ANTJE KAPUST
BERNHARD WALDENFELS · HRSG.

KUNST.BILD. WAHRNEHMUNG. BLICK.

MERLEAU-PONTY ZUM HUNDERTSTEN

WILHELM FINK

Antje Kapust · Bernhard Waldenfels (Hrsg.)

KUNST. BILD. WAHRNEHMUNG. BLICK.

MERLEAU-PONTY ZUM HUNDERTSTEN

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
René Magritte: L'Empire des Lumières, 1958
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4619-0

Inhalt

ANTJE KAPUST
Kunst im Zeichen signifikativer Überschüsse 7

I. BILDDENKEN

BERNHARD WALDENFELS
Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei 31

JEAN-LUC NANCY
Fremdartige Fremdkörper 51

GEORGES DIDI-HUBERMAN
Abdruck und Staub 61

ANTJE KAPUST
Metamorphose, Metensomatose und Morphogenese in der Kunst 79

EVA SCHÜRMANN
Möglichkeitsspielräume des Sichtbaren 97

II. BILDRÄUME

JÖRG GLEITER
Das Panorama und sein Gegenstandsversprechen 109

REINOLD GÖRLING
Die Schreckensseite der Sichtbarkeit: Traumabilder 117

HANS-DIETER HUBER
Überkreuzte Blicke. Merleau-Ponty, Lacan, Beckett, Spencer-Brown 135

JÖRG HUBER
Leibhaftigkeit – Autofiguration 147

III. BILDSZENEN

OLIVER FAHLE
Die Ästhetik der bewegten Bilder 159

JENS ROSELT
Fremdkörper am Schauplatz der Zuschauer 175

KRISTIN WESTPHAL
Sinne und Stimme in der Welt der Medien 183

GABRIELE WERNER
Merleau-Ponty und die Kybernetik. Diagramme als Erkenntniswerkzeuge . . . 195

IV. BILDWERKE

FRIEDERIKE WAPPLER
Körper und Raum. Amerikanische Rezeptionen 211

SILKE VON BERSWORDT-WALLRABE
Ein möglicher Dialog zwischen Lee Ufan und Merleau-Ponty 219

LEE UFAN
Vom Sehen. Hommage an Merleau-Ponty 227

JAMES HATLEY
Zeugnis ablegen: Bäume 231

DAVID WOOD
Landschaftskunst und *Angel Spiral* freilegen 237

MARIA BUSSMANN
Zeichnungen zum Sichtbaren und Unsichtbaren 243

BETTINA VAN HAAREN
Gewebeproben 255

SIGELVERZEICHNIS 261

ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN 262

Jörg H. Gleiter

Das Panorama und sein Gegenstandsversprechen

Die Grenzen der Konstitution

Panorama heißt jene veraltet anmutende Bildform, an die niemand mehr so recht glauben mag, vor deren suggestiven Bildmacht aber selbst das an die digitale Bilderflut gewohnte Auge kapitulieren muss. Panoramen praktizieren, wie man mit Maurice Merleau-Ponty feststellen kann, eine ganz eigene „magische Theorie des Sehens" (AG 284), in deren Zentrum die „Metamorphose des Seins in seinem Sehen" (AG 285) steht. Wahrnehmen ist hier ein ständiges Überschreiten und Ineinandergreifen von Bildwelt und leiblichem Sein. Immer greifen die Panoramen über sich hinaus in den Raum und lassen in der totalen Vereinnahmung des Betrachters vergessen, dass sie Bilder sind. Wohl tun sie, was auch andere Bilder tun, nur berühren sie dabei die Extreme. Erwecken Bilder die Sehnsucht, selbst mit im Bild zu sein, so setzen die Panoramen den Betrachter mitten ins Geschehen. Wie Bilder immer auch unseren Leib miterschüttern, so fordern die Panoramen gleich die ganze, ungeteilte leibliche Anwesenheit. Sind Bilder Verstärker der Imagination, so sind es die Panoramen so sehr, dass sie uns dies vergessen lassen. Im Panorama richtet sich jeder in der „Position als Sehender" (SU 105) ein. Hier sind wir mit dem Blick eins.

