

Was ist ein Bild?
Antworten in Bildern
Gottfried Boehm
zum 70. Geburtstag

LH
63700
B671
E29

Wilhelm Fink

Was ist ein Bild?
Antworten in Bildern
Gottfried Schmitt
zum 70. Geburtstag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Gestaltung und Satz: Morphose, Mark Schönbächler, Basel
Einbandgestaltung: Morphose, Mark Schönbächler, Basel
Schriften: Elena und Locator, Process Type Foundry
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schönigh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5460-7



Freiwillige Akademische
Gesellschaft Basel

Max Geldner-Stiftung

LMU München
Universitätsbibliothek
FB Kunstwissenschaften

0910-71462

Inhalt

Vorwort · 11

Achatz von Müller · 15
Das Geheimnis der Kollegmappe

Martina Dobbe · 19
Durchsicht und Ansicht

Bernhard Waldenfels · 23
Auf malerischen Seitenwegen

Andreas Cremonini · 27
Autoikonoanalyse. Zu Gerhard Richters
übermalter Fotografie 4. März 03

Sigrid Weigel · 31
Vom Eintritt der Tränen ins Bild. Von der
weinenden Maria aus Vesperbildern des
14. Jahrhunderts zu Rogier van der Weyden

Nicolaj van der Meulen · 35
Das Leben spielen. Die Katakombenheilige
Theodora von Rheinau

Bernhard Giesen · 39
Performanz-Kunst

Bernd Stiegler · 43
Frank Bunker Gilbreth, *Motion Study*, ca. 1910

Maren Butte · 47
Stillgestellt. Gesten zwischen Bild und
Performance bei Lindy Annis

Beate Söntgen · 51
Ein Bild verlässt den Rahmen. Die Attitüden der
Lady Hamilton

Andreas Cesana · 55
Oknos der Seilflechter. Hermeneutische
Zugänge zu einem antiken Relief

Wolfgang Kemp · 59
Bild? Bilder! (zumindest zwei)

Karlheinz Lüdeking · 63
Die weiße Leinwand (und die graue Fliese)

Dora Imhof · 67
Black Light. Guy Debords *Hurlements en faveur
de Sade*

Daria Kotacka · 71
Derek Jarman. Das ultimative Blau

Heinz Liesbrock · 75
Ausdruck als Ausdruckslosigkeit. Die Vollendung
des abstrakten Bildes bei Ad Reinhardt

James Elkins · 79
Images without Sense

Michael Hagner · 83
Stadtleitbilder

Matthias Schmidt · 87

Luftspuren. Zur Notation eines Bildes

Ileana Parvu · 91

»Comme si Mnémosyne elle-même arrivait par les touches de couleur«. Robert Morris et l'image tactile

Birgit Mersmann · 95

Imago in Excelso. Annotationen zu einer generativen Ikonik

Gerhard Neumann · 99

Ikonensequenzen. Paolo Veronese: *Die Hochzeit zu Kana* (1563)

Karlheinz Stierle · 103

Macht und Ohnmacht der Kunst. Nicolas Poussins *Orpheus und Eurydike*

Helmut Lethen · 107

Zirkulation des Punctums

Horst Bredekamp · 111

Albertis simulacrum *im Tal*

Danièle Cohn · 115

Une musique pour la *Bildkritik*

Orlando Budelacci · 119

Der schweigende Wald des Selbstbezugs – Thomas Demands *hortus conclusus*

Sebastian Egenhofer · 123

Die irreduzible Modalität der Fiktion. Marcel Broodthaers, *Ein Wintergarten*

Peter Blome · 127

Cy Twombly und die *Schule von Athen*

Martina Merz · 133

Das Matterhorn steht kopf: Die Macht der Nanowissenschaften im Bild

Jörg Johnen · 137

Florin Mitroi

Philip Ursprung · 141

Gebautes Bild: Herzog & de Meurons Blaues Haus

Katharina Schmidt · 145

Vengeance of Achilles von Cy Twombly

Jean-Marie Le Tensorer · 149

Le Biface, image des origines

Anselm Haverkamp · 153

Elegante Immanenz. Antonello da Messina, Romeo Castellucci

Vera Beyer · 157

Unter neuen Vorzeichen. Ein Buchstabe als ikonische Differenz zwischen Text und Bild

