

Wohin führt die Perspektive der Perspektivlosigkeit?

Lange hing eine Kunstpostkarte über meinem Schreibtisch, als ich noch bei meinen Eltern wohnte – ein stummer Protest. Das Gemälde des surrealistischen Malers Giorgio de Chirico zeigte einen menschenleeren Platz, bei dem es sich eindeutig um eine italienische Piazza handelte, und so hieß auch das Gemälde: *Piazza d' Italia*, als sei ganz Italien ein solcher Menschen-und-Sinn-entleerter Platz. Antiquiert, so sollte er es nennen. Das ganze Land ein einziges Antiquariat. Tatsächlich lebte er in München und studierte von 1906 bis 1909 an der Königlichen Akademie der Künste. In den Münchner Sammlungen beeindruckten ihn vor allem die romantisch-mystischen Gemälde des symbolistischen Schweizer Malers Arnold Böcklin, der von Surrealisten wie Salvador Dalí und Max Ernst als einer ihrer Vorläufer angesehen werden sollte. Weiterhin beeinflussten ihn die Traumbilder des deutschen Malers, Bildhauers und Grafikers Max Klinger. Dazu las er wie fast alle Künstler der Epoche Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche, der ihm mit seinen Beschreibungen von gespenstisch leeren Plätzen in Turin, umsäumt mit Arkaden und Statuen, die Vorlage seines Schaffens gab.



Giorgio de Chirico *Piazza d' Italia* 1913

Diese menschenentleerte Stille fühlte ich in meinem Inneren, nein, nicht in meinem Inneren, denn das war ausgehöhlt, sondern überall, über den ganzen Platz verteilt: *all over the place*, total zerstreut verstreut: eine diffuse Totalität die sich über das Leben ausbreitete wie ein dichtes Tuch. Und doch formierte sich die Sehnsucht in mir immer wieder neu. Setzte Impulse, ließ am Horizonte schnell wandernde Wolken aufsteigen wie einen Wink der vom Himmel kam. Ich gab mir selbst Zeit. Es konnte ja noch werden. Es, das war alles, ohne Totalität, voller Dynamik und Überraschungen.

Graduell anwesend, manchmal mehr, manchmal weniger. Wovon hängt der Grad meiner Anwesenheit oder meiner Abwesenheit ab?

Worin besteht meine Anwesenheit? In manchem Zustand der Geistesabwesenheit zeigt sich das Wesentliche, mehr denn in Zuständen eines Wachbewusstseins, die man für gewöhnlich als normal bezeichnet und die als objektiv nachweisbare Anwesenheit gewertet werden. Die Suche nach dem Wesentlichen beginnt dort, wo objektive Anwesenheit nicht mehr reicht, um sich selbst wirklich (d.h. als wirklich) erleben zu können.

Der Schein trügt. Aber er kann nur deshalb trügen, weil es einen Sinn und ein Bewusstsein dafür gibt, dass der Schein zwar die Wirklichkeit abbildet, aber nicht die ganze. Das Bild, das ich mir von der Wirklichkeit mache, ist unvollständig, fehlerhaft, das Bild wird nicht als Ganzes übertragen wird. Manchmal, an bestimmten Tagen, vor allem bei Föhn, da wird das Fehlerhafte der Bildqualität besonders spürbar. Ein grundlegender Mangel frisst sich durch die Eingeweide, die

vor Hunger schreien. Ein unendlicher Mangel: nicht nur, dass der Mangel selbst unendlich wird – die Unendlichkeit ist es, die den Mangel verursacht, indem er bewusst wird. Die Unendlichkeit ist es, die sich aufdrängt, und mit ihr der Mangel, der schwer zu verorten ist, da er als Stachel im eigenen Inneren, unmittelbar, direkt, und sinnlich konkret, quasi unter der Haut tief sitzend wahrgenommen werden muss.

Manfred Frank wird sein Buch mit dem Titel versehen: *Der unendliche Mangel an Sein: Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik*. Frank geht es um das Phänomen des Selbstbewusstseins, das für ihn sich grundsätzlich einer reduktiven Analyse entzieht. Dabei bezieht er auf die Traditionen der Frühromantik und des deutschen Idealismus, insbesondere auf Novalis und Johann Gottlieb Fichte. Und eben auf Hegel, von Schelling kritisiert, und von Marx „auf die Füße gestellt“. Worin besteht also der unendliche Mangel an Sein? Wie kann er wahrgenommen und bewusst werden? Wie wirkt er sich aus?

Frank schreibt über ein präreflexives Selbstbewusstsein (2015). Es stellt sich zunächst die Frage: Was macht psychische Ereignisse bewusst? Bis heute besteht die Meinung, Bewusstsein komme dadurch zustande, dass ein psychischer Akt höherer Stufe sich auf einen vorangehenden Akt niederer Stufe quasi zurückbeugt und ihn reflektiert. Wie aber kann das sein, wenn der niederstufige nicht schon – präreflexiv vor aller Reflexion mit sich irgendwie vertraut war? Sollte alles Bewusstsein präreflexives Selbstbewusstsein voraussetzen? Die einzige Voraussetzung für das präreflexive Selbstbewusstsein scheint eine beliebige Erfahrung des Selbst zu sein. Für das reflexive Selbstbewusstsein ist hingegen die Erkenntnis notwendig, dass das Selbst überhaupt zu einer solchen Reflexion in der Lage ist. Reflektiert wird hier die Fähigkeit des Bewusstseins zu reflektieren, das Selbst schaut sich selbst an, wie es sich anschaut und daraus seine Schlüsse zieht – eine gewisse Geistesakrobatik wird ihm abverlangt. Angesichts der Unendlichkeit erscheint das Sein als mangelhaft. Den gefühlten Mangel als einen

grundsätzlichen aber nicht nur zu fühlen, sondern auch denken zu können und schließlich als Phänomen zu erkennen, das verlangt einiges von einem Selbst, das sich auf sich selbst beziehen und gleichzeitig von sich selbst abstrahieren muss.

