

KLAUS KRÜGER

PERSPEKTIVITÄT UND SICHTFELD

Ordnungen des Bildes bei Pasolini und Mantegna

In seinem frühen Film *MAMMA ROMA* von 1962 schildert Pier Paolo Pasolini am Beispiel der Titelfigur, einer vormaligen Prostituierten (Anna Magnani), das mühevollen, doch am Ende tragisch scheiternde Ringen um eine neue, kleinbürgerliche Existenz – eine Existenz, die sie nicht nur für sich selbst aufbauen möchte, sondern zuallererst für ihren Sohn, den halbwüchsigen Ettore, dem sie mit vitaler Lebenskraft und unverdrossenem Ehrgeiz zum sozialen Aufstieg und zu einem zukünftigen Dasein in besseren Lebensverhältnissen verhelfen will. Insbesondere in der Figur dieses Sohnes, der absichtslos und ohne Ziele, ohne eigentliche Wünsche oder feste Freundschaften zwischen brachliegenden Wiesen, antiken Ruinen und den unwirtlichen Baustellen neuer Wohnsiedlungen herumstreunt, stellt Pasolini exemplarisch die Verkörperung des Subproletariats der römischen Vorstädte vor Augen. Diese lebensnahe, aktuelle Schilderung eines sinnentleerten Daseins wird in filmischen Bildern entfaltet, deren Blickwinkel sich in räumlicher wie zeitlicher Perspektive auf die Stadt Rom mit all ihren widersprüchlichen Aspekten, mit ihren Versprechungen und Enttäuschungen, ihren utopischen Erwartungen und ihren zerfallenen Hoffnungen richtet: auf ein antikes und ein christliches Rom, ein ruinenhaftes und ein neu erstehendes, ein reales und ein imaginäres. Die Stadt Rom, die bereits im Filmtitel als Ursprung und Lebensgrund der dargestellten Daseinsverhältnisse figuriert, wird so zur Metapher einer Lebenswelt, deren filmische Erfassung im Sichtfeld der Kamera stets aus dem doppelten Blickwinkel von Realismus und Fiktion, Augenzeugenschaft und Bildprägung, authentischer Widerspiegelung und visueller Konstruktion erfolgt.

In diesem Sinn legt Pasolini seinen Film mit klaren ästhetischen Prämissen als eine Transgressionsform an, die durchgängig zwischen einem dokumentarischen Bildsinn einerseits und dessen poetischer, entschieden transdokumentarischer Aufladung andererseits oszilliert. Dergestalt, dass er mit seiner filmischen Struktur der Schichtung und wechselseitigen Transparenzen von Bildern der Gegenwart und solchen der Vergangenheit, von Bildern des Lebens und solchen der Kunst eine Kontamination nicht nur verschiedener Bilder oder Bildmotive, sondern auch verschiedener Auffassungen, Semantiken und Diskurse vom Bild etabliert. Was er damit entwirft, ist eine filmisch konstruierte Perspektive, die den Anblick der Lebenswirklichkeit mit all ihrer Kontingenz und Willkürlichkeit einem visuellen Prinzip, einer beherrschenden Ordnung des Bildes unterwirft und damit im Grunde nicht unähnlich zur

zentralperspektivischen Darstellungstechnik der Renaissance und ihrem von Panofsky als „Objektivierung des Subjektiven“ apostrophierten Konstruktivismus verfährt.¹

„Die Perspektive ist viel mehr als ein technischer Trick zur Nachahmung einer Realität, die sich allen Menschen dergestalt darböte; sie ist die Erfindung einer beherrschten Welt, die man in einer momentanen Synthese ganz und gar besitzt“,

so hat Merleau-Ponty den strukturellen Kern dieses Verfahrens und seinen impliziten Ordnungsanspruch treffend beschrieben.² Und in der Tat hat die Frage, inwieweit die bildliche Gegenstandsordnung eine Kondition des menschlichen Sehens oder vielmehr des Mediums der Darstellung ist, bereits in der Renaissance sehr verschiedenartige Lösungen gefunden, deren Gemeinsamkeit am Ende darin besteht, dass sie jenseits der behaupteten Ansprüche auf eine objektive Wirklichkeitsnachahmung allesamt die ästhetische Geltungs- und Ordnungslogik einer „Poetik“ der Perspektive privilegieren.³

Mit einer verwandten Intention, nämlich die im Blick der Kamera anvisierte Lebenswirklichkeit einer Poetik des filmischen Bildes zu unterstellen, verfährt auch Pasolini. So entfaltet sich das hoffnungsleere Schicksal des sozialen Elends, der menschlichen Verlassenheit und inneren Entfremdung, das Ettore teilnahmslos ergehen und ohne inneren Widerstand durchlebt, im Verlauf der filmischen Erzählung als Leidensweg und regelrechter Opfergang, der ein ums andere Mal durch bildliche Assoziationen christologisch aufgeladen und damit auf das Paradigma der biblischen Passion hin perspektiviert wird. Immer wieder setzt Pasolini den jungen Ettore mit ausgestreckten, vom Körper nachgerade weggestemmen Armen in Szene und lässt ihn, wie eingespannt in die Rahmung eines Fensters oder in die Öffnung einer Tür, in hintergründiger Kodierung *sub specie* des Gekreuzigten erscheinen (Abb. 1). Durch den Blick der Kamera, der ihn dabei von vorne oder hinten jeweils streng frontal und in bildmäßiger Kadrierung erfasst, entsteht auf diese Weise ein filmisches Tableau, in dem sich ebenso lakonisch wie anspielungsreich die desolate und ausweglose Situation des Protagonisten konkretisiert, nämlich als gefangenes Opfer seiner eigenen Verhältnisse zu agieren, die er nicht zu sprengen vermag und denen er sich vergeblich zu entwinden sucht.

Ähnlich wird die christologische Assoziation auch in jenen immer wiederkehrenden Einstellungen greifbar, in denen Ettore müde und in teilnahmslosem Phlegma auf der Wiese, auf dem Sofa oder auf dem Bett liegt und dabei durch die Kameraeinstellung wechselweise in Draufsicht oder in perspektivischer Verkürzung ins Bild gesetzt wird (Abb. 2 und 3). Es ist eine Motivprä-

¹ Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ [1927], in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin, 1985, S. 99–167, hier: S. 123.

² Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, Hamburg, 1984, S. 80.

³ Hubert Damisch, *Origine de la perspective*, Paris, 1987; James Elkins, *The Poetics of Perspective*, Ithaca/London, 1994.

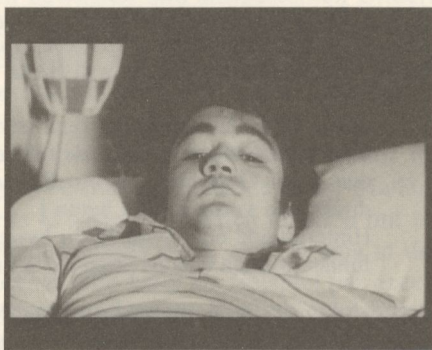
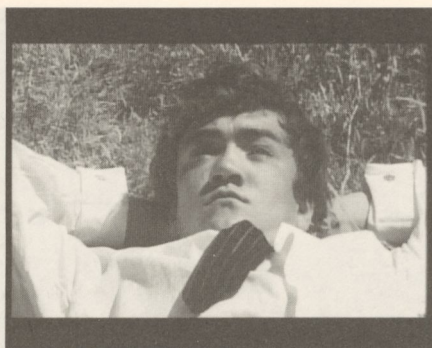


Abb. 1–3: Pier Paolo Pasolini, *MAMMA ROMA*, 1962: Ettore am Fenster; Ettore auf der Wiese liegend; Ettore auf dem Sofa liegend

gung, deren spezifische, ja leitmotivische Signifikanz sich in aller Deutlichkeit erst während einer längeren Sequenz am Ende des Filmes offenbart, welche Ettore in mehrfach wiederholter Kamerafahrt in einer bildmäßigen Anordnung zeigt, die in direkter Referenz dem berühmten *Cristo in scurto* von Andrea Mantegna nachgebildet ist (Abb. 4 und 5). Wie dieser streng axial im Sichtfeld platziert und in starker perspektivischer Verkürzung von unten her erfasst, liegt Ettore in der Zelle einer Anstalt auf einer Besserungsbank festgebunden, um sich am Ende, nach vergeblichen Versuchen, seine qualvolle Fesselung zu lösen, in sein Schicksal zu ergeben und zu sterben.

