RHEINSPRUNG 11
ZEITSCHRIFT FÜR BILDKRITIK

eikones
NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

02
Bild Modell, Aller-Retour

HERAUSGEGEBEN VON
JOHANNES BRUDER, INGE HINTERWALDNER, MARTINA MERZ, REINHARD WENDLER
NOVEMBER 2011

Das bacchantische Modell bei Vasari
REINHARD WENDLER

Idee - Ideal - Idiom
STEFAN BÜRGER

Modell als Abbild
BARBARA SCHELLEWALD

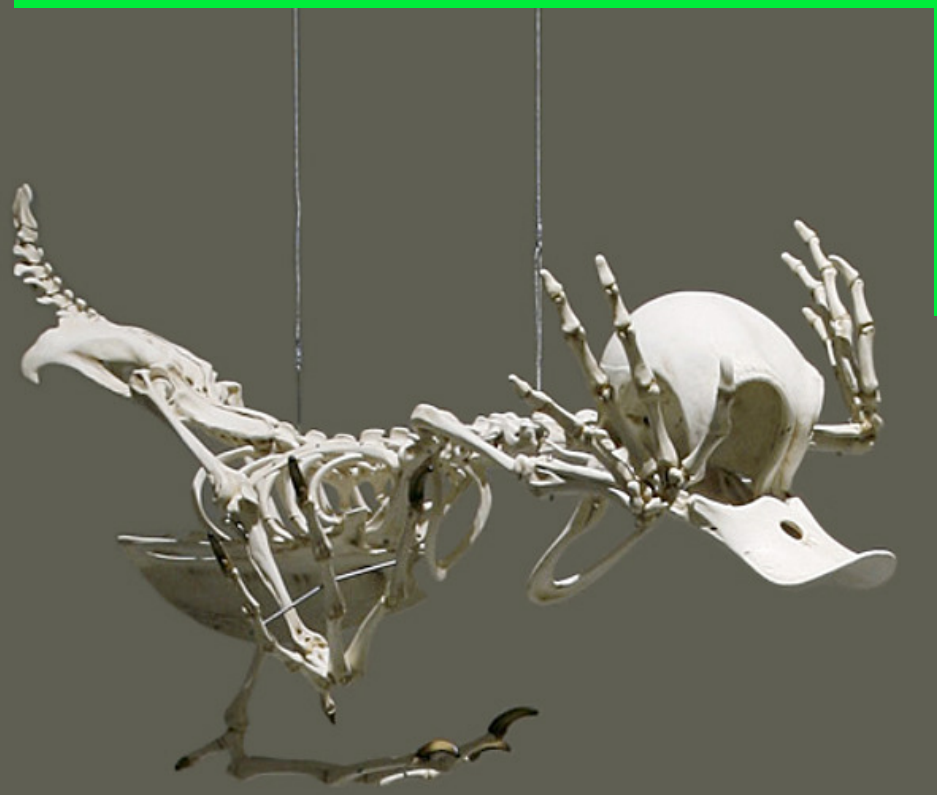
A perfect model of the great King
PHILIPP JEANDRÉE

Modeling Psychoses
JANE PROPHET

Sirs, Mr. Motaba, ganz aus der Nähe und höchstpersönlich
JOHANNES BRUDER, IL-TSCHUNG LIM

Lebhafte Kristalle
THOMAS BRANDSTETTER

Struktur- und Umrissmodelle ...
PIRKKO RATHGEBER



Coverbild: Hyungkoo Lee, Anas Animatus,
Foto © Ursula Sprecher und Tobias Sutter

ISSN 1664-9966

UNI BASEL

FNSNF
SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION
The National Centres of Competence in Research (NCCR)
are a research instrument of the Swiss National Science Foundation

3 | Editorial

Thema: Bild Modell, Aller-Retour

13 — Das bacchantische Modell bei Vasari

29 — Idee - Ideal - Idiom

54 — Modell als Abbild

68 — A perfect model of the great King

85 — Modeling Psychoses

99 — Sirs, Mr. Motaba, ganz aus der Nähe und höchstpersönlich

112 — Lebhafte Kristalle

130 — Struktur- und Umrissmodelle ...

Dialog. Bildkritik im Gespräch

154 — World-making Models

Bild.Geschichte. Bilder im historischen Kontext

175 — Das Greifenmotiv auf dem Papyrus Artemidorus

Kritik. Rezensionen und Debatten rund um Bildkultur

188 — Leaves from Paradise: Intermediale Schriftbildlichkeit?

194 — Témoigner du visible

Glossar. Grundbegriffe des Bildes

200 — Bild/Träger

208 — Zeigen/Sichzeigen

Vor einem Bild

216 — Joseph Beuys' Modell für ein Mahnmal in Auschwitz-Birkenau

222 | Impressum

223 | Disclaimer

224 | Kontakt

Bild Modell, Aller-Retour

INGE HINTERWALDNER, MARTINA MERZ

In den Bereichen der Wissenschaft, der Kunst und des Entwurfs sind Übergänge zwischen Bildern und Modellen keine Seltenheit, sondern alltägliche Vorgänge – sei es, dass ein Gegenstand sich in einem Moment als Bild und im nächsten als Modell zeigt, sei es, dass ein solcher Perspektivenwechsel sich in den Augen bestimmter Betrachter vollzieht oder ein Changieren zwischen Bild- und Modellhaftigkeit in historischen Zeiträumen abläuft. Sobald man die spezifischen Figuren des Übergangs zwischen Bildern und Modellen einer eingehenden Untersuchung unterzieht, begibt man sich zwangsläufig in den Bereich der charakterisierenden Bestimmung dieser beiden, zunächst heuristisch auseinandergehaltenen Pole. Dann nämlich gilt es plausibel zu machen, warum die Zuordnung zur einen oder zur anderen Kategorie produktiv scheint. Die Autorinnen und Autoren des vorliegenden Themenhefts von *Rheinsprung 11* fragen vor diesem Hintergrund anhand exemplarischer Studien zu Kunst, Architektur, Wissenschaft und Technik nach dem Übergang zwischen Bild und Modell und dessen Voraussetzungen bzw. Effekten.

Angesichts der Beobachtung einer vielgestaltigen Verschiebung und Verschränkung von Bildlichkeit und Modellhaftigkeit stellt sich allgemeiner die Frage, ob man von einer Art Verwandtschaft dieser beiden Charakteristiken auszugehen hat. Ein Blick auf die sozial-, kultur- und geisteswissenschaftliche Literatur zu Bildern und Modellen fördert in der Tat erstaunliche Parallelen zutage. Sowohl Bilder als auch Modelle stellen etwas dar, das anders kaum fassbar wäre, und machen es hiermit auf je spezifische Weise verfügbar. Beide lassen sich in einem ersten Schritt dadurch charakterisieren, dass sie in Analogiebeziehungen zu Wirklichkeitsausschnitten (z.B. von wissenschaftlichem Interesse) stehen. Studien in der Tradition einer praxisorientierten Perspektive auf Modelle weisen darauf hin, dass Modelle neben einer wie auch immer gearteten Repräsentationsfunktion auch eine wichtige Rolle der Ermöglichung innehaben: sie suggerieren neue Fragestellungen, regen neue Experimente an usw. Auch Bildern wird ein solches operatives Potential zugeschrieben. Modelle und Bilder befinden sich hinsichtlich ihrer konkreten Bedeutungen und Funktionen folglich in einem Spannungsfeld zwischen Repräsentativität (etwas abbildend) und Produktivität (etwas ermöglichend). Die Wissenschaftshistorikerin Fox Keller hat die Pole dieses Spannungsfeldes als «models of» und «models for» benannt. [1] Die deutsche Sprache hält für den Fall der Bilder das verwandte Begriffspaar Abbild und Vorbild bereit.

Trotz dieser Verwandtschaft von Bild und Modell kam es bislang erstaunlicherweise nur sehr vereinzelt zu Auseinandersetzungen zwischen modell- und bildzentrierten Fragestellungen. Die Debatte um Bilder und um Modelle fand und findet in verschiedenen wissenschaftlichen Diskursen statt.

Vom Modell zum Bild

Die seit den 1960er Jahren anhaltende, intensive Auseinandersetzung der Wissenschaftsforschung mit Modellen, sei es in philosophischer, historischer oder soziologischer Perspektive, weist einen blinden Fleck auf, wenn es darum geht, bildliche Phänomene zu diskutieren. Obwohl Bilder und Modelle in der Forschung oft gemeinsam anzutreffen sind, wurde ihr Zusammenspiel in der Wissensproduktion bislang ebenso wenig untersucht wie die Bedeutung von Bildern in der Vermittlung modellerzeugter Kenntnisse.

Was bisher vorliegt, sind einige wenige voneinander unabhängige Ansätze, Bild-Modell-Hybride zu charakterisieren. So entwickelte der Kybernetiker Herbert Stachowiak im Zuge seines Entwurfs einer allgemeinen Modelltheorie ein Konzept graphischer Modelle, worunter er zweidimensionale «anschaulich-räumliche Originalabbildung(en)» versteht. [2] Graphische Modelle unterteilt er in zwei Klassen. «Bildmodelle», die eine mehr oder weniger ausgeprägte «Originalähnlichkeit» auszeichnet, stellt er «Darstellungsmodellen» (z.B. Diagramme, Schaltbilder) gegenüber, für deren Verständnis die zugrunde liegenden Zeichenkonventionen bekannt sein müssen. Ebenso wie Stachowiak geht auch der Wissenschaftsphilosoph Ronald Giere den Weg von Modellen zu Bildern. D.h. er fragt, ob und inwiefern Bilder als Modelle aufgefasst werden können. Giere interessiert, wie visuelle Modelle die ‹reale Welt› auf genuine Weise repräsentieren können. [3] Bilder seien zwar nicht «logisch zwingend», aber es ginge ihm im Zusammenhang mit seinem Projekt der Entwicklung einer naturalistischen Wissenschaftstheorie darum, wie Wissenschaftler tatsächlich räsonieren. Vor diesem Hintergrund kommt er zum Ergebnis, dass Bilder Wissenschaftlern eine Grundlage für modell-basierte Entscheidungen bieten («provide grounds for model-based judgments»). [4]

Bei Giere wie bei Stachowiak stehen visuelle Modelle gleichberechtigt neben anderen Modelltypen. Die ikonischen Modelle sind im Rahmen derartiger Klassifikationsversuche typischerweise an einem, mathematischen Modellen entgegengesetzten Ende einer imaginären Skala verortet. Eine solche Positionierung bleibt nicht folgenlos. Die Betonung ihrer Distanz zu formalisierten Modellbeschreibungen (z.B. in Form eines Systems von Differentialgleichungen) suggeriert die zentrale Bedeutung ihrer Ähnlichkeit mit «Weltaspekten». [5]

Aus Sicht der Wissenschaftsphilosophie besteht die entscheidende Differenz zwischen einem propositionalen linguistischen Repräsentationsmodus, z.B. in Form mathematischer Modelle, und einer nicht-propositionalen Form der Repräsentation. Bilder bzw. Bildmodelle befinden sich in dieser Gegenüberstellung in Nachbarschaft mit materiellen Modellen (z.b. Skalenmodellen), aberauch mit Metaphern und Analogien im Sinne eines nicht wortgetreuen Sprachgebrauchs. [6]Während materiellen Modellen in den letzten Jahren eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuteil wurde, [7] stehen Untersuchungen zu ikonischen Modellen ganz am Anfang. Aus diesem Grund liegen bisher auch kaum Studien zur Kontrastierung bzw. zum Zusammenwirken ikonischer und anderer Modelle in der wissenschaftlichen Praxis vor.

Vom Bild zum Modell

Wenn man nun, statt Modellkonzeptionen auf ihren Bezug zum Bild zu befragen, von der Seite des Bildes in Richtung Modell blickt, findet man einige wenige theoretische Positionen, die in aller Regel nicht auf wissenschaftliche Erkenntnisprozesse achten, sondern sich im Rahmen künstlerischer Erzeugnisse bewegen. In der Kunstgeschichte ist der Modellbegriff durchaus verbreitet, scheint aber zumeist eine besondere Klasse von Untersuchungsgegenständen (z.B. miniaturisierte Architekturmodelle oder Aktmodelle) zu bezeichnen. Möglicherweise ist die automatische Assoziation mit diesen Gegenstandsbereichen der Grund dafür, dass Modelle als genuine Erzeuger ikonischen Sinns noch kaum in den Blick genommen wurden. Eine konzeptuelle Rahmung des Modellbegriffs steht hier ebenso weitgehend noch aus wie auch eine systematische Erörterung des Verhältnisses von Bild und Modell. Es gibt jedoch einige wenige Kunstwissenschaftler, die Modelle im Rahmen von Bildwerken diskutieren, so beispielsweise Horst Bredekamp (Stammbaumdarstellungen [8]), Matthias Bruhn (Diagramme [9]), David Summers (Grabbeigaben [10]), Michelle O'Malley (Prototypen [11]), Reinhard Wendler (Entwurfsprozesse [12]).

Einen wichtigen Grundstein legte der Gestaltpsychologe Rudolf Arnheim. Die Abbilder, die man seines Erachtens zum Entdecken und Erklären braucht, nennt Arnheim «anschauliche Modelle», «Anschauungsmodelle» oder auch «Anschauungsbild». Sie müssen eine verständliche Form aufweisen, was häufig auf eine Wechselwirkung zwischen unmittelbarer Sinneswahrnehmung und einfachen «reinen Formen» hinausläuft, um die «psychologische Entfaltung theoretischer Begriffsbildungen» [13] zu ermöglichen.

«Diese Wechselwirkungen zwischen den Forderungen des Angeschauten und den Formungstendenzen im Betrachter bleibt auch für höhere Erkenntnisstufen bezeichnend» [14], nicht nur für die allerersten Kosmosmodelle, die Arnheim bespricht. Dafür allerdings sind die Forderungen der Objektwelt nicht mehr auf den direkten Augeneindruck beschränkt, sondern entspringen einem weiteren Erfahrungsbereich: beispielsweise «Sinnesvorstellungen» oder «Vorstellungsbildern», mit denen ein Umstrukturieren der Problemsituation einher geht. Mit diesem Zug ist Arnheims Ansatz nicht mehr auf einen eingangs zu vermutenden einfachen Abbildungsbegriff zu reduzieren.

Nach Gottfried Boehm [15] gilt es, modellhafte Züge freizulegen, die nicht anders als über die ikonische Verfasstheit zu gewinnen sind. Boehm untersucht in einer ersten grundlegenderen Überlegung zur Modellthematik bei Bildern die Bedingungen ikonischer Modelle. Mit Blick auf die Art der Referentialität der Modelle zu den Dingen markiert er zwei Pole: die simulativen Modelle, die auf eine Minimierung der Differenz Bild – Welt abzielen einerseits, und die heuristischen Modelle mit offenem Referenzbezug (Weltmodelle etc.), den er als Analogie (Entsprechung ohne Ähnlichkeit) benennt, andererseits. Auf letztere geht er näher ein und betrachtet bei diesen Modellbildern die Wechselwirkung zwischen Wissen und Machen. Gemeinsam haben diese heuristischen Modelle mit Bildern den imaginären Überschuss, sowie den Aspekt des Spielraums der Erprobung oder die Aspektierung. [16] Boehm vertritt die These, dass das Wissen mit Modellen auf ikonischen Bedingungen beruhe. Das ikonische Wissen wird als notwendiger, aber nicht hinreichender Bestandteil der Modellbildung angesehen.

Bild-Modell-Übergänge

Wie die kurze Literaturübersicht zeigt, steht die konzeptuelle Zusammenschau bild- und modellzentrierter Fragen noch ganz am Anfang. Das vorliegende Themenheft präsentiert explorierende Studien, die das Zusammenspiel von Bildlichkeit und Modellhaftigkeit unter dem Blickwinkel des Übergangs von Bild zu Modell und Modell zu Bild thematisieren. Fest scheint zu stehen, dass sich derlei Dynamik je nach Untersuchungsgegenstand auf unterschiedlichen Ebenen und vermittels verschiedener analytischer Zugänge zeigen kann. Im Folgenden seien exemplarisch drei Konstellationen benannt. Es zeigt sich sogleich, dass diese nicht eindeutig voneinander abgrenzbar sind, womit bereits eine erste Charakteristik des Changierens von Bildlichkeit und Modellhaftigkeit bezeichnet ist.

Bilder im Kontext von Modellen. Modelle können verschiedene Darstellungsformen annehmen; Bilder sind eine davon. Man denke an die berühmte Doppelhelix als Modell der DNA-Struktur, die als ein materielles Modell, als ein schematisches Bild, als eine abstrakte Strukturvorstellung usw. in Erscheinung tritt. Zwischen diesen Formen kann es Darstellungswechsel geben. Ein solches Modell kann folglich einmal als Bild, ein andermal in einer anderen Form verkörpert sein. Eine solche Dynamik lässt sich zunächst hinsichtlich der Bedingungen und Effekte dieses Changierens zwischen Modellformen befragen. Im Anschluss wäre zu überlegen, welche besondere Bedeutung die ikonische Dimension der Modelldarstellung hat. Zeigt sich ein Modell dauerhaft in Form eines Bildes, so kann es auch dazu kommen, dass sich das Bild von seinem Modellbezug löst und in der Folge ein Eigenleben führt bzw. in einen anderen Bedeutungszusammenhang eingebettet wird. [17] Die Modellhaftigkeit von Bildern ist folglich nicht ein für allemal gegeben, sondern erfordert eine wiederholte Aktualisierung und eine entsprechende Verständigung der beteiligten Akteure auf den Modellcharakter. So befindet sich das ikonische Modell in einem steten Spannungsfeld zwischen alternativen Formen der Modelldarstellung und einem von Modellbezügen unabhängigen (bzw. entkoppelten) Bild.

Kontextsensibles Changieren zwischen Bild und Modell. Ob ein Gegenstand primär die Charakteristiken und die Wirkmacht eines (nicht-modellhaften) Bildes oder eines (ikonischen) Modells annimmt, ist nicht intrinsisch gegeben, sondern hängt vom jeweiligen Kontext ab, in der er auftritt und zur Geltung kommt. Seine Bildlichkeit bzw. Modellhaftigkeit ist erstens Ergebnis einer situativen Herstellung, die im Zusammenhang mit der dem Gegenstand zugedachten Rolle steht. Ein Changieren zwischen diesen beiden Charakterisierungen kann zweitens auch durch eine Veränderung des Kontextes, d.h. beim Hinüberwechseln in eine andere Lebenswelt, einen anderen (z.B. disziplinären) Diskurs oder einen anderen Funktionszusammenhang auftreten. Zu fragen wäre hier, unter welchen Voraussetzungen ein Gebilde entwickelt wird, in welcher Form es seine Wirkung entfaltet und inwieweit solche Übergänge bzw. ihre Wirkungen intendiert sind. Schliesslich können Übergänge zwischen Bild und Modell auch in einer historischen Perspektive auftreten, etwa als ein plötzliches Umschlagen oder als eine allmähliche Verlagerung von Bildhaftigkeit zu Modellhaftigkeit.

Modelle im Kontext von Bildern. Eine dritte Konstellation geht davon aus, dass Modelle als Gegenstand bildlicher Darstellungen auftreten. Das Modell fungiert hier gewissermassen als Original, welches das Bild repräsentiert. Ein Beispiel sind Zeichnungen und Photographien von aus Wachs geformten anatomischen Modellen. [18]

Solche dreidimensionalen Wachsmodelle waren im 19. Jahrhundert beliebte Unterrichtsmodelle; den zweidimensionalen bildlichen Darstellungen wurden zum Teil ähnliche didaktische Rollen zugeschrieben. Bild-Modell-Beziehungen finden sich hier auf eine neue Weise verkettet. Denn einerseits lassen sich solche Bilder als Dokumentationen eines Modells verstehen, das in seiner produktiven, Verständnis fördernden Rolle aufscheint. Andererseits werden Bilder selbst zu Modellen, indem sie nur gewisse Attribute ihres ‹Originals› (des anderen Modells) erfassen. Eine solche Verkettung wirft interessante Fragen auf: Was wird hier eigentlich durch wen repräsentiert? Welche Bedeutung haben die Übergänge zwischen Bild und Modell? Unter welchen Bedingungen kann das Bild das Modell ersetzen? Diese Fragestellungen leiten zu dem ersten der im Themenheft versammelten Texte über, der anhand eines Gemäldes eine ähnliche Konstellation analysiert.

Zu den Beiträgen

Reinhard Wendler spürt Giorgio Vasaris Modellverständnis nach, indem er dessen bildliche und ikonische Darlegungen untersucht. Der Renaissancegelehrte adressiert mit ‹Modell› eine zwischen Unbestimmtheit und Unmittelbarkeit changierende Entität – eine Vorstellung, mit der auch wissenschaftstheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts etwas anfangen können. Unbestimmt ist beispielsweise, wie das Aktmodell Pippo del Fabbro, der für Jacopo Sansovino im Kontrapost mit Schale und Trauben posierte, auf dass seine Figur in Stein gemeisselt werde, seine Rolle verkörperte. Sein Posieren emanzipierte sich nach einer Weile von der Anwesenheit des Bildhauers, er brauchte sodann lediglich einen Sockel. Die Tatsache, dass Sansovino seinen Assistenten porträtierte, d.h. nach der «Natur» bzw. dem «Original» arbeitete, verweist auf die Seite der Unmittelbarkeit. Dieses «Original» stellt sich aber gerade als mehrdeutig heraus: Wie sein Motiv Bacchus überschreitet Pippo sich selbst.

Vergleichbares erörtert Wendler in einem weiteren Exempel, einem Gemälde, das zeigt, wie Cosimo de' Medici projektiert. Die Frage des Porträtsitzens erübrigt sich in diesem Fall, da der Herrscher zum Zeitpunkt der Entstehung des Deckengemäldes längst verstorben ist. Stattdessen wird ein anderes Detail für die Ausführungen wichtig. Vasari zeigt den Feldherrn, wie er neben bzw. anhand eines nicht festlegbaren Hybrids aus einem vermeintlichen Fensterausblick, einer gemalten perspektivisch-zweidimensionalen Stadtansicht (Bild im Bild) und einer dreidimensionalen Konfiguration der urbanen Verhältnisse einerseits, sowie dem Grundriss einer Fortifikationsanlage andererseits Angriffsszenarien durchexerziert.

Während Wendler die vexierbildmässige optische Verschränkung dieser implizierten verschiedenen Realitätsebenen für eine zuverlässige Vorwegnahme des künftigen Ausgangs der geplanten militärischen Intervention stark macht, berichtet **Stefan Bürger** von der Überzeugung der frühneuzeitlichen Ingenieure, dass eine regelmässige Festungsform eine einheitliche (quasi flächendeckende) Funktionalität garantiere: Ideale geometrische Figuren strahlten eine formale Vollkommenheit aus. Der Autor betont zunächst die Notwendigkeit einer auf Holzmodelle angewiesenen, interdisziplinären Zusammenarbeit beim Design von Festungen. Diese sollten die bestmögliche Verteidigungsstrategie beinhalten. Um Planungssicherheit zu erlangen und beispielsweise die Schussbahnen besser einschätzen zu können, ist ein räumliches Vorstellungsvermögen notwendig, das jedoch durch Planzeichnungen oder perspektivische Darstellungen allein nicht immer hinreichend unterstützt wird. Hingegen erweist sich der Umgang im ganz «handgreiflichen» Sinn, das Hantieren mit Fäden am Miniaturmodell, als besonders aufschlussreich. Der Festungsbaumeister Daniel Specklin verfasste Ende 16. Jahrhundert ein Lehrbuch mit zu berücksichtigenden Grundsätzen. Im Zuge einer Systematisierung des Fortifikationswesens favorisierte man im 17. Jahrhundert Darstellungen, die Bürger «Modellbilder» nennt: Die von allen landschaftlichen Eigenheiten bereinigten perspektivisch konstruierten Darstellungen scheinen auf Übersicht abzielende Abbildungen von Modellen zu sein. Bürger macht zudem eine Verschiebung von bildplastischen Arbeitsmodellen hin zu theoriefähigen vorbildhaften Modellvorstellungen aus: Die ‹Manieren› mancher Baumeister wurden in mustergültige Systeme übersetzt, systematisiert und tradiert. Um zu überprüfen, ob sich diese theoretischen Ansätze in der Praxis auch bewähren konnten, etabliert sich das Verfahren, Schlachten virtuell auf Plänen und Modellen zu führen – wahrscheinlich nicht zuletzt mit Zirkel und Lineal.

Weniger um die irdische Wehrhaftigkeit, als um die transzendentale Vorsorge mittels Bauwerken geht es im Beitrag von **Barbara Schellewald**. Sie stellt Stiftermodelle aus dem byzantinischen Reich des 10. Jahrhunderts sowie Beispiele aus dem 14. Jahrhundert vor, die gemalt oder mit Steinchen (tesserae) zusammengesetzt jeweils an jenem Bau angebracht wurden, den sie wiedergeben. Mit wenigen kennzeichnenden Eigenheiten verweist die Darstellung in den Händen der abgebildeten Stifter auf die entsprechende Kirche. Dabei scheint es beim Beispiel am südlichen Vestibül der Hagia Sophia in Konstantinopel zu genügen, die wichtigsten Merkmale summarisch wiederzugeben, während manch andere Aspekte, wie etwa die Farbgebung, dezidiert der Bildlogik des Gesamtmosaiks verpflichtet sind.

Letzteres weist auf Gewesenes zurück: Zum Zeitpunkt der Entstehung der Darstellung liegen sowohl das Wirken des Kirchenstifters als auch die Vollendung des Gebäudes in der Vergangenheit. Das Präsentationsmodell verschränkt somit ein Erinnern, Repräsentieren und sich in einen ikonischen Kontext Fügen. Darüber hinaus aber, so betont Schellewald, ist eine prospektive und modellhafte Dimension nicht zu unterschlagen. Über einen Vergleich zur Auffassung von Heiligendarstellungen – als Abbilder von Urbildern – verdeutlicht sie, dass hier wie dort eine bestimmte Art von darstellerischen Indizien für die Betrachter der damaligen Zeit eine Modellhaftigkeit evozierte. Der Beitrag gipfelt in der These, dass die Überprüfbarkeit des Architekturmodells mit dem effektiven Bau zur Folge hat, dass ersteres eine starke Rückbindung in die Bildlogik erfordert, um nicht Gefahr zu laufen, in Bezug auf seinen Realitätsgrad mit dem Stifter(heiligen) zu konkurrenzieren.

Um Repräsentation und Wirkmacht dreht sich auch der Beitrag von **Philipp Jeandrée**. Er untersucht die These, wonach sich in Gemälden des 17. und 18. Jahrhunderts eine Verschiebung im politischen Denken bemerkbar macht. Louis XIV, der uns schon im Beitrag von **Bürger** als expansionstüchtiger, alle traditionellen Kriegsstrategien ignorierender und aufgrund dessen auch fortifikationstechnische Innovationen befördernder Monarch begegnet ist, steht hier nun für den absolutistischen Machthaber, der seine Legitimation aus einem göttlichen Mandat zieht. Das persönliche Vorbild des Sonnenkönigs aus der griechischen Mythologie ist hier nicht Bacchus, sondern Apoll. Das Porträt des Königs wird als Modell bzw. Exemplifizierung verstanden, das dem «Image» göttlicher Macht ähneln sollte. Über idealisierende Züge werden im Bild die beiden Körper des Königs – um mit Kantorowicz zu sprechen – hervorgehoben (die unsichtbare Gründung seiner Souveränität im Göttlichen wird offengelegt) und zugleich verschmolzen. Nur im Bild kann es gelingen, den König als solchen wirklich kenntlich zu machen.

Während das Porträt des (französischen) Königs als Wiedergabe absolutistischer Staatshoheit eine Kongruenz zwischen sozialer Ordnung und Darstellungsmodus vorträgt, lässt sich bei Bildern mit «demokratischem Programm» eine Diskrepanz zwischen dem Modell der Herrschaft und dem Bild der Herrschaft feststellen. Die Macht des Volkes braucht eine andere Repräsentationsweise, die das Bewusstsein der Kontingenz politischer Macht reflektiert. Jacques-Louis Davids Darstellung des ermordeten Jean-Paul Marat wird hierfür exemplarisch vorgestellt: ein Moment der Krise, des Kollapses, als Indikator historisch relativer Bedingungen der Machtkonstitution. Die Leere der oberen Bildhälfte gibt paradigmatisch Raum für die prozessualen Repräsentationsverhandlungen von «Demokratie».

Es braucht immer weitere Bilder, um sich dem Modell des Sozialen anzunähern.

Unter diesem Vorzeichen diskutieren **Johannes Bruder** und **Il-Tschung Lim** Wolfgang Petersens Film *Outbreak* (1995). Die implizierte Sozialtheorie steht dort mit der «Strategie» des Virus, der Infektion, in Verbindung. Die im Film präsentierten Visualisierungen des einzudämmenden Motaba-Virus weisen – analog zur literarischen Trope – ein Changieren auf (hier nun zwischen Bild- und Modellhaftigkeit), das erst eine gewisse «Bewegungsfreiheit» für Reartikulationen und -interpretationen ermöglicht. Das Produzieren von Sichtbarkeit in den Wissenschaften beinhaltet ein Zurichten (Vereinfachung und Strukturierung) des Phänomens. Dieses kann den individuellen Organismus darstellen (Bild sein), oder den Status eines Referenzphänomens erlangen (Modellorganismus werden), wenn die professionelle Beurteilung der gefundenen Verbildlichung eine derartige Ausweitung des Gültigkeitsbereichs unterstützt. Weil die Viren blossen Auges nicht sichtbar sind, avanciert im Film die Bildschirmdarstellung der labortechnisch gezüchteten Kultur zum Modell der Spezies. Zugleich wird «Mr. Motaba» anthropomorphisiert und zum feindlichen Gegenüber erklärt oder als Vorbild für das eigene Handlungsmuster genutzt.

Eine vergleichbare Einfühlung durch Nachahmung (in einem sicheren Umfeld) wird im künstlerischen Beitrag von **Jane Prophet** thematisch. Ausgehend vom Erlebnis, Opfer eines Stalkers geworden zu sein, und von den Briefen der Psychiatriepatientin Emma Hauck (1878-1920), beschäftigt die Autorin sich mit zwanghaftem Schreiben, indem sie dieses bis zur physischen Erschöpfung nachempfindet. Wenn man ein Phänomen, das bekannte Aspekte aufweist, die zu weiteren Studien benutzt werden können, als Modell auffasst, so können auch die schriftlichen Ergebnisse von Hauck und dem Stalker als solche angesehen werden: die Schriftstücke als Anhaltspunkte für Psychosen. In ihrer praktischen Arbeit verfolgt Prophet das Ziel, die Psychose über vorab festgesetzte Regeln zu modellieren, dieses ‹Programm› auszuführen, um die Krankheit zu verkörpern und sich letztlich zu wappnen. Diese Aneignung eines anderen mentalen Zustandes geschieht über ein repetitives Schreiben bzw. über das Extrahieren von Wörtern aus Briefen. Diese Wörter und Phrasen bilden den Ausgangspunkt für das «Googlen» von assoziativ passenden abgebildeten Objekten im Internet. Daraufhin versucht die Künstlerin, möglichst ähnliche Objekte online zu erwerben.

Modelle können eine Vielzahl von Funktionen erfüllen: sie können als symptomatischer Ausgangspunkt an den Beginn von Nachforschungen gesetzt werden, wie im Falle **Prophets**; sie können aber auch instrumentellen Charakter annehmen oder als Argumente dienen.

Letzteres untersucht **Thomas Brandstetter** am Beispiel von Visualisierungen von Flüssigkristallen. Ausgerechnet diese anorganischen Gebilde sollten bis ins 20. Jahrhundert – im Dienste einer mechanistischen Auffassung und gegen neovitalistische Tendenzen – Wachstum und Stoffwechselprozesse von Lebewesen erklärbar machen. Die Kristallmodelle sind als Assemblagen von Theoremen, Bildern, Diagrammen und Texten aufzufassen. Kohärenz zwischen diesen multimedialen partiellen Beschreibungen werden bisweilen durch ein dichtes Verweissystem untereinander gewährleistet, sowie durch die Mobilisierung bestimmter Bedeutungsfelder aus der zeitgenössischen Kinokultur. Bilder lassen sich in dieser Perspektive als Bestandteile für die Konstitution von Modellhaftigkeit auslegen. In diesem Fall steuern sie eine ganz bestimmte Facette bei: Bilder, insbesondere kinematographische wie sie beispielsweise der Physiker Otto Lehmann anfertigte, eigneten sich dafür, die Kristalle «lebhaft» erscheinen zu lassen. Allerdings konnte dieser Eindruck auch an den Punkt führen, wo die Kristalle nicht mehr nur als Modelle des Lebenden, sondern als *tatsächlich lebend* angesehen wurden (z.B. durch Ernst Haeckel). Unter der Prämisse, dass Modelle nie denselben ontologischen Status wie das durch sie zu Erklärende haben dürfen, taugten sie sodann nicht mehr als Modelle oder Denkschemata für die mechanistische Erklärung biologischer Phänomene. Somit war für die erkenntnistheoretische Seite der Kontroverse die Markierung des «Als ob» wesentlich.

Entlang der Rhetorik der Lebendigkeit lassen sich auch ‹Strichmännchen› bzw. jene konstruktiv-umrisshaften Darstellungen von Menschen, wie sie in der Proportions- und Bewegungslehre seit der Renaissance entwickelt wurden, diskutieren. **Pirkko Rathgeber** erarbeitet für diesen Phänomenbereich die Abstraktion von der Naturbeobachtung und die Reduktion auf das rechte Mass als Schlüsselmomente der Modellhaftigkeit. Als Modelle machen die schematischen Darstellungen Gesetze greifbar und dienen als visuelle Instrumente dem Erstellen von Entwurfszeichnungen. Produktiv erweisen sich diese schematischen Darstellungen aufgrund ihrer Variabilität und Bewegungsevokation mittels Linien. Genauer handelt es sich um Achs- sowie Umrisslinien. Letztere sind der Sichtbarkeit zugeneigt, während erstere die nicht direkt einsehbare Gliederlage markieren. Man könnte abstrakter auch von der Kombination von Anschauung und Konstruktion sprechen, die gemeinsam imstande sind, eines der langlebigsten künstlerischen Anliegen zu befördern, nämlich den Bewegungsausdruck bzw. die Animation. Dafür seien die schematischen Darstellungen laut Albrecht Dürer auf verschiedene Art zu «biegen». Rathgeber zeigt auf, dass dies bis in die Gegenwartskunst relevant bleibt.

Fussnoten

Seite 3 / [1]

Evelyn Fox Keller, Models of and Models for: Theory and Practice in Contemporary Biology, in: Philosophy of Science 67 (Proceedings), 2000, S. S72–S86.

Seite 4 / [2]

Herbert Stachowiak, Allgemeine Modelltheorie, Wien/New York, 1973, S. 159–174.

Seite 4 / [3]

Ronald N. Giere, Visual Models and Scientific Judgment, in: Brian S. Baigrie (Hg.), Picturing Knowledge: Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science, Toronto 1996, S. 269–302.

Seite 4 / [4]

Giere, Visual Models (Anm. 3), S. 284.

Seite 4 / [5]

Ronald N. Giere, How Models Are Used to Represent Reality, in: Philosophy of Science 71, December 2004, S. 742–752.

Seite 5 / [6]

James R. Griesemer, Material Models in Biology, in: PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association 2, 1990, S. 79–93.

Seite 5 / [7]

Vgl. z.B. Soraya de Chadarevian und Nick Hopwood (Hg.), Models: The Third Dimension of Science, Stanford, Calif. 2004.

Seite 5 / [8]

Horst Bredekamp, Modelle der Kunst und der Evolution, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Debatte, Nr. 2: Modelle des Denkens, Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 12.12.2003, Berlin 2005, S. 13–20.

Seite 5 / [9]

Matthias Bruhn, Das Bild als Wissensmodell: Diagramme, in: ders., Das Bild. Theorie – Geschichte – Praxis, Berlin 2009, S. 161–175.

Seite 5 / [10]

David Summers, Models, in: ders., Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism, London 2003, S. 114–116.

Seite 5 / [11]

Michelle O'Malley, Memorizing the New: Using Recent Works as Models in Italian Renaissance Commissions, in: Wessel Reinik, Jeroen Stumpel (Hg.), Memory + Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam 1.–7.9.1996, Dordrecht 1999, S. 803–810.

Seite 5 / [12]

Reinhard Wendler, Das Spiel mit Modellen. Eine methodische Verwandtschaft künstlerischer Werk- und molekularbiologischer Erkenntnisprozesse, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Visuelle Modelle, München 2008, S. 101–116.

Seite 5 / [13]

Rudolf Arnheim, Modelle für die Gedankenwelt [1969], in: ders., Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff, 8. Aufl., Köln 2001, S. 258–276, hier S. 259.

Seite 6 / [14]

Arnheim, Modelle (Anm. 13), S. 262.

Seite 6 / [15]

Gottfried Boehm, Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell, in: ders., Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 114–140.

Seite 6 / [16]

Vgl. Achim Spelten, Visuelle Aspekte von Modellen, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Visuelle Modelle, München 2008, S. 41–56.

Seite 7 / [17]

Der Beitrag von Thomas Brandstetter in diesem Band präsentiert ein sprechendes Beispiel.

Seite 7 / [18]

Nick Hopwood, Plastic Publishing in Embryology, in: de Chadarevian/Hopwood, Models (Anm. 7), S. 170–206.

Das bacchantische Modell bei Vasari

REINHARD WENDLER

The article is concerned with shifts between images and models in the concext of the renaissance term «modello», which was used for both images and models. By discussing two examples from Vasari´s works, a painting from the Salone dei Cinquecento and the famous anecdote of Pippo del Fabbro, the article shows that Vasari used a concept which characterises models as being constantly on the brink of collapsing into the object they were originally referencing. This idea is later discussed in the context of some remarks from Erwin Schrödinger, Georges Canguilhem and Hans-Jörg Rheinberger.

Die Frage nach dem Wechselspiel zwischen Bild und Modell lässt sich an einer erstaunlichen Menge verschiedener Beispiele diskutieren. Unter anderem weist der Begriff des *modello* in seiner Verwendung in der Renaissance sowohl für dreidimensionale wie auch für zweidimensionale Darstellungen [1] darauf hin, dass es nicht die Dimensionalität, sondern die Rolle eines Gegenstandes ist, die ihn als Modell ausweist. [2] Das Konzept des *modello*, das in diesem Sinne mit der funktionalen Nähe von Bildern und Modellen rechnet, erfährt unter anderem bei Giorgio Vasari eine aufschlussreiche Behandlung. Dabei ist es bemerkenswert, dass sich Vasaris Bildverständnis weniger in konkreten Beschreibungen, als vielmehr indirekt, in prosaischen und künstlerischen Äusserungen zeigt. Wenn man zum Beispiel im neunten Kapitel von Vasaris *Introduzione alle tre arti di disegno* zum Thema *Del fare i modelli di cera e di terra* nach Hinweisen auf dessen Modellverständnis sucht, dann findet men lediglich einige handwerkliche Bemerkungen. [3] Mit weitaus größerer Prägnanz geht Vasaris Vorstellung von der Rolle der Modelle für das Denken und Handeln aus einigen seiner Bilder und Künstleranekdoten hervor. Dort wird deutlich, wie im Folgenden an einem Gemälde aus dem *Salone dei Cinquecento* im *Palazzo Vecchio* und einer Passage aus der Vita des Jacopo Sansovino dargestellt wird, dass Vasari Modelle als ambivalente Gebilde ansieht, in denen sich die Unmittelbarkeit ihres Verweises mit der Unbestimmtheit ihres aktuellen Status verschränkt.

Vasari behandelt diesen Zusammenhang insbesondere durch die Erzeugung verschiedener Formen des Wechselspiels zwischen Bild und Modell. Seine bildlichen und prosaischen Formulierungen geben differenzierte Auskunft über eine von der Florentiner Kunsttheorie geprägte Auffassung der Rollen und Potentiale von Modellen. Wie die folgenden Betrachtungen deutlich machen, erweisen sie sich aber auch im Hinblick auf Modellverständnisse des 20. Jahrhunderts als erstaunlich aktuell. Dies wird abschliessend an Bemerkungen von Erwin Schrödinger, Georges Canguilhem und Hans-Jörg Rheinberger diskutiert werden.

Modell und Bild als Deutungsalternativen

Ein von Vasari und seiner Werkstatt hergestelltes Gemälde , das zwischen 1563 und 1565 für die Decke des *Salone dei Cinquecento* entstanden ist, stellt, wie im Folgenden erläutert wird, die Macht Cosimos I. mithilfe einer visuellen Doppeldeutigkeit zwischen Modell und Bild vor Augen (Abb. 1). Das achteckige Gemälde, das von Vasari selbst als *Diliberazione della guerra di Siena* bezeichnet wurde, [4] zeigt den Herrscher bei den Planungen für einen Angriff auf Siena. Cosimo I. ist umgeben von Personifikationen der Tugenden der Wachsamkeit und der Geduld links, der Stärke und Besonnenheit rechts oben und des Schweigens bzw. der Verschwiegenheit rechts unten. [5] Diese Tugenden beziehen sich weniger auf die nachfolgenden militärischen Operationen, sondern darauf, dass Cosimo seine Handlungen vorher durchspielt und am Modell erprobt. Der mit einem auf den Plan gesetzten Zirkel in der rechten und einem Winkel in der linken Hand ausgestattete Cosimo I. ist damit befasst, Angriffsbewegungen und Belagerungsformen durchzuspielen. [6]

Abb: 1 >

Von oben schweben zwei Engel heran, von denen derjenige auf der linken Seiten im Begriff ist, einen Lorbeerkranz auf das Haupt Cosimos I. zu setzen. Cosimos konzentrierter Blick ist auf seine zirkelnden Hand und die Handlung gerichtet, die diese ausführt. Der Plan, der zum Vordergrund hin etwas vom Tisch hängt, zeigt die *Porta Camollia*, einen Teil der Fortifikationsanlagen Sienas. Die Hand mit dem Zirkel verdeckt teilweise die Stadt Siena, die im Hintergrund von Festungsanlagen und derselben *Porta Camollia* zu sehen ist. Vasari schreibt in den *Ragionamenti*, es handele sich hier um ein Modell (*modello*), [7] unterschlägt dabei jedoch den Umstand, dass diese Bestimmung im Bild selbst keineswegs eindeutig ist. Bei näherem Hinsehen gibt sich vielmehr ein hybrides visuelles Gebilde zu erkennen (Abb. 2): Während die Stadt auf der linken Seite von Bergzügen hinterfangen wird, sodass man hier an ein nach den Regeln der Zentralperspektive konstruiertes Gemälde zu denken geneigt ist, ragt sie auf der rechten Seite der zirkelnden Hand über die vermeintliche Bildfläche hinaus und erscheint hier wie ein Stadtmodell. Mit der *Torre del Mangia* links und mit der *Cattedrale di Santa Maria Assunta* rechts finden sich auf beiden Seiten der Hand charakteristische Bauten Sienas, wodurch kunstvoll unterstrichen wird, dass es sich vermutlich nicht um zwei verschiedene Objekte handelt.

Abb: 2 >

Auf diese Weise ergeben sich zwei Deutungsalternativen, nach denen es sich im einen Falle um ein Gemälde und im anderen um ein Modell Sienas handelt. Die Auslegung als Bild lässt an gemalte Fensterdurchblicke denken, wie sie von Alberti paradigmatisch formuliert und im 16. Jahrhundert von verschiedenen Künstlern in der Absicht verwendet wurden, die Malerei im Bild zu symbolisieren. [8]

Indem Vasaris Gemälde des planenden Cosimo I. auf diese Weise die abschliessende Entscheidung erschwert beziehungsweise unmöglich macht, ob es sich um ein Bild oder ein Modell von Siena handelt, evoziert es eine spezifische Form von Unbestimmtheit, die den Kern der Bildidee ausmachen dürfte. Sie ist auch in anderen Bildteilen zu finden, etwa in der Frage, welche Botschaft die von oben herabschwebenden Engel mit dem Siegerkranz bringen: Kündigen sie an, dass Cosimo I. sogleich den sicheren Weg zum Sieg finden wird, den «modo di pigliare i forti di quella città», wie Vasari in den *Ragionamenti* schreibt?

Abb: 3 >

Oder bezieht sich der Siegerkranz auf die nachfolgende militärische Auseinandersetzung selbst, dessen Erfolg für Florenz durch ein Gemälde in unmittelbarer Nähe der *Diliberazione* ausgewiesen wird? Es hängt an der Westwand des Salone dei Cinquecento direkt unter der *Diliberazione* (Abb. 3), wurde ebenfalls von Vasari und seiner Werkstatt gefertigt und wird als *Assalto al forte di Siena presso la Porta Camollia* bezeichnet (Abb. 4). Wie schon im Plan und im Bild-Modell-Hybrid ist also auch hier wieder die *Porta Camollia* im Vordergrund zu sehen, die nun aber nicht mehr als Ziel einer militärischen Planung, sondern als Ort des Sieges ausgewiesen ist. [9]

Abb: 4 >

Vasari lässt offen, ob die heranschwebenden Engel anzeigen, dass Cosimo I. sogleich den zündenden Einfall haben wird, der ihm den Sieg über Siena bereits vor dem Waffengang sichert, oder ob der militärische Erfolg selbst gemeint ist, der im benachbarten Gemälde dargestellt ist. In den *Ragionamenti* notiert Vasari lediglich, die Engel prophezeiten Cosimo I. den Sieg, «quasi promettendogli la vittoria». [10] Das Vorhandensein der Deutungsalternativen zwischen Bild und Modell legt die Auslegung nahe, dass die Frage nach der Bedeutung der heranschwebenden Engel genau dann gegenstandslos wird, wenn die Planungen Cosimos I. so gut sind, dass sie den Erfolg der militärischen Operation zu garantieren vermögen. Hier wird der Glaube an die von Alberti verfochtende Tugend der Planung übersteigert, [11] indem das Modell zugleich als Bild erscheint und somit die Transformationsregeln der Zentralperspektive symbolisch als Garanten für die vollkommene Vorwegnahme der durch das Modell verkörperten zukünftigen Handlungen ausweist.

So, wie die Perspektivregeln für die proportionserhaltende Übertragung vom Kleinen ins Große zu bürgen schienen, so bürgt das exakte Modell für den Erfolg der damit geplanten Handlungen. Die visuelle Gleichsetzung des Modells von Siena mit einem Bild stellt es in den Kontext der Zentralperspektive und der damit verbundenen Hoffnungen auf das Gelingen der geplanten Bauvorhaben.

Auf diese Weise symbolisiert die Deutungsalternative zwischen Bild und Modell in der *Diliberazione della guerra di Siena* einen zuverlässigen Vorausgriff auf die Zukunft der geplanten militärischen Operation: Die Einsehbarkeit des Modells fällt mit der Einnehmbarkeit der Stadt zusammen. [12] Der Siegerkranz, so wird nun deutlich, bezieht sich in gleichem Masse auf das unmittelbar anstehende Eintreffen einer zündenden Idee für den Angriff auf Siena wie auf den erfolgreichen Ausgang der militärischen Operation selbst.

Zugleich aber wird durch die visuelle Gleichsetzung des Modells und des Bildes von Siena deutlich, dass sich, um eine Formulierung von Horst Bredekamp hier anzuverwandeln, Modelle geradezu notorisch an die Stelle des Modellierten zu setzen vermögen. [13] Die von Vasari ins Bild gesetzten Deutungsalternativen machen deutlich, dass der Versuch der Realisierung einer abbildlichen Unmittelbarkeit zu dem Problem führen kann, dass man nachher zwischen dem Modell und seinem Bezugsgegenstand nicht mehr unterscheiden kann. Dadurch wird deutlich, dass ein für besonders exakt, gut oder angemessen erachtetes Modell dazu neigt, seinen Bezugsgegenstand zu überstrahlen oder zu verdecken, dass der Preis für eine stabile Referenz zwischen Modell und Modelliertem in der Verschleifung der Unterschiede zwischen beiden liegt. Vasari verklärt hier also nicht nur das strategische Geschick Cosimos I., sondern bringt zugleich eine veritable modelltheoretische Position zum Ausdruck. Der visuelle Hybrid ist mehr als nur ein bildstrategischer Behelf, und er ist auch mehr als nur eine fruchtbare Verknüpfung von Bild und Modell. Vielmehr ist er überdies ein visuelles Modell des Zusammenhangs zwischen der Unmittelbarkeit exakter Referenz und dem Verschwimmen von Modell und Bezugsgegenstand.

Modell und Bildnis in bacchantischer Verschmelzung

Spuren einer ähnlichen modelltheoretischen Position lassen sich bei Vasari auch andernorts beobachten. Ein besonders prägnanter Beleg findet sich etwa in Vasaris Vita des Jacopo Sansovino in der zweiten Ausgabe der Vite de´ piu eccellenti pittori scultori e architetti von 1568.

In der Anekdote über den Entwurf für Sansovinos Bacchus, einer Marmorstatue von knapp eineinhalb Metern Höhe von 1510–1512, die sich heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz befindet [Abb. 5], spielt ein lebendes Modell namens Pippo del Fabbro die Hauptrolle. Vasari verschleift in dieser zweifellos weitestgehend erfundenen Anekdote die Grenzen zwischen Modell und Bildnis, um daran das Modell als etwas zu charakterisieren, das beständig im Begriff ist, sich an seine Bezugsgegenstände zu verlieren. Victor Stoichita hat dieser Anekdote eine tiefschürfende Untersuchung gewidmet und dabei herausgearbeitet, wie kunstvoll Vasari mit ihr eine überaus aufschlussreiche Verwirrung stiftet. [14] Diese Studie hat den folgenden Ausführungen als Grundlage gedient, wird jedoch im Hinblick auf die Frage nach der bei Vasari implizierten Charakterisierung der Rolle des Modells ergänzt.

Abb: 5 >

In der in Rede stehenden Passage berichtet Vasari davon, dass Giovanni Bartolini eine Bacchus-Statue bei dem Architekten und Bildhauer Jacopo Sansovino in Auftrag gegeben habe. Nachdem dieser ein kleines Modell angefertigt und Bartolini damit für das Projekt eingenommen habe, sei ihm von diesem der Marmor zur Ausführung überlassen worden. Sansovino habe sich dann, wie Vasari schreibt,

«mit einer solchen Lust an die Arbeit [gemacht], daß seine Hände und sein Geist beflügelt gewesen zu sein schienen. Seine Studien für dieses Werk, sage ich, waren so gründlich, daß er in der Absicht, es vollkommen auszuführen, begann, einen seiner Lehrlinge namens Pippo del Fabbro nach dem Leben zu porträtieren, und obwohl es Winter war, ließ er ihn die meiste Zeit des Tages nackt posieren. Aus jenem Pippo hätte ein tüchtiger Mann werden können, denn er gab sich alle Mühe, [den Meister zu imitieren [15]]. Doch sei es, weil er in jener Jahreszeit nackt und ohne Kopfbedeckung Modell stand oder weil er zuviel studierte und Ungemach erduldete, jedenfalls verlor er noch vor Vollendung des Bacchus beim Nachstellen von Haltungen den Verstand. Dies offenbarte sich, als es eines Tages ununterbrochen regnete und Sansovino, der nach Pippo gerufen, aber keine Antwort erhalten hatte, sah, wie dieser nackt über ein Dach auf die Spitze eines Schornsteins geklettert war und die Haltung seines Bacchus einnahm. Andere Male nahm er Bettlaken oder auch große Stoffbahnen, die er naß machte und um seinen nackten Körper hüllte, als sei er ein Modell aus Ton oder Tüchern. Und nachdem er die Falten zurechtgelegt hatte, erklomm er sonderbare Orte und nahm die eine oder andere Pose ein, wie die des Propheten, des Apostels, des Soldaten oder eine andere. So ließ er sich porträtieren und stand, ohne zu sprechen, für die Dauer von zwei Stunden da, als sei er eine unbewegliche Statue. Der arme Pippo vollführte einige weitere, ähnlich amüsante Verrücktheiten, doch vergaß er über alledem niemals den Bacchus, den Sansovino geschaffen hatte, bis er nur wenige Jahre darauf starb.» [16]

Vasari thematisiert in der Pippo-Anekdote eine Situation , die auf ganz andere Weise bereits im ersten Abschnitt diskutiert worden ist. Wie oben verschwimmen hier die Grenzen des Modells zu demjenigen, auf das es sich bezieht. Während aber bei dem Bild des planenden Cosimo das Ideal der unmittelbaren Verknüpfung von exaktem Wissen und erfolgreicher Handlung durch die Deutungsalternativen exponiert wird, ist es hier das Ideal eines nicht nur Äusserlichkeiten darstellenden Modells sowie die damit verbundene Tendenz der Modelle, sich an ihre Bezugsgegenstände zu verlieren. Wie Stoichita betont, ist eine der Ursachen des tragischen Selbstverlustes des Modells in Pippos Versuch zu sehen, den Meister «mit aller Mühe» zu imitieren. Vasari bezieht sich hier offenbar auf die «Lust», mit der Sansovino sich der Arbeit an der Bacchus-Statue widmete.

Im Versuch, den Meister zu imitieren, nimmt der Gehilfe seinen Auftrag als Modell derart ernst, dass ihm die Unterschiede zwischen sich selbst, seiner Rolle als Modell, dem Bacchus und der Statue verschwimmen. [17]Dies wiederum führt dazu, wie Stoichita kommentiert, dass Pippo, statt selbst zu einem Bildhauer zu werden und Statuen herzustellen, sich in eine solche verwandelt habe: «instead of making statues, Pippo becomes one.» [18] Damit wird aber nicht nur nahegelegt, dass Modelle dazu neigen, ihre Grenzen zu demjenigen zu überschreiten, auf das sie sich beziehen. Vielmehr gilt eine ähnliche Umschreibung auch für den Bacchus, der als Gott der Ekstase, der Masslosigkeit und der Selbstüberschreitung gilt. Wie das Modell neigt er dazu, sich selbst zu verlieren und andere Formen anzunehmen. Die Konfrontation des Modells mit dem als polymorph charakterisierten Gott ist daher durch die Besonderheit gekennzeichnet, dass beide, sowohl der Bacchus als auch das Modell, ihrer Identitäten keineswegs sicher sind und daher ihr gegenseitiges Ineinanderübergehen umso unabwendbarer erscheint, je eifriger Pippo seine Rolle als Modell zu spielen versucht. [19] Stoichita hält fest:

«When the role of the model is to play Bacchus, the mixture can become explosive, and no one was more aware of this than Sansovino´s *garzone*. In short, Pippo del Fabbro did not go mad simply because he took his role as model to an extreme, but also – and I might venture to add, above all – because his mission as a model was, specifically, *to portray Bacchus*.» [20]

Die innere Unentschlossenheit des Bacchus bewirkt hier umso mehr die Zersetzung der konstitutiven Grenzen des Modells, je unermüdlicher dieses seinem ‹Original› zu gleichen versucht. Aufgrund der Unentschiedenheit des Bacchus und der Unentschiedenheit des Modells kollabieren die Grenzen, die beide zunächst noch auf Distanz voneinander gehalten hatten. Pippo verliert seinen Verstand, indem er sich sowohl in Bacchus als auch in dessen Statue zu verwandeln scheint. Damit erweist sich das Modell zunächst nicht nur im Hinblick auf dasjenige übergriffig, von dem es ein Modell ist, sondern auch auf dasjenige, für das es ein solches ist. [21] Anschliessend nimmt Pippo immer stärker den polymorphen Charakter des Bacchus an und verkörpert neben diesem eine Reihe weiterer *personae* sowie deren Bildnisse.

«The first pose, that of Bacchus, would soon give way to others – prophets, apostles, soldiers, and so on – in the name of a polymorphism, the exact cause of which is difficult to define: is it the model´s madness, or the interchangeable masks of the god of actors – or both at the same time?» [22]

Aufgrund dieser Unentscheidbarkeit wird nicht nur das Modell zum Bacchus, sondern auch der Bacchus zum Modell. Nun repräsentiert es den Gott der Ekstase nicht mehr nur, sondern ist selbst ein Bacchus, was Sansovino gewissermassen das Privileg beschert, nach dem Original arbeiten zu können. Mit dem polymorphen Selbstverlust des Modells geht daher eine Unmittelbarkeit einher, sozusagen eine leibhaftige Verkörperung, die nicht mehr auf etwas anderes verweist, sondern den Bezugsgegenstand selbst vor Augen zu stellen vermag. Daher gilt es hier, das Paradox zu denken, dass Vasari in der Pippo-Anekdote offenbar die bacchantische Tendenz zum Selbstverlust als charakteristische Eigenschaft von Modellen ausweist, dass sich also das Modellsein eines Gegenstandes gerade darin bezeugt, dass es in der Verschmelzung mit dem Bezugsgegenstand teilweise oder ganz verloren geht.

Auch hier treten, wie bereits bei dem Gemälde im *Salone dei Cinquecento*, die Unmittelbarkeit einer gesteigerten Präsenz und die Unbestimmtheit der Grenzen des Modells in einen enges Wechselverhältnis . Das entgrenzte Modell liefert die überlegene Referenz für einen bereits für sich entgrenzten Gegenstand, indem es mehr als nur äusserlich auf ihn verweist. Dies wird an der Pippo-Anekdote deutlich. Umgekehrt steigert sich aber auch umso mehr die Gefahr, dass sich das Modell an die Stelle des Modellierten setzt und infolgedessen seiner Kontrolle entzieht, je stärker man es seinem Bezugsgegenstand anzugleichen versucht. Dies war durch die Deutungsalternativen der *Diliberazione* deutlich geworden. Der Vergleich dieser beiden Zusammenhänge wirft die Frage auf, ob die Pippo-Anekdote diese beiden Verknüpfungsformen von Unbestimmtheit und Unmittelbarkeit nicht bereits als Erscheinungsformen einer und derselben charakteristischen Eigenschaft der Modelle ausweist und damit sozusagen einer Art Unschärferelation der Modelle formuliert.

Das proteische Modell

In seiner luziden Untersuchung stellt Stoichita die Pippo-Anekdote in den Kontext der Pygmalion-Legende und der verschiedenen Formen der Verwandlung von Kunstwerken. Als eine Art Ergänzung dieser Zusammenhänge scheint es aber auch möglich, den Topos des Orakels ins Spiel zu bringen, der traditionell mit produktiven Unschärfen in Verbindung gebracht wird. Etwas ähnliches hat Albert C. Smith in *Architectural Model as Machine* an Architekturmodellen versucht, indem er diese in einen historischen Zusammenhang zu prognostischen Werkzeugen gestellt und ihnen bis in die Gegenwart eine entsprechende Rolle zugewiesen hat. [23]

Insbesondere wäre bei einer Überlegung, die Pippo-Anekdote mit der Praxis der Weissagung in Verbindung zu bringen, an solche Orakel der griechischen und römischen Antike zu denken, die ihre Gestalt zu wechseln vermochten, also zum Beispiel an Metis, Thetis, Nereus oder Proteus, die Vasari zweifellos vertraut waren. Sie alle verfügen, wie Marcel Detienne und Jean-Pierre Vernant gezeigt haben, über die Fähigkeit der *mêtis*, also der fortwährenden Verwandlung mit dem Zweck der Beherrschung einer komplexen Situation oder der Befreiung aus einer problematischen Lage. Nach Detienne und Vernant bezieht sich der Ausdruck mêtis auf das schimmernde, wechselhafte Spiel von Formen und Farben und beschreibt eine Technik, die zwischen Wahrsagerei und Problemlösung changiert:

«In order to dominate a changing situation, full of contrasts, [mêtis] must become even more supple, even more shifting, more polymorphic than the flow of time: it must adapt itself constantly to events as they succeed each other and be pliable enough to accommodate the unexpected so as to implement the plan in mind more successfully. [...] Victory over a shifting reality whose continuous metamorphoses make it almost impossible to grasp, can only be won through an even greater degree of mobility, an even greater power of transformation.» [24]

Angesichts der augenfälligen Koinzidenzen zwischen dieser Charakterisierung und dem Schicksal des Pippo als Modell drängt sich die Frage auf, inwiefern die Eignung von Entwurfs- und Planungsmodellen davon abhängt, dass sie dem Transformationspotential ihrer jeweiligen Bezugsgegenstände gewachsen sind. Nicht die Simplifizierung, sondern das in sich selbst produktiv unbestimmte Modell wäre so gesehen das Mittel der Wahl, um einen komplexen, dynamischen oder sonstwie unbestimmten Gegenstand in den Griff zu bekommen.

Diese Frage gewinnt ihre Prägnanz nicht zuletzt daraus, dass der Physiker Erwin Schrödinger im Jahre 1935 in einem Aufsatz über die Situation der Quantenmechanik den klassischen, also Newtonschen und Einsteinschen Modellen die Rolle eines antiken Orakels zugewiesen und damit die Frage nach der Bedeutung der Unbestimmtheit für den Modellgebrauch auf den wissenschaftlichen Bereich ausgeweitet hat. Er schreibt:

«Das klassische Modell spielt in der Quantenmechanik eine Proteus-Rolle. Jedes seiner Bestimmungsstücke kann unter Umständen Gegenstand des Interesses werden und eine gewisse Realität erlangen. Aber niemals alle zugleich – bald sind es diese, bald sind es jene, und zwar immer höchstens die *Hälfte* eines vollständigen Variablensatzes, der ein klares Bild von dem augenblicklichen Zustand erlauben würde.» [25]

Der Vergleich mit einem antiken Orakel bezieht sich auf die von Werner Heisenberg formulierte Unschärferelation und die von diesem, Paul Dirac und Schrödinger selbst formulierten Hypothesen über die quantenmechanische Dualität des Lichts als Partikel und als Welle. In seinem Aufsatz *Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik* beschreibt Schrödinger seine Sicht auf die Auswirkungen, die diese Hypothesen auf die Vorstellung von der wissenschaftlichen Erkenntnis hatten. Weder die Vorstellung des Lichts als Welle noch die als Teilchen erwies sich als hinreichend, um eine Reihe von Phänomenen zu erklären, die in Experimenten beobachtet werden können. Dies gelang erst mit der abwechselnden Anwendung beider Vorstellungen, die jedoch nicht in einem einheitlichen Modell vereinigt werden konnten. Schrödinger versuchte, eben diese Situation mit dem Proteusvergleich zu erfassen und lieferte damit – durchaus unabsichtlich – einen Beleg dafür, dass die Vorstellung eines sich beständig anders zeigenden Modells seine Aktualität seit Vasari weder verloren hat noch allein auf das Feld der künstlerisch-entwerfenden Modellierung reduziert werden kann.

