

Astrit Schmidt-Burkhardt

# Die Augen der Avantgarden

Von der Macht der Blicke  
in der Moderne



[transcript] Image

**Aus:**

*Astrit Schmidt-Burkhardt*

## **Die Augen der Avantgarden**

Von der Macht der Blicke in der Moderne

April 2024, 306 S., kart., 134 SW-Abb.

48,00 € (DE), 978-3-8376-7221-3

E-Book:

PDF: 48,00 € (DE), ISBN 978-3-8394-7221-7

Auge um Auge, Blick um Blick: Sehen ist keine objektive Konstante. Die optische Wahrnehmung unterliegt stets einem Wandel, sie ist determiniert von historisch variablen Kontexten. Schon lange vor Social Media und Instagram gibt es verschiedene visuelle Zugänge zur Welt sowie forcierte Blickregime. Astrit Schmidt-Burkhardt bietet diverse Einblicke in die Sphäre des Schauens. Anhand von Beispielen und Bildquellen aus den letzten dreihundert Jahren spannt sie einen Bogen von Religion und Politik über die Kunst, Technik, Wissenschaft bis hin zum leeren Blick der Toten. Die erhellenden, anregenden und überraschenden Perspektiven eröffnen eine interdisziplinäre Kulturgeschichte des Sehens.

**Astrit Schmidt-Burkhardt** ist habilitierte Bild- und Kunsthistorikerin. Sie unterrichtet an der Freien Universität Berlin, ist als Gutachterin, Kuratorin sowie Redakteurin tätig und forscht und publiziert unter anderem zur Geschichte des Schaubilds, zum Auge und zur Avantgarde.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-7221-3](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-7221-3)

## 6 Vorwort

### 10 Sehen versus Denken?

- 19 **Alles unter Kontrolle**
- 20 »Coup d'œil« oder Augenmaß
- 26 Anfang ist Blick
- 28 Göttliches Allessehen
- 36 Götterdämmerung  
im Zeitalter der Aufklärung
- 49 Prototypen der Bewachung
- 62 Überwachen und Strafen

#### 115 **Neue Sichtbarkeiten**

- 119 Mikroskopische Sehakte
- 126 Symbolistische Monaden
- 130 Optische Gewissheiten
- 134 Materie und Moleküle
- 138 Kleine Welten
- 155 Neue Innerlichkeit

#### 209 **Entschwinden des Blicks**

- 210 De-Facement
- 222 Tote Blicke

#### 71 **Okulartyrannis**

- 74 Mechanisierung der  
Wahrnehmung
- 82 Technische Bilder
- 92 Fotoauge
- 94 Kinoauge
- 105 Kameraauge

#### 160 **Isolierte Blicke**

- 161 Das Einauge von Paris
- 166 Surrealistische Sehrevolution
- 172 Blicke aus Bildern
- 175 Sexualisierung des Sehsinns
- 181 Augenobjekte im Dienst  
surrealistischer Körperpolitik
- 193 Augenporträts

#### 249 **Anhang**

- 250 Abkürzungen
- 251 Quellen und Literatur
- 288 Nachweis der Bildzitate
- 296 Namensregister
- 301 Sachregister

**A**uge um Auge, Blick um Blick: Das Sehen ist trotz konzentrierter Aufmerksamkeit keine objektive Konstante. Die Wahrnehmung unterlag und unterliegt als historische Variable stets einem Wandel. Diesen dokumentieren wiederum Bilder, in deren Darstellungen sich das zeitspezifische Verhältnis zu den Sinnen spiegelt. Zu besonders sprechenden Bildquellen zählen etwa solche, die vom Entschwinden der Empfindungen beim Sterben handeln. In Anbetracht des Todes kehren sie just die Bedeutung der Sehkraft für das individuelle wie kollektive Leben hervor.

Im Prozess der Identitätsbildung spielt das Auge eine maßgebende Rolle. Dass das Sehorgan als besonders rezeptiv und mithin repräsentativ angesehen wurde, ist Ergebnis einer kulturellen Ausdifferenzierung des menschlichen Körpers. Betrachtet man den rhetorischen Rangstreit der fünf Sinne zivilisationsgeschichtlich, dann fällt sein Aufstieg an die Spitze der Wahrnehmungshierarchie mit der frühindustriellen Epoche im 18. Jahrhundert zusammen und mit dem Aufkommen einer spezifisch visuellen Kultur. Während zuvor in weltlicher Perspektive dem göttlichen Überauge wachend-disziplinierende Funktion zukam, hernach die Herrschaft der Vernunft in den Blick geriet, veränderten sich nun die irdischen Erwartungen — Konzentration, Arbeit, Anstrengung — und erforderten eine neuartige Disziplinierung des Körpers und seiner Auffangorgane. Mit den abstrakter werdenden Arbeitsverhältnissen im Zuge der forcierten Industriellen Revolution nahm der Zwang zum Sehen rasant zu. Und doch: Trotz Entfremdung von ganzheitlicher Arbeit, trotz verstärkter Mechanisierung und Technisierung des Blicks, ist aus dem modernen Sinnesmenschen keine unbefangene »Sehmaschine« geworden.

Nach wie vor prägen und bestimmen subjektive Vorstellungskraft und Erfahrungen das Blickfeld. Die visuelle Wahrnehmungsfähigkeit, das, was im Anschluss an Michel Foucault ein »Dispositiv« genannt wird, ist jedoch in einen größeren Kontext eingebettet. Erst vor dem Hintergrund soziokultureller und politischer Rahmenbedingungen eröffnen sich individuelle Perspektiven — nicht nur, aber eben auch für den Künstler.\*

\* Dem generischen Maskulinum in gendersensiblen Zeiten ein linguistisches Existenzrecht auf den Seiten dieses Buchs einzuräumen, mag Rezeptionsrisiken bergen. Die Entscheidung der Autorin gegen eine sprachpolitische Exklusion hat einen triftigen Grund, nachzulesen in: Astrit Schmidt-Burkhardt, *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, 2. überarb. und erw. Auflage, Bielefeld 2017, S. 8 Fn. 4.

Der vorliegende Band vereint weit über zwei Dutzend Kapitel, die im Auge als Leitsinn, Motiv und Metapher ihren verbindenden Reflexionsgegenstand haben. Er spürt den oftmals verwandten und doch signifikant unterschiedlichen Zugängen zur visuellen Welt in den vergangenen dreihundert Jahren nach. Mitunter schlagen Blicksprünge nach vorne wie zurück übergreifende Themenbögen, um dem Sujet in seinen augenscheinlichen wie verborgenen Zusammenhängen gerecht zu werden.

Der Text ist als substanzielle Erweiterung einer Reihe von Überlegungen konzipiert, die ich in mehr als drei Jahrzehnten im Anschluss an *Sehende Bilder* (1992) niedergeschrieben habe. Jenes Buch war aus dem Geist der Körperphilosophie geboren, wie sie in den 1980er Jahren von Dietmar Kamper, Jean-François Lyotard, Gert Mattenklott und Christoph Wulf vertreten wurde. Im Rückblick lassen sich deren Gedankenexperimente und Denkanstöße als postmoderne Revisionsbestrebungen der Achtundsechzigergeneration begreifen. Diese erblickte im traditionellen Sinn der Sinnlichkeit ein gesellschaftliches Konstrukt, das es grundlegend zu überdenken galt, um (noch) neue authentische Erfahrungen machen zu können, bevor der herkömmliche Körper mit seinen genuinen Wahrnehmungsfähigkeiten durch apparative Aufzeichnungsverfahren ersetzt und eliminiert werden würde. Diese Bedenken haben seither nichts von ihrer Aktualität eingebüßt. Im Gegenteil: Die virtuelle Realität hat sie sogar übertroffen. Was heute nicht im World Wide Web vermittelt wird, scheint für viele gar nicht zu existieren.

Das wurde alles noch vor dem Höhenflug der experimentellen Neurowissenschaften nach der Jahrtausendwende erdacht, die einer Autonomie im Wahrnehmen und Denken die physiologischen Voraussetzungen absprach. Einmal in die Nanowelten der Moleküle vorgedrungen, scheint die menschliche Wahrnehmung, der menschliche Verstand, nicht mehr selbstbestimmt zu sein, sondern chemischen Prozessen zu gehorchen. Das humanistische Bild vom Menschen war mit einem Mal abgeschafft. Nochmals übertroffen wurde es von der transhumanistischen Selbstoptimierung und dem Einsatz künstlicher Intelligenz. Um beim Auge zu bleiben: Die Seharbeit können inzwischen Präzisionstechnologien übernehmen und stetig verbessern. Von futurologischen Szenarien dieser Güteklasse wird die Rede sein.

Viel grundsätzlicher geht es in diesem Buch aber darum, anhand von Anschauungsbeispielen verschiedene Aspekte zu konkretisieren, die von den vergleichsweise »humanistischen« Körperdiskursen und Visibilitätstheorien generiert wurden. Sie sollen gewissermaßen an den Objekten der Kunst selbst erfasst werden. In dem Versuch, die Probe aufs Exempel zu wagen,

geht die Theorie auf — und zwar in einem doppelten Sinn. In ihrer Anschaulichkeit schiebt sich einerseits die Kunst vor das Theoriegerüst. Andererseits stimuliert jede künstlerische Arbeit neue Denkstile. Eben jenem Spannungsverhältnis auf der Spur, ist dieses Buch entstanden. Es fordert die Theorie in ihrer Narrationsverweigerung heraus, ohne den reflexiven Weitwinkel dabei schmälern zu wollen. Ich nehme also die etymologischen Wurzeln von »Theorie« beim Wort. Sie rekurrieren auf die visuelle Wahrnehmung: sei es als Betrachten und Beobachten, sei es als Zuschauen (im Theater), ein Begriff, der sprachgeschichtlich mit »Theorie« eng verwandt ist. Theorie wird hier nach dem prominenten Diktum von Immanuel Kant in ihrem ganz ursprünglichen Sinn aufgefasst: Sie erscheint als Anschauung, die in Reflexion umschlagen kann. Das Blindsein jener Begriffe indes, das der Königsberger Philosoph in seiner berühmten Passage blassen Worten zuschrieb, soll nicht zuletzt mittels anschaulicher Beispiele überwunden werden. Übertragen auf das Thema unseres Buchs bedeutet dies: Hinter jedem Augenbild steht eine künstlerische Vorstellung, die der Visualisierung bedarf, um in Sprache begreiflich gemacht zu werden.