Das Gefühl überwiegt. Der Mangel ist darin unendlich. Er kann nicht relativiert werden. Der Mangel an Sein ist nicht zu vergleichen mit irgendetwas anderem, das ist. Sein und Seiendes sind darin verschieden. Auf unbewusster Ebene wird dieser Mangel danach verlangen, kompensiert zu werden, aber auch diese Kompensation wird sich von allen anderen Kompensationen unterscheiden: er ist grundlegend. Er legt den Grund und untergräbt ihn zugleich. Einem solchen Grund ist nicht zu trauen. Fehlt aber der Kompensation an dieser grundlegenden Tiefgründigkeit, so wird sie vordergründig: der Ersatz, der das Fehlende zu kompensieren versucht, verzerrt den Grund, um den es eigentlich geht. Das Eigentliche gründet in einem zu-sich-selbst-kommen-wollen, doch bleibt es unbewusst. Zu groß ist der Schmerz des Verlusts, als dass das Bewusstsein sich ihn zu eigen machen könnte.

Die Mysterien waren ausgelegt auf die Bewältigung von Schmerz, einem Schmerz, der durch Verlust entstanden war. Die Sucht in der Sehnsucht lässt dort weitersuchen, wo erhofft wird, das Mehr-desselben könnte das ersetzen, was sich grundlegend von allem anderen unterscheidet.

DAS GANZ-ANDERE IST SOWOHL ANDERS ALS AUCH GANZ –
eine seltene Mischung.

Das Ganz-Andere weckt die Sehnsucht.

Sehnsucht trennt einerseits von dem, was ersehnt wird, andererseits verbindet es in unbestimmter aber quälend eindeutiger Weise mit dem, was ersehnt wird, noch bevor dieses als solches erkannt werden könnte.

Also: Das Unwirkliche hat seinen eigenen Reiz.

Vor allem bei Föhn rücken in München die Berge hinter der Stadt in nächste Nähe, sie schieben sich an das Auge heran, zum Greifen nahe. Die Wirklichkeit wird zu einem Abziehbild. Man meint, müsste es nur an einem Winkel seines Randes zu fassen bekommen, und schon würde es sich ablösen von seinem tragenden Hintergrund. An manchen Tagen neuerdings meine ich dies sogar aus den Augenwinkeln beobachten zu können: am Rande des Blickfeldes schält sich etwas, blättert ab. Wenn ich dann genau hinschaue, zerfällt der Eindruck, verfällt, als habe er ein Verfallsdatum. Zugleich wächst die Sehnsucht. Der Surrealismus hat keine Tiefe, das Unbewusste, aus dem er sich nährt, ist von Inhalten überschwemmt, überfüllt aber irgendwie leer. Auch da: keine Tiefe.

Zustände der Entfremdung: wie auf Reisen – überall zu Hause. Im Déjà-vu wird einem alles vertraut, und gleichzeitig fremd.

Fazit: Man kann wohl sagen, es habe keine Perspektive. Das heißt nicht, es wäre aussichtslos.

Wohin führt die Perspektive der Perspektivlosigkeit?
Die Perspektive baut sich entlang den Linien entlang, die in der Vorstellung von einem „Hier und Jetzt“ zu einem „Dann und Dort“ führen, und sie folgen allesamt den Regeln der Verallgemeinerung, die sich durch keine spezifischen Hindernisse aufhalten lässt. Die Perspektive ist das Ergebnis kühner Konstruktionen, die den Weg, der eingeschlagen wurde, in die Zukunft verlängert und das Ziel dorthin verlagert, wo ein Horizont vermutet wird. So wird Weg und Ziel in einem Zuge konstruiert. Tritt einen Schritt beiseite und alles verändert sich: die Fluchtlinien sind andere, und der Horizont ferner denn je, denn wie willst du dorthin gelangen, wenn du noch nicht einmal hier angelangt bist? Und was heißt „hier“, wenn nicht „jetzt“, und „jetzt“ ist allemal vorbei,

also hältst du dich an die Fluchtlinien, die dir die Perspektive anbietet, und bleibst dabei, auch wenn alles dagegenspricht.

Wie lässt sich das alles auf eine Linie bringen, wenn nicht durch eine zügige Konstruktion im Kopf, die dem Zug der Zeit und dem Sog der Unendlichkeit zuvorkommt?

Genau. Das ist das Geheimnis, das von jedem geteilt wird: Die Zeit verläuft entlang jener Fluchtlinien, die den Weg dem Ziel entgegentragen. So werden Fluchtlinien zu Zeitlinien und Zeitlinien zu Fluchtlinien, je nachdem, wie du es mit Ziel und Zeit hältst, du wirst es niemals einhalten können, dieses Maß, das deiner Vorstellung entspringt. Das Sehnen ist zu stark.

Nach dem Abitur – und lange verharrte ich in diesem Zustand des Danach – trampete ich durch ganz Europa, von England bis Italien und wieder zurück. Irgendwo unterwegs auf der Autobahn, der den Norden mit dem Süden Italiens verband, stieg ich in ein knallrotes Cabriolet, das angehalten hatte. Eine junge aufgeräumte Frau mit knallroten Lippen winkte mir zu. Aufgeräumt und selbstbestimmt. Sie war Deutschlehrerin, wie sie mir gleich sagte, und freute sich über mein Interesse an der italienischen Renaissance. Ja, die Toskana! Florenz! Aber vor allem Siena! Ob ich wüsste, dass der Piazza del Campo einer der eindrucksvollsten kommunalen Plätze Italiens sei? Ein rein politisches Zentrum! Keine Kirche! Der Dom ist woanders. Das Rathaus, ein Palast: der *Palazzo Pubblico*, ein öffentlicher Palast, man stelle sich das vor! Freiheit! Ich atmete die Freiheit tief ein.