Wie andere Orakel verfügt auch Proteus über die Fähigkeit, sich beständig zu verwandeln, um eine komplexe Situation zu beherrschen oder sich aus einer problematischen Lage zu befreien. Davon handelt etwa jenes Ereignis, das im vierten Gesang der Odyssee geschildert wird. Eidothea erklärt dort dem Menelaos, nach welchem Muster er vorzugehen habe, um dem Proteus einige Antworten zu entlocken: Zunächst sollten er und drei seiner Gefährten sich als Robben verkleiden, so heisst es, und warten, bis Proteus schläft. Im rechten Augenblick sollten die Männer über ihn herfallen und ihn mit allen Kräften festhalten, während dieser «sich in alle Dinge verwandeln [wird], was auf der Erde lebt, in Wasser und loderndes Feuer.» [26] Nach einer Reihe von Verwandlungen kehrt der Proteus in seine ursprüngliche Gestalt zurück, woraufhin er aus dem Klammergriff befreit werden muss, damit er auf die ihm gestellten Fragen Auskünfte erteilt. Bemerkenswerterweise müssen sich Menelaos und seine Getreuen zunächst selbst verkleiden, um überhaupt die Möglichkeit zu bekommen, den «Gestaltwandler» [27] zu fixieren. Das Orakel muss sozusagen mit seinen eigenen Mitteln der Gestaltwandlung und der Täuschung in einem geeigneten Augenblick überrumpelt werden. «[I]t is only while he is sleeping, when his usual mistrust is inoperative and his vigilance lulled, that the god with the power of metamorphosis can be taken by surprise and overcome. He can only be caught when his mêtis has momentarily deserted him.» [28]

Schrödinger dürfte die oben zitierte oder eine vergleichbare Passage der Odyssee vor dem geistigen Auge gehabt haben, als er das «klassische Modell» mit Proteus verglich. Aus dem Blickwinkel des quantenmechanischen «Denkschemas» [29] verwandelt sich der vormals «präzise Denkbehelf» [30] des klassischen Modells in eine Art bacchantisches Theater, das sich, wie Schrödinger mit bemerkenswerter Genauigkeit anzugeben vermag, jeweils höchstens zur Hälfte fassen lässt. Das klassische Modell befindet sich sozusagen in jener Phase, in der es von Menelaos umfasst wird und sich durch beständige Gestaltwechsel zu entziehen versucht. Hier kommt wieder der in der Pippo-Anekdote diskutierte Gedanke einer gesteigerten Unmittelbarkeit ins Spiel, die sich aus der Unbestimmtheit des Modells ergibt. So, wie das sich in den Augen der Betrachtenden beständig verwandelnde Modell den Bacchus unmittelbar zu verkörpert scheint, so scheint sich in der proteischen Vielgestaltigkeit des klassischen Modells die von Schrödinger angenommene Dualität des Lichts von Welle und Teilchen zu verkörpern. Das proteische Modell scheint auf diese Weise an der Wechselhaftigkeit und Ungreifbarkeit der aus quantenmechanischer Sicht betrachteten Welt teilzuhaben und diese damit unmittelbarer im Modell fassbar zu machen, als dies irgendein «klares» [31] Bild vermögen würde. Zugleich verkörpert sich in der von Schrödinger geschilderten proteischen Verwandlung des klassischen Modells auch «die Erfahrung einer unüberwindbaren Verfügungsohnmacht», wie Max Imdahl in anderem Zusammenhang formuliert hat, [32] und damit die auf spezifische Weise unentschiedene Erkenntnissituation der Physiker in der ersten Hälfte 20. Jahrhunderts. Unmittelbarkeit und Unbestimmtheit stehen hier in einem doppelten gegenseitigen Wechselverhältnis, und zwar unabhängig davon, ob man ein komplexes dynamisches Geschehen mit einem produktiv unbestimmten Modell oder mit einem «klaren», [33] «präzisen Denkbehelf» [34] zu erfassen versucht.

Schluss

Die Bedeutung der Unbestimmtheit der Modelle wurde auch in der Wissenschaftsgeschichte des 20. Jahrhunderts an verschiedenen Stellen beschrieben. Georges Canguilhem zum Beispiel hält in seinem Aufsatz «The Role of Analogies and Models in Biological Discovery» von 1961 fest:

«[T]he use of an object as model transforms it, inasmuch one takes explicit cognisanze of the analogies with the undetermined object for that it is a model. A model only becomes fertile by its own impoverishment. It must lose some of its own specific singularity to enter with the corresponding object into a new generalization.» [35]

Die Bezugsetzung eines solchen Modells zu dem beforschten Gegenstand unterzieht es sozusagen einem Auffassungsregime, das seine Autonomie in Frage stellt und auf die Gemeinsamkeiten reduziert, die es mit seinem Bezugsgegenstand hat. Eben diesen Vorgang des partiellen Selbstverlustes des Modellgegenstandes und der gegenseitigen Anverwandlung des Modells mit dem Bezugsgegenstand führt die Pippo-Anekdote kunstvoll übersteigert vor Augen. Das klassische Modell befindet sich sozusagen in jener Phase, in der es von Menelaos umfasst wird und sich durch beständige Gestaltwechsel zu entziehen versucht. Hier kommt wieder der in der Pippo-Anekdote diskutierte Gedanke einer gesteigerten Unmittelbarkeit ins Spiel, die sich aus der Unbestimmtheit des Modells ergibt. So, wie das sich in öffnet sich gegenüber dem komplexen und dynamischen Gegenstand ebenso wie gegenüber der vorläufig noch offenen Konkurrenz verschiedener Erklärungen für das beforschte Phänomen und wird dadurch zur Verkörperung zweier unterschiedlich charakterisierter Unbestimmtheiten. Wie Canguilhem in diesem Zusammenhang ausführt, ist nicht diejenige Hypothese die beste, die direkt zu ihrer eigenen Bestätigung führt und die auf Anhieb eine Beschreibung des jeweiligen Phänomens in einem Erklärungsschema erlaubt. Stattdessen sei es diejenige, «which obliges the researcher, by dint of an unforeseen discord between the explanation and the description, either to correct the description or to reconstruct the schema of explanation. Could not one say, similarly, that in biology the models which have the chance of being the best are those which halt our latent tendency to identify the organic with its model?» [36] Ein schlechtes Modell in der Geschichte der Wissenschaften sei, so Canguilhem, eben jenes, welches die Imagination für ein gutes halte. [37] Als die besten Modelle erscheinen dann in der Umkehrung solche, die den Gegenstand des Interesses nicht scheinbar problemlos und «klar» [38] abbilden, sondern den Blick aufhalten und in ein Spiel verschiedener Möglichkeiten verwickeln. Hans-Jörg Rheinberger hat diese Beobachtung gewissermassen zugespitzt, indem er angedeutet hat, dass vollkommen passive Abbildungen überhaupt nicht als Modelle anzusehen seien. Die Modelle in der Biologie seien, so schreibt er,

«in der Regel als epistemische Dinge bereits genügend etabliert, um als erfolgversprechendes Forschungsfeld zu gelten, und damit auch bearbeitet zu werden; und sie sind in der Regel noch nicht so weit standardisiert, daß sie bloß noch als unproblematische Subroutinen in die differentielle Reproduktion anderer Wissenschaftsobjekte eingebaut sind. Ein experimentelles Modellsystem hat so immer etwas vom Charakter eines Supplements: Es steht für etwas, durch dessen Abwesenheit es überhaupt erst wirksam werden kann. Und es drängt als Supplement dazu, durch ein ‹anderes› abgelöst zu werden. Es ist ein Modell in der Perspektive dessen, was an ihm ‹zu wünschen› übrig läßt. Es repräsentiert innerhalb eines Forschungsprogramms diejenigen ‹Fragen, die im Labor zugänglich sind›.» [39]

Auch hier ist es also wieder nicht die eindeutige und klare Referenz, sondern das Unbestimmte, das die Rolle des Modells definiert. Eine Repräsentation, die nichts zu wünschen übrig lässt, wäre demnach überhaupt nicht als Modell zu bezeichnen, sodass im Umkehrschluss das Unbestimmte als ein wesentlicher Bestandteil des Modellseins erscheint. Und auch bei Rheinberger bedingt die Unbestimmtheit letztlich eine Art scheinbarer Unmittelbarkeit, infolge derer die Grenzen des Modells zu seinem Bezugsgegenstand verschliffen werden: «Das Modell ist Teil des Modellierten, und das Modellierte ist selbst immer schon ein Modell.» [40]

Dass die Unbestimmtheit des Modells zu einer gesteigerten Unmittelbarkeit führen kann, wurde an der Pippo-Anekdote und an Schrödingers Proteusvergleich deutlich. Am eingangs diskutierten Beispiel der *Diliberazione della guerra di Siena* wird jedoch überdies klar, dass auch das Gegenteil gilt: Der Versuch der Herstellung eines Modells, das seinem Bezugsgegenstand in jeder Hinsicht entspricht, führt zum Verschwimmen der Unterschiede und zu einem Hybriden, dessen Potential zur Erzeugung von Illusionen nicht etwa ausgeschaltet ist, sondern vielmehr ultimativ gesteigert erscheint. Je exakter die Abbildung ist, je weniger die Unterschiede zwischen Modell und ‹Original› bemerkbar sind, desto stärker wird zum einen die Gefahr der Verwechslung, infolge derer sich das Modell an die Stelle des Modellierten zu setzen vermag, [41] desto weiter klafft aber auch die Differenz zwischen der konkreten Verfasstheit des Modells und demjenigen auf, was es zeigt. Je passiver sich das Modell als Abbildung eines anderen Gegenstandes auszuweisen scheint, desto mehr intensiviert sich letztlich seine Unbestimmtheit, vor der dann, wie dies vor den Augen Cosimos I. geschieht, zwischen Modell, Bild und Bezugsgegenstand nicht mehr unterschieden werden kann.

Im Falle der Pippo-Anekdote und des Proteusvergleichs ist die Unmittelbarkeit ein Art Nebenprodukt der Unbestimmtheit des Modells. Im Falle des Modells von Siena erscheint die Unbestimmtheit hingegen als das Nebenprodukt des Versuchs, zu einer abbildlichen Unmittelbarkeit zu gelangen. Jenseits dieser erwartungs- und vorgehensbedingten Unterschiede jedoch erweist sich in beiden Situationen die Unbestimmtheit der Modelle als der Preis für die Unmittelbarkeit ihrer Referenz. Vasaris Gemälde im *Salone dei Cinquecento* weist diese Zusammenhänge ebenso wie die Pippo-Anekdote exemplarisch und auf überaus beredte Weise aus, indem sie das Wechselspiel zwischen Bild und Modell als Interpretament aufrufen. In beiden kommt Vasaris anspruchsvolles Verständnis der Rolle von Modellen in Entwurfs- und Planungsprozessen zum Ausdruck, das nicht zuletzt bereits den Nukleus für das Verständnis wissenschaftlicher Modelle in sich trägt.

Dieses Modellverständnis lässt sich an anderen Bildern und Textstellen von Vasari weiter differenzieren, bei denen das Wechselspiel von Bild und Modell thematisiert wird. [42] Immer wieder und auf verschiedene Weisen bringt Vasari in diesen bildlichen und schriftlichen Zeugnissen die vorderhand paradoxe Auffassung zum Ausdruck, dass Modelle eben dadurch zu charakterisieren sind, dass sie dazu neigen, ihre Identität als Modelle zu verlieren. Insbesondere in den Gemälden dient das Wechselspiel zwischen Bild und Modell zur Evokation dieser Charakterisierung, weshalb es als eines der Leitmotive Vasaris in der Auseinandersetzung mit dem Modell verstanden werden kann. Nicht vermittels einer klaren Abgrenzung, sondern, genau im Gegenteil, durch die auf verschiedene Arten und Weisen vollzogene Verschmelzung von Bild und Modell gelingt ihm eine treffende Charakterisierung der Bedeutung und Rolle der Modelle im Denken und Handeln. Wie die hier exemplarisch angeführten Bemerkungen Schrödingers, Canguilhems und Rheinbergers zeigen, kann ein solches Verständnis auch für wissenschaftliche Modelle des 20. Jahrhunderts fruchtbare Anstösse liefern.

Reinhard Wendler, geb. 1972, Studium der Kunstgeschichte, Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin und Venedig, wiss. Mitarbeiter am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik der Humboldt-Universität zu Berlin und Postdoc an der Technischen Universität Berlin sowie am Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik Eikones in Basel, anschliessend Dozent für Bildtheorie und Kommunikation an der Hochschule der Künste in Bern. Derzeit Gastprofessor am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Die aktiven Rollen der Modelle in Künsten und Wissenschaften, Geschichte der Materialität und Medialität künstlerischer und wissenschaftlicher Modelle, Visuelle Kompetenzen. Publikationen: Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft, erscheint bei Fink 2011; The Active Role of Models (Hg.), erscheint bei de Gruyter 2012.

Fussnoten

Seite 13 / [1]

Zu dem Umstand, dass der Ausdruck «modello» in der Renaissance auch für zweidimensionale Pläne verwendet wurde, vgl. Michael Hirst, Carmen Bambach Cappel, A Note on the Word Modello, in: The Art Bulletin 74/1, 1992, S. 172–173.

Seite 13 / [2]

Diese modelltheoretische Position vertreten insbesondere Marx W. Wartofksy, Models. Representation and the Scientific Understanding, Dordrecht, Boston 1979 und Bernd Mahr, Ein Modell des Modellseins. Ein Beitrag zur Aufklärung des Modellbegriffs, in: Ulrich Dirks, Eberhard Knobloch (Hg.), Modelle, Frankfurt a. M. 2008, S. 187–218.

Seite 13 / [3]

Giorgio Vasari, Le vite de´ più eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a´ tempi nostri, hg. v. Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Turin 1986, S. 53–56.

Seite 14 / [4]

Die drei enthaltenen Entwürfe Vasaris für die Ausstattung der Decke verzeichnen offenbar das Gemälde dreimal unter anderen Bezeichnungen: «Consiglio della guerra di Siena et diliberazione die farla», «Diliberazione della Guerra die Siena. S. E. I., col Silenzio et con altre virtu» und schliesslich «Diliberazione della guerra di Siena.» Diese letztere Bezeichnung wird im folgenden Text verwendet. Vgl. Ugo Muccini, Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, Florenz 1990, S. 82–84.

Seite 14 / [5]

Giorgio Vasari, Ragionamenti di Giorgio Vasari Pittore ed Architetto Aretino sopra le invenzioni da lui dipinte in firenze nel palazzo di loro altezze serenissime con lo illustrissimo ed eccelentissimo Don Francesco Medici allora Principe di Firenze insieme von la invenzione della pittura da lui cominciatan nella cupola, Ragionamento Unico, Giornata Terza, in: Le opere di Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, Florenz 1832–1838, parte seconda, S. 1319– 1414, S. 1409.

Seite 14 / [6]

Vgl. hierzu den Aufsatz von Stefan Bürger in der vorliegenden Ausgabe.

Seite 15 / [7]

«[H]o finito il signor duca Cosimo solo in una camera di palazzo, il quale ha dinanzi a se sopra un tavolino il modello della città di Siena, e con le seste va misurando e scompartendo per trovare il modo di pigliare i forti di quella città.» Le opere di Giorgio Vasari (Anm. 5), S. 1409.

Seite 16 / [8]

Dies wäre beispielsweise in Giovanni Bellinis Frau bei der Toilette von 1515 der Fall (vgl. Klaus Krüger, Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der Frühen Neuzeit in Italien, München 2001, S. 224f., S. 402), aber auch in Bernardino Licinios Bildnis einer Witwe mit Gemälde des Verstorbenen von um 1525–1535 (ebd, S. 207, S. 386), in dem vermutlich von Francesco Salviati stammenden Porträt des Giovanni di Paolo Rucellai (vgl. Bernd Evers (Hg.), Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, München, New York 1995, S. 162f.), in Pieter Aertsens Christus bei Martha und Maria von um 1552 (vgl. Victor Stoichita, Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998, S. 15ff.) oder auch in Vasaris Bildnis des Herzogs Alessandro de Medici von 1534 (vgl. Silvestra Bietoletti et al, Florenz. Kunst und Architektur, München 2005, S. 417). In diesen Bildern stellen Ausblicke, die demjenigen in der Diliberazione della guerra di Siena ähneln, zentrale Bildelemente dar, die als Sinnbilder der Malerei fungieren. Vgl. Krüger, Schleier, S. 207f., S. 225f, S. 386, S. 402, der den Fensterdurchblick als einschlägige Metapher der Malerei bezeichnet (S. 226). Vgl. auch das Kapitel über Wandöffnungen in Stoichita, Metamalerei, S. 15–29.

Seite 17 / [9]

In den Ragionamenti stellt Vasari über diese visuellen Bezüge auch solche sprachlicher Art her, indem er den Erfolg Cosimos I. auf die Tugenden der Besonnenheit und des Schweigens und damit auf zwei der in der Diliberazione aufgeführten Tugenden zurückführt. Vgl. Le opere di Giorgio Vasari (Anm. 5), S. 1411.

Seite 17 / [10]

Ebd., S. 1409.

Seite 17 / [11]

Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, übers. v. Max Theuer, Darmstadt 1991, S. 68: «Deshalb werde ich immer den Brauch der alten tüchtigen Baumeister gutheißen, nicht nur durch Pläne und Zeichnungen, sondern auch an der Hand von Modellen aus Holz oder aus was immer, das gesamte Bauwerk und die Maße jedes einzelnen Gliedes nach den Rathschlägen der gewiegtesten Fachleute immer und immer wieder genau abzuwägen.» usw. ähnlich S. 511 und S. 516. Zum Zusammenhang zwischen Architekturmodellen und Zentralperspektive vgl. Andres Lepik, Das Architekturmodell der frühen Renaissance. Die Erfindung eines Mediums, in: Evers, Architekturmodelle (Anm. 8), S. 10–20, S. 18.

Seite 18 / [12]

Dass dieser Zusammenhang auch jenseits solcher visueller Kunstgriffe gesehen wurde, wird durch den Umstand bezeugt, dass Stadtmodelle oftmals der Geheimhaltung unterlagen, um dem Feind nicht unnötigerweise einen strategischen Vorteil zu verschaffen. Vgl. Lorenz Seelig, Die Münchner Kunstkammer, in: Dorothea Diemer, Peter Diemer, Willibald Sauerländer, Lorenz Seelig, Peter Volk, Brigitte Vork-Knüttel

(Hg.), Die Münchner Kunstkammer, München 2008, Bd. 3, S. 1–114, S. 30.

Seite 18 / [13]

Horst Bredekamp, Modelle der Kunst und der Evolution, in: Modelle des Denkens. Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlng der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 12. Dezember 2003, Berlin 2005, S. 13–20, S. 14ff.

Seite 19 / [14]

Victor Stoichita, The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock, Chicago 2008; vgl. ebenfalls: Paul Barolsky, Warum lächelt Mona Lisa? Vasaris Erfindungen, Berlin 1995, S. 49.

Seite 20 / [15]

Die Übersetzung von Katja Lemelsen lautet hier «dem Meister nachzueifern». Im Original heisst es aber: «d´ imitare il maestro». Im Kontext der vorliegenden Überlegungen ist der Unterschied zwischen «nacheifern» und «imitieren» bedeutsam, weshalb hier von der Wortwahl Lemelsens abgewichen und einer direkteren Übersetzung der Vorzug gegeben wurde.

Seite 20 / [16]

Giorgio Vasari, Beschreibung der Werke des florentiner Bildhauers Jacopo Sansovino, in: Das Leben des Sansovino und des Sanmicheli mit Ammannati, Palladio und Veronese, übers. v. Katja Lemelsen und Sabine Feser, hg. u. komm. v. Katja Lemelsen und Jessica Witan, Berlin 2007, S. 15–76, S. 22–23.

Seite 21 / [17]

Das Verhältnis zwischen Pippo und Sansovino kann ebenfalls als Modellbeziehung beschrieben werden: Hier wäre Sansovino das Modell im Sinne eines Ideals, das der Gehilfe nachzuahmen versucht. Man könnte sagen, er wollte sich in sein Modell verwandeln und damit selbst zu einem Modell im Sinne eines Ideals werden.

Seite 21 / [18]

Stoichita, Pygmalion (Anm. 14), S. 69.

Seite 21 / [19]

Bemerkenswert ist zudem, dass sich der Eifer Pippos gar nicht in erster Linie auf die Nachahmung des Bacchus, sondern auf die Imitation Sansovinos bezieht, wie Vasari betont.

Seite 21 / [20]

Stoichita, Pygmalion (Anm. 14), S. 68.

Seite 21 / [21]

Im Verständnis des Modells als Zentrum sowohl einer Von- als auch einer Für-Beziehung berufe ich mich auf Mahr, Modellsein (Anm. 2). Dieser Ansatz unterscheidet sich beispielsweise von jenem von Evelyn Fox-Keller, die Modelle von etwas und Modelle für getrennt voneinander behandelt. Vgl. dies., Models of and Models for: Theory and Practice in Contemporary Biology, in: Philosophy of Science 67, 2000, Supplement (= Proceedings of the 1998 Biennial Meetings of the Philosophy of Science Association. Part II: Symposia Papers), S. S72–S86.

Seite 21 / [22]

Stoichita, Pygmalion (Anm. 14), S. 69.

Seite 22 / [23]

Albert C. Smith, Architectural Model as Machine. A New View of Models from Antiquity to the Present Day, Amsterdam u.a. 2004.

Seite 23 / [24]

Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, Cunning Intelligence in Greek Culture and Society, übers. v. Janet Lloyd, Chicago 1991, S. 20.

Seite 23 / [25]

Erwin Schrödinger, Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik [Anfang], in: Die Naturwissenschaften 48, 29.11.1935, S. 807–812, S. 810, Kursivsetzung original.

Seite 24 / [26]

Homer, Odyssee, dt. v. Johann Heinrich Voss, München/Zürich 1961, Vierter Gesang, 414–424, S. 82.

Seite 24 / [27]

Veit Rosenberger, Der alte Mann und das Meer. Das Meer und seine Bewohner als Träger prophetischen Wissens, in: Kai Brodersen (Hg.), Prognosis, Studien zur Funktion von Zukunftsvorhersagen in Literatur und Geschichte seit der Antike, Münster 2001, S. 61–72, S. 67.

Seite 24 / [28]

Detienne, Vernant, Cunning (Anm. 24), S. 114.

Seite 25 / [29]

Erwin Schrödinger, Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik [Schluss], in: Die Naturwissenschaften 50, 13.12.1935, S. 844–849, S. 849.

Seite 25 / [30]

Schrödinger, Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik [Anfang] (Anm. 25), S. 807.

Seite 25 / [31]

Ibid., S. 810.

Seite 25 / [32]

Max Imdahl, Ikonik, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild, München 1995, S. 300–324, hier S. 318.

Seite 25 / [33]

Schrödinger, Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik [Anfang] (Anm. 25), S. 810.

Seite 25 / [34]

Ebd., S. 807.

Seite 25 / [35]

Georges Canguilhem, The role of analogies and models in biological discovery, in: Alistair Cameron Crombie, ed., Scientific Change. Historical Studies in the intellectual, social and technical conditions for scientific discovery and technical invention, from antiquity to the present, New York 1963, S. 507–520, hier S. 515; vgl. auch Michael Hagner, Lokalisation, Funktion, Cytoarchitektonik. Wege zur Modellierung des Gehirns, in: ders., Hans-Jörg Rheinberger, Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), Objekte, Differenzen und Konjunkturen. Experimentalsysteme im historischen Kontext, Berlin 1994, S. 121–150.

Seite 26 / [36]

Canguilhem, Discovery (Anm. 35), 517.

Seite 26 / [37]

Canguilhem, Discovery (Anm. 35), S. 517: «A bad model, in the history of science, is that which the imagination evaluates as a good one.»

Seite 26 / [38]

Schrödinger, Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik [Anfang] (Anm. 25), S. 810.

Seite 26 / [39]

Hans-Jörg Rheinberger, Experiment – Differenz – Schrift, Marburg 1992, S. 85.

Seite 27 / [40]

Ebd., S. 81f.

Seite 27 / [41]

Bredekamp 2005 (Anm. 13), S. 14ff.

Seite 28 / [42]

Zum Beispiel in seiner Darstellung des Malers im Atelier (Casa Vasari, Arezzo); in der Darstellung von Brunelleschi und Ghiberti, die Cosimo ein Modell von St. Lorenzo präsentieren (von Marco da Faenza nach Entwürfen von Vasari, Palazzo Vecchio); in der Darstellung der Vergrösserung von Florenz, bei der Arnolfo di Cambio den Repräsentanten der Kommune von Florenz den modello für eine Terra nuova präsentiert (Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento); im modello für Zeuxis und die fünf Jungfrauen (Uffizien); in der Darstellung des Evangelisten Lukas, der die Jungfrau Maria malt (Capella di S. Luca, SS Annunziata in Florenz); in der Darstellung in der Sala di Cosimo I von Cosimo I., der von seinen Architekten, Ingenieuren und Bildhauern umgeben ist (Palazzo Vecchio) oder in der Darstellung, in der Papst Paul III. Sangallos modello für St. Peter zur Umsetzung anweist (Sala dei cento giorni, Palazzo della Cancelleria, Rom). Im Bezug auf Vasaris Schriften ist zudem auf die Erläuterungen einiger dieser Bilder in den Ragionamenti hinzuweisen, aber auch auf die Berichte über die Modelle für den Dom von Florenz in der Vita des Brunelleschi oder über diejenigen für St. Peter in der Vita Michelangelos sowie auf ungezählte weitere Bemerkungen, die Vasari da und dort im Bezug auf die Modelle seiner Protagonisten fallen lässt.

Abbildungen

Seite 14 / Abb. 1

Giorgio Vasari und Werkstatt, Diliberazione della guerra di Siena, Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florenz 1563–1565. Aus: Ugo Muccini, Painting, Sculpture and Architecture in Palazzo Vecchio of Florence, Florenz 1997, S. 111.

Seite 15 / Abb. 2

Detail aus Abb. 1.

Seite 16 / Abb. 3

Der Salone dei Cinquecento. Oben die achteckige Diliberazione, rechts darunter an der Wand der Assalto al forte di Siena. Aus: Ugo Muccini, Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, Florenz 1990, 78f.

Seite 17 / Abb. 4

Giorgio Vasari und Werkstatt, Assalto al forte di Siena presso la Porta Camollia, Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florenz, 1563–1565. Aus: Muccini, Cinquecento, S. 155.

Seite 19 / Abb. 5

Jacopo Sansovino, Bacchus, Museo del Bargello, Florenz, 1510–1512. Aus: Joachim Poeschke (Hg.), Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit, Bd. 2, München 1992, Tf. 136.

Thema: Bild Modell, Aller-Retour

Idee - Ideal - Idiom

STEFAN BÜRGER

Visuelle und verbale Modelle in der frühneuzeitlichen Fortifikation

The history of fortification is irresolvably connected with models. They were used to discuss military and strategic situations and to spot and adjust problematic dispositions of angles and lines of wallings. On the one hand fortification science permanently developed new model solutions, and on the other suitable communications means for the dialogue about them. Central ideas (axioms and maxims) and ideal concepts (systems and manières) were extracted and systematized in order to make the manyfold possibilities of fortification theory didactically available. The article discusses some of the major developments in fortfication theory from the 16th to the 18th century in respect of the fluctuating relations between theories, images and models.

Modell und Fortifikation sind untrennbar verbunden. Ohne Modelle oder Modellvorstellungen liessen sich Festungen nicht planen. Modelle wurden im Planungs- und Entwurfsprozess angefertigt, um militärisch-strategische Probleme zu diskutieren, um problematische Zonen im Wallring zu erkennen, um ggf. deren Linien und Winkel zu korrigieren. Den Akteuren wie Fürsten, Landesherren oder Offizieren, die an den Planungen beteiligt, mit fortifikatorischen Grundlagen jedoch weniger vertraut waren, dienten dreidimensionale Medien zum besseren Verständnis räumlicher Verteidigungssituationen. Die Fortifikationswissenschaft suchte einerseits nach geeigneten Kommunikationsmitteln, um sich über gängige und geplante Konzepte auszutauschen, andererseits auch permanent nach neuen Lösungen. Die Ingenieure kreierten immer neue so genannte Manieren. Um das fortifikatorische Wissen für angehende Ingenieure und Offiziere didaktisch aufzubereiten wurden aus den unüberschaubaren und stetig wachsenden fortifikatorischen Konzepten modellhafte und anerkannte Leitideen und Idealkonzepte herausgefiltert. Im Folgenden wird anhand der Begriffe «Idee», «Ideal» und «Idiom» die zeitgenössische Traktatliteratur danach befragt, welche Rolle Modelle in Planungsprozessen auch im Verhältnis zu planen Medien spielten und wie sich ihre Rolle im 16. und 17. Jahrhundert wandelte.

Idee

Ein Problem der Fortifikation des 16. und 17. Jahrhunderts war, dass sich nur wenige Ingenieure gleichermassen gut in der Bau- und Kriegskunst auskannten.

Die Fortifikation erforderte die Kenntnis der Angriffs- und Verteidigungsstrategien, um mit dem Festungsbau auf akute und zukünftige Bedrohungen zu reagieren: eben entsprechend den Gefahrensituationen vorzubauen. Der Festungsbaumeister Daniel Specklin beklagte in seiner *Architectvra von Vestungen* von 1589 bzw. 1608 wie andere Autoren auch: «Es geschieht aber sehr selten/ das Kriegsübung vnnd Bawmeisterey sich beisammen sindt/ dann die Kriegsleut sich ihrer arbeit beladen/ Bawmeister aber ihrem Cirkel vnnd Werck außwarten/ ...» [1] Specklin forderte, dass sich ein Festungsbaumeister in militärischen Dingen auskennen muss und den Dienstgrad eines Obristen oder Hauptmanns haben sollte.

Vor dem Hintergrund des unterschiedlichen Bildungsstandes von Bauherren, Bauleuten und Militärs erkannte Specklin die Bedeutung anschaulicher Planunterlagen – vor allem der Modelle im verkleinerten Massstab. Im zweiten Kapitel *Vom Circkel vnd seiner Theylung (so viel zum gebäw gehörig) vom Quadranten/ Grundlegung/ Visierungen vnd Modellen* [2] erläuterte er die Funktion von Grundriss, Aufriss und perspektivischen Darstellungen. Specklin war sich des erforderlichen Abstraktionsvermögens beim Lesen solcher Pläne und Modelle bewusst. Die räumliche Vorstellungsgabe war in den Beratungen zwingend notwendig, letztlich um die Funktionsfähigkeit der Anlagen zu bestimmen. Mangelte es an Vorstellungskraft, empfahl Specklin Holzmodelle anzufertigen: «Weil aber etwann Potentaten vnd andere Herren/ sich nicht allwege˜ auß den grundrissen/ noch auffgerißenen Perspectiuen berichten können/ So will im Bawen ein hohe notturfft sein/ das man solches von Holtzwerck auffrichte/ da dann alle grösse höhe/ breite/ dicke/ böschungen an Bolwercken/ Wähl/ Mauren/ Streiche˜/ Brustwehren/ Gräben/ Läuffen/ vnd alles nach dem junge˜ Maßstab/ auffzogen/ vnd für augen gestelt werden kan/ wie es gebawen werden soll/ darnach man sich zu richten:.» [3] Specklin leitete den fachkundigen Leser an, wie er aus Lindenholz den «oberen Boden», d. h. den Grundriss auf Horizontniveau, ausschneiden soll, um ihn dann auf den «unteren Boden», den Grundriss in Höhe der Grabensohle, aufzuleimen. Zur besseren Lesbarkeit empfahl er eine Farbfassung für Gräben und Wälle, Gassen, Plätze und Gebäude; eine sinnvolle Kodierung, die über Generationen hinweg bis heute verstanden wird. Warum gab es ein über die Aspekte der Zivilbaukunst hinausreichendes spezifisches Interesse daran, die Räumlichkeit der Festungsbauwerke zu verstehen? Die Gestaltung war nicht beliebig verhandelbar. Die Formen folgten keinen subjektiv-ästhetischen Erlebnis- und Interpretionsbedürfnissen, sondern konkreten Funktionsanforderungen der *Flankierung* und *Bestreichung*.

Dazu dienten die Flanken mit besten Sicht- und Schussbedingungen, die möglichst gegen Beschuss geschützt liegen sollten. Im Grundriss (*Ichnographie*) wurde das System von Schussbahnen entwickelt.

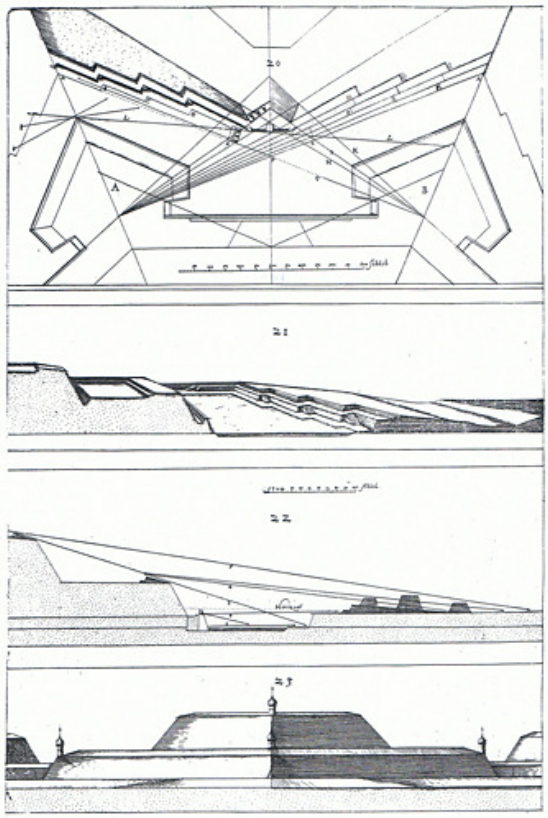


Abb: 1 >

Dabei ging es nicht nur um das Vermeiden toter Räume, sondern auch um effektive Distanzen, denn lag ein Punkt zu weit von der Flanke entfernt, dann war die Defension ebenfalls unzureichend. Ähnliches galt für den Aufriss (*Orthographie*) zur Darstellung der Wallprofile und der Imagination der darüber hinwegführenden Schussbahnen (*Bestreichung*). Die Geometrie musste wiederum beste Sicht-, Schuss- und Schutzbedingungen liefern: niedrige Wälle, Bedeckte Wege, Rundwege (vorzugsweise Italien: *Ronda*) und Unterwälle (besonders Niederlande: *Faussebrayen*) und ein flach geneigtes Vorfeld (*Glacis*), um lange Streichschüsse abgeben zu können. Das Beherrschen des Festungsvorfeldes war wichtig, um die Annäherung der Belagerer, der Soldaten und Schanzarbeiter zu unterbinden oder hinauszuzögern. Die grösste Gefahr in den Belagerungen des 17. Jahrhunderts bestand weniger in der Breschierung der Festungswerke durch Beschuss, als vielmehr in der Arbeit der Schanzarbeiter, die in den Wällen Sprengkammern (Abb. 2) anlegten.

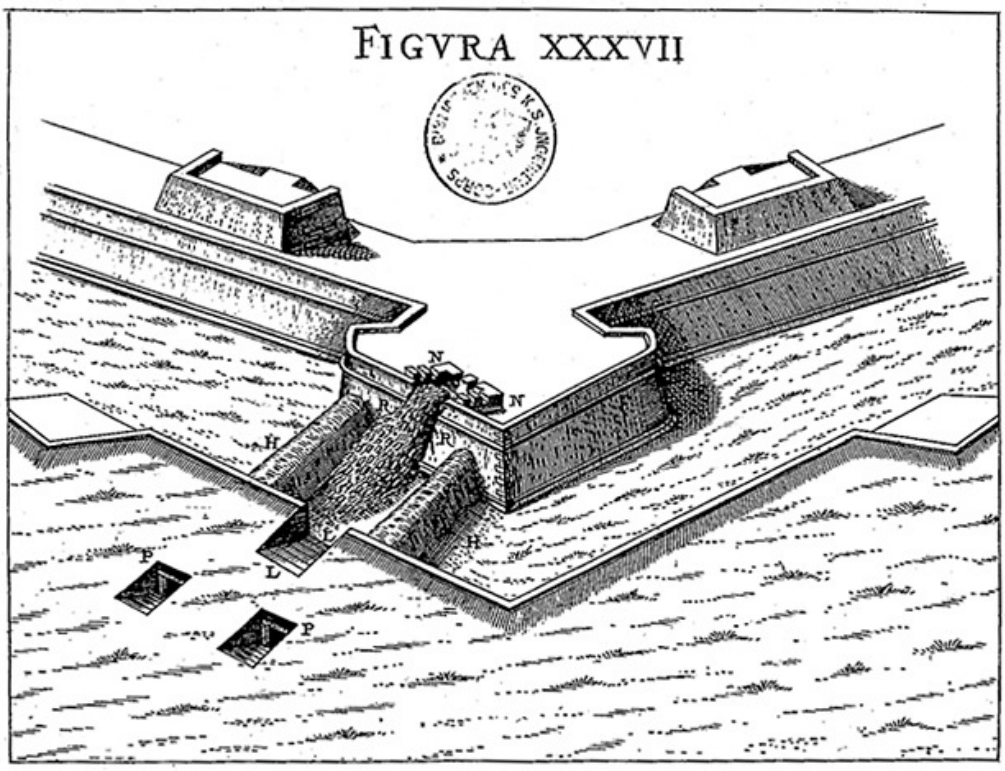


Abb: 2 >

Die Festungsplanung musste darauf reagieren und die Länge der Linien prüfen: Im 16. Jahrhundert waren lange Distanzen üblich da die Defension mit Geschützen organisiert wurde. Allerdings stellte sich dies spätestens um 1600 als nachteilig heraus, denn die Abwehr der Schanzarbeiter und Soldaten war wichtiger als die Zerstörung der feindlichen Feldschanzen und Batterien, denn zerstörte Anlagen liessen sich leichter wieder aufbauen als Männer für die Arbeit unter Beschuss zu gewinnen. Zur Verteidigung der Festung eigneten sich Handfeuerwaffen am besten, da sich mehr Musketiere mit höherer Schussfrequenz und in grösserer Anzahl pro Wallmeter in Stellung bringen liessen. Im 17. Jahrhundert setzte sich ein kürzeres Defensionslinienmass von etwa 60 Ruthen durch (ca. 220 bis 230 Meter): Die effektive Schusslänge der Musketen wurde als fixes Distanzmass zum fortifikatorischen Parameter. Auch die Winkel waren zu prüfen: Während die frühen Festungen italienischer Art aufgrund der grossen Distanzen stumpfe Winkel besassen, setzten sich um 1600 vorzugsweise Bollwerkswinkel zwischen 90° und 60° durch. Die Winkel der Flanken waren entscheidend: Meist wurden sie senkrecht auf die langen Hauptwallabschnitte (*Kurtinen*) bezogen, um entlang der Bollwerksfronten (*Facen*) zu flankieren. Auch die Wallböschungen mussten stimmen: Waren sie zu steil, rutschten die Erdwerke ab.

Von flachen Wällen aus liessen sich die Wallfüsse und Gräben besser kontrollieren. Aber: Sie durften nicht zu flach sein, da sie sonst leicht zu erstürmen waren. Die Wallböschungen hingen von der Erdqualität ab (lehmig oder sandig), und die Böschungswinkel beeinflussten ihrerseits die Längen der Linien, da ungünstige Böschungen die Sicht behindern konnten. Die Fortifikation war ein komplexes Linien- und Winkeldispositionsgeflecht mit eigenen Defensions- und Offensionsqualitäten; Festungsgeometrien und Wallformen fungierten als militärisches Gerät, die Festung gewissermassen als Maschine. [4] Die Funktionskontrolle war komplizierter als eine militärisch-strategische Beratung im Feldkrieg über einer topographischen Karte – selbst wenn diese topographische Höhen und Raumverhältnisse berücksichtigte. In Festungsplänen lagen Rauminformationen getrennt in Grund- und Aufrissen vor und mussten vom Betrachter aufeinander bezogen werden. Die Vorstellungskraft stiess an Grenzen, wenn Grundrissformen geändert wurden und dieses unmittelbar die Aufrissgestalt veränderte und umgekehrt.

Perspektivische Darstellungen halfen die Grund-Aufriss-Bezüge besser zu verstehen (Abb. 3).

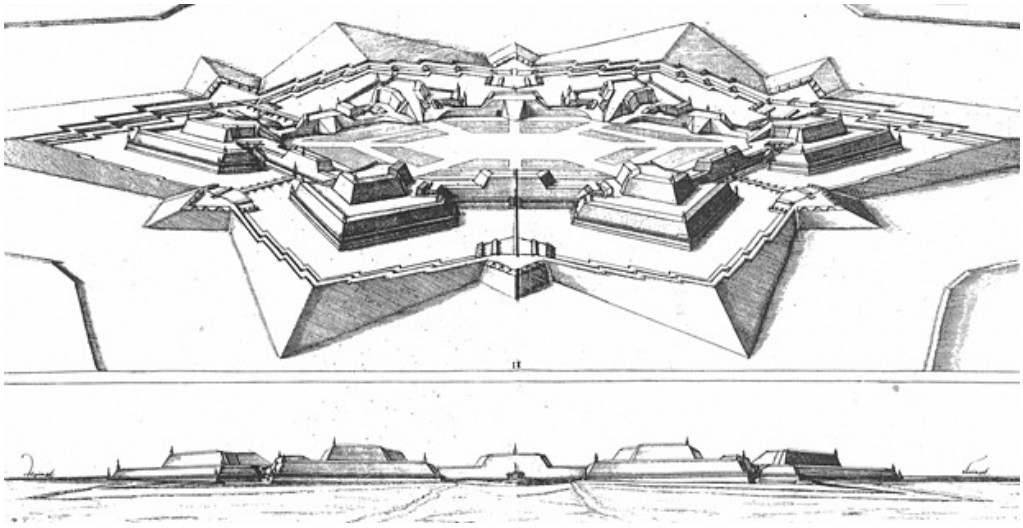


Abb: 3 >

Einen entscheidenden Nachteil besassen die Perspektivbilder dennoch: Ihnen liessen sich keine exakten Masse der im Raum verlaufenden Schussbahnen entnehmen. Nicht zuletzt deshalb waren plastische Modelle an der Schnittstelle zwischen theoretischer Konzeption und praktischer Funktion von grösstem Nutzen. [5]

Simon Stevin beschrieb diesen Nutzen der l*ebhafften Form* unter der er entweder eine Perspektivdarstellung als «vollkommene Zeichnung» verstand oder ein körperliches Modell aus f*üglicher Materie*. [6]Die Bollwerksgeometrien waren bereits um 1600 kompliziert und unübersichtlich und auch die Aussenwerksgürtel wurden immer komplexer. Detailvergrösserungen und Ausschnittmodelle halfen beim Prüfen der Linien- und Winkelkonstellationen eines Festungsabschnittes. Stevin erläutert, wie solche Modelle gebraucht wurden und wie sich mit Drähten oder Schnüren die Distanzen und Defensionseffekte kontrollieren liessen: «Aber wann man hat ein halb Bollwerk/ das so groß ist/ als die ander gantze festung/ so kann man diese Sachen nach ihrem Maß vnnd Gelegenheit groß genug haben vnd bekommen. Die form von zweyen Bollwercken so viel grösser gefallen/ dann sonst zwey Bollwercke in der form der gantzen festung/ ist dienlich vnd gut/ daß man mit einem gespannenen Drat oder Schnur alle Streichungen/ soda kommen so wol auß den Streichwinckeln/ als von de˜ Brustwehren der Wälle und Katzen nach allen streichenden Orten/ vntersuchen vnnd erkündigen möge.» [7] (Abb. 4).

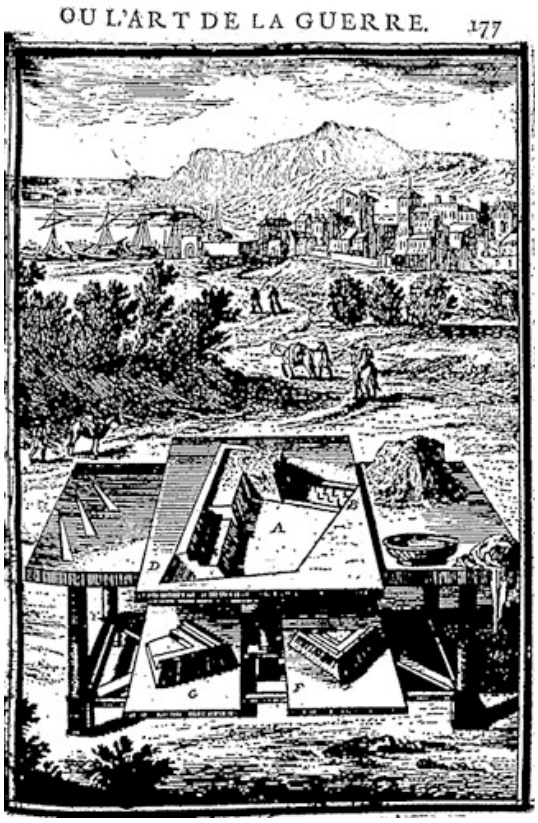


Abb: 4 >

War eine Linien-Winkel-Disposition ungeeignet, musste der Plan überdacht und ein neues Modell gefertigt werden, um abermals die Funktion zu prüfen. Ein Modell brachte daher weitreichende Vorteile. Schon Walter Ryff lobte die Vorbild- und Lehrfunktion, den Nutzen bei Beratungen und zur Kalkulation von Aufwand, Arbeitskräften und Material (Abb. 5). [8]

Abb: 5 >

Solche Modelle wurden von Ingenieuren hergestellt. Einige Lehrbücher gaben Anleitungen, wie und mit welchen Mitteln sie zu fertigen waren. Stevin verstand als *fügliche Materie* Holz, Wachs oder Lehm bzw. Ton. Allain Manesson Mallet erläutert, wie ein Modell aus Pott-Erde zu machen sei. Zur Bearbeitung des feinen, steinfreien Tons gebrauchte man hölzerne Werkzeuge, um die Wälle über der Grundform, die zuvor auf einem Brett aufgerissen wurde, anzulegen (Abb. 6).

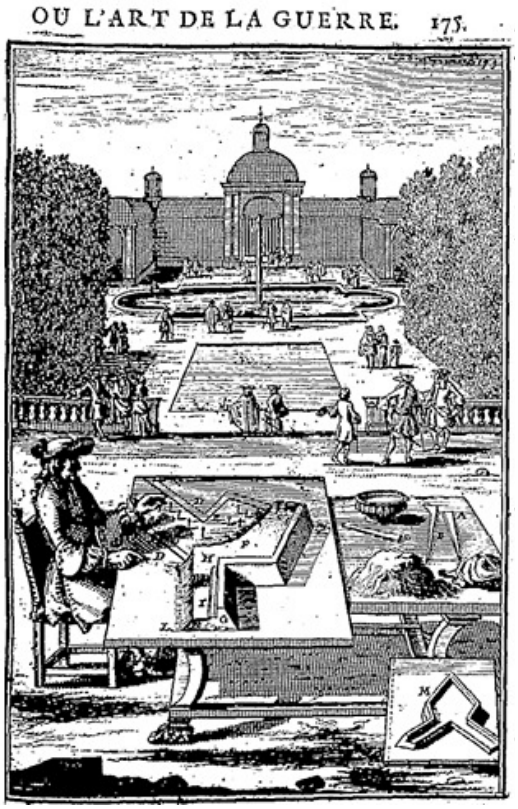


Abb: 6 >

Da gezeichnete Linien bald verdeckt wurden, sollten Distanz- und Fixpunkte mit Nägeln oder Stecknadeln markiert werden. Die Nägel dienten zugleich als Bewehrung, um den Ton mit dem Brett zu verklammern. Die Böschungen der aufmodellierten Wallprofile liessen sich mit Holzwerkzeugen zuschneiden und glätten. Ein Tonmodell konnte in eine Gipsform übertragen werden, um mehrere Abgüsse zu gewinnen. An solchen Gipsmodellen liessen sich spätere Veränderungen und Verbesserungen simulieren, Material an- oder abtragen.

Fortifikatorische Planungsprozesse waren aufgrund der vielen Aspekte, Variablen, und Beteiligten ausserordentlich mühsam. Innovationen liessen sich nur schwer durchsetzen. [9] Ein unbedachter Eingriff mit lokalen Vorteilen konnte andernorts unabsehbare Probleme verursachen. In den Festungsplänen und -modellen wurden die Ideen festgehalten, aber nicht wie in der Skulptur in Form von *bozzetti* skizziert, sondern fixiert. Die verkleinerte Form besass definitorischen Charakter, die empirische Formveränderungen im Werkprozess ausschlossen. Dafür mussten die Modelle auch topographische und situative Gegebenheiten abbilden.

Die Perfektion der Modelle korrelierte mit der Präzision der Feldmesskunst. Je exakter sich Masse in der Natur abgreifen liessen, um so leichter liess sich der Ort im verkleinerten Massstab abbilden – und umgekehrt die Modellmasse in die landschaftliche Situation übertragen.

Der Wehrbau des 16. Jahrhunderts war von dieser Entwurfspraxis geprägt. Es ist daher erstaunlich, wie viele unterschiedliche Formkonzepte konzipiert und diskutiert wurden. Entwurfspraxis und Formvielfalt waren höchst individuell geprägt: Die Eigenheiten eines Entwurfes gründeten einerseits in der Individualität des Entwerfenden, in seiner Ausbildungsbiographie, seinem Wissenstand und Erfahrungsschatz und seinem politischen Vermögen, eigene Vorstellungen durchzusetzen. Andererseits war dies von der spezifischen Zusammensetzung der Entscheidungsträger abhängig; beispielsweise ob es einem Individualisten gelang, innovative Ideen gegenüber Traditionalisten und konservativen Befehlshabern durchsetzen oder nicht. Noch eigenwilliger wurden Fortifikationen durch spezifische Rahmenbedingungen wie Ort, Topographie, bauliche Altbestände und finanzielle Spielräume, letztere im Hinblick auf Bau und Unterhalt, denn Festungen ohne Ausrüstung, Besatzung und Sold galten als wertlos, ja gefährlich, wenn sich Feinde ihrer bemächtigen konnten.

Um Planungssicherheit oder zumindest Planungsübersicht zu erlangen, wurden Richtlinien herausgegeben. Reinhard Graf zu Solms schlug folgendes Arbeitsschema für Ingenieure vor: 1. Plätze ansehen und aufmessen; 2. Feld besichtigen und Gefahren lokalisieren; 3. Prüfen, wie sich jeder Ort aus der Festung beherrschen lässt; 4. Prüfen, ob die Festung genug Deckung besitzt; 5. Nachdenken über die Höhe der Anlagen; 6. Ermitteln, mit welchem Beschuss zu rechnen ist; 7. Überlegen, ob Erdwälle oder Mauern besser sind und wieviel Büchsen zur Gegenwehr nötig sind; 8. Abriss anfertigen; Höhen und Beschaffenheit der Wälle festlegen. [10] Auf diese Weise wurde zwar die Fortifikation als Prozess reguliert, nicht aber die Gestaltung. Individualität und Regionalität der Festungsideen blieben problematisch, denn die spezifischen Lösungen taugten kaum als allgemeingültige Leitkonzepte oder als Basis für übergeordnete Theoriebildungen. Nicht nur deshalb liessen sich italienische Konzepte im nordalpinen Raum nur bedingt umsetzen: Auch Steinmangel, hohes Grundwasser, andere Angriffstechnologien im flachen Feld sowie komplizierte Auftraggeberkonstellationen waren weitere Hürden. Die sporadischen Erfahrungen der Festungsbauingenieure entzogen sich einer theoretischen Abstraktion und Verallgemeinerung als Grundlage fortifikatorischer Formfindungen. [11]

Ideal

Um die Fortifikationstheorie zu verwissenschaftlichen und empirische Gestaltungsspielräume der Baupraxis möglichst einzugrenzen, brauchte es verbindliche Standards. Zunächst gelang es nicht, Formkonzepte zu generalisieren. Aber aus der Wehrbaupraxis konnten Prämissen generiert werden, aus denen konkrete funktionsfähige Formen resultierten. Daniel Specklin war einer der ersten, der lehrsatzmässige Axiome zusammenstellte: 1. Je mehr Seiten ein Polygon hat, umso stärker ist die Befestigung; 2. Spitze und stumpfe Bollwerke taugen nicht; rechtwinklige sind am besten; 3. Italienische Bastione sind zu klein, grosse sind viel besser; 4. Kavaliere auf den Bollwerken sind zweckmässig; 5. Flanken können rechtwinklig auf die Defensionslinie bezogen werden; 6. Kasemattierte Galerien für die niedere Grabenverteidigung sind nützlich; sie können als Konterminen dienen und sollten nur für die Infanterie konzipiert werden; 7. Grosse Ravelins steigern die Widerstandsfähigkeit der Bastionärsbefestigung; 8. Der Bedeckte Weg ist einer der wichtigsten Bestandteile; 9. Nur diejenigen Teile der Wälle dürfen aus Stein sein, die der Feind nicht sehen kann.

Aus diesen Axiomen leitete Specklin feste Linien-Winkel-Konstellationen ab, die er als *Manier* und mit grossem Aussenwerkring als sog. *Verstärkte Manier* vorstellte. Seine Konzepte waren erfolgreich, weil sie sich für niederländische Festungen mit Erdwällen in der Ebene ebenso eigneten wie für italienische Festungen, die an den ballistisch ungünstigen steingefütterten Wällen festhielten. Ausserdem war Specklins Geometrie stringent: Sie beruhte auf einer schlüssigen Proportion und konnte auf topographische Situationen reagieren.

Noch vor 1600 wurden die fortifikatorischen Konzepte systematischer. Aus den praktischen Erfahrungen zwischen Ballistik und Wehrbaukunst, der Kriegs- und Belagerungskunst resultierten fortifikatorische Prämissen wie Schusslängen oder Durchschlagskraft. Mathematische Parameter wie Defensionslinienlängen, Winkelgrössen und Wallstärken wurden abgeleitet und in optimierten Modellvorstellungen zusammengefasst. Der Italiener Pietro Sardi gehörte zu den ersten, die von Specklin ausgehend die Fortifikation wissenschaftlich fundierten. [12] Anstelle von Festungsbauwerken wurden nun virtuelle Raumkörper der Schussbahnen konzipiert. Die Wälle begrenzten und definierten diesen Flankierungs-Bestreichungs-Körper. Die Fortifikationskonzepte blieben zwar individuell geprägt, doch dienten sie den Ingenieuren als modellhafte Vor- und Schaubilder. Bisher hatten szenographische Bilder beweisen sollen, wie sich Wehrbauten in der Praxis bewährten (Abb. 7).

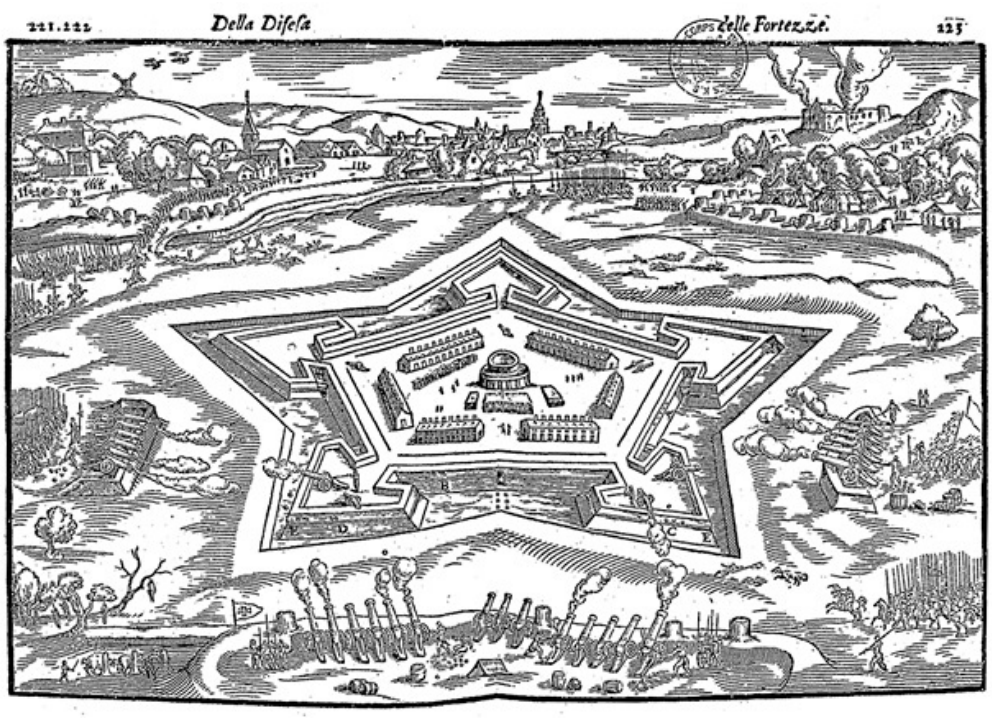


Abb: 7 >

Nun bevorzugten Autoren modellhaft schematisierte Perspektivdarstellungen – wie Abbilder von Modellen (Abb. 8).

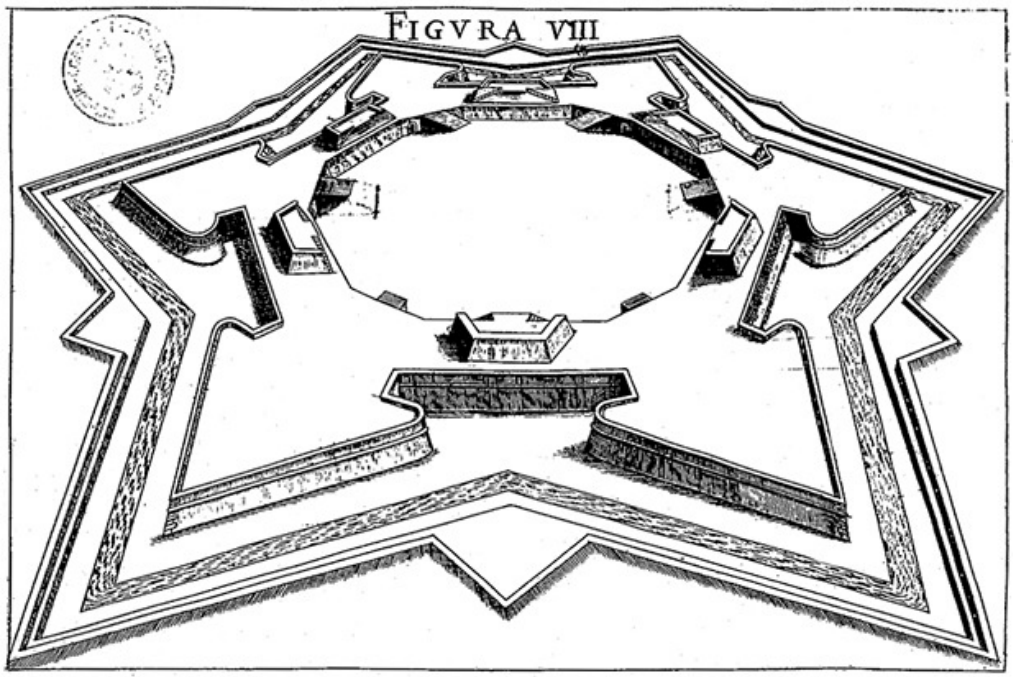


Abb: 8 >

Der Wert dieser ‹Modellbilder› lag darin, dass der Leser eine ‹Über-Sicht› erhielt, wie sich die Linien der Grund- und Aufrisse aufeinander bezogen. In den Schaubildern selbst liessen sich jedoch keine Masse abgreifen, keine Winkel nachmessen (was besonders nachteilig war) und auch der Effekt der Defension nicht überprüfen. Durch die Perspektivkonstruktionen wurden die Winkel verzerrt und die Linien verkürzt wiedergegeben. Die Ingenieure um und nach 1600 planten die Wallabschnitte kaum noch als Bauwerke mit fixen Linien- und Körpermassen, sondern schufen Systeme aus Winkeln. Sie strebten optimale Proportionen der *Bollwerkswinkel* und der *Großen Streichwinkel* an. Die *Großen Streichwinkel* waren jene Winkel zwischen den bestrichenen Linien, die von den Flanken ausgehend entlang der seitlichen Facen zweier benachbarter Bollwerke verliefen (Abb. 9).

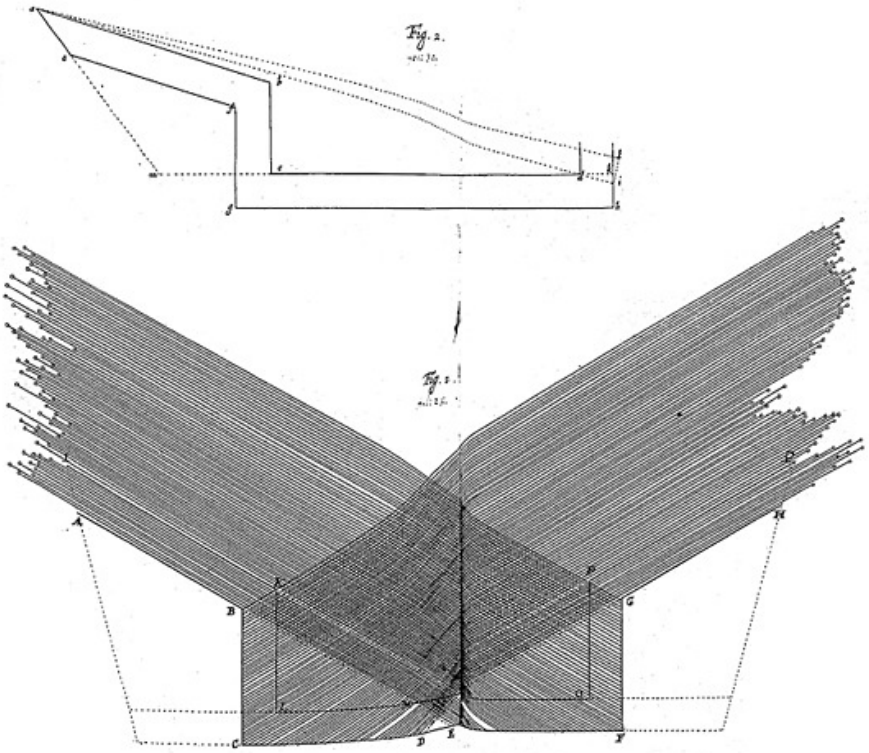


Abb: 9 >

Die Spitzen der Bastione (*Bollwerkswinkel*) durften nicht zu klein sein, damit sie Platz für möglichst viele Geschütze boten und nicht so leicht zu zerstören waren. Die *Großen Streichwinkel* zwischen den Bollwerken durften nicht zu gross sein, damit der Raum vor den Bollwerken optimal eingesehen und flankiert werden konnte. Der Vorteil optimierter Winkelproportionen war, dass sich funktionierende Systeme vergrössern und verkleinern liessen.