Emil Angehrn · 161

Vom Sichtbarwerden

Maja Naef · 165

Bild und Stimme. Zu Hollis Framptons (*nostalgia*)

Richard Hoppe-Sailer · 169

Neue Bilder in der Kirche – Überlegungen zu einer umgekehrten Säkularisation

Christian Spies · 173

Selbstvergewisserung auf der weißen Wand. Pieter Saenredams *Chor von St. Bavo in Haarlem*

Hans Belting · 177

Die Hauptapsis von San Marco. Der Staatsmythos als Bild

Oskar Bätschmann · 181

Tizians letztes Bild: *Pietà*

Barbara Schellewald · 185

Der Traum vom Sehen

Victor Stoichita · 189

Das Buch, der Stein, das Fleisch. Die *Anna Selbdritt* von Andrea Sansovino

Gerald Wildgruber · 193

»In lieblicher Bläue ...«. Grundlegung der Bildzeit durch Phänomenologie des Heiligen bei Friedrich Hölderlin

Emmanuel Alloa · 199

Eine gebrochene Erscheinung. Zum *Christophorus* von Konrad Witz

Wolfram Högbe · 203

Peter von Matt · 205

Wie wird das Bild zum Ereignis? Wie wird das Ereignis zum Bild? Zwei bildästhetische Operationen in Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Venedig*

Florian Wöller · 209

Das gemalte und das erscheinende Sein. Absolute Bildlichkeit bei Petrus Aureoli (1280–1322)

Peter Geimer · 213

»Ein großes komisches Dreieck«. K.R.H. Sonderborg, *Spur Andreas B.*

Georges Didi-Huberman · 217

Dire malgré tout

Claudia Blümle · 221

Giorgio de Chiricos *Enigma*

Günter Figal · 225

Die Räumlichkeit der Bilder

Eva Kuhn · 229

Ein Filmbild im Blick

Rudolf Preimesberger · 233

Noch einmal zu Caravaggios *Früchtekorb*

Inge Hinterwaldner · 237

Beinarbeit allemal. Rotation in und Verdrehung von Boccionis *Dinamismo di un Foot-Baller*

Philipp Stoellger · 241
Ambivalenz des Begehrens und
Ambivalenztoleranz des Bildes. Vom Sinn und
Geschmack für ikonische Differenzen

Bodo Vischer · 245
DARK MATTER. Eine Annäherung

Gertrud Koch · 249
Wann wird, was nicht im Bild ist – ein Bild?
Zur Dialektik des filmischen Bildes zwischen
Abwesenheit und Anwesenheit

Barbara van der Meulen-Kunz · 253
Lose Kombinationen. Das fotografische Bild bei
Dan Graham

Matteo Nanni · 257
Musikalische Schaubilder des Mittelalters: Schrift
wird Notation wird Diagramm

Claus Volkenandt · 261
Einüben von Geschlecht. Zu einer Fotografie von
Sergey Bratkov

Matteo Burioni · 265
Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*. Die ersten
drei Minuten

Karl Pestalozzi · 269
Charles-François Daubigny: *Le Printemps*

Iris Laner · 275
Nach 1989 – Das neue Bild eines gemeinsamen
Europa? Zur Kritik konsensueller Politik bei
Deimantas Narkevičius

Michael Lüthy · 279
Das falsche Bild. Robert Smithsons verworfene
Erstversion der *Spiral Jetty*

Joachim Küchenhoff · 283
Liebeszauber – Bildzauber

Andreas Beyer · 287
Ruhmesblätter. Giuseppe Arcimboldos
Selbstporträt von 1587 als *memoria cartacea*

Philipp Kaiser · 291
Brüllende Bilder

Sophie Schweinfurth · 295
Zu einer Miniatur im Chludov-Psalter oder:
Versuch »eines Sprungs über die Mauer der
Absurdität«

Johannes Grave · 299
Zur paradoxen »Macht« des Bildes.
Giovanni Bellinis *Pietà* in der Brera

Werner Busch · 303
Die Inserierung des Inoffiziellen ins offizielle
Medium. Jacques-Antoine Dassiérs Medaille des
Antiquars Martin Folkes von 1740

Michael Diers · 309
Blätter, die die Welt bedeuten

Angela Mengoni · 313
Bild und Inkorporation. Anmerkungen zu einem
Fotogemälde von Gerhard Richter