Sie lud mich zu sich nach Hause ein, ich könnte übernachten. Ich erinnere mich nicht, ob ich die Einladung annahm oder nicht. So stark waren wohl die Fantasien, die sich damit verbanden. Es wäre nur ein Zwischenstopp gewesen, wie sie sagte. Sind es Bilder der Erinnerung oder sind es diese flüchtigen Fantasien, die mich immer noch bewegen und die damaligen Möglichkeiten im heutigen

Bewusstsein lebendig halten, als würden sie sich jetzt, da ich nostalgisch daran denke, von Neuem eröffnen?

Ich lehnte ab. Es war mehr ein Reflex als ein Gedanke, als hätte ich innerlich schon lange die Weichen gestellt und mich auf keinerlei Abweichung einlassen wollen. Das waren politische Zeiten. Das Private öffentlich. Für Gleichgesinnte standen die Türen des Hauses offen. Ich aber hatte den Wunsch nach einer Berührung, die mich durchdringt, und während sie mich durchdringt, heilt.

Nach den Zeiten politischer Meinungen kamen die Meister, die spirituellen Führer, die, die besser wissen was du wirklich brauchst als du selbst. Sie schauen dich einfach aus der Perspektive des Höheren an, sie leben in einer anderen Wirklichkeit. Sie durchschauen dich sogleich und von Anfang an. Da hast du keine Chance und willst sie vielleicht auch gar nicht. Was hättest du denn vorzubringen? Da gibt es nichts zu sagen. Sei still – Und nun: Das Durchschauen sich vorstellen, als ginge es aus von jemand anderem aus, aber in Wirklichkeit bin ich es selbst, der lernt, so zu schauen. Es geht immer besser.

Der Blick dringt immer tiefer ein.

Erinnerung: Der Eros der Erleuchteten liegt in einem Blick, der weiß, dass alles eins ist. Und indem dieser Blick dich durchschaut, bestätigt er alle Widerstände, die dich davon abhalten dich restlos hinzugeben, und löst sie zugleich auf.

Es ist dieses schillernde Wechselspiel von Einheit und Vielfalt, dass Eros Macht über dich gewinnt, es ist die Macht dieses Blickes, in dem die Vielheit sich als Manifestation der Einheit spiegelt, sich spiegelt und bewahrt, was mit Worten nicht zu erreichen ist. Diese Gleichzeitigkeit von Sehen und Gesehenwerden im Augenblick einer zeitlosen Wahrheit löst alle Trennungen auf, die den einzelnen Formen bislang, bis eben noch, Gestalt und Bedeutung gaben. Nur in diesem freien Fließen ist ein Kommen und Kommen möglich,

Kommen und Kommen statt Kommen und Gehen, der lustvolle Verlust jeglichen Gleichgewichts zugunsten einer sich steigernden Intensität. Kein Wunder, dass der Pfeil des Eros, von einem Engel, der es auf dein Herz abgesehen hat, dich trifft wie du nie zuvor getroffen wurdest, im Innersten. Von dort wird dieser Pfeil nicht mehr zu entfernen sein, ohne deine neu gewonnene Integrität zu zerstören.

Reflexion: Das Subjekt, von jeher unterlegen, muss sich noch mehr öffnen, um für den objektivierenden Blick zugänglich zu werden. Nur so, in diesem Prozess gegenseitiger Durchdringung, werden voreilig aufgebaute Vorbehalte hinfällig. Nur so entsteht etwas Neues unter der Hand. Es ist nicht so wie du es dachtest. Unter allen Möglichkeiten muss es die beste Möglichkeit sein. Das sollte möglich sein.

Zu den Bildern kamen die Titel, die mich faszinierten: *Die Müdigkeit des Unendlichen* nannte de Chirico eines seiner Gemälde, das 1912 entstand, er spielte das Thema der Entleerung in vielen Variationen durch, eines nannte er: *Die Nostalgie der Unendlichkeit*. In dieser Nostalgie (von *nóstos* = „Rückkehr, Heimkehr“ und *álgos* = „Schmerz“), die sich an eine verklärte Vergangenheit erinnert, gibt es wenig Abwechslung. Immer dieselben Säulen, Statuen, Wandelhallen, und alles leer, alles umsonst. Wie lebt man in dieser Leere die das Leben ist? Ich wandte mich ab.

Es ist eine innerliche Bewegung, lange vorbereitet. Das Sich-Abwenden vollzieht sich in einem Ruck, wie um sich loszureißen. Eine Verbindung wird gekappt. Das Band durchschnitten. Genug davon. Auch die apokalyptische Intensität der Farben, das bedrohliche Anwachsen der Schatten, all das konnte meine Wahrnehmung nicht mehr

täuschen: es war künstlich. Machwerk. Es würde immer dasselbe sein und bleiben. Unveränderlich: eine künstliche Unendlichkeit. Genug davon. Ich wandte mich ab.



Der Ausblick vom Leuchtturm – was könnte er mir bieten außer mehr von jener öden Weite, die sich über die ganze Welt erstreckte?

Pittura metafisica, die *Metaphysische Malerei*, sie gilt als eine der wichtigsten Vorläufer des Surrealismus.

Wie malt man auf metaphysische Weise? Man konstruiert ein perspektivisch angeordnetes Bild, in dem die Fluchtlinien auf einen Horizont zulaufen.

Vordergrund und Hintergrund werden voneinander getrennt. Der Hintergrund, der beim Horizont endet, begrenzt den Blick, statt ihm eine Weitung zu gestatten. Da ist nichts, woran sich das sehnsüchtige Schauen halten könnte, da ist keine Weichheit, die dazu einlädt, sich anzunähern, da ist keine Wärme, die einen Hinweis auf Leben gibt, die Strenge,

mit der die perspektivische Gliederung der Konstruktion durchgehalten wird, kann keinen Ersatz bieten, sie ist nicht nährend.