So waren günstige Proportionen auch auf kleine Feldschanzen übertragbar.

Die absolute Grösse eines Festungsplatzes ergab sich aus der Länge der sog. Defensionslinie. Die Defensionlinienlänge wurde zum wichtigsten Parameter der Fortifikation des 17. Jahrhunderts. Das Modellmass ergab sich aus der effektiven Schussdistanz der Musketen von etwa 65 bis 75 Ruthen. Auf der Grundlage fester Parameter konzipierten etliche Ingenieure schlüssige Proportionssysteme, die sie als eher defensiv oder offensiv gestaltete Manieren zur Diskussion stellten. Ein verbreitete Methode waren sog. Mechanische Manieren, bei denen die Proportionen aus Teilungen oder Vielfachen eines Grundmasses abgeleitet wurden. Egal wie theorielastig oder praxisbezogen die Formkonzepte waren: Gesucht wurde nach idealen Festungsformen, die möglichst perfekt auf den Baugrund übertragbar waren. Unregelmässigkeiten des Ortes sollten mit sekundären Aufrüstungen der Wallanlagen kompensiert werden: Beispielsweise Aussenwerke vor gefährdete Wallabschnitte oder hohe Aufbauten (Kavalliere) auf den Bollwerken gegenüber gefährlichen Höhen im Vorfeld. In jeden Fall blieb das Übertragen der Idealkonzepte und Modellvorstellungen auf die natürlichen Gegebenheiten eine individuell zu lösende Aufgabe (Abb. 10).

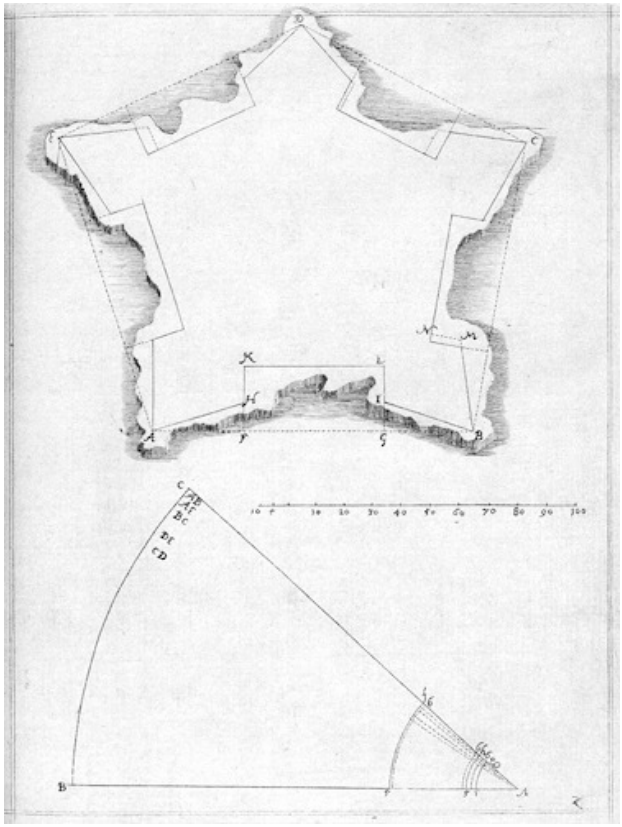


Abb: 10 >

Diesbezüglich ist zu beobachten, dass geometrisch ideale Stadtbefestigungen (z. B. Palmanova) die Ausnahme blieben, sich Idealkonzepte auf kleine Festungen (Jülich, Spandau) beschränkten und selbst bei kleinen Kastellen und Zitadellen zu beobachten ist, wie die Idealform der Topographie angepasst wurde (Wülzburg, Dömitz). Diese Divergenz von idealer Regularität und regulierter Irregularität ist bedeutsam, denn unter den Festungsbauingenieuren wurden zwei Ideale als Leitbilder diskutiert: Die Theoretiker, die die Fortifikationskunst dem Ideal mathematischer Perfektion und geometrischer Regelmässigkeit unterordnen wollten, argumentierten, dass nur regelmässige Formgebungen eine nach allen Seiten gleichmässige Funktionsfähigkeit garantierten.

Die Praktiker verstanden die Kunst der Fortifikation ganz anders. Ihrer Ansicht nach hielt die Natur fortifikatorische Vorteile bereit. Man wählte günstige Standorte aus, wobei die Kunst darin bestand, die natürlichen Vorteile zu nutzen. Eine regelmässige Festungsfigur liess sich zwar in dieses Umfeld einbetten, jedoch erreichte nur eine vom Ingenieur regulierte Formgebung im Zusammenspiel natürlicher Gegebenheiten und künstlicher Formen eine allseits optimale, eben ideale Funktionsfähigkeit. Allein Öffnungen im Wallring für Wasserläufe oder Torwege erzwangen Modifikationen. 1630 veröffentlichte Adam Freitags sein einschlägiges Werk *Architectura Militaris*. [13] Darin legte er ein neuartiges System vor, das nicht auf wenige ideale Figuren beschränkt war. Er setzte die Defensionslinie auf das Fixmass von 60 Ruthen fest. Davon ausgehend schlug er eine dreiteilige Proportion vor: die Einteilung der sogenannten Royale. Betrug die Defensionslinie 60 Ruthen, dann handelte es sich um ein *Groß-Royal*. Mass die Außenpolygonseite zwischen zwei Bollwerkspitzen 60 Ruthen, war es ein *Klein-Royal*. Alle Größen dazwischen galten als *Mittel-Royale*. Das Modell der Royale besass den Vorteil, dass sich unendlich viele ideale Figuren fortifizieren liessen. – Und: Bisher galten nur regulare Figuren als regelmässig; nun liessen sich auch irregulare Figuren den Regeln gemäss befestigen. Damit konnten standardisierte Fortifikationsmodelle auf unregelmässige Topographien übertragen werden, d. h. die situative Unregelmässigkeit wurde erstmals durch ein reguliertes Formideal beherrscht.

Wie funktionierte dies in der Praxis? Bei den Royal-Festungen können Sektoren unterschiedlicher Grösse aufeinanderfolgen: auf einen Groß-Royal-Sektor ein kleiner, dann ein Mittel-Royal usw. Die Umwallung einer Groß-Royal-Festung liess sich in einem besonders gefährdeten Bereich mit Klein-Royal-Bollwerken verdichten und verstärken. Die Diskrepanz von geometrisch idealer Figur und topographisch idealer Funktionalität wurde weitgehend überbrückt.

Adam Freitags Buch *Architectura Militaris* wurde wie kein zweites zum Modellfall. Etliche Autoren kupferten seine Abbildungen ab, so dass sich nicht nur Freitags Konzepte, sondern auch die zugehörigen Darstellungen wie ein roter Faden durch die Traktatliteratur des zweiten Drittels des 17. Jahrhunderts zogen (Abb. 11).

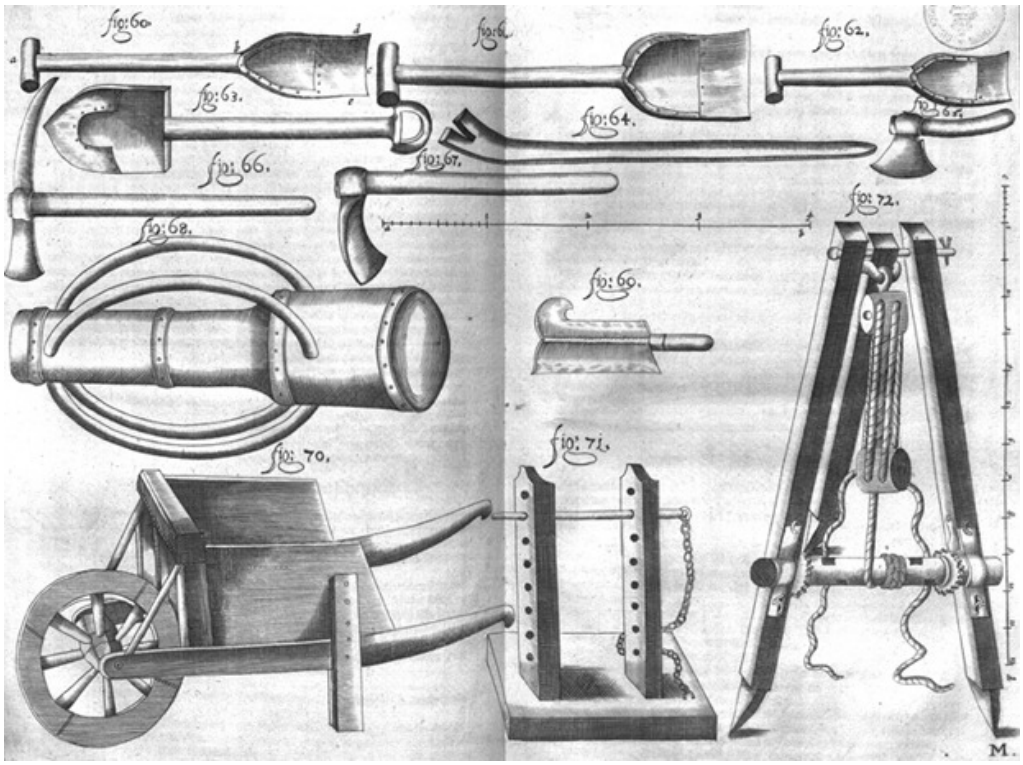


Abb: 11 >

Johann Felden [14] bereitete Freitags Festungsbautheorie für den einfachen Praxisgebrauch auf, Nikolaus Goldmann [15] wandelte die Masse der Freitag'schen Manier in tabellarische Masssätze um, Johann Magirus [16] veröffentlichte ein Kompendium als Lehrbuch, Andreas Cellarius [17] bereitete die Fortifikation Freitags so auf, dass sie mit anderen Manieren besser vergleichbar war (Abb. 12).

Georg Andreas Böckler [18] legte ein Handbuch zu Freitags Fortifikation vor, Matthias Seiger [19] übertrug sie in eine Mechanische Manier, Matthias Dögen [20] präsentierte ein Überblickswerk zur niederländischen Fortifikation in dem Adam Freitag einen hohen Stellenwert besass (Abb. 13).

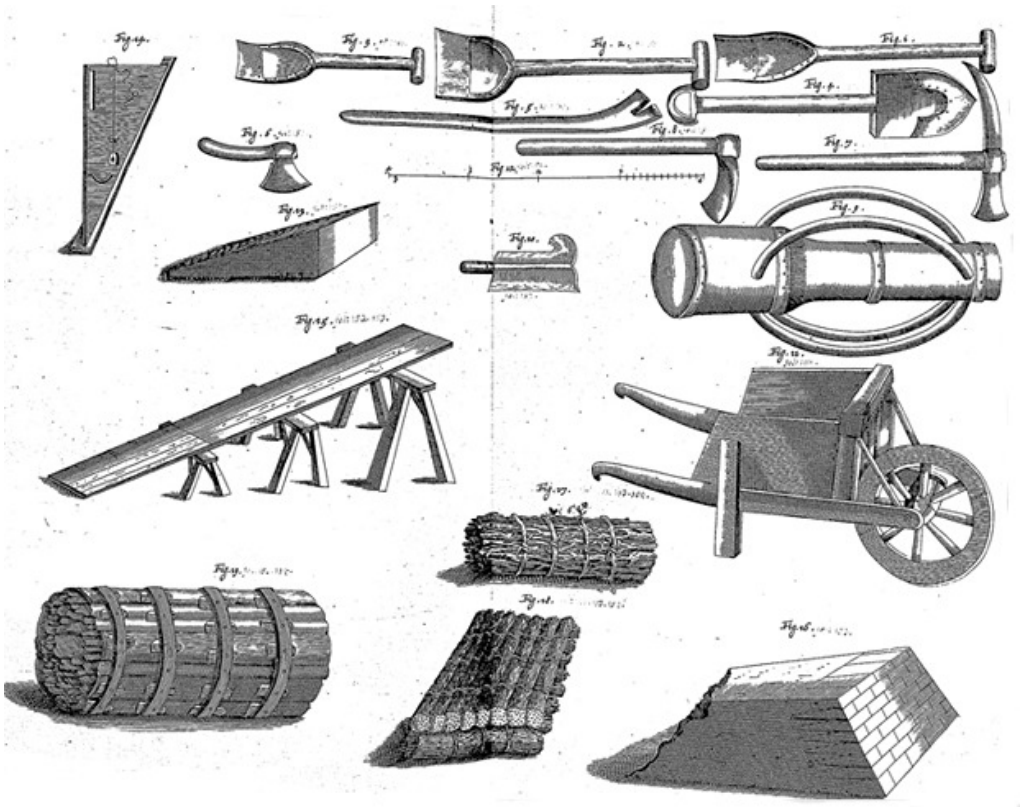


Abb: 12 >

Benjamin Bramer [21] übertrug die Masshaltung der Freitag'schen Manier auf ein Messinstrument, usw. Freitags Bildern kam damit eine neue, andere Rolle als Modell zu, nämlich als Vorbilder für Abkupferungen anderer Autoren.

Für das plastische Modell als Entwurfsmedium bedeutete dieser Erfolg leicht planbarer Fortifikationssysteme einen herben Einschnitt. Die Einfachheit, funktionsfähige Module (Royal-Sektoren) zu kompletten Bollwerksringen zu koppeln, machte die Funktionskontrolle am Modell überflüssig. An die Stelle der Architekturmodelle traten Denkmodelle – Grips statt Gips sozusagen. Lediglich zur Präsentation der Projekte gegenüber Auftraggebern und als Kalkulationsmedium blieben bildplastische Modelle im Gebrauch. [22] Allerdings scheinen ikonische Aspekte zugleich an Bedeutung gewonnen zu haben, was einige Fragen aufwirft: Galten ideale geometrische Figuren unvermindert als besonders perfekte Formen, eine Perfektion, die man sich auch für die Funktion wünschte? Welche Rolle kam fortifikatorischen Bildmedien zu, wenn sie als militärisches Instrument benutzt wurden?

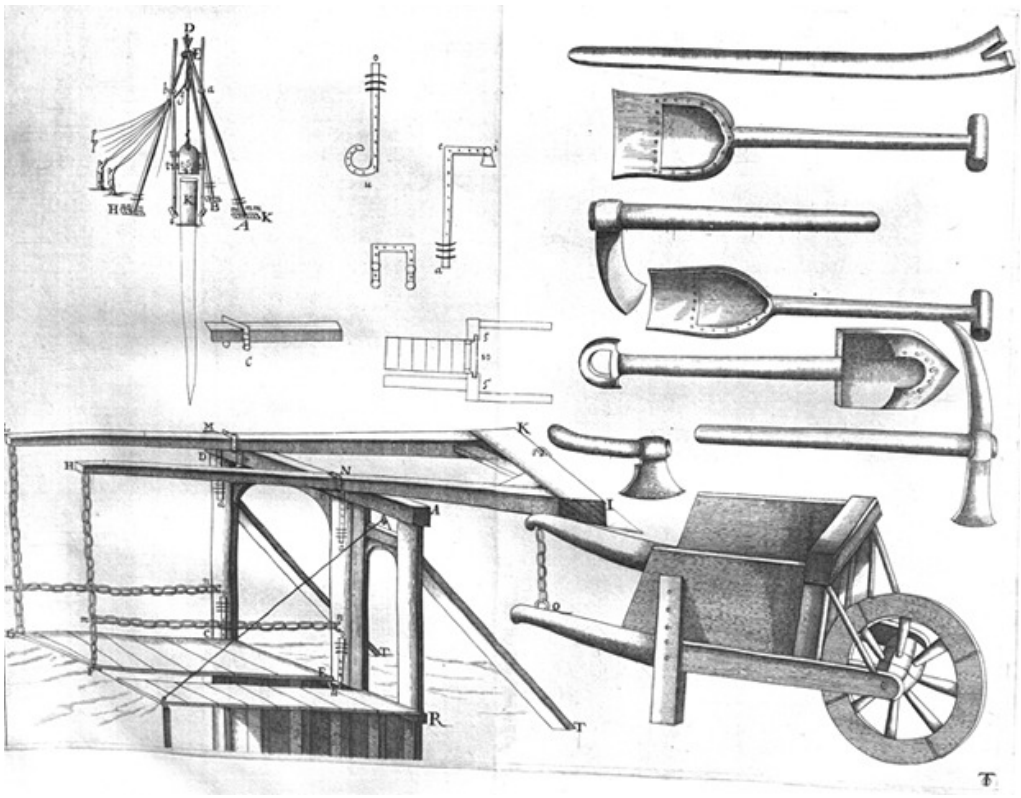


Abb: 13 >

Wurden Festungen im Bild bewusst idealisiert, um die Perfektion und Wehrtauglichkeit zur Abschreckung potenzieller Feinde zu betonen? Oder wurden die Festungsgeometrien schematisiert, um im Sinne einer militärischen Geheimhaltung spezifische Wallsituationen und Schwachpunkte zu kaschieren?

Für die Theorie blieb signifikant, dass die Konzepte durch standardisierte Parameter und mathematisch-geometrische Modelle unweigerlich formale Vollkommenheit ausstrahlten. Doch die Idealkonzepte blieben in der Praxis fortifikatorische Tauglichkeit schuldig. [23] Die Fortifikationstheorie musste sich auf die praxisrelevanten Axiome verlassen. Den Ingenieuren wurde zunehmend bewusst, dass sich *Vollkommenheit* nicht erreichen liess; doch das Idealbild diente unvermindert als Leitbild fortifikatorischer Innovationen. [24] Der Begriff der *Vollkommenheit* wurde inflationär gebraucht, löste sich von der Form und wurde zunehmend durch eine axiomatische und zielorientierte Fehlerlosigkeit ersetzt. [25]

Das fortifikatorische Ideal der landschaftlich perfekt eingebetteten Festung [26] stand dem ästhetischen Ideal regularer Plätze gegenüber. Allerdings war die exakte Massgenauigkeit von Planstädten in situ kaum wahrnehmbar. Massdifferenzen blieben dem Betrachter verborgen, weshalb sich Idealstädte in gewissen Toleranzen modellieren liessen, ohne dies als ästhetische Minderung zu empfinden.

In diesem Zusammenhang gewann die Qualität des Grundrisses an Bedeutung. Es ist zu fragen, inwieweit gebaute Festungen und Festungsprospekte auf Papier als repräsentative Einheit verstanden wurden. Diente ein Festungsabbild mit idealisierter Grundrissstruktur als Abbild der Grösse, Stärke und Form und sollte die Regularität in dieser medialen Inszenierung die Repräsentation militärischer Macht verstärken? Dieser im Abbild und Modell wirksame ästhetische Perfektionismus wurde vielleicht von den Ingenieuren in den frühen Projektierungsphasen genutzt, um das künftige Projekt durch Idealisierung gegenüber den Auftraggebern besonders plausibel zu machen (Abb. 14).

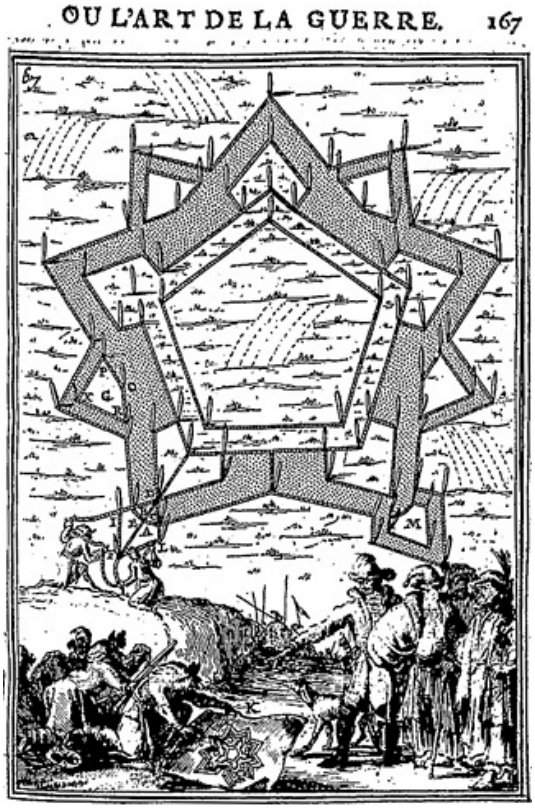


Abb: 14 >

Erst in den späteren Planungsphasen wurden ggf. Anpassungen vorgenommen, um die Funktion zu optimieren. Im Spannungsverhältnis von imaginierter Vision und reeller Ausführung dürfte sich das ästhetische und metaphorische Potenzial einer Fortifikationsidee entfaltet haben.

Idiom

Der fortifikatorische Gebrauch des Begriffes ‹Modell› veränderte sich im 17. Jahrhundert. Der Sprachgebrauch verlagerte sich von der aus der Praxis abgeleiteten Bedeutung des bildplastischen Arbeitsmodells hin zur theoriefähigen vorbildhaften Modellvorstellung. Das modellhafte System Adam Freitags bildete eine entscheidende Grundlage. Aus historischer Perspektive beschrieb Johann Jacob Werdmüller die Situation folgendermassen: «Die Holländische Fortification ist eine geraume Zeit in solcher Estime und Großachtung gewesen; daß sie von allen Bau- und Kriegs-Verständigen/ vor das rechte/ und auch vor das einige Muster und Modell, eines nach rechter Kriegs-Manier und Gebrauch/ eingerichtem wehrlichen und starcke˜ Defensiv-Baues gehalten worden/ wie dann gar viel namhaffte Scribenten solches einhellig bezeugen.» [27] Die Fixierung von Modellvorstellungen, in der Praxis beispielsweise in Form spezieller Messinstrumente, vollzog sich in der Theorie innerhalb der Sprache: Es entwickelten sich eine fachspezifische Terminologie, wissenschaftliche Standards für Argumentationen und Beweisführungen und innerhalb der Traktatliteratur auch ein Kanon an Standardwerken und Autoritäten, auf die sich nachfolgende Autoren stützen konnten.

Verwissenschaftlichung und Entwicklung einer fortifikatorischen Terminologie verliefen parallel. Die fortifikatorischen Modellvorstellungen wurden als *Systeme* und *Manieren* vorgeführt, wobei beide Begriffe fliessend gebraucht wurden, was letztlich in der eigenen Empirie und Wissenschaftsgeschichte begründet lag. Als *System* galt eine weiter gefasste modellhafte Vorstellung von einer funktionsfähigen Fortifikation. Die Form reagierte dabei auf zeitgemässe militärische, strategische kriegs- und bautechnologische Rahmenbedingungen. Die Axiome und Parameter boten gewisse Gestaltungsspielräume für den fortifikatorischen Entwurf. Eine *Manier* dagegen war eine konkrete Formkonstellation, eine Spielart, die einem System zugeordnet werden konnte. Ingenieure und Autoren schlugen immer neue *Manieren* vor, die sie als besonders geeignet erachteten, weil ihr Formeffekt in einer spezifischen Prägung besonders günstig war, sie sich besonders schnell errichten liess, als besonders kostengünstig galt oder dergleichen.

Waren solche Manieren flexibel, anschlussfähig und als modellhafte Leitfortifikationen geeignet, wurden sie, wie die Manieren Specklins oder die Manieren Freitags, von Fortifikationstheoretikern in mustergültige Systemvorstellungen umgewandelt, wissenschaftsgeschichtlich integriert und tradiert.

Dass diese theoriefähigen Modellvorstellungen von *Manier* und *System* zu Beginn des 17. Jahrhunderts sich als entscheidender Qualitätssprung zur empirischen Fortifikation des 16. Jahrhunderts darstellten, zeigt sich daran, dass beispielsweise Walter Ryff den Begriff *Manier* noch gänzlich anders gebrauchte: Durch die Bindung der Idee an den Prozess verstand Ryff die Manier als ‹Handhabung›, als konkrete Arbeitsanweisung, die auf bestimmte situative Gegebenheiten reagierte. Erst um 1600 verlagerte sich das ‹Modellhafte› vom vorbildlichen Handeln auf eine vorbildliche ‹Art und Weise›, die meist in Axiomen und Maximen zusammengefasst wurden. Diese Strategie, aus theoretischen Modellvorstellungen in der Praxis spezifische Formen abzuleiten, führte dazu, dass der Begriff *Manier* unterschiedlich als regionaler Stil, als individuelle Handschrift oder ortsspezifische Lösung verstanden wurde.

Das zweite Drittel des 17. Jahrhunderts war geprägt von der Suche nach neuen *Manieren* im gültigen *System*. Dass diese einmütige Fokussierung auf das System Freitags überhaupt funktionierte, lag daran, dass sich auch die Angriffstechniken und –technologien einer festen Form verpflichtet sahen: Im 17. Jahrhundert galt die so genannte *Formal-Attacke* als erfolgreichste Methode der Belagerung. Nach festen Regeln gruben sich die Angreifer auf die Festung zu. Die Laufgräben, Schutzbauten und Batterien wurden ebenso planmässig angelegt wie eine Festung, weshalb Feldbefestigungen als Teil der *Architectura Militaris* und Arbeitsaufgabe der Ingenieure verstanden wurden.

Ziel der Belagerer war die Eroberung der Kontereskarpe mit dem Bedeckten Weg, der anschliessende Grabenübergang und die Sprengung eines Bollwerkes, um durch die Bresche in die Festung zu gelangen. Aufgabe der Festung war es, diesen Prozess möglichst in die Länge zu ziehen, da eine Formal-Attacke auf Dauer immer zum Erfolg führte. Der Festungskrieg war ein militärisch-ökonomisches Rechenspiel, und die Zeit war letztlich der kriegsentscheidende Faktor. Je länger sich die Belagerten verteidigten, um so mehr musste sich der Angreifer finanziell anstrengen. War er in der Lage, Mensch und Material über lange Zeit zu unterhalten, stand einer Eroberung nichts im Wege.

Schluss

Im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts brach diese ‹Modellsituation› auf. Der französische König Ludwig XIV. hatte riesige Heere mobilisiert und liess eine niederländische Festung nach der anderen überstürmen. Er ignorierte das gültige Handlungsmodell eines formalisierten Angriffs, weshalb auch die Festungen des niederländischen Systems nicht mehr funktionierten. Die Niederländer hatten, um das Prozedere eines Formalangriffs möglichst in die Länge zu ziehen, grossflächige Aussenwerksgürtel um die Festung gelegt. Da sich diese flach in die Ebene hinein abstaffelten, waren die äusseren Wallgürtel zu niedrig und nicht geeignet, den massiven Anstürmen zu widerstehen.

Dieser Umschwung in der Kriegsführung führte zur schnellen Erkenntnis, dass sich die verfestigten Idealvorstellungen als zu starr erwiesen. Doch die Fortifikationstheorie war zunächst nicht in der Lage zu reagieren, um neue wissenschaftliche Ersatzstrategien und Grundlagen zu generieren. Ohne die Geschichte im Einzelnen nachzuvollziehen waren drei Aspekte für die Bewertung von Modellen in der Fortifikation von Belang:

1. Die *Architectura Militaris* musste sich von alten Modellvorstellungen trennen und Alternativen entwickeln.

2. Neue Ideen mussten visualisiert werden, um sie plausibel zu machen und um sie zu diskutieren, weshalb Planmedien in jedweder Form, Modellzeichnungen und Modellbauten, zu neuen Ehren kamen.

3. Neue Systeme und Manieren erweiterten das Spektrum fortifikatorischer Alternativen. Um sie für angehende Ingenieure und Offiziere lehrfähig aufzubereiten, wurden die Konzepte in einfache und vergleichbare Modellvorstellungen überführt und systematisiert.

Zu 1.
Der neue Aktionismus spiegelte sich im Sprachgebrauch. Während bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in den Traktaten ganz allgemein die *Fortifikation* oder im Speziellen eine *Neue Manier* behandelt wurde und *Gründlicher Unterricht* oder *Beschreibungen* der *Baukunst* gegeben wurden, verlagerte sich das fortifikatorische Interesse weg von mustergültigen Idealvorstellungen hin zu artifiziellen Lösungen, angeblichen ‹Erfolgsmodellen›, d. h. monumentalisierten Varianten und bisweilen sogar überzogenen Extrementwürfen. Die Ingenieure und Autoren schufen *Neu-Triumphierende Fortifikationen* mit *Vollkommenen Bollwerken, Verstärkte Festungen, Befestigte Festungen* oder gar *Unüberwindliche Festungen*. [28]

Ein Problem blieb: Wie konnten Ingenieure neue Modellvorstellungen akzeptieren, ohne zu wissen, ob sie sich in der Praxis bewährten? Sollten sie besser auf altbewährte Modelle zurückgreifen und die Anlagen allenfalls verbessernd modifizieren und ausrüsten? In der Kürze der Zeit liessen sich kaum ausreichend Erfahrungen sammeln. Aus diesem Grund entwickelte sich in der Wissenschaft ein völlig neues Verfahren: virtuell auf Plänen und Modellen geführte Schlachten (Abb. 15).

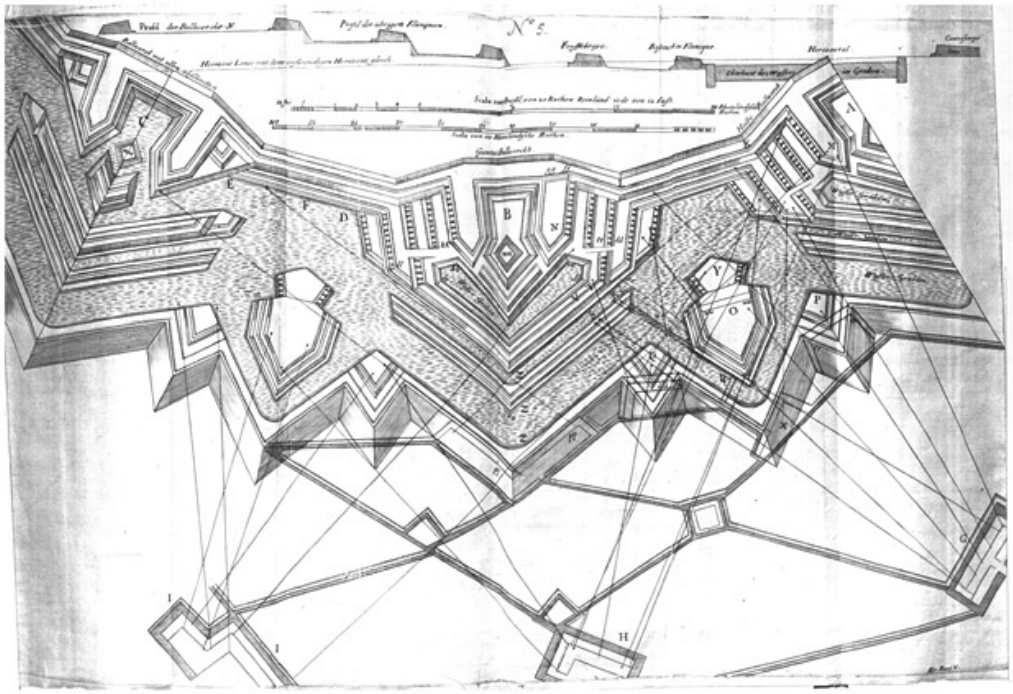


Abb: 15 >

Ingenieure konnten in Traktaten nachvollziehbare Angriffe auf zuvor visualisierte Fortifikationen führen. Die Autoren beschrieben, von welcher Stelle aus sie mit welchen Mitteln und Methoden den Angriff beginnen, die Schanzgräben anlegen, Batterien ausrichten und die Belagerung vorantreiben würden. Der auf diese Weise attackierte Autor konnte in einer nachfolgenden Schrift darlegen, wie er reagieren, sich gegen Beschuss schützen, die Schanzarbeiten unterbinden, Attacken abwehren und eigene Gegenstürme organisieren und durchführen würde. Deskriptive Modellbelagerungen wurden ein fester Bestandteil der üppigen Fortifikationsliteratur des späten 17. Jahrhunderts. Im Grunde wurde nicht mehr nur die Wehrbaupraxis oder die Fortifikationstheorie, sondern der gesamte Festungskrieg zum Modellfall.

Welche Bedeutungen den Modellen beigemessen wurde, unterstreicht eine Anekdote zu François Blondel, Feldmarschall in französischen Diensten. Blondel übergab Ludwig XIV., der gerade mit diversen Belagerungen beschäftigt war, sein Werk *Nouvelle Maniere de Fortifier les Places* mit einem zugehörigen hölzernen Modell eines Doppelbollwerkes. [29] Kurz darauf trafen sich König und Feldmarschall, um gemeinsam auf einem Bogen Papier einen Angriff auf Blondels Modell auszuführen. [30] Der König erkannte die Vorzüge dieser Manier und verbot daraufhin Blondel seine Ideen zu veröffentlichen. [31] Ludwig erteilte erst nach dem Friedensschluss 1679 die Erlaubnis zur Publikation, die dann 1683 erfolgte.

Zu 2.
In der Fortifikation war die Vermittlung von Festungsformen und Defensivstrategien unmittelbar mit Bildmedien verbunden. Wie fatal sich Traktate ohne beigegebene Abbildungen auswirkten, beweist die heftige Auseinandersetzung um George Rimplers Manieren, die er in den 1670er Jahren zwar publiziert, nicht aber illustriert hatte. Dieser Streit fiel in die Zeit, in der sich die Fortifikation am Ende des 17. Jahrhunderts in einer heftigen Krise befand, ausgelöst durch die französischen Eroberungen in den Niederlanden. Um Auswege bemüht, hatte George Rimpler die gesamte bisherige Zirkularfortifikation verworfen und ein System entwickelt, das auf riesigen Quadratstrukturen aufbaute. Seine Ideen hatte er nicht mehr mit Zeichnungen unterlegen können, da er unerwartet bei der Belagerung Wiens verstorben war. Rimplers radikaler Vorstoss musste daher ohne die Kraft der Bilder auskommen.

Für etliche Autoren waren Rimplers Ideen ein Affront gegen die gesamte Fortifikationskunst und ein Misstrauensvotum gegenüber allen Autoritäten. Für andere war Rimpler ein Vorkämpfer, ein Wegbereiter, der neuen Ideen aufgeschlossen war, die Fortifikation aus der Sackgasse führte und die entscheidenden Innovationen tätigte. Da sich aber die Ingenieure aufgrund der fehlenden Entwurfszeichnungen (Visierungen) kein genaues Bild machen konnten und sich hinsichtlich der Formgebungen keine Klarheit und Einigkeit erzielen liess, blieb Rimplers Fortifikation lange Zeit ein umkämpftes Schlachtfeld zwischen unversöhnlichen Parteien. Die Schlacht blieb unentschieden, weil dem ‹Denk-Modell› die konkrete Form fehlte.

Zu 3.
Schon 1665 hatte Silvère de Bitainvieu ein Überblickswerk zur europäischen Fortifikation vorgelegt. [32] Neben mehreren französischen Fortifikationsmethoden beschrieb er Methoden der niederländischen, italienischen und spanischen Festungsbaukunst, wobei es ihm noch nicht um eine regionalspezifische Systematik ging, sondern um die Möglichkeiten regionaler Lösungen hinsichtlich universeller Probleme.

Eine erste historisch-systematische Aufbereitung des fortifikatorischen Wissens leistete Johann Jacob Werdmüller. [33] Er unterteilte die Fortifikationssysteme nach ihren Maximen und unterschied die deutsche von der italienischen und der niederländischen Fortifikation und einigen französischen Ableitungen. Bemerkenswert ist, dass Werdmüller die Axiome als bindend verstand und ihre Notwendigkeit für die Modellvorstellungen der Fortifikationstheorie heraushob, gleichzeitig aber ihre einschränkende Wirkung in der Fortifikationspraxis kritisierte. Er wies darauf hin, dass etliche Autoren an der Perfektionierung idealer Konzepte gearbeitet hätten, doch diese Ideale in der Praxis kaum taugten.

Die weitere Entwicklung der Fortifikation zeigte, dass es eine ‹Modellsituation› wie im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts nicht mehr geben würde. Die Fortifikationskunst wurde um 1700 wie schon vor 1600 wieder offener und vielfältiger, aber auch unübersichtlicher. Aus diesem Grund stellten sich einige Autoren der mühevollen Aufgabe, die verschiedenen Systeme und Manieren in möglichst einheitlicher Form aufzubereiten. Dabei ging es ihnen nicht um die Formentwicklung aus distanzierter Perspektive, sondern um eine Gesamtschau aller fortifikatorischen Alternativen, um eine wehrtechnische Bewertung der Methoden und Manieren vor dem Hintergrund der aktuellen Kriegstechniken und -technologien.

Um die Fortifikationsvielfalt zu ordnen, wurden die Manieren stärker als bisher konkreten Systemen zugeordnet: alt- und neuitalienisches System, alt- und neuniederländisches System und Manieren der französischen Fortifikation. Die spanische Fortifikation wurde als regionale Variante der italienischen Fortifikation zugeordnet. Leitmanieren wurden herausgestellt: beispielsweise die Manieren Freitags für die altniederländische Fortifikation, später die Manier Pagans und die drei (nachträglich systematisierten) Manieren Vaubans für die französische und Menno van Coehoorns Methoden für die neuniederländische Fortifikation.

Dieses lineare Systemmodell etablierte sich im 18. Jahrhundert: Es wurde Bestandteil der in Militärakademien institutionalisierten Ingenieurausbildung. Die Unterrichtszwecken dienenden Modellkästen mit einschlägigen Manieren und Systemen, die von Alexander von Zastrow entwickelt, seit 1830 in Berlin gefertigt und zur Ausbildung von Ingenieuren gebraucht wurden, sind ein Beleg für die Mustergültigkeit der Systemvorstellungen in der nachfolgenden Festungsbaukunst. Die Systematik hat letztlich in der militär- und architekturhistorischen Bewertung fortifikatorischer Relikte bis heute Bestand, so dass es möglich ist, Bau- und Bildwerke bestimmten fortifikatorischen Grundvorstellungen zuzuordnen. Allerdings ist das überkommene Ideenspektrum und -material deutlich vielfältiger, so dass zu fragen ist, ob dieses Denk- und Lehrmodell, das ursprünglich militärisch-didaktischen Zwecken diente, heutigen Ansprüchen genügen kann, um die Zeugnisse in die doch deutlich komplexere Architektur- und Ideengeschichte einzuordnen. Dafür müssen wir uns in die Raumvorstellungen fortifikatorische Anlagen einarbeiten, wobei zu fragen ist, ob dies nur anhand von Grundrissen und Profilschnitten zu leisten ist und ob nicht wieder das Modell (beispielsweise in Form von 3D-Visualisierungen) neue Rollen bekommen wird.

Stefan Bürger: geb. 1970, Restaurierungsstudium an der Fachschule für Werbung und Gestaltung Potsdam; Magisterstudium Kunstgeschichte, Mittelaltergeschichte, Ev. Theologie an der Technischen Universität Dresden; Promotion 2004 über «Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiße - Spätgotische Wölbkunst von 1400 bis 1600», seit 2004 Wissenschaftlicher Mitarbeiter/Assistent am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft, Technische Universität Dresden; seit 2009 Wissenschaftlicher Berater, Rekonstruktion Schlosskapelle Dresden; 2011 Habilitation über «Architectura Militaris - Festungsbautraktate des 17. Jahrhunderts von Specklin bis Sturm».

Fussnoten

Seite 30 / [1]

Daniel Specklin, Architectvra von Vestungen. Wie die zu unsern zeiten mögen erbaween werden/ an Stätten Schlössern/ vn˜ Clussen/ zu Wasser Land/ Berg vn˜ Thal/ mit jren Bollwercken/ Caualiren/ Streichen/ Gräben vnd Leuffen/ sampt deren gantzen anhang/ vnd nutzbarkeit/ auch wie die Gegenwehr zu gebrauchen/ was für Geschütz dahin gehörig/ vnnd wie es geordnet/ vnnd gebraucht werden soll, alles auß grund vnd deren Fundamenten [1589], Straßburg 1608, S. 2r.

Seite 30 / [2]

Ibid., S. 2v.

Seite 30 / [3]

Ibid., S. 6r.

Seite 33 / [4]

Dazu der Vortrag von Tobias Büchi, Naturphilosophie, Mathematik und Handwerk – Buonaiuto Lorini und die Analogie von Maschinenbau und Festungsbaukunst, «Mathematische Methoden in der ‹architectura militaris› des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Sublimierung in der ‹architectura civilis›», Internationale Tagung des Instituts für Kunst- und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden, des Mathematisch-Physikalischen Salons der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt Universität Berlin, Dresden 2008.

Seite 33 / [5]

Diesen Nutzen erkannte auch Johann Heinrich Sattler. Seiner Schrift, dem hessischen Landgraf Moritz gewidmet, gab er dem besseren Verständnis halber Holzmodelle bei: «Darunder aber die Visierunge auff viel vnd mancherley weg zubefestigen/ (welche ich alle von Holtz in verjüngten Stab/ von stuck zu stuck ordentlicher weiß berathschlagt/ zusammen gefügt vnd eingerichtet habe) nicht die geringsten sein mögen ...»; Johann Heinrich Sattler, Fortificatio, Das ist: Von Vestungen/ Schantzen/ vnd gegen-Schantzen, Basel 1627, aus der Widmung, o. S.

Seite 33 / [6]

«Von der lebhafften Form oder vollkommenen Zeichnung. ... Also seynd auch allhie die lebhaffte Formen der festungen sehr nohtwendig vnd nutz/ alle Vmbstände derselben desto eygentlicher abzunemmen/ vnd daß man nit allein verstehen möge/ was gesagt worden/ sondern daß man auch vnter mancherley Meynungen diebeste lerne erkennen vnd erwehlen.» – und: «... vnd ein vollkommene lebhaffte Form oder Gestalt aus füglicher Materi/ als nemblich/ Holtz/ Wachs oder Leyme˜/ etc. zu bringen.»; Simon Stevin, Festung-Bawung [1608], Frankfurt a.M. 1623, S. 38. – Scamozzi zur Bedeutung und Beschaffenheit von Modellen: «E Perche i

Modelli assai grandi occupano molto spaccio, e sono di spesa, e poi ne' Modelli molto piccoli non si può esprimere, e dimostrare bene tutto le cose'per poterne far buona consulta. Però si deono fare di mediocre grandezza; riducendo come à dire vn'oncia di piede Veneto in tre, ò quattro, ò sia cinque parti, lequali nel Modello si potranno intendere per passa. I Modelli si possono fare di varie materie; come de legnami, ò de materie de stucchi, ò de cartoni, & altre simiglianti cose: come hanno fatto molti: tuttauia noi lodiamo sempre che si facciano (per maggior dignità della cosa, che si tratta) di legnami di Acero ...»; Vincenzo Scamozzi, Dell'idea della Architettvra vniversale, Venedig 1615, Teil 1, 2. Buch, Kap. XXVIII.

Seite 34 / [7]

Stevin, Festung-Bawung (Anm. 6), S. 39.

Seite 35 / [8]

Walter H. Ryff, Bawkunst – Oder Architectur aller fürnemsten, Nothwendigsten/ angehörigen Mathematischen vnd Mechanischen Künsten/ eygentlicher Bericht/ vnd verständtliche Vnderrichtung/ zu rechtem verstandt der Lehr Vitruvii/ in Drey fürnemme Bücher abgetheilet, Basel 1582, S. 316f.

Seite 36 / [9]

Als Paradigma eines solchen problematischen Planprozesses tradierte die Fortifikationsliteratur den Fall der Befestigung Antwerpens und von Meister Frantz, dem der Kaiser auf Anraten militärischer Bedenkenträger untersagt hatte, die Bollwerke enger anzulegen, um die Flankierung zu verbessern. Die Entscheidung fiel zugunsten der älteren italienischen Befestigungsform, die sich alsbald als äußerst ungünstig erwies, ein Umstand, den dann auch der Kaiser erkannte und nachträglich Frantz für seine einst umsichtige Planung Respekt zollte. Vgl. Menno van Coehoorn, Minno van Coehorns Neuer Vestungs-Bau ..., Wesel 1708, aus der Vorrede des Herausgebers; und Alexander von Zastrow, Geschichte der beständigen Befestigung oder Handbuch der vorzüglichen Systeme und Manieren der Befestigungskunst, Leipzig 1839, S. 58.

Seite 37 / [10]

Reinhard Graf zu Solms, Ein kürtzer Auszug vnnd überschlag/ Einen Baw anzustellen/ vnd in ein Regiment vnd Ordnung zupringen/ mit denen so darauff mit aller arbeit seyn wurden, Köln 1556, o. S.

Seite 37 / [11]

Solms beschreibt das Problem, dass Ingenieure in Italien zwar noch so gründlich die Festungen studieren und Fortifikation verstehen lernen könnten, doch kämen sie wieder nach Hause, wären ihre italienischen Ideen jedoch wenig Wert, nicht zuletzt, weil sie von den Einheimischen nicht verstanden werden. Solms, Ein kürtzer Auszug (Anm. 10), o. S.

Seite 38 / [12]

Pietro Sardi, Corona Imperiale dell' Architettura militare, Venedig 1618; ders., Corno dogale della Architettura Militare, Venedig 1639.

Seite 42 / [13]

Adam Freitag, Architectura Militaris – Nova et aucta oder Newe vermehrte Fortification von Regular Vestungen, Von Irregular Vestungen vnd Aussen wercken, Leiden 1631.

Seite 43 / [14]

Johann von Felden, Architectura Militaris – Aus dem Freitagio und anderen guten Authoribus zusammen gezogen Braunschweig 1648.

Seite 43 / [15]

Nikolaus Goldmann, Elementorum Architecturæ Militaris, Leiden 1643.

Seite 43 / [16]

Johann Magirus, Compendium Fortificatorium Oder kurtzer aber doch gründtlicher Unterricht vom Vestungsbaw, Berlin 1645.

Seite 43 / [17]

Andreas Cellarius, Architectura Militaris oder Gründtliche Underweisung der heuttiges tages so wohl in Niederlandt als andern örttern gebräuchlichen Fortification oder Vestungsbau, Amsterdam 1645.

Seite 43 / [18]

Andreas Böckler, Manuale Architecturæ Militaris, Oder Handbüchlein über die Fortification vnd Vestungs Bawkunst, Frankfurt a.M. 1645.

Seite 43 / [19]

Matthias Seiger, Die Edle Fortification Kunst/ Vberall gleich/ kurz vnd leicht, Strengnäs 1646.

Seite 43 / [20]

Matthias Dögen, Heutiges tages Übliche Kriges Baw-Kunst, Amsterdam 1648.

Seite 44 / [21]

Benjamin Bramer, Kurtzer Bericht zu seinem Semicirculo, Augsburg 1651.

Seite 44 / [22]

Zur Funktion der Modelle als Kalkulationsmedium: «Auf selbige weise muß der Kriegsbaumeister/ ehe und bevor Er etwas auf dem Grund abstecket/ unterschiedliche Abrisse/ und etliche Modellen von dem Leichnam und den Werken der Festung ins besonder/ und ins gemein machen; damit er nichts grabet oder aufwirffet ohne reiffer Uberlegung/ in deme selbige Misschläge und Gebreche viel schwerer/ als die von einem Haußgebaue seind.»; Manesson Mallet, Allain, Kriegs-Arbeit/ oder Kriegs-Kunst, Erstausgabe Amsterdam / Paris 1671-1672, Amsterdam 1687, S. 78.

Seite 45 / [23]

Dieser Abschnitt ist der bisher unveröffentlichten Habilitationsschrift entnommen: Stefan Bürger, Architectura Militaris – Festungsbautraktate des 17. Jahrhunderts von Specklin bis Sturm, Typoskript, Dresden 2010.

Seite 45 / [24]

Dazu: «Also ist es mit dieser Kunst hergehet/ wie mit allen dingen in der Welt/ welche gleichsamb in einem Circulkreiß herumb gehen/ vnd ehe ihr Vollkom˜enheit nicht erreichen/ biß sie denselben vollendet haben/ wann sie dann den gantzen Kreiß passieret/ vnd man vermeinet sie seyen am end/ so seind sie wiederumb bey dem anfang.“; und: „Solches ist nun mit dieser schlechten/ geringen Invention versuchet worden/ vnd allen dieser Edlen Kunst verständigen zu vrtheilen heimgestellet/ Ob vielleicht jemand darauß Anlas nehmen/ solchem weiter nach zu dencken/ vnd die Fortification näher zur Vollkom˜enheit bringen helffen wolte.»; Seiger, Die Edle Fortification Kunst (Anm. 19), S. 2 und 10.

Seite 45 / [25]

Dazu beispielsweise Rossetti: «Der Anfänger wird auf diese Weise die Wissenschaft der Regular-Fortification nicht eher endigen, als bis er die Vollkommenheit und Unvollkommenheit von jeglichem ihrer Glieder kennet»; Donato Rossetti, Fortificatione a revoscio, Turin 1678, S. 201; Übersetzung: Böhm, Andreas (Hg.), Magazin für Ingenieur und Artilleristen, Leipzig 1795, S. 174f.

Seite 46 / [26]

«Die ungeschickte (irreguläre) Befestigung ist der Kriegskunst edelster Teil»; nach Dögen, Heutiges tages (Anm. 20), aus: Max Jähns, Geschichte der Kriegswissenschaften (Geschichte der Wissenschaften in Deutschland, Neuere Zeit, 21), München u.a. 1889/91, Bd. 2, S. 1130.

Seite 47 / [27]

Johann Jacob Werdmüller, Schauplatz der Alten und neuen Fortifications-Maximes, Frankfurt a.M. 1691, aus der Widmung, S. 1.

Seite 49 / [28]

Johann Bernhard Scheither, Novissima Praxis Militaris, Oder: Neu-Vermehrte/ und Verstärckte Vestungs-Bauw- Und Krieges-Schuel, Braunschweig 1672; Georg Rimpler, Die befestigte Festung/ Artillerie und Infanterie, Mit drey Treffen in Bataille gestellet. Beständiges Fundament zu Fortificiren und Defendiren, Mit gantz neuen Maximen gefasset. Frankfurt a.M. 1674; Ernst Friedrich von Borgsdorff, Die unüberwindliche Festung/ Oder das In dem Treffen um die Reputation und Libertät der Völker Enthaltene Feld. Das ist: Gründlicher Bericht/ wie gantz neue Festungen auf eine fast unüberwindliche Weise anzulegen/ Als auch Die schon befestigte Plätze nach der Niderländischen Manier/ mit ihren Aussenwercken zu corrigiren/ zu verstärcken/ und in weit grössere Perfection zu bringen, Ulm 1682; ders., Neu-Triumphirende Fortification – Auf allerley Situationen/ defensivè und Offensivè zu gebrauchen, Wien 1703, Augsburg 1714.

Seite 51 / [29]

François Blondel, Neue Manier Vestungen zu bauen ..., [Paris/Amsterdam 1683] Sulzbach 1686, S. 45.

Seite 51 / [30]

«Nemlich Sie zeichneten mir vor/ auf was Art und Weise sie sich bedacht hätten einen Angriff auf meine Bollwercke zuthun und auf dieselbe zu approchiren. Und must ich mich in Warheit verwundern/ wie wol sie dero Lauffgräben führten/ wie artig sie dero Aufwürffe einrichteten/ und ihre Sammel-Plätze/ auch Batterien vorstelleten:»; Blondel, Neue Manier (Anm. 29), S. 47.

Seite 51 / [31]

Ibid., S. 48.

Seite 52 / [32]

Silvère de (Jean DuBreuil) Bitainvieu, L'art universel des fortifications, francoises, holandoises, espagnoles, italiennes, et composees, Paris 1665.

Seite 52 / [33]

Werdmüller, Schauplatz (Anm. 27).

Abbildungen

Seite 31 / Abb. 1

System der Flankierung im Grundriss und der Bestreichung im Aufriss (Specklin 1589, Abb. 20-23).

Seite 32 / Abb. 2

Schematische Anlage eines Kontereskarpendurchstoßes und Grabenübergangs zur Errichtung einer Sprengkammer (Mine) im Wallfuß, um die Bollwerkface zu breschieren (Sardi 1623, Fig. XXXVII).

Seite 33 / Abb. 3

Perspektivische Darstellungen einer Festung (Szenographie) aus der Vogelperspektive und in Augenhöhe (Specklin 1589, Abb. 11).

Seite 34 / Abb. 4

Modellbau. Arbeitsplatz eines Modellbauers mit mehreren Bollwerksmodellen an denen sich die Raumdispositionen und Wallprofile studieren lassen (Mallet 1684, S. 177).

Seite 35 / Abb. 5

Modellbauer. Der Ingenieur erklärt dem Landesherren die Wirkungsweise der fortifikatorischen Elemente, die Wallprofile und Bollwerksformen (A+B) und die Disposition des Festungsgrundrisses (C), um den Defensionseffekt zu veranschaulichen (Mallet 1684, S. 181).

Seite 36 / Abb. 6

Modellbauer bei der Arbeit. Neben den gebräuchlichen Werkzeugen wird die Technik des Modellbaus vorgestellt, wie auf der Grundplatte Nägel zur Bewehrung einzuschlagen werden und die Werke schrittweise aufzubauen sind (Mallet 1684, S. 175).

Seite 39 / Abb. 7

Szenographie. Perspektivisch inszenierte Darstellung einer Festung und deren Belagerung (Busca 1598, Sp. 221-223).

Seite 39 / Abb. 8

Modellbild. Perspektivisch schematische Darstellung einer Fortifikation (Sardi 1623, Fig. VIII).

Seite 40 / Abb. 9

System der flankierenden Schussbahnen aus zwei benachbarten Streichen und deren Streichplätzen auf der Kurtine (Cellarius 1645, Taf. G).

Seite 41 / Abb. 10

Konvergenz von Topographie und Fortifikation. Allerdings wurde hier modellhaft die fiktive Inselform dem fortifikatorischen Ideal angepasst (Ardüser 1651, Taf. Z).

Seite 43 / Abb. 11

Geräte für Schanzarbeiten nach Freitag 1631.

Seite 44 / Abb. 12

Geräte für Schanzarbeiten nach Cellarius 1645.

Seite 45 / Abb. 13

Geräte für Schanzarbeiten nach Dögen 1648.

Seite 46 / Abb. 14

Entwürfe. Planzeichnung und Absteckung im Feld waren separate Entwurfsprozesse. Nur selten war es aufgrund der topographischen Gegebenheiten möglich einen idealen Festungsgrundriss wie hier dargestellt in die Landschaft zu übertragen (Mallet 1684, S. 167).

Seite 50 / Abb. 15

System der Flankierung aus feldseitigen Batterien. Die Darstellung illustriert den Zustand einer fiktiven Belagerung nach der Anlage der Schanzgräben und Aufrichtung der Geschützstellungen; gezeigt wird auch, wie nach der Eroberung der Kontereskarpe die Außenwerke der Festung den Belagerern als Geschützstellungen dienen (Scheither 1676, Taf. 5).

Modell als Abbild

BARBARA SCHELLEWALD

Stiftermodelle in Byzanz und ihr visueller Kontext

This article focuses on the status of painted models in Byzantine monumental art (painting and mosaic). First of all their relation to the planning process and the buildings themselves is taken into account. These models which are being held by their patrons in their hands are in most cases part of an argumentation that deals with political and historiographic issues. Still more interesting is the fact that hence these models are becoming part of a complex image system dominated by saints. In Byzantium they were being understood as directly related to their prototype. To achive likeness with a particular saint is a most ambitious aim of byzantine icons. Not only is an icon's likeness constitutive for its architectural model but also first and foremost for the saint depicted. Since architectural models can be compared with their real buildings, their very likeness seems to prove that icons are portraits of the saints.

Modell – Zeichnung – Stiftermodell

Als der armenische Architekt Trdat (ca. 940 – 1020) nach 989 in Konstantinopel weilt, kommt er in die privilegierte Situation, dem byzantinischen Kaiser seine Dienste anzubieten. Ein Erdbeben hatte der Hagia Sophia, insbesondere dem westlichen Vierungsbogen, der anschliessenden Halbkuppel und Teilen der Kuppel, schwerwiegende Schäden zugeführt. Die Restaurierung erforderte hohe technische Kompetenz. Step'anos Tarōnec'i, ein Autor des frühen 11. Jahrhunderts, berichtet, Trdat habe einen Plan präsentiert, und, mit weisem Verstand, ein Modell vorbereitet. [1]

Die folgenden Ausführungen zielen darauf ab, den Status im Bild erscheinender Architekturmodelle in byzantinischen Sakralbauten zu bestimmen. [2] Dabei gilt es jedoch vorab, einige generelle Überlegungen zu Architekturmodellen in Byzanz zu treffen. Die vielfach in der Forschung vertretende Aufassung, Modelle vor der Frührenaissance hätten nicht in einem direkten Konnex mit der Bauplanung gestanden, erweist sich nicht allein vor dem Hintergrund der eingangs zitierten Quelle als problematisch. [3] Inwieweit Modelle jedoch zu den gängigen Verfahrensweisen byzantinischer Architekturplanung zählten, ist umstritten. Schriftliche Belege datieren aus frühbyzantinischer Zeit, so der Hinweis von Gregor von Nyssa (um 335/40 – 394) auf Wachsmodelle. Einzig die gemalten Modelle werden vereinzelt noch als Reflex derartiger Präsentationsobjekte interpretiert.

Es lassen sich jedoch eine Reihe anderer Indizien anführen, die auf eine derartige Entwurfpraxis schliessen lassen. Unter anderem darf hier das Phänomen innovativer Bauprojekte angeführt werden, für die sicherlich bei der Diskussion zwischen Auftraggeber und Planenden Modelle eine substantielle Grundlage geboten haben. [4]

Nur aus Armenien wie auch Georgien sind steinerne Objekte überliefert, die eine Funktion als Präsentationsmodelle ausgeübt haben könnten (z. B. in der Heilig Kreuz-Kirche von Aght'amar, 921 vollendet, wo der Stifter König Gagik I., ganz im Flachrelief gehalten, an der Westfassade das weitaus plastischere Modell in seiner linken Hand hält.). Später wurden sie in den vollendeten Bau an der Fassade appliziert. [5] Bei der Frage nach der Relation zwischen gemalten und potentiellen dreidimensionalen Modellen sind in jedem Fall die dem Visuellen eigenen Bedingungen zu berücksichtigen.

Zeichnungen, wie sie Trdat vorführt, finden in anderen armenischen Quellen keine Erwähnung. Auch für Byzanz wird noch immer kontrovers diskutiert, welchen Stellenwert planerische, zeichnerische Entwürfe innehatten. Für die Spätantike halten die Schriftquellen ausreichende Hinweise für eine derartige Praxis bereit, [6] für die mittel- und spätbyzantinische Zeit (843-1453) schweigen sie sich zu diesem Sachverhalt aus. Grundsätzlich darf man jedoch davon ausgehen, dass komplexe Bauvorhaben nicht ohne eine zeichnerische Vorplanung auskamen. [7] Übereinstimmende Grundrisse von Bauten an weit voneinander entfernten Orten dürften zudem auf einem zeichnerischen Transfer fundieren. Vermittlungsinstanzen, die sich nicht auf eine rein orale Kommunikation beschränkten, sich vielmehr materiell, d.h. auch zeichnerisch manifestierten, sind vor allem in solchen Fällen anzunehmen, in denen Bauten bis in die Details hinein an anderen Orten kopiert worden sind. Die in Einzelfällen zu beobachtenden differierenden Dimensionierungen setzen zudem einen Übersetzungsmodus voraus, der primär zeichnerisch absolviert werden kann. Der bereits angesprochene Architekt Trdat hat z.B. die Kirche von Gagkašen in Ani nach dem Vorbild der aus dem 7. Jahrhundert stammenden Kirche von Zuart'noc' erbaut. [8] Für Byzanz lässt sich ein analoges Beispiel anführen. Horst Hallensleben hat die Peribleptoskirche in Ohrid (Makedonien) 1294/95 als einen Zwillingsbau der 200 km südlich in Epiros liegenden Panagia Bellas in Boulgareli (Drosopege) identifiziert, die Anfang der neunziger Jahre des 13. Jahrhunderts errichtet wurde. [9] Von ein und derselben Werkstatt geplant und ausgeführt, sind die Disposition, die Proportionen, das Mauerwerk, aber auch der Dekor überraschend gleicher Konzeption verpflichtet. Diese Übereinstimmungen lassen kaum einen Zweifel aufkommen, dass eine zeichnerische Aufnahme diesem Procedere vorausgegangen ist.

Der Fall ist insofern besonders aufschlussreich, als es sich nicht um prominente Grossbauprojekte handelt und auch kein Baumeister namentlich übermittelt ist. Entwurfs- und Planzeichnungen scheinen demnach auch in Byzanz nicht unbekannt gewesen zu sein. Für die eingangs zitierte Situation in Konstantinopel stellt sich jedoch die Frage, ob die Modellpräsentation des armenischen Architekten Aufsehen erregt hat. Zumindest wird in diesem Zeitrahmen in der Hagia Sophia über dem Eingang in den Narthex vom südlichen Vestibül ein Mosaik gesetzt, das uns gleich zwei Architektur-«Modelle» vorführt (Abb. 1). [10]

Abb: 1 >

Dem südlichen Vestibül fällt innerhalb des kaiserlichen Zeremoniells eine zentrale Rolle zu. Der Kaiser legt hier seine Krone ab, an der Tür nimmt der Patriarch ihn in Empfang. Das Mosaik war so für ein ausgesuchtes, privilegiertes Publikum gedacht. Der Gründer der Stadt Konstantinopel, Kaiser Konstantin I. (324-337), offeriert der im Zentrum thronenden Gottesmutter mit dem Christuskind ein Stadtmodell, während auf der gegenüberliegenden Seite Kaiser Justinian I. (527-565), der Erbauer der grossen Kuppelkirche der Hagia Sophia, sein Architekturmodell anbietet.

Justinian konnte man vor dem Eintritt in das Vestibül zuvor in seinem Reiterbild begegnet sein, das auf dem Augustaion, der monumentalen Platzanlage, aufgestellt war. Die Stadtabbreviatur, wie sie auch auf Münzen tradiert wird, ist eher topischen Charakters, einzig die Stadttore verweisen auf die Goldene Pforte, an der der Kaiser bei entsprechenden Anlässen seinen Triumphzug durch die Stadt aufnahm bzw. dort in Empfang genommen worden ist. Stadtmodelle dieser Art finden sich sowohl im Westen als auch andernorts in Byzanz, sie entbehren oftmals präzisierender Angaben, die auf spezifische Eigenheiten der jeweiligen Stadt Bezug nehmen. Vielfach wird hingegen z.B. durch die Anzahl der Türme auf die Beschreibungen des Himmlischen Jerusalem in der Apokalypse des Johannes Rekurs genommen.

