Untersuchung bestätigt dann der anschauliche Charakter stets die jeweiligen Erkenntnisse, etwa dass Blinde in Bildern der Niederlande des 16. Jahrhunderts das Blindsein der Menschheit symbolisieren. Was aber für ein Vorgang ist es, der uns dazu befähigt, eine quasi theologische Auslegung von Gemälden vorzunehmen? Dieser mechanisch hervorgerufene Sehvorgang basiert auf dem Effekt der Bewegungsunschärfe. Es mag unmittelbar einleuchten, dass im Vollzug einer derartig spontanen und beschleunigten Betrachtungsweise Impressionen haften bleiben, die sich versprachlichen lassen. Die Frage ist allerdings, ob sie wirklich eine derartige Tragweite besitzen, dass sie den Rahmen einer Interpretation abgeben können. Der 1988 verstorbene Mitgründer und langjährige Ordinarius des Kunstgeschichtlichen Instituts der Ruhr-Universität Bochum, Max Imdahl, veröffentlichte 22 Jahre nach Sedlmayrs Methodengrundlegung den Aufsatz *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*. An dieser Stelle kann ich nicht näher auf dessen Methode eingehen, doch Imdahl formuliert hier einen schwerwiegenden Einwand, der die Mängel der Strukturanalyse offenbart und ihre Unbrauchbarkeit, will man sie denn in Gänze an einem Interpretandum exerzieren, offenkundig werden lässt:

«In [der Strukturanalyse] dominiert ... der endothyme Grund alle weiteren Modi des artikulierenden Verstehens. Nur unter Annahme eines endothymen Grundes kann es die von Sedlmayr beschriebene <Spiralwindung> in der Abfolge der verschiedenen Verstehensmodi geben, welche in einem anmutungshaften Verstehen höherer Ordnung sich erfüllt, in diesem aber auch endet. Eine erneute Spiralwindung des Verstehens auf dem Grunde dieses höheren anmutungshaften Verstehens gibt es nicht.»<sup>19</sup>

Diese Unbestimmtheits- bzw. Unschärfeerfahrung, die Max Imdahl als «erste Anmutungswahrnehmung unbedingt vorintellektueller Art» kennzeichnet und die sich des künstlich beschleunigten Sehvorgangs verdankt, führt also zu einer feststehenden Charakteristik eines Bildes und lässt komplexere Erkenntnisse, die nur auf intellektueller Ebene sowie «sehend gesehen» werden können, nämlich indem Betrachtung auch reflektiert wird, gar nicht erst zu. An dieser Stelle wage ich die Behauptung, dass das Ergebnis für Sedlmayr aufgrund seiner fundamentalistischen Voreingenommenheit stets feststeht. Man lese hierzu nur einmal seinen wohl bekanntesten Text *Verlust der Mitte*, in der alle Kunst nach dem Barock nichts mehr sei, als der Ausdruck zivilisatorischer Erkrankung.<sup>20</sup> Warum? Weil die Zivilisation ihre Mitte und das heißt den katholischen Gott verloren habe. In steiler Übertragung nutzt also Sedlmayr die vorintellektuelle Erfahrung von Unschärfe, um mit Nachdruck und in aller Deutlichkeit zu missionieren.

---

<sup>19</sup>Max Imdahl: *Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur*, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): Max Imdahl. Gesammelte Schriften Band 3. Reflexion, Theorie, Methode. Frankfurt/M. (Suhrkamp Taschenbuch Verlag) 1996, S. 461.

<sup>20</sup>Hans Sedlmayr: *Der Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg (Otto Müller Verlag) <sup>11</sup>1988.

### 3.1.4 Klare Vielfalt – Jan Brueghel d. Ä., Bridget Riley, Andreas Gursky

Und dann ist da noch diese merkwürdig ambivalente, gar widersprüchliche Erfahrung anzuzeigen, die sich in vielen kulturellen Erzeugnissen, weit über das Visuelle hinausgehend als ein Paradox zu erkennen gibt. Wir sehen Dinge gestochen scharf und können doch trotzdem nicht so recht den Überblick herstellen. Ganz lapidar ließe sich das Phänomen mit dem sprichwörtlichen Wald, den wir vor lauter Bäumen nicht sehen, erfassen. Es handelt sich hierbei um die Erfahrung von Komplexität. Niklas Luhmann beschreibt Komplexität als einen Zustand, der sich mehrerer Eigenschaften verdanken kann. Eine von ihnen ist schiere Masse. In ihr verlieren wir schnell die Übersicht, wir machen Unbestimmtheitserfahrungen. Und diese Erfahrungen werden von einem Unschärfephänomen begleitet.

Das folgende Bildbeispiel kann es demonstrieren.<sup>21</sup> Wir könnten die Perspektive wechseln, auf eine höhere Ebene treten, es informationstheoretisch betrachten und somit die Anzahl und Qualität von Wiederholungen oder Ähnlichkeiten bestimmen. Was heißt es, sich Wiederholendes und damit Überschüssiges zu sehen? Wir betrachten folgende Massenszene: Längs einem langen, gebirgigen Küstenstreifen hat sich bis zum Strand eine Menschenansammlung gebildet. Boote liegen ebenfalls da. Das Auge geht auf Wanderschaft und findet hier und da Kleingruppen, wird geschickt durch eine Makrostruktur gelenkt. Wir erfahren an diesem Gemälde eine Vorstellung von zumindest einer Unüberschaubarkeit, die intendiert ist. Denn jeder Quadratzentimeter begehbaren Geländes wird zu einer Bühne für die kleinen, doch opulent dargebotenen Schauspiele eines in all seinen Facetten geschilderten Alltags. Wie lange dauert es noch, bis wir zur Essenz kommen, dass wir nämlich Christus erkennen, der auf einem Boot steht, das leicht rechts von der Bildmittelsenkrechten und leicht unterhalb der Bildmittellaagerechten am Ufer liegt, und zur Gemeinde spricht?

Es hat den Anschein, als ob die meisten dort anwesenden Menschen in die egoistischen, die letzten Dinge ausblendenden Geschäfte der banalen Sorge ums Dasein verstrickt sind. Ob sie auf dem Fischmarkt Handel treiben oder sonntäglichen Ausgehfreuden frönen. Nur im Mittelgrund hat Christus ein zumindest kleines Publikum. Dabei steht gemäß Lk 5,3 ein Wunder kurz bevor. Was also sind die wenigen Fische dort auf dem Erdboden im Vordergrund gegen die zu erwartenden übervollen Netze, von denen der Bibeltext spricht? Hier ist die Fülle bereits gegeben. Unser Blick besteht aus zahllosen Sakkaden. Immer wieder akkomodiert das Auge etwas anderes; und auf diese Weise entsteht ein Bild aus lauter Teilbildern gemäß der innerbildlichen Struktur. Das Gebilde bannt unsere Aufmerksamkeit auf diese Weise dauerhaft. Das Wort währt ewig, gleichermaßen der Glaube. Ganz gleich, in welcher historischen Zeit wir uns befinden. Und ewig sind wir Suchende, im Bild vielleicht nach dem eigentlichen Geschehen. Um es mit den Worten Max Imdahls auszudrücken, könnte es sich hier um eine kühne Äquivalenz handeln, wenn der Geist Fleisch geworden ist und längst nicht alle Welt zuzuhören vermag, was dem Bild direkt absehbar ist. Das Mittel, um den dauerhaft gebannten und stets aufmerksamen Betrachter zu erzeugen, ist die deut-