Indem Pasolini die einzelnen Einstellungen seines Filmes durch die motivischen Assoziationen und die in ihnen sedimentierten Traditionsbezüge nicht nur semantisch auflädt, sondern sie in diesem Zuge auch immer wieder aus dem Bewegungsfluss des Filmes heraushebt, stillstellt und auf diese Weise zu bildmäßig sistierten Verdichtungen ausformt, etabliert er planvoll die Logik einer Sehform seines Filmes, die sich zu dessen technisch-medialer Bestimmung als Bewegungsbild nachgerade kontradiktorisch verhält. „Mein Gefallen am Kino ist im Grunde nicht kinematographischer Natur“, so hat er zur Entstehungszeit des Filmes diesen Sachverhalt selbst beschrieben,

„sondern bildlich-malerischer Natur. Was ich als Vision im Kopf habe, als Sichtfeld (*campo visivo*), sind die Fresken von Masaccio, von Giotto [...]. Wenn also

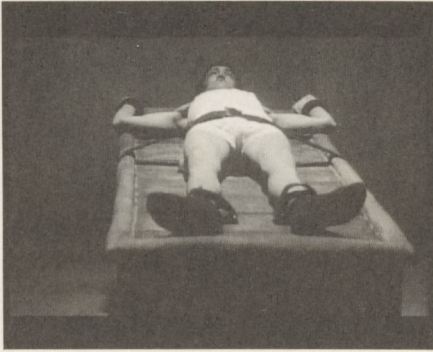


Abb. 4: Pier Paolo Pasolini, MAMMA ROMA, 1962: Ettore auf der Besserungsbank

Abb. 5: Andrea Mantegna, *Toter Christus auf dem Salbstein* (*Cristo in scurto*), ca. 1500–1505, Mailand, Pinacoteca di Brera

meine Bilder in Bewegung sind, ist das gleichsam so, als ob das Kameraobjektiv über sie wie über ein Gemälde schwenkt; ich verstehe den Hintergrund immer als den eines Gemäldes, als ein Bühnenbild, und infolgedessen fahre ich immer direkt von vorne an ihn heran [...]. Sodass sich meine Filmkamera immer auf Hintergründe oder Figuren zu bewegt, die im wesentlichen als unbewegt empfunden werden und als seien sie tief in ein Helldunkel getaucht“.⁴

Angesichts der systematischen Konsequenz, mit der Pasolini diese Bildlogik seines Films ins Werk setzt, könnte man versucht sein, im Rekurs auf Warburgs Ikonologie und seine Lehre von der Pathosformel davon zu sprechen, dass hier ein „Leidschatz der Vergangenheit“ energetisch aufgeladen werde. Dergestalt, dass gerade durch die Arretierung, Einfrierung und unterschiedene Stillstellung des Bewegungsbildes das ihm eingespeicherte Pathos seine Verlebendigung, vitale Präsenz und Aktualisierung erfährt und in subtiler ästhetischer Inversion die *formale* Stillstellung des Bewegungsbildes am Ende mit der *semantischen* Stillstellung des Lebens im Tod konvergiert. Pointiert gesprochen: Die Bildwerdung des Lebendigen, seine Überführung ins Tableau wird hier zur Anschauungsform, zum Sehbild seiner Mortifikation.

In diesem Sinn scheint auch Pasolini selbst sein filmisches Verfahren definiert und gedeutet zu haben, insofern er die Gedächtnisleistung des Filmbildes und seine mnemische Dimension mit Nachdruck, zumindest in seinem frühen

⁴ „[...] il mio gusto cinematografico non è di origine cinematografica, ma figurativa. Quello che io ho in testa come visione, come campo vivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto [...]. Quindi, quando le mie immagini sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obbiettivo si muovesse su loro sopra un quadro; concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro, come un scenario, e per questo, lo aggredito sempre frontalmente [...]. Sicché la mia macchina da presa si muove su fondi e figure sentiti sostanzialmente come immobili e profondamente chiaroscurati“ (Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, Mailand, 1962, S. 145). Vgl. Marc Weis, „Ah Longhi, greifen Sie ein!‘ Pasolinis frühe Filme zwischen Realismus und Kunstinterpretation“, in: *P. P. Pasolini oder die Grenzüberschreitung*, hrsg. v. Christa Steinle und Giuseppe Zigaina, Venedig, 1995, S. 193–221, hier: S. 208.

Werk, in einem auf die Projektion von Authentizität gerichteten Realismusbegriff verankert wissen wollte. „Die ‚Zeichen‘ der verbalen Kommunikation“, so hat er diese selbstgesetzte Maßgabe einmal zu erläutern versucht,

„sind immer symbolisch, sind immer Übereinkünfte, während die ‚Zeichen‘ der filmischen Kommunikation die Dinge selbst sind, in ihrer ganzen Dinglichkeit und Wirklichkeit. [...] [S]ie sind sozusagen die ‚lebendigen Zeichen ihrer selbst“⁵

Dass diese Sichtweise nicht ohne Problematik ist, und zwar nicht nur in Hinblick auf eine offenkundige Verkürzung zeichentheoretischer Prämissen, sondern auch und gerade weil sie analytisch kaum der medialen Konstruktion von Bildern des Films und der Malerei, von bewegten und stillgestellten Bildern als visuellen Dispositiven etwa von Lebendigkeit, von Authentizität, von erlebtem und erinnerbarem Pathos gerecht wird, soll im Folgenden sowohl in Bezug auf die gemalte Vorlage Mantegnas als auch auf deren Adaption in Pasolinis Film beleuchtet werden.

Blicken wir zunächst auf die Bildvorgabe selbst, derer sich Pasolini für seine Schlussequenz bediente, Mantegnas berühmtes Gemälde in der Mailänder Brera von ca. 1500–1505, das bereits in zeitgenössischen Quellen mit lakonischer Prägnanz als *Cristo in scurto* bezeichnet wird, als Christus in der verkürzten Perspektive (Abb. 5).⁶ Mantegnas Bild kann als Beispiel par excellence für jene komplex verschränkte „Objektivierung des Subjektiven“ gelten, die der Perspektivkonstruktion des Bildes in der Renaissance dadurch inneohnt, dass der subjektiv gewählte Blickwinkel bzw. Sehepunkt durch seine objektivierende Setzung von Horizont und Fluchtpunkt „sich eine ‚Welt‘ *entwirft* mitsamt der ihr zugehörigen Gegenstände“⁷ und damit die Natürlichkeit des Sehens zu einer Funktion des Sichtfeldes und mithin des Bildes macht. Die Darstellung scheint die Figur des hingeschiedenen und zur Grablegung bereiteten Herrn in geradezu radikaler Weise dem Blick des Betrachters und dessen perspektivisch bestimmter *ratio* unterzuordnen, ganz in einem hierfür oftmals apostrophierten Sinn von Albertis „*finestra aperta*“ und im scheinbaren Anspruch, eine geradezu distanzlose Annäherung aus subjektiver Blick-

⁵ „I ‚segni‘ del sistema verbale sono dunque simbolici e convenzionali, mentre i ‚segni‘ del sistema cinematografico sono appunto le cose stesse, nella loro materialità e nella loro realtà. [...] sono i ‚segni‘, per così dire viventi, di se stesse.“ (Pier Paolo Pasolini, *Lettere Luterane*, 3. Aufl., Turin, 1977, S. 38 [Paragrafo sesto: impotenza contro il linguaggio pedagogico delle cose, 17. April 1975]. Dt. Übers.: Pier Paolo Pasolini, *Lutherbriefe. Aufsätze, Kritiken, Polemiken*, übers. v. Agathe Haag, Wien/Bozen, 1996, S. 38.)