Arno Schubbach · 317
»Abgemessene Deutlichkeit«. Zur Rolle von
Begriffen in einer Theorie der Bilder

Cornelia Bohn · 321
Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle.
Michelangelo Antonionis *Eclisse*

Simon Baier · 325
Anarchie der Fläche. Malevičs blinde Architektur

Michael Renner · 329
Vom Rasterpunkt zum Argument – Fünf
Annäherungen an ein Bild

Bice Curiger · 333
Die Annäherung des Lebens
an die Kunst

Otfried Höffe · 337
Ein Titelpuffer als forschungspolitisches
Programm: Francis Bacon, *Instauratio magna*

Sybille Krämer · 341
Ein Lob der Fläche oder: die Linie denken

Stanislaus von Moos · 345
Trasa W-Z. Ein Mini-Epochenbild

Armin Zweite · 349
»... I am a matter of light ...«. Zu Cy Twomblys
Gemälde *Ohne Titel* von 1993

Ralf Simon · 353
Odfeld (Schlotter/Raabe/Schmidt)

Ralph Ubl · 359
Paris 1830: Bild und Ereignis

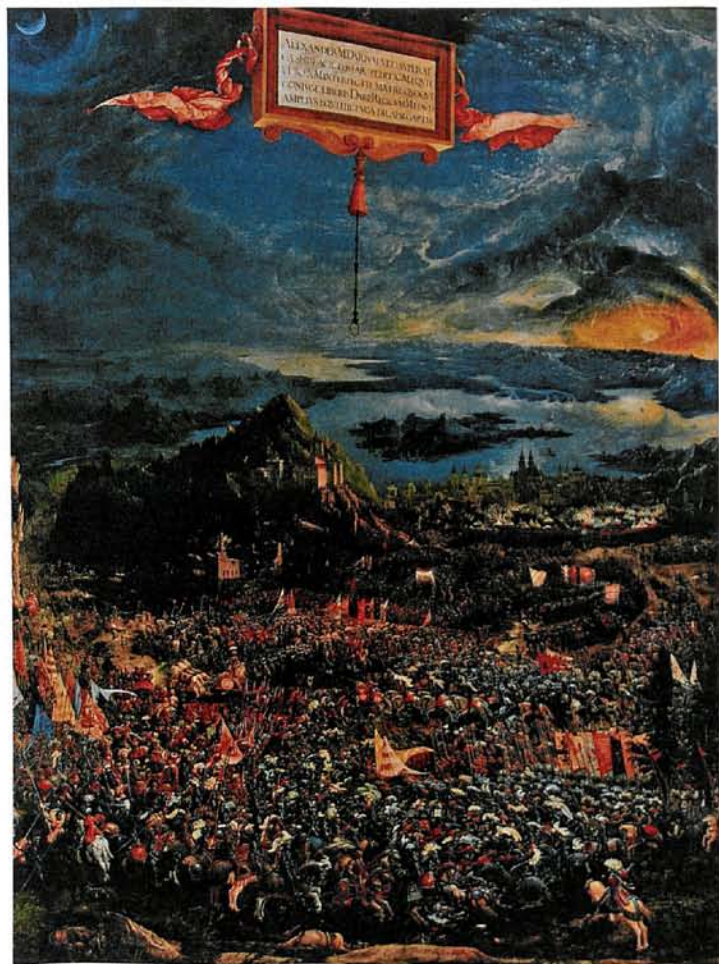
Thierry Greub · 363
Nicht-Bild und Meta-Bild: *Las Meninas* von Diego
Velázquez

Stephan E. Hauser · 367
Aus dem Turnsaal der Bilder: Der Handstand

Frank Fehrenbach · 371
Der Bruder des Nichts

Gabriele Brandstetter · 375
Die Unruhe des Bildes. Ekphrasen des *praesepe* in
Goethes *Wahlverwandtschaften*

Abbildungsnachweis · 381



Albrecht Altdorfer, Die Alexanderschlacht, 1528/1529

Matteo Burioni
**Albrecht Altdorfers
 Alexanderschlacht.
 Die ersten drei Minuten**