<sup>21</sup>Jan Brueghel d. Ä.: *Seehafen mit der Predigt Christi*, 1598, Eichenholz, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 187.

liche Erkennbarkeit, die Schärfe. Und doch wird man lediglich unscharf sehen, wenn man sich ausschließlich der Makrostruktur aus der Ferne widmet. Und kommt der Betrachter näher heran, verliert er wiederum das Ganze aus den Augen. Information ist hier nicht durch zufällige Redundanz verschleiert. Die scheinbare Redundanz ist die Information selbst. Die Erfahrung von Redundanz, und das heißt: die Erfahrung der Relation zwischen Schärfe-Unschärfe durch den stetig alternierenden, bewegten, pendelnden Blick zwischen Mikro- und Makrostruktur und in der Mikrostruktur zwischen den vielen kleinen Teilereignissen, ist dann vielmehr parallel geführt zu einer potenziellen theologischen Auffassung der Bedeutung der christlichen Lehre für die Gegenwart des frühen Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625), der dieses Bild mit 30 Jahren (1598) gemalt hat. Übrigens handelt es sich nicht um ein Einzelphänomen. Brueghel selbst hat 1564 eine Kreuztragung gemalt, heute im Kunsthistorischen Museum, Wien, die auf ähnliche Weise funktioniert.<sup>22</sup> Und dass Christus bisweilen hinter der Sichtbaren Welt nicht gerade verschwindet, so doch zurück tritt, belegt ein weiteres Gemälde über die Predigt am See. Gemalt von Abraham Willaerts (1603-1669).<sup>23</sup>

Um diesen Aspekt ein wenig zuzuspitzen komme ich nun zu einem nichtgegenständlichen Gemälde von Bridget Riley aus dem Jahr 1967.<sup>24</sup> Das Prinzip vorgängigen, das ich kurz vorstellen möchte, ist hier relativ simpel zu durchschauen und unterscheidet sich von dem in Brueghels Werk. Die Bildfläche wird formal in Streifen unterteilt, die in regelmäßigen Wellenbewegungen an- und wieder abschwollen und dabei auf eine ebenso regelmäßige Weise farblich alternieren, wobei jedoch zu bemerken ist, dass die Farbigkeit von oben nach unten von einem kühlen Blau als Grundton über ein Rot in ein eher Stahlblau changiert. Wenn Sie sich nun einen beliebigen Ausschnitt aus der Nähe anschauen, sehen Sie scharf den Aufbau. Beim gesamten Bild jedoch bekommt unser Auge ein Problem. Sie sehen das Flirren und das Flimmern, das vor uns entsteht. Daher macht es keinen Sinn, wie anlässlich des Gemäldes von Jan Brueghel, zwischen Mikro- und Makrostruktur zu springen. Es gibt auch keinen ersichtlichen Grund dazu, denn die Erfahrung von Unschärfe durch Schärfe, also das besagte Flirren und Flimmern, ist letztlich die spezifische Bildlichkeit dieser dem Optischen gewidmeten Malerei.

Auf der gegenständlichen Ebene begegnet uns ein zeitgenössischer Künstler, der auf je unterschiedliche Weise das Phänomen der Schärfe und Unschärfe als Folge von Wiederholungen ins Bild gesetzt hat: Andreas Gursky. Der Fotokünstler ist ein Meister in der Herstellung von Settings, deren Bildgegenstände den Betrachter aufgrund ihrer Kleinteiligkeit und Wohlgeordnetheit vor eine ähnliche Frage stellen wie Bridget Riley und in Ansätzen auch Jan Brueghel d. Ä. Seine großformatigen Fotografien sind digital bearbeitet und gaukeln uns einen Wahrheitsgehalt vor, eben weil der Blick aufs Detail verdeutlicht, dass der Künstler einen hohen Grad an Schärfe anstrebt. Dennoch ist es auch hier das repetitive Aneinanderreihen von Menschen und Dingen, das den in der Nahaussicht geschauten Eindruck von Klarheit und Deutlichkeit ab einer gewissen

---

<sup>22</sup>S. Mirjam Neumeister (Hrsg.): Brueghel. Gemälde von Jan Brueghel d. Ä. München (Hirmer) 2013 (zgl. Ausst.-Kat. München, Alte Pinakothek 22.3.-16.6.2013), Kat. Nr. 28, Abb. 142, S. 206.

<sup>23</sup>S. <http://goo.gl/ps6ca6> (Visit 09.10.2014).

<sup>24</sup>Bridget Riley (\*1931): *Cataract 3*, British, Council, London, Großbritannien, Emulsionsfarbe/Leinwand, 221,9 x 222,9 cm, 1967.

Distanz aussetzt.<sup>25</sup>

Über den Entstehungsprozess dieser Bilder ist bereits eine Menge geschrieben worden.<sup>26</sup> Es ist bekannt, dass er die Bilder mit dem Computer stark überarbeitet. Und zwar in einer Art und Weise, die seine eigenen, manipulativen Eingriffe, aber auch optische Unzulänglichkeiten der Kamera zu eliminieren trachtet. Das Börsenparkett im hier betrachteten Bild, das sich in einer Breite von annähernd drei Metern ausfaltet, werden wir vor Ort niemals auf diese Weise sehen können. Diese Fotografien, ganz gleich welche bearbeitenden Maßnahmen zum Einsatz gekommen sind, verleugnen in keiner Weise ihre Künstlichkeit – sie machen sie vielmehr selbst zum Thema. Sie übersteigern ferner gesellschaftliche Phänomene des Übersteigerns in Übersteigerung der fotografischen Implikate, etwa die stets unterstellte Wirklichkeitstreue. Was ist der Finanzmarkt, dessen Protagonisten auf dem Parkett der 1980er Jahre, die Broker, längst nicht mehr die bestimmenden Akteure sind? Diskrete Unternehmen, die im High-Speed-Handel Computer anstelle von Menschen einsetzen, weisen auf das, was noch kommen mag. Gurskys Fotografie referenziert die zukünftige Zeit ebenso wenig wie die Vergangenheit. Allerdings spiegelt sie ein Phänomen: Glasklarheit im Detail erzeugt multipliziert Unübersichtlichkeit, Undeutlichkeit, Unbestimmtheit, was metaphorisch auch Unschärfe bedeuten kann. Überträgt man diesen Verhalt auf die dargestellten Phänomene, lässt sich die Behauptung aufstellen, dass mit diesen Bildern Identität und Individualität höchstens noch als Möglichkeit aufscheinen. Doch trotz der Bestimmtheit und Erkennbarkeit der Bildinhalte wird man einen Eindruck des Rappports, des Musters, des Entindividuierten nicht los.