Noch einmal sei allen gedankt, die mit Hinweisen und Unterstützung, mit Fragen und Kritik zur Vorbereitung dieser Publikation beigetragen haben: Blixa Bargeld, Berlin; Wencke Clausnitzer-Paschold, Bauhaus-Archiv, Berlin; Malcolm Daniel, The Menil Collection, Houston, TX; Alexander Demandt, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.; Véronique Despina, Musée de la Révolution française, Vizille; Christoph Etzlsdorfer, Österreichisches Filmmuseum, Wien; Roland Fischer-Briand, Universität für angewandte Kunst, Wien; Jane Fitzgerald, National Archives and Records Administration, Washington, DC; Diana Gurova, Multimedia Art Museum, Moskau; Adelheid Heftberger, Bundesarchiv, Berlin; Eva Jandl-Jörg, Salzburg Museum; Alexander Lavrentiev, Stroganov Academy Moskau; Donna McClendon, The Menil Collection, Houston, TX; Dan Mitchell, Special Collections, University College London; Kerry Negahban, Chiddingly, East Sussex; Gerhard Plasser, Salzburg Museum; Heike Sütterlin, Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.

Regine Lassen gehört zu den wenigen, die an der Genese einzelner Kapitel Anteil genommen hat. Katrin Günther nahm das vollständige Manuskript in Augenschein und wirkte als kongeniale Lektorin mit wertvollen Kommentaren wieder mit. Susanne Bax entwarf den grandiosen Umschlag und verwandelte den Text mit Maß und Ziel in ein ansehnliches transcript-Buch. Ihnen und dem Verlag gebührt mein herzlicher Dank.

**B**erühmt ist Paul Cézannes zweideutiges Lob: »Monet ist nur ein Auge, aber was für ein Auge!«<sup>1</sup> Diese Einschätzung wird gern angeführt, wenn es darum geht, das Denken gegen das Sehen, die optische Analyse gegen die eindrückliche Wahrnehmung zu verteidigen, also Cézanne gegen Claude Monet in Stellung zu bringen. Selten wird der Ausspruch vollständig zitiert. Überliefert hat ihn Ambroise Vollard 1919: »Monet ist nur ein Auge«, doch sofort verbesserte er sich: »aber, mein Gott, was für ein Auge!«<sup>2</sup> Der Einschub, »doch sofort verbesserte er sich«, dieses gedankliche Zögern von der Dauer eines Atemzugs, mit dem uns der Pariser Kunsthändler in seiner Monografie über Cézanne den authentischen Moment des Reflektierens wiederzugeben sucht, teilt das Zitat in zwei durchaus ambivalente Aussagen: Zunächst die Vorbehalte gegenüber Monets Augenarbeit – Vollard spricht von regelrechtem »Haß«, den Cézanne gegenüber dem Impressionismus gehegt habe – und kurz darauf deren Relativierung, also die Anerkennung von Monets malerischer Raffinesse bei der Wiedergabe subjektiver Eindrücke mit dem Pinsel. Mit seinen vergleichbaren Fähigkeiten wurde auch Edgar Degas gern »un œil« genannt. In der Tat war es aber Monet, den Cézanne unter den zeitgenössischen Malern am meisten schätzte.<sup>3</sup> Dies spiegelt sich ebenso in einem anderen Gespräch wider, das der Schriftsteller Joachim Gasquet mit dem inzwischen betagten und von Selbstzweifeln geplagten Künstler geführt und in interpretierenden Zusammenfassungen fünfzehn Jahre nach dessen Tod bzw. zwei Jahre nach Vollards Buch veröffentlicht hat: »Aber Monet ist ein Auge, das wunderbarste Auge, seit es Maler gibt.«<sup>4</sup> Ob sich Gasquet hier die literarische Freiheit nahm und Vollard, sprich Cézanne, paraphrasierte? Wir werden es nie erfahren.

Eines ist allerdings klar: Eine gewisse Altersmilde klingt aus diesen Worten heraus. Diese mag sich einstellen, sobald die Lebenskräfte nachlassen, aber die Selbstzweifel bestehen bleiben. Cézannes späten Worten ist jener kritische Ton abhandengekommen, mit dem er in jüngeren Jahren seinem Freilichtmalerkollegen die Überführung optischer Eindrücklichkeiten in ästhetisch Bedeutsames ohne konzeptuelle Vor- oder Nacharbeit anlastete. Nichts, aber auch gar nichts verrät bei der von Gasquet überlieferten emphatischen Überhöhung reiner Sinnesdaten Cézannes grundsätzliche

1 Cézanne, zit. nach: HAFTMANN 1954, S. 47.

2 VOLLARD 1921, S. 102 f.

3 Vgl. ebenda, S. 102.

4 CÉZANNE 1980, S. 27.

Kritik am impressionistischen Sensualismus. Von diesem hatte er selbst sich Ende der 1870er Jahre künstlerisch endgültig losgesagt.

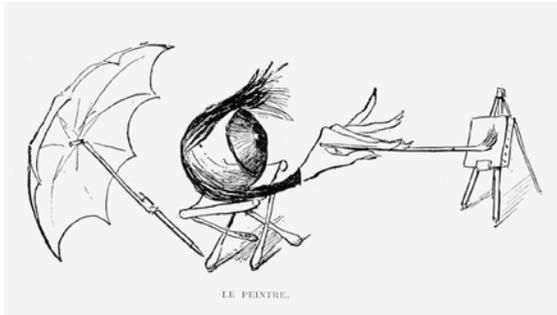
Die Impressionisten wiederum befreiten sich Kraft ihrer Spezialisierung auf das pure Sehen, gestützt durch sinnesphysiologische und -psychologische Wissenschaften, von der objektiven Wahrnehmungsnorm der Naturalisten und Realisten. Die ästhetische Aufnahme des Atmosphärischen getreu der Maxime, sich rein anschaulich zu verhalten, steht Cézannes künstlerischem Ziel und später jenem der Kubisten diametral entgegen: die Natur auf ihre räumlichen Anschauungsformen — auf Kubus, Kegel, Kugel und Zylinder, das heißt auf ihre inhärenten Gesetzmäßigkeiten hin — zu analysieren. Cézanne sinnierte mit dem Auge, für die Impressionisten indes war es *das* Auffangorgan per se. Kunsttheoretischen Rückhalt gab — wenngleich unbeabsichtigt — Konrad Fiedler. Der an Immanuel Kant geschulte Kunstphilosoph leistete der ästhetischen Verselbstständigung der Sichtbarkeit argumentative Schützenhilfe, indem er nichts als das sehende Auge propagierte. Dieses reine Sehen als absolute Sinndimension war für Fiedler oberstes Gebot. Cézanne hingegen vertrat den an René Descartes erinnernden Standpunkt, Kunst sei, »was unsere Augen denken«, womit er eine Logik des Wahrnehmens einforderte, die mit dem puristischen Sehen der Impressionisten nicht in Einklang zu bringen war.<sup>5</sup> Umberto Boccioni legte noch einmal nach, um jenem Märchen, demzufolge ein Künstler einzig und allein gut sehen können muss, ein für alle Mal ein Ende zu setzen: »Gut sieht nur ein Maler, der denkt.«<sup>6</sup>

Zurück zu Fiedler, der sich als Anwalt der künstlerischen Opposition geriert hatte: Im Rahmen seiner Ausführungen *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887) isolierte er das Auge physiologisch wie soziologisch und behauptete nicht nur die Autonomie des Sehsinns, sondern obendrein die Verselbstständigung des Sehens selbst. Bis zur großen Abstraktion des 20. Jahrhunderts sollte dieses Wahrnehmungsparadigma verbindlich bleiben. Denn für das künstlerische Denken, das sich im reinen Sehen eingerichtet hat, gibt es keinen dialogischen, keinen kommunikativen Blick (Abb. 1). Es kommt ohne Gegenüber aus. Seine Stärke liegt in der programmatischen Wendung, die Hans von Marées Devise »Sehen lernen ist Alles« vorgab.<sup>7</sup> — Was lässt sich nun daraus ableiten?