1. Faux terrain

In den Panoramen haben wir es im Sinne von Merleau-Ponty mit einer „umfassenden Sichtbarkeit" (AG 285) zu tun und ihrem ganz eigenen Gegenstandsversprechen. Nirgends ist dies eindringlicher erlebbar als im *Jerusalem Panorama* zu Altötting. Schon der Eintritt ins Panorama bewirkt einen leichten Schwindel. Die fast unmerklich geneigte Ebene des tunnelartigen Ganges, durch den man ins Innere des Panoramas gelangt, versetzt einen zu Beginn schon in eine Taumelbewegung. An einer halb offenen Tür vorbei taucht man über eine Treppe in eine eigenartige Dämmerstimmung ein, die im Unklaren lässt, ob es Morgengrauen oder Abenddämmerung oder gar eine Art Wetterleuchten ist. Diesseits des Horizontes, den der Lichtstreif markiert, öffnet sich dann auf 95 Meter Breite ringsum der Blick auf die Stadt Jerusalem um das Jahr 30 n. Chr.

In der Drehung um die eigene Achse wandert der Blick über die Stadt und über sie hinaus in die Landschaft. Ständig, pulsierend, wird er vom Vordergrund auf den Hintergrund gelenkt und wieder zurückgeworfen. Von der Stadt auf die ferne Wüste, von dort auf die karge Felslandschaft vorn, vom Berg Golgatha mit der

Kreuzigungsszene wieder zurück zur Stadt. Man ist mittendrin, wo unmittelbar an den Füßen das *faux terrain* beginnt, die modellierte künstliche Landschaft, die über Felsen und tiefer liegende Hausdächer erst abfällt und in der Tiefe verschwindet, dann aber auf der anderen Seite wieder Höhe gewinnt, um beinahe nahtlos im Panoramabild aufzugehen.

Wie kurz vor dem Eintritt einer Sonnenfinsternis senkt sich sodann eine erwartungsvoll angespannte Stimmung auf die Besucher. Sie lässt die Gespräche verstummen. Dann, gleichsam aus dem Nichts, hebt eine Stimme an. Nüchtern und sachlich benennt sie die Orte und die Personen und ihre Geschichten. Sie folgt dabei dem kleinen roten Punkt eines Laserpointers: Der Tempelbezirk, der Hasmonäer-Palast, die Sionsburg, die Residenz des Pilatus, Arimathäas Felsengrab, Passah-Pilger aus Galiäa, Jesus zwischen Dysmas und Gestas am Kreuz. Am Ende der Hinweis auf die in die Stadt zurückkehrenden römischen Truppen. Denn es blieb alles ruhig auf dem Berge Golgatha. Jetzt, nachdem das Panorama der reinen Sichtbarkeit entrissen ist, beginnt das Unsichtbare sich vom Grunde des Bildes zu lösen. Nach und nach gibt das Panorama die in ihm „gefangenen Phantome" frei. Es hört auf Gegenstand zu sein, dem man einfach gegenüber steht, dabei wandelt es sich zum Ort geheimer Komplizenschaft zwischen Blick und Bild und wandelt sich zum Ort einer übergreifenden Sichtbarkeit, die auf das „fieberhafte Entstehen der Gegenstände in unserem Leib" (AG 286) zielt.