### 3.1.5 Exkurs in die Unentschiedenheit

Diese Ambivalenz, die aus der Ferne geradezu als wechselseitig kontrafaktisch zu beschreiben ist, findet sich nicht nur in der bildenden Kunst. In der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zeigt sich gleichermaßen ein aufregendes wie verwirrendes Verhältnis zwischen Schärfe und Unschärfe. Zufall und Determination bestimmen zwei Richtungen der Neuen Musik der 1950er Jahre. Und produzieren in serieller Musik und Aleatorik ein übergeordnetes Wahrnehmungsphänomen, das Parallelen zur bildenden Kunst aufweist. Die serielle Musik zeichnet sich durch das größtmögliche Determinieren aller musikalischen Parameter eines Tons aus. Als frühes Beispiel gilt Olivier Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* von 1949.<sup>27</sup> Unter Zuhilfenahme von Zufallskriterien entstehen aleatorische Stücke, hier etwa *Music of Changes I*, die John Cage 1950 konzeptionierte.<sup>28</sup> Der Prozess des Komponierens umfasste die Erstellung von Notentabellen aus den Resultaten von Münzwürfen unter Einsatz des chinesischen Orakels I Ging.<sup>29</sup> Und

<sup>25</sup>S. z. B. Andreas Gursky: *Chicago Board of Trade II*, 1999, 1,574 x 2,840 m.

<sup>26</sup>S. z. B. Peter Galassi: Gursky's World, in: ders.: Andreas Gursky. New York (The Museum of Modern Art, Third Impression) 2003, zgl. Ausst. Kat. Museum of Modern Art, New York, 4.3.-15.5.2001, S. 38 ff.

<sup>27</sup>Im Rahmen der Vorbereitungen lag mir die Aufnahme von *Mode de valeurs et d'intensités* mit Yejin Gil, Klavier, aus dem Album *Fulgurances, Solstice*, SOCD 300 (2013) vor.

<sup>28</sup>Gehört in der Aufnahme von Chen Pi-Hsien, Klavier (*Changes*, hat[now]ART 188, 2013).

<sup>29</sup>S. [http://en.wikipedia.org/wiki/Music\\_of\\_Changes](http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Changes). S. auch Willibald Gurlitt: Riemann Musik Lexikon. Sachteil. Mainz (B. Schott)<sup>12</sup>1967, S. 25, Lemma: Aleatorik.

das ist für mich musikwissenschaftlichen Laien eine überraschende Erkenntnis, über die es sich nachzudenken lohnt. Sicher lässt sich diese Übertragung nur eingeschränkt bzw. relativiert leisten, denn John Cage hat einerseits bestimmte Rahmenbedingungen (das I Ging etwa) vorgegeben und damit das Ergebnis in gewisser Weise schon vorherbestimmt. Andererseits wird es sicher Hörer geben, die derart gebildet sind, dass sie die Unterschiede zwischen serieller Musik und aleatorischen Kompositionen wahrnehmen und erkennen können. Dennoch ist die zumindest im Gedankenexperiment existente Parallele zur bildenden Kunst anregend.

### 3.1.6 Techniken im Blick – William Turner

Joseph Mallord William Turner lebte von 1775 bis 1851. Als Sohn eines Frisörs bildete er sich zunächst autodidaktisch und trat 1789 an der Royal Academy in die Klasse von Sir Joshua Reynolds ein, dem damals bedeutendsten englischen Landschaftsmaler. Seit 1809 ist er Professor für (sic!) Perspektivlehre. Turners *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway* von 1841<sup>30</sup> wird heute nicht mehr verstanden, wenn Faktoren gesellschaftlicher Entwicklung nicht beachtet werden. Bereits der Titel lässt ahnen, warum: «Steam» ist die entscheidende Vokabel – das Gemälde entstand im Zeitalter der Dampfmaschine. Die Industrialisierung mit einem massenhaften Einsatz von Maschinen erlebte um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre «Blüte». Die Gesellschaft hatte sich vollständig verändert. Zur Zeit der Entstehung des Bildes war längst aktenkundig, dass die industrielle Revolution katastrophale Auswirkungen auf die Gesellschaft und die Umwelt zur Folge hatte. Ein Beispiel ist die britische Textilmetropole Manchester, die einer düsteren Vorhölle geglichen haben muss. Alexis de Tocqueville notiert in seinen Reisetagebüchern von 1835 schockiert: «Ein dichter, schwarzer Qualm liegt über der Stadt. Durch ihn hindurch scheint die Sonne als Scheibe ohne Strahlen. In diesem verschleierte Licht bewegen sich unablässig dreihunderttausend menschliche Wesen. Tausende Geräusche ertönen unablässig in diesem feuchten und finsternen Labyrinth.»<sup>31</sup> Trostlosigkeit, luftverschmutzte, überbevölkerte Wohnviertel, riesige Industriegebiete und eine aufgrund der Landflucht stetig sich ausdehnende Stadtgrenze verweisen auf den Abgrund der Vielen, der mit dem Wohlstand der wenigen Großkapitalisten erkaufte wurde.

*Rain, Steam, and Speed* zeigt hingegen nicht das Elend dieser Zeit, das dem Maler durchaus nicht verborgen geblieben sein muss. Immerhin, es gab Zeitungen und Protest. Was er jedoch zur Anschauung bringt, ist am ehesten noch der heute kaum nachvollziehbare Rausch der Beschleunigung, dem sich der Zeitgenosse durch eine Fahrt

---

<sup>30</sup>1844, Öl/Lw., National Gallery, London.

<sup>31</sup>S. <http://goo.gl/qR7YQU> (Visit 09.10.2014). Manchester lebte von der Baumwollspinnerei. Die exponierte Lage an Bächen erlaubte das Betreiben von Wasserkraft getriebenen Maschinen. Außerdem war Liverpool mit dem Hafen nah. Innerhalb weniger Jahrzehnte stieg die Bevölkerungszahl um ein Vielfaches an, und Manchester wurde zum wichtigsten industriellen Zentrum der Welt. Das ungebremsste Bevölkerungswachstum brachte die Stadt an die Grenzen der Belastbarkeit. Die meisten Arbeiter wurden zu Hungerlöhnen angestellt und mussten in erbärmlichen Zuständen leben. So kam es schon 1797 als Folge einer Rezession in der Textilindustrie zu Aufständen und Plünderungen.

