

Unverkäufliche Leseprobe aus:

John Berger

Sehen

Das Bild der Welt in der Bilderwelt

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

1

Sehen kommt vor Sprechen. Kinder sehen und erkennen, bevor sie sprechen können.

Auch in einem umfassenderen Sinn kommt das Sehen vor dem Sprechen: Durch das Sehen bestimmen wir unseren Platz in der Umwelt, die sich mit Worten wohl beschreiben, nicht aber in ihrer räumlichen Existenz und Vielfalt erfassen lässt. Zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir wissen, herrscht keine feststehende Beziehung. Jeden Abend können wir die Sonne untergehen *sehen*. Obwohl wir *wissen*, dass der Grund für diesen Vorgang die Drehung der Erde (und nicht der Sonne) ist, kann diese physikalische Erklärung niemals ganz dem Augenschein entsprechen. Der surrealistische Maler Magritte befasste sich mit dieser immer gegenwärtigen Diskrepanz zwischen den Worten und dem Sehen in seinem Gemälde ›*Der Schlüssel der Träume*‹.



Die Art unserer Wahrnehmung wird beeinflusst durch unser Wissen beziehungsweise unseren Glauben. Im Mittelalter zum Beispiel, als die Menschen an die reale Existenz der Hölle glaubten, muss der Anblick von Feuer eine andere Bedeutung gehabt haben als heute. Die damalige Vorstellung der Hölle wurde sowohl durch den Anblick des sich bis zur Asche verzehrenden Feuers als auch durch die Erfahrung des Verbrennungsschmerzes geprägt.

Und bei Liebenden kann der Anblick des geliebten Partners von einer Totalität sein, wie sie – für einen begrenzten Zeitraum – nur vom Liebesakt selber, sonst aber weder von Worten noch Umarmungen erreicht wird.

Diese komplexe optische Wahrnehmung, der Worte niemals ganz entsprechen können, ist also mehr als eine mechanische Reaktion auf bestimmte optische Reize. (Davon könnte man lediglich bei dem physischen Sehvorgang auf der Netzhaut des Auges sprechen.) Sehen heißt auch Auswählen. Wir sehen nur das beziehungsweise wir nehmen nur das wahr, was wir betrachten. Diese Auswahl rückt das Gesehene in unseren Bereich. Das muss nicht notwendigerweise der Nahbereich unserer Arme sein. Berührt man etwas, nimmt man dazu eine Beziehung auf. (Schließe deine Augen, gehe im Zimmer herum und erkenne, dass das Tastver-

mögen einer statischen, eingeschränkten Art des Sehens vergleichbar ist.) Wir sehen niemals nur eine Sache für sich, sondern nehmen vielmehr die Beziehungen zwischen den Dingen und uns wahr. Unser Blick ist ständig aktiv, ständig in Bewegung, richtet sich ständig auf Dinge um uns herum und setzt so fest, was uns jeweils gegenwärtig ist.

Bald nachdem wir sehen können, wird uns bewusst, dass man auch uns sehen kann. Der Blick des anderen verbindet sich mit dem unsrigen und macht es erst so ganz glaubwürdig, dass wir Teil der sichtbaren Welt sind.

Sehen wir beispielsweise einen Berg vor uns, müssen wir davon ausgehen, dass wir auch von dort gesehen werden können. Dieser wechselseitige Charakter des Sehens und Gesehenwerdens ist umfassender als der eines gesprochenen Dialogs, der demzufolge häufig durch den Versuch bestimmt wird, visuelle Wahrnehmung in Sprache zu übertragen, entweder bildlich oder im Wortsinn zu erklären, wie man ›sieht‹, und herauszubekommen, wie andere ›sehen‹.

In diesem Buch wird es um Bilder gehen, die von Menschen hergestellt wurden.



Ein Bild ist eine nachgeschaffene oder reproduzierte Ansicht; es ist eine Erscheinung oder ein Komplex von Erscheinungen, der von Ort und Zeit ihres ursprünglich gegenwärtigen Erscheinens abgelöst und – für Augen-

blicke oder Jahrhunderte – konserviert wurde. Jedes Bild verkörpert eine bestimmte Art des Sehens, selbst ein fotografisches Bild. Fotos sind eben nicht, wie häufig angenommen wird, lediglich mechanische Aufzeichnungen. Schauen wir uns ein Foto genau an, könnte uns bewusst werden, dass der Fotograf gerade diese Ansicht aus einer unendlich großen Anzahl von Möglichkeiten ausgewählt hat. Das gilt selbst für die meist spontan geknipsten Familienbilder. Die Sicht des Fotografen spiegelt sich unter anderem in der Wahl seines Motivs und Bildausschnitts, während sich die Sicht eines Malers, in dem was er malt oder zeichnet, dokumentiert. Obwohl sich bereits in jedem Bild eine bestimmte Sichtweise manifestiert, hängt unsere Auffassung beziehungsweise unser Verständnis eines Bildes auch von unserer eigenen Art des Sehens ab. (Gaby, zum Beispiel, mag nur eins unter zwanzig anderen Mädchen sein, aus persönlichen Gründen schauen wir aber nur sie an.)