5 CÉZANNE 1980, S. 24, 74.

6 BOCCIONI 2002A, S. 44.

7 PIDOLL 1930, S. 11, 79.



**Abb. 1**  
Puppert, *Le peintre*, 1896

Zunächst und sehr verkürzt gesagt, werden mit dieser Behauptung die Fähigkeiten, die im Sehen liegen, normativ aufgewertet. Die inneroptische Intelligenz ist den kognitiven Fähigkeiten gleichgestellt, dem Denken steht sie in nichts nach. »Gefühltes« und »Erdachtes« erlangen einen paritätischen Status. Die Arbeit am Sichtbaren überschreitet die gewöhnliche Betrachtung bzw. setzt diese voraus, um sich davon abzuheben. Gleichzeitig wird das empirische Sehen einer idealistischen Korrektur unterzogen: »Es handelt sich für ihn [den Künstler] ja nicht mehr um das bloße Wahrnehmen eines sichtbar Vorhandenen, sondern um die Entwicklung und Bildung von Vorstellungen, in denen sich die Wirklichkeit allererst darstellt, sofern sie eine sichtbare Wirklichkeit sein kann.«<sup>8</sup> Die Verabsolutierung des Auges verlagert die ästhetische Erfahrung auf eine Metaebene, die nur durch rigorose Unterdrückung anderer Wahrnehmungsmodi und Modelle der Erkenntnis erwirkt werden kann. Das Moment gesteigerter Intensität, wie es im »Sehen um seiner selbst willen« als Offenbarungsversprechen beschworen wird, diese kontemplative Grundierung des Schauens, um eine Formulierung von Ralf Konersmann aufzugreifen, begründete den Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts, der mit der Priorisierung des Auges auch der Kunst ein Primat zubilligte.<sup>9</sup> Wird das reine Sehen absolut gesetzt, tritt die Wirkungsästhetik des Erhabenen in Kraft.

Die grundsätzliche Anerkennung des optischen Leitsinns erklärt die verbreitete Überzeugung, wonach die bildende Kunst allein im Sehen bestehe — und ihrerseits mit reziproker Intensität gesehen, sprich betrachtet werden will. Repräsentativ für diese Bewertung ist ein Eintrag in dem von Wilhelm Traugott Krug herausgegebenen *Allgemeinen Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte* (1827–29). Dort

<sup>8</sup> FIEDLER 1991, S. 153.

<sup>9</sup> Ebenda; vgl. dazu KONERSMANN 1997, S. 23.

heißt es unter dem Stichwort »Gesicht«: »Die ganze bildende Kunst beruht demnach ausschließlich auf diesem Sinne.«<sup>10</sup> Problematisch daran ist das Rigorose: die ahistorische und universalisierende Reduktion der bildenden Kunst auf das Auge. Mit solchen und ähnlichen Argumenten sollte hundert Jahre später Benedetto Croce seine Kritik vorbringen gegen die von Hans von Marées, Adolf Hildebrand und ihrem Apologeten Fiedler entwickelte Theorie der Kunst als reine Sichtbarkeit. An ihrer Lehre aus den 1880er Jahren, der zunächst kein besonderer Erfolg beschieden war, kritisierte Croce, dass die Kunst kein Resultat des physiologischen Sehvorgangs und noch weniger auf das »Künstlerauge« allein zu beschränken sei. Vielmehr stelle sie eine geistige Qualität dar, die nur mithilfe »sämtlicher Sinne« und dem Intellekt hervorgebracht wie erfasst werden könne.<sup>11</sup> Intuition, Imagination und Einsicht sind zwar Kontingenzformen von Erkenntnis, die unmittelbar mit dem Gesichtssinn verknüpft wurden. Doch schien Letzterer durch seine genuine Fähigkeit zur Abstraktion für philosophische Reflexionen geradezu prädestiniert zu sein. Idee (*idéa*) und Sehen (*eidénaí*) sind nicht nur wortgenealogisch verwandt, Erkenntnis und Wissen haben im Auge ihren physiologischen Ursprung. Aus Croces Gedanken spricht der Philosoph — und kein »Kunstfreund«, wie Fiedler einer war.<sup>12</sup>

Der Glaube an die Wahrheit der Wahrnehmung im reinen Sehen wiederum bedingt eine materielle Kunst, deren Gegenpol konzeptuelle Ansätze bilden, die mit dem visuellen Regime abzurechnen versuchen. In diesem Kampf der Prinzipien verläuft die Frontlinie zwischen sinnlicher Überbietungsästhetik und analytischer Entzugsästhetik. Bei der Verschiebung vom Idealistischen hin zum Ideellen liefern die Artefakte nur mehr abgespeckte Sehegebote. Diese Seheffekte stellen sich, wie das Ready-made exemplarisch zeigt, nicht so sehr an den Objekten selbst ein, sondern erst beim Sichtbarmachen von kulturtheoretischen Zusammenhängen, institutionellen Kontexten und juristischen Bedingungen, aus denen diese Objekte hervorgegangen sind und zugleich ihre ästhetische Energie ziehen.

Die Nobilitierung des Auges zum edelsten Sinn und die damit verbundene Privilegierung bestimmter Formen von Visualität samt deren wahrnehmungspsychologischem Wirkungspotenzial wurden zu keiner Zeit kritiklos hingenommen. Im Gegenteil! Die Geschichte der Sinne nimmt sich als ein

10 Zum Gesicht im doppelten Wortsinn, als Antlitz und Sehorgan, vgl. weiters GRIMM 1897.

11 Vgl. CROCE 1929, S. 194, 198.

12 Ebenda, S. 204.

Wettstreit aus, im Zuge dessen das Auge in einem Hin und Her aus Anerkennung respektive Zurückweisung unterschiedliche Bewertungen erhielt. Das Sehen als einzige Bestimmungsgrundlage der künstlerischen Produktion traf stets der Vorwurf, dass die von ihm ausgelösten Erkenntnisprozesse nicht über das Feld des Sichtbaren hinausgelenkt würden. Für eine Augenkunst dieser Kategorie hat sich spätestens seit Martin Jays Abhandlung *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (1993) die Wortschöpfung »Okularzentrismus« in kritischer Absicht durchgesetzt.<sup>13</sup> Die geradezu antiintellektuelle weil antisemiotische Moderne gebe im reinen Sehen bzw. in der retinalen Kunst nur einen selbstreferenziellen Formalismus zu erkennen.<sup>14</sup>

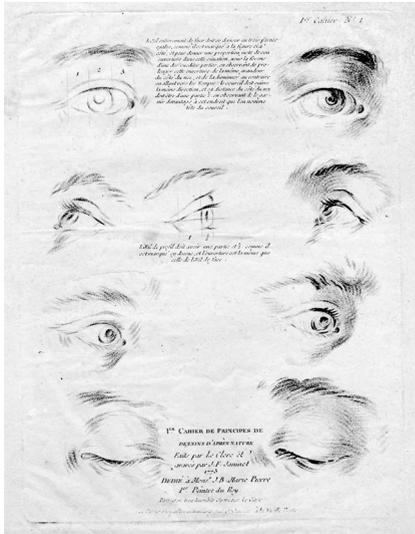
Diese grundlegende Kritik an der visuellen Kultur stieß bei vielen Künstlern auf taube Ohren, fällt doch die Gestaltung des Sichtbaren bzw. Gesehenen und die damit verbundenen Probleme in ihren ureigenen Kompetenzbereich. Vor allem für den etwas abbildenden Maler bleibt das Auge nach wie vor das wichtigste Sinnesorgan. Mit ihm nimmt er seine Umwelt wahr, mit ihm beurteilt er sein Werk. Die Außenwelt fließt über das Sehen ein in die Innenwelt und erhält im Bild wiederum eine Außenseite. In dieser Umkehr der Wahrnehmungstätigkeit liegt ein Schlüssel zu den künstlerischen Artefakten. Die Geschichte der Sehformen als ästhetische Kategorien lässt sich daher immer auch als eine Geschichte des »malerischen« Auges verstehen. Jedenfalls sahen es all jene Künstler so, die es auf eine Auratisierung ihrer Arbeit und eine Fetischisierung des Auges angelegt hatten. Allen voran, wie gesagt, die Impressionisten. Es soll daher noch einmal einer von ihnen zu Wort kommen: »Die Palette des Malers bedeutet nichts. Sein Auge macht dagegen alles.«<sup>15</sup> Geht es nach dem hier zitierten Pierre-Auguste Renoir, den in jungen Jahren eine enge Künstlerfreundschaft mit Monet verband, dann liegt die künstlerische Schaffenskraft allein im Sehen begründet – sei es aktiv, sei es passiv.

Ernst H. Gombrich hält dagegen, dass es so etwas wie die passive Sehfähigkeit des Künstlers gar nicht gäbe. Für ihn stellt sich die Geschichte der Kunst als eine Geschichte der künstlerischen »Problemlösung« dar: Die Muster, Codes und Verfahren, die der Maler während seiner Ausbildung

13 Zum Neologismus vgl. JAY 1993, S. 3 Fn. 3.

14 Vgl. grundlegend JAY 1993; weiterführend KONERSMANN 1997; LADLEIF 2003, S. 13–39.

15 »La palette d'un peintre ne signifie rien. C'est son œil qui fait tout.« Pierre-Auguste Renoir, zit. nach: ÉLUARD 1972, S. 6.