mit der Eisenbahn ausgesetzt sah. Ein farbig dichter Dampf, dienlich um Geschwindigkeit zu illustrieren, Regenschwaden und Wolken vermengen sich in Farbe und Duktus der Malerei von Turner zu einem Eindruck von Unschärfe, der die Maßlosigkeit der Lage offenbart, in der Menschen und ihre Weltbezüge verschwinden, selbst wenn die Lokomotive, die Waggons von Menschenhand gemacht worden sind. Unschärf vermengen sich Himmel, Wasser, Horizont, Brücke und Zug zu einem Ineinander, das nur die Lokomotive und den Ruß an den Schienenrändern halbwegs deutlich hervortreten lässt. Den einzigen Halt bietet die in die Tiefe fluchtende Bahnstrecke; die Lokomotive befindet sich kompositorisch spannungsvoll ungefähr auf dem Goldenen Schnitt. In der Regell wird die Geschwindigkeit als nachvollziehbar beschrieben. Doch gerade die Komposition ist es, die das Bild und seine Gegenstände in eine gewisse Ruhe versetzt. Teilt man nämlich im Groben die Bildfläche in sechs Quadrate ein, bestimmt die Lokomotive die linke Ecke des untersten Quadrats rechts. Wäre sie nur ein wenig nach links oder nach oben verschoben, steigerte dies die Dynamik ungemein. Doch Turner will offenbar etwas anderes andeuten: die Aufhebung der Zeit in Rausch und Nebel. Denn selbst die Lokomotive ist eigentlich ein unkenntlicher Farbkleck, wäre da nicht der Schornstein. Eher noch mutet die technische Apparatur animiert an, wenn man das Leuchten auf der Frontseite des Kessels nicht als Positionsleuchte oder Reflexion deuten möchte. Aus der Zeit scheint auch das kleine Boot gefallen zu sein. Es könnte die Reminiszenz an eine unbeschleunigte Epoche anbieten, die in diesem Bild mit der beschleunigten Gegenwart in eins gefallen zu sein scheint. Lässt sich das Bild als Programm eines Fortschrittsglaubens verstehen? Der französische Philosoph Michel Serres geriet in Sachen Turner beinahe in Ekstase und nannte den Maler: «Das erste wahrhafte Genie der Thermodynamik».<sup>32</sup> Wenn Sie die *Stadtansicht Venedigs* aus demselben Jahr hinzuziehen, wird diese Akklamation fragwürdig.<sup>33</sup> Geht es nicht eher um eine neue Form der Malerei, um ein malerisches Experiment, und um eine Landschaftsauffassung, die zur Auflösung der Gegenstände neigt? Wir werden niemals auf diese Weise einen Zug wahrnehmen können. Ebenso wenig ist es der Eindruck oder Nachhall von Lichtwerten auf der Retina, deren Nachspüren teilweise im Impressionismus zur Methode erhoben wurde. Vielleicht muss man Serres nach fortgesetzter Lektüre Recht geben. Sein Fazit der Betrachtung: «Turner hat niemals etwas anderes gemalt als den kosmischen Koitus. Der Liebesakt zwischen Feuer und Wasser, physisch gezeichnet in aller Präzision.»<sup>34</sup> Eine erstaunliche Beschreibung angesichts der Unschärfe auf vielen Ebenen des Gemäldes. Aber Präzision meint hier eben nicht die Detailgenauigkeit der Darstellung.

Andererseits haben Zeitgenossen an Turner (oder an seinen Gemälden?) eine altersbedingte Linsentrübung diagnostiziert, mit der er gemäß der Nacherzählung von Marc Wellmann weder die Natur noch seine Bilder habe korrekt sehen können.<sup>35</sup> Der Au-

<sup>32</sup>S. Michel Serres: *Über Malerei. Vermeer – La Tour – Turner*. Dresden, Basel (Verlag der Kunst) 1995, S. 94.

<sup>33</sup>*Venezianische Szene*, wahrscheinlich Blick über den Canal Grande vom Palazzo Mocenigo aus, 1844, Öl/Lw., Tate Gallery, London.

<sup>34</sup>A. a. O., S. 109.

<sup>35</sup>S. [WELLMANN], S. 222.



genarzt Richard Liebreich gilt als Protagonist der kunstinteressierten Mediziner seines Fachs.<sup>36</sup> Hier kommt ein weiterer Topos ins Spiel. Optizität wird zur Domäne der Ophthalmologen und Unschärfe zum Symptom von Augenkrankheiten. Das bedeutet auch, dass Erscheinungen, die scheinbar in das Raster der Mediziner passen, damit Anzeiger pathologischer Sachverhalte werden. Was bei diesen historischen Deutungen, deren *modus operandi* die Zwangsläufigkeit einer Erkrankung ist, unscharf bleiben muss, sind genuine Faktoren aus dem Diskurs der Kunst. Ich erinnere nur an Tizian. Mag er in seinem hohen Alter augenkrank und zittrig gewesen sein, ist der Einsatz dieser je spezifischen Farbigkeit nicht willkürlich, unlogisch, außer jeder Entwicklung stehend, sondern gegebenenfalls in seiner Art einer durch Hybris gespeisten Demut und einer durch Demut motivierten Hybris das Zeugnis künstlerischer Innovation schlechthin. Der scharf blickende Augenarzt verliert – in einer leicht überzeichneten Metapher – dasjenige aus dem scharf gestellten Bereich, was seine Fachdisziplin nicht abdecken kann. Und was ist plausibler? Eine Krankheit oder eine Bildauffassung, die sich der stetigen Umarbeitung und Aktualisierung im Laufe eines Lebens verdankt? Wellmann konstatiert daher vollkommen zurecht: «Selbst bei stärksten visuellen Pathologien ist das (gegenständliche) Tafelbild kein Abbild dieser Sehstörungen, sondern immer eine von dem spezifischen Prozess des Malens geprägte Form der Sichtbarkeit.»<sup>37</sup>

### 3.1.7 Nähe und Ferne – Alberto Giacometti, Matthias Loebermann

Wir erinnern uns daran, dass im 15. Jahrhundert der Himmel über der Toskana erstmals als diesig erkannt werden konnte und damit in der Ferne keine klare Kontur mehr mit glasklarer Schärfe den Blick der Betrachter bannen konnte. Widmen wir uns nun wieder einem Phänomen von Schärfe und Unschärfe, das aus Distanzen erwächst und spätestens mit Alberto Giacometti (1901-1966) das Spektrum der unscharfen Dinge erweitert. Eingangs verwies ich auf die Unschärfeeffekte im Werk auf dem Klarissenplatz und beschrieb einen paradoxen Effekt der Inversion von deutlicher Formwahrnehmung aus der Ferne zu verschwommener Wahrnehmung in der Nahsicht. Doch ist es weder mit Blick auf Matthias Loebermanns Architektur noch mit Alberto Giacometti so einfach. Es liegt in der Natur der Sache, dass eine Plastik wie die *Porträtbüste Diego*<sup>38</sup> eine Raumerfahrung anbietet, die sich von derjenigen der Tafelbildmalerei kategorial unterscheidet. Zum Vergleich betrachte ich ein ähnlich klein dimensioniertes Porträt derselben Person – es ist der Bruder des Künstlers.<sup>39</sup> Beginnen wir mit Augenscheinlichem: In beiden Arbeiten begegnet uns eine menschliche Figur, die aus physiologischer Sicht unwahrscheinlich proportioniert ist. Der Kopf ist stark überlängelt, scheibenartig. Er ruht auf einem fundamenthaften Oberkörper, der in seiner Breite einen geringen Realitätswert aufweist. Im Gemälde schält sich die Figur aus einem stählernen, aus verschiedenen Grauwerten gebildeten Hintergrund strichelig, geradezu wie eine Zeichnung heraus.