⁶ Vgl. Ronald Lightbown, *Mantegna. With a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Oxford, 1986, S. 421 ff., Nr. 23; Mauro Lucco, in: *Musei e Gallerie di Milano. Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Mailand, 1990, S. 291 ff., Nr. 166; Francesco Frangi, *Cristo morto di Andrea Mantegna*, Florenz, 1996, S. 9 ff. und S. 27 ff.; Colin Eisler, „Mantegna’s Meditation on the Sacrifice of Christ. His Synoptic Savior“, in: *Artibus et historiae* 27 (2006), S. 9–22.

⁷ Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg, 1969, S. 18.

warte zu schaffen. Doch ist damit der maßgebliche Sinn der Bildanlage kaum erfasst. Man wird ihn richtiger bestimmen, wenn man feststellt, dass es vielmehr der Betrachter selbst ist, der die Perspektive und den von ihr so jäh erzeugten Tiefensog nachgerade erleidet, und dies in einer Weise, die eine bedrückende Irritation, ja tiefe Beunruhigung in ihm hervorbringen muss. Bereits Hubert Schrade hat treffend „das Erregende, zugleich unmittelbare Nähe Gestattende und [doch] alle Nähe Verbietende des Werks“ herausgestellt und von der wirkungsvoll entworfenen „Labilität der Bildgrenze“ gesprochen, die es dem Betrachter schlechterdings verunmöglicht, einen eindeutig bestimmten Standpunkt vor der Darstellung einzunehmen.⁸ Die Füße Christi ragen mit bezwingender Suggestionskraft über den Salbstein, dessen vordere Kante in ihrem rahmenparallelen Verlauf die ästhetische Grenze definiert, hervor. Sie lassen dem Betrachter den hingelagerten Körper bedrängend dicht vor seinen Augen erscheinen, obschon ihm aus ebendieser Warte seines Blickes jede Möglichkeit genommen ist, den mächtigen Leib überhaupt in der ganzen Wirklichkeit seiner Statur zu ermessen, sprich: den Herrn in seiner wahren bzw. wahrhaften, nämlich göttlichen Dimension tatsächlich zu begreifen. Entgegen dem Anschein wird also ein „Ermessen“ der bildlich aufgeführten Gegenständlichkeit, sei es in perspektivisch oder sei es in anatomisch rationalisierter Weise, systematisch durch das Bild und die Konsistenz seiner Flächenordnung unterlaufen oder gar suspendiert. Dazu trägt zum einen die äußerste Reduktion, ja nahezu vollständige Ausschließung des Raumes bei, der sich in einem Maß allein über den hingelagerten Körper des Leichnams definiert, dass weiterreichend eine situativ bestimmte, raumlogische Erschließung der vorfindlichen Lokalität kaum möglich erscheint; und zum anderen die kalkulierte Diskontinuität jener Perspektivkonstruktion, mittels derer die frappierende Verkürzung des Leichnams selbst bewerkstelligt wird, dergestalt, dass der schwere Oberkörper, insbesondere aber das Haupt des Toten in „falscher Proportion“, nämlich gemessen am eigentlichen Abstand zu den Händen und Füßen bei weitem zu groß und zudem in optisch diskrepanter Projektion wiedergegeben ist.⁹

Kurz gesagt: Die konstitutive Ambiguität, die die Darstellung des toten Erlösers auf diese Weise durchwaltet und ihren eigentlichen ‚Sinn‘ begründet, genauer gesagt: der Umstand, dass sein Leib als sakramental bestimmter

⁸ Hubert Schrade, „Über Mantegnas Christo in scurto und verwandte Darstellungen. Ein Beitrag zur Symbolik der Perspektive“, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* N. F. (1930), S. 75–111, hier: S. 77; vgl. auch Andreas Prater, „Mantegnas Cristo in Scurto“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 48 (1985), S. 279–299; Felix Thürlemann, *Mantegnas Mailänder Beweiung. Die Konstitution des Betrachters durch das Bild*, Konstanz 1989.

⁹ Diese Diskontinuität gilt ähnlich für die divergierende Augendistanz, aus der der tote Körper einerseits und sein steinernes Lager andererseits erfasst sind. Vgl. zum Ganzen Robert Smith, „Natural versus scientific vision. The foreshortened figure in the Renaissance“, in: *Gazette des Beaux-Arts* (1974), S. 239–248; Prater, a.a.O., S. 281 ff.; Corrado Maltese, „Il Pianto sul Cristo del Mantegna tra geometria e oratoria“, in: *Arte lombarda* 64 (1983), S. 60–64; Frangi, a.a.O., S. 39 ff., mit weiterer Literatur.



Abb. 6: Albrecht Dürer, *Unterweysung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheyt in Linien Ebenen unnd gantzen Corporen*, 1538 (3. Aufl.): Der Zeichner der liegenden Frau

„Corpus Christi“ dem Betrachter zugleich nah und doch entrückt, wie greifbar und doch unbegreiflich erscheint, ergibt sich als die Konsequenz seiner entschieden bildgemäß entworfenen Darbietung, und nur auf diese Weise, nämlich als eine visuell bestimmte Gegebenheit im Bild, vermag sich vor dem Auge des Betrachters die Wirklichkeit seiner Erscheinung – und damit seines Leidens, seiner Passion – überhaupt zu konkretisieren. Worum es hier im Grunde geht, ist also eine Darbietung des Leibes Christi unter den strikten Blickbedingungen des Bildes, und es ist diese genuine Perspektivität des Bildes, in der erst die unterschiedlichen Aspekte einer theologisch fundierten Semantik, nämlich die „ostentatio vulnerum“, die „compassio“, die „humiliatio“ des Gläubigen als Modus einer emotionalen wie auch kognitiven Teilhabe des Betrachters am Sujet zur Anschauung gelangen.

Man kann also sagen, dass bei Mantegna die Aspekthaftigkeit der Darstellung, in der sich zugleich ihre Sinnhaftigkeit konkretisiert, aus einer bildgemäß entworfenen Darbietung der Gegenständlichkeit resultiert und dass sich dieses Konzept bildlicher Repräsentation, das heißt die besagte Perspektivität des Bildes, eben nicht auf einen zentralperspektivisch rationalisierten Systemraum, den sogenannten „Fensterdurchblick“ („finestra aperta“), reduzieren lässt (Abb. 6 und 7).¹⁰ Zugleich zeichnet sich vor diesem Hintergrund auch ab, dass zwar das, was man an der bildlichen Repräsentation mit Louis Marin als „die doppelte Dimension ihres Dispositivs“ bezeichnen kann¹¹, durchaus nicht erst mit der Renaissance entsteht, sondern historisch gesehen deutlich früher, also auch bereits in der bildertheologischen Medientheorie des Mittelalters

¹⁰ Vgl. zu den betreffenden Perspektivapparaten bzw. Hilfsinstrumenten, die den Fensterblick im Atelier fingieren ließen: Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, London/New Haven, 1989, S. 167 ff.; Filippo Camerota, *Nel segno die Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Florenz, 2001, S. 189 ff.

¹¹ Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, 1989, S. 73 (dt. Übers.: *Das Opake in der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin, 2004, S. 103).

und ihrer Konzeptualisierung des bildlichen Präsenz-Absenz-Verhältnisses kategorial verankert ist¹²; dass jedoch diese Doppelung des bildlichen Dispositivs erst mit der Renaissance, mit ihrem forcierten Naturnachahmungsdiskurs und ihren akut verschärften Mimesisbedingungen des Bildes als zentrale Kategorie einer zunehmend selbstreflexiven Gattungspoetik der Malerei produktiv wird.¹³ Durchgreifend systematisiert wird sie im kunsttheoretischen Diskurs zunächst durch Alberti, und dies paradoxerweise gerade im Zuge seiner wohlbekannten, für den neuzeitlichen Darstellungsbegriff maßgeblich werdenden Bestimmung des Bildes als eines Fensterdurchblicks („*finestra aperta*“). Denn offenbart diese Alberti'sche Konzeption zwar deutlich genug das Streben nach einer durch die Kunst der Malerei operabel gemachten Tautologie zwischen erscheinender Wirklichkeit und Bild, will sagen: nach einer letztlich ersehnten Auflösung des Mediums in Hinblick auf eine vollkommene „Illusion“, so entsteht doch im Gegenzug und gewissermaßen komplementär dazu zugleich auch die Frage nach dem produktiven, sinngenerierenden Potenzial des transformativen Vorgangs selbst, welcher die Übersetzung des zentralperspektivisch gesichteten Gegenstands in eine andere, nicht nur plane, sondern auch in andersartige Formen und Farben gefasste Gegebenheitsweise des Bildes allererst ins Werk setzt. Alberti – der hier nur exemplarisch für ein bildtheoretisch verbreitetes Programm steht – redet also durchaus nur bedingt einem Leitideal der vollkommenen Naturnachahmung das Wort. Vielmehr