Aus der Ferne gesehen erhebt sich das abendliche Himmelsgewölbe mit seinen kreisenden Wolkenformationen über eine ins Dämmerlicht getauchte Landschaft, die sich in die Tiefe des Bildes bis an die äußersten Grenzen eines sich rundenden Horizonts erstreckt. Darunter kreisen von den funkelnden Lichtreflexen der Rüstungen gleichmäßig erhellt die Schlachtenreihen wie die Wellen eines aufgewühlten Meeres. Lediglich der leicht aus der Bildmitte verschobene Berg mit seiner ins Licht getauchten Flanke und die am linken Bildrand aufragende Felswand geben Anhaltspunkte

für eine Orientierung im Raum des Bildes. Die herabhängende, ursprünglich volksprachige Inschrift benennt die Protagonisten und die exemplarische Bedeutung des Geschehens. Aus der Nähe dominiert das undurchdringliche, kleinteilige Gewimmel der Lanzen, Rüstungen und Fahnen, das eine Einsicht in den Schlachtenverlauf wie auch das Erkennen der Hauptfiguren nahezu unmöglich macht.

Das irrende Auge sucht erst einmal vergeblich nach Anhaltspunkten, findet aber immer wieder Ruhe in der helleren Himmelspartie. Wie ein undurchdringlicher Schleier erschwert das Gewimmel der Panzerreiter eine Einsicht in das Bildgeschehen. Vor allem der Detailreichtum der Darstellung erlaubt nur zögerlich eine Binnenstrukturierung des Geschehens in Haupt- und Nebenschauplätze. Das Auge schweift ab zu dem Baumstumpf in der unteren Bildecke und zu einzelnen erkennbaren Figuren im Vordergrund. Erst wenn es sich an die dämmerigen Lichtverhältnisse gewöhnt hat, entfaltet sich die innerbildliche Welt dem Betrachter, und die Gestalten von Alexander und Darius werden erkennbar.¹

Diese Adaptation des Auges an die Lichtverhältnisse nimmt Zeit in Anspruch, ist von einer wahrnehmbaren Dauer, die die inhaltliche Erschließung des Sujets irritierend begleitet. Gleichwohl gerät dieser physiologische Anpassungsprozess des Auges und die damit verbrachte Betrachtungszeit schnell in Vergessenheit, nachdem sie einmal erfolgt ist. Sie erfährt kaum explizite Thematisierung, verbleibt gewissermaßen unter der Schwelle der Aufmerksamkeit, wenn aus dem Sehen ein Erkennen geworden ist, das vollkommen von der historischen Rekonstruktion und dem Nachvollzug des Schlachtengeschehens in Anspruch genommen ist. Dann ist die irritierende, sperrige Kompositionsweise der Schlacht nicht einmal mehr der Rede wert, sondern wird durch das Ausbuchstabieren der historischen und geographischen Quellen des Schlachtengeschehens verdeckt. Die Erinnerung an das zeitweise Unvermögen des Sehens ist nun sogar unangenehm und nur schwer mit der das Auge schmeichelnden Bildwelt vereinbar, die sich in der Folge vor dem Betrachter aufgetan hat. Dass dieser Aufschub des Erkennens jedoch für die Bildwirkung, für das komplexe Wechselspiel von Bildsinn und Sinnesorganen, wohl die entscheidende Rolle spielt, ist bisher weitgehend unbemerkt geblieben.²

In der Betrachtungszeit, die für die Anpassung des Auges an das innerbildliche Licht erforderlich ist, verstreicht – imaginär gewissermaßen – zugleich der Tag, naht die Nacht, versinkt die Sonne hinter dem Horizont. Die Zeit der Betrachtung entspricht der kosmischen Zeit des Umlaufs der Gestirne, dem Wechsel der Tageszeit. Die Anpassung des Auges an die Lichtverhältnisse eröffnet dem Betrachter für kurze Zeit das Erlebnis eines sich scheinbar zunehmend verdunkelnden Bildes. Das Einsehen in das Dämmerlicht lässt ihn an der Bildwirklichkeit teilhaben, macht die Darstellung der Alexanderschlacht zu einem fesselnden Bild. Dieses Erkennen der Formen im Dämmerlicht kann zudem inhaltlich gedeutet werden: Erst der Abend bringt Alexander den Sieg. Die Wendung der Schlacht ist gerade erst im

¹ Albrecht Altdorfer, Die Alexanderschlacht, 158,4 × 120,3 cm, Öl auf Lindenholz, Bildfläche allseitig beschnitten. Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 688. Siehe Christian A. zu Salm und Gisela Goldberg, Altdorfers Malerei, München 1963, S. 202–206; Franz Winzinger, Albrecht Altdorfer, Die Gemälde, München 1975, S. 40–46; Gisela Goldberg, Die Alexanderschlacht und die Historienbilder Herzog Wilhelms IV. von Bayern, München 2002.

² Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: neue hefte für philosophie, 18/19, 1980, S. 118–132. Vgl. aber die Bemerkungen von Barbara Eschenburg, Altdorfers Alexanderschlacht und ihr Verhältnis zum Historienzyklus Wilhelms IV., in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 33, 1979, S. 36–67, insb. S. 42.

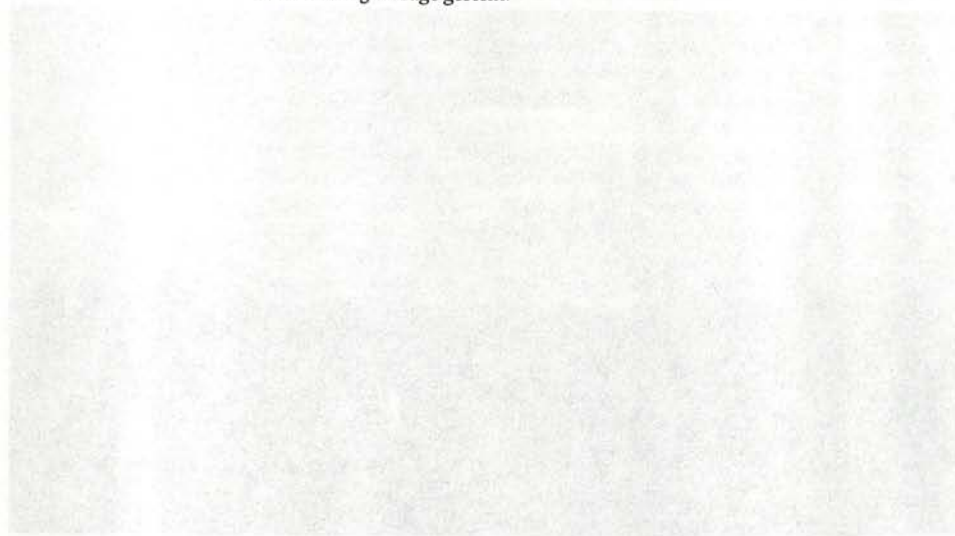
Gänge, erscheint noch nicht zur Gänze vollbracht. Das Dämmerlicht versetzt die Schlacht in den Zustand der Unabgeschlossenheit, des unwiederbringlichen Aufschubs, der Latenz.

So feiert das Bild das episch erzählte Schlachtengeschehen und eröffnet zugleich einen Raum des Nachdenkens. Im Dämmerlicht wird das Erkennen zum anspruchsvollen Prozess, der nicht allein auf den Nachvollzug des Schlachtengeschehens, seine historische und geographische Situierung, beschränkt ist, sondern auch leise Zweifel an der Identifikation des Betrachters mit Alexander sät.³ Die von Hofdamen umgebenen osmanischen Janitscharen sind nicht eindeutig Darius zugeordnet und mussten vielmehr für den zeitgenössischen Betrachter die Frage aufwerfen, wer tatsächlich als rechtmäßiger Erbe Alexanders gelten konnte. Dass der osmanische Sultan im Kriegswesen als neuer Alexander angesehen wurde, bezeugt ausgerechnet der bayerische Hofgeschichtsschreiber Aventinus.⁴ Dies entsprach auch der Selbstwahrnehmung der osmanischen Herrscher, so sah sich Mehmed II. als römischer Kaiser und las Arrians *Anabasis*. Wer also ist Darius und wer Alexander? Das Bild eignete sich eher für eine offene und kontroverse Diskussion um den gegenwärtigen Erben Alexanders als für eine schlichte Affirmation. Es eröffnete im Rahmen der höfischen Panegyrik Raum für Diskussion, Kritik und Dissens, einen Raum des Unvernehmens.⁵ Die scheinbar einfache Botschaft des Schlachtengeschehens wird ständig aufs Neue zur Herausforderung des Betrachters.