---

<sup>36</sup> A. a. O., S. 224.

<sup>37</sup> A. a. O., S. 226.

<sup>38</sup> 1954, Höhe 39,5 cm, Bronze, Dallas (Texas), Privatsammlung.

<sup>39</sup> *Männerkopf (Diego)*, Öl/Lw., 1961, 45 x 34,7 cm, Washington, Smithsonian Institute, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

Was Alberto Giacometti hier durch Hinzufügen gebildet hat, mag sich im Modelliervorgang für die Bronze auf ähnliche Weise vollzogen haben. Die Oberflächen sind schrundig, und es stellt sich ein Eindruck nervöser Beweglichkeit der Oberflächen ein. Kurzum, Gemälde wie Plastik erscheinen unscharf. Max Imdahl fragt: «Wie kann man aus Material einen Menschen bilden, ohne ihn in Material erstarren zu lassen?»<sup>40</sup> Entgegen den Vorstellungen einer akademisch-gültigen Korrektheit der Darstellung von Körperlichkeit präge gemäß Imdahl die konkrete Erfahrung das künstlerische Konzept Giacomettis. Der Wahrnehmungsprozess klassischer Bildhauerei vollziehe sich vom Gesamteindruck zum Naheindruck. Je näher man einer traditionellen Büste trete, um so mehr werde man ihrer Details habhaft: «Je geringer die Distanz, desto genauer und differenzierter die Information [...]»<sup>41</sup> Dagegen sei der Rezeptionsprozess von Giacomettis Arbeiten ein anderer. Imdahl bezieht sich übrigens gleichfalls auf eine Büste von Diego, allerdings auf eine andere aus den Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum. Wir sehen Diego aus der Ferne und mutmaßen ganz selbstverständlich im wiedererkennenden Sehen, es handle sich beim Kopf um einen Kopf, beim Ohr um ein Ohr, beim Augenlid um ein Augenlid. Können dies aber nicht genau angeben. Und während wir näher treten, klärt sich dieser Eindruck keineswegs: «Bei Annäherung an die konkrete Form nimmt deren Potenzial eines gegenständlichen Bedeutens ab.»<sup>42</sup> Nun, was könnte das heißen? Imdahl versteht darunter einen vorherrschenden Zustand «formaler Unbestimmtheit», einen «Übergang zwischen Sein und Zerfall oder auch zwischen Amorphem und Gestaltetem».<sup>43</sup> Das erinnert an Marc Wellmanns territorial gedachte Definition der Unschärfe als Annulierung von Grenzen, die das Überschreiten ermöglichen, die über scheinbare Gewissheiten verunsicherten. Damit öffnet sich ein anderer Raum. Wir Betrachter können Diego nicht vereinnahmen, indem wir alles Individualisierende, alle Details wiedererkennen. Imdahls Deutung weist auf eine plastische Leistung hin, die weder einem System gehorcht, das konzeptuell, etwa wie konkrete Kunst, nicht-gegenständlich ist, noch Gegenständlichkeit festschreiben will, wie eine detailgenaue klassische Skulptur. In der prinzipiellen Offenheit einer Distanz produzierenden Darstellungsweise, die sich qua Unschärfe an Gegenständlichkeit zeigt, sieht Imdahl eine «imaginäre Vergegenwärtigung eines Subjekts», «gegenwärtig als immaterielle Erscheinung»<sup>44</sup>, die immaterielle Anwesenheit eines eigentlich Abwesenden und zwar unabhängig vom realen Diego, von dem wir ja eigentlich auch nichts erfahren. Das ist ein recht kompliziertes Gedankengebilde. Aber es wirft uns in das zwielichtige Terrain der Schärfe-Unschärfe-Relation. In übertragenem Sinn kann demgemäß nur mittels einer gewissen Ausgestaltung von Unschärfe die an schierer Äußerlichkeit orientierte Wiedererkennungsmaschinerie überwunden werden. Im Unschärfereich entstehen zwar keine Geisterbilder, wie einige historische Fotografen ihrem Publikum weismachen wollten, doch es kann ein Vehikel für das Erfahren einer ansonsten unanschauli-

<sup>40</sup>Max Imdahl: Alberto Giacometti, «Diego», in: Angeli Janhsen-Vukićević (Hrsg.): Max Imdahl. Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Band 1. Frankfurt/M. (Suhrkamp Verlag) 1996, S. 355.

<sup>41</sup>A. a. O., S. 358.

<sup>42</sup>A. a. O., S. 359.

<sup>43</sup>A. a. O., S. 360.

<sup>44</sup>A. a. O., S. 361.

chen Immaterialität sein, die Spuren von Vergänglichkeit im Prozess des Sehens selbst erlebbar macht. Oder, und das soll im folgenden Abschnitt näher betrachtet werden, das Mediale wird auf ähnliche Art und Weise reflektiert.

### 3.1.8 Medienrezeptionen – Gerhard Richter, Christiane Baumgartner

Zu guter Letzt möchte ich auf einen, die technische Entwicklung der Bildproduktion reflektierenden Funktions- und Erscheinungsbereich der Schärfe-Unschärfe-Relation hinweisen. Schauen Sie in einen x-beliebigen Prospekt eines Anbieters von Unterhaltungselektronik. Sie werden feststellen, dass mittlerweile so genannte 4K-Bildschirme, aber auch 4K-Videokameras ihren Weg in unsere Wohnzimmer gefunden haben und Begleiter auf Urlaubsreisen geworden sind. Und vielleicht haben Sie selbst, sofern Sie – wie ich – keine derartigen Apparate besitzen, immerhin im umgerüsteten Kino das 4k-Logo noch vor dem Vorspann des Films prangen sehen. Was aber bedeutet es, wenn unsere Bildschirme und Aufnahmegeräte derart hochauflösende Bilder an uns senden oder speichern? Gesetzt den Fall, die Unterhaltungsindustrie prägt in unserer Gesellschaft unsere Wahrnehmungsgewohnheiten, dann befindet sich unser Auge mit Blick auf die Geschichte in einem Prozess zunehmender Verschärfung. Mit einer Auflösung von 4096 x 2304 Pixels ist eine *schärfere Darstellung der Unschärfe* denk- und machbar. Numerisch nämlich als Vierfaches des derzeitigen HD-Standard. Wir nähern uns einer *conditio medialis*, die der Malerei eigentlich immer schon gegeben war: Das technische Medium ist instand gesetzt, auf einer erhabenen reflektierenden Ebene mit Unschärfen und Schärfen annähernd unbegrenzt und variantenreich spielen zu können, weil die hohe Auflösung an den Rand des maximalen Informationsquantums, den das menschliche Auge zu verarbeiten in der Lage ist, heran reicht. Das Medium holpert nicht mehr über den steinigen Feldweg der unangenehmen Mängel, etwa der fehlenden Präzision, die ihm qua technischer Unzulänglichkeit früherer Verfahren eingeschrieben waren. Daher muss man sich gleichfalls fragen, ob die Malerei Gerhard Richters, über die bereits eine Menge mit Blick auf die Unschärfe geschrieben worden ist, in einer Zukunft, in der es eine noch größere Präzision der Darstellung gibt, überhaupt noch verstanden werden kann. Wenden wir uns also der Relation zwischen analoger, tradierter Bildlichkeit in der Malerei (Gerhard Richter) und dem Holzschnitt (Christiane Baumgartner) zu.