Die Metaphysik fragt sich, was es hinter der natürlichen Beschaffenheit der *physis*, also Natur und Körper noch geben könnte, was von Belang sei.

Die Metaphysik endet in der Beschreibung der Fundamente, Voraussetzungen, Ursachen oder der „ersten Begründungen“, der allgemeinsten Strukturen, Gesetzmäßigkeiten und Prinzipien sowie in der Beschreibung von Sinn und Zweck der gesamten Realität bzw. allen Seins. Sie behandelt „letzte Fragen“, die vorgeben erste Fragen zu sein, beispielsweise: Gibt es einen letzten Sinn, warum die Welt überhaupt existiert? Und dafür, dass sie gerade so eingerichtet ist, wie sie es ist?

Die Metaphysik stellt Fragen, um sie rational und logisch schlüssig beantworten zu können. Als könnte man es sich ausrechnen, was dahintersteckt, als könnte man so das Rätsel des Dahinter lösen und das Rätselhafte austreiben. Metaphysik als Exorzismus.

De Chirico spielt mit dem Begriff der Metaphysik. Er beantwortet die „letzten Fragen“ indem er Bewusstseinslandschaften darstellt, in denen diese Fragen nicht mehr aufkommen, es sei denn als Antwort. Er spielt mit der *Malinconia*, die als Nostalgie übersetzt eine Sehnsucht andeutet, die sich nicht erfüllen kann, einfach weil sich kein Konzept, keine Vorstellung einer solchen Fülle überliefert hat. Das antike Erbe des Humanismus gesteht dem Menschen solche Fülle nicht zu. Einweihungen gibt es nicht mehr, seit das Christentum zur Staatsreligion wurde. Die mystische Erfahrung als spontanes Erlebnis und die Mystik als ein Kontinuum subjektiver Erfahrungen bildete sich heraus. So könnte man es vielleicht sehen: auf die Mysterien folgte die Mystik, sammelte sich als geheimes Wissen um den neuen Mittelpunkt einer inkarnierten Gottheit, die den Menschen

ein göttliches Ich-Bewusstsein vorlebte, bis in den Tod hinein und durch ihn hindurch führend.

Erschütternd ist das letzte Bild de Chiricos, das Odysseus in einer Badewanne zeigt – so enden dessen Irrfahrten.



De Chirico 1973: *Il ritorno di Ulisse*.

Odysseus kehrt heim.

Was hat er von seinen Reisen mitgebracht außer sich selbst?

Das letzte Bild de Chiricos wirkt ernüchternd. Während Hemingway seinen alten Mann vom Fischfang als Held zurückkehren lässt – einer dieser existentialistischen Antihelden, deren Heldentum im Scheitern besteht (und sind nicht alle Helden eigentlich Anti-Helden, weil auch der Sieg im Kampf letztlich eine Niederlage bedeutet?) – befindet sich Odysseus hier in der beengten Lage eines Schiffes, das zur

Badewanne geschrumpft ist. Das ausgetrocknete Meer um ihn herum zur Pfütze geworden.

Kunsthistoriker haben dafür plädiert, de Chiricos Bilder nach der Zäsur in seinem Schaffen 1930 nicht mehr als aussagekräftig genug zu bewerten: Statt sich weiter an neueren Kunstströmungen zu orientieren, wandte sich de Chirico ganz von der *Pittura metafisica* ab und einem klassizistischen, akademischen Stil, einer betont barocken, Pathos geladenen Malweise zu. Da er mit diesen Bildern nicht genug verdiente, kopierte und verkaufte er auch Werke seiner metaphysischen Epoche, weshalb die Datierung „echter“ Chiricos oft nicht einfach ist.

Was macht die Perspektive mit dem Bewusstsein? Vielleicht sollte ich umgekehrt fragen: Was bringt das Bewusstsein dazu, den Stoff, aus dem die Welt gemacht ist, perspektivisch anordnen zu wollen? Die Perspektive schafft Ordnung. Sie macht die Welt übersichtlich. Es scheint, als könne man sich besser darin orientieren. Die Perspektive schafft also Orientierung, indem sie den Stoff, der sich dem Bewusstsein als Welt entgegenstellt seine erdrückende Stofflichkeit nimmt und einen Faktor in die neue Art die Welt zu sehen, bringt. Das Wort Perspektive leitet sich ab vom lateinischen Verb *perspicere*, hindurchsehen. Es ist dieses Durchschauen, das dem Bewusstsein als neue Fähigkeit zur Verfügung steht.

Perspektive bezeichnet die räumlichen, insbesondere linearen Verhältnisse von Objekten im Raum; Perspektive entsteht durch das Abstandsverhältnis von Objekten im Raum in Bezug auf den Standort des Betrachters. Damit ist die Perspektive stets an den Ort des Betrachters gebunden und kann nur durch Veränderung der Orte der Objekte und des Betrachters im Raum verändert werden. Die Perspektive wandert mit.

Die *perspektivische Darstellung* fasst die Möglichkeiten zusammen, dreidimensionale Objekte auf einer zweidimensionalen Fläche so abzubilden, dass dennoch ein räumlicher Eindruck entsteht. Das Bewusstsein verfügt über die Fähigkeit, dreidimensionale

Wahrnehmungen auf zweidimensionale Flächen zu projizieren und ebenso zweidimensionale Bilder in der Vorstellung wieder zurück zu übersetzen in ihre ursprüngliche dreidimensionale Realität.