2. Imagination

Einmal eingetaucht ins Panorama überschreitet das Sehen eine magische Linie. Mit der Dämmerstimmung hüllt es den Betrachter ganz und gar ein, so wie dies Merleau-Ponty für die Nacht beschrieben hat, „sie umhüllt mich, sie durchdringt all meine Sinne, sie erstickt meine Erinnerungen, sie löscht beinahe meine persönliche Identität aus" (PHW 329). Wo die Bildgegenstände einem ganz nahe kommen, ist jetzt das Sehen selbst „unmittelbare Gegenwärtigkeit bei der Welt" (SU 107), wie die Stimme des Erzählers, die von überall her auf einen eindringt und in einer Art akustischen Makrozephalie dem Betrachter buchstäblich unter die Haut geht. Doch ist nicht Schrumpfung, sondern Weitung des Körperraumes die Folge, die „Zone der Leiblichkeit" (SU 327) weitet sich bis in die Unbestimmbarkeit des leicht flimmernden Horizonts aus. Panorama, das bedeutet die Ablösung des euklidischen Raummodells durch den topologischen Raum mit seinen Beziehungen von Nachbarschaften, Einschließungen und Überschneidungen. Nach Merleau-Ponty ist ja das Sehen selbst schon Panorama (SU 105), so dass das Sehen im Panorama ganz bei sich ist. Die eigenartig traumwandlerischen Bewegungen der Besucher offenbaren, dass nun die jeweilige Einheit von Leib und Wahrnehmung Zentrum einer in die Wüstenlandschaft sich weitenden Welt ist.

Um sich der magischen Theorie des Sehens der Panoramen zu nähern, gilt es jedoch erst zu fragen, was denn Bilder überhaupt sind und was die Panoramen in ihrem besonderen Bildcharakter auszeichnet. Bilder erkennt man in der Regel daran,

dass das, was man in ihnen sieht, aus dem lebensweltlichen Erfahrungskontinuum isoliert ist, dass es eine klare Grenze gibt zwischen dem im Bild Fixierten und der Realität in ihrem Drang nach permanenter Transformation. Gewöhnlich übernimmt diese Funktion der Rahmen. Auch lassen sich Bilder weder schmecken noch riechen. Wollte man sie ertasten oder unmittelbar zum Klingen bringen, hörten sie augenblicklich auf, für uns Bilder zu sein, sie wären dann eher Skulpturen oder Installationen, die aber nicht im gleichen Sinne Bilder sind wie Gemälde oder Zeichnungen oder vielleicht Photographien. Bilder (auch abstrakte, monochrome Gemälde) sind darüber hinaus physik- und zeitlos. Sie können nicht altern, nur die Farbe kann das und die Leinwand. Eine Trivialität scheint dann die Feststellung zu sein, dass die Welt der Bilder eine sichtbare Welt ist, und doch ist sie gleichzeitig eine „fast verrückte Welt", wo sie in einen „Rausch" des Sehens versetzt und das Sehen selbst über die visuellen Gegebenheiten hinausgreift ins „Gewebe des Seins" (AG 284).

Tatsächlich setzen die Panoramen alles dran, die Grenze zwischen Bild und Lebenswelt wieder aufzuheben, flüssig und durchlässig zu machen. Die Panoramen sind darauf angelegt, die erst mühsam isolierten, physiklosen Bildinhalte zurück in das Erfahrungskontinuum des Betrachters zu überführen, ihnen Schwere und Alter zu geben, ihnen ihre körperliche Wesenheit zurückzugeben. Sie erreichen dies dadurch, dass in der Horizontalen die Leinwand zu einer kontinuierlichen, kreisförmigen Figur geschlossen ist. So wird die Trennlinie zwischen lebensweltlicher Realität und Bildlichkeit überspielt, ja ausgeblendet. Wo Anfang und Ende übergangslos ineinander übergehen, kann das Auge das Bild nicht mehr verlassen. Es gibt keinen Ausgang, der Blick ist gefangen, mit dem Effekt, dass das bildlich Dargestellte aufhört, Ausschnitt, Abbild oder Repräsentation zu sein. Die Panoramen lassen also die Voraussetzungen des Sichtbaren im Bild vergessen, die Dinge lösen sich aus ihrem Verhaftetsein in der Fläche, in Form und Farbe. Die Wahrnehmung wird so zu einer besonderen Art und Weise, im Bild und bei den Dingen zu sein. Seine Erweiterung in der Vertikalen findet dies, wo nach oben der Bildraum im simulierten Gewölbe des dunklen Himmels sich verliert, nach unten das *faux terrain* versucht, eine Kontinuität zwischen Bildraum und Lebensraum herzustellen.