Anders verhält es sich bei dem von Kaiser Justinian gehaltenen Modell der Hagia Sophia, das zumindest in strukturellen Eigenheiten, nicht jedoch in den Proportionen, beispielsweise der Überdimensionierung der Kuppel mit dem aufgesetzten und nimbierten Kreuz, der Anlage der seitlichen Annexe mit dem realen Bau koinzidiert. [11] Wenige Kennzeichen sind hinreichend, um eine Identifikation zu gewährleisten. Das «Stiftermodell», wie es gemeinhin tituliert wird, ist als Entwurfsmodell für die Konstruktion oder auch nur Restaurierung eines derart komplexen und technisch hochanspruchsvollen Baus natürlich untauglich.Vielmehr fungiert es im Kontext einer Präsentation, wobei die Relation zu dem realen Bau durch eben diesen Bau kennzeichnende Eigenheiten visuell konstruiert sein muss. Von einer lediglich symbolischen Funktion kann nicht die Rede sein. Die Hagia Sophia, als zentraler Ort der orthodoxen Kirche wie auch des byzantinischen Reiches, wird auch in anderen Medien im Modell vorgeführt.

So ist uns eine Reihe von Siegeln der *ekklesiekdikoi*, einer Gruppe von Klerikern, der juristische und administrative Funktionen zugewiesen war, überliefert. [12] Die Sitzungen des Tribunals wurden in einer der Vestibüle abgehalten. Allein von ihrer Grösse her weichen diese Siegel von dem üblichen Format ab. Zu sehen ist der Gründerkaiser, der zugleich als Reformator dieser Amtsgruppe galt, nunmehr mit der Theotokos gemeinsam ein allerdings schlichter gefasstes Modell präsentierend. Unser Mosaik lässt sich zwar der Kategorie der Stifter- oder Dedikationsbilder zuordnen, [13] schert aber insofern aus, als die Ineinssetzung beider Herrscher – Konstantin und Justinian – keiner historischen Realität entspricht und zumal zu diesem späten Zeitpunkt primär einer Memorialfunktion nachkommt.

Es handelt sich um eine verschiedene Zeitebenen überlagernde, auf die Gegenwart und Zukunft zielende Bildkonstruktion, ein Leitbild oder auch Modell für alle byzantinischen Kaiser, die einerseits ihrer Verantwortung für die Stadt, d.h. zugleich den byzantinischen Staat nachkommen sollen wie zugleich derjenigen für die Hagia Sophia, d.h. der Ostkirche. Eine exakte Datierung für das Mosaik liegt nicht vor, ein Zeitpunkt nach dem oben angeführten Erdbeben dürfte wohl plausibel sein. [14] Man darf sogar vermuten, dass mit der Restaurierung der Hagia Sophia auch die Idee des Gedenkens an ihren Gründer einhergeht. Wenn Mabi Angar überlegt, ob das Modell in den Händen Justinians durch dasjenige des Architekten Trdat angeregt sein könnte, so ist diese Idee reizvoll. [15] Dennoch ist einzuräumen, dass derartige visuelle Modelle schon in der Spätantike keine Besonderheit darstellen. In der Kirche von San Vitale, Ravenna, wird das Modell des Baus durch den Bischof Ecclesius im Apsismosaik gehalten. An den Seitenwänden des Chores erscheinen Kaiser Justinian und seine Frau Theodora mit ihrem jeweiligen Gefolge. Auch hier wird das Bauwerk recht summarisch geschildert. Im Vergleich beider Modelle kann man allerdings recht gut die den jeweiligen Zentralbau charakterisierenden Faktoren voneinander scheiden. So ist nicht allein die Kuppel und ihre Eindeckung unterschiedlich, sondern auch der Kernbau differiert in der Grundstruktur.

Die Aufgaben, die den Modellen im Fall der Hagia Sophia zuwächst, sind nicht auf einen Nenner zu bringen. Während Trdat sich für eine komplexe Bauaufgabe mittels eines Modells bewirbt, steht der Mosaizist vor der Aufgabe, aus einem real existierenden Gebäude eine Mikroarchitektur zu kondensieren, deren bildhafter Charakter die signifikanten Erscheinungsformen des Baus transportiert. Ganz mit der Bildfunktion in Einklang stehend, ist es ein den Seheindruck nur oberflächlich simulierendes Modell, das allerdings gewährleistet, dass wir es mit diesem und keinem anderen Bau in Bezug bringen. Die Fassade wird von der Südseite wiedergegeben, so wie das Mosaik auch das südliche Vestibül schmückt. Auf diese Weise wird eine Korrespondenz zwischen dem Ort des Bildes und der Sicht auf den Bau im Modell gestiftet. Der Grosse Palast des Kaisers wie auch derjenige des Patriarchen ist ebenfalls im Süden angelagert. Die Perspektive ist demnach auf den Herrscher ausgerichtet, der im Zeremoniell unter dem Mosaik die Hagia Sophia betritt. Konstruktive Elemente, wie die die Zentralkuppel stützenden Halbkuppeln z.B., spielen keine Rolle. Wie sehr hingegen ästhetische, aus dem Medium resultierende Kriterien das Erscheinungsbild des Modells determinieren, lässt sich vorzüglich in der Farbfassung erkennen. So harmonieren die Grau-, Blautöne, die bis in den Übergang zu einem Violett moduliert sind, mit der Kleidung des Herrschers, die durch einen analogen Farbkanon gekennzeichnet ist.

Eine derartige Anpassung ist bei dem Stadtmodell von Kaiser Konstantin nicht zu verifizieren. Das Modell der Hagia Sophia zielt an keiner Stelle darauf ab, den Baumaterialien ein visuelles Äquivalent zu verschaffen. Vielmehr handelt es sich um eine dezidiert auf Bildlichkeit angelegte Mikroarchitektur, die ihren Anspruch auf Identifikation nur soweit als notwendig formuliert. Eben dieses Changieren zwischen einem Erinnerungsanspruch an den Gründer und einem in dem visuellen Kontext aufgehenden Modell kann als das Signum dieser Art von Stiftermodell erkannt werden. Das Modell der Hagia Sophia nimmt innerhalb des Mosaiks in gewisser Weise einen prekären Status ein.Während beide Kaiser nur noch imaginiert werden können und die Abbreviatur der Stadt per se als Topos rangiert, referiert das Kirchenmodell auf eine zumindest überprüfbare Realität, den Bau, in dem es sich befindet. Inwieweit aus eben diesem Status generell ein Gewinn für andere im Sakralraum zu findende Bilder (z.B. die Darstellung heiliger Personen) resultiert, wird später noch zu überdenken sein.

Das auf das Medium, Mosaik oder in anderen Fällen Wandmalerei, zugeschnittene Modell kann dennoch nicht völlig von der Frage nach dem Entwurfsprozess der Architektur abgelöst werden. Denn letztlich geht es um eine grundsätzliche Übersetzungsleistung von der Mikro- in die Makroarchitektur oder vice versa. Sehen wir von konstruktiven, auf die Tektonik, auf Einzelprobleme zielenden Zeichnungen ab, so ist das dem Bauherrn gegenüber offerierte Modell auch darauf angelegt, einen spezifischen ästhetischen Eindruck zu kommunizieren. Proportionen können ebenso eine Rolle spielen wie vor allem substantielle, von einer tradierten, geläufigen Architektur, z.B. einem Kirchenbau, abweichende Innovationen, die durch ein Modell suggestiv transportiert sein wollen. Diese Art von einem durch klare Akzente hervorstechendem Präsentationsmodell dürfte unserem visuellen Gegenpart durchaus entsprechen. Das Augenmerk des Auftraggebers gilt gerade diesen nicht gewohnten Eigenheiten. Die zuletzt vorgeschlagene Definition als «Bild der vollendeten Kirche» [16] spiegelt zwar den Entstehungsprozess des Bildes – der Bau ist vollendet –, der Modellcharakter des Bildes wird damit aber zu Unrecht verworfen. Für den Status des Bildes ist die Entstehung nach dem Original oder als Imagination einer zu bauenden Realität zwar im Ausgangspunkt divergent, konzeptionell jedoch, was die Umsetzung in die Mikroarchitektur anbelangt, auf einer ersten Ebene sekundär. Reflektiert das gemalte Modell allerdings ein zuvor dreidimensional gefertigtes Planungs- oder Repräsentationsmodell mit Hilfe dessen ein Sakralbau für die Zukunft simuliert wird, so wären wir mit einer doppelten Übersetzungsleistung konfrontiert, anders gesagt, wäre in unserem Modell eine komplexe Vergangenheit aufgehoben.

Stiftermodelle – Historiographischer Anspruch

Die Signifikanz derartiger Stiftermodelle lässt sich examplarisch an einigen Kirchen des 14. Jahrhunderts studieren. Der serbische König Stephan Uroš II. Milutin (1282 – 1321) hat mit Hilfe der an seinen Hof gebundenen Malerwerkstatt einige der von ihm initiierten Kirchenbauten ausmalen lassen. [17] Hierzu zählt auch die Klosterkirche von Gračanica, die am Ende dieser Reihe vornehmlich als seine Grablege geplant worden ist. [18] Das Stifterbild ist an ungewohnter Stelle plaziert. Milutin und Simonis flankieren den Durchgang vom Narthex in den Naos, im Zenith des Bogens erscheint ein von Cherubim getragener Christus. Engel mit Kronen nähern sich dem Herrscherpaar und verleihen damit einer von Gott gewollten Herrschaft Ausdruck. [19] In den Händen Milutins ruht das Architekturmodell, das die einzigartige Architektur dieses Sakralbaus trefflich inszeniert (Abb. 2 u. 3). [20]

Abb: 2 >

Der für Kirchen weit verbreitete Bautypus einer Kreuzkuppelkirche wird hier insofern übertroffen, als ein zweites Kreuzkuppelsystem integriert bzw. aufgesetzt wird. Damit entsteht ein die Vertikale prononcierender Bau, der mit fünf Kuppeln aufwarten kann.

Abb: 3 >

Das Ineinanderschachteln dieses Systems, seine Verdoppelung, wirkt wie eine Zurschaustellung architektonischer Exklusivität. Dem Modell obliegt eindeutig die Funktion, eben diese Singularität hervorzukehren. Auch hier spiegelt die eingenommene Perspektive den Bildort. Die West- und Südseite des Baus werden vor unseren Augen entfaltet. Die innovativen Elemente sind ablesbar: Die zentrale Kuppel wird umstellt von vier kleineren Kuppeln (nur drei sind sichtbar). Sie ruht auf einem Stützsystem von über Kreuz, in zwei Stufen angelegten Tonnengewölben, die sich mit geöffneten, aber auch geschlossenen Schildwänden nach Aussen zu erkennen geben. Die Nebenkuppeln sind ebenfalls auf einem gestuften Unterbau in die Höhe transponiert. Variable Fensterformen, eingelegte Transennen etc., alle Details sind dazu angetan, eine Identität zwischen dem Modell und seiner «Mutterarchitektur» herzustellen. Die Tonigkeit des Modells folgt im Kern einer Differenzierung von Materialität, legt aber keinen Wert darauf, etwa die Mauerung präzise zu referieren. Vielmehr obsiegt abermals eine malerische Auffassung, die die Modellarchitektur an die Kleidung des Stifters wie auch an den den Ton angebenden Hintergrund zurück bindet.

Die Nachdrücklichkeit, mit der das Individuum Milutin dargeboten wird, ist augenscheinlich. Zweifel über die Verweisfunktion zwischen dem Bau und dem Modell kommen nicht auf. Die Vielschichtigkeit der Bildfunktion wird über den Gesamtzusammenhang erkennbar.

In eben diesem Raum wird nicht nur der eschatologische Charakter anhand einer Darstellung des Jüngsten Gerichts angesprochen, sondern mit dem Nemanjidenstammbaum, einer innovativen Bildfindung, die auf dem Prinzip der Wurzel Jesse beruht, ein Bild seiner Dynastie in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entworfen. [21] Die politisch-historiographische Dimension dieser Stifterbilder ist damit im weitesten Sinne akzentuiert. Der Stifter und sein Modell sind zudem auch ein Dokument, das im Bildsystem in eine auf Zukunft ausgerichtete Herrschaftsvorstellung integriert ist. Dieser dokumentarische Aspekt zeigt sich überdies in der Verfasstheit des Herrscherbildnisses, das mitnichten einem Idealkonzept verpflichtet ist. Im Gegenteil: die Wiedergabe vor allem des Kopfes erlaubt es, das Bild als Portrait zu bewerten. Der schmale Schädel mit kräftigen Backenknochen, die schmale, längliche Nase, kennzeichnende Mundwinkel sind als bestimmbare körperliche Merkmale ausgewiesen. [22] Der Anspruch, den König mit einem an der Realität gewonnenen Bildnis zu verewigen, wird umso deutlicher, setzt man dieses Beispiel mit seinen zeitlich vorhergehenden in Bezug, wie demjenigen etwa in der kleinen Kirche im Kloster von Studenica, Sveti Joakim i Ana, 1312/13 datiert, und demjenigen der Georgskirche von Staro Nagoričino, deren Ausmalung 1317/18 abgeschlossen war. Die physischen Veränderungen, die sein Bildnis im Laufe seiner Stiftungen widerfährt, lassen den Alterungsprozess nicht allein über die Haarfarbe (von dunkelbraun zu weiss) oder die Bartlänge erkennen, sondern auch in den markanter werdenden Gesichtzügen. Ein gleiches Augenmerk hat seine Malerwerkstatt auf die Architekturmodelle gelegt, die darauf zielen, die divergierenden Bautypen jeweils angemessen bildlich vorzuführen. Der Grad der Präzision, mit der diese Umsetzung erfolgt, mag dabei nicht zuletzt auch dem Umstand geschuldet sein, dass eine einzige Werkstatt ihn über einen Zeitraum von ca. 30 Jahren begleitet hat. Dennoch – all diese Phänomene vermögen nicht darüber hinweg zu täuschen, dass ein Realitätsanspruch neuzeitlicher Prägung dem Bild gänzlich zuwider laufen würde.

Dem Bild ist unbedingt auch eine prospektive Dimension eingeschrieben: der Stifter führt seine Stiftung vor, um am Ende aller Tage dafür entsprechend entlohnt zu werden; die historiographische Ebene wird damit jedoch nicht getilgt. In welcher Weise das Architekturmodell an das Portrait des Stifters gebunden werden kann, wie sehr historische Ereignisse eine Anpassung, Aktualisierung von Bildern erfordern und damit ihren Anspruch als historische Dokumente hervorkehren, lässt sich an der Kirche von Dečani erkennen.

Der Bauherr ist ein Sohn Milutins, Stephan, der bei dem endgültigen Grabbau seiner Vaters, Banjksa, als Mitstifter auftritt. [23] Für seine eigene Grablege errichtet er die Klosterkirche Dečani. Die Gründungsurkunde, eine 5 m lange Pergamentrolle, enthält alle dazu wesentlichen Fakten. Stephan war es jedoch nicht beschieden, die Vollendung seines Baus zu erleben, 1331 stirbt er unter ungeklärten Umständen, 1334 oder 1335 wird sein Körper in den nunmehr vollendeten Bau übertragen. Eine erste Ausmalung dürfte in das Ende der 30er Jahre datieren. [24] Im südwestlichen Teil des Naos werden dabei die Portraits der Familie gemalt, eine zweite Schicht korrigiert jedoch diese erste Fassung im Jahre 1343. Stephan Dečanski wird nunmehr nicht mehr alleine als Stifter gezeigt, sondern mit seinem Nachfolger Dušan. Beide halten das Modell, das die wesentlichen Indizien zur Bauerkennung anbietet. Die Inschrift weist sie beide als *ktetoren*, als Stifter, aus. «Korrekturen» dieser Art stehen jedoch in der Funktion, die Kanonisierung des ehemaligen Regenten voranzutreiben. Schliesslich werden seine Reliquien noch im selben Jahr aus dem Sarkophag erhoben und in einem hölzernen Reliquienschrein geborgen, der an der Nordseite vor die Ikonostase aufgestellt wird.

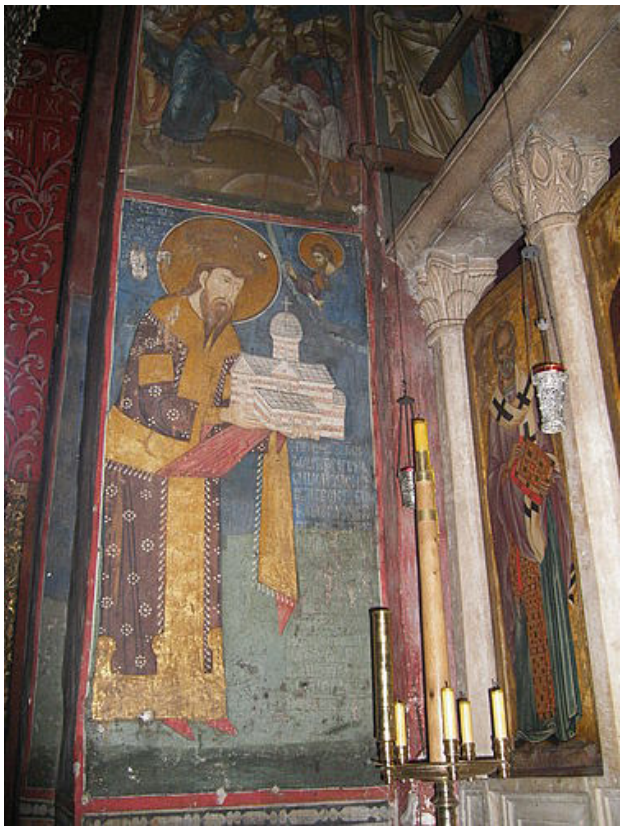


Abb: 4 >

Der nunmehr heilige Gründer bekommt in unmittelbarer Nähe, am nordöstlichen Pfeiler, ein zweites Memorialbild, das ihn jetzt aber ganz allein mit dem Modell zeigt. Der Wortlaut eines an Christus gerichteten Gebets ist beigefügt (Abb. 4 u. 5). Das Architekturmodell ist weitaus «akurater» als sein Vorgänger, minutiös wird hier nun auch die besondere, in Streifen erfolgte Mauerung der Architektur erfasst.

Abb: 5 >

Das sich in der Architektur niederschlagende Amalgam von einem in westlicher Architektur geschulten, aus Kotor stammenden Baumeister, Fra Vita, und einer an Byzanz orientierten Bautradition der Dynastie, wird jedoch kaum im Modell aufgerufen (z.B. mittels der spitzbogigen Fenster der Südwand, der Bauskulptur etc.). Gemessen an der Bauplanung und -ausführung untergräbt das Modell weitgehend die Überlagerung unterschiedlicher kultureller Phänomene. Das Architekturmodell wie auch das Bild des Stifters unterliegen Konventionen, die der Portraithaftigkeit beider eindeutig Grenzen setzen. Dem Stifter, und insbesondere einem heilig gesprochenen Stifter, gebührt eben doch ein gewisser Grad an Idealisierung. So wie wir bei der Architektur gewisse «Defizite» vermerken, so könnten wir bei Stephan argumentieren, nicht einmal seiner Biographie sei angemessen Ausdruck verliehen. Er war gegen seinen Vater angetreten, wurde nach Konstantinopel verbannt und sollte dort geblendet werden.

Diese Blendung war zwar keine totale, aber im Bild wird keinerlei Beeinträchtigung der Sehkraft thematisiert. Der dokumentarische Impetus dieser Bilder ist jedoch auch im Rahmen dieser Vorgaben noch nicht ausgekostet. In der Kirche von Resava erscheint der Despot Stefan Lazarević 1418 nicht nur mit einem Architekturmodell in der Hand, sondern einem beigefügten Auszug aus der Gründungsurkunde des Klosters, dem Typikon. [25] Der mehrfach im Jahr zu spezifischen Anlässen verlesene Text authentifiziert insbesondere einen Gründungsakt, der eine auf Dauer (im Prinzip bis in die Endzeit) angedachte Praxis auslegt.

Wenn wir ganz grundsätzlich den Status der in der Malerei erscheinenden Architekturmodelle so definieren, dass eine partielle Ähnlichkeit zum realen Bau existieren muss, dann gilt es jedoch im nächsten Schritt den Status der Bilder in Byzanz in einem sehr generellen Sinne in unsere Überlegungen einzubeziehen. Dies ist insofern unabdingbar, als unsere Modelle in ihrem visuellen Umfeld aufgehoben sind. Ihre Rezeption ist damit immer auch kontextuell gebunden.

Urbild – Abbild. Das Diktum der Ähnlichkeit

Das Bild des Heiligen ist in Byzanz mit den theoretischen Auseinandersetzungen während des Bilderstreits als Abbild eines Urbildes begriffen. Diese Abbildtheorie hat nicht nur zur Folge, dass das Bild als eine Art Membran zum Heiligen selbst zu verstehen ist, sondern dass es durch das Prinzip der Ähnlichkeit zum Urbild gekennzeichnet ist. Dieses Prinzip – von Barber, aber vor allem Maguire anschaulich dargelegt [26] – setzt auf eine unzweifelhafte Identifizierbarkeit heiliger Personen, die sich nicht zuletzt auch in der unabdingbaren Namensbeischrift niederschlägt. Der Patriarch Nikephoros formuliert, dass das Bild die Dichtkunst im Grad der Ähnlichkeit übertreffe. [27] Er konkretisiert seine Vorstellung, indem er z. B. in seiner zweiten Gegenrede von der Übereinstimmung individueller Züge spricht. [28] Auch im Konzil von 787, bei dem der Bilderkult zwischenzeitlich wieder eingesetzt worden ist, wird im Zuge des Traditionsbeweises eine Reihe von Wiedererkennungswundern referiert. Die Ikone einer heiligen Person bietet in einem ganz strikten Sinne ein Porträt dar, dessen Erscheinung eindeutig definiert ist. Diese Definition ist freilich relational. So mag bei dem einen Heiligen die Stirnglatze hervorstechen, bei einem anderen die lockige Pracht des Haupthaares festgelegt sein. In einer Vielzahl von hagiographischen Quellen werden Berichte dargeboten, wie ein Maler in einer Vision des Heiligen ansichtig geworden ist und so die Übertragung seiner charakteristischen Züge in eine Ikone hat leisten können.

Die Heiligen selbst sitzen Modell, so wie das einmal verfasste Bild zum Modell ihres Abbildes avancieren kann. Andererseits wird von spirituellen Begegnungen mit Heiligen Zeugnis abgelegt, in denen die Protagonisten einzig den Heiligen erkennen konnten, weil sie durch entsprechende Ikonen auf seine Erscheinungsform eingestellt waren. Die Rede ist allerdings von prominenten Heiligen. [29]

Eine weitere Einschränkung betrifft die weiblichen Heiligen, die deutlich schematischer dargestellt werden – ihnen mangelt es ja in der Regel freilich an Bärten ebenso wie an potentiellen Stirnglatzen. Neben den Beischriften, die unter anderem auch Eindeutigkeit regeln, sind es bisweilen Attribute, die hier kompensatorisch eingesetzt werden. So äussert auch der Patriarch Photios noch in einem 869/70 in Konstantinopel abgehaltenen Konzil, das Bild Christi sei zu verehren, damit man am Ende aller Tage nicht Gefahr laufe, Christus nicht erkennen zu können. [30]

Dieses bildtheologisch fundierte Regulativ von Heiligenbildnissen ist nach dem Bilderstreit für eine Vielzahl von Heiligen eingehalten worden. Die Ikonen der Heiligen sind nicht wundersame Erfindungen künstlerischer Kreativität, sondern sie sind stets immer als Abbilder der realen Personen verstanden worden. Von diesem Regulativ ist nicht die unterschiedlichen Konjunkturen unterworfene stilistische Erscheinungsform betroffen, so dass die Bilder ästhetisch durchaus divergieren. Formale Distinktionen zwischen Kopfformen, Haartrachten wie auch insbesondere Bartarten sorgen für eine konstante Kennzeichnung einzelner Heiliger. Über lange Zeiträume bleiben derartige Charakterisierungen von Gesichtszügen konstant. Die Heiligen definieren sich demnach nicht so sehr wie im Westen über ihre Attribute, sondern vielmehr über physiologisch überprüfbare Zeichen. Diese waren so verfasst, dass sie eine im besten Sinne glaubwürdige Person im Bild offerierten.Ganz in diesem Sinne wird etwa in einer Handschrift der Sacra Parallela des Johannes Damaskenos, Paris, BN, gr. 923, fol. 347 r, einem der Bildertheoretiker des Bilderstreits, eine Miniatur beigeben, in der das Kopieren einer Ikone thematisiert ist. [31] Dieses Kopierverfahren sicherte die Identität des Dargestellten. Das Kopieren vollzog sich dabei nicht allein von einem zum anderen Objekt, sondern in Malerwerkstätten zumal über die jeweiligen Musterbücher oder Musterblätter, die diese Art der Reproduktion garantierten. Sie enthalten Erinnerungen an Wahrgenommenes, sie bieten zugleich Vorstufen für neue Entwürfe, die jedoch nicht die tradierten Modelle gänzlich überwerfen. [32] Dieser zeichnerische Transfer ist als Teil der Arbeitspraxis ebenso selten überliefert wie die oben thematisierten Architekturzeichnungen. Dass sie jedoch auch im Rahmen der Vorgaben innovative Stilkonzepte transportierten, lässt sich an den wenigen überlieferten Exemplaren eindeutig ablesen.

Übereinstimmungen bis ins Detail bei weit auseinanderliegenden Monumenten machen die Rekonstruktion darüber hinaus plausibel. In der Wandmalerei und vor allem in der Unterzeichnung von Mosaiken vermag man jedoch zu erkennen, wie in einer ersten Skizze eben diese auf die Identität der Figuren zielenden Eigenheiten gesichert wurden. Die aus unserer Wahrnehmung recht oberflächliche Festlegung hat für den byzantinischen Rezipienten eine gänzlich andere Wirkmacht. Es sind eben diese wenigen Indizien, die aus seiner Sicht die Übereinstimmung mit dem Urbild garantieren. Die Absicherung erfolgt freilich auch über eine Beischrift, die auf einer weiteren Ebene auch eine Authentifizierung leistet.

Unter dieser Prämisse halte ich den Terminus «Modell» nach wie vor auch für die visuellen zweidimensionalen Mikroarchitekturen für adäquat. Entscheidend ist nicht, welchen Grad von Präzision wir unserer heutigen Definition von Modell unterstellen, sondern welche Art von Indizien aus der Perspektive der Zeitgenossen vorhanden sein mussten, um als solches anerkannt werden zu können. Gemessen an der Abbildtheorie hatten die Mikroarchitekturen ohne Zweifel ausreichende Elemente, um ihnen den Status als Abbild des realen Baus zuzugestehen. Wenn Peter Kurmann Mikroarchitekturen auf Stiftergräbern attestiert, dass sie als Modelle verstanden werden können, sofern sie Einzelheiten des realen Baus referieren wie zugleich proportional richtig angelegt sind, [33] so dürfen wir diesen Modellcharakter allemal für unsere bildlichen Architekturen in Anspruch nehmen, da sie ohne Zweifel exakt unter diesen Kriterien rangierten. Auf der anderen Seite ist die Überprüfbarkeit mit dem originalen Bau eines der unbedingten Vorzüge dieses Bildes. Daraus resultieren m. E. Konsequenzen für die anderen nicht in jedem Fall einer Vergleichbarkeit oder Überprüfung zugänglichen «Portraits» der Heiligen. Da der Status aller Bilder letztlich jedoch nicht divergiert, steigert das Stifterbild mit der Architektur gleichsam den Abbildcharakter der Ikonen. Damit die Stifter mit ihren Modellen jedoch die Bilder der Heiligen nicht in ihrem Realitätsgrad übertreffen, bedarf es bei aller Präzision auch der Rück- oder Einbindung in den malerischen Kontext.

Barbara Schellewald studierte Kunstgeschichte, Indologie, Klassische und Christliche Archäologie sowie Italienische Philologie an den Universitäten Heidelberg und Bonn, wo sie 1982 promoviert wurde. Sie habilitierte sich 1994 an der Universität Bonn und wurde dort Professorin für Kunstgeschichte. Seit 2004 ist sie Ordinaria für Allgemeine Kunstgeschichte des Mittelalters an der Universität Basel. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind: Byzantinische Bildproduktion und -programmatik, Reliquien, Bild und Text-Relationen, Kulturtransfer zwischen Ost und West während des gesamten Mittelalters und Wissenschaftsgeschichte.

Fussnoten

Seite 54 / [1]

Mabi Angar (Stiftermodelle in Byzanz und bei christlich-orthodoxen Nachbarkulturen, in: Christine Kratzke, Uwe Albrecht [Hg.], Mikroarchitektur im Mittelalter. Ein gattungsübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination, Leipzig 2008, S. 433–453, S. 440f.) zitiert diese Begebenheit. Ausführlicher dazu: Christina Maranci, The Architect Trdat. Building Practices and Cross-Cultural Exchange in Byzantium and Armenia, in: Journal of the Society of Architectural Historians 62, 2003, S. 294-305, S. 294f.

Seite 54 / [2]

Dieser Aspekt ist von der bisherigen Forschung nur am Rande thematisiert. Für die grundsätzliche Wertung von zweidimensional dargestellter Architektur in Byzanz ist der von Slobodan Ćurčić u. Evangelia Hadjitryphonos edierte Ausstellungskatalog (Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art, Ausstellungskatalog Museum of Byzantine Culture, Thessalonike u. Princeton University Museum 2009/10, Princeton 2010) höchst erhellend. Slobodan Ćurčićs einführender Aufsatz (Architecture as Icon, in: Ebd., S. 3–37) bietet eine umfassende Perspektive auf diese Problematik. Evangelia Hadjitryphonos greift in ihrem Aufsatz (Presentations and Representations of Architecture in Byzantium. The Thought behind the Image, in: Ebd., S. 113–154, besonders S. 138–144) auch das Thema der Modelle auf. Der Bildkontext, innerhalb dessen die Stiftermodelle visualisiert sind, wird jedoch nicht angesprochen.

Seite 54 / [3]

So Andres Lepik, Das Architekturmodell der frühen Renaissance, in: Bernd Evers (Hg.), Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo, München 1995, S. 10–20 [Katalog zur Ausstellung «Architekturmodelle der Renaissance» Kunstbibliothek im Alten Museum, Berlin 1995/96], S. 10f. In seiner Arbeit von 1994 (Das Architekturmodell in Italien 1335-1550, Worms 1994) formuliert derselbe Autor (S. 19f.), Stiftermodelle des Mittelalters stünden in keinem Zusammenhang mit der Planungs- und Baugeschichte. Ihre Bedeutung liege auf einer rein symbolischen Ebene. Eine weitaus differenziertere Perspektive wird in dem von Christine Kratzke u. Uwe Albrecht herausgegebenen Tagungsband (Mikroarchitektur [Anm. 1]) vertreten.

Seite 55 / [4]

In der Forschung gibt es keinen Konsens über den Prozess der Bauplanung. Während Robert Ousterhout (Master Builders of Byzantium, Princeton 1999) sehr grundsätzlich eine Differenz zwischen der Bauplanung in der Spätantike und im Mittelalter in Byzanz formuliert, wird von anderen Forschern für eine vorsichtigere Sichtweise plädiert. Einen ausgezeichneten Überblick über diese Fragestellung bietet Hadjitryphonos, Presentations (Anm. 2).

Seite 55 / [5]

Angar, Stiftermodelle (Anm. 1), S. 441f. Die Frage nach der Relation zwischen Modellen und ihrer möglichen Integration in den dann errichteten Bau kann nur für den einzelnen Fall entschieden werden. Im oben angeführten Ausstellungskatalog (Anm. 2) wird eine Reihe von früher entstandenen Objekten (Katalog Nr. 3–5) diskutiert, die offenkundig einer anderen Funktion vorbehalten waren. Mabi Angar arbeitet an einer umfassenden Studie zu dieser Fragestellung.

Seite 55 / [6]

Ousterhout (Master Builders [Anm. 4], S. 58–68) führt eine Reihe von prominenten Beispielen für die Spätantike auf. Er ist jedoch der Auffassung, dass diese Praxis in mittelbyzantinischer Zeit aufgegeben worden ist. Vgl. dagegen Charalambos Bouras, Originality in Byzantine Architecture, in: Mélanges Jean-Pierre Sodini (Travaux et mémoires. Centre de recherche d´histoire et civilisation byzantine 15), Paris 2005, S. 99–108. Vgl. auch Hadjitryphonos, Presentations (Anm. 2).

Seite 55 / [7]

Bouras, Originality (Anm. 6) argumentiert mit einer Reihe von Beispielen absolut überzeugend für diese Praxis. Die im Weiteren angeführten Beispiele bestätigen seine Position.

Seite 55 / [8]

Maranci, Trdat (Anm.1), S. 301–302.

Seite 55 / [9]

Horst Hallensleben, Die architekturgeschichtliche Stellung der Kirche Sv. Bogorodica Peribleptos (Sv.Kliment) in Ohrid, in: Zbornik. Posveten na Dimče Koco, Zbornik Arheološki Musej na Makedonija VI-VII, 1967–1974, Skopje 1975, S. 297–316.

Seite 56 / [10]

Zum Mosaik vgl. Marcell Restle, Art. «Konstantinopel», in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst Bd. IV, Stuttgart 1990, Sp. 366–737, hier insbesondere Sp. 631–659 zu den Mosaiken der Hagia Sophia in diesem Zeitrahmen, Sp. 656–659 zu diesem Mosaik. Vgl. auch Robin Cormack, The Mother of God in the Mosaics of Hagia Sophia at Constantinople, in: Maria Vassilaki (Hg.), Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art, Mailand 2000, 106–123 [Katalog zur Ausstellung «Mother of God», Benaki Museum, Athen 2000].

Seite 57 / [11]

Čurčić, Architecture (Anm. 4), S. 14f., weist ebenfalls auf dieses Beispiel hin.

Seite 57 / [12]

John Cotsonis, The Virgin and Justinian on Seals of the Ekklesiekdikoi of Hagia Sophia, in: Dumbarton Oaks Papers 56, 2002, S. 41–55.

Seite 57 / [13]

Vgl. zu diesem Bildtypus grundsätzlich Elisabeth Lipsmeyer, The Donor and his Church Model in Medieval Art from Early Christian Times to the Late Romanesque Period, New Brunswick 1981; Čedomila Marinković, Slika podignute crkve predstave arhitekture na ktitorskim portretima u srpskoj i vizantijskoj umetnosti (Engl. summary: Image of the Completed Church. Representations of Architecture on Founder's Portraits in Serbian and Byzantine Art), Belgrad 2007; Angar, Stiftermodelle (Anm. 1), mit jeweils weiterführender Literatur.

Seite 58 / [14]

Die Datierung basiert auf dem stilistischen Vergleich der nachikonoklatischen Mosaiken innerhalb der Hagia Sophia. Vgl. Restle, Konstantinopel (Anm. 10), Sp. 631–659, mit Literaturhinweisen.

Seite 58 / [15]

Angar, Stiftermodelle (Anm. 1), S. 441.

Seite 59 / [16]

Marinković, Slika (Anm. 13).

Seite 60 / [17]

Zur Milutinwerkstatt gibt es umfassende Forschungen. Ein kurzer Überblick findet sich in: Barbara Schellewald, Art. Michael und Eutychios, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. VI, Stuttgart 2005, Sp. 345–362; zur «Hofwerkstatt»: dies., Die Milutinschule - eine Hofwerkstatt des serbischen Herrschers Stephan Uroš II. Milutin?, in: Anne-Marie Bonnet, Roland Kanz u.a. (Hg.), Le maraviglie dell'arte. Kunsthistorische Miszellen für Anne Liese Gielen-Leyendecker zum 90. Geburtstag, Köln 2004, S. 27–44.

Seite 60 / [18]

Milutin wählte später jedoch Banjska als seinen Bestattungsort. Zur Architektur der Kirche: Slobodan Čurčić, Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture, University Park, PA 1979.

Seite 60 / [19]

Eine Analyse der Bildkonzeption im Kontext des Raumes bei Frank Kämpfer, Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen, Recklinghausen 1978, S. 95–98.

Seite 60 / [20]

Die Arbeit von Marinković, Slika (Anm. 13), war mir leider nicht zugänglich. Ein knapper Einblick in ihre zentralen Thesen zu dieser Art von Stiftermodell findet sich in: dies., Founder's Model – Representation of a Maquette or the Church, in: Zbornik Radova Vizantološkog Instituta 44, 2007, S. 145–153.

Seite 62 / [21]

Zum Nemanjidenstammbaum: Eva Haustein, Der Nemanjidenstammbaum. Studien zur mittelalterlichen serbischen Herrscherikonographie, Bonn 1985, S. 20–43 u. S. 120–125.

Seite 62 / [22]

Zur Charakterisierung des Herrschers in den zu unterschiedlichen Zeiten entstandenen Bildern: Horst Hallensleben, Die Stifterbildnisse als mittelbare Quelle für die Datierung der Malereien in den Kirchen König Milutins, in: XIIe congrès international d'études byzantines, Ochride, 1961, rapports complémentaires, résumés, Belgrad 1961, S. 43–44.

Seite 63 / [23]

Zum Stifter wie auch zur Architektur: Bratislav Pantelić, The Architecture of Dečani and the Role of Archbishop Danilo II, Wiesbaden 2002.

Seite 63 / [24]

Die wesentlichen Fakten zur Ausmalung der Kirche finden sich bei Gojko Subotić, Spätbyzantinische Kunst. Geheiligtes Land von Kosovo, Zürich/Düsseldorf 1998, S. 188–197.

Seite 65 / [25]

Abb. bei Vojislav J. Djurić, Byzantinische Fresken in Jusgoslawien, München 1976, Abb. 113.

Seite 65 / [26]

Charles Barber, Figure and Likeness. The Limits of Representation in Byzantine Iconclasm, Princeton 2001; ders., Icon and Portrait in the Trial of Symeon the New Theologian, in: Antony Eastmond, Liz James (Hg.), Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack, Ashgate 2003, S. 25–33; Henry Maguire, The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium, Princeton 1996.

Seite 65 / [27]

Patriarch Nikephoros, Antirrheticus III, 35, in: PG 100, 428 C-D.

Seite 65 / [28]

Patriarch Nikephoros, Antirrheticus II, 13, in: PG 100, 357.

Seite 66 / [29]

Eine Vielzahl derartiger Beispiele bei Maguire, Icons (wie Anm. 26).

Seite 66 / [30]

Johannes Dominicus Mansi, Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio, Bd.XVI, Florenz 1771, S. 400.

Seite 66 / [31]

Abb. bei Maguire, Icon (Anm. 26), Abb. 5.

Seite 66 / [32]

Einen sehr guten Überblick über dieses Phänomen in Byzanz: Marcell Restle, Art. «Musterbücher», in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, Bd. VI, Stuttgart 1995, Sp. 770–806. Ergänzend sei hingewiesen auf: Irmgard Hutter, The Magdalen College «Musterbuch». A Painters Guide from Cyprus at Oxford, in: Nancy Patterson Ševčenko, Christopher Moss (Hg.), Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki. Department of Art and Archaeology Program in Hellenic Studies, Princeton 1999, S.117–146.

Seite 67 / [33]

Peter Kurmann, Mikroarchitektur im 13. Jahrhundert: Zur Frage nach Architekturmodellen zur Zeit der Hochgotik, in: Kratzke/Albrecht, Mikroarchitektur (Anm. 1) S. 83–97, S. 83 Anm. 2. «Proportional richtig» darf wohl nicht ganz eng verstanden werden.

Abbildungen

Seite 56 / Abb. 1

Istanbul, Hagia Sophia, südl. Vestibül, Kaiser Konstantin und Justinian vor der Gottesmutter. Aus: W. Eugene Klienbauer, Antony White, Henry Matthews, Hagia Sophia, London 2004, S. 55.

Seite 60 / Abb. 2

Gra anica, Klosterkirche, Narthey, Stephan Uro II. Milutin mit dem Kirchenmodell. Foto Archiv Horst Hallensleben.

Seite 61 / Abb. 3

Gra anica, Klosterkirche, Bau von Westen. Foto Archiv Horst Hallensleben.

Seite 63 / Abb. 4

De ani, Klosterkirche, Naos, Stephan De anski mit dem Kirchenmodell. Quelle: www.wikimedia.com Zvjazdka.

Seite 64 / Abb. 5

De ani, Klosterkirche, Bau von Westen. Quelle: www.wikimedia.com A. Dombrowski.

A perfect model of the great King

PHILIPP JEANDRÉE

On the relationship between the image of sovereignty and the legitimacy of social order in modern political thought

This article compares rulers' portraits from the 17th and 18th century arguing that they reveal a critical transformation of political thinking. Since the French Revolution, sovereignty is no longer an absolute model of divine authority but has turned into a contingent image of itself. Hence, the dispute about the symbolic form of the social and the adequate representation of the sovereign (the people) has become the very essence of modern democracy. Formerly involved in the constitution of royal power through acts of display and pictorial representation, the visual arts now face the challenge to depict sovereignty in a society where the ultimate place of power is empty.

Introduction

On the 11th of December 1831 John Quincy Adams, the sixth president of the United States, wrote in his diary: «Democracy has no monuments; it strikes no medals; it bears the head of no man upon a coin; its very essence is iconoclastic.» [1] Adam's comment on the image of popular sovereignty reflects a modern understanding of political representation which seems to have distanced itself from any form of metaphysical idolatry. But what are the reasons for democracy's alleged aversion against all forms of overbearing imagery? Forty two years prior to Adams diary entry the question about the form of sovereignty and the source of its legitimacy had become a question of life and death in revolutionary France.

The assault on the Bastille on the 14th of July 1789 marked a turning point in recent history, the transcendent foundations of the absolutist social order having crumbled and fallen within a few years. The fierce dispute in the 18th century about the nature of sovereignty was historically unprecedented. The radical upheavals also had a profound impact on the visual arts of that time which, until then, had played an important role in the constitution of royal power (at least in the institutionalised form of the French academy). In particular the portrait of the sovereign can be regarded as a significant document to understand the legitimacy of social order at an extraordinary and momentous point in Western history.

This article focuses on the visual representation of artistic pictures based on the hypothesis that they reflect the decisive shift in political thinking from the era of *absolutist* monarchy to the early forms of modern *democracy*. The portrait of the king, so I will try to show by example of paintings by Hyacinth Rigaud and Charles Le Brun, stands for a form of absolutist sovereignty which assumes the existence of a social order identical with its modes of representation; in contrast, the political dimension of democratic sovereignty emanates from the discrepancy between the model of sovereignty and the image of the sovereign. I will demonstrate this relation with a focus on the work of French painter Jacques-Louis David. My argument is mainly structured around the art-historical interpretation of the work of Charles Le Brun by Amy M. Schmitter [2] and her account of French academic painting as well as T. J. Clark's analysis [3] of David's *The Death of Marat*.

The authors' interpretation can be fruitfully linked to discussions in contemporary political philosophy which revolve around questions of sovereignty, representation and the symbolic order of the social. Being less concerned here with an in-depth formal analysis of singular pictures, my principle objective is to analyse the intrinsic relationship between image making and modern political thinking. In this context the term *modern* is broadly understood as *secular* and refers to a historical period in which the ancient transcendent foundations of social order were called into question. I will start my deliberations with a brief genealogy of the concept of political sovereignty, followed by an interpretation of the portraits of Louis XIV and Jean-Paul Marat as depictions of the sovereign body and will finally connect them to developments in modern political thought.

Supreme authority and the body of the king

In his seminal study *The King's Two Bodies*, medieval historian Ernst Kantorowicz famously describes the far-reaching transformation in the concept of political authority over the course of the Middle Ages. [4] Kantorowicz sets forth how the modern understanding of sovereignty as «supreme authority within a territory» [5] has emerged from a political theology. According to him, the concept of the king's two bodies is rooted in the ecclesiological understanding of the church as the mystical body of Christ. Christ's body consists of a *corpus mysticum* and a *corpus naturale*, a mortal and an immortal body, a body personal and corporate, individual and collective. Analogous to this theological-political understanding of the body of Christ, which initiates the Roman Catholic Church through the sacrament of the Eucharist, the earthly king was attributed two bodies as well: a *body natural* which is mortal and a *body politic* which outlives the king's physical existence. [6]

Thus the king belongs simultaneously to two different spheres: the first is the sphere of timely presence as attributed to his individual person; the second designates the mystical dignity and justice bestowed to his office and the institution of kingship. His two bodies enabled the monarch to mediate between the profane sphere of society and the transcendent sphere which represented the divine legitimacy of the social order. Only because the mythical body of the king was situated outside of society in the realm of divine glory was it possible that the people could project the imaginary unity of the body politic on his earthly individual existence. In this understanding, the king's body could guarantee the identity of the body politic, since it was his body that represented the mythical community between the kingdom and its subjects.

In summary, the concept of sovereignty relies predominantly on two conditions: first, the holder of sovereignty «is superior to all authorities under its purview» and, second, this supreme authority must be derived «from some mutually acknowledged source of legitimacy» [7]. Starting from the assumption that «state power requires recognition to exist» [8] one has to ask how this recognition, the acknowledgement of legitimacy, is achieved. In the case of Louis XIV, the legitimacy of absolute state power, as represented by the king's body, was derived from a divine mandate while still needing the recognition from his subjects. Amy Schmitter points out that the «pictorial representations» of the king had significant impact on the constitution and execution of absolute state power which was ultimately located in the king's body.

In the following, I will show that the concept of *representation* is essential for understanding the difference between the *model of sovereignty* and the *image of the sovereign* - not only understood as mental concepts but also with respect to their material realisations. My subsequent arguments are based on the assumption that the concept of representation is not simply a means of making visible or making present, but rather a *concept of non-identity*: «Representation is at once the action of putting before one's eyes the quality of being a sign or a person that holds the place of another, an image, a political body, (...).» [9]

«The portrait of Caesar is Caesar» [10]

In his book *Portrait of the King* French historian and philosopher Louis Marin shows the complex enmeshment of King Louis XIV's absolutist claim to power with its numerous dimensions of artistic representation and proposes the following interpretation of the king's portrait: «The king is only truly king, that is, monarch, in images. They are his *real presence*.» [11] Thus, the portrait of the king, his painted picture, grants us access to a complex network of ideas woven around the nodes of religious beliefs, political power, historical determination and aesthetic experience. As indicated above, the king derived his earthly power from his divine descent which grounded his person in a metaphysical sphere beyond space and time. The king himself, as it were, was a portrait of God, his sovereignty legitimised by divine mandate. It is thus no surprise that in the king's glorious self-understanding Apollo, the Olympian deity of light, truth and the sun, was the preferred role model of le Roi-Soleil.

Whereas the image of Christ constituted a reference to the general theological-political authority and the absolute power of Louis XIV, the image of Apollo served as personal allegory expressing an enhanced understanding of his individual grandeur. Thus, Louis XIV understood the sun «as another version of the king himself.» He described the sun as «the noblest of all stars, (...) which, by virtue of its uniqueness, by the brilliance that surrounds it, by the light it imparts to the other heavenly bodies that seem to pay it court, by its equal and just distribution of the same light to all the various parts of the world, (...) assuredly makes a most vivid and a most beautiful image for a great monarch.» [12] Louis XIV took on the form of the sun not only in a metaphorical way but as a self-aggrandising comparison to God.

In his description of Versailles, André Félibien, the official court historian to Louis XIV, wrote accordingly: «Le Ciel, qui a répandu dans V.M. tant de graces & de tresors, & qui semble avoir entrepris en la formant de faire un chef-d'œuvre de son pouvoir, en donnant à la terre un parfait modele d'un grand Roy; (...).» [13] The king, therefore, is himself the living and omnipotent portrait of God; Louis «is the perfect model of a great king, and he is the unique model only because he is already the portrait of the absolute, the 'unique' copy of the king of kings.» [14] The picture of the king is thus adjudged divine qualities and can be understood as a model, an object of imitation, that is supposed to resemble an 'image' of God.

The portrait of the king thus functioned as an instantiation through which the abstract property of godly power could be exemplified and materialise. The identification with a divine image allowed for the amalgamation of the king's *corpus naturale* with his *corpus mysticum* thus rendering visible the invisible foundation of his sovereignty. Conceived as a model of God, the king's authority was grounded in a transcendent realm which could only be accessed by means of aesthetic experience. Therefore the imagination of the king's godly nature was expressed through the mise-en-scène of his individual person and his claim to supreme authority was conveyed ubiquitously through the aesthetics of spectacle and artistic representation.

Abb: 1 >

Hyacinth Rigaud's huge painting [fig. 1] shows the sixty-three-year-old king in his coronation robes, the royal sword at his side and holding the royal sceptre. On his right-hand side, slightly in the shadow, the crown is presented on a stool. Even though the king is of advanced age, the picture shows a vigorous and healthy-looking middle-aged man with muscular, almost athletic legs, strong enough to support his heavy and precious robes and to carry the insignia of royal power.

The texture of the king's luxurious clothes and the flamboyant drapery in the background are painted in great detail and with a strong sense of accuracy. However, the portrait was anything but realistic. At the time when the portrait was made Louis XIV had already weathered various diseases, his body was gout-ridden and his face ravaged by the loss of teeth. It thus seems plausible in this context to interpret Rigaud's painting as an highly idealistic depiction of the king's natural body expressing an apotheosis of his mystic, immortal body.

From a modern perspective, the distinction between a 'realistic' and 'idealistic' representation of Louis XIV corresponds to what Claude Lefort has described as the «theologico-political formation» [15] reflecting the relationship between the particular and the universal dimension of the sovereign's body. «When the king is blessed and crowned as the Lord's anointed, his power is spiritualized but, although he is the earthly replica of Christ, he differs from his model in that, whilst grace makes him divine, his nature makes him human.» [16] Following Lefort, the king's body does not only represent an incarnation of divine authority which guarantees the identity of the body politic through the unification of the physical with the metaphysical but it also represents «the division between them» [17]. The distinction between the realistic and idealistic dimension of the king's representation can be regarded as a continuation of this division which reveals the paradoxical duality of the king's two bodies. The idealistic depiction of Louis XIV emphasises his absolute claim to power but it shows simultaneously that only through the process of (aesthetic) representation the division between the realistic and idealistic, between the particular and the universal, between the human and the divine, can be overcome.

Thus, Rigaud's portrait symbolises the veneration for the king's physical body which merged with his transcendent body to such an extent that the picture was treated in the same way as the actual king. For Louis XIV who had perfected the aesthetic staging of his daily routines this meant that the portrait served as a substitute for him at the court of Versailles during his absence. The courtiers had to pay the same respect to the king's portrait as to the king himself and it was «an offence known as *lèse-majesté*, or contempt of Majesty, to turn your back on the portrait, (...).» [18] The identification of the king with his visual representations went so far that «some French jurists proposed the right of asylum for the 'holy' statues of the king, and injury done to royal statues and images counted as treason.» [19] As witnessed by such practices, the portrait of the king has become a placeholder of divine glory, a mimetic model of transcendent authority. In this regard, the portrait did not constitute an individual pictorial representation of the king's physical body but rather an allegory of his transcendent body and the institution of monarchy.

The image of the monarch was conceived as allegorical representation of the organic unity of the body politic. An idea which has probably never been summed up in a more poignant way than in Louis XIV's laconic utterance: «L'état, c'est moi.» The organic unity of the body politic was also accomplished through a logic of temporality depicting the king as simultaneously timeless existence and historical figure. According to Kantorowicz: «the king, at least with regard to Time, had obviously 'two natures' - one which was temporal and by which he conformed with the conditions of other men, and another which was perpetual and by which he outlasted and defeated all other beings.» [20] It is the institution of royal power beyond time I will discuss next, and therefore turn towards the work of perhaps the most important artist in 17th century France and at the royal court in Versailles: Charles Le Brun.

Abb: 2 >

In his paintings, Le Brun not only apotheosises the body of the king as belonging to a sphere outside society but also the perpetual body of the king situated beyond time. In Le Brun's allegorical paintings *The Triumph of Alexander / Entry into Babylon* (1661-65) and *The Conquest of the Franche-Comté* (1674) Louis XIV is depicted as the most glorious ruler of all time dominating the course of history. The first painting [fig. 2] shows Louis XIV in the guise of Alexander the Great as he enters the conquered city of Babylon in a golden chariot drawn by two decorated elephants, the royal cloak, his opulent helmet and sceptre referring to the glory of his reign.

The second portrait [fig. 3] depicts the king in similar but somewhat more individualised fashion. Situated in the centre of the picture, Louis XIV is depicted in antique-like robes and as surrounded by emblems of national power (the lion of Spain, the German eagle, etc.) and mythological figures (Hercules, Minerva, Mars). According to Schmitter, the symbolisation of the picture even indicates the precise date of the historical event. [21]

In both paintings narration had an important function for a historical discourse that revolved around the king's body. The depiction of a battle, a mythical scene or the portraiture of the king all served the purpose of creating history, a great narration dedicated to the glorious nation and its absolutist sovereign. Marin describes this as the transformation of the «paradigm 'history' into a *particular narrative*» constructed around the king, which eventually turned into «a universal *model*.»

Abb: 3 >

Marin elaborates: «Louis XIV makes history, but it is his history that is made in what he does, and at the same time his historian, by writing what he does, writes what must be written.» [22] The same could be said about the visual portrait: the painter paints what must be depicted and, consequently, in Le Brun's portraits history is perceived as a predetermined script staged in the honour of the king.

Tracing back the course of history to the king's body is, from a modern point of view, not only a means of extending and representing royal power but also of curbing the uncertainties inherent in the conditions of history, a covering up of the contingent nature of political representation. However, it is important to stress that the experience of contingency is not a modern phenomenon. Oliver Marchart points out that the discussion of contingency in early European thought was experienced in the form of paradoxes which posed a potential threat to society's normative foundations and were only articulated in mystic, theological or philosophical discourses. [23] Even though contingency was experienced in various ways, it was not generally acknowledged as a social factor and remained «a manoeuvring room within the framework of a solid order.» [24] Accordingly, in absolutist France the representation of the king as incarnation of divine authority was not part of a discourse in which the paradoxes of social foundations should be experienced and the depiction of the king's power had to be cleared of any indications of his temporal and social conditionality.

As shown above, Le Brun encloses precisely this temporal or historical conditionality of Louis' absolute power by means of pictorial representation and depicts his body as eternal certainty dominating the course of history. If the portrait of the king is to be understood as an extension of his body and an instantiation of his divine properties, Marin's following suggestion is plausible: that «the king is only truly king in images» and that it is ultimately not possible «to trace the king otherwise than by retracing him in his representation, by redrawing him from his portrait.» [25] Even though it seems that the king is not «other than his image», Schmitter claims that the various portraits of the king cannot be regarded as a mimetic representation, because «instead of imitating they display the King who is without comparison.» [26] After having characterised the portrait of the king as a model of a transcendent order, an object of imitation as it were, I hesitate to follow Schmitter's argument.

Instead, I would like to raise the question whether mimesis and display are necessarily mutually exclusive forms of depiction. In this context, I am inclined to suggest that in the king's portrait mimetic and displaying elements are inextricably intertwined. The portrait of the king is a mimesis of the abstract concept of transcendent sovereignty which comes into effective existence through forms of depiction enclosing the temporal and social conditionality of the king's authority. Max Black has subdivided the notion of ‹depiction› into ‹portray› and ‹display›, the former referring to an «original scene», the latter referring to a «certain subject» or content. [27] In this regard, the picture of the king is an amalgamation of display and portray in the sense that it depicts a subject (the king's physical body) that is the reference to an imagined original scene (the incarnation of transcendent power).

Materialising the divine properties of the king, the portrait instantiates the transcendent legitimacy of his authority. This is the reason why the king is only truly king in images, as Marin has aptly pointed out. The portrait of the king as a model of God indicates the mimesis of an abstract theological-political idea of sovereignty which is conceived to exist prior to any form of representation but which depends in its social efficacy on display and visibility. The essential similarity between the king's portrait's mimetic and displaying dimensions emerges from the assumption of a political reality which has to be depicted through defined «rules of translation» [28] enclosing the experience of contingency. The political sovereignty of the king does not originate from the discrepancy between the body politic and its forms of representation but from the imitation and display of an already existing cosmological order.

To sum up, it has been shown that the king, conceived as a model of God, derives his supreme authority not through acts of representation that emphasise the difference between the model of sovereignty and the image of the sovereign but through their amalgamation: the display of the «royal mystery» which is «the transubstantiation of the prince's body.» [29] The pictorial representations of Louis XIV refer ultimately to the king's body, marking it as the last link in the chain of signification which guaranteed the sacred unity of the body politic. When on the 21st of January 1792 the guillotine of the National Convention separated the physical head of Louis XVI from his mystical body, it also cut the link between society and its transcendent foundation of legitimacy. The place of power, formerly inhabited by the king's body, turned out to be empty.

The image of the people or society without a body

The radical shift from the idea of the king's absolute power during the *Ancien Régime* to the popular government of the *Première République française* marks the beginning of a new understanding of sovereignty and political thinking. As I will show in the article's second part, the changes in the conceptualisation of society and political formation are accompanied by a new understanding of portraiture and visual representation. Consider, as a complement to the work of Rigaud and Le Brun, a very different portrait of sovereignty: *The Death of Marat* (1793) by Jacques Louis David [fig. 4]. The portrait of Jean-Paul Marat shows the dead body of the Jacobin leader after being stabbed to death in his bath tub by Charlotte Corday in 1793. Against the backdrop of a dark wall one can see Marat's upper body leaning on the backrest of his tub which is covered with blood stained cloths, still holding a quill in his right hand and a letter in his left. My main interest here is how Marat's body is depicted and the elusiveness that surrounds it.

In his compelling interpretation of David's portrait of Marat, *Painting in the Year Two* (in particular paragraphs §40-§44), T. J. Clark develops a number of core theses. His starting point is the quintessential novelty that characterises the political meaning of the French Revolution: «the People's entry onto the stage of power.» [30] The political appearance of the people is accompanied by the emergence of a «new image of power» which revolves around the «question about representation», raising issues such as: who are 'the people'? Who can speak on their behalf and what legitimises their sovereignty? Clark points out the challenges of replacing the image of the absolute king whose power is inseparable from his own pictorial representations by a new image of power, being an image of the people. The important aspect is that the image of the people cannot be identical to the image of the king's absolute power as the ultimate representation of himself.

Abb: 4 >

The linchpin of both Clark's characterisation of *The Death of Marat* as modern painting and his analysis of the painting's political dimension is his interpretation of the moment of contingency which has entered «the process of picturing» [31].

To elucidate the wide-ranging meaning of this almost fashionable term a cursory glance at political philosophy is helpful. The contingent moment becomes explicit in Clark's description of Marat's dead body, as being «maneuvered into a state of insubstantiality.» [32] The «insubstantiality» of the sovereign's body stands in stark contrast to the eulogising depictions of the godly Louis XIV discussed above.

This is not simply an aesthetic problem but indicates more profound theoretical implications for the understanding of society and its foundations of legitimacy. The awareness and recognition of contingency, which is the experience of the collapse of any ultimate signification, can be regarded not only as the defining feature of modern political thinking but must be understood as its very condition. Contingency derives its political dimension from the experience that society can be ordered in a different way and that sovereignty can be achieved by means other than divine mandate. The experience of contingency emerges in the moment of crises and conflict when the clash of opposing social forces creates an awareness of both uncertainty and opportunity.

Niccolò Machiavelli (1469-1527) might have been the first philosopher who recognised the clash of social actions as being the driving force behind all political thinking and who described politics as an uncertain field of conflicting interests. What makes this idea modern is the assumption that the state itself is based on a perpetual struggle between «virtue» and «Fortune». Other than Aristotle for instance, Machiavelli acknowledges that there is no essential structure to conserve. The internal division of society is an «effect of the modern disengagement from both a hierarchical representation of the cosmos and a theological basis for the legitimacy of the exercise of power.» [33]

In his analysis of Lefort's account of politics (or rather 'the political'), Bernard Flynn emphasises that it was Machiavelli who established the idea of a «metamorphosis by which civil society is transformed into political society, a transformation which happens [...] through the process of representation.» [34] However, one must not confuse processes of representation with the formation of political society in a modern democratic sense. A century after Machiavelli, Thomas Hobbes (1588-1679) famously sought to legitimise political sovereignty and institute a «commonwealth» through a social contract that concentrates all state power in the hands of the Leviathan. By virtue of his unchecked power resulting from the individual rights ceded by each citizen, the Leviathan represents the *unity* of the body politic. «For it is the *unity* of the presenter, not the unity of the represented, that maketh the person *one*.» [35]

However, the process of representation in Hobbes' view does not initiate political society but rather terminates it through the attempt of eliminating the contingent and conflictive nature of the social. The image of the Leviathan, the absolute sovereign, does not address the condition of its constitution but incorporates all his subjects (or contractual partners) into his own body. Here, the gap between the represented and their respective mode of representation, which is the place from which all political dynamics emerge, is closed. In distinction from the Leviathan, the portrait of Marat representing the people, thus providing a new image of power, draws attention to this particular gap and shows that modern political society is constituted upon its own reflection. Clark seems to pick up on this when he writes about «the accident and tendentiousness of politics» that was now included in David's «picture of the world» and «in its conception of what 'showing' now is.» [36] Showing here no longer means a display of absolute sovereignty but a reflection of its procedural and historical conditions - an awareness of its contingency. The historical conditions of sovereignty reveal themselves in an event of crisis indicating a moment when «signification breaks down and the groundlessness of [...] society as the (impossible) totality of all signification [...] is experienced.» [37] The portrait of Marat addresses such an event of crisis, a moment of social upheaval, when the absolutist model of sovereignty is called into question but a new social order has not yet been installed.