Fast modern mutet dieses frankokantabrische Höhlenbild in der Grotte von Chauvet an, entstanden vor rund 30.000 Jahren. Auch in anderen jungpaläolithischen Höhlenmalereien, wie in Trois Frères, finden sich perspektivische Verkürzungen. Dadurch aber, dass weiter hinten befindliche teilweise verdeckte Tiere manchmal nicht kleiner, sondern größer gezeichnet wurden als die vorderen, wird die räumliche Wirkung teilweise aufgehoben. Genau diese Mischung fasziniert mich. Ich lasse das Bild in seiner Plastizität auf mich wirken, es macht einen starken Eindruck auf mich. Das Bild vermittelt mir die Vorstellung einer ganzen Welt und dazu von einem Bewusstsein, das im Bild diese Welt zu erfassen und abzubilden versucht. Das Bild wird so interpretiert, dass nicht eine Vielzahl von Tieren als Herde, sondern mögliche Verhaltensformen dargestellt werden sollen: *The group of horses probably does not picture a herd of them, but some kind of etiological study, showing, from left to right, calmness, aggression, sleep and grazing.*

Zurück zu De Chirico und seine *pittura metafisica*.

Wie spielen Metaphysik und Perspektive zusammen, um den Eindruck einer Weltenleere zu erzeugen? Es ist ja nicht nur die Entleerung des Vordergrunds, der die großen Plätze, eigentlich für eine Fülle von Möglichkeiten des menschlichen Zusammenkommens gedacht, zweckentfremdet. Es ist der Hintergrund, der den Blick auf den Horizont lenkt, wo sich die perspektivisch verkürzenden Fluchtlinien treffen und vereinen, so dass alles, was sich perspektivisch darauf bezieht und perspektivisch erfasst wird, in einer Fülle, die zugleich Leere ist, aufgehoben wird. Wenn Fülle Sein und Leere Nichts ist, dann steht das Bewusstsein vor einem Rätsel, bis es erkennt, dass es selbst durch sein Denken dieses Paradox geschaffen hat.

Die augenscheinliche Vergänglichkeit der Welt vollzieht sich in ordentlichen Bahnen, die Zeit läuft davon, aber das Davonlaufen der Zeit vollzieht sich linear geordnet wie auf Schienen. Die Perspektive mit ihrer zweidimensionalen Linearität absorbiert die Zeit, sie wird auf eine Fläche gebannt und durch Messeinheiten bestimmt. Der Hintergrund lockt mit seinem Versprechen, das unbestimmte Warten durch Erwartungen zu ersetzen: Man kann es sich ausrechnen, ob etwas „Perspektive hat“ oder, je nachdem wie der Maßstab angesetzt wird.

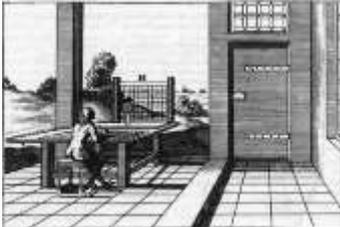
Die einfachste Form der Perspektive bildet die Zentralperspektive. Sie wird vor allem in der Architektur und zur Veranschaulichung benutzt. Raumparallele Kanten werden nicht abbildungsparallel dargestellt, sondern vereinigen sich optisch in einem scheinbaren, gedachten Punkt, dem sog. Fluchtpunkt. Dieser auf der Horizontlinie liegende Fluchtpunkt lässt sich über die Schnittstelle finden, die durch die Verlängerung der in der Realität parallel liegenden Objektkanten entsteht. Die Zentralperspektive ist eine besondere Form der Fluchtpunktperspektive, bei der sich der Fluchtpunkt in der Bildmitte befindet. Dadurch erhält man meist eine

Frontalansicht des Objektes. Es gibt keine Verschiebungen nach rechts oder links, aber nach oben oder unten. Auch wenn durch unterschiedlich verlaufende Objektkanten mehrere Fluchtpunkte entstehen, wie etwa bei der Darstellung eines Hauses, liegen diese alle auf der Horizontlinie. Die dem Betrachter zugewandten Flächen des Objektes sind bildparallel, während die in die Tiefe des Raumes führenden Objektkanten sich in einem Fluchtpunkt am Horizont vereinigen.

In der Renaissance wurde die Zentralperspektive (im Zusammenhang mit der Camera obscura) (wieder-)entdeckt, die in etwa dem Sehen mit einem Auge oder einer verzerrungsfreien fotografischen Abbildung entspricht. *Malerarchitekten* wie Filippo Brunelleschi (gilt als der „Erfinder“ der Perspektive) und Leon Battista Alberti schufen Werke, die Motive der christlichen Ikonografie in räumlich korrekt konstruierten Architekturkulissen zeigen. Im 16. Jahrhundert erlangten die Künstler und Gelehrten der Renaissance weitreichende mathematische Kenntnisse über Perspektiven und Projektionen, was auch Auswirkungen auf die Arbeit der Kartografen und der Erstellung von Stadtansichten hatte (vor allem zunächst in Italien). Ein frühes Beispiel für eine geometrisch exakte und äußerst detailreiche Arbeit dieser Art ist die um 1500 von Jacopo de' Barbari erstellte Stadtansicht Venedigs.

Anfänglich wurde die Zentralperspektive, die unsere visuelle Wahrnehmung produziert, in ihren Gesetzmäßigkeiten nicht erkannt, und die Darstellung erfolgte mittels einer Schnur, die, von einem festen Punkt ausgehend, über ein einfaches Raster in Form eines Drahtgitters zu den abzubildenden Objekten gespannt wurde. Der Zeichner saß neben dem Gitter und übertrug die Messergebnisse in das Raster seiner Zeichenfläche („perspektivisches Abschnüren“). In einem Buch aus dem Jahre 1436 erläuterte Leon Battista Alberti die mathematischen Methoden, mit denen auf Gemälden eine perspektivische Wirkung zu erzielen sei.