Wo die Panoramen es darauf anlegen, die Grenzen zwischen Bildwelt und Lebenswelt zu überspielen, müssen sie einem gewissen Realismus folgen, und zwar im Gegensatz zu reinen Bildern, zum Beispiel zu Tafelbildern, die sich dadurch auszeichnen, dass man in ihnen Dinge machen kann, die in der Realität nicht möglich sind. Man kann zum Beispiel Häuser bauen, die auf dem Kopf stehen oder seltsame Wesen erfinden, wie Kopffüßler oder Einhörner. Das kann man aber in den Panoramen nicht, sie dürfen nicht, was zum Beispiel kubistische Bilder dürften: Der Imagination wegen können in den Panoramen die Häuser nicht auf dem Kopf stehen, auch wenn Einhörner durchaus durch die Landschaft laufen können. Oben und Unten können nicht vertauscht werden, womit der Punkt bezeichnet ist, an dem die Panoramen aufhören, reine Bilder zu sein. Denn in ihnen ist die Imaginärität an die Illusion von Realität gebunden. Das Imaginäre ist ein erst Unsichtbares, es liegt hinter den sichtbaren Dingen, während im kubistischen Bild das Imaginäre unmittelbar in der Sichtbarkeit, in der Konstruktion, im Gemachtsein selbst gegeben ist.

3. Illusion

Die Wirkungsmacht der Panoramen beruht also auf dem einfachen Kunstgriff, die Grenze zwischen Bildwelt und Lebenswelt zu überspielen. Trotzdem wurde dies erst spät entdeckt, wenn man einmal von den Fresken in den pompeianischen Villen absieht. Am 1. Mai 1794 wurde das erste Panorama *View of the Fleet at Spithead* in London von der königlichen Familie eingeweiht. Es musste noch ohne ein *faux terrain* auskommen, denn dieses wurde erst in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts erfunden. Trotzdem verfehlten die ersten Panoramen ihre Wirkung nicht, die ja wesentlich eine der Befreiung, das heißt der Desautomatisierung des Sehens ist, und zum Ziel hat, die Körperlichkeit des Wahrnehmungsakts, die Beteiligung des propriozeptiven Systems des Leibes wieder zu Bewusstsein zu bringen. Bei der Eröffnung soll ein Mitglied der königlichen Familie über Seekrankheit geklagt haben. Das ist nicht so erstaunlich, wie es erscheinen mag, denn jeder umstürzende Bewusstseinsprozess, jede Sensibilisierung der Sinne macht sich ja immer zuerst als Krise, als ein Schwindelgefühl bemerkbar.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich die Panoramen dann zu Massenmedien und bedeutenden Mitteln nationalstaatlicher Propaganda. Verwirklicht wurde eine solche massenpsychologische Absicht zum Beispiel in Anton von Werners Berliner Panorama *Schlacht von Sedan* (1883), das die Erinnerung an den Sieg Preußens über Frankreich 1871 aufrechterhalten sollte. Wie jedes Panorama, so verkörperte auch dieses Schlachtenbild die Summe des illusionstechnischen Könnens der Zeit. Anton von Werner konnte für seinen Entwurf die Erkenntnisse nutzen, die Hermann von Helmholtz vom menschlichen Sehen gewonnen hatte. Aber schon Napoleon hatte die Wirkungsmacht der Panoramen erkannt und für den Versailler Park acht Panoramen geplant. Durch sie sollten die größten seiner Schlachten nicht nur im kollektiven Gedächtnis lebendig bleiben, sondern in der Verschränkung von körperlicher und geistiger Erschütterung dem Betrachter unmittelbar eingeschrieben werden.