¹² Nach wie vor grundlegend die begriffsgeschichtlichen Studien von Walter Dürig, *Imago. Ein Beitrag zur Terminologie und Theologie der römischen Liturgie* (Münchner Theologische Studien II, 5), München, 1952, bes. S. 21 ff., 48 ff.; Kurt Bauch, „Imago“, in: ders., *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin, 1967, S. 1–20; Gerhart B. Ladner, „Der Bildbegriff bei den griechischen Vätern und der byzantinische Bilderstreit“, in: *Der Mensch als Bild Gottes*, hrsg. v. Leo Scheffczyk, Darmstadt, 1969, S. 144–192. Vgl. ferner aus der kaum mehr überschaubaren Literatur, unter Auffächerung theoretischer und pragmatischer Diskurse: Gerhart B. Ladner, „Eikon“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 4, Stuttgart, 1959, Sp. 776–782; ders., „Bild“, ebd., Bd. 2, Stuttgart, 1954, Sp. 287–341; D. Schlüter und Wolfram Högbebe, „Bild“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel/Stuttgart, 1971, Sp. 913–919; Massimo Cacciari, „Die Ikone“, in: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hrsg. v. Volker Bohn, Frankfurt am Main, 1990, S. 385–429; Moshe Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York, 1992, S. 93 ff., 183 ff.; Jean-Claude Schmitt, „La culture de l'Imago“, in: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 51 (1996), S. 3–36. Zu den historischen Prämissen des mittelalterlichen Bildkonzeptes und seiner medialen Aspektvielfalt zwischen theoretischer Exegese und praktischem vgl. u. a. Jean Wirth, *L'Imago médiévale. Naissance et développements (VIe–XVe siècle)*, Paris, 1989; David Freedberg, *The power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989; Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge, Mass., 1989; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1990; *L'Imago. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, hrsg. v. Jérôme Baschet und Jean-Claude Schmitt (Cahiers du Léopard d'or, 5), Paris, 1996.

¹³ Vgl. aus dem breiten betreffenden Forschungsfeld u. a. Victor I. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München, 1998; Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München, 2001; Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Bilddiskurs*, Emsdetten/Berlin, 2001.

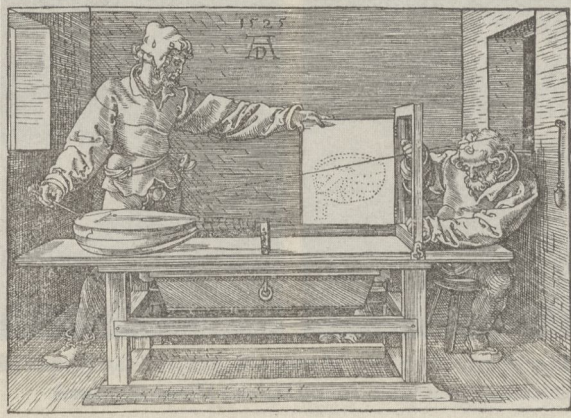


Abb. 7: Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheyt in Linien Ebenen unnd gantzen Corporen*, 1525 (1. Aufl.): Der Zeichner der Laute

gründet sein Verständnis der bildlichen Repräsentation in einem Begriff des Abbildes bzw. Zeichens („signum“), das nicht auf das „Ding an sich“ verweist, sondern vielmehr auf seine Oberfläche, wie sie unter den Bedingungen einer rein optischen Wahrnehmung des Gegenstandes und mithin unter dem Gesetz ihrer opaken Konsistenz erscheint: „Zeichen nenne ich in diesem Zusammenhang alles, was sich so auf einer Fläche befindet, dass es mit dem Auge wahrgenommen werden kann“.¹⁴ Kurz: Das gemalte Bild wird hier zu einer Wissens- und Verstehensform, zu einer Matrix des menschlichen Verstehens und Deutens von Wirklichkeit, wie es sich auf der Basis sowohl wissenschaftlicher als auch ethischer Kompetenz, also einer Beherrschung der mathematischen Perspektive einerseits und dem Entwurf einer moralistisch fundierten Affektlehre andererseits begründet, doch enthebt es sich damit zugleich dem Anspruch auf eine Verankerung der Darstellung in einer objektiven, prästabilisiert gedachten Wahrheit.

Keht man vor diesem Hintergrund wieder zu Pasolini zurück und bedenkt, dass auch er maßgeblich mit einer „doppelten Dimension“ der filmischen Repräsentation operiert, so gewinnt die Frage, wie er das in seiner medialen Komplexität so exponierte und für den bildsystematischen Diskurs der Renaissance so exemplarische Gemälde von Mantegna adaptiert, ein besonderes Interesse. Es geht im Folgenden um die erwähnte Sequenz am Ende des Films: Ettore wird bei dem Versuch, im Hospital einem Kranken die Geldbörse vom Nachttisch zu stehlen, gefasst und in einen Nebenraum gebracht, begehrt dort gegen seine Festsetzung auf, wird daraufhin im Stile der „Gefangennahme

¹⁴ Leon Battista Alberti, „Die Malkunst – De Pictura“, in: ders., *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hrsg., eingel., übers. u. komm. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin, unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt, 2000, S. 193–333, hier: S. 194 f.

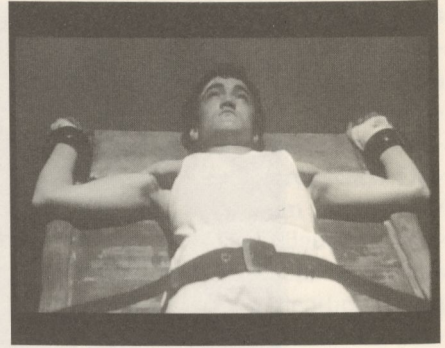
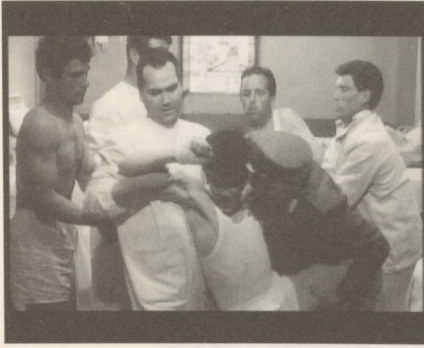


Abb. 8 und 9: Pier Paolo Pasolini, MAMMA ROMA, 1962: Ettore wird von Wachpersonal des Krankenhauses erfasst; Ettore auf der Besserungsbank

Christi“ von den Aufsehern bzw. Krankenhausbediensteten ergriffen und schließlich auf die Besserungsbank gefesselt (Abb. 8 und 9). Was sich hier bezeugt, ist also ein bildlich klar markierter Rekurs auf die Stationen der Passion Christi, die von der Gefangennahme über die Verspottung schließlich zum Opfertod führen, eine Abfolge, die in der direkten Anlehnung an Mantegnas Gemälde kulminiert. Dem ersten Anschein nach liegt es, wie zuvor schon angesprochen, demzufolge nahe, hier von energetischen Engrammen im Sinn der Warburg'schen Ikonologie zu sprechen, in denen kollektive Erfahrungen des Menschen verdichtet und eingeschrieben sind, um durch ein soziales Bildgedächtnis weitergeleitet fortzubestehen. „Ich kann“, so hat es Pasolini selbst formuliert,

„kein Bild ersinnen, keine Landschaft, keine Figurenkomposition außerhalb dieser meiner ursprünglichen Leidenschaft für die Malerei [eines Giotto oder Masaccio, eines Mantegna oder Pontormo], die im Zentrum jeder Perspektive den Menschen hat“.¹⁵

Die genauere Betrachtung der Sequenz erweist zunächst jedoch, dass Pasolini die Aktualisierung von Mantegnas Vorgabe durchaus nicht im linearen Sinn einer schlichtweg abfilmenden bzw. reproduktiv bestimmten Motivadaption ins Werk setzt. So wird vor allem die eigene Aktivität des filmischen Blicks, sprich: die Kamerabewegung selbst, nunmehr zu einem konsistenten Teil des Motivs wie auch seiner Wirkungsabsicht. Durch die unausweichliche Bestimmtheit ihrer langsam sich vollziehenden und Etores Schicksal auf diese Weise gleichsam vollstreckenden Fahrt, die die Einstellung von der nahegerückten Draufsicht des Close-Up zur extrem verkürzten, bis an die Grenze zur Untersicht führenden Ganzaufnahme verändert, erzwingt sie geradezu eine visuelle Fesselung der Bildfigur, die sich ihrerseits gegenläufig dazu, nämlich

¹⁵ „[...] non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica [...], che ha l'uomo al centro di ogni prospettiva“ (Pasolini, *Mamma Roma*, a.a.O., S. 145).