Albrecht Dürer veröffentlichte 1525 sein Buch *Underweysung der messung mit dem zirckel un richtscheyt*, das die erste Zusammenfassung der mathematisch-geometrischen Verfahren der Zentralperspektive darstellte und damit auch die Grundlagen der perspektivischen Konstruktionsverfahren als Teilbereich der Darstellenden Geometrie bildet.



Fadengitter, Vorrichtung zum perspektivischen Zeichnen (1710)

Rechts: William Hogarths Bild „The Importance of Knowing Perspective“ (1753)

Es enthält absichtlich viele perspektivische Fehler



Heaven and Hell, without the Knowledge of Perspective will be built to such a Height as will show in the Viewpoint.

Mein Blick wandert zwischen beiden Bildern hin und her. Das eine (links) klärt darüber auf, wie die Perspektive konstruiert richtig wird. Das andere (rechts) will die Fehler vorführen, die passieren, wenn „naiv“ ohne Perspektive (bzw. fehlerhaft) gemalt wird.

Ich lasse beide Bilder im Vergleich auf mich wirken. Das „richtige“ Bild links erscheint mir irgendwie „leer“, wobei ich den Eindruck der Leere mir nur so erklären kann, dass nichts mich anspricht. Alles ist schon vorgeordnet, es wird nichts offengelassen, der Blick wendet sich ab, das Bewusstsein entzieht dem Blick seine Aufmerksamkeit. Das linke Bild hingegen fasziniert mich, ähnlich wie das

Höhlenbild: hier ist alles offen, d.h. mehrdimensional durchmischt, und signalisiert dem Blick: Komm und schau selbst, was da vorzufinden ist. Der Blick nimmt eine Fülle in sich auf, die nicht getrennt und vorsortiert ist, sondern alles auf einmal in sich vereinigt. Ich merke es an meinem Atem: Dieses Bild lässt mich atmen. Noch mehr das Höhlenbild: stundenlang könnte ich es anschauen und es atmend durchwandern.

Da ist alles drin: Sein und Nichts, als wären sie niemals getrennt worden. Die Plastizität des Nichts lässt die Fülle des Seins phänomenal aufleuchten. Der Schlüssel zu dieser Art des Blickens, zu dieser Sichtweise, er liegt in einem Denken, das verbindet statt trennt.

„Alles auf einmal“ ist das Codewort.

Zeit als trennende Macht, die das Erleben in vereinzelte Erlebnisse aufspaltet, wird zur erotischen Macht die alles verbindet und vereint. Alles kommt zusammen im *Nu der Ewigkeit* im mystischen Erleben einer Gottheit, die im Menschen geboren werden will. Gotteserkenntnis vollzieht sich ohne jegliche Vermittlung: *Das muss geschehen ohne Mittel und Jederart Vermittlung ist Gott fremd.*

Es lässt sich eine Verbindung zwischen dem Zen-Buddhismus und dem thüringischen Theologen und Philosophen des Spätmittelalters Meister Eckhart herstellen, liest man die Zeilen des *Gesangs vom Erleben der Wahrheit* (Schôdô-Ka) aus dem Japan des 7. Jahrhunderts.

*Ein und derselbe Mond spiegelt sich
In allen Wassern.*

*Alle Monde im Wasser
Sind eins in dem einzigen Mond.*

*Die Gestalt der Wahrheit aller Buddhas
Durchdringt meine Natur,
Und die meinige wiederum
Wird eins mit dem, der da ist.*

Es geht um das Erleben des Menschen, in einen Zustand ursprünglicher Gegenwart versetzt zu werden. *Der Mond ist das Zeichen der Einheit, wenn er sich in tausend Abspiegelungen in den Gewässern der Welt als geheimnisvolles Licht dokumentiert. Und das könnte genau die Relativität der einzelnen Religionen gegenüber dem ganzen Einen anzeigen, das zwar nicht enträtselt, aber doch wahrnehmbar ist.* (Alois M. Haas)

Dieses Erleben des zeitlosen Nu ist den rationalen Ausführungen der Metaphysik entgegengesetzt.
Meister Eckhart predigt:

Der Mensch soll sich nicht genügen lassen an einem gedachten Gott; denn wenn der Gedanke vergeht, so vergeht auch der Gott. Man soll vielmehr einen wesenhaften Gott haben, der weit erhaben ist über die Gedanken des Menschen und aller Kreatur.

Die Vorherrschaft der Perspektive in den „metaphysischen Bildern“ De Chiricos lassen einen metaphysisch gedachten Gott in weite Ferne rücken. Gerade dadurch, dass er dank der Perspektive als wesenhaft dem Menschen näher Gott aus dem Blickfeld gerät, ist er als Gedanke omnipräsent.

Für den deutsch- schweizerischen Philosophen, Schriftsteller und Übersetzer Jean Gebser, der als einer der ersten kulturwissenschaftlich orientierten Bewusstseinsforscher gilt, verbindet sich das Aufkommen der perspektivischen Darstellung in der Frührenaissance mit einer neuen Bewusstseinsstruktur, die er als *perspektivische* bezeichnete. Das vorgehende Zeitalter wurde als *unperspektivisch* bezeichnet. Davon hebt sich das *Aperspektivische* Gebasers ab.

Die (räumliche) Perspektive gibt eine (zeitlich angeordnete) Perspektive vor. Die perspektivische Ordnung des Raums führt zu einer Bewusstseinsstruktur der zeitlichen Anordnung von einer Vergangenheit, die in eine Zukunft übergeht, wobei die Gegenwart nur ein kurzer Übergang darstellt.

Die Perspektive hat ihren eigenen Sog, mit dem sie die Fluchtlinien anzieht, die in ihr enden. Die Perspektive eröffnet den Zugang zu einer Zukunft, mit der sich umgehen lässt. Der Plan wird zur Arbeitsoberfläche, die Linien schaffen Koordinatensysteme. Die Perspektive sorgt dafür, dass das, was sich im Hintergrund auftut, unerreichbar bleibt: ein leeres Versprechen. Das, was zum Greifen nah im Vordergrund erscheint, entzieht sich der Annäherung.