Bilder wurden zuerst hergestellt, um die Erscheinung von etwas Abwesendem zu beschwören. Allmählich merkte man, dass ein Bild das Dargestellte überdauern konnte; es zeigte dann, wie Personen oder Sachen einmal ausgesehen hatten, und damit auch, wie sie von anderen Menschen einmal gesehen wurden. Noch später erkannte man die persönliche Sicht eines Bildautors als selbstverständlichen Bestandteil des von ihm hervorbrachten Bildes, das so zum Dokument dafür wurde, wie X damals Y gesehen hatte. Hier erweist sich das wachsende Bewusstsein der Individualität, das mit dem wachsenden Geschichtsbewusstsein einherging. Eine genaue Datierung dieser Entwicklung ist kaum möglich; doch sicher war dieses Bewusstsein in Europa seit dem Beginn der Renaissance vorhanden.

Kein anderes Zeugnis, kein Text aus der Vergangenheit vermag wie das Bild eine derart unmittelbare Vorstellung der Welt zu vermitteln, in der andere Menschen zu anderen Zeiten lebten. Bilder sind in dieser Hinsicht genauer und ergiebiger, als Literatur es sein kann. Selbstverständlich soll die Kunst damit nicht lediglich als historisches Quellenmaterial behandelt werden, als Dokument ohne Ausdruckskraft oder schöpferische Qualität; je eigenständiger, schöpferischer das Werk, desto tiefer können wir in die Erfahrung des Sichtbaren durch den Künstler eindringen.

Betrachten wir ein als Kunstwerk präsentiertes Bild, wird unser Sehen durch eine Reihe erlernter Vorstellungen über Kunst beeinflusst, Vorstellungen über

- Schönheit
- Wahrheit
- Genialität
- Kultur
- Form
- Geschmack und so weiter.

Viele dieser Vorstellungen passen nicht mehr in die Welt wie sie ist. (Die Welt-wie-sie-ist ist mehr als ein reines Faktum, sie schließt Bewusstsein ein.) Ohne Übereinstimmung mit der Gegenwart verdunkeln diese Vorstellungen die Vergangenheit und wirken eher mystifizierend als klärend. Die Vergangenheit wartet nicht darauf, entdeckt und als Vergangenheit erkannt zu werden. Die Geschichte stellt sich vielmehr immer als Beziehung einer Gegenwart zu ihrer Vergangenheit her. So führt die Angst vor der Gegenwart konsequenterweise zur Mystifizierung der Vergangenheit. In der Vergangenheit kann man nicht leben; sie ist eine Quelle von Erkenntnissen, aus der wir schöpfen, um zu handeln. Die Mystifikation der Vergangenheit im kulturellen Bereich hat einen doppelten Verlust zur Folge: Die Werke der Kunst werden uns unnötig weit entfernt, und die Vergangenheit bietet uns weniger Erkenntnisse, um sie durch Handeln zu ergänzen.

Wenn wir eine Landschaft ›sehen‹, legen wir unseren Ort in ihr fest. ›Sähen‹ wir die Kunst der Vergangenheit, würden wir unseren Ort in der Geschichte festlegen. Werden wir aber daran gehindert, sie zu sehen, nimmt man uns die Geschichte, die uns gehört. Wer zieht seinen Nutzen aus diesem uns zugefügten Verlust? Die Kunst der Vergangenheit wird mystifiziert, weil eine privilegierte Minderheit bestrebt ist, eine Geschichte zu fingieren, die nachträglich die Rolle der herrschenden Klassen rechtfertigen kann – und diese Rechtfertigung verliert ihren Sinn in moderner Ausdrucksweise. Deshalb wird zwangsläufig mystifiziert.

Ein typisches Beispiel für diese Mystifikation ist eine kürzlich erschienene, zweibändige Arbeit über Frans Hals*, ein maßgebendes Werk zur Einordnung dieses Malers. Im Rahmen der spezialisierten Kunstgeschichtsschreibung ist es nicht besser oder schlechter als der Durchschnitt.

* Seymour Slive: ›Frans Hals‹. London 1967.