Clark elaborates further: «‹Contingency› is just a way of describing the fact that putting the People in place of the King cannot ultimately be done. The forms of the social outrun their various incarnations.» [38] The recognition of the impossibility of an ultimate representation of the people (or the social) has now become commonplace in poststructuralist political theory, where the social itself is understood to have no essence but to exist in an unlimited field of discourses. [39] Ernesto Laclau and Chantal Mouffe emphasise the partial character of every form of social meaning (nodal points within the openness of the social) which results from «the constant overflowing of every discourse by the infinitude of the field of discursivity.» [40] In the present context, contingency has to be understood as this general openness of the social, the acknowledgement of the ultimate impossibility to represent the social as discursive totality. That is to say, as Clark rightly points out, that not only the body of Marat but any body would be inadequate to stand for the people as a whole and that the process of representation appears to be the predominant technique of politics. [41]

Claude Lefort argues that what characterises democracy as a social form and differentiates it from the Ancient Régime is exactly the fact that «democratic society is instituted as a society without a body, as a society which undermines the representation of an organic totality.» [42] The impossibility of representing popular sovereignty as totality results from democracy being «instituted and sustained by the *dissolution of the markers of certainty*» [43] and the missing ground of the social. As a consequence, society's non-identity with itself will always require a form of self-representation, or as Oliver Marchart sums it up: «No society without a quasi-representation of itself.» [44] Lefort accentuates that there is no society without a symbolic dimension and that no society is identical with itself since its very essence is what he calls a «self-division». The achievement of the democratically institutionalised society is the acknowledgement of this self-division and «the fact that, at the place of society's ground, the only thing we discover is an abyss.» [45]

According to Clark, the encounter with the abyss obtains a prominent position in David's portrait of Marat. The ambiguity of the depiction of Marat's body and its dual function as historic martyr and representative of the people does not refer to an already existing political reality but addresses the question of representation and the new image of power itself. Whereas the body of Louis XIV in the portraits by Rigaud and Le Brun embodies the endpoint of all signification, the ultimate signifier so to speak, the body of Marat represents the collapse of any ultimate signification. This means, the signifying ambiguity of his body, oscillating between the individual person and popular sovereignty, cannot ultimately be determined. This is where Clark's interpretation of the upper half of the picture comes into play. He relates it to «the concept's emptiness» [46], the empty notion of 'the people', which is the exact phenomenon that Lefort describes as the defining criterion of modern democracy: «Power was embodied in the prince, and it therefore gave society a body. And because of this, a latent but effective knowledge of what *one* meant to the *other* existed throughout the social. This model reveals the revolutionary and unprecedented feature of democracy. The locus of power becomes an *empty place*. [Le lieu du pouvoir devient un *lieu vide*.]» [47] The constant attempt to fill this empty place of power, to find an adequate image to represent the sovereign can be understood as the quintessential task of modern democracy. However, the ongoing search for the adequate representation of the people also problematises the very concept of popular sovereignty as depicted in *The Death of Marat*. The empty space of power in David's painting demonstrates that, in the words of Frank Ankersmit, «political power has its origin neither in the people represented nor in the representative but in the representation process itself.» [48]

Finally, it remains to ask whether «the people's entry onto the stage of power» and the immanence of sovereignty was able to discard the moment of transcendence from political thinking as reflected in Marat's portrait? Edward V. Gatacre and Laura Dru have pointed out that David's painting of Marat was derived from a wax portraiture made by Madame Tussaud which showed the revolutionary's body after his violent death - «presumably in effigy». [49] This would imply that the effigy of the dead Marat, a three-dimensional model of his body, would have served as a model for a painting which problematises the ambiguity of the universal and particular dimension of the sovereign's body.

The effigy of Marat and the adoration of his physique, still present in David's painting, join in in the cult of Marat that likes to compare the revolutionary to Jesus Christ and the image of his dead body to the depiction of the Pietà. [50] Clark has located this veneration for Marat «at the intersection between short-term political contingency and long-term disenchantment of the world.» [51] The comparison between the revolutionary Marat and Jesus Christ indicates a compensation for «the loss of the sacred», contributing to a political-theological discourse in which a transcendent moment shines through the secular fabric of the French Revolution. David's painting thus shows the myth of society's democratic self-foundation as well as the concept of popular sovereignty still bearing the marks of transcendence which early modern thought was so determined to remove from the political stage.

Conclusion

Concluding the above reflections about the relationship between the model and the image of sovereignty in modern political thought, one has to be aware of the close similarities between both terms and withstand the temptation to treat them as identical. By example of the portraits of King Louis XIV, I have shown that the portrait of the king, who himself was considered a model of God, functioned as a substitute of his physical body. In this sense, the portrait of the king also functioned as an instantiation of God presenting the abstract concept of divine power by the king's body and its pictorial representations. Therefore the king has to be understood as inseparable from his own image; he displayed his power as a model of sovereignty which derived its legitimacy in a place beyond time and space. The portrait of the king interpreted as model of divine sovereignty has a strong *mimetic element* suggesting an *imitative representation* of transcendent authority. The portrait of the king denies any difference between what is represented and its form of representation, signifier and signified, thus covering up the locus of the political.

The situation is different with the depiction of popular sovereignty discussed above as being legitimised by a society without a defined or unifying body. The attempt to temporarily fill the empty space of power has become the core characteristic of modern democracy recognising the contingent ground of the social. The contingent moment has entered David's picture of Marat in the guise of the insubstantiality of the sovereign's body reflecting the challenges of politics to navigate through an ever changing field of conflictive interests. The portrait of Marat is not a model of sovereignty; it has turned into its own image, a reflection on the concept of sovereignty as it were.

In opposition to the portraits of Louis XIV where the model of transcendent sovereignty and the concept of the body politic collapse in the image of the king, the portrait of the dead Marat demonstrates a different image of the political. Here, the image of the sovereign is no longer identical with the model of sovereignty and does no longer represent the organic unity of the people. Instead, the image of the sovereign shows its *non-identity* with the model of sovereignty. The examination of the sovereign's portrait, which reveals an intellectual shift from a divine model to a self-reflexive image, can thus help to clarify the inextricable connection between political power and its (aesthetic) forms of representation, which not only played a central role at the court of Louis XIV but remains relevant to the democratic systems of our time.

In this regard, I would like to reassess the quote of John Quincy Adams as cited at the beginning of this essay. Adams rightly criticises the idea that a democratic society cannot be subsumed under one symbolic representation in the sense of the absolute monarch. However, he seems to misunderstand the necessity of an imaginary image of the social which lies at the very bottom of democratic thinking. The essence of democracy is only «iconoclastic» regarding mimetic models of transcendent sovereignty, which attempt to ground their authority in a realm beyond society's discursive practices. Yet, it is anything but iconoclastic in the sense of the self-reflexive power of aesthetic representation.

As a mental concept of the social, which is the imaginary identity of the body politic, the image finds its correspondence in the countless variations of material image production of the mass media, fine arts and popular culture which all share in the symbolic formation of society. The role of the various image strategies in modern democracy is no longer the display of a given authority but the constant reminder that the negotiation of its appearance is its very essence. In this sense, the visual negotiations of society's symbolic order are merging into broader pictorial discourses exceeding the strategic use of the single image.

Most image strategies are part of a wider 'visual culture' unfolding their political potential by way of the «distribution of the sensible» [52], the «visual construction of the social field» [53] or the creation of a new sense of community through a «global dissemination of images» [54]. Hence, the aesthetic approach to politics today is just as relevant as at the court of Versailles, even though its purpose has changed radically. Aesthetic experience harbours no longer the privileged access to the mystery of the transubstantiation of the sovereign's body but reveals that it is the process of representation through which political reality comes into existence.

Philipp Jeandrée received his MA in Political Science, Art History and Modern German Literature from the University of Freiburg, Germany in 2009. He is currently a PhD student in the Department of Politics at Goldsmiths, University of London. His interdisciplinary research interests revolve primarily around the interrelationship between political theory and artistic image production. At present, his work focuses on contemporary artistic image strategies addressing conceptual changes in social order in an age of globalisation. Through the analysis of modes of depiction and documentation, he interprets artistic image production not only as an object of study indicating epistemological shifts in political thinking, but rather as a form of enquiry in its own right, opening up alternative forms of representing social phenomena. He argues that visual-aesthetic forms of political thinking can help to reflect the speculative and imaginative dimensions of the production of social meaning which are essential for the understanding of global interdependencies but which are simultaneously beyond the reach of empirical observation.

Fussnoten

Seite 68 / [1]

Charles Francis Adams, ed., Memoirs of John Quincy Adams. Comprising Portions of his Diary from 1795 to 1848, Vol. VIII, Philadelphia, PA 1876, p. 433.

Seite 69 / [2]

Amy M. Schmitter, Representation and the Body of Power in French Academic Painting, in: Journal of the History of Ideas 63/3, July 2002, pp. 399–424.

Seite 69 / [3]

T. J. Clark, Painting in the Year Two, in: Representations 47, Special Issue, National Cultures before Nationalism, Summer 1994, pp. 13–63.

Seite 69 / [4]

Ernst H. Kantorowicz, The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology, Princeton, NJ 1957.

Seite 69 / [5]

Dan Philpott, Sovereignty, in: Edward N. Zalta, ed., The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Summer 2010 Edition, go to: http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/sovereignty/ [11/05/2011].

Seite 69 / [6]

Kantorowicz, The King's Two Bodies (as note 4), p. 7.

Seite 70 / [7]

Ibid.

Seite 70 / [8]

Schmitter, Representation and the Body of Power (as note 2), p. 411.

Seite 70 / [9]

Louis Marin, Portrait of the King, Basingstoke 1988, p. 8.

Seite 71 / [10]

Ibid., p. 10.

Seite 71 / [11]

Ibid., p. 8.

Seite 71 / [12]

Paul Sonnino, ed., Louis XIV. Mémoires for the Instruction of the Dauphin, New York, NY 1970, pp. 103–104; cited in: Nannerl O. Keohane, Philosophy and the State in France. The Renaissance to the Enlightenment, Princeton, NJ 1980, p. 251.

Seite 71 / [13]

André Félibien, Description de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy, Paris 1671, p. 87. «Heaven, which has shed on Your Majesty so many graces and treasures and which seems to have undertaken in forming you a chef d'œuvre of its power by giving to the earth a perfect model of the great King; (...).» Cited in: Marin, Portrait of the King (as note 9), p. 210.

Seite 71 / [14]

Marin, Portrait of the King (as note 9), p. 210.

Seite 73 / [15]

Claude Lefort, Permanence of the Theologico-Political?, in: idem, Democracy and Political Theory, Cambridge/Oxford, 1988, pp. 213–255, esp. p. 249. The author is indebted to Ralph Ubl for emphasising Lefort's concept of the Theologico-Political in this context.

Seite 73 / [16]

Ibid., p. 252.

Seite 73 / [17]

Ibid., p. 252.

Seite 73 / [18]

Nicholas Mirzoeff, An Introduction to Visual Culture, 2nd ed., London/New York, 2009, p. 36.

Seite 73 / [19]

Schmitter, Representation (as note 2), p. 414.

Seite 74 / [20]

Kantorowicz, The King's Two Bodies (as note 4), p. 171.

Seite 75 / [21]

Schmitter, Representation (as note 2), p. 420.

Seite 75 / [22]

Marin, Portrait of the King (as note 9), pp. 41f.

Seite 76 / [23]

Oliver Marchart, Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben, Berlin, 2010, pp. 74–81.

Seite 76 / [24]

«Kontingenz blieb in der Vormoderne ein Spielraum im Rahmen einer festen Ordnung.» Markus Holzinger, Kontingenz in der Gegenwartsgesellschaft. Dimensionen eines Leitbegriffs moderner Sozialtheorie, Bielefeld 2007, p. 46.

Seite 76 / [25]

Marin, Portrait of the King (as note 9), p. 206.

Seite 76 / [26]

Schmitter, Representation (as note 2), p. 415.

Seite 76 / [27]

Max Black, How do pictures represent?, in: Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, ed., Art, Perception, and Reality, Baltimore/London 1972, pp. 95–129, esp. p. 96f.

Seite 77 / [28]

Frank R. Ankersmit, Aesthetic Politics. Political Philosophy Beyond Fact and Value, Stanford, CA 1996, p. 43.

Seite 77 / [29]

Marin, Portrait of the King (as note 9), p. 211.

Seite 78 / [30]

Clark, Painting in the Year Two (as note 3), p. 49.

Seite 78 / [31]

Ibid., p. 16.

Seite 79 / [32]

Ibid., p. 39.

Seite 79 / [33]

Bernard Flynn, The Philosophy of Claude Lefort. Interpreting the Political, Evanston, IL 2005, p. 29.

Seite 79 / [34]

Ibid., p. 6.

Seite 79 / [35]

Thomas Hobbes [1651], Leviathan, J. C. A. Gaskin, ed., Oxford 1996, p. 109.

Seite 80 / [36]

Clark, Painting in the Year Two (as note 3), p. 16.

Seite 80 / [37]

For the discussion of the concept of contingency in contemporary political philosophy see: Oliver Marchart, Post-Foundational Political Thought. Political Difference in Nancy, Lefort, Badiou and Laclau, Edinburgh, 2007, pp. 25–31, esp. p. 28.

Seite 80 / [38]

Clark, Painting in the Year Two (as note 3), p. 50.

Seite 80 / [39]

Essential for this discussion is: Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics, 2nd ed., London/New York 2001.

Seite 80 / [40]

Ibid., p. 113.

Seite 80 / [41]

Clark, Painting in the Year Two (as note 3), p. 50.

Seite 81 / [42]

Claude Lefort, The Question of Democracy, in: idem, Democracy and Political Theory, Cambridge/Oxford 1988, pp. 9–21, esp. p. 18.

Seite 81 / [43]

Ibid., p. 19.

Seite 81 / [44]

Marchart, Post-Foundational Political Thought (as note 34), p. 93.

Seite 81 / [45]

Ibid., p. 101.

Seite 81 / [46]

Clark, Painting in the Year Two (as note 3), p. 51.

Seite 81 / [47]

Lefort, The Question of Democracy (as note 42), p. 17; orig.: La question de la démocratie, in: idem, Essais sur le politique. XIXe–XXe siècles, Paris 1986, pp. 17–32, esp. p. 28.

Seite 81 / [48]

Ankersmit, Aesthetic Politics (as note 23), p. 53.

Seite 82 / [49]

Edward V. Gatacre and Laura Dru, Portraiture in Le Cabinet de Cire de Curtius and its Successor Madame Tussaud's Exhibition, in: La Ceroplastica nella Scienza e nell'Arte, Atti del I Congresso Internationale, Firenze, 3-7 giugno 1975, Biblioteca della Rivista di Storia delle Scienze Mediche e Naturali, Vol. XX, Firenze 1977, p. 621. The author is indebted to Inge Hinterwaldner for this reference.

Seite 82 / [50]

Clark, Painting in the Year Two (as note 3), p. 22.

Seite 82 / [51]

Ibid., p. 31.

Seite 84 / [52]

Jacques Rancière, The Politics of Aesthetics, London/New York 2004, p. 12.

Seite 84 / [53]

W. J. T. Mitchell, What do pictures want? The Lives and Loves of Images, Chicago, IL 2005, p. 345.

Susan Buck-Morss, Visual Studies and Global Imagination, in: Papers of Surrealism 2, Summer 2004, p. 28.

Abbildungen

Seite 72 / Abb. 1

Hyacinthe Rigaud, Louis XIV (1638-1715), 1701. Oil on canvas (277 x 194 cm). Louis XIV Collection, INV. 7492, Paintings. Musée du Louvre, Paris © RMN / Stéphane Maréchalle.

Seite 74 / Abb. 2

Charles Le Brun, Alexander in Babylon ou Le Triomphe d'Alexandre, 1665, oil on canvas (450 x 707 cm). Louis XIV Collection, INV. 2898, Paintings. Musée du Louvre, Paris © RMN / Daniel Arnandet / Gérard Blot.

Seite 75 / Abb. 3

Charles Le Brun, La Franche-Comté pour la seconde fois, 1674, oil on canvas (93 x 140 cm). Ceiling painting from the Galerie des Glaces. Musée du Château, Versailles © RMN (Château de Versailles) / Gérard Blot.

Seite 78 / Abb. 4

Jacques-Louis David, Marat assassiné, 1793, oil on canvas (162 x 128 cm). Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels © Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels.

Modeling Psychoses

JANE PROPHET

I have been interested in ideas relating to the ‹model›for many years and this has been expressed in my explorations of model (‹scaled-down› and ‹ideal›) landscapes. The computer programming that lay behind the collaborative alife project that I made with Gordon Selley, *TechnoSphere* [1] (1995) included Gibsonian affordances, with both the artificial creatures and the environment modelled algorithmically such that creatures perceived one another and the landscape in terms of what they could afford one another (for example, grass or other creatures as potential food). In the interdisciplinary *Cell* [2] project this was taken further as we developed a complex and highly detailed (though necessarily partial) formal model of how stem cells behave in the adult human body. The importance of embodied, situated and distributed knowledge and behaviour was central to the resulting computer simulation of stem cell behaviour. In mapping the knowledge domain of stem cell theory we had previously discussed the ‹situatedness› of the then-current theories themselves (the impact of the environment of the lab, the available technology and the researchers) in the scope of the hypotheses that they proposed. Recently I have become interested in compulsive writing: what ‹rules› might define that behaviour – how might I make a model of compulsive writing? I have experimented by conducting my own compulsive writing projects, ‹modelling› myself on one compulsive writer (Emma Hauck) in order to understand another. I have also analysed the components of some compulsively written texts (the form of the handwriting, the objects described in the texts) to gain insights about the author.

Over the course of 25 years I have been the unwilling recipient of hundreds of letters, ranging in length from two words, to almost a hundred pages long. All have been written to, and about, me by a delusional stalker diagnosed as suffering from psychosis. My interest in ‹modeling› psychosis is driven by this experience - I feel compelled to understand his state of mind, the better to protect myself and as a way of facing my fear. To induce a psychotic episode in myself is to close the gap between us, to resist the urge to make the man who stalks me ‹other›, to immerse myself in my own unconscious, however uncomfortable. This active exploration of my ‹inner› space is contrary to the way I have outwardly lived the last 25 years: refusing to succumb to fear by travelling and working when it was suggested I go into a witness protection scheme; continuing my life as an artist though Press coverage of my shows can trigger an escalation in my stalker's threatening behaviour; not speaking publicly about the experience of being stalked. The letters are a starting point for me to ‹model› psychosis: to consider the ‹rules› that define psychotic behaviour (as evidenced in the letters-as-objects) and to ‹execute› these rules, like a computer program might execute a code, in order to try and trigger a psychotic state of my own.

The resulting works form the basis of this contribution, and are part of a larger body of work called *My Stalking Silver Jubilee*. They are discussed and shown here for the first time. Writing is the source of all the works, the writing I have received and the writing I have produced in response. I have focussed on a dozen letters, received in 2000, taking their content and handwriting style as my inspiration. By so-doing I have entered an isomorphic relationship with my stalker. Isomorphism comes from the Greek *isos* meaning «equal», and *morphe* meaning «shape»; a similarity of structure or form. I wanted become similar to him in form: obsessed, seeing connections where others see none, making images from words and finding analogues for those images via google image search).

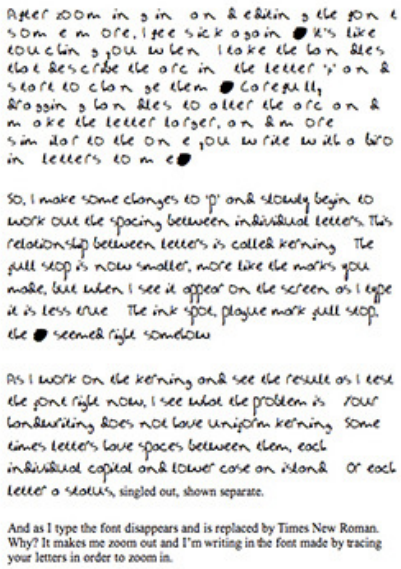
In his book, *Thinking Through Material Culture*, Carl Knappett [3] discusses «the codependent nature of the connections between mind and object». He takes a relational approach to perception and concludes that our understanding of material culture is a codependency of mind, agent and object. Assuming my perception is relational and codependent is a useful tool as I interrogate my perception of the letters that I have received, and as I conduct my own writing experiments. It has also been useful to look at copies of letters inscribed by allegedly psychotic writers. The well-known letters by Emma Hauck have become key works, touchstones that have helped to push my thinking and my writing. In the exhibition, *Beyond Reason: Art and Psychosis* [4] were a series of so-called «artworks» made by the patient Emma Hauck, titled *Letter to Husband*. These pencilled letters are typified by one in which Hauck wrote (ca 1909) over and over again «Sweetheart, come», in pencil, until the single page of paper is reminiscent of a field painting, a dense layering of text that becomes image. I look at these works reproduced in a catalogue and imagine Emma Hauck writing them, and find it hard to believe that she did so on the understanding that she was making art and that they would be exhibited in a gallery after her death. It makes more sense that they were letters, a correspondence from her to her husband, willing, through text, her husband to visit. To rescue her from the asylum? To hear what she has to say? Who knows because the implication of these being in the Prinzhorn Collection is that her letters were never sent. If this is the case she was doubly betrayed, once by whomever she trusted the letters to, believing they would be posted, and secondly by the re-branding of them as art. The works are labelled with her name and her apparent mental illness, as though the illness (if it were accurately diagnosed) was as much the author, or as though the letters-cum-artworks were a gauge or expression of her illness. If such repetitive writing was an expression of psychosis, could a state of psychosis be induced, temporarily by writing in a similar way, repetitively?

What is the relationship between letters-as-objects and the psychological states of the writer and subsequent reader? The psychologist James Gibson [5] takes a relational approach to perception, proposing a ‹direct perception› that includes the idea that objects (in this case letters) have a set of ‹potentialities› linked to a set of possible actions. He called these «affordances». For Gibson these affordances are not always simply embedded in an object, but can arise out of a mutual relationship between the object and the agent (the agent being the writer in one instance and the reader in another). Considering Emma Hauck's letters in terms of Gibsonian ‹affordances› allows us to consider the possibility that the letter might not only be an object through which to communicate, that it might not need a recipient or reader (her husband). Instead the letter could be a trace of the act of writing, with the act of writing ‹affording› relief, or excitement. This way of perceiving the letters turns my discomfort about them remaining, unsent, in the Prinzhorn Collection on its head: it suggest that they may not have been inscribed with the intention of ever being sent to a reader. Of course, I will never know what those letters afforded Hauck, or how she intended them to ‹be› (sent to her husband, destroyed, kept, to be artworks). My perception of Hauck's letters are as much influenced by my ‹situated cognition› as their instantiation was influenced by her ‹situated cognition› at the time of writing. By 'situated cognition' I mean that any cognition of the letters is embodied, situated and distributed. I can make some guesses about Hauck's situated cognition at the time of writing, but any ‹model› I have for her state will necessarily be partial: I assume that as she wrote while in an asylum she had very limited control over her movements and environment, but I know nothing of the detail of her embodied state (medication, clothes, comfort levels for example) nor of her environment (temperature, noise, the kind of people and surfaces around her) nor of her psychological state. My situated cognition as a reader of her letters is inflected by my experience of being the unwilling recipient of letters written by someone with psychosis. My feelings of fear, anger, desperation on reading those particular letters, made me want to ‹arm› myself with knowledge about what such letters ‹mean›, and Hauck's letters were sufficiently removed from my own experience that I could consider them in a less emotionally charged state. So, the unwelcome handwritten letters I received might, like Hauck's, be presented as ‹symptoms› or expressions of psychosis (indeed this was the position that the legal team, defending the man who stalks me, took as a way of dismissing the threatening content of those letters). By defining them in this way they become models, when we take the word to mean a «phenomenon that accounts for its known or inferred properties and may be used for further study of its characteristics: a model of generative grammar; a model of an atom; an economic model.» [6]

When I embarked on the *Bad Hand* writing series I did so to test whether the process of writing a brief phrase, repeatedly, would afford me a sense of psychosis. My mimicking of Hauck's situated cognition was very partial (I wrote not from an asylum but from the comfortable, safe, quiet freedom of my basement) and was an attempt to explore the potential connections between the bodily, situated, experience of such writing; the concurrent ‹state of mind› of the writer and the resulting letters. When I began I felt self-conscious, though I noted that as soon as I held the pen I ‹knew› what short phrase I would write, «Leave me alone». I was surprised that within a few minutes of beginning I felt a rush of emotion and that as I wrote on, I felt waves of anger, fear, despair and calmness, the intensity of which belied the physical environment in which I was situated. Later, when I looked back at the writing ‹unfolding›, and heard the sound of the pen and my hand moving across the paper, the changes in handwriting style prompted a body memory and I remembered which emotion I had felt at which phase of the writing. After the act of writing, the letter, especially when played back as a video, was an object that afforded me insights into my emotional state, and the potentiality to experience that state again. My letters became a ‹model› for my behaviour at the time of writing.

If Hauck's writing can be used as ‹model› of the way someone suffering from psychosis expresses themselves, then by following that model, by using their handwritten letters as a ‹hand book› could I experience a sense of psychosis myself? This is using the term ‹model› slightly differently, as a preliminary work or construction that serves as a plan that can be used in testing or perfecting a final product. The sense here is that the ‹model› is not the same in quality or size as that which it represents. Similarly, the connection between my letters and emotional state, and Hauck's, can be seen as temporarily and partially ‹isomorphic›. By producing a form (handwritten letter of repeated short phrase) similar to those of Hauck's I wanted to see if I would experience a psychological or emotional isomorphism (would my psychological form become similar to hers through the act of mimicry). By working in this way I was using Hauck's letters as a partial, scaled down ‹model› of psychosis and my intention was to 'model' my behaviour on hers in order to try and get a sense of the feeling of psychosis.

The art work

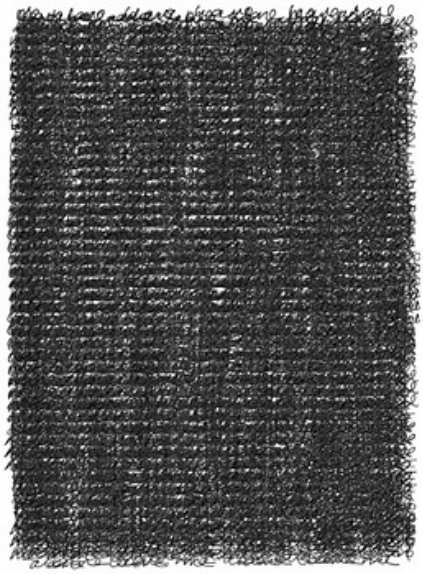


After zoom in g in on & editin g the fon t som e m ore, I gee sick again ● It's like touchin g you when I take the lon ches that describe the arc in the letter 'p' on & start to chan ge them ● Carefully, draggin g lon ches to alter the arc on & m ake the letter larger, on & m ore sim ilar to the on e you write with a bro in letters to m e●

So, I make some changes to 'p' and slowly begin to work out the spacing between individual letters. This relationship between letters is called kerning. The full stop is now smaller, more like the marks you make, but when I see it appear on the screen as I type it is less true. The ink spot, playful mark full stop, the ● seemed right somehow.

As I work on the kerning and see the result as I type the font right now, I see what the problem is. Your handwriting does not have uniform kerning. Some times letters have spaces between them, each individual capital and lower case on island. Or each letter a status, singled out, shown separate.

And as I type the font disappears and is replaced by Times New Roman. Why? It makes me zoom out and I'm writing in the font made by tracing your letters in order to zoom in.



Video: 1 >

The video piece, *leave me alone* from the series *Bad Hand* is in homage to Emma Hauck. I sat in a small soundproof room and wrote the first phrase that came to me, repeatedly, until the physical pain in my hand from writing made me stop. I used a Livescribe pen, with audio which enabled me to playback, in real-time, the act of writing (and the sound of my hand and pen as I wrote) and make this into a video.

While the well-known Hauck letters comprise of only one phrase, repeated, the letters that I received were sometimes lengthy and contained rich descriptive passages about objects, people and places. Reading these letters brought images to mind and that prompted an associated set of art pieces. The photographic series, *Manifestations*, are a product of a particular making process. Five years after the court case that temporarily imprisoned the man stalking me, I decided to re-read the transcripts of a batch of the letters he sent to me. I read one or two each day when I arrived at my studio. Sometimes I was literally sick with fear and revulsion. Other times I wept. My ‹situated cognition› was such that I could not easily separate the object (letter) from my embodied experience of it (nausea, adrenalin, stress) and its distributed environment (fear of death; the bureaucracy of crime). For weeks I gradually accustomed myself to reading the typed-up versions.

After a month or so I could read them all, in one go, without crying, throwing up or shivering. The content of the letters started to feel separate from me. I began to notice different words and phrases as I became less physically affected by the letters. I became less focused on obvious threats and bloody descriptions. I began to skip over the passages detailing sexually violent fantasies. Instead, I was drawn to a hitherto hidden narrative, populated by objects and characters that seemed to be of value to him, and to have a meaning that I could not easily discern. I used search engines to ‹associatively› connect these words and phrases to images. I wondered if doing this would help me to understand his world. If I understood, I reasoned, then should he succeed in capturing me, I might be able to reason with him, on his terms. I would have a better chance of escaping. Once again, I used the letters as a model of the inner world of someone with psychosis, the written descriptions as representations, or models, of his world-view. As there were usually only words I was interested to see what actual images might be associated with them.

The process of making the photo text works:

1. Read the transcriptions of the letters sent 2000-2001.

2. Select key words or phrases.

3. Enter the words or phrases into google image search.

4. Download images from the search.

5. Select one image from each collection of downloaded files.

6. Use google to search for an object identical, or as close as possible, to that shown in the downloaded image that can be purchased online.

7. Buy the objects.

8. Document the objects at high resolution.

The prints, *Taking Your Hand*, were made as I designed and used a font based on my stalker's handwriting. I limited myself to only writing about the experience of using the font.

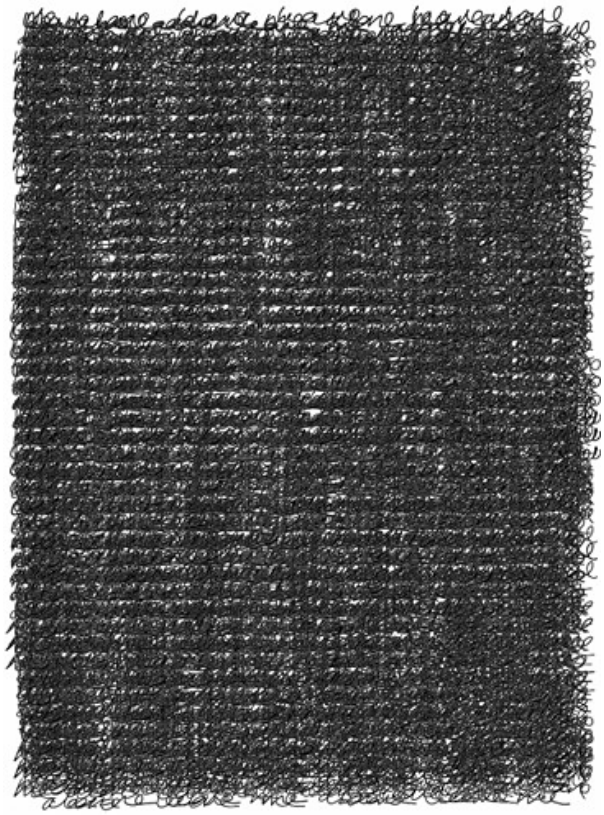


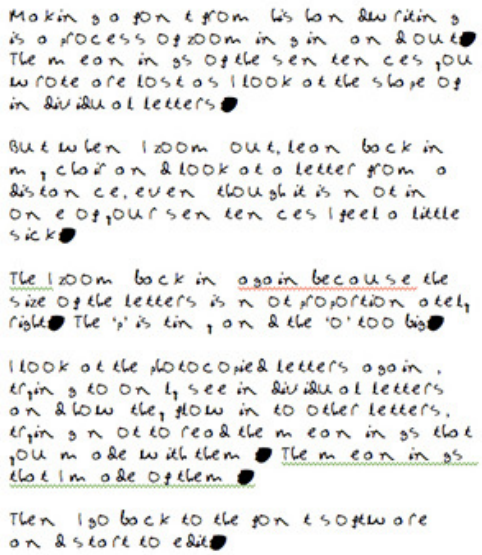
Abb: 1 >

I went to Stratford and in a Charity shop in Ely Street
there was very silent black clothed model of you.

Abb: 2 >

Abb: 3 >

Abb: 4 >



Making a font from his handwriting is a process of zooming in and out. The meaning of the sentences you wrote are lost as I look at the shape of individual letters.

But when I zoom out, lean back in my chair and look at a letter from a distance, even though it is not in one of your sentences I feel a little sick.

The I zoom back in again because the size of the letters is not proportionately right. The 'p' is tiny and the 'O' too big.

I look at the photocopied letters again, trying to find, see individual letters and how they flow into other letters, trying not to read the meaning that you made with them. The meaning that I made of them.

Then I go back to the font software and start to edit.

Abb: 5 >

After zoom in g in on & editin g the fon t
som e m ore, I fee sick ogain ● It's like
touchin g you when I take the ban dles
that describe the arc in the letter 'p' on &
start to chan ge them ● Carefull,
draggin g ban dles to alter the arc on &
m ake the letter larger, on & m ore
sim ilar to the on e you write with a biro
in letters to m e●

So, I make some changes to 'p' and slowly begin to
work out the spacing between individual letters. This
relationship between letters is called kerning The
full stop is now smaller, more like the marks you
make, but when I see it appear on the screen as I type
it is less true The ink spot, plague mark full stop,
the ● seemed right somehow

As I work on the kerning and see the result as I test
the font right now, I see what the problem is your
handwriting does not have uniform kerning Some
times letters have spaces between them, each
individual capital and lower case an island or each
letter a status, singled out, shown separate.

And as I type the font disappears and is replaced by Times New Roman.
Why? It makes me zoom out and I'm writing in the font made by tracing
your letters in order to zoom in.

Abb: 6 >

Transcription of *Taking Your Hand: Number 3*

Making a font from his handwriting is a process of zooming in and out. The meanings of the sentences you wrote are lost as I look at the shape of individual letters.

But when I zoom out, lean back in my chair and look at a letter from a distance, even though it is not in one of your sentences I feel a little sick.

The I zoom back in again because the size of the letters is not proportionately right. The ‹p› is tiny and the ‹o› too big.

I look at the photocopied letters again, trying to only see individual letters and how they flow into other letters, trying not to read the meanings that you made with them. The meanings that I made of them.

Then I go back to the font software and start to edit.

Transcription of *Taking Your Hand: Number 5*

Thinking about the process of making art as a combination of ‹inner› and ‹outer› work. This project is an experiment in exploring the inner. Wondering if it is possible to continue to make large scale pieces that are external to me (outer) if I do not address the ‹inner›.

At the threshold of the ‹inner› is my experience of receiving unsolicited letters. Of reading threats and being full of fear. And fury.

Typing now, in your hand, is an oscillation between moving into the fear, to the ‹inner› and ‹out› again.

I realise that every time I type a letter on the keyboard that I have not yet managed to replace with a scan from your letters, the font switches from Stalker03 to Times New Roman. I don't have a comma, or apostrophe.

I go back to the font menu and reselect Stalker03, then type a comma and lose it. Then return to the menu and select Stalker03. The act of typing becomes an oscillation between the uncanny sense of seeing my words in your hand, and starting the psychological journey in towards my repulsion and fear and boredom of all that I know and think about you. And how that process is interrupted by suddenly seeing your hand writing, or a close approximation of it, replaced by the Times New Roman font.

I cannot explore the ‹inner› with these font interruptions. Which means I'll have to go through the letters again to find every letter and punctuation mark that I can so the Stalker03 font (which currently has no brackets or numbers) stops breaking up and reverting to Times New Roman.

Jane Prophet is a British artist living in the USA. She has worked with new media for two decades and integrates it with traditional materials to produce ‹surprising and beautiful objects›. She makes photographic pieces, temporary installations, objects and video. Site-specific light-based installations include Conductor*, a flooded power station lit with luminescent cables and* Counterbalance*, an outdoor installation in rural Australia made in response to climate change. Many pieces explore of our experience of contemporary landscape.* Decoy *and* The Landscape Room *combine images of real and simulated landscapes, and* Model Landscapes *includes miniature trees made from mathematical data. Works-in-progress include a large scale earthwork and a series of planting pieces such as a meadow and orchard.*

Jane Prophet has been a key member of a number of internationally acclaimed projects that break new ground in art and science. Her collaborations with stem cell researchers, mathematicians and heart surgeons radically re-envisage the human body. Past projects include the award-winning website, TechnoSphere.

Fussnoten

Seite 85 / [1]

Jane Prophet, TechnoSphere, «Real» Time «Artificial» Life, in: Leonardo: The Journal of the International Society for The Arts, Sciences and Technology 34/4, 2001, pp. 309–312; online under http://browse.reticular.info/text/collected/leonardo/TechnoSphere.pdf and http://www.janeprophet.com/leonardo2a.html [both 09/29/2011].

Seite 85 / [2]

Mark d'Inverno, Neil Theise and Jane Prophet, Mathematical modelling of stem cells: a complexity primer for the stem cell biologist, in: Christopher Potten, Jim Watson, Robert Clarke, and Andrew Renehan, ed., Tissue Stem Cells: Biology and Applications, New York/Hoboken, NJ 2006, pp. 1–15.

Seite 86 / [3]

Carl Knappett, Thinking Through Material Culture: An Interdisciplinary Perspective, Philadelphia, PA 2005.

Seite 86 / [4]

Bettina Brand-Claussen, Caroline Douglas, Inge Jádi, ed., Beyond Reason: Art and Psychosis Works from the Prinzhorn Collection, exhibition catalogue Hayward Gallery, London 1996–1997, London 1996.

Seite 87 / [5]

James Gibson, The Ecological Approach to Visual Perception [1979], Hillsdale, NJ/London 1986.

Seite 87 / [6]

http://www.the freedictionary.com/model [09/29/2011].

Abbildungen

Seite 91 / Abb. 1

Jane Prophet, Manifestation, 2011, sketch using google found image.
Photo courtesy the artist.

Seite 92 / Abb. 2

Jane Prophet, Manifestation: model, 2011. Photo courtesy the artist.

Seite 93 / Abb. 3

Jane Prophet, Manifestation: sindy, 2011. Photo courtesy the artist.

Seite 94 / Abb. 4

Jane Prophet, Taking Your Hand: page 3, 2011. Photo courtesy the artist.

Seite 95 / Abb. 5

Jane Prophet, Taking Your Hand: page 3, 2011. Photo courtesy the artist.

Seite 96 / Abb. 6

Jane Prophet, Taking Your Hand: page 5, 2011. Photo courtesy the artist.

Videos

Seite 89 / Vid. 1

Jane Prophet, Bad Hand: leave me alone, 2011, extract from 2 hour movie (online version) / stills from video (pdf version). Movie file and photos courtesy the artist.

Sirs, Mr. Motaba, ganz aus der Nähe und höchstpersönlich

JOHANNES BRUDER, IL-TSCHUNG LIM

Folgen des Changierens zwischen Bild und Modell in Wolfgang Petersens *Outbreak* (USA, 1995)

The article is dedicated to an analysis of the role of visualisations of the so-called Motaba virus in Wolfgang Petersens Outbreak. We argue that these visualisations are by their very nature oscillating between being images and models of the virus. Due to this oscillation they become instantiations of the formerly invisible and intangible virus and allow for its rearticulation as friend or foe. It is this merging of a rather specific immunological problem with more general reflections on social order that makes Outbreak a very valuable object of sociological deliberations.

«Was gibt es Gefährlicheres als unsichtbare Feinde, Mikroben und Terroristen, die sich wie die space invaders im Videospiel heimtückisch in den Körper einschleichen, um ihn von innen her zu zerstören?» (Philipp Sarasin) [1]

Bild und Modell sind zwei Konzepte, die sich definitionsgemäss sehr nahe stehen: sie haben zumeist ein Bezugsobjekt, auf das sie verweisen; sie imitieren das Bezugsobjekt, seine Struktur oder die Regelhaftigkeit eines Bezugssystems; sie betonen bestimmte Charakteristiken des Bezugsobjektes, indem sie andere marginalisieren; viele Modelle sind zudem wie das Bild mit einer visuellen Evidenz versehen: sie stellen vor Augen. Nicht zuletzt existieren in Form von Bildmodellen oder Modellbildern Hybride beider Konzepte. Sowohl Bilder als auch Modelle überschreiten sich selbst, indem sie auf etwas verweisen, das ihnen äusserlich ist; sie verschleiern damit, dass sie jeweils selbst ein Original sind und nicht lediglich ein Abbild oder eine identische Verkleinerung. Derartige Repräsentationsbeziehungen müssen hergestellt werden – durch Kontextualisierungen, Verweise auf die Objektivität der Verbildlichungsverfahren oder die diskursive Herstellung von Verbindungen. Wenn Bilder und Modelle repräsentieren, sind sie zumeist Stellvertreter. In der Rhetorik wurde für diese spezielle, operative Form der Verknüpfung zweier Entitäten der Begriff der Trope geprägt: ein Begriff tritt an die Stelle des durch ihn bezeichneten Objekts oder Phänomens und autonomisiert sich. Um die Funktion der Trope erfüllen zu können, muss dem Begriff eine gewisse Ambivalenz ein- oder zugeschrieben werden, die ihn von seinem ursprünglichen Signifikat löst und für eine neue Bezeichnungsoperation verfügbar macht. Für die Sprache wurden diese Reartikulationen zuhauf beschrieben. [2]

Hier soll es nun um im Labor hergestellte Visualisierungen des sogenannten Motaba-Virus in Wolfgang Petersens Film *Outbreak* gehen, die durch ihr Changieren zwischen Bildhaftigkeit und Modellhaftigkeit ein Potenzial entfalten, durch das sie einer Reartikulation zugängig werden. Die Visualisierung wird in ihrem Schwanken zwischen Bild und Modell zum Fixpunkt des ambivalenten Verhaltens des Protagonisten, der das Virus einmal als Feind, einmal als Vorbild betrachtet. Das Virus und das ihm angeschlossene Diskursfeld der Ansteckung gehören zu den erfolgreichsten phantasmatischen Figuren der letzten Jahre. Die Ambivalenz der Metaphern aus diesem Feld wurde in Studien zu ganz unterschiedlichen Gegenstandsbereichen betont: zur Kommunikation durch Gerüchte [3], zum Bioterror [4], zu Verweissystemen in der Literatur [5], zur zeitgenössischen Konzeptkunst [6] und vieles mehr. Die Studien geben Aufschluss darüber, wie aus einem biologischen und medizinischen Problem eine Schlüsselmetapher in vielen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens werden konnte. Wie kaum ein anderer Begriff ist der des Virus dank der Funktionsweise biologischer Viren auch zum Agenten von Ambivalenz geworden. Da es sich mit Hilfe von Zellen des Wirtssystems fortpflanzt und dabei lediglich Informationen in die Zentren der körperlichen Reproduktion einschleust, ist die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem im Falle des Virus schwer zu treffen. Je nachdem, ob ein biologisches System gesund oder krank ist, kann das Virus die Rolle des Zerstörers, aber auch die des Retters spielen. [7] Infolge dieser Charakterisierung wurde es schliesslich auch zur Metapher für Subversion gegenüber einem unterdrückerischen System, das bereits ‹krank› ist. Ähnlich ambivalent gestaltet sich die Situation im Film *Outbreak*: zum einen muss das Motaba-Virus daran gehindert werden, seine tödliche Information in die Körperzellen des Wirts einzuschleusen; zum anderen ist es die durch den Filmhelden Major Daniels nach dem Vorbild des Virus verbreitete subversive Botschaft, die schliesslich das Militär und das Virus zu Fall bringt.

Im ersten Abschnitt werden wir zunächst näher auf die Bedeutung des Films für soziologische und kulturwissenschaftliche Analysen im Allgemeinen und unseren Beitrag im Besonderen eingehen. Darauf folgt eine Thematisierung der bereits angesprochenen Formen des Changierens zwischen Bildhaftigkeit und Modellhaftigkeit für den Fall der Visualisierung von Kleinstorganismen wie Viren und Bakterien. Im dritten Abschnitt nehmen wir eine Analyse einer Laborszene aus dem Film *Outbreak* vor und interpretieren die Rolle der Visualisierungen des Motaba-Virus für die Filmhandlung. Abgerundet wird der Text durch eine Einordnung des weiteren Verlaufs der Filmhandlung und ihrer Bedeutung für die Sozialtheorie sowie einem Fazit.

Warum Film? Die Visualität der Gesellschaft

«What makes the social is not only its actualized structures, stratifications and segments but also its virtual potentialities which are significant without becoming necessarily actualized». (Bülent & Laustsen) [8]

Die Soziologen Bülent Diken und Carsten Bagge Laustsen betrachten den fiktionalen Film als Ressource für eine Sozialtheorie, die Kinofilme nicht lediglich als Spiegel des Sozialen verhandelt. Vielmehr adressieren sie den Film gleichzeitig als Allegorie des Sozialen und als ein Objekt, das selbst Sozialtheorie enthält. [9] Zwischen dem soziologischen und dem filmischen Blick auf die gesellschaftliche Wirklichkeit besteht demnach eine Wesensverwandtschaft, die den Film als Quelle soziologischen Wissens qualifiziert. Der fiktionale Film erzeugt ein spekulatives Wissen, das gesellschaftliche Entwicklungsdynamiken beobachtet und diese filmischen Beobachtungsleistungen der Gesellschaft als semantische Ressourcen der Welt- und Wirklichkeitsdeutung zur Verfügung stellt.

Unsere These lautet, Diken und Laustsen folgend, dass sich selbst in dem vielfach als «unrealistisch» etikettierten Spektakelkino Hollywoods ein visuelles Kurzzeitgedächtnis der Gesellschaft formiert, das in einem experimentellen Raum von Gesellschaftsbeobachtungen liegt und schliesslich die Antizipationsleistung von populären Kommunikationsofferten hervorhebt. Filmische Beobachtungen werden dadurch als Innovationssemantiken für die moderne Gesellschaft bedeutsam, die aufgrund ihrer rasanten Veränderungsdynamik eine Ebene benötigt, «auf der beständig, experimentell neue [...] Selbstbeobachtungen [...] entwickelt und (relativ risikolos) getestet werden können.» [10]

Diese prekäre Wissensform vermag dabei sogar schneller auf gesellschaftliche Umbrüche zu reagieren als z.B. wissenschaftliche Gesellschaftsbeobachtungen. «[The] speed», so auch Nicolas Pethes, «by which popular culture creates different future scenarios enhances the possibility that one of those scenarios will come true.» [11] In ihren ‹seismografischen› Qualitäten erweisen sich populäre Filmfiktionen daher als besonders luzide Beobachtungsinstanzen, an denen die Gesellschaft sich gegenwärtig und zukünftig orientieren kann. Diken und Laustsen schliessen in einem Rückgriff auf Deleuzes Kinobücher [12] auf ein dialektisches Verhältnis von Aktuellem (das reale Soziale) und Virtuellem (das imaginierte Soziale) und rekonzeptualisieren diese beiden Begriffe als Aktualisierung und Virtualisierung von sozialem Sinn.

In diesem Rahmen haftet das Virtuelle dem Aktuellen an und vice versa; die Dichotomie zwischen Realität und Fiktion wird aufgelöst zugunsten einer «socio-fiction» [13]. «In relation to the social», so die beiden Autoren, «cinema is an indicator of a virtual, a coming society, which does not exist but rather persists alongside the actual society». [14]

Das von den Autoren anvisierte Programm einer *Sociology through the Projector* trägt offensichtlich die Züge einer popkulturellen Subversion der Sozialtheorie und nimmt zugunsten der Auflösung der starren Dichotomie von Realität und Fiktion eine gewisse theoretische Unschärfe bewusst in Kauf. Der Kern ihrer Argumentation bleibt davon jedoch unberührt; jeder Film integriert Wissen über das Soziale, und jeder Film wirkt sich gleichsam auf die Formierung von Wissen über das Soziale aus. Das Hollywoodkino enthält mithin immer einen «Wirklichkeitsrest», [15] einen Verweis auf eine Realität ausserhalb der filmischen Fiktion.

Durch die Orientierung an ‹realen› Verhältnissen bleibt die soziale Anschlussfähigkeit von Filmen an eine ausserfilmische Welt gewahrt, während die Virtualisierung den fiktionalen Film zum Labor gesellschaftlicher Organisations- und Selbstbeschreibungsmodelle werden lässt. In ihrem Zusammenwirken erzeugt das Wechselverhältnis von aktuellem und potenziellem Sinn somit eine Art filmisches Experiment des Sozialen. Es geht dann, kurz gesagt, um die Beobachtung filmischer Beobachtungen, in denen gesellschaftliche Ordnungsvorstellungen und Formen menschlichen Zusammenlebens reflexiv werden. Mit dem Label *Visualität der Gesellschaft* bezeichnen wir im Folgenden eine solche Sichtweise auf den Film, die sich Sinnressourcen widmet, welche explizit an die visuellen Möglichkeiten des Films gebunden sind. [16]

In Bezug auf die Figur des Virus waren es nicht zuletzt fiktionale Filme, die für die Ausweitung der Metapher der Viralität auf soziale Kommunikationsformen wie Gerüchte und Marketing [17], aber auch auf die subversive Unterwanderung der herrschenden Gesellschaftsordnung sorgten [18]. Ausgehend von Bildern der Verbreitung viraler Infektionen wurde ‹Ansteckung› zum Begriff einer «organischen Medialität» [19], die relativ unabhängig vom Menschen bleibt. Sie ist weder von Intentionen des menschlichen Trägers, noch von einer zielgerichteten Verbreitungsstrategie abhängig, sondern lediglich von direktem oder vermitteltem Kontakt. Für die Verbreitung infektiösen Gutes – ob im Produktmarketing oder im Guerillakrieg – ist diese Art der Ansteckung deshalb so wichtig geworden, weil sie das Gegenmodell zu einer – durch die Totalitarismen im 20. Jahrhundert verkörperten – Einflussnahme ‹von oben› geworden ist.

Die Streuung von das System unterminierender Information durch die systemeigenen Kanäle ist ein Prinzip, das nicht zuletzt soziale Netzwerke wie Facebook oder Wikileaks nutzen, um eine möglichst hohe Effektivität von Inhalten zu erreichen. Dabei sind (populär)wissenschaftliche Visualisierungen von Viren zum Symbol des Prinzips der viralen Verbreitung geworden. Wie lässt sich die Bedeutung der Visualisierungen erklären? Dazu möchten wir in den nächsten Abschnitten Stellung beziehen.

Das Changieren zwischen Bild und Modell im Falle von Visualisierungen von Kleinstorganismen

Eine trennscharfe konzeptuelle Unterscheidung von Bild und Modell gestaltet sich äusserst schwierig – zumal wenn sie zweidimensional auf Papier oder Bildschirm vorliegen, wenn das Haptische also nicht im Vordergrund steht. In wissenschaftlich hergestellten Visualisierungen von Kleinstorganismen und biologischen Phänomenen, wie sie hier im Rahmen des Films Outbreak thematisiert werden, fallen Bild und Modell zudem häufig zusammen. Zunächst muss, um Erkenntnisse über phänotypische Eigenschaften und Entwicklungen zu generieren, ein Modellorganismus experimentell zugerichtet werden. [20] Um diesen Modellfall des zu untersuchenden Kleinstorganismus entsprechend der Fragestellung sowie in angemessener Grösse und Auflösung zu visualisieren, werden wiederum technisch anspruchsvolle Verfahren angewendet. Die Verbildlichung – im Sinne einer der Untersuchung adäquaten Visualisierung – gelingt nur, wenn bestimmte Eigenschaften des zu visualisierenden Objekts hervorgehoben (selektiert) und parametrisiert (mathematisiert) werden, um Kontraste zu erzeugen, die dann optisch umgesetzt werden können.

Für den Soziologen Michael Lynch sind Selektion und Mathematisierung die hervorragenden Kennzeichen des Sichtbarmachens in der Wissenschaft. Selektion bezieht sich dabei auf die Schematisierung und Vereinfachung des zu visualisierenden Objekts, während Mathematisierung Strukturierung und Ordnung desselben beschreibt. Lynch zufolge ist dank dieser Transformationen immer die Visualisierung sowie ihre Produktion und nicht das Bezugsobjekt zu analysieren: die visuelle Verweisung muss als modellierende Praxis verstanden werden. [21] Die Visualisierung erhält eine ihr eigene Qualität, indem sie eine neue Perspektive gewährt: «From a [...] sociological point of view there is no such thing as comparing a molecular model to the 'real' thing, since it is through the model itself, or through other forms of representational work, that a molecular structure becomes coherently visible.» [22]

Jedoch ist nicht nur der Prozess der Sichtbarmachung im Labor für die Emanzipierung der Visualisierung von ihrem Bezugsobjekt entscheidend. Um einen Modellorganismus zum Stellvertreter aller Exemplare seiner Spezies und sein Bild zu einem Modell zu machen, bedarf es einer Validierung durch die Betrachterin. Visualisierungen können einerseits Modelle sein, anhand derer ein Organismus studiert und greifbar gemacht werden kann. Andererseits können diese Visualisierungen insofern Modell eines Organismus sein, als sich zukünftig jedes Exemplar des gleichen Organismus an diesem Idealbild messen muss und mithin auch dessen Kategorisierung als normal oder abweichend von diesem Vergleich abhängt.

Dem visuellen Artefakt ist bereits ein ambivalentes Potential eingeschrieben, dank dessen es potentiell Bild oder Modell sein kann. Sowohl der Visualisierung selbst, als auch der Bezeichnung durch den Betrachter und Nutzer der Visualisierung ist demnach ein Anteil an der situativen Bild- beziehungsweise Modellhaftigkeit der Visualisierung einzuräumen. Wird die Visualisierung des Organismus als Modell charakterisiert, so wird gleichzeitig die Verbindung zu diesem einen Modellorganismus gekappt, der ursprünglich sichtbar gemacht wurde. «A model only becomes fertile by its own impoverishment. It must lose some of its own specific singularity to enter with the corresponding object into a new generalization.» [23]

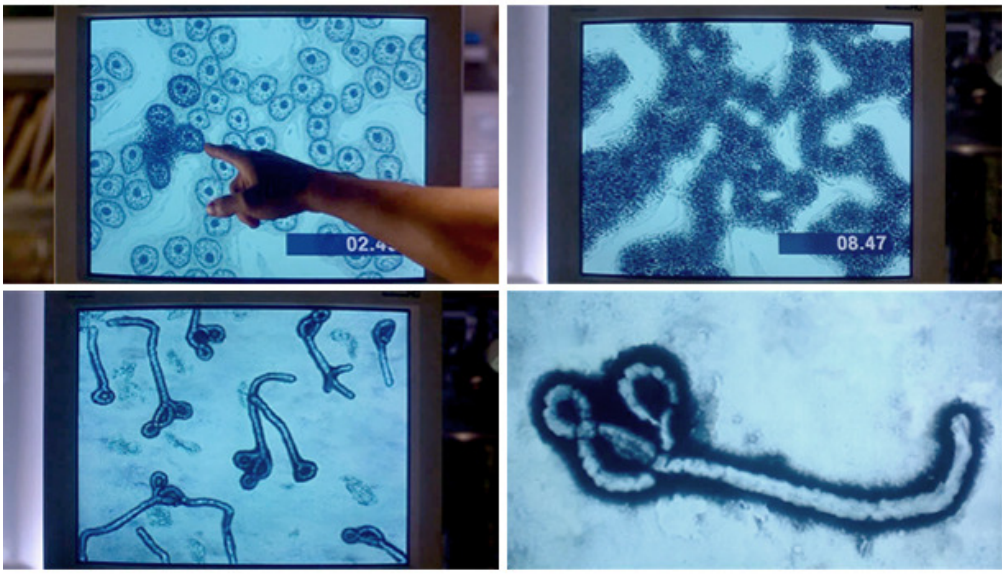
Mr. Motaba in *Outbreak* – Schrecken und Faszination, Feindbild und Vorbild

Das Changieren zwischen Bildhaftigkeit und Modellhaftigkeit sowie die temporäre Stillstellung desselben möchten wir im Folgenden an einem Beispiel aus der Traumfabrik Hollywood thematisieren. Wolfgang Petersens Film *Outbreak* handelt vom Ausbruch eines hämorrhagischen Fiebers in einer US-amerikanischen Kleinstadt. Das Virus stammt, wie meist in derartigen Filmen, ursprünglich aus Afrika und kommt über einen illegal eingeschleppten Affen in die USA. Erkannt wird die Gefahr von einem Bakteriologen namens Colonel Daniels, der mit seinem Team kurz zuvor in Zaire war, um einen Motaba-Ausbruch zu untersuchen. Zwar erschien der Ausbruch der Infektion aufgrund der Abgeschiedenheit des Dorfes und der hohen Sterberate der Bewohner zunächst als eingedämmt. Doch Colonel Daniels beschliesst aufgrund eines Bauchgefühls der Sache nachzugehen und das Virus möglichst genau darzustellen.

Im Film wird das Problem, das unsichtbare Virus sichtbar zu machen, auf mindestens zwei Arten gelöst. Zum einen zeigt Kameramann Michael Ballhaus mit Hilfe einer spektakulär inszenierten Kamerafahrt durch die vier Sicherheitslevels des Forschungslabors die Bewegung des unerkannten Virus inmitten der für es feindlichen Umgebung. Die Frage, wie man etwas derart Amorphes, Gestaltloses und mikroskopisch Kleines wie ein Virus sichtbar machen kann, wird kinematographisch «gelöst», indem die Kameraführung den Bewegungsablauf des Virus simuliert, mithin also selbst einen viralen Bewegungsmodus annimmt. [24] Die Kamera ‹infiziert› alle Gegenstände, deren Lichtemanation in das Objektiv fällt. Für die Filmhandlung bleibt diese Sichtbarkeit ohne Gestalt allerdings folgenlos; sie ist eine Inszenierung für den Zuschauer, in der gleichzeitig das Labor der militärischen Forschungseinrichtung *USAMRIID* [25] vorgestellt und die Bewegung des Virus nachgeahmt wird.

Video: 1 >

Zum anderen machen die Protagonisten des Films das Virus in einem immunologischen Labor sichtbar. Es handelt sich dabei um Mikroskopieaufnahmen einer Kultur von gesunden Nierenzellen, die mit dem Motaba-Virus infiziert wird. Colonel Daniels bespricht die Aufnahmen mit Major Schuler und Major Salt. Während Salt Aufnahmen zu verschiedenen Zeitpunkten am Computerbildschirm zeigt, erklärt er zudem die Vorgehensweise des Virus.



Video: 2 >

Salt: Ok, dann kann's losgehen. Diese Aufnahmen wurden in einem Zeitraum von acht Stunden gemacht. Normale, gesunde Nierenzellen bevor sie auf das Virus trafen. Innerhalb der ersten Stunde ist das Virus eingedrungen, hat sich vermehrt und die Zelle getötet. Und im Zeitraum von zwei Stunden sind seine Nachkommen, die dicht daneben liegen, in Zellen eingedrungen, hier und hier, und haben sich ständig weiter vermehrt.

Schuler: Mein Gott, innerhalb von fünf Stunden. Es infiziert die Zelle, vermehrt sich und tötet so schnell; die Fakten stimmen sicher nicht. Ebola hat einen solchen Schaden erst in 8 Tagen angerichtet.

Salt: Sir, die Fakten sind korrekt. Und bei Gott, ich wünschte, sie wären es nicht. Ein Virus dringt ein und daraus werden Millionen. Alle Zellen sind tot. Hier sehen wir sie einzeln auf der Suche nach dem nächsten Opfer, bis nichts mehr zu töten übrig ist.

Schuler: Behalten sie den Tag in Erinnerung, Salt. Wir werden in unserer ganzen Karriere kein neues Virus finden.

Salt: Sirs, Mr. Motaba, ganz aus der Nähe und höchst persönlich.

Schuler: Ich hasse dieses Virus.

Daniels: Ich bitte dich Casey. Du musst seine Schlichtheit bewundern. Es ist milliardenfach kleiner als wir und kann uns besiegen.

Schuler: Was willst du tun? Es zum Essen einladen?

Daniels: Nein.

Schuler: Was dann?

Daniels: Es töten!

Die Mikroskopieaufnahmen werden hier als Fakten deklariert, da sie die Zerstörungskraft des Virus visuell belegen. Zusätzliche Evidenz wird ihnen durch die vielfältigen und vermeintlich objektiven Verfahren zur Visualisierung und Charakterisierung des Virus zuteil: es wurde isoliert, um Antikörper zu testen; es wurde auf gesunde Leberzellen angesetzt, um seine Zerstörungskraft sichtbar zu machen; Versuchstiere wurden mit dem Virus infiziert, um ihm einen Lebensraum zu schaffen; und schliesslich haben Daniels und sein Team versucht, die Erbinformation des Virus darzustellen.

Damit ist die Virenkultur bereits als Modellorganismus und Stellvertreter der Spezies Motaba anerkannt. Trotzdem zweifelt Schuler die Fakten an, lässt sich aber nach der Validierung der Bilder durch den Experimentator überzeugen. Die Visualisierung wird zum Modell, da der Modellorganismus selbst mit blossem Auge nicht gesehen werden kann. Salt schliesst diese Transformation mit der Anthropomorphisierung des Visualisierten in Form einer Vorstellung des Modellorganismus als Mr. Motaba symbolisch ab – vom Regisseur visuell unterstützt durch die Vergrösserung des Bildschirminhalts auf die volle Leinwandgrösse. Der Bildschirm zeigt hier nicht mehr die von den Viren befallene Kultur von Nierenzellen, sondern ein individuelles Virus in millionenfacher Vergrösserung: Mr. Motaba.

Daniels, der im Gegensatz zu Schuler bis dahin wortlos auf den Bildschirm gestarrt hatte, ist deutlich erkennbar zugleich beängstigt und fasziniert, als er seinem Feind Auge in Auge gegenübersteht. [26] Er kontert Schulers Abneigung gegenüber dem Virus mit einem Verweis auf dessen faszinierende Schlichtheit und macht doch sehr deutlich, dass er das Virus töten will. Die Visualisierung wird zum Anknüpfungspunkt für die Einschreibung der perfekt funktionierenden Tötungsmaschine eines viralen Anderen in eine für den Menschen nachvollziehbare Freund-Feind-Unterscheidung. Denn das Motaba-Virus repräsentiert keinen Feind im herkömmlichen Sinne, dem man zumindest den Status eines menschlichen Akteurs zuerkennen muss, sondern einen Feind von absoluter Exteriorität.

Die in *Outbreak* inszenierte Freund-Feind-Konstellation nimmt hier vorweg, was Eva Horn als das zentrale Kennzeichen zukünftiger Konfliktmodellierungen beschreibt, nämlich die zunehmend diffuser werdenden Vorstellungen des feindlichen Gegenübers: «Der Feind hat kein Gesicht mehr, nicht, weil er ‚gesichtslos' geworden ist, sondern weil er eine Gestalt annimmt, die keinen Kopf mehr hat.» [27]

Die epistemologische Schwierigkeit, das Motaba-Virus als einen konkreten Feind zu benennen, weil es eine Feindgestalt an der Grenze des Bestimmbaren darstellt, löst, um mit Sebastian Vehlken zu sprechen, «einen epistemischen Horror vor dem [aus], was nicht Gestalt werden kann». [28] Umso dringlicher werden Verfahren, die den Feind sichtbar machen, ihm eine Gestalt geben, die man schliesslich bekämpfen kann. Im Kontrast zur Anfangssequenz, in der das Virus sichtbar gemacht wird, indem seine Bewegung nachgezeichnet wird, schafft die bildhafte Visualisierung des Modellorganismus in Verbindung mit ihrer Validierung als Mr. Motaba die Voraussetzungen, das Virus als Gegenüber zu erkennen. Das Bild eines einzelnen Modellorganismus wird so schliesslich zu einem Modell des Virus ‹da draussen› und zum Bild des Feindes. Ein bereits in der Visualisierung angelegtes Changieren zwischen Bildhaftigkeit und Modellhaftigkeit stellt das Potential zur Autonomisierung der Visualisierung gegenüber ihrem Bezugsobjekt zur Verfügung. Die wesenhafte Ambivalenz der Visualisierung lässt jedoch auch eine alternative Einordnung des Virus zu. Wie in der beschriebenen Szene deutlich wird, ist Daniels angesichts der Visualisierungen ebenso beängstigt wie fasziniert. Als sich das System in Person seiner Vorgesetzten gegen ihn wendet, wird aus dem grössten Feind das (massstäblich) kleinste Vorbild: Daniels wird selbst zum Virus.