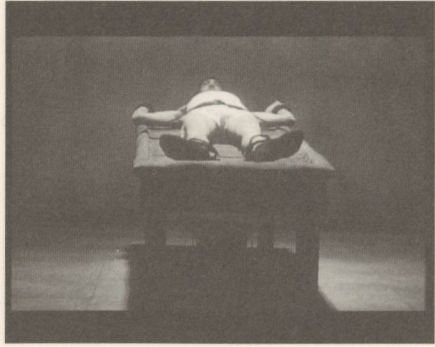


Abb. 10 und 11: Pier Paolo Pasolini, MAMMA ROMA, 1962: Ettore auf der Besserungs-bank

in eigener, heftig in alle Richtungen sich dagegen anstimmender Bewegung vergeblich zu entwinden sucht (Abb. 10 und 11). Die unausweichliche Bestimmtheit dieser visuellen Fesselung, Bändigung und regelrechten Festsetzung wird durch die umgehende Wiederholung derselben Kamerafahrt und durch den Umstand, dass Ettore diesmal bereits nahezu regungslos bleibt und sich ohne jede Gegenwehr in das Geschehnis fügt, unwiderruflich besiegelt. Diese Fesselung vermittelt des Kamerablicks wird darüber hinaus bekräftigt durch das ebenfalls zweimal im Gegenschnitt gezeigte Gitterfenster, das nicht nur auf der Ebene des gegenständlichen Bildmotivs die Zelle, sondern auf derjenigen des visuellen Dispositivs regelrecht das ganze Filmbild vergittert (Abb. 12). Was sich somit hier vollzieht, ist eine wiederholte Arretierung des Filmbildes und mit ihm zugleich Etores, der sich vergeblich dagegen anstremmt, um seine „Lebendigkeit“, sprich: seine Bewegtheit im Bild, zu behaupten. So lässt sich im zuvor besagten Sinn in der Tat konstatieren, dass die formale Stillstellung des Bewegungsbildes hier mit der semantischen Stillstellung des Lebens im Tode konvergiert und damit in metareflexiver Perspektive die Bildwerdung des Lebendigen zur Anschauungsform seiner Mortifikation wird. Zugleich „erleidet“, ähnlich wie unter anderen medialen Bedingungen bereits bei Mantegna, auch hier der Zuschauer die Darstellung, indem die Bewegung der Kamerafahrt ihn und seinen Blick auf das Opfer gewissermaßen zum Mittäter macht. Bezeichnenderweise vollzieht sich das „Stillstellen“ des Opfers durchaus in der Zeit, doch manifestiert sich die Zeit nicht in einer ablaufenden Bewegung, insofern diese ja erloschen scheint, sondern im lakonischen Wechsel des Lichtes: Es dringt zunächst seitlich von rechts ein, um sodann hell einstrahlend von oben auf das Opfer einzufallen und es auf diese Weise umso mehr dem im Zusehen schuldhaft mitagierenden Blick des Betrachters auszuliefern.

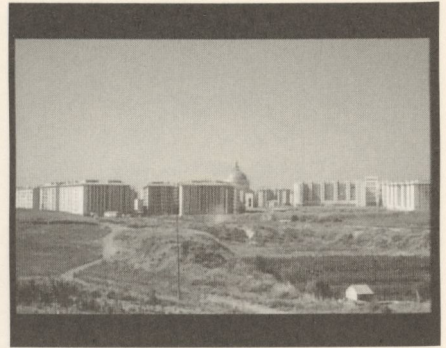
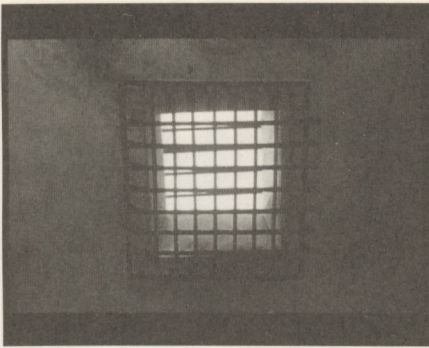


Abb. 12–14: Pier Paolo Pasolini, MAMMA ROMA, 1962: Ettore's Zelle mit Gitterfenster; Panorama von Rom mit seinen neuen Vorstadtbauten; Ettore's Mutter – Mamma Roma

Angesichts dieser Beobachtungen wird deutlich, dass sich die energetische Aufladung des Bildes nicht einfach durch Hereinnahme und motivische Umprägung der gegenständlich bestimmten Vorgabe und folglich auf der Ebene des Dargestellten, sondern recht eigentlich durch die spezifische Weise seiner Darstellung, wenn man so will: seiner filmischen Gegebenheitsweise, erfüllt. Eben darin bezeugt sich, bei aller Alterität der verwendeten Mittel und ihrer Wirkung, eine mindestens ebenso maßgebliche, nämlich strukturelle, auf die Reflexionsleistung und den Begriff von visueller Präsentation bezogene Nähe zu Mantegna, wie sie eher vordergründig auch in der evidenten Motivadaption besteht.

Die Sequenz mündet schließlich ein drittes Mal in die im Nahausschnitt gezeigte Darbietung des nur mehr leise stöhnenden und seine Mutter anrufenden Ettore, dessen wehklagendes Verlangen nach seiner „Mamma Roma“ den Ursprung und Grund seines Opfereins mehrsinnig, nämlich in leiblicher wie sozialer Perspektive, semantisiert. Sinnfällig leitet dieser Abschluss der Sequenz einerseits zu dem nach dem nächsten Schnitt gezeigten Panoramablick auf Rom über (Abb. 13), der die „christliche“ Stadt Rom, so signifikant wie monumental durch die zentrale Kirchenkuppel markiert, zugleich als den gesellschaftlich determinierenden Faktor von Ettore's Opfer-Schicksal bezeugt, und andererseits, erneut nach dem nächsten Schnitt, zur nahsichtig gezeigten



Abb. 15 und 16: Pier Paolo Pasolini, *MAMMA ROMA*, 1962: Ettore's Mutter mit Karren auf dem Weg zum Markt; Ettore's Mutter blickt auf den davonfahrenden Motorradfahrer

leiblichen Mutter selbst, die auf diese Weise gleichfalls als determinierender Faktor für das Schicksal Ettore's vor Augen gestellt wird (Abb. 14). Es versteht sich, dass mit Ettore's Anrufung seiner Mutter bzw. Roms eine Wendung nicht allein von der persönlichen und individuellen in eine gesellschaftlich und kollektiv grundierte Klage, sondern auch eine semantische Inversion von Christi Anrufung Gottvaters und damit eine subtile Kritik des Christentums in dessen eigener Sprachform vollzogen wird.