Die Bergkette am Horizont, das dichte Schlachtengeschehen, die Fahnen und Wimpel waren Altdorfer von seinem Auftraggeber vorgegeben. Eine Reihe von Schlachtengemälden, die Teil des Zyklus der Historienbilder Herzog Wilhelms VI. waren und an einem noch nicht identifizierten Ort in der Münchner Residenz aufstellung fanden, weist eben diese einheitlichen Merkmale auf. Die Landschaften fügten sich für den Betrachter zu einem Panorama, das besonders durch die bildfeldübergreifende Bergkette auf allen Schlachtengemälden zusammengebunden wurde. Damit thematisiert die durchgehende Landschaft auch die rechtmäßige Herrschaft des tugendhaften Herrschers über sein Territorium. Dieses Thema wurde von Altdorfer freilich auf ganz besondere Weise gewendet: In den Schlachtenbeschreibungen der antiken Geschichtsschreibung spielte die enge Schlucht, in der Darius seine zahlreichen Truppen nicht mehr manövrieren konnte, die entscheidende Rolle. Diese Schlucht ist bei Altdorfer die uneingeschränkte Protagonistin des Bildes, sie erst verhilft Alexander zum Sieg. Sie ist links parallel zur Bildrand gesetzt und war vor der Beschneidung des Gemäldes noch wesentlich prominenter sichtbar. Das hochformatige Bildfeld und die enge Schlucht sind somit in eins gesetzt. Die Truppen des Darius zerschellen an der Bildgrenze, lösen sich in den schnellen Pinselstrichen Altdorfers in kaum noch wahrnehmbare Figuren auf. Die Landschaft kommt dem Herrscher entgegen, sie verhilft ihm zum Sieg. Auf diese Weise gewinnt das Entsprechungsverhältnis zwischen Herrscher und Landschaft nochmals besondere Prägnanz: Das vom Auftraggeber vorgegebene Hochformat mit Landschaft und kleinteiliger Schlachtendarstellung veranlasste Altdorfer, das Bild selbst als eine enge Schlucht aufzufassen, in der er der Landschaft und Meteorologie die Hauptrolle zuwies.

In der *Alexanderschlacht* geht das Einsehen in die Dämmerung der Lektüre des Schlachtengeschehens voraus. Die Adaptation des Auges an die sorgfältig gestimmte Lichtregie der Landschaft nimmt Zeit in Anspruch. Gleichwohl dramatisiert dieser Aufschub nicht eigentlich den Sieg Alexanders, sondern eröffnet einen Zwischenraum, in dem sich ein Prozess des Erkennens entfalten kann: Obwohl das Bild von der Simultaneität des landschaftlichen Prospekts lebt und die Narration

des Schlachtenverlaufs sich scheinbar auf die Nacherzählung der historischen Quellen beschränkt, vermag es doch die physiologisch notwendige Betrachtungszeit als Zeit der Entfaltung der Geschichte und des Laufs der Gestirne fruchtbar zu machen. Die formale Entsprechung von turbulenter Himmelszone und aufgewühlten Schlachtenreihen scheint eine Entsprechung von Providenz des Heilsplanes und Kontingenz der Geschichte nahelegen. Trotzdem wird die Kontingenz der Geschichte keineswegs der Providenz des Heilsplanes geopfert. Die akribisch dargestellte Lichtstimmung lässt den ewigen Lauf der Gestirne als ein beobachtbares Geschehen, als eine *historia*, erscheinen, das sich letztlich im Auge des Betrachters ereignet.⁶ Noch die ewige Geltung des Heilsplans wird durch das Eintreten der Dämmerung infrage gestellt.



3 Cord Meckseper, Zur Ikonographie von Altdorfers *Alexanderschlacht*, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 22, 1968, S. 179–185; Wolfgang Pfeiffer, Zur Ikonographie der *Alexanderschlacht* Albrecht Altdorfers, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, Bd. 44, 1993, S. 72–97.

4 Siehe Eschenburg (wie Anm. 2), S. 44–52.

5 Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, Frankfurt a.M. 2007.

6 Gianna Pomata, Nancy G. Siraisi (Hg.), *Historia. Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*, Cambridge, Mass. 2005.