Hat Gerhard Richters Gemälde *Onkel Rudi* wirklich etwas mit Fotografie zu tun?<sup>45</sup> Ist es zukünftigen Generationen eigentlich möglich, unmittelbar zu erspüren, dass dieses Bild auf ein ganz spezifisches Genre der Fotografie rekurriert? Sieht jemand, der Fotos nur in digitalen Wiedergabegeräten wie Smartphones etc. zu betrachten gewohnt ist und dem der Zweite Weltkrieg nur mehr einer von unzähligen historischen Marksteinen im Lehrbuch ist, dass es sich hier um einen Fronturlauber handelt? Das ist also Onkel Rudi. Da steht er, und wir erfahren nichts über ihn. Vielleicht sogar noch viel weniger als über Alberto Giacomettis Bruder Diego.

Vielleicht haben Sie auch einen Onkel Rudi, wie ich einen hatte, aber es ist ja nicht

---

<sup>45</sup>1965, 87 x 50 cm, Sammlung Lidice, Prag.

derselbe wie in dem Bild. Dieser hier bedeutet mir – das muss man so deutlich konstatieren – *nichts*, denn es ist erst einmal keine Fotografie aus meinem Lebenskontext. Ist er als typisierter, idealisierter Fronturlauber dargestellt? Auch nicht. Außerdem kommen wir niemals in Versuchung, das Bild mit einer Fotografie und dem immer noch mit ihr verbundenen Wirklichkeitsbezug namens Authentizität zu verwechseln. Sicher ließe sich ein ebenso großer Abzug in welcher Qualität auch immer herstellen. Die Größe mag also nicht als Indiz der medialen Differenz erhalten, selbst dann nicht, wenn meine großväterlichen Fotos, also die Abzüge, in einer Handfläche Platz finden. Was hingegen umgehend auffällt, ist die Unschärfe. Und diese ist, unschwer zu erkennen, der spezifischen Maltechnik geschuldet. Doch schaut man genauer hin, fällt – sofern man ein wenig mit der Fotografie und ihren Möglichkeiten vertraut ist – deutlich auf: Richter ahmt in keiner Weise fotografische Unschärfe, Verwacklungseffekte oder schief gelaufene Fokussierung, also Fehler, nach. Es mag ja sein, dass er es wollte, doch dann hat er es nicht hinbekommen. Nur fällt es schwer, das anzunehmen. Wir haben hier zudem keine derjenigen Mittel, die der Fotograf Edward Steichen einsetzte, um der Malerei nahe zu kommen. Nach [WELLMANN] habe Richter die noch feuchte Oberfläche der Leinwand mit einem trockenen Pinsel verwischt.<sup>46</sup> Damit werden Details verschleiert, malerisch, nach und nach, Pinselbahn um Pinselbahn. Hier zeigt sich die Dialektik von Material und Darstellung, denn Richter selbst sagte: «Aber da Bilder nicht gemacht wurden, um sie mit der Realität zu vergleichen, können sie nicht unscharf sein oder genau oder anders (anders als was?) Wie sollte Farbe auf der Leinwand unscharf sein?»<sup>47</sup> Das ist ein Verweis darauf, dass wir die *Unschärfe* in *Onkel Rudi* nicht wörtlich, sondern bildlich, dem Medium der Malerei zugehörig und damit auf eine andere Weise Ernst nehmen müssen. Sie bietet keinen Verweis auf das Außerbildliche einer erzählten Medienreflexion des Fotografischen. [WELLMANN] liegt richtig, wenn er feststellt, dass Richter damit im Gegenteil den Bezug zur abgebildeten Wirklichkeit, also einem abgemalten Foto, untergrabe, und er kommt zu dem Schluss, dass bei «Richter [...] die Unschärfe ein Bekenntnis zur Autonomie malerischer Bilder» sei.<sup>48</sup> [ULLRICH] sieht zudem noch eine stärkere Selbstbezüglichkeit: «Indem er die Unschärfe gegenüber den Vorlagen ausbaut, bringt Richter die fotografische Ästhetik schließlich zum Kippen – aus authentischen werden fast abstrakte Bilder, die auf ihre eigene Machart verweisen.»<sup>49</sup> Wobei natürlich eingeschränkt gesagt werden muss, dass Richter nicht die fotografische Ästhetik zum Kippen bringt und diese auch nicht «ausbaut», sondern Relikte von Aspekten der fotografischen Ästhetik verfremdend in die Malerei überträgt, um damit eben dieses hohe Maß an Selbstbezüglichkeit von Malerei auf Malerei zu erzeugen. Ein merkwürdiger Umstand angesichts der Radikalisierung der Malerei durch Konkrete Kunst, die nach Theo van Doesburgs Definition ja nichts anderes als sich selbst bedeutet: Fläche, Form, Farbe – frei von jeglichen Gegenstandsbezügen – um nur einige Parameter zu nennen. Nun taucht ein Mensch in Unschärfe auf, obwohl die Totalisierung der Malerei längst stattgefunden hat. Ist dies ein Anachronismus? Ein

---

<sup>46</sup>S. [WELLMANN], S. 15.

<sup>47</sup>Ebda.

<sup>48</sup>A. a. O., S. 16.

<sup>49</sup>S. [ULLRICH], S. 139.

Rückschritt gar? Eher anders: In der Konkreten Kunst ist alles klar, und wir sind schnell geneigt, uns den Bildern über die Betrachtung der in ihnen ausgespielten, quasi analysierten Phänomene zu nähern. Doch hier findet vielleicht eine doppelte Unschärfe statt: Einerseits ist es die sichtbare, die den Gegenstand verschleiert, andererseits ist es gerade der Gegenstand, der uns verführt, während unserer Deutungsversuche auch außerhalb des Bildes zu suchen – mit dem Resultat einer Enttäuschung. Denn wie wir feststellten, sagt uns Onkel Rudi nichts, und das Bild zeigt auch sonst keinerlei Verweise etwa auf soziohistorische, pazifistische oder sonstwie narrative Gehalte. Onkel Rudi in seiner Unschärfe daher irgendeinen Kritizismus zu unterstellen, führt schlichtweg zu weit. Jeglicher kunsthistorische Detektivtrieb läuft ins Leere. Vielleicht war Richter klar, dass wir wie Jacob Burkhardts *Attribuzzler* allzugern zum Deuten von Details neigen, um Bilder wie ein Rätsel zu lösen, also schickte er uns mit seiner doppelten Unschärfe-Relation ins Schemenhafte, ins Ungewisse, mit dem es schwer zu leben ist, das wir jedoch aushalten müssen. Die potenzielle Unausdeutbarkeit eines gemalten Bildes findet hier einen substanziellen Ausdruck, und die Unschärfe ist ihr innerbildliches Vehikel oder, wenn es beliebt, ihr Medium.