Ein Gegenbild zu diesen Schlachtenbildern ist das *Bourbaki Panorama* in Luzern von 1881. Es stellt die Entwaffnung der französischen Ostarmee unter General Bourbaki bei ihrem Übertritt in das Schweizer Asyl im Winter 1871 dar. Hier entfaltet das Panorama seine ganze Wirkungsmacht durch die Darstellung eines historisch bedeutungsvollen Vorfalls, der als Geschehen jedoch undramatisch, eher ein pazifistisches Nicht-Ereignis ist, ähnlich wie das *Mesdag-Panorama* in Den Haag. Dieses zeigt den Rundblick von der im späten 19. Jahrhundert abgetragenen großen Düne von Scheveningen. Hier ist es der unwiederbringlich verlorene Blick aufs Meer hinaus und ins Land hinein, der in leuchtenden Farben, wenngleich in melancholischer Tönung, inszeniert ist und den tiefen, verunsichernden Einschnitt der Moderne in die menschliche Lebenswelt thematisiert.

Interessant ist, dass die Panoramen des späten 19. Jahrhunderts dieselben Ziele verfolgten, die zu jener Zeit auch die Maler beschäftigten: Die Aufhebung der Grenze zwischen Bildraum und Betrachterraum, die Sprengung der Hermetik der Bilder, die Sichtbarmachung des Lichts und der Farbe, das heißt die Befreiung der

Malerei vom Haften an den Hüllen und Figuren, den bedeutungsvollen Linien. Es ging ihnen darum, die „Form als Schauspiel" der Bedeutungen zu sprengen und die im Malerischen gefangenen Phantome freizusetzen. Ganz auf die Wirkung der Farbe vertrauend konzipierte Claude Monet sein Bild *Wasserlilien* als Panorama, auch das Bild *Nympháas* war für eine Gartenrotunde konzipiert, die ihre Belichtung über ein Glasdach erhalten sollte. Mit den Mitteln der Malerei verfolgten die Impressionisten dasselbe, was die Panoramen mit dem kontinuierlichen Horizont und dem *faux terrain* oder das Stereoptikon und Cineorama bis hin zum Kino mit technischen Mitteln zu erreichen versuchten. Sucht man dafür Vorgänger, so kommen die Abwicklungen antiker Vasenmalerei in Frage oder die Freskenzyklen Giottos in Assisi oder Padua.

4. Gegenstandsversprechen

Die Panoramen verleihen also „demjenigen sichtbare Existenz, was das profane Sehen für unsichtbar hält" (AG 284). Wenn hier Wirklichkeit und Erscheinen in Eines fallen, wenn „mein Leib selbst mit der sichtbaren Welt" (AG 252) verschränkt ist, so berührt sich in den Panoramen der mythische mit dem anthropologischen Raum. Hierin liegt der Grund, dass Panoramen ihre suggestivste Wirkungskraft vor allem mit Themen erzielen, die hinab in die mythischen Sphären reichen. Merleau-Ponty hatte ja gezeigt, dass das Sehen, das auf ein „geheimes und fieberhaftes Entstehen der Gegenstände" (AG 286) zielt, immer ein mythisches Sehen ist. Das können religiöse Themen sein wie in Altötting, nationale Mythen wie im Sedanpanorama oder auch die negativen Mythen der Moderne. Die Panoramen formulieren hier eigene Erfahrungsräume mit ihren je eigenen Gegenstandsversprechen.

Die Panoramen arbeiten also an dem nicht kleinen Kunststück, sich im Moment der Betrachtung als Bild selbst aufzuheben, ohne dabei auf die Potenziale des Imaginären zu verzichten. Das gelingt, da hier nicht nur die Bildgegenstände aus dem Lebenskontinuum isoliert werden, sondern die Erfahrung der totalen Immanenz den Betrachter selbst von der Welt da draußen trennt. Die Panoramen isolieren den Betrachter aus der einen realen Welt, indem sie zugleich die Realität einer anderen Welt aufscheinen lassen. Bezogen auf die äußere Welt heben sie die Seinssetzung des Betrachters auf, mit dem Ziel, die Intentionalität des Bewusstseins einzuklammern. Die Panoramen sind also am Leib des Betrachters vollzogene phänomenologische Reduktion. Über die Sichtbarkeit der Bilder hinausgehend nähern sich so die Welt des Bildes und die Welt des Betrachters einander an, es fallen die Bildlichkeit des Dargestellten und die Zuständlichkeit des Betrachters in Eines.