Frans Hals (1581/85–1666), »Die Regenten des Altmännerhauses in Haarlem«



Frans Hals (1581/85–1666), »Die Regentinnen des Altmännerhauses in Haarlem«



Die letzten beiden großen Gemälde von Frans Hals waren in offiziellem Auftrag ausgeführte Bildnisse der Regenten und Regentinnen – ehrenamtliche Vorsteher – des Haarlemer Altmännerhauses, eines Altenheims für Arme im Holland des 17. Jahrhunderts. Hals war zu dieser Zeit schon älter als achtzig Jahre und völlig mittellos; den größten Teil seines Lebens hatte er Schulden gehabt. Während des Winters 1664, dem Jahr, in dem er die Bilder begann, erhielt er drei Ladungen Torf von der öffentlichen

Wohlfahrt; ohne diese Gabe wäre er erfroren. Vor ihm saßen nun die Repräsentanten dieser öffentlichen Fürsorge, um sich von ihm malen zu lassen.

Der Autor der Monographie referiert diese Fakten und sagt dann ausdrücklich, dass er es für falsch halte, in die Gemälde Kritik an den Dargestellten hineinzunehmen. Nichts deute darauf hin, dass Hals sie mit einem Gefühl von Bitterkeit gemalt habe. Der Autor hält sie jedoch für bemerkenswerte Kunstwerke und erklärt seine Ansicht, wenn er beispielsweise über die Regentinnen schreibt:

»Jede Frau spricht zu uns durch die *conditio humana* mit gleichem Gewicht. Jede Frau hebt sich mit gleicher Klarheit von der *riesigen*, dunklen Fläche ab, doch zugleich sind sie miteinander verbunden durch eine feste, rhythmische Ordnung und das gebändigte, diagonale Muster, das von ihren Händen und Köpfen gebildet wird. Feine Abstufungen der *tiefen*, glühenden Schwärzen tragen bei zu der *harmonischen Verschmelzung* des Ganzen und bilden einen *unvergesslichen Kontrast* zu den *kraftvollen Weiß-* und leuchtenden Fleischtönen, während die befreiten Pinselstriche ein *Höchstmaß an Großzügigkeit und Intensität* erreichen« (Hervorhebungen J. Berger).

Da die kompositionelle Einheit eines Gemäldes wesentlich zu der Stärke seines bildlichen Ausdrucks beiträgt, ist es durchaus sinnvoll, die Komposition eines Gemäldes zu untersuchen. Aber hier wird über die Komposition geschrieben, als beinhalte und trüge sie die Gefühlslast des Gemäldes. Wendungen wie *harmonische Verschmelzung*, *unvergesslicher Kontrast* bis hin zu *Höchstmaß an Großzügigkeit und Intensität* übertragen die durch das Bild hervorgerufene Emotion von der Ebene der gelebten Erfahrung auf die eines unbeteiligt-unverbindlichen ›Kunstverständnisses‹. Alle Konflikte verschwinden. Man bleibt zurück mit der unwandelbaren ›*conditio humana*‹ und hält das Gemälde für eine wunderbar gemachte Sache.

Man weiß sehr wenig über Hals und seine Auftraggeber, die Regenten. Es ist auch nicht möglich, einen Indizienbeweis über die Art ihrer Beziehungen zu führen. Aber wir haben das Zeugnis der Bilder selbst: Eine Gruppe von Männern und eine Gruppe von Frauen, gesehen von einem anderen Mann, dem Maler. Beschäftige dich mit diesem Zeugnis und urteile selbst!



Der Kunsthistoriker fürchtet dieses aus der unmittelbaren Anschauung gewonnene Urteil:

»Wie bei so vielen anderen Bildern von Hals verführen uns die treffenden Charakterisierungen beinahe zu dem Glauben, wir könnten die Charakterzüge und sogar die Gewohnheiten der porträtierten Männer und Frauen.«

Von was für einer ›Verführung‹ ist die Rede? Nun, hier geht es um nichts weniger als die Wirkung der Gemälde auf uns. Sie wirken auf uns, weil wir die Art verstehen, in der Hals seine Modelle sah. Wir verstehen sie insofern, als sie mit unseren eigenen Beobachtungen von Menschen, Gesten, Gesichtern, Gewohnheiten usw. übereinstimmen. Das ist deshalb möglich, weil wir noch heute in einer Gesellschaft mit vergleichbaren Sozialbeziehungen und Moralvorstellungen leben. Genau dies macht die psychologische und soziale Relevanz der Gemälde aus; sie überzeugt uns davon – und nicht etwaige ›Verführungskunst‹ des Malers –, dass wir die porträtierten Menschen kennen *könnten*.