Alles bleibt ein Rätsel und abweisend. Man kann nicht warm werden mit einer solchen Aussicht. Und vielleicht hat das im Rückblick auch seinen Sinn: die Leere wird zum Platzhalter für kommende Erlebensweisen einer Ganzheit.

Die Ganzheit, metaphysisch abgebildet, wird sich erfüllen. Das ist ein Versprechen, das im Raum steht.

Fragen nach einem letzten Sinn und einem systematisch beschreibbaren „großen Ganzen“ wurden von Kant als auf natürliche Weise im Menschen angelegt, als ein „unhintertreibliches Bedürfnis“ verstanden, Schopenhauer ging so weit, den Menschen als „*animal metaphysicum*“, als ein „metaphysiktreibendes Lebewesen“ zu bezeichnen. Der Anspruch, überhaupt Erkenntnisse außerhalb der Grenzen der sinnlichen Erfahrung zu formulieren, wurde vielfach kritisiert – diese Kritik wurde oftmals als ein Kennzeichen moderner Weltanschauung verstanden.

Aber wird die Metaphysik das Versprechen einlösen können? Die Sehnsucht nach einer dem Menschen nahegehenden Ganzheit ist groß. Sie ist immer noch und immer wieder von neuem aktuell.

Diese Ganzheit beschreibt Jean Gebser als *aperspektivisch*: so präsentiert sie sich im subjektiven Erleben, beweisen lässt sich nichts. Der Begriff des *Aperspektivischen* stammt von Jean Gebser. Er bringt das Bewusstsein von Raum und Zeit des Menschen mit seinem Sich-Seiner-selbst-Bewusstwerden in Zusammenhang.

In der Bezeichnung »aperspektivisch« kommt also ein Vorgang der Befreiung zum Ausdruck, einer Befreiung von der ausschliessenden Gültigkeit sowohl der perspektivischen als auch der unaperspektivischen, selbst der praeperspektivischen Gebundenheit. Unsere Bezeichnung enthält also nicht den Versuch, das Unaperspektivische und das Perspektivische, die von sich aus koexistent sind, zu einen; sie stellt nicht den Versuch einer Synthese dar, ist keine Versöhnung dessen, was defizient werdend unversöhnlich wurde. Wäre »aperspektivisch« nur eine Synthese, so würde es nichts anderes als perspektivisch-rational bedeuten und wäre wie jede Einigung nur begrenzt und vorübergehend gültig, weil jede Einigung von neuer Entzweiung bedroht ist. Uns kommt es durchaus auf die Ganzheit, letztlich auf das Ganze an; und diesen Versuch einer Gänzlichkeit drückt auch unser Wort »aperspektivisch« aus. Es ist die unterscheidende Bezeichnung für eine Wahrnehmung der Wirklichkeit, die nicht perspektivisch fixiert nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit gibt oder unaperspektivisch verfließend nur eine Ahnung der Wirklichkeit erfüllen lässt.

Jean Gebser erkennt hellsichtig in Kunst und Philosophie eine neue a-perspektivische Wahrnehmung der Realität, die durch die „Dinge“ hindurch vorstößt zu einer Transparenz, die sich in einer Sichtweise als Erlebensweise manifestiert und das, was sich hinter den Dingen verbirgt, aufscheinen lässt. Der expressionistische Maler Franz Marc sagt: *Ich beginne immer mehr hinter oder besser gesagt: durch die Dinge zu sehen.*



*Der Turm der
blauen Pferde,
1913, verschollen*

Schon vor Beginn des Ersten Weltkriegs wollte Franz Marc *"die alte Weltanschauung in Weltdurchschauung"* verwandeln.

Dass Europa nach der Katastrophe dieses Krieges, in dem er selbst am 4. März 1916, sechsunddreißigjährig, gefallen ist, nicht so wie bisher weiterleben konnte, davon war er überzeugt.

"Mein Hauptgedanke", notierte er schon bald nach Kriegsbeginn, "ist jetzt: Entwurf zu einer neuen Welt".

Am 4. März 1916 notierte Franz Marc er: *"Wie schön, wie einzig tröstlich, daß der Geist nicht sterben kann, unter keinen Qualen, durch keine Verleumdungen, in keinen Wüsten. Dies zu wissen, macht das Fortgehen leicht."*

An jenem Tag starb er, von Granatsplittern getroffen.



Franz Marc, *Füchse* 1913

Weltdurchschauung!

Die Wahrnehmung des Durchscheinenden stärkt den Blick für das Durchschauen.

Für Gebser ergibt sich die Diaphanie (von griech. *diaphainesthai* „durchscheinen“, aus griech. *dia* „durch, hindurch“ und griech. *phainesthai* „leuchten, zum Vorschein kommen“) aus der Erkenntnis, dass die Natur des Ursprungs weder primordiales Licht

noch primordiale Dunkelheit ist, sondern ein *Diaphainon*, also das, was „sowohl die Dunkelheit als auch die Helligkeit transparent oder durchscheinend macht“.

Das Sowohl-als-auch muss ein Dazwischen sein, dass das Entweder- oder eines kategorischen Dualismus überwindet und aufweicht. Nur dann kann es eine Matrix sowohl für die rationalen Strukturen des Bewusstseins (für die Wachsamkeit des Logos und das Erwachen durch das Licht) als auch für die prärationale Strukturen des Bewusstseins (Mythos, Traum, Dunkelheit) geben und nur so die Erlebensräume einerseits der archaischen und nächtlichen Formen des Seins (der Unterwelt und des Unbewussten) und andererseits des Tageslichts eröffnen. In einem Brief an Georg Feuerstein schreibt Gebser:

Ich habe nie das "Dunkle" des archaischen Bewusstseins mit einer Dunkelheit des Ursprungs in Verbindung gebracht. Das archaische Bewusstsein ist nur insofern dunkel, als es noch vor dem Schlafbewusstsein "liegt"; der Ursprung selber ist transparent, umgebunden an dunkel oder hell, die bloße Manifestationsattribute sind.