Ihr besonderes Gegenstandsversprechen macht die einzigartige, bis heute ungebrochene Faszination der Panoramen aus, ihre magische, mithin religiöse Wirkungsmacht. Gerade im Altöttinger Panorama geht es ja nicht um Jerusalem, um die Stadt und das Land. Es geht um ein Gegenstandsversprechen sehr eigener Art, das vielleicht kühnste jemals formulierte: Um die Vergegenständlichung, das heißt um die Fleischwerdung Gottes in seinem Sohn. So kulminiert auch die Erzählung des Pan-

oramas auf dem Berg Golgatha in der Kreuzszene. Erzählt wird von dem unvergleichlichen Gedanken, der alles bis dahin Gültige auf den Kopf stellte, dies bedeutet die Umkehrung des Jahrtausende alten Rituals des Menschenopfers zum Gottesopfer. Erzählt wird von jenem Wendepunkt, an dem das Menschenopfer Abrahams an seinem Sohn Isaak umschlägt in die Idee des Gottesopfers an Jesus seinem Sohn.

Unverkennbar steht dahinter der Versuch, Zeichen und Material, Geist und Körper ein letztes Mal in eine Einheit zusammenzuführen, wie im Kainszeichen, das Kain auf die Stirn eingeschnitten war, eingekerbt ins Fleisch. Auch wenn niemand so genau weiß, wie es ausgesehen haben mag, bedeutungsvoll war das Kainszeichen als Spur seines materiellen Vollzugs. Das Kainsmal war daher immer mehr als eine *adaequatio*, immer mehr als nur abstrakter Platzhalter und Stellvertreter für Abwesendes. Als in den menschlichen Körper eingekerbtes Zeichen bezeichnete es den Ort des Gottes, seine unmittelbare physische Anwesenheit. Dieses kehrte dann im gekreuzigten Jesus wieder, jedoch in der Umkehrung der ursprünglichen Wirkungsrichtung: Vom Gotteszeichen im Fleisch des Menschen, das im Kainsmal seine materielle Evidenz hatte, zum Zeichen des Menschen an seinem Gott, für das die Speerwunde Jesus steht. Christoph Türke sprach vom Kainszeichen im Sinne der Physio-Logik[1] archaischer Schriften, wie in den sumerischen Buchungstafeln um 3100 v. Chr., den ersten bekannten Schrifttafeln, in denen Zeichen, Bedeutung und Material noch eine unzertrennliche Einheit bildeten, bis schließlich der menschliche Intellekt nach und nach Zeichen und Zeichenträger, Signifikant und Signifikat vom Material trennte, und das Zeichen nur noch in lockerer, abstrakter Beziehung zum Bezeichneten stand, vom Material selbst abgelöst und „unmotiviert" wurde und seine Bedeutung nur noch ein unstetes „Bedeutungsflackern" war.

5. Travestie

Wie verschieden ist dagegen jenes andere Rundbild, das Panorama *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* in Bad Frankenhausen, das als Theater des Absurden die Bauernkriege unter ihrem Anführer Thomas Müntzer thematisiert. Es wurde 1983-89 von Werner Tübke erschaffen. Er scheint dieses als direktes Gegenbild zum Altöttinger Panorama inszeniert zu haben. Denn mit seinem Anspruch eines umgekehrten Geschichtsbildes ist es von der Mitte einer aktuellen Kunsterwartung gleich weit entfernt wie das Altöttinger Panorama. Ein Gegenbild zu Altötting ist Bad Frankenhausen aber nicht etwa, weil das Thema das revolutionäre Potenzial der Reformation ist, sondern insofern Tübke weniger als Maler denn als postmoderner Skriptor auftritt.