Die Infektion des Systems: Das Virus als Vorbild

Bereits zu Beginn des Films erfahren die Zuschauer, dass Daniels Vorgesetzte, die Generäle McClintock und Ford, 1967 schon eine Motaba-Epidemie in einem Militärlager in Zaire miterlebt haben. Da sich die Entscheidungsträger sicher waren, dass es aufgrund der hohen Effektivität des Virus (Sterberate 100%) kein Wirt schaffen würde, aus dem abgelegenen Lager zu entkommen, vernichteten sie das Lager durch einen Bombenabwurf. General McClintock, der bereits damals den Befehl zur Eindämmung durch Auslöschung gegeben hatte, strebt auch im Falle des erneuten Ausbruchs in der Kleinstadt Cedar Creek diese Lösung an, um eine Aufdeckung des Skandals zu verhindern. Als der neugierige und ehrgeizige Daniels kurz davor steht, ein Gegenmittel zu entwickeln, wird er von seinem Vorgesetzten deshalb von der Untersuchung abgezogen.

Daniels erkennt daraufhin, dass in dieser Situation nicht das Virus, sondern das System sein grösster Feind ist. Während der von Donald Sutherland gespielte General McClintock jenes herkömmliche politische Denken verkörpert, das auf die Unübersichtlichkeit neuartiger feindlicher Akteure mit einer militärisch entfesselten Totalmobilmachung zum Schutz des klassischen Modells staatlicher Ordnung reagiert, gelingt es Daniels, sich in die Logik der viralen Operationsweise einzufühlen und den ursprünglichen Feind zu kulturalisieren. [29]

Statt also wie McClintock das Motaba-Virus auf eine kognitiv beherrschbare Ebene zwischenmenschlicher Konfliktlagen und bewährte Mittel zu ihrer Lösung zu ziehen, macht Daniels die Flexibilität des Motaba-Virus zu seinem eigenen Handlungsmuster. Um den Abwurf einer Bombe über dem Zentrum der Virus-Epidemie, der Kleinstadt Cedar Creek, zu verhindern, kapert er einen Militär-Helikopter und entzieht sich wie die Motaba-Viren der Kontrolle und Sichtbarkeit, indem er unterhalb des Radars fliegt und systemeigene Ressourcen nutzt. Als er den Bomber kurz vor der Abwurfzone lokalisiert hat, beginnt Daniels über den militäreigenen Kanal zu funken. Die Kräfteverhältnisse werden in dieser Szene überdeutlich: Daniels blockiert mit seinem kleinen, aber wendigen Hubschrauber die Abwurfzone und infiziert den militäreigenen Funkkanal mit seiner ‹tödlichen› Botschaft [30]. Der im Vergleich riesige Bomber verzichtet in der Folge auf die Liquidierung des Eindringlings, dreht ab und lässt die Bombe über dem Meer detonieren. Doch Daniels Botschaft hat nicht nur den Bomber, sondern den ganzen militärischen Apparat mit Ausnahme von McClintock infiziert. Dieser wird nach dem vereitelten Bombenabwurf von Daniels Vorgesetztem General Ford von seinem Kommando entbunden und verhaftet. Für Daniels ist damit der Weg frei, sich wieder seinem Kampf gegen das Virus zu widmen und ein Antiserum herzustellen, das das Virus schliesslich besiegt.

Conclusio: Aus der Dunkelheit ins Licht

Mit dem feindlichen Motaba-Virus bezeichnet Outbreak die «Figur einer Grenze des Eigenen, einer Grenze dessen, was als eigene Kultur, eigene Gesellschaft, eigene Organisationsform gefasst und gedacht werden kann.» [31] Die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem verläuft mithin durch das Virus, oder besser: durch die Visualisierung des Virus. Der Film ist daher nicht nur eine erstaunlich frühe filmische Bearbeitung einer zeitgemässen Freund-Feind-Reflexion, sondern bringt vor allem eine Problemlage der modernen Gesellschaft zum Ausdruck, die nicht mehr im Bild einer um ein Zentrum organisierten sozialen Ordnung zu sich selbst kommt.

Das Wirken des Virus zeichnet sich vor allem durch Komplexität, Unüberschaubarkeit, Gestaltlosigkeit und Unkontrollierbarkeit aus. Und dennoch zeugen diese chaotisch anmutenden Zustände von der Effizienz und Mächtigkeit einer Architektur, die menschlichen Organisationsformen und Ordnungsvorstellungen zum Teil überlegen zu sein scheint. Es ist genau diese semantische Mehrdeutigkeit der visualisierten Motaba-Viren, diffuses Feindbild *und* modellhaftes Vorbild zu sein, die *Outbreak* zu einer (auch soziologisch) bemerkenswert komplexen filmischen Textur macht, in der konkurrierende Ordnungsmodelle sowie divergierende politische Rationalitäten und Aktionsformen gegenübergestellt werden. Daniels sieht in der viralen Feindgestalt nicht das schlechthin Andere und maximal Fremde, sondern ein Element, von dem her die eigene Sozialordnung neu bestimmt werden kann und muss. Er erkennt den Modellcharakter der von den Motaba-Viren repräsentierten zentrumslosen Sozialorganisation an und macht Flexibilität zu seinem Handlungsprogramm.

Möglich wird diese temporäre Identifikation durch eine Folge von Transformationen, die mit der Visualisierung eines Modellorganismus durch die Gruppe um Major Daniels beginnt. Mit der Validierung der Visualisierungen und ihrer Verknüpfung mit anderen ‹Fakten› werden diese in visuelle Modelle des Motaba-Virus transformiert und von ihrem Bezugsobjekt autonomisiert. Schliesslich folgt die Geburt Mr. Motabas als Folge einer Anthropomorphisierung des Visuellen durch Major Salt. Alle aufgezählten Transformationen sind an das ambivalente Potential der ursprünglichen Visualisierung gebunden, die wesenhaft zwischen Bild und Modell changiert und deren Potential in sozialen Bezeichnungsoperationen aktiviert wird. Aus der Dunkelheit ins Licht geholt wird das einstmals so Fremde für Artikulationen zugänglich, die ihm einen Platz im Gefüge des Sozialen zuweisen. Das Gegenüber ist enttarnt und wird damit zur Figur der Grenze des Eigenen. Ob Freund oder Feind – die jeweilige Charakterisierung ist situationsabhängig. Daniels macht sich das Virus im Film zum Vorbild und übernimmt bestimmte Handlungsmuster. Er verhält sich in entscheidenden Punkten allerdings auch anders als das Motaba-Virus, das im Grunde ein recht erfolgloses Virus ist. Dank seiner hohen Effektivität richtet es seine Wirtssysteme viel zu schnell zu Grunde, um sich erfolgreich auszubreiten. Daniels hingegen will das System nicht vernichten; er ist in vielen Punkten sogar eine perfekte Verkörperung von dessen grundlegenden Werten: Korrektheit, Hingabe zur Arbeit, Gerechtigkeitssinn und Loyalität. Um das System von seiner Krankheit zu befreien wendet er eine Strategie an, die aus der Krebsforschung bekannt ist: die Abtötung von Krebszellen durch Einschleusung von Viren. Daniels erteilt damit eine weitere Lektion: Wenn das System wuchert, können Viren der Schlüssel zur Normalisierung sein.

Johannes Bruder ist Soziologe und Forschungsmitarbeiter am NFS für Bildkritik eikones im Modul Modell und Bild. Innerhalb des Forschungsschwerpunktes arbeitet er an einem Projekt zu Visualisierungspraktiken in den systemisch orientierten Neurowissenschaften, die entscheidend an der (visuellen) Rekonzeptualisierung des Gehirns teilhaben. Seine Forschungsinteressen liegen im Bereich der Wissen(schaft)ssoziologie und der Kultursoziologie.

Il-Tschung Lim ist Soziologe und Forschungsmitarbeiter am NFS für Bildkritik eikones im Modul Bild und Sozialität. Innerhalb des Forschungsschwerpunktes arbeitet er in historisch-soziologischer Perspektive an einem Projekt zu Falschgeldpraktiken und Falschgeldbeobachtungen im US-amerikanischen Kontext des 19. Jahrhunderts.

Fussnoten

Seite 99 / [1]

Philipp Sarasin, «Anthrax». Bioterror als Phantasma, Frankfurt a. M. 2004, S. 12.

Seite 99 / [2]

Vgl. zum Beispiel Ernesto Laclau, Emanzipation und Differenz, Wien 2010.

Seite 100 / [3]

Brigitte Weingart, «Rumoritis»: Zur Modellierung von Massenkommunikation als Epidemie, in: Jürgen Brokoff, Jürgen Fohrmann, Hedwig Pompe und Brigitte Weingart (Hg.), Die Kommunikation der Gerüchte, Göttingen 2008, S. 278–299.

Seite 100 / [4]

Sarasin, «Anthrax» (Anm. 1).

Seite 100 / [5]

Brigitte Weingart, Parasitäre Praktiken. Zur Topik des Viralen, in: Claudia Benthien, Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hg.), Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik, Stuttgart 1999, S. 207–230.

Seite 100 / [6]

Isabelle Graw, Wo Aneignung war, soll Zueignung werden. Ansteckung, Subversion und Enteignung in der Appropriation Art, in: Ruth Mayer, Brigitte Weingart (Hg.), Virus! Mutationen einer Metapher, Bielefeld 2004, S. 293–312.

Seite 100 / [7]

Die Rolle des Retters nehmen Viren zum Beispiel durch Einschleusung in Krebszellen ein. Viren kamen deshalb v.a. in der Thematisierung des Eigenen und des Fremden beziehungsweise des Identischen und des Nicht-Identischen zu diskursiver Prominenz.

Seite 101 / [8]

Bülent Diken & Carsten Bagge Laustsen, Introduction: cinema and social theory, in: Ebd., Sociology through the projector, New York, London 2007, S. 3.

Seite 101 / [9]

Ebd., S. 7.

Seite 101 / [10]

Carsten Zorn, Die Simpsons der Gesellschaft. Selbstbeschreibungen moderner Gesellschaft und die Populärkultur, in: Carsten Zorn, Christian Huck (Hg.), Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur, Wiesbaden 2007, S. 73–96, S. 93.

Seite 101 / [11]

Nicolas Pethes, «Thinking ahead». Fiction as Prediction in Popular Scripts on Political Scenarios, in: Torsten Hahn, Nicolas Pethes, Urs Stäheli (Hg.), Popular Noise in Global Systems. Soziale Systeme 9/2, 2003, S. 272–284, S. 281.

Seite 101 / [12]

Gilles Deleuze, Cinéma. L'image mouvement, Paris 1983; ders., Cinéma 2. L'image temps, Paris 1985.

Seite 102 / [13]

Vgl. Diken und Laustsen, Introduction (Anm. 10), S. 7.

Seite 102 / [14]

Diken und Laustsen, Introduction (Anm. 8), S. 3.

Seite 102 / [15]

Georg Seesslen, Global Dream Play. Hollywood am Beginn des nächsten Jahrhunderts, in: epd Film, 1/2000, S. 18-25.

Seite 102 / [16]

Das Konzept «Visualität der Gesellschaft» entstand aus einer Kooperation der Autoren mit Tobias Schlechtriemen anlässlich der Konzeption eines Kurses der eikones Summer School 2010 «Die Wirksamkeit der Bilder».

Seite 102 / [17]

Gesine Palmer, Lassen sie sich infizieren! Über die Umwertung eines ehrbaren Wertes im Hype der viralen Werbung, in: Ästhetik und Kommunikation 149/150, 2010, S. 101–115.

Seite 102 / [18]

Anne-Marie Thomas, It came from Outer Space. The Virus, Cultural Anxiety, and Speculative Fiction, unter: http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0607102-185008/unrestricted/Tho

mas_dis.pdf [03.05.2011].

Seite 102 / [19]

Eva Johach, Andere Kanäle. Insektengesellschaften und die Suche nach den Medien des Sozialen, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft 4/1, 2011, S. 77.

Seite 103 / [20]

Mit Modellorganismus sei hier nicht, wie bei Rheinberger, ein Stellvertreter einer ganzen Klasse oder sogar aller Lebewesen bezeichnet, sondern ein bestimmter Organismus, dessen experimentell Eigenschaften und Entwicklung auf andere Exemplare des gleichen Organismus verallgemeinert werden. Vgl. Hans-Jörg, Überlegungen zum Begriff des Modellorganismus in der biologischen und medizinischen Forschung, in: Modelle des Denkens: Streitgespräch in der Wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften am 12. Dezember 2003, Berlin 2005, S. 69–74; vgl. Ludwig von Bertalanffy, Problems of Life, New York 1952.

Seite 103 / [21]

Michael Lynch, The externalized retina: Selection and mathematization in the visual documentation of objects in the life sciences, in: Human Studies 11/ 2, 1983, S. 201–234.

Seite 103 / [22]

Eric Francoeur, «The Forgotten Tool. The Design and Use of Molecular Models», in: Social Studies of Science 27/1, 1997, S. 7–40, S. 12; vgl. Michel Lynch, «Science in the Age of Mechanical Reproduction: Moral and Epistemic Relations Between Diagrams and Photographs», in: Biology and Philosophy 6/2, 1991, S. 205–226, S. 208.

Seite 104 / [23]

Georges Canguilhem, The Role of Analogies and Models in Biological Discovery, in: A.C. Crombie (Hg.), Scientific Change: Historical Studies in the Intellectual, Social and Technical Conditions for Scientific Discovery and Technical Invention, from Antiquity to the Present, London 1963, S. 507–520, S. 520.

Seite 105 / [24]

Tom Tykwer hat in einem Gespräch mit Ballhaus dabei insbesondere die haptischen Qualitäten dieser Darstellungsoption hervorgehoben: «Vor der Sicherheitstür endet die Steadicam-Reise, und wir Zuschauer dürfen nur noch durch das Sicherheitsglas zuschauen. Wir müssen optisch draußen bleiben, weil alles, was hinter dieser Tür liegt, so enorm gefährlich ist – das ist psychologisch toll gemacht. Damit und auch in seinem weiteren Verlauf löst der Film seine Aufgabe sehr gut, einen unsichtbaren Feind – nämlich ein Virus – spürbar, greifbar zu machen.» Vgl. Tykwer, Gespräch zwischen Tom Tykwer und Michael Ballhaus, in: Das fliegende Auge.

Michael Ballhaus – Director of Photography. Im Gespräch mit Tom Tykwer, Berlin 2003, S. 194.

Seite 105 / [25]

United States Army Medical Research Institute of Infectious Diseases, Ft. Derrick, Maryland, USA.

Seite 107 / [26]

Diese Ambivalenz kann mit Herfried Münkler als Konstante der Begegnung mit dem Fremden beschrieben werden. Vgl. dazu Herfried Münkler, Bernd Ladwig (Hrsg.), Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit, Berlin 1997.

Seite 108 / [27]

Eva Horn, Der geheime Krieg. Verrat, Spionage und moderne Fiktion, Frankfurt a. M. 2007, S. 479.

Seite 108 / [28]

Sebastian Vehlken, Schwärme. Zootechnologien, in: Anne von der Heiden, Joseph Vogl (Hg.), Politische Zoologie, Zürich 2007, S. 235–257, S. 240.

Seite 109 / [29]

Vgl. dazu auch Ruth Mayer, «Bei Berührung Tod». Virenthriller, Bioterrorismus und die Logik des Globalen, in: Mayer, Weingart, Virus! (Anm. 6), S. 209–229.

Seite 109 / [30]

Es handelt sich hierbei um einen Apell an Ehre und Gewissen der Piloten.

Seite 109 / [31]

Eva Horn, Die Ungestalt des Feindes: Nomaden, Schwärme, in: MLN 123/3, 2008, S. 656–675, S. 658.

Videos

Seite 105 / Vid. 1

Outbreak (USA 1995, Wolfgang Petersen), Anfangssequenz. Foto Archiv der Autoren.

Seite 106 / Vid. 2

Outbreak (USA 1995, Wolfgang Petersen), Labordialog. Foto Archiv der Autoren.

Lebhafte Kristalle

THOMAS BRANDSTETTER

Zur Funktion von Bildern im Vitalismusstreit um 1900

Around 1900, liquid crystals have been employed as models for a mechanistic interpretation of biological phenomena. To convey their plausibility, the physicist Otto Lehmann used different modes of visualisation. The images thus produced were embedded in a web of cross-references that linked images, text and three-dimensional objects to make the crystals appear life-like and, at the same time, constitute them as models. While Lehmann made efforts to stress that the crystals were only 'as if' alive, others, like the zoologist Ernst Haeckel, were persuaded by the liveliness of their visual representations and considered liquid crystals to be alive in their own right. However, it was not the images alone that led Haeckel to his assumption but an alternative web of references that placed the objects in the context of monistic philosophy.

Anfang des 20. Jahrhunderts rückte ein eigentümliches Modell ins Zentrum der Aufmerksamkeit von Biologen: der Kristall. Zwar wurden Kristalle bereits seit dem 18. Jahrhundert immer wieder als Analogien zu Lebewesen betrachtet und untersucht, doch ihre starre und regelmässige geometrische Form setzte diesen Vergleichen eine deutliche Grenze. Mit der Entdeckung der sogenannten flüssigen Kristalle durch den Physiker Otto Lehmann ergab sich nun eine neue Möglichkeit, im Bereich des Anorganischen Phänomene zu finden, die auf verblüffende Weise jenen im Bereich des Lebendigen ähnelten. Lehmanns flüssige Kristalle wurden als Modelle verwendet, die spezifische Lebenserscheinungen wie Wachstum, Teilung oder Regeneration auf eine mechanistische Weise erklärbar machen sollten. [1]

Die neuere Wissenschaftsgeschichte und Wissenschaftsforschung hat gezeigt, dass Modelle eine Vielzahl von Funktionen erfüllen können: Sie können als Werkzeuge für den Forschungsprozess dienen, Archive zur Speicherung von Erkenntnissen sein, aber auch Daten generieren oder Wissen vermitteln. Im Folgenden soll die Rolle von Modellen als Argumente im Vordergrund stehen. [2] Als Argumente dienen Modelle, wenn sie zur Begründung eines Geltungsanspruchs herangezogen werden. Das geschieht zumeist im Kontext von Kontroversen, wenn empirische Behauptungen oder methodologische Selbstverständlichkeiten problematisch werden. Um 1900 war es die Legitimität eines reduktionistischen und mechanistischen Forschungsansatzes, der in der Biologie im Deutschen Sprachraum strittig geworden war.

Flüssige Kristalle wurden als Modelle herangezogen, um das mechanistische Forschungsprogramm plausibel zu machen. Man behauptete nicht, dass etwa die Regeneration von Lebewesen notwendigerweise genauso verlief wie bei Kristallen, sondern nur, dass es möglicherweise so sein könnte. Damit hoffte man, die von Neovitalisten geäusserte Behauptung zu widerlegen, dass bestimmte bei Lebewesen aufzufindende Vorgänge nur unter Zuhilfenahme eines vitalen Prinzips erklärbar seien.

Kristallmodelle waren, wie die meisten Modelle, Assemblagen, das heisst Entitäten, die aus verschiedenen Bestandteilen zusammengesetzt wurden. [3] Um ihre Kohärenz herzustellen mussten alle dazugehörigen Elemente - kristallographische Theoreme, mikroskopische Bilder, Diagramme sowie textuelle Beschreibungen und Erklärungen - auf irgendeine Weise integriert werden. Im Falle der von Lehmann konstruierten Modelle geschah dies mittels eines Verweissystems, das die einzelnen Bestandteile wechselseitig aufeinander zu beziehen half. Hier spielten nicht nur Ziffern, Buchstaben, Bildunterschriften und inner- wie intertextuelle Bezüge eine wichtige Rolle, sondern auch intermediale Verweise, die durch Bildserien, Bildausschnitte sowie Wiederholungen bestimmter Bilder in verschiedenen Medien hergestellt wurden. All das diente sowohl dazu, die flüssigen Kristalle als Modelle zu konstituieren, als auch, diese als Argumente gegen vitalistische Behauptungen von der Irreduzibilität des Lebendigen ins Spiel zu bringen.

Da das Augenmerk im Folgenden auf die spezifische Funktion von Bildern gerichtet werden soll, werden diese zunächst als Bestandteile von Modellen betrachtet. Damit interessiert weniger die Eigenlogik des Bildlichen, als vielmehr seine Funktion innerhalb eines Verweissystems, das heisst seine Rolle für die Konstitution eines Modells. Bilder dienten zunächst einmal dazu, die flüssigen Kristalle als ‹lebhaft› darzustellen, das heisst, ihnen eine Lebensähnlichkeit zu verleihen, die sie als plausible Analogien zu einfachen biologischen Phänomenen etablierte. [4] Erst als lebhafte Kristalle wurden sie Modelle für Lebensphänomene, die dann als Argumente in die Kontroverse zwischen Mechanismus und Vitalismus eingebracht werden konnten. Wie zu zeigen sein wird, war es nicht gleichgültig, welche Art von Bildern dabei zum Einsatz kam.

Wie wir sehen werden, eigneten sich bestimmte Bildtypen, vor allem kinematographische Bilder, besonders, um die Kristalle zu verlebendigen, da sie zusätzlich Anschlüsse an kulturelle Bedeutungsfelder erlaubten, die dem Ansinnen Lehmanns, nämlich seine Kristalle als alternative mechanistische Modelle zu etablieren, entgegen kamen. Sämtliche eingesetzten Bildtypen waren jedoch stets von Texten begleitet, die den Modellcharakter der Kristalle explizit machten. Anders als für die Kristallographen waren die flüssigen Kristalle für die mechanistischen Biologen nicht per se interessant; sie waren es nur, insofern sie als exemplarische Verkörperungen einer mechanistischen Erklärungsstrategie fungieren konnten.

Lehmanns Arbeit an der Konstitution der Kristallmodelle konzentrierte sich auf die Herstellung eines dichten Verweissystems zwischen verschiedenen schriftlichen und bildlichen Darstellungsverfahren. Dieses sollte es erlauben, vom Modell zum Bild und wieder zurück zu gelangen und so zu einer Stabilisierung seiner Sichtweise beitragen. Wie zu zeigen sein wird, barg diese multimediale Visualisierungsstrategie jedoch beträchtliche Ambivalenzen: Das Band zwischen Modell und Bild konnte zerreissen, und die Objekte konnten ihre Funktion als Modelle wieder verlieren. In der Aneignung von Lehmanns Kristallen durch Ernst Haeckel lässt sich zeigen, wie der durch die Visualisierungen bewirkte Lebendigkeitseffekt dazu führte, dass die Kristalle nicht mehr als Modelle des Lebendigen, sondern als tatsächlich lebendige Entitäten wahrgenommen wurden. Inwieweit sich dies einer spezifischen ‹Logik des Bildlichen› verdankt oder nicht vielmehr Effekt eines anderen Verweissystems darstellt, soll am Ende diskutiert werden. Zunächst jedoch ist es notwendig, einen kurzen Überblick über die Konstellation zu geben, innerhalb derer die Kristalle überhaupt erst als Modelle bedeutsam wurden.

Vitalismusstreit

In den 1890er Jahren geriet die mechanistische Auffassung des Lebens, die im deutschsprachigen Raum seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgreich physiologische Forschungsprogramme begründet hatte, zunehmend unter Kritik. [5] Was für Hermann von Helmholtz und Emil du Bois-Reymond noch eine vielversprechende Prämisse der biologischen Forschung dargestellt hatte – nämlich die Zurückführung sämtlicher Lebensvorgänge auf rein mechanische Prozesse – warf fünfzig Jahre später eine ganze Reihe von Problemen auf. Vor allem an rätselhaften Phänomenen der Embryonalentwicklung, die von Hans Driesch experimentell hervorgerufen worden waren, entzündete sich ein Streit um die Reichweite und die Grenzen mechanistischer Erklärungsansätze.

Driesch hatte beobachtet, dass Seeigeleier, die geteilt wurden, sich nicht wie erwartet zu zwei unvollständigen Embryonen entwickelten, sondern zu zwei ganzen, wenn auch kleineren Embryonen. Er schloss daraus, dass man die Embryonalentwicklung nicht mechanisch erklären könne: Schliesslich würden sich die Komponenten von Maschinen nach einer Teilung niemals wieder von selbst zu einem Ganzen zusammensetzen. Mechanismen seien durch die starre Anordnung ihrer Teile vollständig determiniert und könnten nur eine festgelegte Abfolge von Bewegungen ausführen. Die ‹harmonisch-äquipotenziellen Systeme›, durch welche Lebewesen charakterisiert seien, hätten hingegen keine festgelegten Kausalketten. Bei ihnen gäbe es eine unlimitierte Anzahl von Möglichkeiten der Störung und ihrer Regulation. Drieschs Beweisführung basierte auf einer Logik des Ausschlusses: Da sich keine Maschine finden liesse, durch deren Wirkungsweise die beobachteten Phänomene entstehen könnten, sei die mechanistische Erklärung unzulänglich und folglich die Einführung der Vorstellung einer spezifischen Lebenskraft legitim.

Diese Argumentation rief rasch Widerspruch von Seiten mechanistischer Biologen hervor. Deren Strategie beruhte nun darauf, Maschinen zu finden, mittels derer sich die Phänomene sehr wohl erklären liessen. Bereits 1901 stellte Ludwig Rhumbler anlässlich eines Vortrags von Driesch fest, dass dessen Begriff des Mechanischen sehr beschränkt sei, da er «immer allzu sehr an Maschinen mit festen, starren Bestandteilen denkt». [6] Mit der Entdeckung der flüssigen Kristalle und anschliessender Publikation durch Otto Lehmann war dann tatsächlich ein Kandidat für die Vorstellung einer flüssigen Maschine gefunden, zumal Lehmann, wie noch zu zeigen sein wird, seine Kristalle explizit in den Kontext der Maschinentechnik rückte. Dementsprechend konnten sich Biologen auf diese Kristalle berufen, um Drieschs Vorstellung von Maschinen eine andere entgegen zu setzen. Der Kristall, der bereits länger als Modell für Lebewesen fungierte, wurde nun als Argument eingesetzt: «Here we have a machine, any part of it capable of changing into the form of the original whole.» Man müsse gar nicht behaupten, dass der Organismus tatsächlich ein flüssiger Kristall sei, schreibt Thomas Hunt Morgan, «the example suffices to show that there do exist machines of which any given part can reproduce the whole form.» [7]

Flüssige Kristalle dienten auf diese Weise als Modelle für Lebewesen mit dem Ziel, die Möglichkeit einer mechanistischen Erklärung biologischer Phänomene vor Augen zu führen. Damit das gelingen konnte, musste jedoch die Lebensähnlichkeit dieser Entitäten plausibel und evident gemacht werden.

Lehmanns «scheinbar lebende Kristalle»

Lehmann verlieh den Kristallmodellen den Status lebhafter Objekte, indem er ihre Lebensähnlichkeit in Szene setzte. Mit Bruno Latour kann man hier von «Prüfungen» sprechen, denen die Kristalle unterzogen wurden. [8] Die Versuche entlockten den Kristallen spezifische Performanzen, die ihnen schliesslich als Eigenschaften zugeschrieben werden konnten: etwa die der Teilung, der Reproduktion, der Regeneration usw. Listen solcher Eigenschaften dienten den mechanistischen Forschern dazu, die Ähnlichkeit zwischen Kristallen und Organismen herauszustellen und damit der Argumentation der Vitalisten zu begegnen. Indem man zeigte, dass scheinbar nur dem Lebendigen zukommende Fähigkeiten auch bei Kristallen gefunden werden konnten, bestritt man die vitalistische Prämisse, dass das Leben durch eine Eigengesetzlichkeit ausgezeichnet sei, die sich nicht auf die Gesetze der Physik oder Chemie zurückführen liesse.

Damit Kristalle als eigenständige Entitäten in Erscheinung treten konnten, denen spezifische Kompetenzen eigneten, die nicht auf die Fertigkeiten und Manipulationen der Experimentatoren reduzierbar waren, mobilisierte man Strategien der Überzeugung, Plausibilisierung und Beglaubigung. Bei solchen Demonstrationen spielt die visuelle Dimension eine entscheidende Rolle. Sagen und Zeigen werden durch ein Verweissystem verbunden, um eine Tatsache zu stabilisieren und eine Sichtweise zu etablieren. [9]

Im Fall der Kristallmodelle ergab sich jedoch eine besondere Schwierigkeit. Anders als bei den von Latour behandelten Beispielen, etwa dem Milchsäureferment Louis Pasteurs, ging es hier gerade nicht darum, dem Objekt den ontologischen Status eines Lebewesens zu verleihen. Um als Modell dienen zu können, durfte der Kristall selbst gerade kein weiteres Element aus der Menge der Lebewesen sein. Wäre er als Lebewesen klassifiziert, liesse sich mit ihm nichts erklären. Man hätte damit, wie der Biologe Otto Bütschli einmal feststellte, lediglich ein weiteres Lebewesen, dessen Erklärung ebenso problematisch bliebe wie jene der bereits bekannten anderen. [10] Ein Modell dürfe niemals denselben ontologischen Status wie das erhalten, das es erklären will; andernfalls wäre die Welt bloss um ein Rätsel reicher. Lehmann, der sich dieser Problematik bewusst war, vertrat eine pragmatische Theorie der Modellbildung, die in der Tradition der britischen Physik des 19. Jahrhunderts stand und die um die Jahrhundertwende in der Philosophie Hans Vaihingers ihren populärsten Ausdruck fand.

Mit dem Begriff des «Als Ob» beschrieb dieser die wissenschaftliche Praxis als Vorgehen, das sich nicht von der Wahrheit oder Falschheit von Hypothesen leiten lässt, sondern stattdessen von der Nützlichkeit von Fiktionen, also von «bewußtfalschen Vorstellungen», die in sich widersprüchlich sind, dennoch aber gelingende Handlungen ermöglichen. [11] Lehmann bediente sich dieser erkenntnistheoretischen Prämisse. Er wollte seine Analogien explizit als «Gleichnisse» verstanden wissen. [12] Damit modalisierte er die Behauptungen über die Lebensähnlichkeit der Kristalle. Die Geltung dieser Aussagen wurde durch die Verwendung bestimmter sprachlicher Stilmittel qualifiziert, so etwa durch die Voranstellung des Adjektivs ‹scheinbar›, wenn es um ‹lebende› Kristalle ging, oder durch ironische Formulierungen und Gedankenexperimente. Damit der Kristall als Modell und damit als Argument für den mechanistischen Ansatz in der Biologie fungieren konnte, musste die Analogie zwischen Kristall und Lebewesen auf einer fiktionalen Übertragung ähnlicher Eigenschaften beruhen und durfte keineswegs eine ontologische Identität suggerieren. Der Kristall musste zwar lebendig wirken, aber dennoch mechanisch – also in Begriffen der Chemie und Physik – erklärbar sein: «Die dargelegten Analogien der *scheinbar* lebenden Kristalle zu Erscheinungen im Reich der *wirklichen* Lebewesen sind eine völlig neue Art solcher Analogien.» [13]

Um den flüssigen Kristallen diesen Modellcharakter zu verleihen, setzte Lehmann vor allem zwei Mittel ein: Erstens bediente er sich spezifischer medialer Formen der Darstellung, und zweitens mobilisierte er bestimmte Bedeutungsfelder. Erstes beruhte auf Technologien der Visualisierung, die dazu dienten, die Lebensähnlichkeit von Kristallen vor Augen zu stellen und evident zu machen. Zweites verwies auf den Bereich der zeitgenössischen Kultur, in dem die Bedeutung von ‹mechanisch› und ‹Mechanik› sowie der Status und der Wert von Technik überhaupt zur Disposition standen. Beide Ebenen waren miteinander verschränkt: Die Technologien der Visualisierung fungierten selbst als Bedeutungsträger, die dazu beitrugen, die Kristalle als ‹scheinbar lebendig› und gleichzeitig als mechanistische Modelle des Lebendigen zu konstituieren.

Visualisierung der Modelle

Lehmann bediente sich dreier Medien, um die flüssigen Kristalle als Modelle in Szene zu setzen: Publikationen, Ausstellungen und Filme. Alle waren durch ein spezifisches Bild-Text-Verhältnis charakterisiert, und alle drei verwiesen auf vielfältige Weise aufeinander. Durch diese engen Verweisnetze versuchte Lehmann die Interpretation der Phänomene vorzugeben und zu steuern.

Das war notwendig, weil er auf zwei Fronten gleichzeitig kämpfte. Einerseits innerhalb der Disziplin der Kristallographie, wo es keineswegs ausgemacht war, dass die von ihm beobachteten Phänomene tatsächlich kristalliner Natur waren. Einflussreiche Kristallographen bestritten die Existenz flüssiger Kristalle und interpretierten die Phänomene als kolloidale Mischungen oder Emulsionen. [14] Andererseits intervenierte Lehmann in den die Grenzen der Biologie als Disziplin überschreitenden Streit über die adäquaten Weisen, das Lebendige zu erforschen und zu interpretieren.

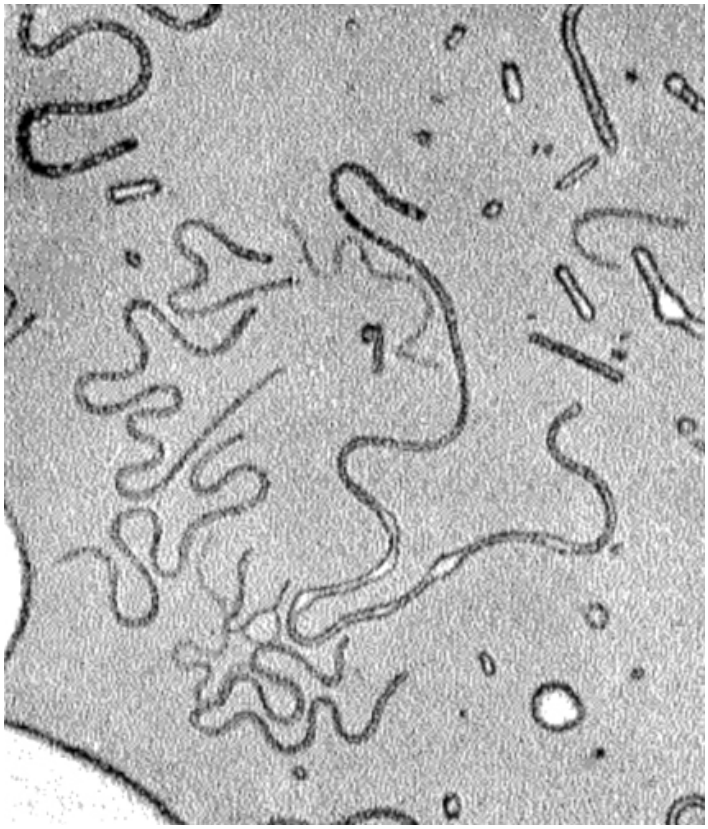


Abb: 1 >

Visualisierung bedeutete für ihn nicht, isolierte Bilder zu schaffen. Die verschiedenen Verfahren zur Herstellung von Sichtbarkeit, denen er sich bediente, waren vielmehr in ein intermediales Verweissystem eingefügt. Einzelne Bilder konnten die verschiedenen Präsentationsformen ‹durchqueren›, wie ich anhand einer Abbildung zeigen möchte, die in Varianten sowohl in den gedruckten Publikationen als auch in den Ausstellungen auftauchte. Es handelt sich dabei um eine Aufnahme von schlangenförmigen flüssigen Kristallen von Paraazoxyzimtsäureaethylester in polarisiertem Licht (Abb. 1).

Als Einzelaufnahme betrachtet, hat man es mit einem Kader aus einem Film zu tun, der 1907 vom Mikroskopiespezialisten Henry Siedentopf und vom Kristallographen Ernst Sommerfeldt mit von Lehmann zur Verfügung gestellten Präparaten hergestellt wurde (Abb. 2). [15] Lehmann präsentierte den Film bei verschiedenen Gelegenheiten und sorgte dafür, dass Kopien bei der Firma Dr. Fr. Krantz, Rheinisches Mineralien-Kontor, die auf Lehrmittel vor allem aus dem Bereich der Geologie spezialisiert war, bezogen werden konnten. [16]

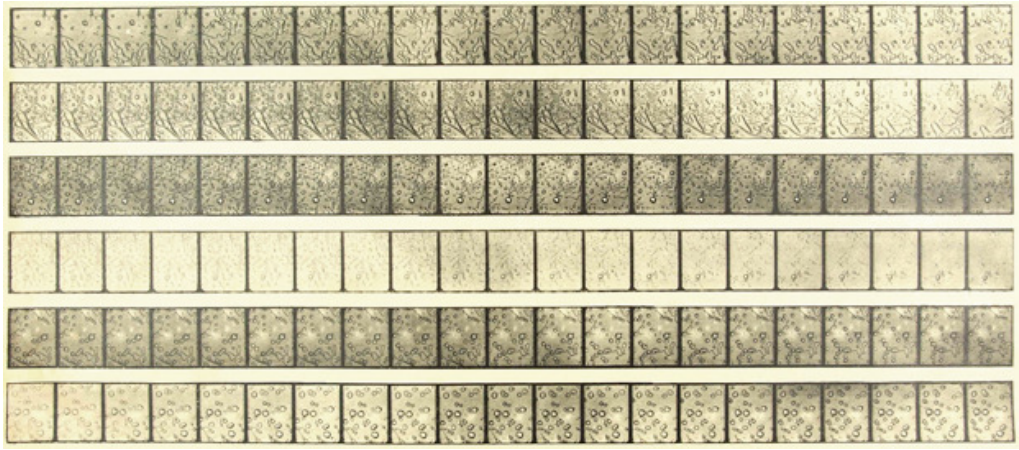


Abb: 2 >

Dass sich Lehmann für Film interessierte, ist nicht weiter erstaunlich, schliesslich verdichteten sich in diesem Medium zwei Bedeutungsfelder, an die er anschliessen konnte. Das erste war die Faszination für Technologien des Wunderbaren, zu denen auch die Kinematographie zählte. Um die Jahrhundertwende begann ein Diskurs, der das Spektakuläre und geradezu Magische moderner technischer Objekte und Verfahren betonte, gegen eine vorherrschende Auffassung zu opponieren, welche die Technik mit Industrie assoziierte und ihre rationalisierende, wenn nicht sogar unterjochende Seite hervorhob. Der Film spielte in dieser Wendung eine zentrale Rolle: Kameramänner wurden als moderne Magier bezeichnet, die das Publikum verzauberten und die Macht hatten, die Gleichförmigkeit der Alltagserfahrung zu durchbrechen. [17] Auch Lehmann inszenierte sich gelegentlich in dieser Rolle: So kündigte er einmal einen Vortrag mit dem Titel «Magie und Physik» an, bei dem spektakuläre Effekte wie eine singende «magische Kerze» zu sehen waren. [18] Lehmann bemühte sich stets, seine Vorlesungen, die als virtuose Darbietungen galten, bei denen «[w]ie auf Zauberspruch» die Apparate hinein- und hinausrollten, zu perfektionieren. Hierfür ersann er eine Reihe von Vorrichtungen zur reibungslosen Präsentation von Experimenten, Lichtbildern und Filmen. [19]

Diese Faszination für die wunderbaren Aspekte moderner Technik übertrug Lehmann auf die flüssigen Kristalle: So drückte er immer wieder die Hoffnung aus, dass seine Entdeckung eine «neue Maschinentechnik» ermöglichen würde, «deren Maschinen mit weichen und halbflüssigen Stoffen arbeiten» und mittels derer es gelingen würde, «jenen äußerst leichten und dennoch äußerst ergiebigen Motor zu erfinden, dessen Mangel das größte Hindernis für die bis jetzt so sehnlich und doch vergeblich erhoffte praktische Entwicklung der Flugtechnik bildet.» [20]

Mit der Betonung der phantastischen Dimensionen der modernen Technik intervenierte Lehmann in einen Kampf um Deutungshoheit. Denn die vitalistischen Philosophen und Biologen hatten die Technik und alles ‹Mechanische› als einengend, nivellierend und gleichförmig gekennzeichnet und der Spontaneität des Lebendigen entgegen gesetzt. Das Medium Film konnte mithin dazu dienen, die flüssigen Kristalle in den Kontext eines ‹alternativen› Mechanizismus zu setzen, der sich nicht durch leblose Uniformität, sondern durch Lebhaftigkeit auszeichnete, das heisst durch die Fähigkeit, überraschende Effekte hervorzubringen.

Während dieses Bedeutungsfeld die Technizität der Kristalle in den Vordergrund rückte, betonte ein anderer Aspekt der Kinematographie deren Lebendigkeit. Denn was den Film für Lehmann als Präsentationsmedium ebenso interessant machte war seine Macht, Dinge im wahrsten Sinne des Wortes zu animieren. [21] Biologen hatten rasch erkannt, dass filmische Verfahren eine Synthese erlaubten, die das analytische Vorgehen der Experimentalwissenschaft ergänzen konnte. Gerade im mikroskopischen Bereich eröffnete die Kinematographie neue Möglichkeiten der Darstellung. So war es nun möglich, Zellen anstatt als Serie fixierter und toter Einzelpräparate als lebendige, in der Zeit existierende Ganzheiten zu präsentieren. Der Effekt, der durch die Projektion erzeugt wurde, hatte selbst eine epistemische Dimension, insofern er einen ganz bestimmten Aspekt des Lebendigen in den Vordergrund rückte: nämlich den des Lebens als aktiven und prozesshaften Vorgangs. So erlaubten es Verfahren des Zeitraffers zu zeigen, dass auch das, was für die normale Beobachtung regungslos erschien, mit Bewegung gesättigt war. Wissenschaftler benutzten den Film nicht nur, weil er die Beobachtung unterstützen und aufzeichnen konnte, sondern «weil sie in ihm einen Geistesverwandten fanden, einen Partner, der ihre Vision teilte und die Welt ganz ähnlich repräsentierte.» [22]

Der Film war damit das ideale Medium, um die flüssigen Kristalle als lebhafte Objekte zu konstituieren. Dementsprechend beeindruckend müssen die Vorführungen von Lehmanns Film gewesen sein: «Bei Vorführung der ganzen Serie sieht man das Hervorschießen und Schlängeln der wurmförmigen Fortsätze so deutlich, wie am Objekte selbst», schrieb ein zeitgenössischer Beobachter. [23] Das kinematographische Verfahren verwandelte Kristalle von starren, quasi-zeitlosen geometrischen Objekten in aktive, sich in ständiger Bewegung befindliche Entitäten, deren Bewegungen jenen von Einzellern zum Verwechseln ähnlich sahen. Die solcherart hergestellte visuelle Evidenz einer Lebhaftigkeit der Kristalle war notwendig, damit diese die Funktion von Modellen für Lebewesen einnehmen konnten. Lehmann spielte hier bewusst mit einer Ambivalenz, der zufolge auf der einen Seite der – vor allem visuell hergestellte – Anschein der Lebendigkeit dominierte, auf der anderen Seite aber der Aspekt der blossen Analogie, des «Als Ob». Eine Modalisierung des Lebendigkeitseffekts leisteten vornehmlich die Texte, weshalb es für Lehmanns Strategie zentral war, dass die Betrachter und Leser einen Weg vom Bild zum Text und wieder zurück fanden.

Multimediales Verweissystem

Lehmann war ein ausserordentlich produktiver und vielseitiger Autor. Seine Publikationen umfassen Fachbücher und Aufsätze in Fachorganen, aber auch populärwissenschaftliche Bücher und Broschüren sowie Aufsätze in populärwissenschaftlichen Zeitschriften. Die meisten seiner Schriften waren (zum Teil aufwändig) illustriert, wobei sich die Art der Illustrationen nach der Art der Publikation richtete. Eine 1907 erschienene populäre Abhandlung stellte die flüssigen Kristalle in Form eines Gesprächs zwischen einem Chemiker, einem Kristallographen und Lehmann selbst vor. [24] Gleich zu Beginn des Buches fand sich ein vergrösserter Ausschnitt aus einem der Kader des Films (Abb. 1). Auf diese Abbildung wurde bei folgender Textstelle verwiesen: «Ich sehe eine unendliche Mannigfaltigkeit von Formen, Bakterien und Würmern, einfache und doppelte Kugeln, Rosetten und Schlangen, alles in tollem Durcheinander sich bewegend dann wieder plötzlich zusammenzuckend wie Infusorien in einem Wassertropfen! (Fig. 1 a b c [...].)» [25] Hier bewirkte die sprachliche Beschreibung die Lebhaftigkeit, die bei der Betrachtung des Films durch die Projektion selbst vermittelt worden wäre. Die Sprache gab vor, wie das Bild zu lesen sei: nämlich als Momentaufnahme eines in Bewegung und Veränderung befindlichen Prozesses. Gleichzeitig macht der Rest des Textes klar, dass es sich hierbei um Phänomene handelt, die rein physikalisch erklärbar sind und deren Ähnlichkeit mit biologischen Erscheinungen keineswegs bedeutet, dass sie selbst als Lebewesen aufgefasst werden müssen. [26]

Über die Verwendung des Filmkaders als Buchillustration etablierte Lehmann einen operativen Verweis zwischen den beiden Medien. Diesem Zweck dienten auch die paratextuellen Verweise am Ende des Buches. Auf mehreren Seiten finden sich dort Anzeigen verschiedener Firmen, die Kristallisationsmikroskope, Präparate und Diapositive flüssiger Kristalle, Projektionseinrichtungen und Chemikalien sowie Bücher zum Thema anboten. Es handelte sich hier um Werbeeinschaltungen mit epistemischer Bedeutung, die gewissermassen die Fortsetzung des textuellen Arguments mit anderen Mittel darstellten, insofern sie Möglichkeiten anboten, die in Schrift und Bild beschriebenen Phänomene mit anderen Medien zu erfahren. Ähnliche Verweise auf Präparate, Ausstellungen (Abb. 3) oder Filme finden sich in Lehmanns Veröffentlichungen immer wieder, und eines seiner letzten Bücher sollte explizit als Begleittext für Vorführungen seines (nicht fertiggestellten) UFA-Films dienen. [27]

Abb: 3 >

Die Publikationen standen also nicht für sich, sondern waren Teil einer multimedialen Präsentationsstrategie. Zu dieser gehörten auch die Ausstellungen, welche um die Jahrhundertwende ein beliebtes Mittel der Wissenschaftsvermittlung waren. [28] Lehmann hatte sich zu mehreren Anlässen dieses Mediums bedient, um seine Interpretation der flüssigen Kristalle einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren und plausibel zu machen, so 1906 anlässlich der 78. Versammlung deutscher Naturforscher und Ärzte in Stuttgart und 1909 in Paris und in Genf. [29]

Abbildung 3 zeigt den Raum einer solchen Ausstellung. [30] An den Wänden erkennt man eine Reihe von Bildern. Einige wurden mit dem Polarisationsmikroskop angefertigt, um die Kristallachsen sichtbar zu machen und somit den Status der Phänomene als flüssige Kristalle zu etablieren. Ausserdem sieht man den bereits mehrfach erwähnten Filmkader, der mit der Überschrift «Moment-Mikrophotographie» betitelt ist (Abb. 4). Dieser Begriff betont wieder, dass die Fotografie hier kein statisches Phänomen abgebildet hat: Im Gegensatz zu den Fotos der Kristallachsen geht es um die Betonung der Lebensähnlichkeit der Kristalle.

Abb: 4 >

Zur Animation der Kristalle dienten auch die von Lehmann in Ausstellungen eingesetzten Projektionsapparate, die es erlaubten, die im Mikroskop sichtbaren Phänomene direkt auf eine Leinwand zu projizieren, sowie der Film, der ebenfalls in diesen Kontexten gezeigt wurde. Darüber hinaus hatten die Besucher die Möglichkeit, mittels dort verfügbarer Mikroskope selbst Beobachtungen an flüssigen Kristallen anzustellen - auch das diente dazu, die Kristalle gewissermassen in Aktion als lebhafte Akteure zu erfahren. Durch das dichte Netz an Bild- und Textverweisen, das solche mikroskopischen Beobachtungen innerhalb der Ausstellungen umgab, wurde gleichzeitig die Interpretation des Sichtbaren gesteuert und sichergestellt, dass der Besucher auch das sah, was Lehmann ihn sehen lassen wollte.

Die Gesamterfahrung der Ausstellung kontrahiert und verdichtet das Verweissystem Lehmanns an einem einzigen Ort. Das ermöglichte es Besuchern, den Referenzen zu folgen und innerhalb kürzester Zeit von Bild zu Text, vom stillgestellten zum bewegten Bild und vom Bild zur mikroskopischen Anschauung zu gelangen. Aber auch wo nicht alle Elemente in einem Raum versammelt waren, sollte das engmaschige Verweissystem zwischen den unterschiedlichen Medien sicher stellen, dass die Phänomene im Sinne Lehmanns interpretiert wurden: nicht nur überhaupt als flüssige Kristalle, sondern auch als ‹scheinbar› lebende Entitäten, die Modelle für Lebewesen und Argumente für eine mechanistische Auffassung des Lebens darstellen.

Wichtig war deshalb nicht nur, dass man vom Modell zum Bild gelangte, dass man sich also eine evidente Anschauung von der Lebhaftigkeit der Kristalle machen konnte. Ebenso wichtig war, dass man vom Bild wieder zum Modell zurück fand: dass man die Lebendigkeitseffekte als Analogien verstand, die sich keiner ontologischen Identität von Kristallen und Lebewesen verdankten, sondern der Möglichkeit einer mechanischen Erklärung beider Objekte.

Haeckels ‹wirklich lebende Kristalle›

Lehmanns Strategie war erfolgreich: Kristalle, und vor allem flüssige Kristalle, wurden als Modelle innerhalb weniger Jahre zu wichtigen und erfolgreichen Argumenten für die Möglichkeit einer mechanistischen Erklärung biologischer Phänomene. Das zeigt schon alleine die beträchtliche Energie, die Vitalisten wie Hans Driesch aufwandten, um deren Lebensähnlichkeit zu widerlegen.

Diese Kontroverse kann ich hier nicht weiter verfolgen.

Vielmehr möchte ich mich zum Abschluss einem Phänomen zuwenden, welches das Verhältnis von Bild und Modell nochmals verkompliziert: nämlich die ‹Fehlinterpretation› der Bilder. Denn was wäre, wenn man vom Bild nicht mehr zum Modell zurückfände? Wenn der Lebendigkeitseffekt dermassen überzeugend wäre, dass man die Kristalle für wirklich lebendig hielte?

Am vehementesten in diese Richtung sprach sich der Zoologe, Wissenschaftsvermittler und Begründer des Monismus Ernst Haeckel aus. Für ihn hatten Kristalle schon länger eine wichtige Rolle als phylogenetische wie ontologische Mittelglieder zwischen dem Leblosen und dem Lebendigen gespielt. [31] Demensprechend enthusiastisch nahm er die Entdeckung flüssiger Kristalle auf. Er korrespondierte mit Lehmann und lobte besonders die Abbildungen und Fotografien in dessen Werken. [32] In seinem 1917 unter dem Titel *Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben* erschienenen Buch ging er ausführlich auf die Entdeckungen des Physikers ein und folgerte aus den sichtbaren Eigenschaften flüssiger Kristalle wie Wachstum, Ernährung, Bewegungen u.ä., dass sie tatsächlich als lebendig zu bezeichnen seien. [33]

Abb: 5 >

Auch für Haeckel spielte Visualisierung eine zentrale Rolle. In seiner Erkenntnistheorie propagierte er ein Primat des Sehens, das er mit dem Erkennen gleichsetzte. Naturanalyse war ihm «eine Anschauungslehre im Sinne einer Demonstration des in der Natur Möglichen». [34] Für sein Buch über die Kristallseelen übernahm er zahlreiche Bilder Lehmanns. So positionierte er gleich als erstes Bild gegenüber der Titelseite eine Farbtafel mit Abbildungen flüssiger Kristalle (Abb. 5), und im Text finden sich sowohl Mikrofotografien als auch schematische Zeichnungen, die dazu dienen sollten, die Lebendigkeit der flüssigen Kristalle evident zu machen.

Für Haeckel war die Existenz flüssiger Kristalle ein weiterer Beweis für seine monistische Philosophie, derzufolge Begriffspaare wie Materie und Energie, anorganisch und organisch, Körper und Seele nur scheinbar Dualismen bezeichnen, in Wirklichkeit aber auf ein einziges Prinzip, nämlich die ewigen und unveränderlichen Naturgesetze, rückführbar seien. Die flüssigen Kristalle standen damit in einer neuen Konstellation: nicht mehr um den Streit zwischen vitalistischen und mechanistischen Forschungsprogrammen ging es, sondern um weitreichende weltanschauliche Fragen, die das Verhältnis von Wissenschaft und Religion betrafen. Denn mit den Kristallen als Lebensformen stand die Theorie der Urzeugung zur Disposition, eine Theorie, die sich explizit gegen die religiöse Annahme eines Schöpfergottes richtete. Es ist kein Wunder, dass der Jesuit Erich Wasmann eine Analogie zwischen flüssigen Kristallen und Lebewesen kritisierte und die Ähnlichkeit als eine «rein äußere» bezeichnete. [35]Die monistische Aneignung der flüssigen Kristalle veränderte deren Status entscheidend. Sie waren nun nicht länger Modelle des Lebendigen, sondern selbst lebendige Entitäten. Ihre Existenz diente damit als Argument für eine Weltanschauung, nicht für ein Forschungs- und Erklärungsprogramm.

Als Modell im Sinne Lehmanns diente der Vergleich zwischen Kristall und Lebewesen lediglich als «Denkschema». [36] Damit konnten erstens essentialistische Definitionen des Lebens unterlaufen und kritisiert werden. Zweitens konnte man damit vitalistische Behauptungen über die Irreduzibilität von Lebensvorgängen auf mechanische Prozesse zurückweisen und die Möglichkeit eines ‹alternativen› mechanistischen Forschungsprogramms postulieren. Entgegen dem traditionellen Vorwurf, dass sich Maschinen nicht fortpflanzen und regenerieren können, zeigten die flüssigen Kristalle, dass es doch Maschinen gab, bei denen aus einem beliebigen Teil das Ganze wiederhergestellt werden kann.

Wurde der Vergleich jedoch hypostasiert und die Kristalle auf einer Ebene mit Lebewesen behandelt, wie bei Haeckel, dann lieferten sie keine Antworten mehr, sondern warfen lediglich Fragen auf. Das konnte zu einer neuen Mystifizierung der Kristalle führen: «Durch den Vergleich mit dem Kristall [...] wird das Lebensrätsel keineswegs gelöst, sondern in seiner ganzen Unergründlichkeit an den Anfang alles Seins verschoben und die Frage nach seiner Entstehung in das volle Licht ihrer Müßigkeit gerückt.» [37] Der Autor dieses Satzes, der Chemiker Alwin Schleicher, meinte das durchaus positiv – schliesslich grenzte er sich vom «Materialismus» ab und vertrat im Sinne des Monismus eine Allbelebung der Natur, wo sich eben die Frage nach der ersten Entstehung des Lebens gar nicht mehr stellt. Eine solche Rezeption der flüssigen Kristalle liesse sich noch durch andere Bereiche verfolgen, etwa den der Literatur, der Kunst und Architektur, aber auch der Esoterik. Wichtig ist, dass damit aus den «scheinbar lebenden» Kristallen mit einem Mal «wirklich lebende» Kristalle geworden waren. [38] Die Visualisierungsstrategie Lehmanns war hier gewissermassen zu erfolgreich gewesen: die Bilder erzeugten dermassen evidente Lebendigkeitseffekte, dass die Betrachter den Weg zurück zum Modell nicht mehr fanden (oder nicht mehr finden wollten).

Man könnte hier argumentieren, dass sich dieser Effekt der Logik des Bildlichen selbst verdanke. Folgt man einer Strömung der zeitgenössischen Bildtheorie, können Bilder nicht anders, als «dem Dargestellten eine Präsenz zu verschaffen» [39]. Da sie gemäss der Struktur der Evidenz funktionieren, können sie nicht Negieren, sondern setzen stets eine Existenzbehauptung. Und gewiss: Lehmanns Visualisierungsstrategie bediente sich dieser performativen Seite des Visuellen, insofern sie alles daran setzte, die Lebendigkeit der Kristalle zu inszenieren. Das Gelingen dieser Inszenierung hing jedoch nicht nur vom Visuellen ab. Sie war ebenso von den medialen Bedingungen, zum Beispiel der Technik des Films, wie von den spezifischen Bedeutungsfeldern abhängig, auf die Lehmann – auch und gerade durch die Wahl seiner Medien – verwies. Die Performativität war also auch ein Ergebnis der spezifischen Architektur seines Verweissystems. Dieses hatte aber gleichzeitig auch die Funktion, die Existenzbehauptung wieder zu modalisieren, um das «Als Ob» des Lebendigkeitseffekts hervorzuheben.

Auf der anderen Seite blendete Haeckel den erkenntnistheoretischen Rahmen, in dem Lehmann seine Bilder platziert hatte und der diese erst zu Bildern von Modellen machte, nicht einfach nur aus. Er versetzte die Bilder vielmehr in einen neuen Verweiszusammenhang, der den flüssigen Kristallen einen Platz in der Ordnung der Natur selbst zuwies.

Die Visualisierungen dienten nun dazu, eine Übergangsstufe zwischen der ungeordneten Materie und den Mikroorganismen zu postulieren und dem religiösen Schöpfungsglauben einen monistischen Hylozooismus entgegen zu stellen.

Bilder isoliert zu betrachten ist eine Rezeptionsleistung. Sie nur im Sinne eines 'Sichzeigens' zu verstehen bedeutet, sie aus ihren Verweiszusammenhängen herauszulösen oder diese zu ignorieren. Das heisst aber unweigerlich immer auch, sie in andere Verweiszusammenhänge einzubetten – selbst, wenn man versucht, diese möglichst in den Hintergrund treten zu lassen. Ein «Evidentmachen» kann aber nur auf der Grundlage «spezifisch gebildete[r] und kultivierte[r] Anschauungsfähigkeit» gelingen, hängt also von kulturellen Bedingungen ab, die nicht alleine aus einer Logik des Bildlichen abzuleiten sind. [40]

Schlussfolgerung

Um Modelle als Argumente innerhalb einer antagonistischen Konstellation zu etablieren, bediente man sich um 1900 oft Verfahren der Visualisierung, die diesen Modellen Plausibilität und Evidenz verliehen. Im Falle der flüssigen Kristalle musste plausibel gemacht werden, dass sie Eigenschaften aufwiesen, die sie als lebensähnlich charakterisierten. Dies geschah, wie gezeigt wurde, durch spezifische Visualisierungsstrategien. Die hierfür produzierten Bilder waren aber in ein Verweissystem eingebettet, das dem Sichtbaren überhaupt erst Evidenz verlieh. Gleichzeitig dienten die Verweise auch dazu, den Kristallen den Status von Modellen zuzuschreiben. Während die visuellen Strategien die Kristalle verlebendigten, wurden sie durch die Sprache modalisiert. Damit schuf Lehmann das paradoxe Objekt der ‹scheinbar lebenden› Kristalle – Entitäten, die nicht selbst lebendig, aber ‹lebhaft› waren, insofern sie überraschende Eigenschaften von Lebewesen aufwiesen, und die damit als Argumente für die prinzipielle Möglichkeit einer mechanistischen Erklärung biologischer Vorgängen dienen konnten.

Die Art und Weise, in der die Bilder Lehmanns in ein Verweissystem eingebettet waren, legt nahe, dass es so etwas wie ‹das› wissenschaftliche Bild nicht gibt. Bilder treten niemals isoliert auf. [41] Anstatt nach dem Wesen des wissenschaftlichen Bildes zu fragen, scheint es demnach sinnvoller, die jeweiligen Verwendungsformen bestimmter Bildtypen und ihre Einbettung in Verweissysteme zu untersuchen. Manche Bildtypen sind selbst an bestimmte ‹Bilder der Wissenschaft› gekoppelt. Diese dienen nicht nur dazu, wissenschaftliche Verfahren oder Objekte zu visualisieren, sondern vermitteln bereits durch ihren Stil eine bestimmte Vorstellung davon, was Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit ist.

Für Lehmann war der Film nicht nur eine Möglichkeit, die dynamische Beweglichkeit der flüssigen Kristalle sichtbar zu machen, sondern ebenso ein Mittel, eine bestimmte Sichtweise zu inszenieren, welche die Bedeutungsfelder einer spektakulären, quasi-magischen Technik mit einem mechanistischen Verständnis des Lebens verband.

Lehmanns Strategie erwies sich jedoch als prekär. Seine Mobilisierung des Wunderbaren und Spektakulären konnte zu einer Vitalisierung der Kristalle führen, die deren Modellcharakter unterminierte. Ein solcher Schritt erforderte jedoch eine aktive Aneignung der Bilder, die diese aus ihrem Verweissystem heraustrennte und in ein neues versetzte. Erst der Monismus Haeckels, der über eigene visuelle Strategien, Sichtweisen und Begriffsapparate verfügte, verwandelte die scheinbar lebenden Kristallen in tatsächlich lebende Kristalle. Haeckel kappte den Verweis auf die Modellhaftigkeit der Kristalle, der bei Lehmann mittels sprachlicher Verfahren der Modalisierung hergestellt wurde. Wenn der Leser der *Kristallseelen* von Lehmanns Bildern nicht mehr zum Modell zurück fand, so lag das folglich weniger an den Bildern selbst als an der Architektur des neuen Verweissystems, in das diese nun eingebettet waren.

Um vom Modell zum Bild und wieder zurück zu finden braucht es einen Weg, und dieser Weg muss erst angelegt werden. Wie jede andere Form des Wegbereitens ist auch diese keine triviale Operation, sondern ein komplexes und aufwändiges Verfahren, das Medien, Darstellungsformen und Bedeutungsfelder mobilisiert, um ein Verweissystem zu etablieren, in dem man sich zurechtfinden kann.