Im unmittelbaren Fortgang des Films wird eine Straßenszene mit den Marktverkäufern, die ihre Karren ziehen, und mithin in der Tat der soziale Raum der Geschehnisse gezeigt, wobei ein Junge mit seinem Motorrad zunächst in die Bildtiefe hinein und schließlich im fernen Hintergrund nach rechts aus dem Bild hinaus fährt (Abb. 15 und 16). Es ist eine zu Ettore's filmisch markiertem Schicksalsverlauf entschieden kontrastiv gesetzte Bewegung, nicht nur dadurch, dass sie gegen jede Vergitterung und Versperrung des Filmbildes nunmehr einen perspektivisch kaum absehbaren Tiefenraum des Bildes erschließt, sondern auch und gerade dadurch, dass sie als eine vom Akteur selbst und eben nicht von der Kamera bestimmte Handlungsform exponiert wird und damit sichtbar das semantische Potenzial von Selbstbestimmung als Befreiung und weitergehend, nämlich durch die signifikante Fahrt aus dem Bild und seinem limitierenden Sichtfeld hinaus, als Entgrenzung in sich trägt. Nicht von ungefähr heißt es ebenso explizit wie lakonisch von diesem Jungen: „Er ähnelt Ettore, es könnte Ettore sein“.¹⁶ Ettore's eigenes Schicksal aber und die Unausweichlichkeit, die seinem Tod im bewegungslosen Bild anhaftet, vollzieht und vollendet sich im direkten Gegensatz dazu nach dem nächsten Schnitt, als sich nunmehr zum dritten und letzten Mal die stillgestellte Szenerie seiner Bändigung auf der Besserungsbank darbietet, die

¹⁶ Pier Paolo Pasolini, *Mamma Roma*, übers. v. Hans Magnus Enzensberger, München, 1985, S. 117.

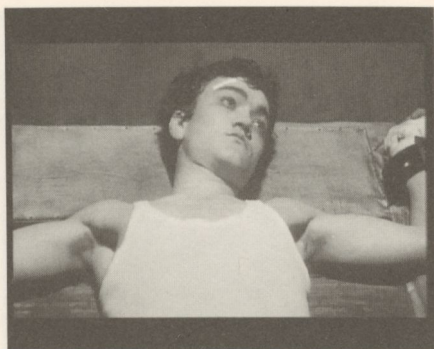


Abb. 17: Pier Paolo Pasolini, MAMMA ROMA, 1962: Ettore sterbend auf der Besserungsbank

ihn nun zwar noch mit geöffneten Augen, doch bereits reglos und ohne Leben zeigt (Abb. 17).

Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Beobachtungen lassen sich abschließend wenige Überlegungen noch einmal in aller Kürze pointieren. So wird zunächst deutlich, dass die Rede von der Perspektivität des Bildes mehr und anderes meint als eine zentralperspektivisch organisierte Steigerung, ja Optimierung des bildlichen Wirklichkeitseindrucks. Gemeint ist vielmehr im umfassenden Sinn ein Ordnungsbegriff, der auf den Umstand abzielt, dass das Bild eine Denk- und Verstehensform, eine Erschließungs- und Objektivierungsweise eigenen ästhetischen Rechts und eigener medialer Logik verkörpert, kurz: dass es nicht nur eine eigene, genuine Sicht auf die Wirklichkeit begründet, sondern mit der eigenen Wirklichkeit qua Bild auch für diese einsteht. „Perspektive“ im engeren Sinne einer perspektivischen Konstruktion des Bildraums und des kadrierten Sichtfeldes fungiert dabei allererst als eine rhetorische bzw. poetische Sprachform des Bildes, welche dessen jeweiligen Repräsentationsanspruch – sei es, dass sich dieser als Wahrheits- oder Täuschungs-, als Erzähl- oder Fiktionsanspruch manifestiert – rhetorisch bekräftigt oder poetisch kommentiert, bildstrategisch verhüllt, unterläuft oder offenlegt etc., als Sprachform also, welche die visuelle und kognitive Komplexität des Bildes im Sinne eines eigenen, metareflexiven Diskurses artikuliert und diesen in die Repräsentationsstruktur des Bildes einschreibt.¹⁷ Es liegt folglich auf der Hand, dass sich dieser Diskurs nicht allein aus dem Bezug des Bildes auf die dargestellte Wirklichkeit ergibt, sondern vielmehr und gerade aus der Spanne, die sich in seiner Abgehobenheit von dieser Wirklichkeit, auf die es sich gleichwohl bezieht, begründet und dass er mithin die Rückbezüglichkeit des Bildes auf seine eigenen Bedingungen als Medium der Darstellung, seien

¹⁷ Vgl. hierzu neben Elkins (a.a.O.) aus der zahlreichen Literatur etwa jüngere Einzelstudien zu unterschiedlichen historischen und semantischen Feldern wie etwa Hanneke Grootenboer, *The Rhetoric of Perspective. Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*, Chicago, 2005, oder John F. Moffitt, *Painterly Perspective and Piety. Religious Uses of the Vanishing Point, from the 15th to the 18th Century*, North Carolina, 2008.



Abb. 18: Annibale Carracci, *Toter Christus*, ca. 1582, Stuttgart, Staatsgalerie

diese symbolischer, materieller oder darstellungstechnischer Natur, unablässig in sich trägt. In der Tat scheint diese Dimension des Perspektivitätsbegriffs bereits in Dürers bekanntem Terminus der „Durchsehung“ auf, sofern man ihn in metaphorischer Weitung als Wahrnehmungs- und Erkenntniskategorie verstehen und damit die Sehform des Bildes als Medium und Struktur der Sinnbildung begreifen will (vgl. Abb. 6 und 7).¹⁸

Mantegnas *Cristo in scurto* (Abb. 5) bietet für diesen Zusammenhang in verschiedener Hinsicht ein exemplarisches Beispiel. Zum einen, weil sich hier die visuelle Reflexion der besagten Differenz, welche sich zwischen der Perspektive als Darstellungstechnik und der Perspektive als bildlicher Denkform und Poetik eröffnet, in besonders forcierter und – historisch gesehen – ausnehmend innovativer Dimension manifestiert. Zum anderen, weil sich die Forciertheit dieser Reflexion signifikanterweise als bildliche Erfassung des toten Christus konstituiert und damit an einem Sinngebungs- und Erkenntnisgegenstand vollzieht, dessen Unerfassbarkeit in paradoxer Weise jeden Sinnbildungs- und Erkenntnisanspruch an seine Grenzen führt, so dass man sagen kann, dass sich die Perspektivität des Bildes hier maßgeblich aus einer unlösbaren Kohäsion von Inhalt und Form, aus einem substanziellen, kognitiv fundierten Ineins von Bildthema und Bildgestalt begründet. Und zum dritten, weil sich in der Nachfolge von Mantegnas Werk eine ebenso breite und lange

¹⁸ „Item prospectiva ist ein lateinisch wort, pedewt ein durchsehung“ (Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hrsg. v. Hans Rupprich, 2 Bde., Berlin, 1956 und 1966, Bd. 2, S. 373). Einen breit angelegten Überblick über die Anwendungen des Perspektivitätsbegriffs in den Geisteswissenschaften, besonders in Philosophie und Sprach- bzw. Literaturwissenschaften bietet Wilhelm Köller, *Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*, Berlin, 2005.



Abb. 19: Rembrandt van Rijn, *Die Anatomie des Dr. Deijman*, 1656, Amsterdam, Historisches Museum

während wie variantenreiche Tradition von Darstellungen etabliert hat, die immer neu diese diskursive Logik des Bildes als genuine Seh- und Erkenntnisform fokussieren. In diese lange Reihe gehört etwa Annibale Carraccis Gemälde des toten Christus von ca. 1582 (Abb. 18), das in der gleichermaßen malerisch wie veristisch angelegten Behandlung des Inkarnats, in der plastisch-anatomischen Durchformung des kühn nach rechts abknickenden Körpers und schließlich in der durchgreifend reformulierten Raum- und Lichtwirkung eine neuartige, eindrucksmächtige Verschränkung des Sujets mit der seinerzeitig virulenten Naturalismusedebatte erprobt.¹⁹

Ebenfalls in der Nachfolge von Mantegnas Werk stehen auch Rembrandts verschiedene, das christliche Thema in einen medizinisch-naturwissenschaftlichen Erkenntnis- und Verstehenshorizont übersetzende Anatomiebilder (Abb. 19), von denen man zu Recht gesagt hat, dass sie systematisch Raum, Ferne und Tiefe als integrierte bildliche Sehkategorien etablieren, die in neuer Weise nicht nur die Anschauungsfigur des impliziten Betrachters begründen, sondern mit ihr zugleich auf einen nicht nur im Sujet evident gemachten, neuen Begriff vom Wissen der Kunst abheben.²⁰ Die Aufzählung solcher Beispiele ließe sich in langer Reihe fortführen, von Orazio Borgianni und Lelio

¹⁹ Donald Posner, *Annibale Carracci*, 2 Bde., London, 1971, Bd. 2, S. 3, Kat. 3; Gerhard Ewald, in: *Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister*, Stuttgart, 1992, S. 80 (mit Lit.).