**Abb. 2**  
 Pierre-Thomas Le Clerc und Jean-François Janinet: 1. <sup>er</sup> Cahiers de Principes de dessins d'après nature, Paris 1773, Taf. 1



**Abb. 3**  
 Honoré Daumier, *Mœurs conjugales no. 4*, 1839



**Abb. 4**  
 Henry Monnier und Charles Motte, *Récitation*, um 1825



**Abb. 5**  
 Octavie Rossignon, ohne Titel, 1859



**Abb. 6**  
Filippo de Pisis, *Natura morta con gli occhi*, 1924

erlerne, helfen ihm später in der Praxis. Zwischen Auge und Pinsel schiebt sich nach Gombrich das gesamte Erbe an erworbenen »Schemata«, welches die Kunsttradition vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert und darüber hinaus hervorgebracht hat. Tatsächlich wurde im Rahmen des Akademiestudiums unendlich viel Mühe auf Augendarstellungen verwendet, die in der Porträtkunst ihr höchstes Ansehen erreichten — und daher von der Karikatur mit dem Spott eines kindlichen Handstreichs überzogen werden konnten (Abb. 2, 3). Ob Profi oder Amateur, zunächst mussten die verschiedenen Musterbilder erlernt werden, um sie später künstlerische Form annehmen zu lassen (Abb. 4-6). Die eigentliche Krise der Kunst erblickte Gombrich darum auch im 19. Jahrhundert, als sich die Künstler von den Akademien ab- und ihrer autonomen Seharbeit zuwandten — allen voran die Impressionisten, die vermeintlich wiedergaben, was sie »sahen«. Diesem Axiom stellte Gombrich die Behauptung entgegen, dass niemand malen könne, was er sehe. Mehr noch, der Gegensatz, den erworbenes »Wissen« und reines »Sehen« bilden, wurde von ihm als Ursache für den Zusammenbruch der gegenständlichen Malerei im 20. Jahrhundert ausgemacht. Um diese seine These zu untermauern, begann Gombrich, sich intensiv mit der

Wahrnehmungstheorie auseinanderzusetzen. Das Ergebnis legte er 1960 in Gestalt eines umfangreichen Buchs vor: *Art and Illusion*, aus dem die Zitate stammen.<sup>16</sup>

Aber Gombrich blieb blind für das, was Norman Bryson als die »Logik des Blicks« bezeichnete.<sup>17</sup> Diese sei in äußere gesellschaftliche Zusammenhänge eingebunden und mit dem abstrakten Wechselspiel zwischen Bildbeherrschung und sozialen Machtstrukturen verflochten, alles Voraussetzungen und Bedingungen, unter denen visuelle Subjektivität ausgeübt wird, so Brysons Grundsatzkritik an der wahrnehmungsphilosophischen Denkfigur der reinen Sichtbarkeit und Gombrichs Schema-Erklärung. Eine solche breit angelegte Kontextualisierung des Sehens ließ Brücken hin zur Linguistik und zur Politik entstehen. Gemieden wurde eine Auseinandersetzung mit dem inneren Regime, um von Anfang an dem verbreiteten Psychologismus entgegenzuwirken, der über die Wahrnehmung gestülpt wurde. Ein Versäumnis, wie Bryson später einräumen sollte.<sup>18</sup> So unvollständig und so problematisch sein Unterfangen auch gewesen sein mag: Das Auge und die mit ihm verbundenen Fähigkeiten hatten kraft der »Logik des Blicks« ihre perzeptive Unschuld verloren.

Mag sich der Zugriff von Gombrich und Bryson auf visuelle Wahrnehmungsfakten der Kunst gegensätzlich ausnehmen, mit den von ihnen vertretenen Standpunkten lässt sich im perspektivischen Weitwinkel der Rahmen umreißen, in dem das Auge der Avantgarden im Folgenden verhandelt wird. Einmal tendiert es mehr zum Sehen, ein anderes Mal mehr zum Denken, und oftmals zu beidem.

<sup>16</sup> Vgl. GOMBRICH 1967, S. 9, 174–205.

<sup>17</sup> So der Untertitel von Brysons semiotisch ausgerichteter Revision der Kunstgeschichte, vgl. BRYSON 2001.

<sup>18</sup> Vgl. ebenda, S. 12 f.

Alles unter  
Kontrolle

## »COUP D'ŒIL« ODER AUGENMASS

Im 18. Jahrhundert wurde das Sehen von den verschiedensten Strömungen der Aufklärungsphilosophie auf breiter Basis favorisiert und zum vorherrschenden Paradigma der Erkenntnis erklärt. Zu dieser hohen Einschätzung hatte nicht zuletzt Denis Diderot maßgebend beigetragen, indem er 1750 mit dem »coup d'œil« um Subskribenten für die von ihm zusammen mit Jean-Baptiste le Rond d'Alembert herausgegebene *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-72) warb: »Ein Blick auf einen Gegenstand oder dessen Darstellung sagt mehr als eine Seite Beschreibung.«<sup>19</sup> Schon seinerzeit war diese Beobachtung Diderots ein Gemeinplatz, jedoch weckte er Aufmerksamkeit. Mit ihm ließen sich allemal die beiden zunächst auf sechshundert Kupferdrucke angelegten Illustrationsbände rechtfertigen. Die uneingeschränkte Bedeutung, die Diderot dem »coup d'œil«, diesem kurzen Blick, beimaß, lässt sich an dem unermüdlichen Aufwand ablesen, den er um die Visualisierung von Wissen — parallel zur Schreibearbeit an den Textbänden — betrieb. Zu guter Letzt, 1772, zählte die Enzyklopädie der Enzyklopädiensagenhafte 3.132 einzelne Kupferstiche, auf mehr als zweieinhalb tausend Bildtafeln verteilt und zu elf Illustrationsbänden (1762-72) gebunden (Abb. 7).<sup>20</sup> In gewisser Weise vollendete Diderot damit, was vor ihm Gottfried Wilhelm Leibniz als leidenschaftlicher Advokat der Visualisierung angekündigt, aber nie abgeschlossen hatte: nämlich einen *Atlas Universalis* anzulegen, in dem »mit einem Blick eine ganze Wissenschaft, Kunst oder Profession« erfasst werden könne.<sup>21</sup> Der deutsche Universalgelehrte verband mit dem »coup d'œil« die intuitive Schau, als deren Maßstab und Ziel ihm der göttliche Blick galt.<sup>22</sup>

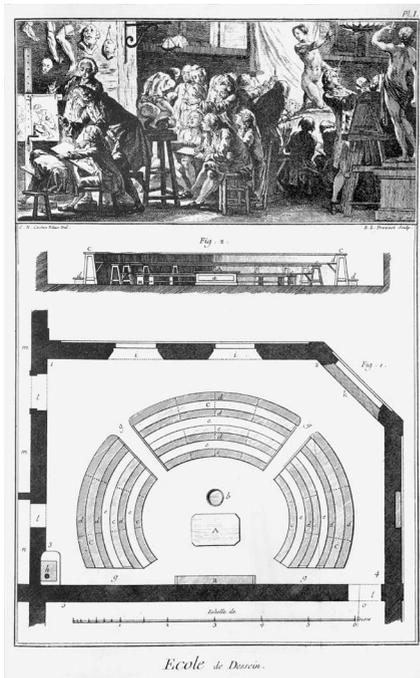
Anders der Religionsskeptiker Diderot: Sein fester Glaube an die aufklärerische Kraft der Bilder und mithin an die Erkenntnisfähigkeit des Auges hat nirgendwo eindrucksvoller seinen Niederschlag gefunden als bei dem editorischen Jahrhundertprojekt. Umso erstaunlicher ist es, dass Diderot für die Leitkategorie »coup d'œil« keinen eigenen Lexikoneintrag vorsah und sie in dem von Louis de Jaucourt verfassten Lemma »Œil« sogar

19 »Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours.« DIDEROT 1976, S. 101.

20 Vgl. GRACZYK 2004, S. 39-73.

21 LEIBNIZ 1986, S. 551. Die Übersetzung folgt BREDEKAMP 2020, S. 162. — Alle weiteren Übersetzungen in diesem Buch stammen, sofern nicht anders vermerkt, von der Autorin.

22 Vgl. BREDEKAMP 2010B, S. 460 f.; BREDEKAMP 2020, S. 162.



**Abb. 7**  
Charles-Nicolas Cochin d. J. und  
Benoît-Louis Prévost, *Ecole de Dessin*,  
1763

fehlt. Nach Diderots Ankündigung der *Encyclopédie* 1750 und mit einer gehörigen Verspätung von sechsundzwanzig Jahren fand der Begriff schließlich Eingang im zweiten Supplementband der *Encyclopédie*, und zwar als Auszug aus Johann George Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste* (1771, 1772, 1774).<sup>23</sup> Darin wird der »coup d'œil« – bei Sulzer hieß er »Augenmaaß« – an die spezielle Fähigkeit des Zeichners geknüpft, sich im Nu Größe und Proportion von Figuren einzuprägen, um sie später aus der Einbildungskraft heraus wirklichkeitsgetreu aufs Papier bringen zu können. Unter Nennung bedeutender Namen der Kunstgeschichte, etwa Michelangelo, Raffael oder Anton Raphael Mengs, wird dieses Talent zur Voraussetzung jedweder großen Kunst erklärt.

Als dann 1780 ein ausgearbeitetes Inhaltsverzeichnis zur *Encyclopédie* erschien, kommt zur eminenten Bedeutung, die der »coup d'œil« für die Zeichenkunst im Besonderen und die schönen Künste im Allgemeinen besaß, noch ein weiterer Aspekt hinzu: Die Ad-hoc-Erkenntnis erwies sich in der Kunst der Kriegsführung als das alles entscheidende Moment, insofern als ein unmittelbar wirksames Auffassungsvermögen dazu befähigte, das

<sup>23</sup> Vgl. SULZER 1771, S. 94; ANONYMUS 1776.