### Mediale Rochaden

Christiane Baumgartner fügt diesem Filtersystem noch ein weiteres hinzu, doch legt sie uns ansatzweise diejenigen Spuren, welche wir in Gerhard Richters Onkel Rudi beinahe schmerzlich vermissen. Sie schaute durch die Videokamera eine Sekunde lang aus dem Fenster eines fahrenden Autos. Den Film nutzte sie als Vorlage für eine Serie von 25 Holzschnitten, die lapidar mit *1 Sekunde* (2004) betitelt ist.<sup>50</sup> Die Darstellungen setzen sich aus lediglich horizontal an- und abschwellenden Linien zusammen und formen ein Bild, ganz ähnlich dem zeilenweisen Aufbau von TV-Bildern, und doch anders, weil analog. Außerdem bearbeitet die 1967 geborene Künstlerin die Stills zuvor noch im Computer, bevor sie dann ans antiquiert-handwerkliche Arbeiten mit Stech- und Hohleisen oder Stichel geht. Was diese Arbeit bestechend macht, ist nicht so sehr die höchst virtuose Handhabung dieser alten Werkzeuge, sondern eine ebensolche Virtuosität in der Art und Weise wie die Künstlerin Medienfilter einrichtet, durch die technisch erzeugte Bilder hindurch müssen, um auf den materiellen Status eines spätmittelalterlichen Bildes zurückgeführt werden zu können. Der technische Hintergrund ist dabei folgender:

Wir nehmen 25 Einzelbilder in der Sekunde als ruckelfreien Bewegungsablauf wahr. Und das PAL-Fernsehbild basiert auf dem 25-Bilder-Verfahren. Es ist aus 50 Halbbildern pro Sekunde zeilenweise per Interlacing, zu Deutsch Zeilensprungverfahren, aufgebaut. Dabei wird die Bildfläche quasi in Streifen unterteilt. Das Vollbild, Frame genannt, entsteht, indem zunächst ein Halbbild der ungeraden Zeilen im Empfangsgerät aufgebaut wird, nach Vollendung dann das zweite aus den Zeilen mit gerader Zahl. Im günstigsten Fall sieht man als Mensch dann ein flimmerfreies Bewegtbild. Man sieht scharf – fast zumindest. Der Entstehungsprozess solcher Bilder ist ein simpler

<sup>50</sup>Christiane Baumgartner (\*1967): *1 Sekunde*, Mappe mit 25 Holzschnitten (26 x 33 cm), Leipzig: Carivari, 2004, Drucker: Bettina Haller, Sonnenberg-Press, Chemnitz.

in Relation zur Produktion eines Holzschnitts. Heute vermag jeder eine Videokamera zumindest rudimentär zu benutzen. Die Bewegtbildproduktion ist mittlerweile mit geringem Aufwand verbunden. Genauso wie es damals zu Zeiten des WK II. nicht allzu schwierig war, ein Foto von Onkel Rudi aufzunehmen. Sind nun Gemälde und Grafiken miteinander zu vergleichen? In gewisser Weise schon. Denn die Holzschnitte von Christiane Baumgartner bieten keine Erzählung über die Videotechnik von einst an, die es nur anhand von Details zu beschreiben gilt.<sup>51</sup> Das beginnt schon bei den Bildzeilen. Wenn ich mich recht entsinne, habe ich auf einem Blatt 79 von ihnen gezählt. Mit dieser Zahl korreliert meines Wissens kein Parameter aus der Technik des TV-Bildes. Außerdem ist das Verfahren bei beiden Künstlern ein anderes. Selbst wenn Baumgartner den Gebrauch der Schleuse Computer im Entstehungsprozess nicht näher beschreibt, mutmaßte ich, dass es sich unter anderem um Verfahren der Konturenfindungsvorgänge handelt, doch das ist in Zusammenhang dieses Textes spekulativ. Im Unterschied zu Richter haben wir hier eine eher metaphorische Bindung des Holzschnitts an seine technischen Vorfahren. Das Unschärfephänomen verdankt sich im Holzschnitt der Schärfe einsetzenden, schneidenden Arbeit. Sie erinnern sich an den Ursprung des Worts Unschärfe.<sup>52</sup> Die Grate müssen klar stehen, sonst kann die Farbe nicht präzise im Druck auf das Papier übertragen werden. Zudem scheint es, als sei allein schon des Papiers wegen der Holzschnitt viel weiter vom gemalten Bild entfernt. Hier stellt sich daher noch einmal die Frage nach dem Status dessen, was wir sehen. Es sind 25 Bilder mit ziemlich lapidaren Motiven. Die Langeweile vorbeiziehender Landschaft. Geäst, durch die Geschwindigkeit unfokussiert. Baumgartner gewinnt dem Medium des Holzschnitts nämlich das ab, was Bridget Riley mit Farbe, Form, Rapport und Flächenstruktur erzielte. Das visuelle Flirren aufgrund an- und abschwelliger Linien, die in einer gewissen Distanz ineinander zu einer nervösen Dynamik des Eindrucks verschwimmen. Und gehen wir nahe genug heran, verschwindet jedes Motiv in der Schärfe der Abbildungsleistung des Holzschnitts. Im Unterschied zu Richter, der keine optische Irritation anbietet, sondern lediglich eine Störung produziert, erweitert Baumgartner das Ausdrucksspektrum um eben jene, vielleicht auf die Op Art zurück gehende Sinnestäuschung. Nun könnte mittels einer verwegenen Rochade folgender Schluss gezogen werden: Versucht die Technologie das Flimmern als mindere Qualität aus den Produkten durch Formatveränderungen und höhere Auflösung (PAL, HD, 4K) zu eliminieren, installiert die Leipziger Künstlerin diese als Relikt in einer reliktgleichen Technik. Und da sie das Sehen (25 fps) in seiner technischen Verlaufsgröße über das Konstrukt einer Serie einbringt, können wir in den Arbeiten gleichsam die Expansion von Zeit wahrnehmen. In jedem Einzelbild sehe ich Dynamik, die aber nicht linear als Abfolge verstanden werden kann, selbst dann nicht, wenn die Einzelbilder der Serie nebeneinander hängen. In Verbindung mit der Technik des Holzschnitts offenbart sich zumindest eine paradoxe Struktur, in der die Wahrnehmungen des Mediums Video sich in übersteigerter Weise in dem an sich statischen, vor allem historischen Medium des Holzschnitts im Modus der Zerstückelung und Zeitdehnung spiegeln. Wobei das

---

<sup>51</sup>Ebenso wenig erzählt uns Gerhard Richter etwas über die Fotografie.

<sup>52</sup>S. o. S. 5.

visuelle Phänomen in den Einzelbildern immer auch diese verwirrende Unschärfe des PAL-Bildes aus dem Fernseher anklingen lassen.