Alles verwandelt sich ihm zu Zeichen, zu ironischen und grotesken Zeichen, die nach Deutung verlangen. Mit ungeheuerlichem kunsthistorischen Wissen schuf Tübke ein Bild wie einen Text, ja wie ein Buch. Es will gelesen und dechiffriert

1 Christoph Türcke, *Vom Kainszeichen zum genetischen Code. Kritische Theorie der Schrift*, München 2005, S. 10.

werden und weiter nichts. Mit der Kraft des Intellekts stemmt sich Tübke gegen das Pathos und die Urgewalt der Bilder, während er mit der ganzen Macht der Groteske gegen die angemaßte Deutungshoheit seiner politischen Auftraggeber opponiert. Dadurch wird aber alles zur Travestie. Als ob für die Hunderte von Charakteren nur eine Person in den verschiedensten Verkleidungen Modell gesessen hätte, wie in den unzähligen anonymen Portraitfotographien der amerikanischen Künstlerin Cindy Sherman, in denen die Künstlerin jedoch allein sich selbst in kontinuierlicher Metamorphose ihrer postmodernen Identität darstellte. Wie bei Sherman spricht auch Tübkes Figurenreigen immer nur von Tübke.

In Bad Frankenhausen bewundern wir Tübkes Witz und kunsthistorisches Wissen, seine Akribie und Erzählkunst und nicht zuletzt den protestantischen Fleiß. Gerade diesem, dem protestantischen Fleiß, verdankt ja ironischerweise der säkulare Arbeiterstaat gerade das, was von ihm überleben wird, wie zum Beispiel Tübkes Panorama. Aber so lustvoll wir uns auch in den Rätseln des Panoramas verlieren mögen, es will uns nicht nahe kommen. Es bleibt bei der intellektuellen Herausforderung. Die Travestie lässt kein verschlingendes Sehen zu, alles ist opak, das Panorama bleibt Leinwand. Die Metamorphose im Akt des Sehens, der Taumel bleibt aus. In der kunsthistorischen Referenz verweigert sich Tübkes Balzacscher Mikrokosmos der Zukunft, bleibt rückwärts gewandt. Im Rätselcharakter ruft Tübke die Geister der Vergangenheit, er berührt aber nicht die Dimension des Morgens.

Wie anders ist das im Panorama von Altötting. Hier tritt der Maler Gebhard Fugel völlig hinter der magischen Präsenz seines Werkes zurück. Das *Jerusalem Panorama* will in seiner fast schon fiebrigen Stimmung Wendepunkt sein, Initiation, Transfiguration und Transzendenz in einem. Es steht ganz in der Gewissheit, dass das Imaginäre nicht etwas Unbeobachtbares ist, sondern es im Leib, in der Anwesenheit des Betrachters das findet, was „ihm analog ist" (SU 108) und worin es sich verkörpern kann. So ist das Panorama Ort der „Kristallisation des Imaginären, der Existentialien, der symbolischen Matrix" (SU 247). Im Unterschied zu Bad Frankenhausen ist hier das Sehen immer ein „Überschreiten" des distanzierten und distanzierenden Beobachtens und seines solipsistischen Selbstbezugs. Im Panorama ist das Sein „in seiner ganzen Ausdehnung von einem Sehen des Seins eingefasst" (SU 105). Alles ist nah, nicht nur die weite Wüste und das Leuchten des fernen Horizonts, sondern gerade auch die Kreuzigungsszene, der Leib Christi, die Wunde. Diese Nähe ist Voraussetzung für das transzendente Sehen, dafür, dass das Sehen das Ganze umfasst und aufhört, selbstbezogen und damit nur „perspektivisches Sein" (SU 269) zu sein.