Gelände der Kampfhandlungen richtig einzuschätzen und in einem nächsten Schritt dessen Vor- und Nachteile ins strategische Kalkül einzubeziehen. Wie jeder gute Künstler musste ein guter General über die Gabe verfügen, mit nur einem Blick die Lage richtig zu beurteilen.<sup>24</sup> In Feldzügen entschied spontane Evidenz nicht mehr leichthin über wahr oder fantastisch wie in ästhetischen Angelegenheiten, sondern folgenscher über Leben und Tod.<sup>25</sup>

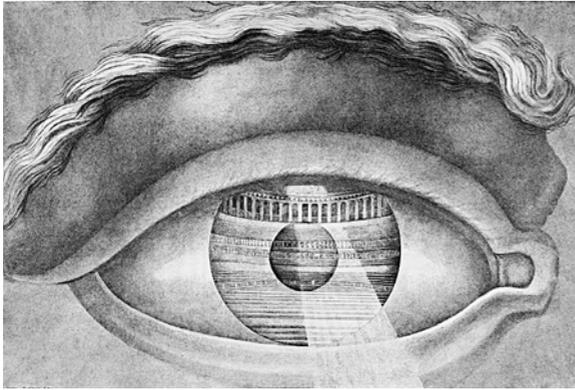
So komprimiert die drei Kurzeinträge zu »coup d'œil« im *Supplément à l'Encyclopédie* angelegt waren, so vergleichsweise ausführlich mutet dagegen der entsprechende Eintrag in der *Encyclopédie méthodique* von 1788 an. Dieses anhand der *Encyclopédie* neu zusammengestellte Nachschlagewerk unterscheidet sich von seiner Vorlage dadurch, dass der Wissensstoff statt alphabetisch gegliedert nun thematisch geordnet ist. Die ersten Bände waren den schönen Künsten gewidmet, die allgemein nach ihren beiden Redakteuren Claude-Henri Watelet und Pierre-Charles Lévesque benannt werden. Das Lemma »Coup-d'Œil« stammt aus der Feder von Lévesque. Ein Vergleich des Artikels mit jenem im *Supplément à l'Encyclopédie* (1776) lässt dessen Fähigkeit erkennen, Quellen zu kompilieren und weiter auszuschnüffeln.<sup>26</sup> Obwohl der Eintrag gut doppelt so lang ausfällt, war Sulzers Kernaussagen nichts wesentlich Neues hinzugefügt worden. Stattdessen hebt Lévesque im Sinne der klassizistischen Doktrin die schwierige Kunst des Kopierens hervor sowie die Notwendigkeit, diese gründlich und gewissenhaft zu erlernen. In künstlerischen Belangen war mit »coup d'œil« also zweierlei gemeint: die Erkenntnis als intuitive Schau sowie die präzise Übertragung des Ein-Blick-Eindrucks auf das Zeichenblatt.

Claude-Nicolas Ledoux — unter Kunsthistorikern heute ein Stararchitekt der Aufklärung, damals als Akademiemitglied mit dem ehrwürdigen Titel »Architecte du Roi« ausgestattet — wusste beides unter der leitenden Idee einer suggestiven Doppelmacht des frontalen Auges, das alles erhellt und alles sieht, zu einer eindringlichen Bildformel zu verschmelzen: das Theorem und die instantane Verdeutlichung dessen, was man sieht. *Coup d'œil du théâtre de Besançon* entstammt dem gleichnamigen Kapitel seines Traktats *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* von 1804 (Abb. 8). Darin führt Ledoux den bildgewordenen Ausdruck

24 Vgl. ANONYMUS 1780, S. 423.

25 Zur Bedeutung und Funktion des »coup d'œil« beim Militär, in der Mathematik und Panoramamalerei vgl. DASTON 2019.

26 Vgl. LÉVESQUE 1788; grundsätzlich zu den Quellen, derer sich Lévesque bediente, vgl. MICHEL 2000, S. 332-340.



**Abb. 8**  
Claude-Nicolas Ledoux,  
*Coup d'œil du théâtre de*  
*Besançon*, 1804

»coup d'œil« über dessen primären Sinngehalt hinaus und zeigt den Bedeutungsradius auf, dessen Anleihen bei der *Encyclopédie* durchaus mitgehört werden dürfen: »Um ein guter Architekt zu sein, reicht es nicht hin, die Augen zu erforschen, man muss im weiten Kreis menschlicher Gefühlsebenen lesen; man muss Leitgedanken der Nutznießung entwickeln und sie ausbauen. Das Augenmaß des Architekten ist notwendiger, als man es sich vorzustellen vermag, um die Auswirkungen [seiner Arbeit] zu erkennen, sodass die Nachwelt keinen Grund zur Missbilligung hat. Ein Herrscher, der nicht das rechte Augenmaß besitzt, setzt die Dauer des Imperiums aufs Spiel; ein Held verliert die Früchte seiner Eroberungen.«<sup>27</sup>

Der Begriff »coup d'œil« lädt ein zu Wortspielen, denn er bedeutet sowohl »einen Blick auf etwas werfen« als auch »Augenmaß«. Diese doppelte Semantik spiegelt sich unter neuen optischen Vorzeichen auf der von Ledoux signierten Tafel 113 wider: Die Pupille eines monumentalen Auges von offenbar steinerner Beschaffenheit gibt den Blick in den leeren Theatersaal von Besançon frei; umgekehrt scheint sich auf der Pupille der Saal zu spiegeln. Beides, die konkave Anordnung der Sitzreihen einerseits mit der erhabenen Wölbung des Augapfels andererseits, lassen den kompletten Saal als Projektion und Spiegelung imaginieren. Doch damit nicht genug: Auch Ledoux' Maxime ist in dieses lichtdurchflutete Theaterauge eingeschrieben. Er begreift seinen Repräsentationsbau als Ort des Sehens wie des

27 »Pour être un bon Architecte il ne suffit pas d'analyser les yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections humaines; il faut développer les motifs d'application, les étendre. Le coup-d'œil de l'Architecte est plus nécessaire qu'on ne l'imagine, pour constater les effets que la postérité n'a pas droit de réprover. Un souverain qui n'a pas le coup-d'œil juste compromet la durée de l'empire; un héros perd le fruit de ses conquêtes.« LEDOUX 1804, S. 218.

Gesehenwerdens. Und das über alle gesellschaftlichen Schranken hinweg, denn er räumt allen Zuschauerinnen und Zuschauern das gleiche Recht auf gute Sicht ein.<sup>28</sup> Dieser paritätische Anspruch war — mit Blick auf das skulptierte Auge des Sonnengottes Apollon — gewissermaßen in Stein gemeißelt.

Freilich ist das emanzipierte, hier gemeint als uneingeschränktes Sehen als Erkenntnismodus kein verbrieftes Privileg der Moderne, so wenig wie die moderne Wissensproduktion allein darauf beschränkt werden kann. Zudem provozierte — wie schon gesagt — die Dominanz des visuellen Systems ihrerseits rege Kritik. Diese lief auf eine Verunglimpfung des subjektiven Sehens als ganzheitliche Wahrnehmungsautonomie und auf eine regelrechte Diffamierung des »edelsten« Sinns hinaus. Man muss sich nur Monet in Erinnerung rufen, um sich ein Bild der diskreditierten Malerei zu machen.<sup>29</sup> Exemplarisch führte er vor, was grundsätzlich in Abrede gestellt werden sollte: das reine Sehen, zu dessen Ruhm selbst Monets getrübler Blick im Alter seiner Kunst nichts anzuhaben vermochte.<sup>30</sup>

Die erkenntnistheoretische Anmaßung, die hinter dem Begriff »coup d'œil« steht, verlieh dem Sehen quasi uneingeschränkte Objektivität, ohne die subjektive Blindheit, mit der es zugleich geschlagen ist, zu berücksichtigen. Trotz dieser Vorbehalte setzte sich das schauende Auge als Leitsinnesorgan in den philosophischen Abhandlungen und in der künstlerischen Bildproduktion auf überwältigende Weise durch, sodass die Moderne kurzerhand mit der Hegemonie des Sehens gleichgesetzt werden konnte.<sup>31</sup>

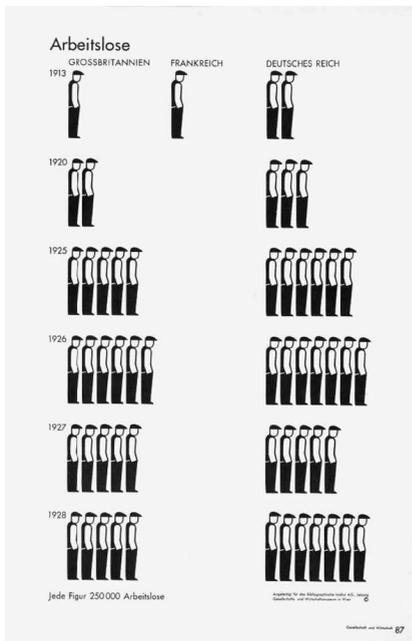
Diese Einschätzung wurde auch von Otto Neurath geteilt. Seine bildpädagogische Aufklärungsarbeit stand dezidiert in der Tradition der großen *Encyclopédie*, deren Visualisierungsbemühungen er weiterentwickelte. Zugleich zweifelte Neurath den von Diderot vertretenen Verstehensakt des »coup d'œil« an. »Ein Blick« schien Neurath unzureichend zu sein. Zur Entzifferung seiner ab 1925 in Umlauf gebrachten Bildstatistiken veranschlagte er daher drei Blicke: den ersten für das Wichtigste, den zweiten für das weniger Wichtige und den dritten für Einzelheiten. Wenn es noch eines vierten oder gar fünften Blicks bedurfte, war das Schaubild schlecht und

28 Vgl. LEDOUX 1804, S. 222 f.

29 Vgl. das Kapitel »Sehen versus Denken?« in diesem Buch, S. 10–18.

30 Zur Ästhetik von Sehtrübung, -störung und -fehlern weiterführend vgl. BUCHBERGER 2020, S. 18–49; TREVOR-ROPER 2001.

31 David Michael Levin, der den Beginn der Moderne mit der Rationalisierung des Sehens in der italienischen Renaissance des 15. Jahrhunderts ansetzt, legte seinen Fokus auf okularzentristische Denksysteme nach 1800; vgl. LEVIN 1993; LEVIN 1999.