Thomas Brandstetter studierte Philosophie an der Universität Wien und promovierte in Kultur- und Medienwissenschaft an der Bauhaus Universität Weimar. Er war Junior-Fellow am IFK Wien und Doc-Stipendiat der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Nach Forschungsaufenthalten in Cambridge und Paris arbeitete er als Assistent am Institut für Philospophie der Universität Wien. Zur Zeit ist er PostDoc bei eikones NFS Bildkritik, wo er über Kristalle als Modelle für Lebensphänomene arbeitet. Publikationen (Auswahl): Time Machines: Model Experiments in Geology, in: Centaurus 53 (20119, S. 135-145; Leben im Modus des Als-Ob. Spielräume eines alternativen Mechanismus um 1900, in: A. Avanassian, A./W. Menninghaus/J. Völker (Hg.), Vita Aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit, Berlin: diaphanes, 2009, S. 237-249; Kräfte messen. Die Maschine von Marly und die Kultur der Technik, Berlin: Kadmos Verlag, 2008.

Fussnoten

Seite 112 / [1]

Was genau unter einer mechanistischen Erklärung zu verstehen sei war auch unter den Zeitgenossen umstritten. Grundsätzlich meinte man damit eine Zurückführung von Lebenserscheinungen auf Gesetze der Physik und Chemie, also die Ablehnung einer Eigengesetzlichkeit des Lebendigen. Der Begriff war vor allem ein Kampfbegriff, der seine Prägnanz erst in der Opposition zum Begriff des Vitalismus erlangte. - Ich bedanke mich bei Klaus Nippert vom KIT Archiv Karlsruhe für die freundliche Hilfe bei den Archivrecherchen und bei Johannes Bruder, Inge Hinterwaldner und Martina Merz für die kritischen Diskussionen.

Seite 112 / [2]

In der Argumentationstheorie ist umstritten, ob nicht-sprachliche Entitäten überhaupt Argumente sein können. Vgl. J. Anthony Blair, The Rhetoric of Visual Arguments, in: Charles A. Hill, Marguerite Helmers (Hg.), Defining Visual Rhetorics, Mahwah, NJ/London 2004, S. 41–61, der die Existenz visueller Argumente verteidigt. Für die argumentative Rolle von Modellen vgl. auch die Beiträge in Soraya de Chadarevian, Nick Hopwood (Hg.), Models. The Third Dimension of Science, Stanford, CA 2004.

Seite 113 / [3]

Martina Merz, Tarja Knuuttila, Understanding by Modeling. An Objectual Approach, in: Henk W. de Regt, Sabine Leonelli, Karl Eigner (Hg.), Scientific Understanding. Philosophical Perspectives, Pittsburgh 2009, S. 146–168, S. 150; Margaret Morrison, Mary S. Morgan, Models as mediating instruments, in: dies. (Hg.), Models as Mediators. Perspectives on Natural and Social Science, Cambridge 1999, S. 10–37, S. 11.

Seite 113 / [4]

Im folgenden soll der Ausdruck ‹lebend› die Beschreibung eines ontologischen Zustands meinen, dessen Gegensatz ‹unbelebt› darstellt, während mit ‹lebhaft› ein Effekt gemeint ist, der sich vor allem ästhetisch herstellt und auf die Vermittlung eines Anscheins von Belebtheit abzielt. Meine Begrifflichkeit lehnt sich an Warren McCullochs Charakterisierung kybernetischer Modelle als ‹lively› an. Für den Hinweis und wertvolle Einsichten in dieses Problem danke ich Jan Müggenburg.

Seite 114 / [5]

Es gibt noch keine umfassende Studie, die der Komplexität des Streits zwischen Mechanismus und Vitalismus im deutschsprachigen Raum um 1900 gerecht wird. Vgl. aber Garland E. Allen, Mechanism, vitalism and organicism in late nineteenth and twentieth-century biology: the importance of historical context, in: Studies in the History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences 36, 2005, S. 261–283; Anne Harrington, Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren: Vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung, Reinbek bei Hamburg 2002; Frederick B. Churchill,

From machine-theory to entelechy: Two studies in developmental teleology, in: Journal of the History of Biology 2, 1969, S. 165–185. Zu Driesch im Speziellen siehe etwa Garland E. Allen, Rebel with Two Causes: Hans Driesch, in: Oren Harman, Michael R. Dietrich (Hg.), Rebels, Mavericks, and Heretics in Biology, New Haven, CT u.a. 2008, S. 37–64.

Seite 115 / [6]

Rhumbler im Diskussionsprotokoll zu Hans Driesch, Zwei Beweise für die Autonomie von Lebensvorgängen, in: Paul Matschie (Hg.), Verhandlungen des V. Internationalen Zoologen-Congresses in Berlin vom 12.–16. August 1901, Jena 1902, S. 433–448, S. 448.

Seite 115 / [7]

Beide Zitate stammen von Thomas Hunt Morgan, Review of: The Science and Philosophy of the Organism by Hans Driesch, in: The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods 6, 1909, S. 101–105, S. 103. Siehe auch Hans Przibram, Kristall-Analogien zur Entwicklungsmechanik der Organismen, in: Archiv für Entwicklungsmechanik der Organismen 22, 1906, S. 207–287, S. 268; Karl Hofmann, Die Struktur der Organismen, in: Annalen der Naturphilosophie 7, 1908, S. 63–77.

Seite 116 / [8]

Bruno Latour, Von der Fabrikation zur Realität. Pasteur und sein Milchsäureferment, in: ders., Die Hoffnung der Pandora, Frankfurt a. M. 2002, S. 137–174.

Seite 116 / [9]

Martina Merz, Designed for Travel: Communicating Facts through Images, in: Peter Howlett, Mary S. Morgan (Hg.), How Well do Facts Travel? The Dissemination of Reliable Knowledge, Cambridge 2011, S. 349–375; Charles Goodwin, Professional Vision, in: American Anthropologist 96, 1994, S. 606–633.

Seite 116 / [10]

Otto Bütschli, Mechanismus und Vitalismus, Leipzig 1901, S. 94. Bütschli bezieht sich hier auf zeitgenössische Versuche zur Herstellung künstlicher Amöben.

Seite 117 / [11]

Die Begriffe stammen vom Philosophen Hans Vaihinger, auf den sich Lehmann explizit berufen hat. Vgl. Hans Vaihinger, Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus, Leipzig 1922, S. xii. Vgl. auch S. 24, 75, 90, 95. Das Buch erschien erstmals 1911, wurde jedoch bereits Mitte der 1870er Jahre verfasst. Lehmann bezog sich bereits in einem frühen Lehrbuch positiv auf den Fiktionalismus der

britischen physikalischen Schule, siehe Otto Lehmann, Molekularphysik. Mit besonderer Berücksichtigung mikroskopischer Untersuchungen und Anleitung zu solchen sowie einem Anhang über mikroskopische Analyse, Leipzig 1888, Band II, S. 345ff. Spezifisch zu Vaihinger vgl. auch Otto Lehmann, Das ‹Als-Ob› in Molekularphysik, in: Annalen der Philosophie 1, 1919, S. 203–230. Die Erforschung des Einflusses des enorm populären Werkes von Vaihinger gerade bei Naturwissenschaftlern stellt ein Desiderat der philosophie- und wissenschaftsgeschichtlichen Forschung dar.

Seite 117 / [12]

Lehmann, Das ‹Als-Ob› (Anm. 11), S. 228. Vgl. dazu auch Thomas Brandstetter, Leben im Modus des Als-Ob. Spielräume eines alternativen Mechanismus um 1900, in: Armen Avanessian, Winfried Menninghaus, Jan Völker (Hg.), Vita Aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit, Zürich 2009, S. 237–249.

Seite 117 / [13]

Otto Lehmann, Scheinbar lebende fliessende Kristalle, in: Die Umschau 10, 1906, S. 323–329, S. 328 (Hervorhebungen im Original).

Seite 118 / [14]

Timothy J. Sluckin, David A. Dunmur, Horst Stegemeyer, The early period: liquid crystals or anisotropic liquids? Introduction, in: dies. (Hg.), Crystals that flow. Classic papers from the history of liquid crystals, London 2004, S. 3–24, S. 11.

Seite 119 / [15]

Henry Siedentopf, Ernst Sommerfeldt, Über die Anfertigung kinematographischer Mikrographien der Kristallisationserscheinungen, in: Zeitschrift für Elektrochemie 13, 1907, S. 325–326. Es handelte sich hierbei um eine der frühesten mikrokinematographischen Aufnahmen überhaupt. Der Film selbst ist vermutlich verloren; Ausschnitte aus dem Filmstreifen, die als Druckvorlage für eine Publikation Lehmanns dienten, finden sich im KIT Archiv Karlsruhe unter der Signatur 27059/11. Um 1920 arbeitete Lehmann gemeinsam mit Franz Paul Liesegang ausserdem an einem Lehrfilm für die UFA (siehe die Korrespondenz im KIT Archiv Karlsruhe 27059/4).

Seite 119 / [16]

Otto Lehmann, Die neue Welt der flüssigen Kristalle und deren Bedeutung für Physik, Chemie, Technik und Biologie, Leipzig 1911, S. 270, Fn. 2. Der Film war etwa 1907 bei der Naturforscherversammlung in Dresden zu sehen, siehe P. K. Lötscher, Kristall und Leben, in: Schweizerische Rundschau 8, 1907–1908, S. 305–308, S. 305.

Seite 119 / [17]

Siehe dazu Bernhard Rieger, Technology and the Culture of Modernity in Britain and Germany, 1890-1945, Cambridge 2005, zum Film besonders S. 24–29.

Seite 119 / [18]

Programm des Experimentalvortrages von Hofrath Dr. O. Lehmann am 22. Februar 1897 über Magie und Physik im physikalischen Auditorium der technischen Hochschule, KIT Archiv Karlsruhe 27059/77. Die «singende Kerze» geht auf Faraday zurück, wie überhaupt die ganze Vorstellung in der Tradition wissenschaftspopularisierender Vorträge des 19. Jahrhunderts gesehen werden muss. Vgl. dazu Iwan Rhys Morus, Worlds of Wonder. Sensation and the Victorian Scientific Performance, in: Isis 101, 2010, S. 806–816.

Seite 119 / [19]

Das Zitat stammt aus Reinhard Brauns, Flüssige Kristalle und Lebewesen, Stuttgart 1931, S. vii. Siehe auch Otto Lehmann, Über Vorträge mit Nebelbilderapparat und Kinematograph, in: Zeitschrift für den physikalischen und chemischen Unterricht 31, 1918, S. 90–91.

Seite 120 / [20]

Otto Lehmann, Flüssige und scheinbar lebende Kristalle, in: Verhandlungen der Deutschen Physikalischen Gesellschaft 8, 1906, S. 528–536, S. 536.

Seite 120 / [21]

Siehe dazu Hannah Landecker, Cellular Features: Microcinematography and Early Film Theory, in: Critical Inquiry 31, 2005, S. 903–937; Scott Curtis, Die kinematographische Methode. Das ‹Bewegte Bild› und die Brownsche Bewegung, in: montage AV 14/2, 2005, S. 23–43.

Seite 120 / [22]

Curtis, Die kinematographische Methode (Anm. 21), S. 40.

Seite 121 / [23]

Karl W. Wolf-Czapek, Die Kinematographie. Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes, Berlin 1911, S. 119. Die Beschreibung bezieht sich auf den ersten Film von Siedentopf und Sommerfeldt.

Seite 121 / [24]

Otto Lehmann, Die scheinbar lebenden Kristalle. Anleitung zur Demonstration ihrer Eigenschaften sowie ihrer Beziehungen zu anderen flüssigen und zu den festen Kristallen in Form eines Dreigesprächs, Eßlingen 1907.

Seite 121 / [25]

Lehmann, Die scheinbar lebenden Kristalle (Anm. 24), S. 3. Vgl. auch ders., Flüssige Kristalle und die Theorien des Lebens, Leipzig 1906, S. 52, Beschreibung von Fig. 29 (ebenfalls ein Kader aus dem Film): «Ganz wie Bakterien können die Stäbchen oder Schlangen vorwärts oder rückwärts kriechen und sich gleichzeitig hin- und herschlängeln, oder um ihre Achse drehen.»

Seite 121 / [26]

Lehmann, Die scheinbar lebenden Kristalle (Anm. 24), S. 64f.

Seite 122 / [27]

Otto Lehmann, Flüssige Kristalle und ihr scheinbares Leben. Forschungsergebnisse dargestellt in einem Kinofilm, Leipzig 1921.

Seite 123 / [28]

Vgl. Lynn K. Nyhart, Science, Art, and Authenticity in Natural History Displays, in: Soraya de Chadarevian, Nick Hopwood, Models (Anm. 2), S. 307–335; Susanne Lehmann-Brauns, Christian Sichau, Helmuth Trischler (Hg.), The Exhibition as Product and Generator of Scholarship, Berlin 2010 (= MPI-Preprint 399).

Seite 123 / [29]

H. Grossmann, 78. Versammlung Deutscher Naturforscher und Aerzte in Stuttgart, in: Zeitschrift für Elektrochemie 12, 1906, S. 773–774, S. 773; Peter M. Knoll, Hans Kelker, Otto Lehmann - Erforscher der flüssigen Kristalle, Ettlingen 1988, S. 20f. Der Besuch in Paris fand auf Einladung des Mineralogen Frédéric Wallerant statt. Man sollte Lehmanns Ausstellungen nicht voreilig als ‹populärwissenschaftlich› kategorisieren: wie nicht zuletzt die Präsentationskontexte zeigen, richteten sie sich genauso an Fachwissenschaftler wie an ein interessiertes Publikum. Es ging hier nicht darum, eine innerhalb der wissenschaftlichen community wenig umstrittene Erkenntnis einer uninformierten Öffentlichkeit zu vermitteln; vielmehr ging es Lehmann darum, die Phänomene auch vor einer Fachöffentlichkeit von Kristallographen und Biologen überhaupt erst als unstrittig zu etablieren und gleichzeitig in eine bestimmte Richtung zu interpretieren.

Seite 123 / [30]

Laut KIT Archiv Karlsruhe handelt es sich hierbei um die Ausstellung an der Sorbonne 1909. Die deutschen Beschriftungen der Bildtafeln lassen jedoch auch den Schluss zu, dass es sich um eine Aufnahme einer Ausstellung im deutschsprachigen Raum, etwa die im Landesmuseum Stuttgart 1906, handelt, oder dass Lehmann die Bildtafeln mehrfach verwendet hat.

Seite 125 / [31]

Siehe Ernst Haeckel, Generelle Morphologie der Organismen, Berlin 1866, S. 160 sowie Bernhard Kleeberg, Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen, Köln u.a. 2005, S. 122.

Seite 125 / [32]

Brief von Haeckel an Lehmann, Jena, 2.7.1918, KIT Archiv Karlsruhe 27059/1.

Seite 125 / [33]

Ernst Haeckel, Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben, Leipzig 1917, S. 23–38.

Seite 126 / [34]

Olaf Breidbach, Anschauliche Naturformen - Bemerkungen zu Ernst Haeckels Studien über die Kristallseelen, in: Christiane Stahl (Hg.), Lebendiger Kristall. Die Kristallefotografie der Neuen Sachlichkeit zwischen Ästhetik, Weltanschauung und Wissenschaft, Ostfildern-Ruit 2004, S. 25–33, S. 28.

Seite 126 / [35]

Erich Wasmann SJ, Der Kampf um das Entwicklungsproblem in Berlin. Ausführlicher Bericht über die im Februar 1907 gehaltenen Vorträge und über den Diskussionsabend, Freiburg i. Br. 1907, S. 66. Wasmann argumentiert hier gegen eine Rede des Zoologen Ludwig Plate, der als Nachfolger Haeckels als Direktor des Zoologischen Institutes und des Phyletischen Museums in Jena auch dessen Monismus propagierte.

Seite 126 / [36]

Karl Hofmann, Die Struktur der Organismen, in: Annalen der Naturphilosophie 7, 1908, S. 63–77, S. 77.

Seite 127 / [37]

Alwin Schleicher, Vom Leben im Anorganischen, in: Zeitschrift für den Ausbau der Entwicklungslehre 2, 1908, S. 118–122, hier S. 119.

Seite 127 / [38]

Grusskarte von Haeckel an Lehmann, Jena, 24.4.1919: «Dem Entdecker der flüssigen (- und wirklich lebenden! -) Kristalle verehrungsvoll Ernst Haeckel.» KIT Archiv Karlsruhe 27059/1.

Seite 127 / [39]

Dieter Mersch, Das Bild als Argument. Visualisierungsstrategie in der Naturwissenschaft, in: Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.), Ikonologie des Performativen, München 2005, S. 322–344, S. 326.

Seite 128 / [40]

Karl Mannheim, Eine soziologische Theorie der Kultur und ihrer Erkennbarkeit, in: ders., Strukturen des Denkens, Frankfurt a. M. 1980, S. 155–322, S. 240.

Seite 128 / [41]

Merz, Designed for Travel (Anm. 9), S. 356; Bruno Latour, Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des «Bilderkrieges»?, Berlin 2002, S. 67.

Abbildungen

Seite 118 / Abb. 1

Flüssige Kristalle von Paraazoxyzimsäureaethylester in polarisiertem Licht. Aus: Otto Lehmann, Die scheinbar lebenden Kristalle. Anleitung zur Demonstration ihrer Eigenschaften sowie ihrer Beziehungen zu anderen flüssigen und zu den festen Kristallen in Form eines Dreigesprächs, Eßlingen: Schreiber, 1907, S. 4.

Seite 119 / Abb. 2

Ausschnitt aus einem Filmstreifen (KIT Archiv Karlsruhe, Signatur 27059/11).

Seite 122 / Abb. 3

Ausstellung Lehmanns (KIT Archiv Karlsruhe, Signatur 27059/65).

Seite 123 / Abb. 4

Vergrösserter Ausschnitt aus Abb. 3.

Seite 125 / Abb. 5

Flüssige Kristalle. Aus: Ernst Haeckel, Kristallseelen. Studien über das anorganische Leben, Leipzig: Kröner 1917.

Struktur- und Umrissmodelle ...

PIRKKO RATHGEBER

Struktur und Umrissmodelle als schematische Bilder der Bewegung

Over the centuries, the abstract representation of human beings played a crucial role in the drawing apprenticeship. Within the proportion and movement studies artists developed basic structures or outlines of the figures that depict proportion, measure and movement. This article follows the alternating relation between image and model within a figurative reduction. It explores the interplay between an abstract representation as model and representing a figure with the means of a model. It takes a closer look at structure and contour models of schematic images representing movement in the Renaissance Art and today to show the simplicity of stick figures as a coherence of model and image.

In der Zeichenlehre werden seit Jahrhunderten abstrakte Darstellungen des Menschen entwickelt, die über die mimetische Abbildung der Wirklichkeit hinaus konstruktive und umrisshafte Strukturen des Körpers bestimmen und als Mittel zur Erkenntnis und im Sinne eines Musters zur Anwendung von Proportion, Mass und Bewegung dienen. Dieser Aufsatz verfolgt die wechselseitige Beziehung von Bild und Modell einerseits in der bildlichen Reduzierung der Figur auf eine abstrakte Darstellung als Modell, andererseits untersucht er Bilder, die mit dem Mittel eines Modells eine Figur darstellen.

Spätestens in der Proportions- und Bewegungslehre der Renaissance werden aus der Anschauung, Vermessung und mathematischen Konstruktion des Menschen abstrakte Darstellungen gewonnen, die in der Kunstliteratur in ihrer vielfältigen Anschaulichkeit für die Lehre Niederschlag gefunden haben. [1] Diese Darstellungen des Menschen sind in ihrem Abstraktionsgrad oftmals bis an die Grenze des Erkennens geführt und veranschaulichen gerade in ihrem auf das Äusserste reduzierten Grundgerüst oder den Umrisslinien der Figur proportionale Massverhältnisse. Damit sind einige Voraussetzungen für den Begriff des Modells und des Bildes am Beispiel der figürlichen Darstellung der Bewegung mit der Balance folgender Verhältnisse angedeutet: Abstraktion und Reduktion, Wahrnehmen und Erkennen, Kontext und Praxis, Anschauung und Anschaulichkeit.

Die bewegte Figur als Modell kennzeichnet sich durch Abstraktion als etwas, «das von der Wirklichkeit bzw. von der gegebenen Erfahrung absieht» und durch Reduktion, als etwas, das in der «Zurückführung», im Reduzieren auf das richtige Mass liegt. [2]

Abstraktion und Reduktion sind nicht allgemein als Eigenschaften von Modellen fassbar, jedoch mit Blick auf diese Beispiele als modellhaft zu denken, als sie Ausdruck der künstlerischen Suche in der Proportions- und Bewegungslehre nach dem richtigen Verhältnis von Proportion, Mass und Bewegung in der darzustellenden Figur sind.

Struktur- und Umrisslinien sind aus der Anschauung und Vermessung generierte Konstanten, die als schematisches Muster für die bewegte Figurdarstellung dienen. Die Entwicklung der schematischen Figur ist bestimmt durch gezielte Selektion bestimmter Faktoren im Hinblick auf die Verwendung als Modell. So kann mit Gottfried Boehm dem Begriff des Modells ergänzend die «Selektion von Eigenschaften, und damit Wahrnehmungslenkung, sowie Interpretationsspielräume» zugeordnet werden. [3] In der Anwendung des Modells in der Zeichnung werden diese Interpretationsspielräume in der «Wiedererkenntnis» [4] in Bezug auf die Variabilität des Modells und der Möglichkeit einer stetigen Abänderung des Musters als Bild der Bewegung produktiv.

Im Verständnis der Reduktion und Abstraktion als Modellhaftigkeit liegt zunächst auch die Abgrenzung zum Bild. Paradoxerweise liegt in dieser Simplizität der Modelle der Proportions- und Bewegungslehre auch der «Spielraum», der die Merkmale des Modells zur spezifischen Anschaulichkeit des Bildes entwickeln kann. Mit der Frage, wie diese simplen Beispiele als Struktur- und Umrissmodelle für die bewegte Figurdarstellung in der Zeichenlehre für Künstler und Handwerker angewandt werden können, werden hier die Effekte der Bilder anhand der Bewegungsdarstellung als einem «permanenten Übergang» von Stabilitätsvorgabe und Bewegungslatenz untersucht und daraufhin betrachtet werden, wie die visuellen und konzeptuellen Qualitäten der Linie Bewegungswahrnehmung auslösen. [5] Umgekehrt soll gefragt werden, wie die mechanische Bewegung im Darstellungsmodell selbst konstruiert wird, und warum die Bewegung auf der Grundlage der strukturellen und umrisshaften Darstellung als Eindruck der Bewegung sichtbar werden kann? In welchem Verhältnis stehen hierzu die verschiedenen Schattierungen der Abstraktion der Figurdarstellung?

Mit einer Gegenüberstellung der Begriffsverwendung der Künstler zu jener der kunsthistoriographischen Rezeption, sowie aktueller systematischer Studien werden Ersatzbegriffe für Bild und Modell anhand von Bildbeispielen der Deutschen Kunstbücher [6] diskutiert, die Gemeinsamkeiten und Differenzen dieser Konzepte aufzeigen. Für die gedruckten Ausgaben dieser Kunstbücher sind jeweils Zeichnungen erhalten, die das Suchen des Künstlers nach dem geeigneten Modell veranschaulichen.

So ist der Ausgangspunkt dieses Aufsatzes eine besondere Zeichnung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, die in der kunsthistorischen Forschung unter Vorbehalt Erhart Schön (1491-1542) aus dem Dürerumkreis zugeschrieben wird und hier in der Argumentation in Austausch mit Beispielen der Kunstbücher und der dazugehörigen Zeichnungen von Albrecht Dürer (1471-1528) und Heinrich Lautensack (1522-1568) gebracht wird.

Die Zeichnung Schöns zeigt Bewegungsfiguren mit simplen (Achs-)Linien (Grundgerüst), aber auch Figuren mit der Gleichzeitigkeit von (Achs-)Linien (Grundgerüst) und Umrisslinien (Kontur), die den unmittelbaren Eindruck von Bewegung in der Wahrnehmung hervorrufen. Diese Bildbeispiele werden im historischen Kontext untersucht und dienen als Grundlage für die Diskussion des graduellen Übergangs von Modell und Bild. Mit Beispielen von Dürer und Lautensack wird die Besonderheit des unmittelbaren Bewegungssehens an diesem Blatt der mechanischen Konstruktion von Bewegungsdarstellung als Modell für die Entwurfszeichnung gegenübergestellt. Ein Exkurs am Schluss des Aufsatzes gibt am Beispiel der *Stick Figure*-Serie des amerikanischen Künstlers Matt Mullican (geb. 1951) einen Ausblick auf ein in der Kunst der Gegenwart breit angelegtes Konzept des Modells als Bild.

Die schematisierte Bewegungsfigur aus dem Nürnberger Dürer Kodex: Schattierungen von Modell und Bild

1920 hält der Kunsthistoriker Erwin Panofsky seine Probevorlesung im Zusammenhang mit seiner Habilitation in Hamburg, für die er von der Fakultät das Thema *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der allgemeinen Stilentwicklung* erhält. [7] Die Vorlesung wird im darauf folgenden Jahr mit einem leicht veränderten Titel in den Monatsheften für Kunstwissenschaft veröffentlicht. [8] Panofsky unternimmt mit dieser Studie den Versuch, die Proportionslehre «universalhistorisch» [9] zu betrachten, indem er nach dem «ob» und «wie» der Lehren fragt, um nicht nur «die in ihnen gegebene Lösung, als vielmehr die in ihnen enthaltene Fragestellung» für ein Verständnis des Ausdrucks des «Kunstwollens» anzuführen. [10] In diesem Aufsatz ist eine erstaunlich leicht bewegte Figur durch einzelne Striche dargestellt, der in ihrer abstrakt-reduzierten Bildlichkeit etwas Modellhaftes innewohnt, um das es im Weiteren gehen soll. Diese Figur, deren Hauptstriche die einzelnen Glieder darstellen, welche durch Ringe als Gelenkpunkte miteinander verbunden sind, befindet sich in bewegter Schrittstellung, den rechten Arm nach vorne erhoben, in der linken Hand ein Schwert fassend, dessen Klinge annähernd parallel zum linken Bein gehalten ist. Der Kopf ist knapp umrissen und gibt ein Gesicht im Profil mit streng geradeaus gerichtetem Blick frei (Abb. 1).

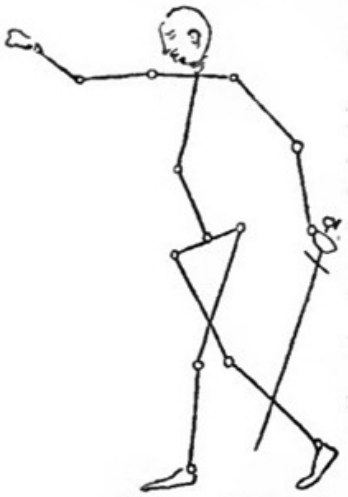


Abb. 10. Schematisierte Bewegungsfigur aus Mitte 16. Jahrhundert. (Erhard Schön?). Stadtbiblioth. Nürnberg, cod. Cent. V. App. 34 as, fol. 82. (nach einer d. Verf. von der Stadtbibliothek Nürnberg frdl. übermitteltenPause).

Abb: 1 >

Panofsky versieht diese mit dem Untertitel «Schematisierte Bewegungsfigur aus Mitte 16. Jahrhundert. (Erhard Schön?)», darunter ergänzt er in Klammern «nach einer d. Verf. von der Stadtbibliothek Nürnberg frdl. übermittelten Pause». [11] Diese Figurenpause ist heute vielen Kunsthistorikern aus ersten Studienjahren vertraut, denn Panofsky übertrug seinen Aufsatz aus der frühen Hamburger Lehrtätigkeit selbst mit einigen Veränderungen ins Englische [12] und integrierte diesen Artikel 1957 in sein erstes in den USA veröffentlichtes Buch – der heute berühmten Aufsatzsammlung *Meaning in the Visual Arts*, die erst zwanzig Jahre später in Deutschland erschien und das Grundstudium vieler Studierender der Kunstwissenschaft noch heute prägt. [13] Weniger bekannt jedoch ist, dass diese einzelne Figur als Detail einem Blatt, das recto zwölf Figuren und verso (Abb. 2) eine einzelne Figur auf der oberen rechten Blattseite aufweist, entnommen ist. [14] Panofskys Pausfigur bezieht sich auf jene Figur, die auf der Vorderseite in der mittleren Reihe an dritter Stelle von links zu sehen ist.

Abb: 2 >

Seit 1835 besitzt die Stadtbibliothek zu Nürnberg aus dem Nachlass Johann Albert Colmars, des Erben von Chr. G. v. Murr, einen umfangreichen Band Dürer-Handschriften. [15] Der Kodex hat Kleinfolio-Format, umfasst 148 Blätter und ist in drei inhaltliche Teile gegliedert. Der zweite Teil mit der Überschrift *Von menschlicher Proportion* [16] enthält Kopien Dürerscher Proportionszeichnungen und Entwürfe zur Proportionslehre zu dem von Dürer geplanten Malerbuch *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, das 1528 posthum veröffentlicht wurde. [17] Hans Rupprich, dem Herausgeber von Dürers schriftlichem Nachlass zufolge stammen u.a. vier Blätter (Murr'sche Nummerierung 31-35, Folio 82-85) nicht von Dürer, sondern wurden «von ihm selbst oder nach seinem Tod von jemand anderem dem Nachlass beigefügt». [18] Folio 85 zeigt zehn Brustbilder, die als Vorzeichnungen zu Erhart Schöns *Vnnderweisung der proportzion vnnd stellung der possen* [19] ausgewiesen sind; diese Zuschreibung gilt aufgrund des am unteren rechten Blattrand befindlichen Monogramms, den ineinander verschlungenen Buchstaben E und S, als gesichert signiert. [20] Dieses Blatt sei auch deshalb erwähnt, weil ihm drei undatierte und nicht signierte Blätter vorausgehen, die bei Rupprich 1966 als die «drei Blätter mit Figürchen» aufgeführt und mit folgender Bemerkung versehen sind: «Die Zeichnungen stammen nicht von Dürer, sondern wohl aus späterer Zeit.» [21]

Panofsky schrieb das Blatt, zwar mit Fragezeichen versehen, dennoch Erhart Schön zu und brachte es in Zusammenhang mit dem signierten Blatt Schöns. [22] Auch ein im Nürnberger Manuskript hinterlegter Brief von 1914 zeugt von kontroversen Debatten um die Zuschreibung des Blattes. [23] Jenseits der Diskussion um die Autorschaft, die an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden soll, ist festzustellen, dass die drei unsignierten Blätter unterschiedliche Techniken der Herstellung aufweisen. Das erste, Nr. 82, entfaltet zwölf mit Tusche gezeichnete schematische Bewegungsmotive gleichmässig auf dem Blatt in drei übereinander angeordneten Reihen (Abb. 2 linke Hälfte). Diesem Blatt folgen zwei, Nr. 83 und 84, mit dem gleichen Motiv, wobei es sich hierbei jeweils um Drucke handelt.

Im Zentrum unserer Betrachtung steht das Blatt Nr. 82 mit seinen lebendigen Bewegungsfiguren aus schwarzer Tusche, die in ihren vielfältigen Konstruktions- und Bewegungsdarstellungen die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Modell in besonderem Masse aufwerfen, da bestimmte, der oben genannten Merkmale wie Abstraktion und Reduktion, der Selektion von Eigenschaften und dem damit verbundenen unmittelbaren Bewegungssehen der Figur sich herauskristallisieren. Wieso können hier bei einigen Figurenbeispielen Argumente sowohl für das Bild als auch für das Modell angeführt werden? Die Figuren setzen sich jeweils aus wenigen Strichen als lineare Struktur zusammen. Die Achslinien konstruieren die Figur in ihrem Grundgerüst, die Umrisslinien umschreiben diese in ihrer Kontur. In einzelnen Partien der Figuren geben sich Überlagerung und Verschneidung dieser Linienarten zu erkennen. Ist es so, dass sich im Verschneiden der verschiedenen Linienstrukturen ein gradueller Übergang von Modell und Bild ankündigt? An diesen Punkten, so die Überlegung, verknüpft die Gleichzeitigkeit der Strukturen Modell und Bild. Diese Verbindung kann anhand der Sichtbarkeit der Linienfiguren im Verhältnis zur Unsichtbarkeit der Linienlatenz erhellt werden: Inwiefern stellt hier die transparente Sichtbarkeit die Strukturdarstellung zur besseren Bewertung der Gliederlage dar und evoziert zugleich das Unsichtbare im Prozess der Bewegungsdarstellung?

Schauen wir uns die lebendigen Figuren näher an. Diese können bei näherer Betrachtung als sitzende und gestikulierende Figur, konzentriert fechtende Figur, mit einem Stock im äussersten Moment des Ausholens dargestellte oder aber laufende Figur charakterisiert werden. Die meisten der Figuren sind in ihren Darstellungen auf Gliedmasse und Gelenkpunkte reduziert, die mit einfachen Achslinien und «Ringlein» [24] wiedergegeben sind. In den Figuren der oberen Reihe wird diese abstrakte Darstellungsweise weiter mit ergänzenden Umrisskonturen des Oberkörpers ausdifferenziert, die die Binnengliederung mit Andeutungen der Brust und zentraler Brust- und Bauchmuskelstränge anzeigen.

Zwei Figuren (die zweite von links in der ersten Reihe und die vierte von links in der dritten Reihe) werden mit ihrer gesamten Körperkontur umrissen und enthalten zugleich Achslinien. An mehreren Stellen sind diejenigen Figurenzeichnungen, welche nur aus Achslinien bestehen mit Umrisslinien aus Bleistift ergänzt (z.B. dritte Figur der zweiten Reihe), wobei im Vergleich zu den fein aus Tusche ausformulierten Umrisslinien anderer Figuren (z.B. Figuren der ersten Reihe) zu bezweifeln ist, ob die eher plumpen Bleistiftlinien von der ursprünglichen Hand stammen. Auch finden die Hüllquadrate Anwendung, die auf die Stereometrisierung in der Proportionssystematik Dürers zurückgehen, als Kopfersatz an der ersten Figur in der ersten Reihe, wie in allen vieren der untersten Reihe, wobei die beiden letzten Figuren einen Verschnitt von Quadrat und Oval als Kopfform aufweisen.

Für die Fragestellung, ob und wie diese abstrakten Bilder der Proportionslehre als Strukturmodelle in der Darstellung dienen, ist interessant, dass einige dieser Figuren (die zweite von links in der ersten Reihe und die vierte von links in der dritten Reihe) aus Achs- und Umrisslinien aufgebaut sind. Mit der Gleichzeitigkeit dieser beiden Prinzipien der Figurenzeichnung, der äussersten Linearität der Achsen und der strengen Kontur des Körperumrisses, ereignet sich über die blosse Anschauung und Konstruktion hinaus eine besondere Anschaulichkeit der Darstellung, die den Eindruck lebendiger Bewegung evoziert. Warum ist das hier so? Führen also, so die leitende Fragestellung einige dieser Bewegungsfiguren die Pole Bild und Modell an eine Grenze der Unterscheidbarkeit? Inwiefern kann hier der visuelle Eindruck von Bewegung der Figuren zwischen den Konzepten von Modell und Bild changieren, gar zusammenfallen?

Die zweite Figur in der ersten Reihe und die dritte Figur in der zweiten Reihe sind im Moment der Bewegung gegeben. In beiden Figuren sind Stand- und Spielbein nicht eindeutig auszumachen. Anschaulich wird ein Spiel mit der für die Bewegung charakteristischen Stabilitätsvorgabe und Bewegungslatenz, das sich als ein Bewegungsprozess entfaltet. Deutlich ist der Schwerpunkt der Figur asymmetrisch über die Diagonale des Körpers hinweg verlagert und versetzt sie dadurch in eine spannungsreiche Bewegung. Für den Bewegungseindruck werden die geraden Linien der Achsstruktur teilweise durch leicht gebogene Linien ersetzt. Der Einsatz der gebogenen Linie im Verhältnis zur geraden Linie unterstützt den bewegten Eindruck der ausdrucksstarken Figurenkonstruktion. So wird die gezielte Abweichung vom proportionalen Verhältnis der Glieder mit unterschiedlich langen Gliedmassen zugunsten des lebendigen Bewegungseindrucks eingesetzt.

Um die Besonderheit der lebendigen Figurendrastellung dieser Zeichnung über die Funktion eines Modells hinaus als Bild vor dem Hintergrund der Proportions- und Bewegungslehre herauszustellen, aber auch, um die Fragen aus dem historischen Kontext heraus differenzierter beantworten zu können, werfen wir einen Blick auf weitere Beispiele aus Lehrbüchern nördlich der Alpen mit ihren Bildern und Begriffen.

Die Bücher der Proportions- und Bewegungslehre: Die Simplizität der Bilder und ihre Begriffe

Nördlich der Alpen setzt die Kunstliteratur mit Albrecht Dürers umfangreichem Schriftwerk an der Wende des 15. Jahrhunderts zum 16. Jahrhundert ein. Kennzeichnend ist nicht nur die Verbindung von Kunst und Theorie, sondern der Wille zur Vermittlung seiner Studien und Erkenntnisse in Lehrschriften für die breite Künstler- und Handwerkerschaft. Einerseits lagen die Grundlagen für sein Proportionswerk noch in der mittelalterlich-biblischen Überzeugung, dass der Weltschöpfer alles mit Mass, Zahl und Gewicht geordnet habe, andererseits, dass der verständige Künstler vom Geiste Gottes erfüllt sei und die Gleichheit zum Weltenschöpfer hiermit gegeben sei. [25] So fasst Rupprich für Dürers Hauptwerk zusammen: «Die Kunst der Messung, d.h. eine Gestalt mit Zirkel und Richtscheit im richtigen Zahlenverhältnis sinnreich zu konstruieren, ist daher auch der ‹recht grund› aller Malerei.» [26] Die Messungskunst als Lehre war ein Suchen und Erkennen der richtigen Mass- und Zahlproportionalitäten, die anhand der menschlichen Gestalt erprobt wurde. Diese Bücher stellten Unterweisungen und Anleitungen dar, wie die Figur in ihren Proportionen und Bewegungen zu entwerfen sei. Sie geben einen Einblick in die Lehre der Konstruktion und der Darstellung der Figur, ihrer Masse und Spezifikation. Aus der Anschauung und der Vermessung erhaltener Zahlenverhältnisse werden die abstrakten Figurdarstellungen zu der «Anschaulichkeit dienende[n] Sinnbilder[n]». [27] Die Bilder wurden aus der Reduktion und Konstruktion, aber wesentlich durch Abstraktion erreicht, sie sind nach streng geometrischen Regeln gewonnene Darstellungen menschlicher Proportion und (mechanischer) Bewegung. Dabei brachte Dürer in seiner Proportions- und Bewegungslehre die geometrische Figur nicht als Resultat empirischer Vermessung des Körpers am lebenden Menschen hervor, sondern, wie Berthold Hinz dargelegt hat, entwickelte Dürer Verfahren, die das Zuweisen von Massen an ein Körpermodell oder das nachträgliche Abmessen der zeichnerisch entwickelten Modelle darstellen. [28]

Die Bücher der deutschen Kunstbuchliteratur in der Tradition von Albrecht Dürer sind als «nützliche Anweisung zur Zeichenkunst» [29] unter Titeln wie Reissbüchlein [30], Kunstbüchlein [31], Kunstbuchliteratur [32], Musterbücher [33] oder Kunstbücher [34] betitelt und versammeln verschiedene Themen wie Proportion, Perspektive, Fecht- und Jagdkunst oder Tierdarstellungen. [35] Sie stellten den Versuch dar, die Ausführungen Dürers in leicht verständlicher Sprache der breiten Künstlerschaft zu vermitteln. [36]

In diesen Büchern werden Begriffe wie Bild [37], Figur [38], Gestalt [39] und Bildnis [40] für die Beschreibung abstrakter Darstellungen des Menschen verwendet. In der kunsthistoriographischen Rezeption werden diese abstrakten Darstellungen oftmals als geometrische oder schematische Figur beschrieben. [41] In systematischen Untersuchungen tauchen Ersatzbegriffe zur näheren Beschreibung dieser abstrakten Darstellungen auf, wie beispielsweise Diagramm [42], Schema [43] oder Modell [44]. In der jüngsten Übertragung von Dürers Schrift der menschlichen Proportion werden Begriffe wie Bild und Figur als Synonyme verwendet. [45] Wie können also angesichts dieser Fülle von Begriffen die abstrakten Bilder menschlicher Darstellung im Verhältnis zu den Kategorien Bild und Modell näher charakterisiert werden? Helfen dabei Begriffe wie Schema, Muster, Figur oder kombinierte Begriffe wie figürliches Modell, geometrische Figur, schematisches Bild oder modellhafte Figur, um dem Verhältnis von Bild und Modell näher zu kommen?

Der Brockhaus Wahrig unterscheidet für das Schema einerseits die Bedeutung von «Muster, das einer Sache zugrunde liegt» und führt andererseits eine «auf die wesentlichen Merkmale beschränkte zeichnerische Darstellung, Skizze» an. [46] Seinen terminologischen Sinn erhält Schema jedoch in der Beschreibung Werner Stegmaiers, der es als «die Vorzeichnung von etwas» bezeichnet, um das Schema als «Mittel des Begreifens» zu bestimmen, das auch auf die «Grenze des Begreifens» verweist. [47] Diese zwei Punkte scheinen mit Blick auf die abstrakten Darstellungen der Proportionslehre wichtige Argumente einerseits für das Bild als Modell zu liefern, denn Dürers «gestrackt[e]» [48] Bilder sind als gezeichnete Muster zugleich Modelle für eine Entwurfszeichnung; andererseits sind diese Bilder mit ihrer abstrakten Darstellung auf ein Grundgerüst des «Modellseins» [49] reduziert und damit als Träger und Mittel des Begreifens zugleich auch an der Grenze ihrer begreifbaren und fassbaren Darstellbarkeit angesiedelt. Diese Überlegungen zum Schema weisen Gemeinsamkeiten zum Begriff des Modells auf. So führt das Grimmsche Wörterbuch zuerst «Musterform» als Synonym für Modell an. [50]

Der Brockhaus Wahrig bietet die Synonyme «Vorbild, Muster, Urform, musterhaftes Beispiel» an und führt Modell als eine Darstellung aus, «die nur die als wichtig angesehenen Eigenschaften eines Vorbildes in übersichtlicher Form ausdrückt». [51] Angewandt auf das Modell der Bewegungsfigur zeichnet sich diese durch eine Übersicht der Zusammenstellung massgeblicher Faktoren der Proportion und Bewegung aus, die ihre Bedeutung erst in der spezifischen Selektion sichtbar werden lässt. Das Konzept des Modells lässt sich «allgemein als konkrete, wegen ‹idealisierender› Reduktion auf relevante Züge, faßlichere oder leichter realisierbare Darstellung unübersichtlicher oder ‹abstrakter› Gegenstände» umschreiben. [52]

Über den lateinischen Ausdruck «modulus», auf dem der Begriff Modell beruht, ist auch das Diminutivum von «modus», das Mass, mit im Spiel, denn einerseits benannte in der Antike der modulus die ideale Proportion eines Gebäudes, andererseits war damit ein umfassendes, universales Mass gemeint: Das Mass sollte in seinen Symmetrien im Mikro- wie im Makrokosmos, im Kleinen (dem Menschen) wie im Grossen (der Welt) seine Umsetzung finden. [53] Insofern stellt die Suche nach einem gültigen Modell des Menschen in seinen Proportionen und Bewegungen einen wichtigen Fluchtpunkt der Proportionsstudien dar. So liesse sich resümieren, dass Modelle ein Mittel darstellen, um «Gesetze greifbar und begreifbar zu machen» [54] und so den jeweiligen Kanon der Proportionslehre veranschaulichen. Dies wiederum heisst auch, dass Modelle auf ihren jeweiligen Kontext bezogen sind und der Gebrauch in der praktischen Anwendung der Zeichenkunst die Modelle überhaupt erst als solche ausweist und fruchtbar macht. Als Instrumente sind sie für den Künstler eine Hilfestellung für die praktische Konstruktion (Umriss- und Strukturmodell) und ideelle Umsetzung (Erinnerungs- und Sinnbilder) der Entwurfszeichnung. Paradoxerweise ist es die abstrakte Darstellung des Menschen, die als konkrete Figur spezifischere Bedeutungen der Strukturen offenlegt. Erst mit der abstrakten Figurendarstellung werden anschauliche Phänomene, die der Wahrnehmung eines natürlichen Bewegungsablaufs entgleiten, konstruktiv vor Augen gestellt. Hierbei begründen sich die Strukturen je nach Hervorkehrung der Merkmale jeweils als Modelle des Menschen in Proportion, Mass und Bewegung und ihrer wechselseitigen Verschränkung. Gerade in ihrer Anschaulichkeit offenbart sich die Beschreibung der abstrakten Darstellung des Menschen daher als schematisches wie modellhaftes „Bild“ der Proportion und Bewegung. Diese Verwendung des Bildbegriffs geschieht auch in Anlehnung an den freien Gebrauch der Begriffe wie «pildnus» (f. A3r) «figur» (f. V1v), «bild» (f. A3r), «pild» (f. A2r), «gestalt» (f. A5v), «wolgestalt» (f. E5r), die Dürer in seinem Buch über die menschliche Proportion zur Beschreibung seiner Konstruktions- und Darstellungsverfahren anwendet.

In diesem Zusammenhang ist Ernst Gombrich zu erwähnen, der 1959 in seinem Buch *Kunst & Illusion* herausstellte, dass «jede Naturwiedergabe eines Werkstoffs und eines Schemas bedarf, die umgestaltet und angepasst werden können» [55] und weiter daran erinnerte, dass die Griechen ihre Schemata «Kanon» nannten und dass der Kanon für die «gesetzmässigen Massverhältnisse, [und für] deren Kenntnis zur Gestaltung lebenswahrer Figuren notwendig ist». [56] Die Proportion und Bewegung der Figur kann nach Gombrich mit den abstrakten Bildbeispielen als «die einfachste Struktur des Gegenstandes» veranschaulicht beschrieben werden. [57] Diese Struktur ist nach ihm das «abstrahierende Ordnungsprinzip» [58] und, so ist zu ergänzen, illustriert «Formgebung und Maßgabe» wie «Beugung oder Wendung» in der Bewegungsdarstellung der Figur. So dient nach Gombrich das Schema dem Künstler als «Gerüst für die Darstellung seiner Erinnerungsbilder und wird von ihm nach und nach so lange abgeändert, bis es mit dem, was er darstellen will, übereinstimmt». [59]

Der Exkurs in die Geschichte der Proportions- und Bewegungslehre und ihrer Begrifflichkeit hat gezeigt, dass die Darstellung der Figur in Bewegung als schematische Figur ein Modell ist, insofern es abstrakt eine Übersicht der maßgeblichen Faktoren darstellt, die Gesetze greifbar und begreifbar und in Form idealer Reduzierung zugleich relevante Züge veranschaulicht. Als Zwischenresümee kann festgehalten werden, dass die schematische Figur als Struktur und Umrissmodell einer ideellen Umsetzung als Erinnerungs- und Sinnbild für die praktische Anwendung in der Entwurfszeichnung oder im Gemälde dient. Vorgestellt wurden auch bestimmte Modelltypen, die über die Funktion des Musters hinaus besondere visuelle Qualitäten besitzen und damit als Bild sichtbar werden.

Albrecht Dürer: Biegungslinien als abstrakte Modelle der Bewegung

Im vierten und abschliessenden Buch seiner Proportionslehre widmet sich Albrecht Dürer der «Lehre zur Darstellung menschlicher Bewegungen» über die «Biegung», in der er anzeigt, «wie vnd wo man die for beschrybnen bilder biegen soll» [60]. Dürer spricht hier von Bildern und meint die figürlichen Darstellungen, die im folgenden zur Darstellung von Bewegung gebogen werden. Hier wird im Weiteren aufgezeigt, wie diese von Dürer genannten Bilder als abstrakte Modelle zur Anschauung von Bewegung eingesetzt werden. In seiner Lehre definiert Dürer sechs verschiedene Arten der Körperbiegung:

«Unnd darumb was dem biegen zu gehört vnd anhangt das vernym recht in // deinem gebrauch / Zu solchem merck dise sechs nachfolget vnderschyd / vnd nym diser wör // ter in allen biegen wol acht. // Diß sind die vnderschyd // Gebogen // Gekrümbt // Gewent // Gewunden // Gestreckt / Gekrüpfft // Und Geschoben. // Dise ob gemelte sechs wörter werden alle in einem menschen gethon mehr oder minder // darnach er sich bewegt / Und dise sechserley vnderschyd wie ich ein nedliche meyn / nnnd // wie sie zu versten sey / wil ich durch linien zu versten geben wie hernach folgt.» [61]

Diese Biegungsarten, das Biegen, Krümmen, Wenden, Winden, Strecken / Stauchen und Schieben, illustriert Dürer anhand von Liniendarstellungen. Entscheidend ist hier die Isolierung der Biegungslinien aus der Figurdarstellung als abstrakteste Form von Bewegungsmodellen. Dürer unterscheidet auf einer bildlichen Ebene wechselnde Biegungen des Strukturgerüsts ohne Kontur und macht damit die Erzeugung von Bewegung bildlich und modellhaft zugleich fassbar (Abb. 3).

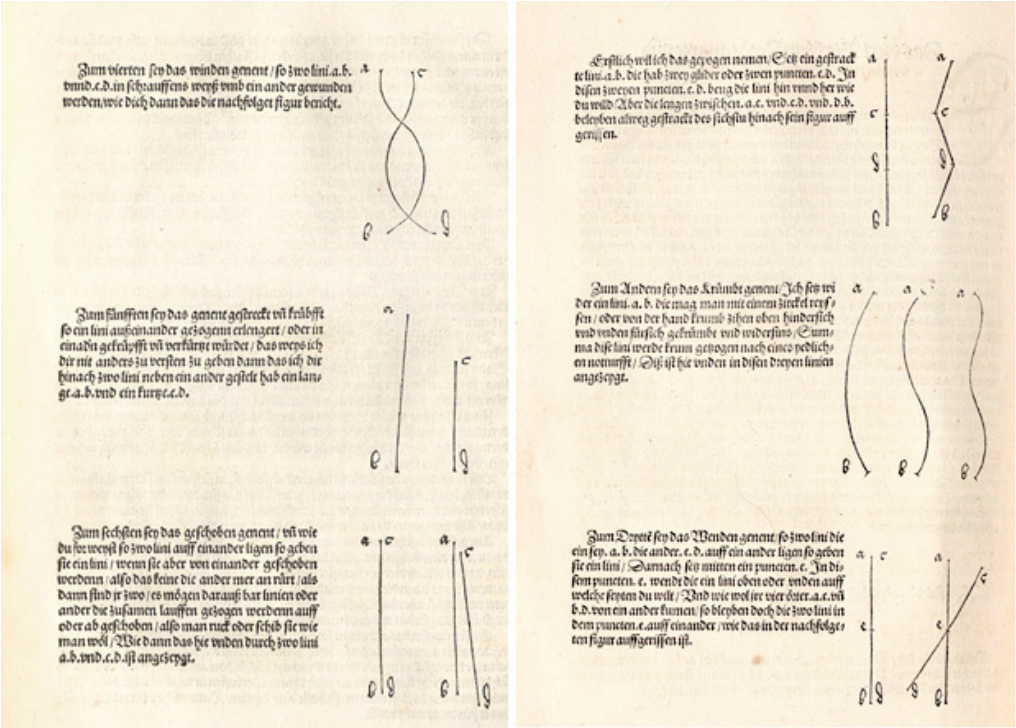


Abb: 3 >

Hier sei die erste Art, das Biegen, kurz erläutert, welche Dürer in Folio V1v oben links mit einer beschreibenden Handlungsanweisung aufführt und mit einem Modell ergänzt: Eine gerade Linie a b («gestrackte lini») hat nach Dürer zwei Punkte («puncten») oder zwei Glieder («glider»).

An diesen Punkten, so die Anweisung, werden die Linienabschnitte hin und her bewegt. Die Linienzeichnung auf der rechten Seite legt klar, wie diese Abschnitte selbst gerade bleiben, aber die Bewegung durch das Biegen in den Punkten erzeugt wird.

In einem nächsten Schritt greift Dürer auf die bereits entwickelten abstrakten Darstellungen des Menschen im ersten Teil seines Buches zurück, um hier die Biegearten in der Bewegungslehre zu veranschaulichen. Mittels der Parallelprojektion stellt er die Bewegung in ihrer Grundmechanik des Körpers in verschiedenen Ansichten dar. Die Konstruktionszeichnung der Frau aus dem Dresdener Skizzenbuch für sein Buch der menschlichen Proportion und Bewegung zeigt die Kongruenz von Seiten- und Frontalansicht aus Umrisslinien und belegt wie die Technik der Parallelprojektion die eine oder andere Figur als Ausgangsmodell für die Konstruktion der anderen verwendet (Abb. 4). An diesem Blatt wie auch an der späteren gedruckten Version (Abb. 5) illustriert Dürer die erste oben beschriebene Biegungsart im Oberkörper (entlang der Vertikalen).

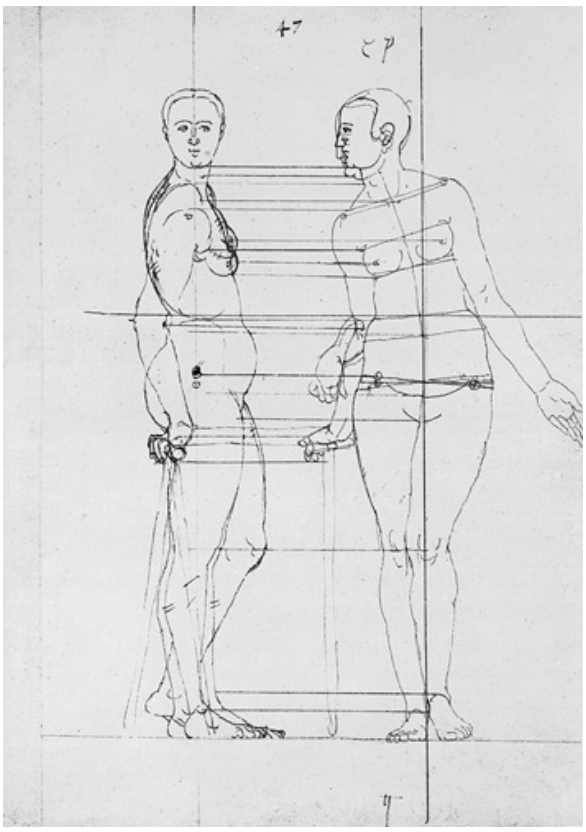
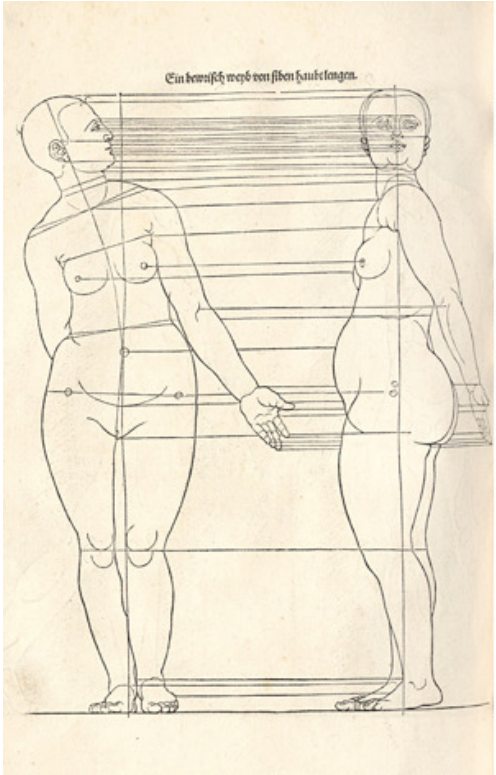


Abb: 4 >

In der Bewegungslehre verweist Dürer den Leser auf die graduelle Anpassung seiner Bilder in der praktischen Anwendung, indem er an verschiedenen Stellen den Gebrauch der Regeln betont und an die variable Ausbildung seiner Bilder in der zeichnerischen Umsetzung erinnert. Diese Anweisung zur praktischen Anwendung seiner Lehre wirft auch Licht auf die Verwendung der Musterbücher. Dürer kündigt in seinem Buch an, sich auf die mechanische Konstruktion der Bewegung zu konzentrieren: «Ich wil auch mit diser meiner vnderricht allein von den eusseren linien der form vnd pilder / vnd wie die von punckt zu punckt gezogen sollen werden / schreibenn / aber von den innerlichen dingen gar nit.» [62] Hinz erläutert in seinem Kommentar, dass dieser deshalb «ausschließlich Umrißlinien ohne modellierende Binnenzeichnung» benötigt. [63] Um diese Umrisslinien des Modells soll es im Folgenden anhand der Technik des parallelen Übertrags bei Dürer gehen. Dieses Verfahren kann als Beispiel für den Wechsel von einer musterhaften Zeichnung, die im Lehrbuch als gedrucktes Modell dem Künstler zur Entwicklung der Entwurfszeichnung oder des Gemäldes dient angeführt werden.



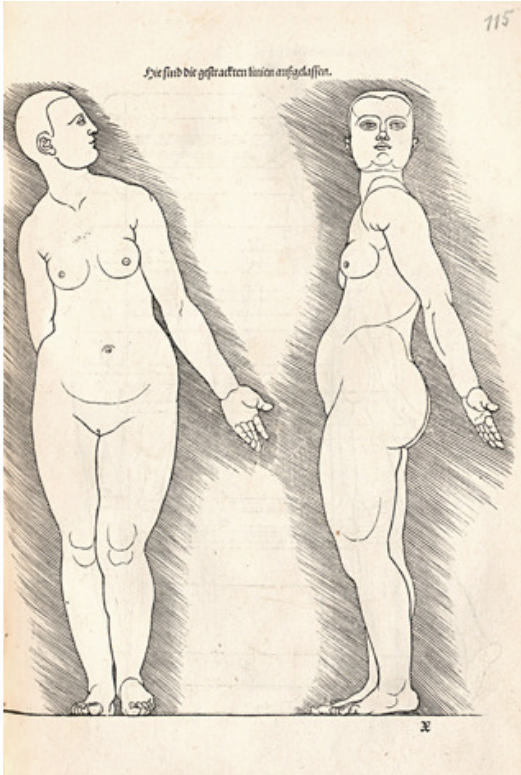


Abb: 5 >

Während die Musterzeichnung eine Umrisstruktur im Sinne eines Modells für das anzufertigende Bild darstellen kann, stellt die Entwurfszeichnung eine modifizierte Umsetzung der Regeln aus der Lehre dar. [64] Wie im Weiteren zu sehen sein wird, entscheidet sich der Übergang von Musterzeichnung / Musterdruck zu Entwurfszeichnung / Gemälde in der Umsetzung der mechanischen Grunddisposition einer Bewegungsdarstellung als Modell – das Dürer als verschiedene Bewegungsmodi konstruierte – in die Übertragung der Bewegungsdarstellung in einen organischen Prozess der Bewegung, der notwendig die für das Modell charakteristische Massstäblichkeit im Moment der Bewegung negieren muss, um Bild zu sein. Panofsky führt in diesem Zusammenhang neben dem «Einfluß der organischen Bewegung» den «Einfluß der perspektivischen Verkürzung» und die Notwendigkeit der «Rücksicht auf den visuellen Eindruck des Beschauers» an, die hier als visuelle Faktoren ihre Wirkung entfalten. [65]

Folio 151 aus dem Dresdener Skizzenbuch veranschaulicht eine Frau von acht Kopflängen, die auf der linken Blattseite in der Seitenansicht stehend aufgerissen wurde, auf der rechten Seite ist die Frau, so Hinz, «freihändig in eine gebeugt sitzende Situation gebracht». [66]

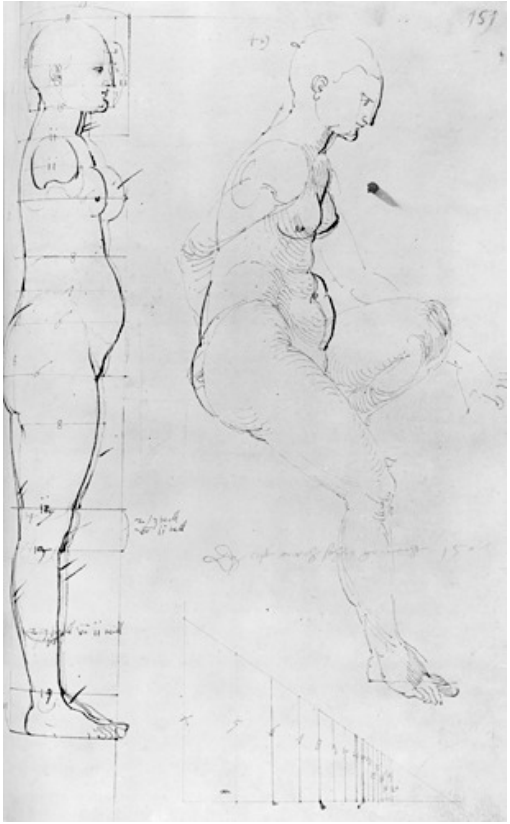


Abb: 6 >

Hinz verweist weiter darauf, dass derartige anatomische Konsequenzen der Bewegung in den Illustrationen des vierten Buchs strikt vermieden sind, wo «ausschließlich die mechanische Komponente der Bewegung zum Tragen kommt», und folgert: «Mit dieser Einschränkung bietet Buch IV ein neues, mit Bewegungsposen ausgestattetes Figurenbild, das jeweils im rechten Winkel zur Bildebene drehbar ist und dadurch überraschende Effekte bewirkt.» [67] Diese Effekte, auf die hier angespielt wird, stellen sich erst in der zeichnerischen Umsetzung durch die angewandten Mittel der perspektivischen Verkürzung, die deren anatomische Konsequenzen für die Darstellung der Figur zur Konsequenz haben, ein. Diese «abändernden Faktoren» sind es, die in der Anwendung des Modells eine freie Entfaltung in der Zeichnung entwickeln und die Bewegung als Prozess zugunsten dessen darstellen, was richtig erscheint. [68] Das Dürersche Blatt stellt die verlebendigte Frau in der zeichnerischen Umsetzung anschaulich der in einfacher Umrisslinie gegebenen arithmetisch berechneten Proportionsfigur gegenüber. Hinz verweist auch auf die Reduktion der Bewegung auf die Mechanik als einer «Folge der Erkenntnis, dass jegliche Massstäblichkeit im Moment der Bewegung verschwindet und nur durch die hier angebotene Technik gerettet werden könne». [69] Dürer selbst schreibt zu diesem Problem: «Es ist zu wissen das alle meyne for beschrybne bildnüssen so sie hin vnd wider gebogen werden nit in allen teylen in der for beschrybnen dicke vnd breyten beleyben an allen enden dann die beweglickeyt nymbt etwan einem teyl vn gibt dem andern zu / darumb verkeren sich die ding / solchs klar zu erlernen geschicht am aller basten in vil ab machens lebendiger menschen / dann da sicht man wie sich alle ding begeben / Darumb hab ein nedlicher acht das er sein werck nicht verfür.» [70] Um einen Menschen bewegt ins Bild zu setzen, ist nach Dürer Aufmerksamkeit in der Hinsicht geboten, dass die (Achs-)Linien- und Umrissmodelle wie auch das dritte Modell der Stereometrisierung, das hier nicht weiter diskutiert werden soll, genau zu studieren und in der Technik der Ausführung – und das ist hier der interessante Punkt – die Modelle in freier Weise nach der Anschauung in der Natur zu interpretieren. So lautet die entscheidende Stelle ins Hochdeutsche übertragen, dass der Künstler «nicht in allen ihren Teilen [unverändert] bei den vorgegebenen Tiefen- und Breitenmaßen bleiben [solle]; denn die Beweglichkeit nimmt gegebenenfalls dem einen Teil und gibt dem anderen zu. Darum verändert sich die Erscheinung («ding»).» [71] Der Künstler hat also die Aufgabe, das Modell des Dürerschen Buches so lange abzuändern bis es die gewünschte Beweglichkeit in der (Bild-) Erscheinung erreicht hat. Nach Dürer ist der Künstler angehalten, dies zu erkennen und zu erlernen, indem er durch das Abzeichnen vieler «lebendiger Menschen» sieht, wie sich die Bewegungsdarstellung tatsächlich verhält.