## 4 Kunst und Begriff

Was jedoch abschließend festzustellen ist: Beide Medienreflexionen beziehen sich eher auf die eigene Materialität und schildern sich stärker als die Medien, die sie referenzieren. Damit ist die in ihnen erscheinende Unschärfe auch eine genuin malerische bzw. holzschnittthafte, selbst wenn Christiane Baumgartner mit Details wie den 25 Bildern den Detektiv in uns wecken und uns auf Abwege von den Bildern locken möchte. Beide werfen mithilfe der Unschärfe Köder aus, wenn man so will, die wir schlucken und dann jedoch feststellen, dass sich mit ihnen ein wenig, aber nicht alles verstehen lässt. Wir haben die Komplexität von Nähe und Ferne mit Blick auf die Materialisierung von Imaginationen durch Unschärfe bei Alberto Giacometti betrachtet. Im Impressionismus diente die Unschärfe der malerischen Realisierung unterschiedlicher Lichtsituationen. Wir haben anhand der Bilder Turners bemerkt, dass Unschärfe auf falsche Pfade lenken kann, wenn man aus fachfremder Sicht in Bildern Symptome einer Augenkrankheit wahrnehmen will. Das eine überstrukturierte Schärfe zu einem Eindruck der Unschärfe führen kann, sahen wir anhand der Bilder von Andreas Gursky, Bridget Riley und in Ansätzen von Pieter Brueghel d. Ä. und entdeckten, dass in älterer Kunst diese Schärfe-Unschärfe-Relation im Sinne einer kühnen Äquivalenz auch einen theologischen Sinn zu stützen vermag. Dass Kunsthistoriker, die nicht offen, sondern aufgrund ihres starren Weltbildes ein Unschärfephänomen nutzen, um eine theologisch inspirierte Methode zu gestalten, erfuhren wir durch die Untersuchung der Strukturanalyse von Hans Sedlmayr. Zuvor entdeckten wir, wie enorm innovativ die späte Malerei, die ultima maniera von Tizian ist, der quasi Rembrandts Leistungen in Teilen vorgriff. Unschärfe als Indiz für die Befreiung der Gegenstände von der Kontur bei gleichzeitig extremer Hervorhebung der Faktur. Den Ausgangspunkt lieferte uns Leonardos Sfumato bzw. seine drei Perspektiven des Unschärfer-Werdens in Kontrast zu der linear betonten Malerei etwa eines Masolino. Wir haben auch gesehen, dass schon recht früh mit der Brille zumindest die Möglichkeit von Schärfe-Unschärfe-Erfahrungen vorhanden gewesen sein muss, was mich ermutigte, die begriffliche Anwendung auch auf Artefakte vor der Fotografie anzuwenden. Ich gebe nun offen zu, dass es sich hier um einen kleinen, ja vielleicht kleinst möglichen Ausschnitt aus der unendlichen Vielfalt der europäischen Kunstgeschichte handelt. Es sind zudem nur Aspekte, und alles in allem sind diese nicht hinreichend, um von einer Geschichte der Unschärfe überhaupt reden zu können. Und zudem betreffen sie je verschiedene Bereiche. Wir sprangen beispielsweise von der Optik zur Methode und in die Medientechnik, und nicht immer waren es die Phänomene der Bilder, die den Anlass zur Reflexion über Glasklarheit und Unschärfe in der bildenden Kunst boten. Daher will ich zu guter Letzt noch einen Blick zurück auf das Wortpaar werfen.

Ich behaupte Folgendes: Es liegt in der Charakteristik dieses Wortpaars (nicht zuletzt



aufgrund seiner alltagssprachlichen Wurzeln) und muss uns bewusst sein, dass wir keine strenge, methodische Haltung einnehmen können, wenn wir *Unschärfe* als Leitfaden einer Untersuchung auswählen. Denn Unschärfe ist zwar ein deutlich zu identifizierendes, alltägliches, visuelles Phänomen, mit Blick auf wissenschaftliches Arbeiten jedoch keine Geltung besitzende Kategorie, kein operationaler Term, wie die Qualität und Verschiedenheit der aufgefundenen Aspekte von Unschärfe in den betrachteten Werke gezeigt haben sollte. *Unschärfe* ist ein *Plastikwort*, was sich erst einmal sehr negativ anhört. Aber wir dürfen dem scharfsinnigen Historiker Lutz Niethammer sehr dankbar sein für die präzise wie amüsante Analyse dieser Metapher am Beispiel der inflationären Verwendung von *kollektiver Identität* zu Beginn der 2000er Jahre.<sup>1</sup> Im Anschluss an den Entdecker von Plastikworten, den Mediävisten Uwe Pörksen, charakterisiert Niethammer, was die Rede von kollektiver Identität so problematisch erscheinen lässt. Es geht um scheinbar wissenschaftliche Begriffe, die sich jedoch durch einen gravierenden Mangel an Präzision auszeichnen, also auf alles und nichts zu übertragen sind und mehr nach etwas klingen, als dass sie etwas aussagen. Besonders signifikant ist dies bei Worten, die auf spezifische Phänomene abzielen und aus der Kunst geradezu destilliert worden sind, etwa Unschärfe. Eine Vokabel, die schon lange im Sprechen und Schreiben über Kunst zirkuliert, in das Feld des Kunstsystems integriert wurde und abseits methodenkritischer Forschung eigentlich gar nicht mehr hinterfragt wurde. Denn auch Ullrich zieht die Tauglichkeit des Begriffs nicht generell in Zweifel. Aber, wie ich zu zeigen versuchte, öffnen auch Plastikworte Wege zur Erkenntnis. Nämlich genau in dem Fall, wenn sie als das verstanden werden, was sie nach Umberto Eco sind: *epistemologische Metaphern*.<sup>2</sup> Wir übertragen hierbei einen Begriff aus einem spezifischen Wissensfeld auf ein spezifisch anderes. Vielleicht ist es mir gelungen, dies zu zeigen – neben dem Faktum, dass die Rede von der Unschärfe ohne ihr Pendant nicht auszukommen vermag.

Vielleicht haben Sie die Erfahrung gemacht, dass mit einem Museumsbesuch zunächst der Eindruck von Verwirrung verbunden war. Dass Sie erst einmal mit dem Gefühl leben mussten, nichts gesehen zu haben, obwohl Sie Sinneseindrücke in überwältigender Menge erlebt haben? Auch das wäre ein Phänomen der Unschärfe. Und es ist verwirrend, festzustellen, dass wir mit dem Einholen von Erkenntnis, also einer Klärung zur Klarheit, zur Schärfe oft erst viel später, wenn wir längst wieder daheim sind, kommen. Doch dürfen wir ja wiederkommen. Matthias Loebermanns Unschärfe lud uns auf den Klarissenplatz dazu ein, und auch für andere Werke gilt, dass sie in den Sammlungen über eine bestimmte Ausstellungszeit wieder und wieder besucht werden können, um neue Unschärfen oder glasklare Erkenntnisse zu gewinnen – eine dauerhafte Einladung.

---

<sup>1</sup>Lutz Niethammer: *Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*. Reinbek (Rowohlt Taschenbuch Verlag) 2000.

<sup>2</sup>S. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1998, S. 160 ff sowie mit Blick auf die Reichweite epistemologischer Metaphern in der Kunstgeschichte [KAMPMANN], S. 118 f.