**Abb. 9**  
Gerd Arntz, *Arbeitslose*, 1930

didaktisch ungeeignet. Die Maximalanstrengung mit drei Blicken übersteigt geflissentlich die von Diderot mit dem »coup d'œil« verbundene Erwartung, die sich als problematischer Gemeinplatz durch die Literatur zur visuellen Didaktik zieht. Indessen verbirgt sich hinter der Drei-Blicke-Doktrin Neuraths Skepsis gegenüber einer Ad-hoc-Evidenz.

Entsprechend wurde Neuraths bildstatistisches Hauptwerk *Gesellschaft und Wirtschaft* (1930), an deren piktogrammatischer Formreduzierung Gerd Arntz maßgebenden Einfluss und Anteil hatte, so einfach wie möglich und so aussagekräftig wie erforderlich gestaltet (Abb. 9). Neurath, dieser ausgesprochene Augenmensch, ließ sich dabei von der Devise leiten: »Was man durch Bilder zeigen kann, soll man nicht durch Worte sagen!«<sup>32</sup> In diesem formelhaften Grundsatz klingt Diderots affirmative Formulierung noch immer durch, nun allerdings mit imperativem Duktus vorgetragen, wie er für Neurath als überzeugtem wie engagiertem Fürsprecher visueller Kommunikation charakteristisch war. Mit dem in moderner Weise interpretierten »coup d'œil« war eine neue Epoche optischer Einsichten angebrochen, die Neurath mehr projektiv denn retrospektiv als »Zeitalter des Auges« umriss.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> NEURATH 1929, S. 2.

<sup>33</sup> NEURATH 1991, S. 154.

## ANFANG IST BLICK

**G**leich einer Schnittstelle vermittelt das schauende Auge als Organ privilegierter Wahrnehmung zwischen Innen und Außen, Subjekt und Welt. Vor allem das mit Reflexivität aufgeladene Sehen zweiter Ordnung sollte den kritischen Zugang zur Realität gewährleisten. Seine semantische Mehrdimensionalität kommt in der französischen Sprache womöglich am besten zum Ausdruck: »Voir« (Sehen), »savoir« (Wissen) und »pouvoir« (Macht) haben denselben Wortstamm. Die etymologische Verwandtschaft legt die duale Struktur des Sehens offen: eine Verbindung sowohl zur Vernunft als auch zur Sicherung der Macht, zur Erkenntnis sowie zur Ausleuchtung der Wirklichkeit und damit deren Überwachung. Zwischen diesen rivalisierenden Einstellungen bzw. Modalitäten der Wahrnehmung oszilliert das Auge, ohne sich semantisch fixieren zu lassen.

Bei den vielen Versuchen, Kontrolle mit Optik zu begründen, also an das Sehen zu binden, wurde die Akustik und mithin das Hören vernachlässigt. Dabei konkurriert das Ohr hinsichtlich seiner Kompetenzen bei der Überwachung mit dem Auge in erheblichem Maße. Die Stärke des Gehörs beruht auf seiner hermeneutischen Veranlagung, die in der Verinnerlichung äußerer Reize ihre physiologische Voraussetzung hat. Gerichtete Aufmerksamkeit, wie sie etwa beim intensiven Abhören erfolgt, ist einer diffusen Wahrnehmung extensiver Beobachtung weit überlegen. Der Vorteil des Auges beruht hingegen auf dessen aktiver Apperzeption. Dem Ohr wiederum haftet der Makel passiver Aufnahme an.<sup>34</sup> Das Auge als Medium des Blicks und damit als Akteur nonverbaler Kommunikation, aber mehr noch als Mittel zur gegenseitigen Kontrolle, spielt insbesondere bei der Herausbildung von sozialen Gruppen eine konstitutive Rolle.

Georg Simmel hat in seinem Hauptwerk *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (1908) darum einen von der Wahrnehmungspsychologie inspirierten »Exkurs über die Soziologie der Sinne« eingeschaltet. Mit Blick auf die Leistungsdifferenz der Sinnesorgane betont er die einzigartige Fähigkeit des Auges zur Sozialisierung — eine Einschätzung, die Jean-Paul Sartre während des Zweiten Weltkriegs um die existenzielle Facette des »Seins« durch das Gesehenwerden noch ergänzen wird. Wer unter dem Blick des Anderen ist, konstatiert Sartre 1943 mit luzidem Scharfsinn, sieht das Auge nicht mehr, das auf ihn blickt; wer aber das Auge sieht, ist nicht mehr unter dem Blick. In der Lacan'schen Leseweise dieser

34 Vgl. CHAPEAUROUGE 1983, S. 1-14.

Passage ist derjenige Blick einer, der überrascht, insofern er »alle Perspektiven und Kraftlinien meiner Welt verändert und von dem Punkt des Nichts aus ordnet, wo ich bin, in einer Art Strahlennetz der Organismen«. <sup>35</sup> Anders gesagt: Kommunikativ wird das Auge zunächst im Blick, sprechend sogar erst im Kreuzen der Blicke. In der fragilen Verbindung der Individuen durch gegenseitiges Sich-Anblicken diagnostizierten beide, Simmel wie Sartre, die unmittelbarste Wechselbeziehung, die zwischen Menschen überhaupt bestehen könne. Dieser dialogische Blick etabliert als sozialer Akt zwischenmenschliche Verbindungen, die Simmel fundamental als »Vergesellschaftung« und Sartre phänomenologisch als »Für-Andere-Sein« bezeichnet hat. <sup>36</sup> Daraufhin wird Peter Sloterdijk die Spanne zwischen zwei Gesichtern ermessen, diese »interfaziale Intimsphäre«, in der kollektive Bindung ihren Anfang nimmt. <sup>37</sup>

Abstrahiert man von der Selbst- und Fremdwahrnehmung im sozialen Raum, dann wird aus dem Sehen eine zeitlose Vergesellschaftungsform. Dies wirft die Frage nach den Logiken einer Macht auf, die aus der Vorherrschaft eines der Sinne über die anderen resultiert, oder nach dem Vorrecht des »freien« Blicks und dessen Brechung im Sinne einer Instrumentalisierung für ideologische, ökonomische, soziale oder kulturelle Zwecke. Mochte der Zivilisationsprozess durch individuelle und gesellschaftliche »Interdependenzgeflechte« (Norbert Elias) gekennzeichnet sein, so war das vermeintliche Privileg des uneingeschränkten Blicks an ein hierarchisches Autoritätsgefüge gebunden. Den Prototyp dieses hegemonialen Sehens stellt das ebenso übermächtige wie allgegenwärtige Auge Gottes dar, in dem die optische Kontrolle als Pathosformel ihre religiöse Rückbindung erfährt. Das Auge jenes Weltenlenkers, der durch die Schaffung des Lichts das Sehen erst ermöglichte, bildet sich in der christlichen Glaubenslehre zum ikonischen Apriori des modernen Überwachungsstaates aus.

35 LACAN 1978, S. 90.

36 Vgl. SIMMEL 1995; und dazu das Kapitel »Der Blick«, in: SARTRE 1991, S. 457-538.

37 Vgl. das Kapitel »Zwischen Gesichtern«, in: SLOTERDIJK 1998, S. 141-209.

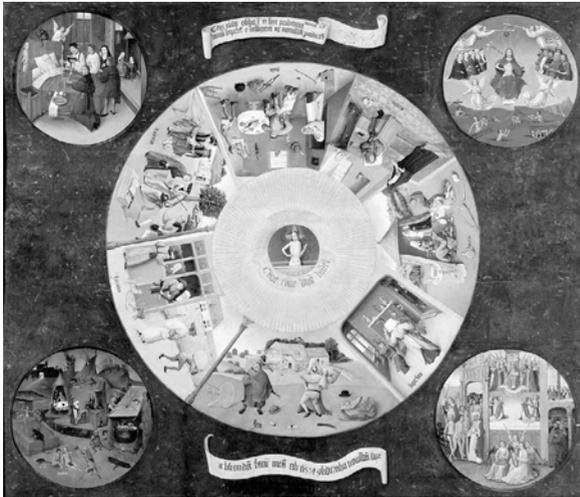
## GÖTTLICHES ALLESSEHEN

Die Vorstellung, dass Götter Augen haben, ja mehr noch Auge sind, reicht in die vorantike Zeit zurück. Entsprechende Symbole sind als ein Relikt hieroglyphischen Wissens anzusehen, über das auch die griechischen und römischen Schriftsteller verfügten. Aus der frühchristlichen und mittelalterlichen Kunst sind keine Abbildungen einzelner Augen als christliches Zeichen für das Göttliche bekannt. Wo das Motiv dennoch auftritt, wird es als Apotropaion, als Übel abwehrendes Schutzzeichen, gedeutet.<sup>38</sup> In der Bibel ist zwar mehrfach vom Auge Gottes bzw. von Gottesaugen die Rede, jedoch sind Darstellungen des anthropomorph aufgefassten Sinnbildes mit der Bedeutung göttlicher Allgegenwart und Allwissenheit nicht vor dem 16. Jahrhundert nachweisbar.