6. Das Gemachtsein der Illusion

Fragt man jetzt noch einmal nach den historischen Vorbildern, so stößt man (der wahrnehmungstheoretischen Affinitäten wegen) auf die Anamorphose und den *trompe-l'oeil*. Beide rechnen, wie das Panorama, mit einem aktiven Betrachter. In seiner leiblichen Präsenz ist er am Entstehen des Wahrnehmungsphänomens betei-

ligt, wie im Fall jenes anamorphotischen Objektes in Hans Holbeins Gemälde *Die Botschafter* (1533), das nur bei geeignetem, schrägem Blickwinkel als ein frei im Raum schwebender, menschlicher Schädel sichtbar wird oder wie in der *trompe-l'oeil*-Ausmalung der Kuppel von S. Ignazio (1685-94) in Rom durch Andrea Pozzo, wo es nur von einem Punkt aus gelingt, dass der malerische Illusionismus in einen architektonischen Realismus umschlägt. Gleichwohl ist der Betrachter in der Anamorphose und im *trompe-l'oeil* der Generator der Wirkungsmacht der Bilder, ohne aber im eigentlichen Sinne ihr Urheber zu sein. Es bleibt hier trotz allem die leibliche Anwesenheit des Betrachters dem Wahrnehmungsereignis äußerlich.

Dagegen gilt für den Betrachter im Panorama in Altötting das, was Merleau-Ponty für den Maler postulierte, dem wie „auf einer Kreuzung" sein Sehen zur „Begegnung aller Aspekte des Seins" (AG 314) wird: „Die äußere Wahrnehmung und die Wahrnehmung des eigenen Leibes variieren miteinander, weil sie nur zwei Seiten ein und desselben Aktes sind", was sich aber nicht nur dem Maler beim Malen eines Bildes, sondern auch dem Betrachter bei der Betrachtung des Panoramas offenbart. Letztendlich heißt das, dass wir nicht etwa etwas verloren haben, wenn wir heute durch die totale Manipulierbarkeit der digitalen Bilder nicht mehr an ihre Beweiskraft und sprichwörtliche Abbildhaftigkeit glauben; im Gegenteil, die Erfahrung des Panoramas lehrt uns, dass wir dabei vom Wesen der Bilder etwas wiedergewinnen können, was sich uns als ihr magisches Gegenstandsversprechen in der Verschränkung von Bildwelt und leiblichem Sein unverstellt zeigen mag.

Die Kreuzigung ist geschehen, die römischen Soldaten rücken ab. Auf dem Rückweg, auf dem nun leicht ansteigenden tunnelartigen Gang, kommt man wieder an der halb offenen Tür vorbei. Mit ihr verbindet sich jetzt eine Einladung zur Erkundung der Unterbühne und Lüftung des Geheimnisses des Gemachtseins der Illusion. Unvermittelt steht man in der Unterkonstruktion aus unbehandelten, rauen Balken, ringsum die Leinwand, die überall dort grob und unbeschnitten endet, wo sie nicht mehr einsehbar ist für den Besucher oben. In nachlässigen Zügen läuft die Farbe aus. Was oben noch Materialität, Stofflichkeit und Lichtreflex war, wird hier als einfacher und grober Pinselstrich entblößt. Und dennoch, trotz der verzerrenden Untersicht und der Sichtbarkeit des Gemachtseins stellt sich der Effekt der Desillusionierung nicht ein. Welche Selbstsicherheit tritt einem hier unten entgegen! Sie ist vielleicht nur vergleichbar mit den Krypten der großen Kathedralen. Das Gemachtsein der Illusion wird hier mit der Gewissheit offenbart, dass jede Wahrheit, wenn sie nur eine solche ist, sich vom Schein der Illusion, von ihrem Medium trennen lässt, ja um ihrer selbst willen davon getrennt werden muss. Das offene Herzeigen des Gemachtseins geschieht in der Hoffnung, dass sich dem Besucher (wie beim Kainszeichen) die Wahrheit längst im Vollzug des Bildes einverleibt hat.