²⁰ Grundlegend nach wie vor Alois Riegl, *Das Holländische Gruppenporträt*, Wien, 1997 (zuerst 1902 und 1930), bes. S. 241 ff.; William S. Heckscher, *Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Iconological Study*, New York, 1958; William Schupbach, *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*, London, 1982; Martin Warnke, „Kleine Perzeptionen an der Anatomie des Dr. Tulp von Rembrandt“, in: *Polyanthea. Essays on Art and Literature in Honor of William Sebastian Heckscher*, hrsg. v. Karl-Ludwig Selig, Den Haag, 1993, S. 27–32; vgl. zuletzt Grootenboer, a.a.O., bes. S. 73 ff.



Abb. 20: Christian Schad, *Operation*, 1929, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

Orsi bis zu Rubens und Ribera, und sie führt ungebrochen fort bis ins 19. und 20. Jahrhundert, etwa zu Wilhelm Trübner, zu Albin Egger-Lienz (1926)²¹ oder zu Christian Schads berühmtem Gemälde *Operation* von 1929 (Abb. 20).

Noch in der Gegenwart bleibt diese Tradition virulent, beispielsweise in solchen Werken, die den bildlichen Seh- und Verstehensakt durch eine pointierte Verschränkung diskrepanter Perspektivordnungen vielschichtig zu einer Medienreflexion über Bild und Fotografie, Malerei und indexikalischem Naturabbild aufladen, wie etwa bei Cornelius Quabeck (Abb. 21) oder Sam Taylor Wood (Abb. 22).²² Oder schließlich in den intermedialen Anordnungen von W. G. Sebald (Abb. 23 und 24), die einen durch Text und Bild variabel perspektivierten Blick auf die perspektivisch verkürzten Anatomiebilder Rembrandts entwerfen und auf diesem Wege die komplexe, metareflexive Erfahrung jener Imaginations- und Kognitionskraft freisetzen, die der Bildlichkeit von Literatur und von Geschichte, von Erinnerung und von Kunst inneohnt, um der „Kunst der Repräsentation von Geschichte“ am Ende in hintergründiger Mehrdeutigkeit zu bescheinigen, dass sie auf nichts anderem beruhe als „auf einer Fälschung der Perspektive“.²³ Gerade auf der Basis einer

²¹ *Bilder vom Tod*, Ausstellungskatalog, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien, 1992, Kat.-Nr. 2.7.

²² Michael Rush, „Sam Taylor Wood at Matthew Marks“, in: *Art in America*, May 2000, S. 159; Eisler, a.a.O., S. 9 f.

²³ Winfried G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, Frankfurt am Main, 1995, S. 151 f. Zu Sebalds betreffende Reflexion über Rembrandts *Anatomie des Dr. Tulp* von 1632 (ebd., S. 22 ff.) vgl. u. a. Anne Fuchs, *Die Schmerzsspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln/Weimar, 2004, S. 58 f.; Inka Müller-Bach, „Der große Zug des



Abb. 21: Cornelius Quabeck, *Capital C*, 2008, Privatbesitz – Abb. 22: Sam Taylor-Wood, *Soliloquy VII*, 1999, Privatbesitz

„Parallelisierung von mnemonischem und photographischem Prozess“²⁴ wird hier der Authentizitätsanspruch der Fotografie gegenüber der Malerei irritiert und zugleich die Frage nach der inhärenten Perspektivität von Medien der Erinnerung fundiert.

Pasolinis Schlussequenz in *MAMMA ROMA* ist also nur ein Kapitel in der langen Rezeptionsgeschichte von Mantegnas Bilderfindung, wengleich durch den dabei vollzogenen Medientransfer ein besonders aufschlussreiches. Denn nicht zuletzt vermag seine Analyse dazu beizutragen, jene Bedeutung differenzierter einzuschätzen, die Pasolini in Hinblick auf sein filmisches Verfahren der Schichtung und Überlagerung von Bildern der Gegenwart und solchen der Vergangenheit, von Bildern des Lebens bzw. der sozialen Wirklichkeit (Besserungsbank) und solchen der Kunst (Mantegna) so emphatisch seiner „ursprünglichen Leidenschaft für die Malerei (questa mia iniziale passione pittorica)“ zumisst.²⁵ Wie es scheint, gelten sein besonderes Augenmerk und seine Empathie in der Tat vorrangig der Malerei als einer Formgegebenheit bzw. einem medialen Dispositiv und erst nachrangig dem darin figurierten Darstellungsgegenstand, will sagen: dem durch eigene Leidenschaft bewegten Protagonisten selbst.

Details. W. G. Sebald: „Die Ringe des Saturn“, in: *Was aus dem Bild fällt. Figuren des Details in Kunst und Literatur. Friedrich Teja Bach zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Edith Futscher, Stefan Neuner, Wolfram Pichler und Ralph Ubl, München, 2007, S. 281–307, bes. S. 287 ff.; Anne Fuchs, „Ein Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung“. Representations of Nature in W. G. Sebald's ‚Ringe des Saturn‘, in: *Sebald and the Writing of History*, hrsg. v. Anne Fuchs und Jonathan J. Long, Würzburg, 2007, S. 121–135.

²⁴ Alexandra Tischel, „Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds ‚Austerlitz‘“, in: *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*, hrsg. v. Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger, Berlin, 2006, S. 31–45, hier: S. 33.

²⁵ Vgl. Anm. 15.

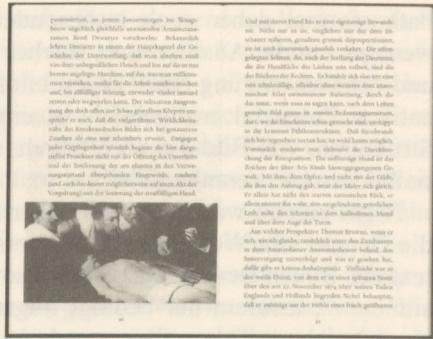


Abb. 23 und 24; W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn*, 1995, S. 24–25 und S. 26–27

Damit zeichnet sich im Hinblick auf das Reflexions- und Transformationspotenzial, wie es dem von ihm ins Werk gesetzten Verfahren einer intermediären Perspektivierung seines Films auf Malerei innewohnt, im Übrigen auch eine merkliche Akzentverschiebung gegenüber jenem kunstpsychologisch fundierten, auf eine Aufspeicherung menschlicher Leidenschaft im Bild abzielenden Konzept der „Pathosformel“ von Aby Warburg ab, von dem zuvor bereits verschiedentlich die Rede war. Wie man weiß, bündelt sich in dem Begriff der „Pathosformel“ ein psychohistorisch verankertes Konzept von der Funktion und Bedeutung energetischer „Engramme“²⁶, in die kollektive Erfahrungen eingeschrieben und sedimentiert sind, um auf diese Weise, das heißt als Traditionsbesitz eines sozialen Bildgedächtnisses, fortzubestehen.²⁷ Ohne die Frage an dieser Stelle eingehend zu erörtern, wird man freilich sagen können, dass diese vor allem auf die Anschauung von antiken Reliefs oder Renaissancegemälden gerichtete Theorie dazu tendiert, die mediale Vielschichtigkeit des Bildes und damit die Komplexität seiner visuellen Artikulation und Ausdrucksformation maßgeblich auf die prägnanten Aspekte der Figuration und der Motivprägung zu reduzieren und andere Weisen der bildlichen Affektsteigerung, etwa solche, die in der schieren Faktur oder in der materiellen Spezifik des Darstellungsmediums und in dessen Semantik begründet sind, zu marginalisieren oder gar aus der Analyse auszublenden. Ungeachtet seines hohen kognitiven Anspruchs erweist sich das Konzept der Warburg'schen

²⁶ „Engramme leidenschaftlicher Erfahrung“ (Aby Moritz Warburg, *Der Bilderatlas – Mnemosyne*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Studienausgabe, hrsg. v. Martin Warnke, unter Mitarbeit v. Claudia Brink, 3. Aufl., Berlin, 2008, Bd. 2, Tlbd. 1, S. 3.)