Zu den frühen symbolischen Auslegungen des göttlichen Auges in der Geschichte des neuzeitlichen Bildes gehören die *Sieben Todsünden und die vier letzten Dinge* (um 1480–1500), angefertigt von Hieronymus Bosch respektive einem Maler aus dessen Umkreis (Abb. 10). Der Einfachheit halber nenne ich im Folgenden Bosch als Autor, um Zuschreibungsfragen an dieser Stelle nicht unnötig zu verkomplizieren — sie spielen in diesem Zusammenhang keine Rolle. In der Literatur kursieren unterschiedliche Auffassungen von der Nutzung des religiösen Meditationsbildes. Die wahrscheinlichste lautet, dass es zunächst als Tischplatte verwendet und dann — wie viele bemalte Möbelstücke — zum Wandbild gerahmt und aufgehängt wurde.<sup>39</sup> Ob horizontal oder vertikal betrachtet, die Anmutung des Gemäldes bleibt die gleiche: Vor dunklem Hintergrund hebt sich ein großes Sündenrad ab, in dessen Zentrum der Schmerzensmann als »Pupille« erscheint, eben als »Püppchen«, das dem Sehloch seinen Namen gab. Die gestalterischen Mittel, die der flämische Maler einsetzte, um den Eindruck eines Auges zu erzeugen, sind ebenso einfach wie subtil. Die abstrakte Prägung des Gottesauges beruht auf der geometrischen Grundform des Kreises, die ihrerseits von drei konzentrischen Ringen umschlossen wird. Die dunkelblaue Scheibe mit Christus im Zentrum und der Lichtkranz ringsherum, an dessen Peripherie erst

38 Vgl. KAUTE 1968. Als eine mögliche literarische Quelle neben der Bibel gelten kabbalistische Texte, in denen vom dreifaltigen Gottesauge die Rede ist, vgl. SCHULZE 1957. Zu den allegorischen Auslegungsmodi im Mittelalter vgl. SCHLEUSENER-EICHHOLZ 1985, S. 1076–1110.

39 Vgl. FRAENGER 1975, S. 267–298; MARIJNISSEN UND RUYFFELAERE 1988, S. 329–345; SCHÜSSLER 1993; POKORNY 2010; LENTES 2011; LUTTIKHUIZEN 2012.



**Abb. 10**  
Hieronymus Bosch,  
*Die sieben Todsünden und  
die vier letzten Dinge,*  
um 1480-1500

die zentrifugalen Strahlen hervorbrechen, gewinnen durch Tiefenwirkung einerseits und optisches Hervortreten andererseits eine räumlich-gegenständliche Qualität. Diese Anordnung wird assoziativ als Sehloch und als Iris wahrgenommen. Dagegen lässt sich der szenisch gegliederte Außenring als Erdball wahrnehmen, vielleicht sogar als Spiegelung der Welt in Gottes Auge bzw. als Spiegel moralischen Fehlverhaltens seitens des Betrachters.<sup>40</sup> So oder so, die Todsündentafel bietet der christlichen Lesart wenig Interpretationsspielraum. Am Ende der Tage straft das Weltgericht die Gottvergessenheit der Menschen.

Das göttliche Auge ohne Lid bleibt jederzeit geöffnet – es sieht alles. »Caue caue d[omin]us videt« lautet die drohende, in gotischer Fraktur rot aufgesetzte Warnung im Bildzentrum: »Gib acht, gib acht, Gott sieht dich.«<sup>41</sup> Die in diesem einschüchternden Spruch festgeschriebene Omnipräsenz eines überirdischen Voyeurs stattete Bosch mit dem glanzvollen Zeichen der Helligkeit aus. Auge und Sonne, Sehen und Licht sind sinngemäß das Gleiche. Die gleißenden Sehstrahlen leiten in den äußeren Bildfries zu den sieben Todsünden über. In ebenso vielen Genreszenen treten Zorn, Hoffart (Hochmut),

40 Vgl. COMBE 1946, S. 9 f. – Die wiederholt vertretene Spiegelungsthese der Laster szenen im Augapfel Gottes versucht Schüßler anhand von Einzelbeobachtungen zu widerlegen: mit Details aus dem Bilderzyklus als auch der Lanzenwunde Christi, die nicht seitenverkehrt wiedergegeben sind, vgl. SCHÜSSLER 1993, S. 126, 129 f.

41 Zur semantischen Einheit von Inschrift und Schmerzensmann vgl. JUSTI 1889, S. 132.

Wollust, Faulheit, Völlerei, Geiz und Neid auf die Bühne der Welt, die sich gegenläufig zur Uhrzeigerrichtung um sich selbst dreht. Anhand eines mittelalterlichen Klassifikationsschemas ist das moralisierende Bildprogramm parataktisch um den »opperste appel« angeordnet, der in der holländischen Prosaübersetzung von Guillaume de Déguilevilles traumartig-visionärem Gedicht *Le Pèlerinage de la vie humaine* (1330/32) mit Jesus Christus gleichgesetzt wird.<sup>42</sup> Letzterer lenkt mit leicht abgewandtem Antlitz den Blick auf den Lasterreigen und damit auf die tiefer liegende Ursache seiner Passion. In der geschlechtsspezifischen Lesart des Auges ist das höchste Kontrollorgan männlich konnotiert. Dessen Aufgabe besteht zunächst darin, sich einen systematischen Überblick über menschliches Versagen im täglichen Leben zu verschaffen, das – unter Berücksichtigung der Gesamtkomposition – kategorisch verurteilt wird.

Die um den Strahlenkranz angeordneten Bildfelder erlauben eine Allsichtigkeit, die sich zunächst aus der Funktion des Bildes als Tisch erklärt. Die Alltagswelt, die das göttliche Auge im panoptischen Blick auf einmal erfasst, erschloss sich der Betrachter im Rundgang nach und nach. Bereits Nikolaus von Kues hatte mit sicherem Gespür für die mediale Dimension der Malerei ein Selbstporträt Rogier van der Weydens in diesem Sinne ausgelegt.<sup>43</sup> In seiner 1453 fertig gestellten Abhandlung *De visione Dei* stellte er fest, dass das Porträt durch die »außerordentliche Kunst der Malerei« so wirke, als ob es alles ringsherum überschaue. Rogier hatte sein Bildnis in die Gerechtigkeitstafeln integriert, die er im Auftrag der Brüsseler Stadtväter für den Goldenen Saal des Rathauses angefertigt hat.<sup>44</sup> Das Auge des Malers schien jeden Betrachter an jedem Ort im Raum gleichzeitig zu fixieren und seinen Blick nicht wieder von ihm ablassen zu wollen. Dies galt ebenso für mehrere Personen in jeder erdenklichen perspektivischen Konstellation und selbst noch, wenn sich diese von dem Bildnis wegbewegten. Was sie sahen, blickte sie ihrerseits an. Hinter dieser Metapsychologie des Bildes, wie sie im 15. Jahrhundert entwickelt, im Barock zur suggestiven Manier verfeinert wurde und heute von der globalisierten Medienwelt

42 Vgl. Guillaume de Déguileville, *Boeck vanden pelgherim* (1486), zit. nach: MARIJNISSEN UND RUYFFELAERE 1988, S. 335.

43 Bei der Bombardierung Brüssels durch die Franzosen 1695 wurden die Ölbilder vermutlich ein Opfer der Flammen. Der Berner *Trajan- und Herkinbald-Teppich* gilt als zeitgenössische Kopie, wenn auch in ungleichmäßiger Weise. Ihr zufolge hat sich Rogier im Mittelteil unter Kardinälen und anderen Geistlichen dargestellt. Vgl. CETTO 1966; weiterführend SIMON 2004.

44 KUES 1967; vgl. dazu HEROLD 1985; SIMON 2004.

ausgereizt wird, steht gleichnishaft das Auge des »alles Sehenden«. Dessen vollkommenem Blick konnte jedoch kein Vergleich mit dem »Bild-Blick« annähernd gerecht werden, weshalb Kues seine Glaubensbrüder zur aktiven Schau Gottes anhielt, um durch die Verinnerlichung des Blicks dem »visus absolutus« als Inbegriff der offenbaren Wahrheit näherzukommen. Den höchsten Grad der Vollkommenheit erlangte die transzendente Gottesschau, indem alle dialektischen Gegenpole aufgehoben wurden und das Sehen mit dem Gesehenwerden zusammenfiel.<sup>45</sup>

Im Falle Boschs besaß die Verschränkung von menschlichem und göttlichem Blick noch einen Nebeneffekt, der nicht anders als paradox genannt werden kann: Dem alles sehenden Gott stand der alles überblickende Betrachter gegenüber, der von oben auf die Tischplatte und mithin auf das sündhafte Treiben seiner Mitmenschen schaute. Dieser Perspektivenwechsel kam einer Umkehrung der göttlichen Sehordnung gleich. Thomas Lentes wird ihn in einer erhellenden Analyse als gemaltes Sehexperiment deuten, das den Bildbetrachter dazu anhielt, sich von der falschen Vorstellung des nicht Gesehenwerdens zu befreien und auf eine Rundumbeobachtung von »höchster Stelle« einzuüben.<sup>46</sup> Doch das war längst nicht alles. Dieses Sehexperiment ließ den Betrachter gewissermaßen am göttlichen Blick partizipieren, wie es Kues vielversprechend in Aussicht gestellt hatte.<sup>47</sup>