Der Autor fährt fort:

»Bei einigen Kunstkritikern erwies sich die Verführung als ein voller Erfolg. So wurde zum Beispiel behauptet, dass der Regent mit dem schräg sitzenden, das lange, glatte Haar nur unvollkommen bedeckenden Schlapphut und den seltsam starren, verschwommen blickenden Augen in betrunkenem Zustand dargestellt sei.«



Diese Behauptung, so meint der Autor, sei eine Verunglimpfung. Und er macht geltend, dass es eine Mode der damaligen Zeit gewesen sei, den Hut schräg auf dem Kopf zu tragen. Ferner zitiert er ein medizinisches Gutachten, nach dem der Gesichtsausdruck des Regenten durchaus das Ergebnis einer altersbedingten Lähmung der Gesichtsmuskulatur sein könnte, und besteht darauf, dass die Auftraggeber das Gemälde nicht akzeptiert hätten, falls einer von ihnen betrunken dargestellt worden wäre. Jeden dieser Punkte könnte man noch seitenlang diskutieren. (Die Männer im Holland des 17. Jahrhunderts trugen ihre Hüte schräg auf den Köpfen, um für kühn und vergnügungsliebend gehalten zu werden. Übermäßiges Trinken war eine anerkannte Praxis. Und so weiter.) Aber eine solche Diskussion würde uns noch weiter von der einzigen Konfrontation entfernen, auf die es ankommt und die der Autor bewusst vermeiden will.

In dieser Konfrontation starren die Regenten und Regentinnen den verarmten alten Maler an, der sein Ansehen eingebüßt hat und von der öffentlichen Fürsorge lebt; er prüft sie mit den Augen eines Armen, der trotz dieser Situation versuchen muss, objektiv zu sein, der – genauer gesagt – versuchen muss, die Art zu überwinden, in der er als armer Mann sieht. Hier liegt die wirkliche Dramatik dieses Bildes, die Dramatik eines »unvergesslichen Kontrasts«.

Mystifikation hat wenig mit der abgenutzten Alltagssprache zu tun. Mystifikation ist das Verfahren, etwas wegzureden, was sonst offensichtlich wäre.

Hals war der erste Porträtist, der die vom Kapitalismus hervorgebrachten neuen Charaktere und deren Gefühle malte. Er stellte mit bildlichen Mitteln dar, was Balzac zwei Jahrhunderte später in der Literatur beschreiben sollte. Doch der Verfasser des maßgebenden Werks über diese Bilder fasst die Errungenschaften des Künstlers zusammen im Hinweis auf:

»Hals' unerschütterliche Verpflichtung gegenüber seiner persönlichen Sicht, die unser Wissen über unsere Mitmenschen bereichert und unsere Ehrfurcht steigert für die ständig zunehmende Macht der mächtigen Impulse, die ihn dazu befähigten, uns ein getreues Bild der vitalen Kräfte des Lebens zu geben.«

Das ist Mystifikation.

Um diese irreführende Verdunkelung der Vergangenheit (die ebenso einer pseudo-marxistischen Mystifikation ausgesetzt sein kann) zu vermeiden, wollen wir jetzt die besondere, jetzt bestehende Beziehung – soweit visuelle Bilder betroffen sind – zwischen Gegenwart und Vergangenheit untersuchen. Wenn wir die Gegenwart nur klar genug sehen, werden wir auch die richtigen Fragen an die Vergangenheit stellen.

Heute sehen wir die Kunst der Vergangenheit, wie niemand sie jemals zuvor sah; das bedeutet, wir nehmen sie auf andere Weise wahr.

Dieser Unterschied wird einsichtig an dem, was als Perspektive betrachtet wurde. Die Perspektive beruht auf einer Übereinkunft, die es nur in der europäischen Kunst, und zwar seit der frühen Renaissance gibt. Ihr wichtigstes Merkmal ist die Zentrierung der Erscheinungen auf das Auge des Betrachters – bei Umkehrung der Richtung mit dem Strahlenbündel eines Leuchtturms vergleichbar. Man nannte diese Erscheinungen *die Realität*. Die Perspektive machte das Auge zum Zentrum der sichtbaren Welt. Alles konvergiert im Auge wie im Fluchtpunkt der Unendlichkeit. Die sichtbare Welt ist für den Betrachter eingerichtet, wie man einst glaubte, dass das Universum für Gott eingerichtet sei.

Nach der Konvention der Perspektive gibt es keine wechselseitige, visuelle Beziehung. Gott muss seinen Ort nicht in Beziehung zu anderen festsetzen: Er selbst ist das Ganze. Der in der Perspektive liegende Widerspruch war, dass sie alle Abbilder der Realität im Hinblick auf einen einzigen Betrachter ordnete, der – anders als Gott – jeweils nur an einem Platz zu einer Zeit sein konnte.