²⁷ Vgl. Edgar Wind, „Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik“, in: Aby Moritz Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. Dieter Wuttke, 3. Aufl., Baden-Baden, 1992, S. 401–418, bes. S. 412 ff.; Fritz Saxl, „Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst“, ebd., S. 419–431; Martin Warnke, „Vier Stichworte“, in: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, hrsg. v. Werner Hofmann, Georg Symamken und Martin Warnke, Frankfurt am Main, 1980, S. 53–83, bes. S. 61 ff. („2. Pathosformel“); Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main, 1981, bes. S. 236 ff., 309 ff., 327 ff.

Pathosformel daher auch insbesondere dann als eingeschränkt ertragreich, wenn es um die Analyse etwa solcher Formen der Bedeutungssedimentierung und der Generierung eines neuen bildlichen Zeichensinns geht, die ihr imaginatives Potenzial maßgeblich in einer breiten Vielfalt von intermedialen Strukturen, von Bild-Text-Verfahren, von Materialkombinationen bzw. Materialbildern etc. verankern.²⁸

Nicht zuletzt wird man von daher auch verschiedentlichen Überlegungen, die Genese von Warburgs Konzeption der Pathosformel im historischen Kontext des frühen Bewegungsbildes, also des Films oder der Chronofotografie zu situieren²⁹, insofern nur bedingt folgen können, als bei Warburg die im Bild eingespeicherte Bewegtheit gerade in ihrer Stillgestellttheit, in ihrer Gebanntheit als konturgebundene, fixierte Figuration aufgesucht und diagnostiziert wird. Dass Bewegtheit und lebendiges Pathos hier erst und gerade durch ihre Reduktion und Inversion zu einer „Formel“ und allererst als solche auf den theoretischen Begriff gebracht werden, mag sich erklären aus jener im Diskurs von Rhetorik, Seelenlehre und Affekttheorie seit der Antike fundierten und letztlich im kategorialen Sinn aus ebendiesem Diskurs heraus begründeten Suche nach einer „Sprache für die Gefühle, genauer für die Übersetzung psychophysischer Vorgänge in kulturell codierte und symbolische Bedeutungen“ (Weigel), welche die Rede vom „Pathos“ und dessen Konzeptualisierung als eine bildliche „Formel“ bei Warburg maßgeblich motiviert und anleitet.³⁰ Der Umstand selbst allerdings, dass der Begriff der „Pathosformel“, insofern er ein Produkt der Sprache und ihrer Diskursivität ist, diese Sprachgebundenheit und Sprachgeprägtheit auch als Problem in sich birgt und der angestammten „Dominanz des Sprachparadigmas im Diskurs der und über die Gefühle“³¹ nicht entgegenkommt, wird etwa im Sinne eines inhärenten, kritischen Reflexionsmomentes kaum hinreichend produktiv gemacht. Dergestalt, dass der im Bild zu einem ästhetischen Formbestand geronnenen Bewegtheit letztlich die Eigenschaft zugemessen wird, als deren substanzieller Kern, als ihre Kulmination

²⁸ Vgl. hierzu etwa die Bemerkungen von Gottfried Boehm, „Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens“, in: *Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Gottfried Boehm, Karlheinz Stierle und Gundolf Winter, München, 1985, S. 37–57, hier bes. S. 45 ff. und 53 ff.; Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Osterildern, 1997, u. a. S. 212 ff. („Cy Twombly: Schichtung und Vielschichtigkeit“), sowie Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München, 2001, S. 109 ff. („Das Gedächtnis des Materials“).

²⁹ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et L'image en mouvement*, Paris, 1998.

³⁰ Vgl. Sigrid Weigel, „Pathos – Passion – Gefühl. Schauplätze affekttheoretischer Verhandlungen in Kultur- und Wissenschaftsgeschichte“, in: dies., *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München, 2004, S. 147–172, hier: S. 152. Vgl. auch Ulrich Port, „Katharsis des Leidens“. Aby Warburgs ‚Pathosformeln‘ und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73 (1999), S. 5–42, sowie ders., *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755–1888)*, München, 2005, bes. S. 9–42 (Einleitung) und 369 ff.

³¹ Weigel, a.a.O., S. 167.

und künstlerisch kondensierte „Natur“ aufgefasst zu werden. Auch der Feststellung, dass die „Pathoswirkung, nämlich die durch die Kunst hervorgerufenen, erlebten Leidenschaften“ von Warburg im Blick auf die dramatischen Mysterienspiele der Antike und deren Wiederaufleben in den tragischen Tanzspielen der Renaissance und damit „durch das Zusammentreffen von Aufführung und Bild erklärt“ würden, ist insofern nur bedingt zuzustimmen, als sie die Vermitteltheit der ins Auge gefassten, bildlich und dramatisch aufgeführten Leidenschaften im Medium ihrer Darstellung und Überlieferung, also in der Materialität, Opazität und Faktur von Malerei und Grafik, von Skulptur und Literatur, nicht in ihrer Dimension als generativer, transformativer Wirkungsträger und Wirkungsproduzent angemessen hinzudenkt und vielmehr eine Sicht bekräftigt, die mit Warburg gleichsam durch das Medium der Darstellung hindurch auf das Dargestellte, auf die formelhaft geronnene Figuration blickt.³² Die mediale und mit ihr zugleich die diskursive Konstruktion von Bewegtheit, Pathos und Affekt, von Leidenschaft und Leiden, spricht: deren Performanz nicht nur *im* Bild, sondern auch und gerade *als* Bild, findet dabei kaum oder doch nur als nachrangiger und akzidenteller Faktor Berücksichtigung.

Dies gilt, wie es scheint, allemal in Hinblick auf den Film und auf dessen komplexe Überlagerungen von Bewegtheit als Sujet und als Darstellung, als Vorstellung und als Projektion, mittels derer Pathos und Leidenschaft stets im Grenzbereich von Künstlichkeit und Leben, von Wirklichkeit und Inszenierung zur Repräsentation gelangen. Zumal eine Pointe wie diejenige von Pasolinis Schlusssequenz, in deren Verlauf die filmische Signifikation von Bewegtheit just im Medium des Films einer Paradoxierung und allererst auf diese Weise einer Resemantisierung unterzogen wird, lässt sich im begriffstheoretischen Horizont der Pathosformel, wie es scheint, schwerlich verorten oder analysieren. Vielmehr lässt sich, was bei Pasolini und ebenso bei Mantegna vor Augen steht, im eigentlichen Sinn als eine „perspektivische Anschauung“ (Panofsky)³³ beschreiben, die die Gegebenheit einer diskursiv bestimmten Ordnung nicht einfach in „eine Ordnung der visuellen Erscheinung“ überträgt, sondern mit der medialen Alterität dieser neuen Ordnung auch eine Diskursivität eigenen Rechts ausbildet. Anders gesagt: Die mediale Gegenwärtigkeit der visuellen Erscheinung konstituiert einen Wahrnehmungs- und Deutungsrahmen, innerhalb dessen Affekt, Pathos und Bewegtheit erst als solche zur Anschauung gelangen, und es ist diese Konstellation einer media-

³² Sigrid Weigel, „Pathosformel und Oper. Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel“, in: *KulturPoetik* 6,2 (2006), S. 234–253, hier: S. 242. Vgl. auch Gabriele Brandstetter, *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1995.

³³ Panofsky, a.a.O., S. 126.

len Gegenwärtigkeit, die dem Bild, sei es statisch oder bewegt, daher die eigentliche Dimension seines perspektivischen Charakters verleiht.³⁴

³⁴ Vgl. zum Begriff der „Gegenwärtigkeit“ des Mediums jüngst Christian Kiening, „Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen – Semantiken – Effekte“, in: *Mediale Gegenwärtigkeit*, hrsg. v. Christian Kiening, Zürich, 2007, S. 9–70.