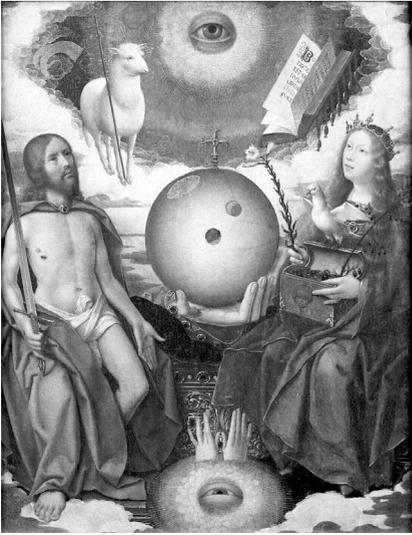
Gegenüber Kues' mystischer Theologie, die auf eine Veranschaulichung unsichtbarer Wahrheit durch Bilder hinauslief, bewegt sich Jahrzehnte später Boschs abstrakte Auffassung des wachenden Gottesauges im Rahmen christlicher Moralvorstellungen. Als subtile Form von Disziplin und Reglementierung etabliert das göttliche Regime des Sehens eine ethische Weltordnung, deren moralische Grenzen ex negativo festgelegt sind. Göttlicher Weitblick spricht aus der Tafel insofern, als sie alle Kapitalsünden mit einem Allroundblick erfasst und auf die zentrale Botschaft der Erlösung bezieht. Diese normative Perspektive wird von vier kleineren Eckmedaillons bekräftigt. Als Trabanten umgeben die titelgebenden »vier letzten Dinge« — Tod, Jüngstes Gericht, Hölle und Paradies — und die an sie geknüpften Erlösungshoffnungen bzw. Verdammungssängste das irdische Sündenreich.<sup>48</sup>

45 Vgl. KUES 1967, S. 128-135.

46 Vgl. LENTES 2011.

47 Vgl. ebenda, S. 25; SIMON 2004, S. 63-67.

48 Zur astronomischen Struktur der Komposition vgl. TOLNAY 1965, S. 336 f.

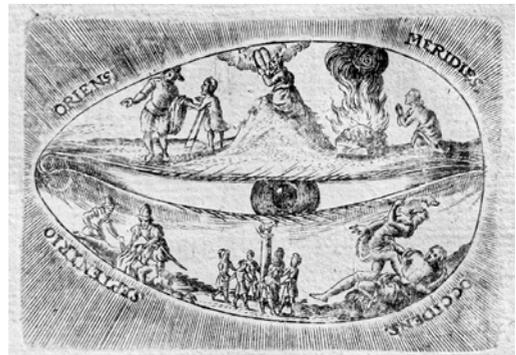
**Abb. 11**

Jan Provost, *Le Cosmos sous l'œil de Dieu, en présence du Christ-juge et de l'Église*, um 1510

Indem Bosch das Sinnbild göttlicher Allgegenwart und Allwissenheit in die Kreisform einschrieb und damit auf eine abstrakte Figur reduzierte, schuf er ein einprägsames wie eindrucksvolles Symbol für das unablässig beobachtende Gottesauge. Paradoxerweise wirkt der optische Imperativ gerade durch seine Abstraktheit weitaus direkter als viele physiognomisch akkurater herausgearbeitete Augensymbole der Frührenaissance. Enigmatisch nimmt sich im Vergleich ein allegorisches Tafelbild aus, das dem Niederländer Jan Provost zugeschrieben wird, der für seine erfindungsreiche und unkonventionelle Ikonografie bekannt war (Abb. 11). Die kleinformatige Arbeit wurde durch den Ankauf seitens des Musée du Louvre 1973 bekannt. Dennoch fand sie in der Gottesikonografie bislang wenig Beachtung. Der denotative Titel *Le Cosmos sous l'œil de Dieu, en présence du Christ-juge et de l'Église* signalisiert ein komplexes Bildprogramm, dessen einzelne Elemente zwar identifizierbar sind, deren kombinatorisches Zusammenspiel jedoch erst noch geklärt werden muss.<sup>49</sup> Die einzelnen Komponenten sind um die Mittelachse arrangiert und beziehen sich symmetrisch aufeinander: das Lamm mit dem Kreuz und das Buch mit den sieben Siegeln, der auferstandene Heiland mit dem zweischneidigen Schwert und die thronende Mutter Gottes, die mit den Attributen Lilie und Ölzweig, Taube und Schatulle ausgestattet ist.

Dominiert wird die in himmlische Sphären gerückte Bildszene von einem mandelförmigen Sehorgan im Sonnennimbus mit kräftigem Ober-

<sup>49</sup> Vgl. REYNAUD 1975, S. 13.

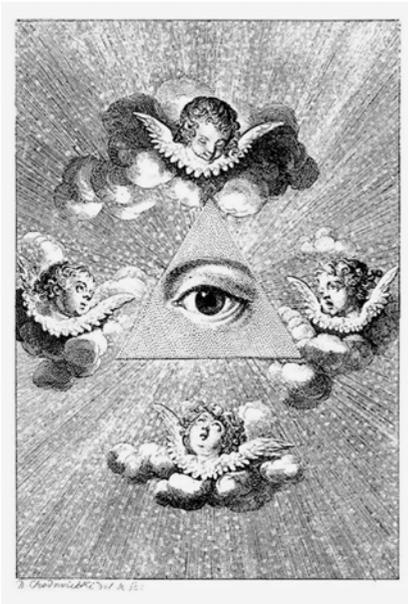


**Abb. 12, 13**  
Georg Stengel, *Omnia videt oculus illius. Omnia teste Deo* (Alles sieht sein Auge. Alles zeugt von Gott), 1634 (und Detail)

und Unterlid. Das göttliche Auge, dem nichts zu widerstehen vermag, verkörperte oberste Autorität. Es steht über den Dingen, auch über dem Betrachter, über dessen Kopf hinweg sein Blick in die Ferne gerichtet ist. Es kennt kein Gegenüber und ist dennoch Fixpunkt der Blicke innerhalb des Bildes. In devoter Gebärde hat sich das am unteren Bildrand in strahlendem Licht erscheinende zweite, anthropomorphe Auge dem göttlichen Blickregime unterworfen — nach bisheriger Deutung soll es die menschliche Seele bzw. die Heiligen und Seligen symbolisieren. Aber gerade weil sich das global ausgerichtete Kontrollsystem »Auge« an keinen konkreten Adressaten richtet, betrifft es alle. Selbst im halb geöffneten Zustand, so ermahnte Georg Stengel 1634 die Leser seines Emblemabuchs *Ova paschalia* in einer vergleichslosen ovoiden Augendarstellung mit guten wie schlechten Taten aus den Anfängen biblischer Weltgeschichte: Sein Auge sieht alles — über Raum und Zeit hinweg, und es vergisst nichts (Abb. 12, 13).

Das trinitarische Auge Gottes ist eine Schöpfung des Barock. Die Zusammenfügung der Symbole Auge und Dreieck zu einem neuen Doppelsymbol kann zum ersten Mal durch Exemplare der Medaillenkunst belegt werden und tritt nicht vor Mitte des 17. Jahrhunderts in Erscheinung.<sup>50</sup> Allerdings ließ das symbolische Korsett aus Dreieck, Strahlenglorie und Wolkenkranz, das man dem Auge anlegte, diese Darstellung schnell zur Chiffre erstarren. In der Konfiguration eines vielschichtigen Sinnbildes ging sein

<sup>50</sup> Vgl. STUHLFAUTH 1937A, Sp. 1244; STUHLFAUTH 1937B, S. 26 f.



**Abb. 14**  
Daniel Chodowiecki,  
*Das Auge der Vorsehung*, 1787

Appellpotenzial jedoch nicht verloren. Im Gegenteil: Mit seiner generalisierenden Botschaft richtete sich der göttliche Blick unmittelbar an jeden Einzelnen. Kraft dieser umfassenden Bedeutung wirkte das unpersönliche Augensymbol sogar nachhaltiger als jeder noch so durchdringende Blick eines individuellen Porträts. Denn nicht die persönliche Blickgebärde, sondern der »diagrammatische Charakter des Symbols« forcierte dessen Wirkmächtigkeit.<sup>51</sup>

Nachdem die hieratische Formel mit ihren konstanten Elementen für das trinitarische Gottesauge und variablen Details wie Engel und Wolken festgelegt war, stand dessen Verbreitung nichts mehr im Weg (Abb. 14). Indem es sich in den ornamentalen wie figurativen Ausstattungen der Kirchen ausbreitete, geriet der sakrale Raum unter seine Kontrolle: Es blickt von Altar-, Kanzel- und Orgelbekrönungen herab, verschafft sich von der jeweiligen Stuckdekoration neue Einblicke, ziert Bilderrahmen und liturgisches Gerät, Andachts- und Gesangsbücher, wacht an Türen oder ruht auf Grabmälern. Nicht nur symbolisch, auch faktisch war es überall gegenwärtig.

Angesichts der visuellen Omnipräsenz des Auges im 18. und 19. Jahrhundert konnte Carl August Menzel, seines Zeichens Königlich Bau-Inspektor der Universität zu Greifswald, 1840 feststellen: »Abgesehen von seiner

51 GOMBRICH 1984, S. 149.

wenig angenehmen Form, wenn es allein erscheint, ist die damit verbundene Bedeutung doch allgemein verständlich, folglich erwünscht.<sup>52</sup> Mochte diese Schlussfolgerung, die Menzel in seinem *Versuch einer Darstellung der Kunst-Sinnbilder* an Künstler, Kunstliebhaber und bezeichnenderweise auch an Fabrikherren adressierte, nicht unmittelbar einleuchtend erscheinen, so kommt darin gleichwohl die hohe Akzeptanz ideeller Überwachung bei all jenen zum Ausdruck, die sich mit bildlichen Darstellungen befassen. Das Auge Gottes wurde zum stereotypen Sinnbild, das fromme Christen nicht nur stets vor Augen haben sollten, sondern auch hatten, insofern sie das mentale Blickregime als normative Kontrollpraktik zu verinnerlichen wussten.<sup>53</sup>

52 MENZEL 1840, S. 22.

53 Anspielung auf das im Eigenverlag erschienene Andachtsbüchlein des Benediktinerpaters Aegidius Jais, vgl. JAIS 1799.