Transparenz ist hier mehr als die rein visuelle Fähigkeit, durch materielle Dinge zu schauen, als wären sie aus Glas. Der Blick, ein innerer Blick, der zugleich nach außen schaut, während er das Geschaute in einen Sinn übersetzt, der sich innerlich erschließt, ermöglicht eine „Schau“, die eine Ganzheit erfasst: Hier ist Vordergrund und Hintergrund, aber auch Vergangenes sich so zu vergegenwärtigen, dass es in eine Zukunft hineinreicht, und, wie Gebser sagt, damit unseren eigenen Ursprung zu offenbaren. Daher der Titel seines Werkes: Ursprung und Gegenwart.

Es handelt sich um eine erweiterte Gegenwart: Was durchleuchtet (*dia*, durch), ist nicht weniger als der Ursprung selbst – der ursprüngliche Sprung, der durch die diaphane Wahrnehmung sichtbar wird. Gleichzeitig setzt die Wahrnehmung nicht aus, sondern wird weiterhin von den Phänomenen in der Welt beeindruckt. Die Wahrnehmung registriert die Eindrücke, und gleichzeitig ergründet das Bewusstsein einen Sinn, der sich in der Tiefe der Wahrnehmung offenbart. Cézanne drückt es so aus:

„Die Natur ist nicht an der Oberfläche, sondern in der Tiefe, die Farben sind der Ausdruck dieser Tiefe an der Oberfläche, sie steigen von den Wurzeln der Welt auf“.

Gebser berichtet ebenfalls von einem solchen Erleben. Er hatte sich auf Reisen begeben, um *„in der Fremde und in der fremden Welt freizuschwimmen“*. Im Winter 1932-33 fand er sich in der spanischen Provinz Málaga wieder, an der südlichsten Peripherie Europas. Hier widerfuhr ihm, was er das, was er später seine *„blitzartige Eingebung“* nennen sollte.

Das Übergewicht des Himmels in der spanischen Landschaft, besonders in der Kastiliens, die Reinheit, die besondere Durchsichtigkeit des Lichtes und der Atmosphäre, welche die Dinge umgibt und unterstreicht, die Erscheinung des menschlichen Umrisses vor diesem Himmel, die wie nirgendwo anders in sich geschlossen und auf eine ergreifende Art aufrecht ist (von so aufrechter Haltung wie etwa die Sprache und der Stil eines Cervantes), bis wieder zu diesem Himmel, der aus der vibrierenden Leere der Hochebene aufsteigt: dies sind Erfahrungen, welche nur demjenigen gegeben sind, der Spanien besucht.

Der Himmel ist hier mehr als ein Himmel – er wird zum Weltkörperraum, zum Körperweltraum. Gebser schreibt:

„Die Luft ist so leicht, dass es sich anfühlt, als würde man von den Fersen atmen“, in Anspielung auf die taoistische Vorstellung, dass wahre Menschen, primordiale Menschen, aus einer tieferen metaphysiologischen Quelle leben und atmen als heutige Menschen:

Wenn ich: Himmel sage, so meine ich jenes Gefühl von Vertrautsein mit ihm, das unsere Füße von der Erde haben.

Das Reisen ist für Gebser ein Freischwimmen. Die Fremde wird für ihn zu jener Wirklichkeit, in der er sich neu finden und verwirklichen kann. Es ist eine sinnliche Welt, die ihn umgibt und neue Anreize bietet. Im körperlichen, leibhaftigen, „leiblichen“ Erleben vermittelt sich in diesem besonderen Bewusstseinszustand eine Ganzheit, die über das Fassbare hinausgeht.

Das Unfassbare verliert als Wort seine abstrakte Qualität und wird so vertraut, als hätte es nie etwas anderes gegeben, dass sich davon unterscheiden oder aus dieser Ganzheit herausfallen hätte können.

Von einem gewissen Punkte an ist es gleich, was wir zu uns hereinnehmen.

Diese Gleichheit entsteht unter dem Eindruck des Diaphanen. Sie kann sowohl als ein Erleben des Allumfassenden als auch als ein Eindruck einer überwältigenden Monotonie im Bewusstsein abgespeichert werden – und dass letzteres bei Gebser nicht der Fall war, mag seiner gründlichen Bewusstseinsarbeit geschuldet sein. Wenn sich solche besonderen Zustände mit einer entsprechend weitgefassten Reflexion verbinden, dann konkretisiert sich das scheinbar unfassbare Allumfassende und bildet einen Nährboden für

das Bewusstsein, das darauf baut, weil und während es sich darauf bezieht.

Die Zeit ist auch so eine Erfindung des rationalen Bewusstseins. Die Perspektive – nur ein Hirngespinnst? Sicher ist es mehr als das: es ist eine großartige Leistung des Bewusstseins, das sich ordnend in ein ungeordnetes, wildes Draußen projiziert. Und darin zu verlieren droht. So aber hat das Leben hat eine Perspektive. So schnell wird gesagt: Das hat keine Perspektive. Das heißt noch lange nicht: Es ist aussichtslos. Vielleicht sogar ganz im Gegenteil: Erst jetzt zeigt sich eine Aussicht, die sich als Perspektive nicht zeigen konnte.

Im Unterschied zur Perspektive als Konstruktion ist die Aussicht als ein Phänomen zu erleben und setzt einen bestimmten Bewusstseinszustand voraus, der das Phänomenale sehen kann. Vielleicht gelingt es immer öfter, sich in diesen Zustand spontan hinein zu versetzen. Zu welcher Einsicht würde diese Perspektivlosigkeit führen?