Damit sind die drei Strukturmodelle Linie (Achsstruktur), Fläche (Konturlinien) und Raum (Volumen) für die Konstruktion des Menschenbildes angeführt, die eine Anwendung nach Dürer möglich machen. Eine Anmerkung sei noch hinzugefügt: Das Blatt aus Dürers Lehre legt auch dar, wie der Künstler in der gedruckten Version die Achs- und Umrisslinien der Figur ohne Hintergrund der Umrissfigur ohne Achslinien gegenüberstellt, die durch die Schraffur um die Figur erst hervortritt (Abb. 5). Das vergleichende Mittel der Gegenüberstellung wird auch von dem im Folgenden besprochenen Heinrich Lautensack angewandt, um Struktur- und Umrissmodelle für die Darstellung von Bewegung zu nutzen.

Heinrich Lautensack: Hauptstriche und Blindrisse als Modell

Der Goldschmied und Maler Heinrich Lautensack unternimmt 1564 mit seinem Buch *Des Cirkels und Richtscheyts... Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweisung* [72] den Versuch, die Lehre von Vitruv und Dürer vereinfachend darzustellen und für den Unterricht in der Werkstatt anwendbar zu machen. [73] In Folio 36v bezieht sich Lautensack auf den von Leon Battista Alberti formulierten Rat zur Komposition der Glieder der menschlichen Figur. So soll, um hierbei das notwendige Massverhältnis einzuhalten, zuerst das Knochengerüst angelegt, danach die Muskeln hinzugefügt und zum Schluss das Ganze mit Fleisch überzogen werden: «Wie man den Menschen erstlich nackt zeichnet und ihn erst dann mit der Gewandung umgibt, so mögen wir, wenn wir den nackten Körper malen, mit der Lagerung der Knochen und Muskeln beginnen und diese dann erst mit Fleisch bedecken, damit es nicht schwierig sei, die Lage jedes Muskels darunter zu erkennen» [74] (Abb. 7, vgl. Abb. 8).

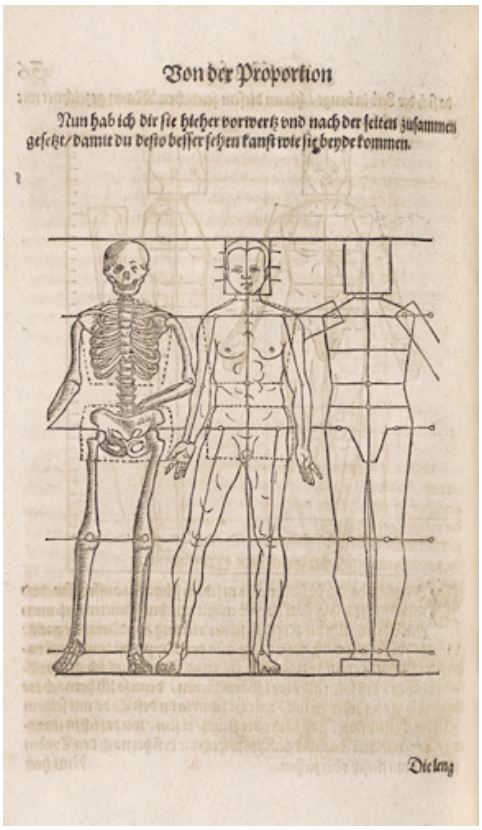

Von der Proportion
Nun hab ich dir sie hieher vorwertz vnd nach der seiten zusammen gesetzt/ damit du desto besser sehen kanst wie sie beyde kommen.
Die lenz

Abb: 7 >

Das Besondere an Lautensacks Darstellungen ist, dass der Torso mit Hüllquadraten um das Skelett stereometrisiert und an den Gelenkpunkten mit Linien, die Extremitäten darstellen, verbunden wird. Diese Kombination der Strukturdarstellungen wird im Blatt 48v weiter auf eine Strichfigur reduziert und der aus Umrissen geformten Figur gegenübergestellt (Abb. 8).

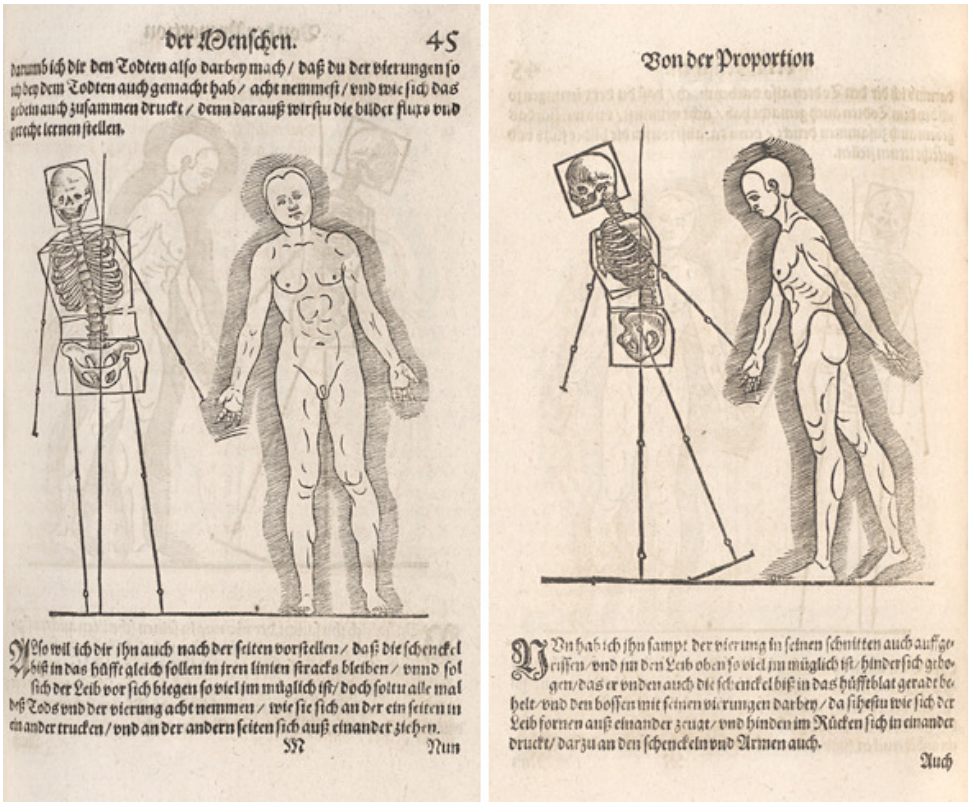


Abb: 8 >

In Folio 48v ist rechts eine weibliche Figur zu sehen, die in ihrer Umrissstruktur gegeben ist und entlang der Vertikalen im Oberkörper gebogen ist (Abb. 9). Diese Figur ist, wie wir das von Dürer kennen, von einem schraffierten Hintergrund umgeben. Die Schraffur unterstützt durch den stärkeren Kontrast die Kontur der Figur und damit das Schematische der Figur im Unterschied zur Zeichnung des Menschen mit erkennbarem Umriss als Linie und einfacher Binnengliederung der Oberfläche. In der Gegenüberstellung zur linken Figur, die auf ihre Achslinien reduziert ist und sich als Strichfigur nur aus «Hauptstrichen» zusammensetzt, erscheint der Übergang von Bild und Modell aus heutiger Sicht graduell.

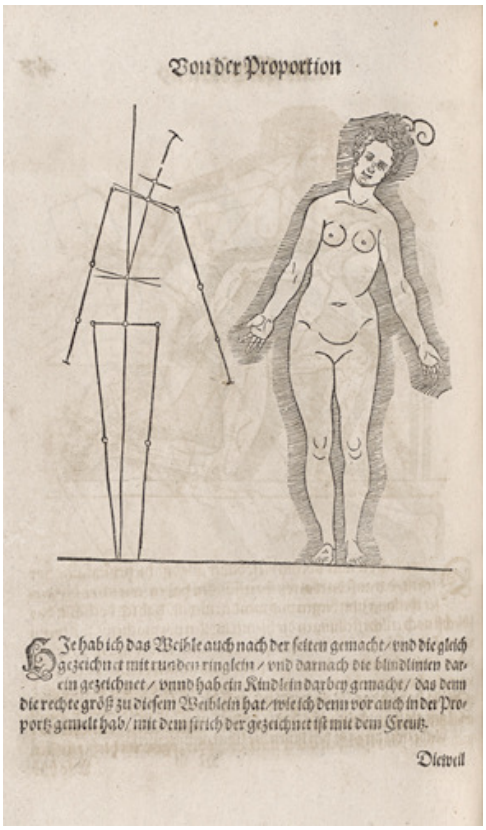


Abb: 9 >

Vergleichbar der Schön zugeschriebenen Zeichnung und den Blättern Dürers und Lautensacks, die mit der äußersten Reduzierung und Abstraktion der Darstellung des Menschen als Strichfigur arbeiten, wird mit dem Beispiel der *Stick Figure* bei Mullican über die visuelle Analogie hinaus eine Position aus der Kunst der Gegenwart die Bildarbeit mit dem Modell veranschaulicht.

Matt Mullican: Bildarbeit mit dem Modell

Das Werk des amerikanischen Künstlers Matt Mullican ist geprägt von einem «modellhaften Denken». [75] Anhand seiner *Stick Figure*-Arbeiten erläutert er seinen Ansatz:

«Wenn das Einzige, was ich sehe, Lichtmuster sind, wo ist dann das Leben darin? Anstatt zu behaupten, ein Bild sei eine physikalische Begebenheit mit physikalischen Grenzen, deute ich es so, als wäre es das, was es darstellt. Ich kann in meiner Vorstellung in das Bild hineingehen und den gegebenen bildlichen Zusammenhang geistig betrachten; ich kann das, was dargestellt wird, riechen, hören, fühlen. Ich wollte beweisen, dass Strichmännchen ein Leben führen, dass sie geboren werden, alt werden und sterben.

Ich habe daher ein Bildstudio erfunden mit einem Bildkünstler, der darin Bildarbeit betreibt. Er hat sich körperlichen Experimenten unterzogen und damit bewiesen, dass er fähig ist, sowohl körperlich als auch seelisch zu empfinden.» [76]

Zeichnend entwirft Mullican für seine in den frühen siebziger Jahren entwickelten *Stick Figur*e-Serie zunächst ein Atelier mit einem Künstler, der sich darin aufhält (Abb. 10).

Abb: 10 >

Glen, so der Name seines fiktiven Alter Egos, befindet sich in einem durch wenige Linien perspektivisch angelegten Raum, der charakterisiert ist durch eine Wanduhr, einen Kalender und einen Blumentopf. Hier betreibt der «Bildkünstler» Glen «Bildarbeit» und befindet sich fortwährend in unterschiedlich vorstellbaren Empfindungs- und Lebenszusammenhängen. Wofür steht die Strichfigur? Inwiefern kann sie als Modell für unterschiedliche Bildtypen gelten?

Mullican verortet seine Strichfiguren oft in einem Rahmen, teilweise ist dem noch ein Horizont hinzugefügt. Diese räumlichen Achsen geben der dargestellten Figur eine (An-)Ordnung, innerhalb der die Handlung sich vollzieht, – so beschreibt er mit der *Framed Stick Figure* eine Rahmung mit einem fiktionalen Ausblick auf eine vorstellbare alltägliche Situation. Die mit einem Untertitel versehenen Zeichnungen liefern dem Betrachter nähere Charakterisierungen zur Darstellung der Strichfigur. Im Erfassen des Bildlichen stellt sich so ein besonderes Sehen ein, ein abwechselndes Sehen, Lesen und Imaginieren.

Die Abstraktion der Figur, die Mullican ursprünglich über das Durchpausen fotografischer Darstellungen von Menschen fand, setzt sich aus wenigen Strichen für die Glieder und einem Oval für den Kopf zusammen. Die Gelenkpunkte sind nicht eigens eingezeichnet. Durch das An- und Absetzen des Tuschestifts vermitteln diese ihre Anwesenheit über das Mehr an Farbe – sichtbar als Schulter, Ellbogen, Knie- oder Fussgelenk. Mit der Abkehr von einer mimetischen Darstellung des Menschen entsteht ein Moment der Distanz auf der Seite der Konstruktion des Bildes wie in der Wahrnehmung. Diese Distanz vermittelt sich sowohl durch die Technik der Pause als auch in der Anschauung der abstrakten Figur. Umgekehrt entfaltet sich in der abstrakten Darstellung gerade darin ein Potenzial der Anschaulichkeit, das in ihrer Abstraktheit unmittelbare Nähe als Projektionsfläche suggeriert. Abstraktion und Reduktion stehen bei Mullican im Vergleich zu den schematischen Figuren der Renaissance nicht in einer Beziehung zu Regeln der Proportions- und Massverhältnisse, vielmehr sind Mullicans Strichfiguren in der Paustechnik geschaffene und der Wirklichkeit entlehnte abstrakte Figuren. Die Abstraktion und Reduktion seiner Figur als Modell wird zum Anlass für Projektionen und die Beseelung des Bildes genommen. Wolfram Hogrebe führt mit Blick auf die Diskussion des Bildes als Modell und seinem offenen Charakter aus: «Wer autonomer Kunst begegnet, muss beseelen können wie die Kinder, die mit ihren hölzernen Puppen sprechen. Wer in diesem Sinne nicht animieren kann, für den bleibt die moderne Kunst tot. Solche animierenden Energien können schon im Wahrnehmen, im Hören und Sehen wirksam sein.» [77] Dem Betrachter wird die Kompetenz der visuellen Sinnstiftung zugeordnet, die zugleich die Fähigkeit zur Animierung erfordert, das Vermögen, mit blossem Auge ein Bild zu schaffen.

An dieser Schnittstelle wird der «bloß zeichenhaften Darstellung von Wirklichkeit» selbst eine Realität zugeschrieben, [78] beispielsweise, wenn wir uns den vier *Stick Figure*-Arbeiten nähern und unmittelbar eine rennende Strichfigur erkennen, die beim Lesen des Untertitels «Running very fast“ noch mehr Tempo in der Bewegung erhält; oder wenn eine Figur die Arme vor dem Gesicht verschränkt und mit dem Untertitel noch deutlicher wird, dass sie ihre nicht gezeichneten Augen verdeckt, die in diesem Moment und nur durch diese Bewegung für den Betrachter verblüffend sichtbar werden (Abb. 11).

Abb: 11 >

Inwiefern steht die Strichfigur als Modell an der Nahtstelle von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit? Und könnte hier weiter mit Boehm die Strichfigur als Scharnier formuliert werden, welches das «Abstrakt-Unsichtbare mit dem Konkret-Sinnlichen flexibel verschränkt»? [79] Diese Fragen führen ins Zentrum von Mullicans Bildwelt. So scheint es, als ob Mullican mit seinem Konzept, «das Bild als einen Spiegel» [80] zu betrachten, oder aktiv noch forcierter «in das Bild hineinzugehen» [81], dem Betrachter einen Einstieg in das Bild zu ermöglichen sucht, um Bewegung vielfältiger Art darzustellen. Anhand seiner *Stick Figure* setzt der Künstler nicht nur konkrete Körperbewegung als Ortsveränderung ins Bild, sondern auch subjektive Gefühls- und Emotionsbewegungen.

Mit den verschiedenen Arten der Bewegung bringt Mullican einen wechselseitigen Austausch mit dem abstrakt Dargestellten in Gang, der Spielräume eröffnet.

So gesehen ist seine Strichfigur nicht nur ein Modell, das wie bei Dürer die mechanische Bewegung in knapper Darstellung zu fassen sucht und das Abstrakte mit dem Imaginativen möglicher Entwurfsideen in Verbindung brint. Vielmehr ist es als Konzept umfassender angelegt, indem es die Mitgegebenheit von Charakterzügen, Emotionen und Ausdruck im Eindruck des menschlichen Gangs zum Thema macht. Im Unterschied zur Konstruktion der Strichfiguren als Modelle bei Dürer oder Lautensack, die in der Tradition der Zeichenlehre als Mittel zur Anschauung und Umsetzung für Erinnerungsbilder entstanden sind, lässt sich die *Stick Figure* bei Mullican gleichzeitig als Modell und Bild erkennen. Sie ist Modell für die Darstellung des Alter Ego des Künstlers in der Welt des Ateliers und Modelle für die konkrete visuelle Bilderfahrung. Zugleich ist die Stick Figure Bild, das mit seiner spezifischen Linienzeichnung aus Tusche ein Grundgerüst der menschlichen Figur suggestiv in einen Rahmen mit unterschiedlichem Horizont platzieren und mit der Sichtbarkeit der abstrakten Figur ein stetiges Wechselspiel zwischen der Lektüre des Untertitels und dem Imaginieren des Unsichtbaren auslöst. In diesem Prozess der Wahrnehmung wird die Figur verlebendigt und in stetiger Bewegung gehalten, die sich in der Serie der Strichfiguren fortwährend in unterschiedliche Situationen weiter entwickelt.

Pirkko Rathgeber, Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in Berlin, München und Fribourg. Seit 2009 Stipendiatin bei eikones, NFS Bildkritik in Basel. Dissertation über die Darstellung von Bewegung in Zeichnung, Zeichentrickfilm und Animation. Davor tätig in Museen (Georg Kolbe Museum, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Museum Franz Gertsch, Kunstmuseum Stuttgart), Kunsthalle (Kunsthalle Bern), Galerie (Galerie Daniel Blau) und Unternehmen (Kunstsammlung Münchener Rückversicherungs-Gesellschaft).

Fussnoten

Seite 130 / [1]

Vgl. Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch: Livre de portraiture, MS. fr. 19093, Bibliothèque Nationale Paris, Leonardo da Vinci, Codex Huygens, 1560-1590, Pierpont Morgan Library, New York, Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, Nürnberg 1528, Bayerische Staatsbibliothek München, Erhard Schön, Vnnderweisung der proportzion vnnd stellung der possen, Nürnberg 1540, Stadtbibliothek Nürnberg, Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurze und gründliche Unterweisung des rechten Gebrauchs... für Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Steinmetze usw., Frankfurt a. M. 1564, Bayerische Staatsbibliothek München.

Seite 130 / [2]

Vgl. Begriff der Abstraktion: Hans Jörg Sandkühler (Hg.), Enzyklopädie Philosophie, 3 Bde., Hamburg 2010, Bd. 1, 2010, Stichwort: Abstrakt / Konkret, S. 17. Vgl. Begriff der Reduktion: Jürgen Mittelstraß (Hg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, 4 Bde., Stuttgart / Weimar 1995, Bd. 3, 1995, Stichwort: Reduktion, S. 517.

Seite 131 / [3]

Gottfried Boehm, Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell, in: ders., Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 114–140, hier S. 116.

Seite 131 / [4]

Ebd.

Seite 131 / [5]

Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Ders. und Hans-Georg Gadamer (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1978, S. 444–471, S. 450. Der Terminus «permanente Übergang» ist der Konzeption Boehms entlehnt, der mit Blick auf die bildlichen Qualitäten von einem «permanenten Übergang» spricht, «der alles was im Bilde ‹ist›, in Erscheinung überführt.»

Seite 131 / [6]

Vgl. Anm. 1.

Seite 132 / [7]

Horst Bredekamp, Ex nihilo: Panofskys Habilitation. Appendix Gustav Paulis Habilitationsgutachten, in: Bruno Reudenbach (Hg.), Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992, Berlin 1994, S. 31–51, hier S. 35.

Seite 132 / [8]

Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 14, 1921, S. 188–219.

Seite 132 / [9]

Karen Michels, Martin Warnke (Hg.), Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze, 2 Bde., Berlin 1998, Bd. I, S. 72.

Seite 132 / [10]

Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre (Anm. 8), S. 188.

Seite 133 / [11]

Ebd., S. 216.

Seite 133 / [12]

Michels, Warnke, Erwin Panofsky (Anm. 9), Bd. I, S. XII.

Seite 133 / [13]

Vgl. Erwin Panofsky, The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles, in: ders. (Hg.), Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History, New York 1957, S. 55–107; ders., Die Entwicklung der Proportionslehre (wie Anm. 8).

Seite 133 / [14]

Das Blatt wurde bisher abgebildet in: Friedrich Wilhelm Ghillany, Index rarissimorum aliquot librorum manuscriptorum saeculoque XV typis descriptorum quos habet Bibliotheca publica Noribergensis, additis quibusdam autographorum exemplis et picturis, Noribergae 1846, S. 15 und in jüngerer Zeit in: Ulrike Maria Bonhoff, Das Diagramm. Kunsthistorische Betrachtung über seine vielfältige Anwendung von der Antike bis zur Neuzeit, Münster 1993, S. 150.

Seite 134 / [15]

Vgl. Hans Rupprich (Hg.), Dürer. Schriftlicher Nachlass, Zweiter Band, Die Anfänge der theoretischen Studien / Das Lehrbuch der Malerei, Von der Maß der Menschen, der Pferde, der Gebäude, Von der Perspektive, Von Farben / Ein Unterricht alle Maß zu ändern, Berlin 1966, S. 12.

Seite 134 / [16]

Ebd., «Folia autographa Alberti Düreri ad opus Symmetriae, s. Von menschlicher Proportion etc. Inliegend fol. I-69».

Seite 134 / [17]

Ebd.

Seite 134 / [18]

Ebd., S. 15.

Seite 134 / [19]

Erhart Schön, Vnnderweisung der proportzion vnnd stellung der possen, Nürnberg 1540, Stadtbibliothek Nürnberg.

Seite 134 / [20]

Rupprich, Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 15), S. 15: «Neun seiner Einteilungen zu zehn Köpfen in verschiedenen Wendungen finden sich in Schöns Buch auf dem zweiten Holzschnitt.»

Seite 134 / [21]

Ebd.

Seite 135 / [22]

Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (wie Anm. 8), S. 216.

Seite 135 / [23]

Cod. Cent. V. App. 34aa, Stadtbibliothek Nürnberg, darin eingelegt: Brief 1914. Hier werden «Urteile einiger Gelehrter über das eine Blatt (schematische Bewegungsmotive)» mitgeteilt: Professor Springer aus dem Kupferstichkabinett Berlin sieht dieses Blatt «auf keinen Fall von Dürer» und ordnet es mit der «spielerische[n] Art» an den «Anfang des achtzehnten Jahrhunderts». Der Verfasser von «Dürer's schriftlicher Nachlaß», Ernst Heidrich, der seit 1910 Ordinarius der Baseler Universität ist, ordnet es in die Dürerzeit. Wilhelm Waetzoldt, der damals noch als Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Halle an der Saale wirkte, bevor er Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen wurde, ist zurückhaltender zitiert: «Das Blatt mit den Figürchen hat auch mich zunächst an Erhard Schön und seine ‹Unterweisung› von 1540 denken lassen. Dagegen spricht aber wohl der zeichnerische Stil (Fuhse), der auf spätere Zeit hinweist.»

Seite 135 / [24]

Albrecht Dürer bezeichnete die Biegungsstellen der Vorderansichten der Figur als «Ringlein».

Seite 137 / [25]

Vgl. Rupprich, Dürer. Schriftlicher Nachlass (Anm. 15), S. 7.

Seite 137 / [26]

Ebd.

Seite 137 / [27]

Bonhoff, Das Diagramm (Anm. 14), S. 63.

Seite 137 / [28]

Berthold Hinz, «Maß und Messen» – Dürers Zahlenwerk zur menschlichen Proportion, in: G. Ulrich Großmann (Hg.), Dürer Forschungsband 2: Buchmalerei der Dürerzeit. Dürer und die Mathematik. Neues aus der Dürerforschung, Nürnberg 2009, S. 125–138.

Seite 138 / [29]

Werner Gerlind, Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst. Illustrierte Lehr- und Vorlagenbücher aus den Beständen der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1980, S. 2.

Seite 138 / [30]

Ebd., S. 5.

Seite 138 / [31]

Julius Schlosser, Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte, Wien 1924, S. 242f.

Seite 138 / [32]

Robert Keil, Proportionslehre und Kunstbuchliteratur als künstlerisches Lehrmaterial im 16. Jahrhundert, Phil. Diss. ungedrucktes maschinenschriftliches Exemplar, Wien 1983; Robert Keil, Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, hg. vom Bundesdenkmalamt Wien und vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Bd. XXXVIII, Wien 1985, S. 133–150.

Seite 138 / [33]

Ernst H. Gombrich, Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Berlin 20026, S. 135f.

Seite 138 / [34]

Gerlind, Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst (Anm. 29), S. 6. Gerlind weist darauf hin, dass die Kunstbücher im 16. Jahrhundert reine Vorlagenbücher hiessen.

Seite 138 / [35]

Vgl. Ebd.

Seite 138 / [36]

Keil, Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts (Anm. 32), S. 133.

Seite 138 / [37]

Vgl. Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits (Anm. 1), fol. 32v.

Seite 138 / [38]

Vgl. Erhart Schön, Vnnderweisung der proportzion vnnd stellung der possen (Anm. 1), fol. Aiij.

Seite 138 / [39]

Vgl. Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 1), fol. A5v.

Seite 139 / [40]

Ebd., fol. A3r.

Seite 139 / [41]

Keil, Die Rezeption Dürers in der deutschen Kunstbuchliteratur des 16. Jahrhunderts (Anm. 32).

Seite 139 / [42]

Vgl. Bonhoff, Das Diagramm (Anm. 14); Steffen Bogen, Felix Thürlemann, Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagrammatischen, in: Alexander Patschovsky (Hg.): Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religionspolitischer Programme im Mittelalter, Ostfildern 2003, S. 1–22; Steffen Siegel, Vom Bild zum Diagramm. Bildmediale Differenzen in Heinrich Lautensacks «Gründlicher Unterweisung», in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft, Köln 2006, S. 115–131.

Seite 139 / [43]

Vgl. Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (Anm. 8).

Seite 139 / [44]

Bernd Mahr, Modellieren. Beobachtungen und Gedanken zur Geschichte des Modellbegriffs, in: Sybille Krämer, Horst Bredekamp (Hg.), Bild –

Schrift – Zahl, München 2003, S. 59–86; Bernd Mahr, Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.),Visuelle Modelle, München 2008, S. 17–40.

Seite 139 / [45]

Vgl. Berthold Hinz (Hg.), Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (1528). Mit einem Katalog der Holzschnitte, Berlin 2011, S. 21: Wenn Dürer von «Bild/Bildern» spricht, sind «nahezu ausschließlich Figuren, insbesondere die der Proportionslehre gemeint».

Seite 139 / [46]

Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch, 6 Bde.,Wiesbaden/Stuttgart 1982–1984, Bd. 5, 1983, Stichwort: Schema, S. 538.

Seite 139 / [47]

Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Lizenzausgabe Darmstadt 1971–2007, Bd. 8, 1992, Stichwort: Schema, Schematismus, Sp. 1246-1261, Sp. 1246.

Seite 139 / [48]

Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 1), fol. V1r.

Seite 139 / [49]

Mahr, Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell (Anm. 44), S. 25.

Seite 139 / [50]

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 33 Bde., Leipzig 1854–1984, Bd. 13, 1889, Stichwort: Modell, S. 2439.

Seite 140 / [51]

Brockhaus Wahrig, Bd. 4, 1982 (Anm. 39), Stichwort: Modell, S. 707.

Seite 140 / [52]

Jürgen Mittelstraß (Hg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, 4 Bde., Stuttgart/Weimar 1995, Bd. 2, 1995, Stichwort: Modell, S. 911.

Seite 140 / [53]

Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Die Wirklichkeit visueller Modelle, in: dies. (Hg.), Visuelle Modelle, München 2008, S. 9–13, S. 9.

Seite 140 / [54]

Reichle, Siegel, Spelten (Hg.), Visuelle Modelle (Anm. 53), S. 9.

Seite 140 / [55]

Gombrich, Kunst und Illusion (Anm.33), S. 126.

Seite 140 / [56]

Ebd.

Seite 140 / [57]

Ebd.

Seite 140 / [58]

Ebd.

Seite 140 / [59]

Ebd.

Seite 140 / [60]

Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 1), fol. V1r.

Seite 141 / [61]

Ebd.

Seite 143 / [62]

Ebd., fol. A2v.

Seite 143 / [63]

Hinz (Hg.), Albrecht Dürer (Anm. 45), S. 22.

Seite 144 / [64]

In Anlehnung an die Unterscheidung von Muster- und Entwurfszeichnungen in der Architektur: Ulrich Coenen, Die deutschen Werkmeisterbücher des 15. und 16. Jahrhunderts, Köln 1984; Bonhoff, Das Diagramm (Anm. 14), S. 69.

Seite 144 / [65]

Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (Anm. 8), S. 214.

Seite 144 / [66]

Berthold Hinz, Albrecht Dürer. Die Proportionslehre, in: Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum (Hg.), Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, München 2004, Bd. 3, Buchillustrationen, S. 319–474, S. 322.

Seite 145 / [67]

Ebd.

Seite 145 / [68]

Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung (Anm. 8), S. 214.

Seite 145 / [69]

Hinz, Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 45), S. 315.

Seite 145 / [70]

Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 1), fol. V2v.

Seite 145 / [71]

Hinz, Albrecht Dürer. Vier Bücher von menschlicher Proportion (Anm. 45), S. 239.

Seite 146 / [72]

Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits (Anm. 1). «Mit vill schönen Figuren aller anfahenden Jugent und anderen liebhabern dieser Kunst als Goldschmiden, Malern, Bildhavern, Steinmetzten, schreinern, und eigentlich fürgebildet vormals in Truck nie gesehen sondern jeztz under erstmals von neuwem an tag gegebn. Durch Heinrich Lautensack Goldschmid un Maler 1564.»

Seite 146 / [73]

Gottfried Bammes, Das zeichnerische Aktstudium. Seine Entwicklung in Werkstatt, Schule, Praxis und Theorie, Leipzig 1968, S. 65f.

Seite 146 / [74]

Hubert Janitschek (Hg.), Leon Battista Alberti. Drei Bücher über die Malerei, Wien 1877, S. 110.

Seite 149 / [75]

Stephan Schmidt-Wulffen, Modelldenken, in: Stella Rollig (Hg.), Matt Mullican. Model Architecture, Ostfildern 2006, S. 6–13, S. 8 [Katalog zur

Ausstellung Matt Mullican. Model Architecture, Lentos Kunstmuseum Linz, Linz].

Seite 150 / [76]

Matt Mullican, in: documenta 7, 2 Bde., Kassel 1982, Bd. 1, S. 383 [Katalog zur Ausstellung documenta, Museum Fridericianum, Neue Galerie, Orangerie, Auepark, Kassel 1982].

Seite 151 / [77]

Wolfram Hogrebe, Echo des Nichtwissens, Berlin 2006, S. 182.

Seite 152 / [78]

Schmidt-Wulffen, Modelldenken (Anm. 75), S. 8.

Seite 152 / [79]

Boehm, Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell (Anm. 3), S. 121.

Seite 152 / [80]

Ulrich Wilmes (Hg.), Matt Mullican Works 1972-1992, Köln 1993, S. 55 [Katalog zur Ausstellung Matt Mullican Works 1972-1992, Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Portikus Frankfurt a.M., Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, Stichting De Appel, Amsterdam, 1990/1991]. «Meine Idee war, nicht auf das Objekt der Arbeit zu achten, sondern vielmehr auf das Subjekt der Arbeit. Ich meine, statt mich mit dem Kontext der Oberfläche zu befassen, wollte ich in das Bild hineingehen, was gewissermaßen heißt, durch den Spiegel hindurch vom Objekt zum Subjekt gehen. Du analysierst die Oberfläche, du zerteilst sie, und an einem bestimmten Punkt mußt du den Spiegel vergessen und dich damit befassen, was der Spiegel reflektiert, also gewissermaßen durch den Spiegel hindurchgehen. Und auf diese Weise habe ich meine eigenen Arbeiten betrachtet.»

Seite 152 / [81]

Mullican, in: documenta 7 (Anm. 76).

Abbildungen

Seite 133 / Abb. 1

Schematisierte Bewegungsfigur, aus: Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, Bd. XIV, 1921, S. 188-219, S. 216.

Seite 134 / Abb. 2

Cod. Cent. V. App. 34aa, Stadtbibliothek Nürnberg, f. 82r und 82v.

Seite 141 / Abb. 3

Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, f. V1v, V2r. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Rar 612.

Seite 142 / Abb. 4

Albrecht Dürer, Frau seitlich und von vorn mit Proportionsangaben, 1511-1519, Zeichnung aus dem Dresdener Skizzenbuch, Robert Bruck, Taf. 97 (Bl. 149r); Str. 83. Foto: Waltraud Rabich, 1970. Sächsische Landes-, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Deutsche Fotothek.

Seite 143 / Abb. 5

Albrecht Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528, f. V6v, X1r. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Rar 612.

Seite 144 / Abb. 6

Albrecht Dürer, Stehende Frau ohne Arme seitlich mit Proportionslinien und Sitzende seitlich, Zeichnung aus dem Dresdener Skizzenbuch, Robert Bruck, Taf. 86 (Bl. 151), Str. 16. Foto: Regine Richter, 1993, Sächsische Landes, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB), Deutsche Fotothek.

Seite 147 / Abb. 7

Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurze und gründliche Unterweisung des rechten Gebrauchs ... für Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Steinmetze usw., Frankfurt am Main 1564, f. 36v. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Res/2A.gr.b. 543.

Seite 148 / Abb. 8

Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurze und gründliche Unterweisung des rechten Gebrauchs ... für Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Steinmetze usw., Frankfurt am Main 1564, f. 45r, 46r. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Res/2A.gr.b. 543.

Seite 149 / Abb. 9

Heinrich Lautensack, Des Zirkels und Richtscheits auch der Perspektiva und Proportion der Menschen und Rosse kurze und gründliche Unterweisung des rechten Gebrauchs ... für Goldschmiede, Maler, Bildhauer, Steinmetze usw., Frankfurt am Main 1564, f. 48v. Bayerische Staatsbibliothek München, Sig. Res/2A.gr.b. 543.

Seite 150 / Abb. 10

Matt Mullican, Untitled (Glen Notices a Note That's Been Slipped under His Studio Door), 1973, Tinte, Bleistift auf Papier. Courtesy Mai 36 Galerie, Zürich.

Seite 152 / Abb. 11

Matt Mullican, Untitled (Running Very Fast, Covering His Eyes, Eating, Pricking His Finger), 1974, Tinte auf Papier. Courtesy Mai 36 Galerie, Zürich.

World-making Models

TONI HILDEBRANDT

Abb: 1 >

Abb: 2 >

Abb: 3 >

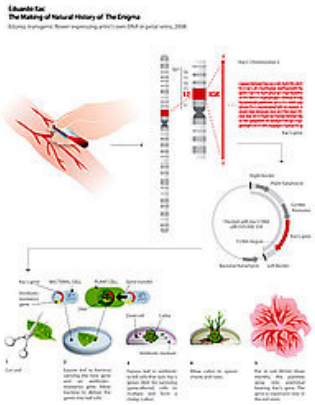


Abb: 9 >

The Role of Images and Aesthetic Experience in Bio Art

Eduardo Kac in conversation with Toni Hildebrandt
Paris, 14 June 2011

T.H.: Eduardo, you started as an artist in the 1980s with visual poetry and a manifold body of work, which was closely connected to body politics. The 80s revealed the importance of mass media, new image politics and many different techniques of visualization, especially in the field of the fine arts and visual communication. Can you explain how your working process changed and developed from the early 80s onward into the postdigital paradigm of our time? I would also like to address a question that is of particular concern to the NCCR eikones: How does the digital revolution in an almost completely image-based society create special forms of power and meaning? Of course, the real question is, how did you react critically as an artist within this image-based society?

E.K.: Well, let's see. The work that I was doing in the early 80s was very much invested in its historical and political moment, because I was living under a dictatorship and in that context the conception of the body revolved to a great extent around suffering, around the tortured body, the body whose life has been eliminated. It was a very present reality associated with the body and I wanted, as a young man, to make a very strong statement against this situation. I wanted to invest that work in a transformative vector. I wanted the work to be invested in building a new reality that was different from the reality I lived in.

Abb: 4 >

So I thought that in the context of history, political movements and political actions had gone from heroic figures who theorized revolutions, to mass movements that carried out rebellious transformations, to one's individual reality. It was a political act to resist in your own individual life the oppressive impact of party ideology, but also ideology in the largest sense, that establishes hierarchies, that establishes ideas of normality and deviation and these kinds of polarities. So I invented a kind of poetry made to be presented and experienced directly in the social space, because there was no social space.

T.H.: What kind of poetry did you create and what was its relation to social reality?

E.K.: I called it «pornpoetry,» because I subverted porn and turned it into a politically progressive tool. Every language has expressions that betray an ideology. When you say to somebody «fuck you» and you say that aggressively – the question is, why do you take something that is supposed to be of great pleasure and transform it into a verbal weapon? When you look at a person and you call that person a «cow» or a «bitch,» why do you take another mammal, another member of the community of life, and use that word with the intention to offend? One of the semiological subversions I implemented in my pornpoetry was to undermine this process of stigmatization.

So, in my poems of that period, I would take such an expression and I would build a poem around it, so that when you finally arrive at this expression, it doesn't mean the aggressiveness that it means in typical discourse. So it subverts that ideology by subverting the material instantiation of that ideology in discursive reality. The poems also used humor, not commonly found in serious poetry, to short-circuit and implode the social reality that conservative language produces.

Abb: 5 >

T.H.: I think it's important to emphasize that we are not speaking about introversive readings of poetry in a very traditional sense, but about a connection of poetry and performance art. So we are touching on both the materiality of the poem and its physical relation to society.

E.K.: Yes, these poems were meant to be yelled out on the streets, not read on a printed page. And because of this presence on the streets, this relationship with the audience of the living body that was presenting the text directly to the reader, to the listener, it involved sound, movement, the body, clothing (such as my pink miniskirt) and the lack of clothing (i.e., nudity), and a lot of other nonverbal elements that became the prosody of the poem. So, being aware of that, I started to bring into the poem additional nonverbal elements that further expanded the richness of the experience, including visual poetry.

T.H.: You refer to the use of nonverbal elements. One possible way of nonverbalization is always the making and the design of images. So how did new visual media change your working process, the way your artworks are experienced and their efficacy as a potential form of political criticism?

E.K.: It enriched the realm in which I could realize my project. The poems in verse, which were not written for the printed page, were written to be yelled out on the street. But the visual poetry could be printed successfully, those were written for the medium of the page, as exemplified by my artist's book «Escracho,» from 1983. In the early 1980s I also made graffiti poems, in addition to t-shirt and sticker poems. Publishing in this alternative way made the poem a visual urban intervention, instead of a reclusive artifact demanding silent and immobile reading. I created my first digital poem in 1982, my first holographic poem in 1983, and I started to work online in 1985, but that's another story.

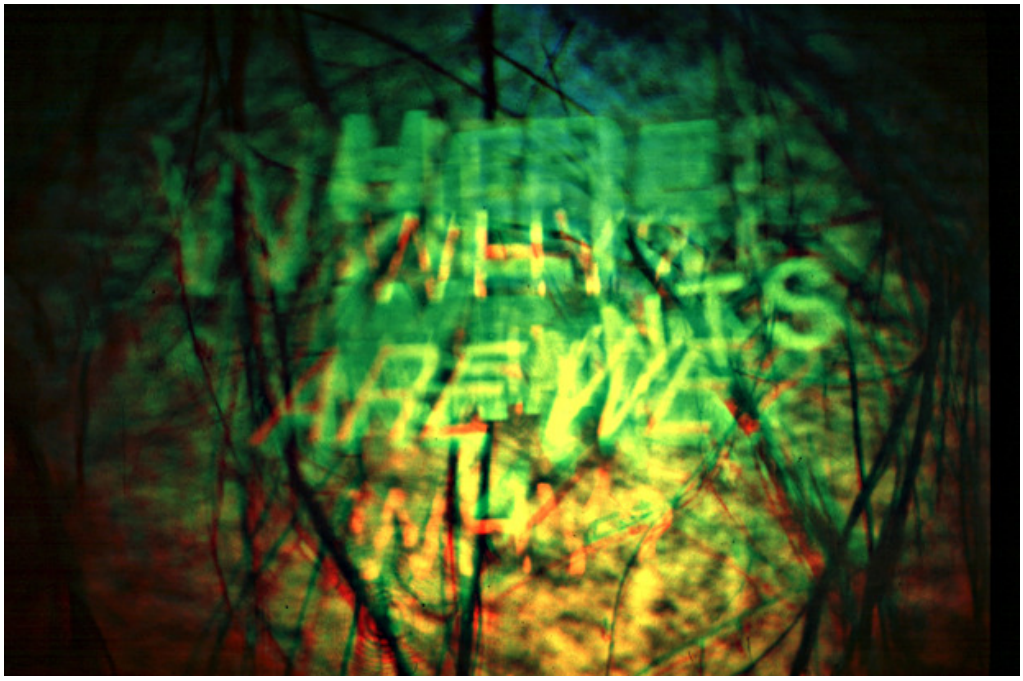


Abb: 6 >

T.H.: And how did that new realm help you to be more critical? Or was criticism only a minor aspect of your artistic development, since you have also developed new techniques, as exemplified by the aforementioned visual poems?

E.K.: The point is: what are the kinds of syntax that can respond to the world we live in, or more importantly, to the world we want to build? There's a clear critical stance in asking this question and having it propel the work.

T.H.: I would like to discuss this point with a specific example. Can you please explain the special syntax of what you call holographic poems?

E.K.: Between 1983 and 1993 I created a series of twenty-four holographic poems in which I explore a discontinuous syntax of fluctuating or transforming letters and words. So there is no gestalt, no unified form.

Abb: 7 >

T.H.: How would you specify the visual efficacy of holography in this context?

E.K.: Holography was the technical solution for an aesthetic problem that I had created for myself, because I felt that the arrival of the first personal computers at the very end of the 70s and the early 80s signified a paradigm shift. They signified very clearly the end of the Gutenberg Galaxy, to use McLuhan's term. The typographic paradigm was over. The computer is no longer just a production tool. Now you can present on and with the computer and the reader can experience the work directly on the computer.

In other words, the computer is no longer a medium of writing but also of reading. And the same instruments that are in the hands of artists to make the work are in the hands of viewers to experience the work. The computer is an environment in which all the different arts converge. You have motion, 3D, interactivity, sound, text, image, animation, programming, and real time. You have to understand that in those days many people had two things in their homes. They had a computer and a separate terminal to go online. To me it was evident that those two things would become one object. So the computer would not only be that environment shared between the reader and the writer, but also a window into the network, which would make it a relational, dialogical window into the other.

T.H.: But why did holography become a paradigmatic medium for your purpose?

E.K.: In 1982 I created my first digital poem, but I felt that the computer in those days was still very, very limited, and even though the paradigm shift was clear, in the experience of the viewer it still somewhat resembled the typographic world. The flatness of the screen evoked the flatness of the page (today even more so with ebooks). Holography did not. What I did in holography could not, cannot be done on the computer screen or the printed page.

T.H.: Can you explain the experience that holography creates between the image and the viewer? How does it influence the image-making process?

E.K.: Well, the question is not holography itself but rather what I wanted to accomplish that I could not accomplish in any other way. I did not use holography as you find it; I did not use holography as a three-dimensional medium. I developed my own techniques in order to create a discontinuous syntax that produces no gestalt. There is no unity of form in the holopoem. I created a turbulent, unstable syntax of spacetime events. Never can you see the whole poem at once.

T.H.: So the crucial point was that you found a way to materialize a kind of absence, a kind of blind spot, in the very presence of the holographic image? I can imagine that a static image, which we can grasp, overlook and also contemplate in its stable and unchanging syntax, was not of interest anymore. But when I look at those holographic images, I wonder: does the viewer actually experience a significantly different kind of time? What do you think?

E.K.: General holographic images are not the point here because most holographic images you see ordinarily, like the ones on your credit card, strive to conform to visual standards. I wrote an essay in which I discuss this at length. [1]

That is not the case in my work. I developed a special system in order to make holopoems that are visually unstable, i.e., holopoems that oscillate, fluctuate, change, disappear, metamorphize and undergo a whole repertoire of actions that I have implemented in order to create the kinds syntax that best suited each holopoem. The way I look at it is this: static images or static texts give the viewer the comfortable illusion of stability. The world is a chaotic place in perpetual transformation. Immutable text and immutable image represent a step away from this chaotic flux of the world. The entire pictorial material of an image presents itself fully and holistically to you. This gives you the illusion of unity; the stable image symbolically stands for the possibility of unity of meaning; the idea that disparate elements can come together to form a meaningful whole. This gives you the illusion of stability between signs and their referents, i.e., that there is a stable relationship between language and things in the world. It gives you the illusion of the possibility of unification of meaning, when in reality meaning is in endless flux and is the object of perpetual negotiation. I wanted to produce the lived experience of a constant unhinging of the signifier/signified, the undoing of what we inherited from Saussure. [2] I wanted to create this new art and I understood that it would have to be created in a medium that enabled the direct experience of verbal/visual instability. In the 1980s holography was this medium. In 1987 I made my first digital holopoem (let's be clear: a digital holopoem is not seen on a computer screen; it is a true hologram) because I realized I could use digital techniques to further extend the instability I wanted to create.

T.H.: You are discussing stability and instability on the level of the signifier and the signified. I would like to discuss this question again by focusing on the temporality of the image. Many studies have emphasized the relevance of a concept of temporality also for static images. For example, when we think about the use of composition or pictorial structure in early modernism and its relation with time and animation: Temporality was a continuous motif in the reflections of many artists, who were producing static images, like Robert Delaunay did here in Paris.

E.K.: You said it yourself: in this case it's a motif, a theme. This is a metaphorical use of the word temporality because the picture itself is a finite, static, immutable material composition — which may allude to or borrow from actual moving media or objects, such as cinema and airplanes. In the age of real moving images, you can't literally say a painting has temporality; only as a trope can you say it and you have to be straightforward about it. When the material reality of the object of study does not match the conceptual ambitions of theorists, they sometimes succumb to conceptual temptations to make it conform.

One has to be very careful and avoid overtheorizing. Now, the experience of the viewer is another issue. The phenomenon of experience is undoubtedly temporal. To me the real challenge is in changing things at a physical, material level, because it is there that you change the world itself. So, what I am talking about is that, here, in my holopoetry, the temporality is internal to the artwork itself at the very level of its structural organization — not a metaphor. This kind of radical and literal materiality is intrinsic to my work.

T.H.: Maybe this idea that the temporality of a painting is only metaphorical is a point I cannot completely agree on, but let us again talk about early modernism and an artist whom I think you appreciate: László Moholy-Nagy. Moholy-Nagy is very often seen as a founder of early modern aesthetics, he was already part of the Bauhaus in Weimar in the 1920s, but he is also a pioneer of an aesthetic worldview that is very close to yours, I think. Is he not? When I think about his telephone pictures or his writings, or his book Vision in Motion*, for example.* [3]

E.K.: Moholy was one of those artists that fully understood the time he lived in and worked very coherently and consistently to change it, to make it go in a different direction, sometimes even ahead of himself. You look at the Telephone Pictures, which he made in 1922. In his autobiography, *Abstract of an Artist*, which is not exactly an autobiography, but as close as he ever got to one, he says that it was like playing chess by correspondence. But then in his most important work, his last book, he does not even mention that work. He was so much ahead of his time and so much ahead of himself that he could no longer see its relevance—perhaps because that work had no continuity. Before his death neither him nor anybody else continued to create works with telecommunications media. There was, perhaps, the impression that it was not important anymore because it did not have a great impact in his own time. And he didn't go back to it. He went back to a lot of different works of his own, but not to this one. Moholy unfortunately is thought of as a technophile when in reality he considered technology in a very organic way. Recent scholarship by Oliver Botar has shown that Moholy's was a biocentric constructivism. [4] Moholy was very interested in the biological theories and philosophies of his time and rather than being obsessed by technology, he found in technology the only means through which he could make works that simply could not exist before. The *Light-Space Modulator* took eight years of work. So what I find interesting in Moholy are not his solutions, not the specificity of this or that work he made, but his attitude of freeing himself from tradition.

T.H.: There is an aspect of visual communication in the work of Moholy-Nagy that was also very important for another pioneer of the new media and an image-to-image-conversation. I am thinking about Nam June Paik. You spoke with him in 1988 about the relationship of art and technology. [5] *What was your relationship with Nam June Paik and his works of video art and telecommunication?*

E.K.: Given the role that telecommunications has had in shaping society since the telegraph it is only natural that artists would be interested in it. The train was a means of communication in the sense it could make food or an object created in California available in New York. Something that existed in one place now could exist in another place. That's communication, like a sound from Paris that can be heard in New York. I understand communication as more than an exchange of signs.

T.H.: So again, it was rather a certain attitude in which Nam June Paik worked, that probably interested you?

E.K.: In a sense, Moholy, Nam June, myself, and other artists all have the same understanding that new communication media reshape social relations and enable the very physical reality of the world to come into being. Moholy had radio. Paik had television. Today you have other things: smartphones, all kinds of mobile devices, Twitter, and Facebook that continuously modify forms of intersubjectivity. The problem has been an issue since telegraphy has been part of culture. Different artists of different times have addressed that same issue according to the time they live in and the world they want to build.

T.H.: I would like to question this, even if I understand your argumentation concerning that issue. But after all, these different artists in their different times have always worked and made decisions in very different ways. We can analyze their works. History can show their works in retrospective exhibitions. We can have our opinions about their aesthetics. But since artists like Moholy-Nagy and Nam June Paik were not the only artists of their time, not the only artists reacting on the issues of their time, we need to talk about finding a critical perspective.

E.K.: Each artist has his or her own universe, and a critical perspective may be subtly present even if it's not the theme, the topic of the work. Art is too important to be reduced to a vehicle for propaganda, even progressive propaganda.

T.H.: So where is the critical dimension? For example when you were doing the interview with Nam June Paik, an artist who has obviously made up his own universe, did you have a critical distance from his work? Were you criticizing his work and his decisions from your perspective as an artist?

E.K.: As an artist myself first and foremost, I'm not concerned with the specific solutions that this or that artist has arrived at in a specific space and time. That's unique to that artist. I may or may not like it, personally, but I respect it. You can accept or reject it, analyze or just contemplate it, but the decision made by the artist is *the work itself* and therefore is in my view beyond questioning. One more or one less drip would not spoil a Pollock painting, but if he stopped at that last one drip, this is it. Those are decisions that artists make under specific circumstances in their historical period. So what Moholy and Paik have in common is the understanding that since telegraphy communication or telecommunications has become a part of culture and has played a role in modifying social relations. But that understanding doesn't mean anything by itself because artworks are not an understanding. The work is a sculpture, an installation, an event, a performance; the artist makes the work. Artists have their own visual vocabulary, their own syntax, their own worldview, their own investment in changing the world. I enjoy it for what it means in that context for that artist. Yesterday I went to see the Gino Severini retrospective. [6] I can appreciate what he did in his own time without necessarily establishing a relationship with him, which I obviously don't. I don't need or want validation by tradition. I can appreciate tradition for what it is but I am not interested in giving continuity to it.

T.H.: I see. Then your concept of experience also makes no difference between the aesthetics of everyday life and the context of art?

E.K.: I do see differences between the aesthetics of everyday life and the one explored in the context of art, but another way of saying what I mean is that there's a Hegelian prejudice that still percolates. Artworks do not exist to illustrate ideas and cannot be reduced to ideas, to words, to explanations. There's a meaningful dimension to the material reality, to the material network that a piece of art produces, to the irreducible quality of the experience of art.

T.H.: But please let me insist a little more on the critical dimension of your work.

E.K.: You mean art criticism?

T.H.: No, not only, or not in the first instance. I'm referring more to your very position as an artist who tries to create a new reality. When you think about early modernism, art was very often, of course in many different ways, a critique of the historical status quo and the positions of previous traditions.

E.K.: You know, Ezra Pound used to say that the best criticism is the work of the next generation.

T.H.: Okay, I see. Then let us focus on the key concept of the current issue of Rheinsprung 11, which is the concept of model. *A concept with a complex and widespread literature. Do you see any transitions between your work and the category of model?*

E.K.: My artworks are entities that present themselves sensorially to you, that you have to experience. You have to be there to have the experience of interaction. But in addition to that they also reveal a way of being in the world, thinking about the world, reorganizing the world to make present not the world that you know, but the new world I want to create.

T.H.: Your works are exemplifications of a certain new form of organizing the world, of potentiality. Does this correlate with a conception of modeling the world?

E.K.: A model of world-making.

T.H.: One possible world-making?

E.K.: An alternative world-making model. That's exactly right.

T.H.: For example Edunia, from your work Natural History of the Enigma*, which you developed between 2003 and 2008.*

E.K.: Edunia is what I would call *ontological art*, because it is about creating new beings, making a new life form exist in the world.

T.H.: But would you also call it a model *for a new biological reality? Is it an* ontological model*?*

E.K.: Edunia shows that the boundaries between humans and other lifeforms are not as rigid as we often think.

T.H.: Okay, but when we discuss the concept as a very open term, your models *still permit a kind of orientation, even as artworks. And they do so by means of their openness. Would you agree with that?*

Abb: 8 >

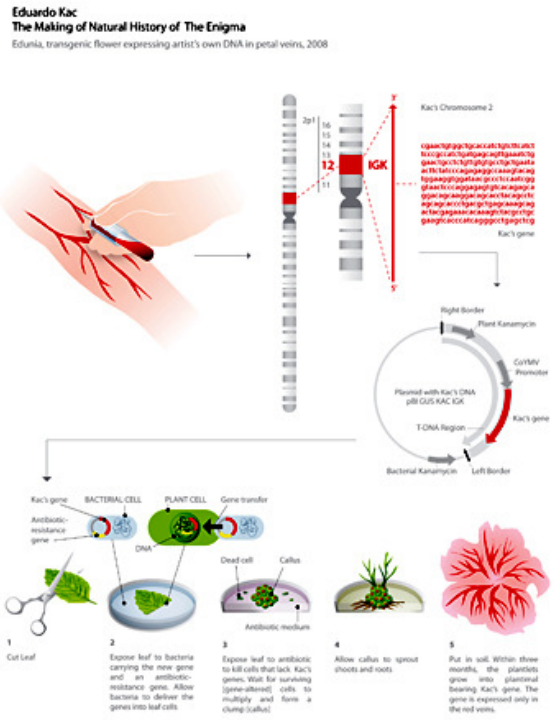

Eduardo Kac
The Making of Natural History of The Enigma
Edunia, transgenic flower expressing artist's own DNA in petal veins, 2008
Kac's Chromosome 2
IGK
Kac's gene
Right Border
Plant Kanamycin
CaVMV Promoter
Plasmid with Kac's DNA pBI GUS KAC IGK
T-DNA Region
Bacterial Kanamycin
Left Border
Kac's gene
Antibiotic-resistance gene
BACTERIAL CELL
PLANT CELL
Gene transfer
DNA
Dead cell
Callus
Antibiotic medium
1
Cut Leaf
2
Expose leaf to bacteria carrying the new gene and an antibiotic-resistance gene. Allow bacteria to deliver the genes into leaf cells
3
Expose leaf to antibiotic to kill cells that lack Kac's genes. Wait for surviving (gene-altered) cells to multiply and form a clump (callus)
4
Allow callus to sprout shoots and roots
5
Put in soil. Within three months, the plantlets grow into plantimal bearing Kac's gene. The gene is expressed only in the red veins.

Abb: 9 >

E.K.: Sure, the artwork instantiates a new reality. But the true model is not Edunia itself. Edunia is an embodiment. Edunia in a sense is synecdochically an instantiation of the model that it embodies. The true model here is one that speaks of the permeability or the network among all members of the community of life. And when I talk about ontology I think of the living, exclusively. So I would not say an *ontological model*, because I apply the word «ontology» to the living creature that is there, in front of you. Perhaps *ontological aesthetics*. Yes, because what defines Edunia is not the shape, not necessarily its color, although the red veins are important in this particular case. But it is not a botanical project. What defines her is the fact that she is a plantimal, a category of being which is not a plant and not an animal. So, an *ontological aesthetics*, yes, because as an artist I make artworks and these artworks are alive. So to me that makes sense. *Ontological model* runs the risk of going back to a level of abstraction that is exactly what I do not want to do. I want to emphasize the irreducible materiality of the artwork itself.

T.H.: I would like to ask you a question concerning another of your works, the interactive transgenic work Genesis. *I think what is fascinating about it are the different experiences and processes of translation and transference. First there is the scripture, «the word» and a foundational text from our western tradition, then we have a code, and at the end an image, an experience, the artwork itself.*

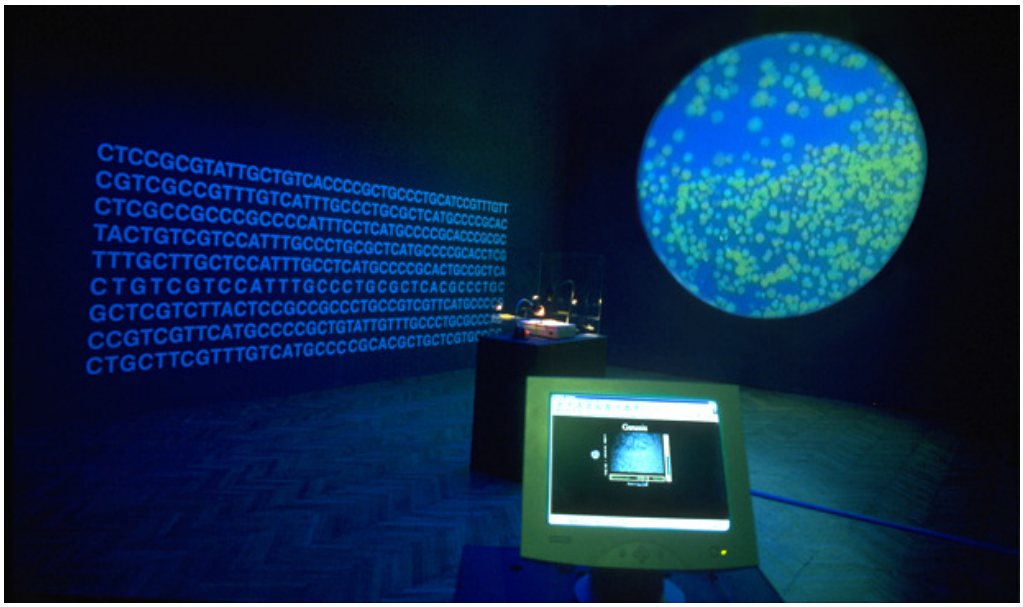


Abb: 10 >

E.K.: You have to look at the specificity of these codifications that I have employed. The first one is the biblical passage in English, because, you know, the Bible was written through a very long period—it is believed from the twelfth to the 2nd century BCE—by many voices and many different styles. And then all those different individual isolated pieces of writing were one day collected and eventually translated into Greek and Latin.

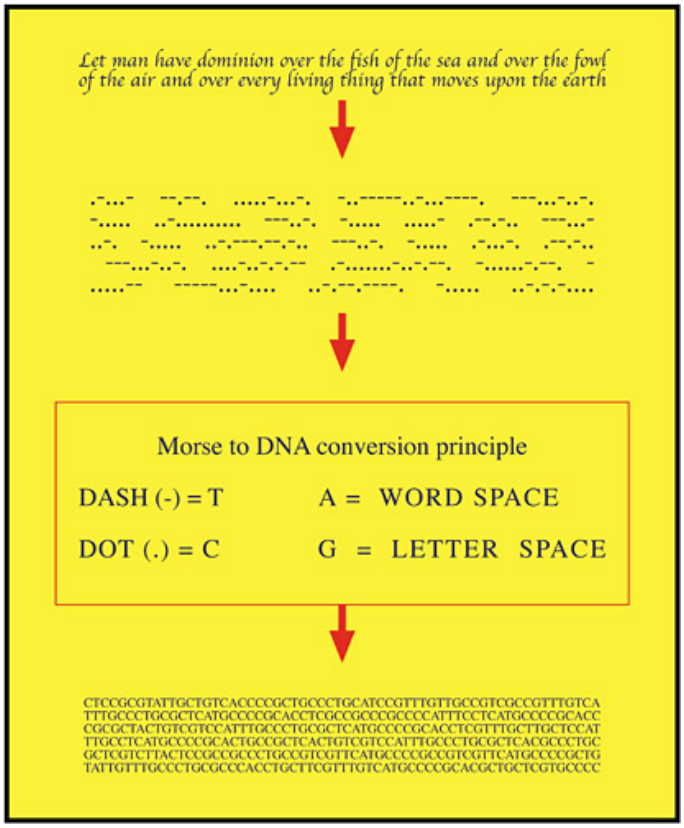


Abb: 11 >

When they came down to English, when King James produced a translation, he hired an army of scholars, so to speak, who borrowed from the original classical Hebrew text (which included portions in Aramaic), and from other translations, in other words, from multiple sources. So this is a multi-vocal, processual text, that never stopped being so. It has always been a text that has continuously flowed, converged and diverged, not to mention the fact that these ancient idioms did not have space between them or punctuation. The level of ambiguity in those writings is enormous. When you look at my translations, it might make you understand that this is not a fixed text. Then you have the perverse irony that the passage that I selected is one in which God gave men total control over all life forms. And King James sent his book, his translation, aboard ships to conquer the new world, to effectively dominate everything that lived.

Then I translate to Morse code. Morse was a member of a nativist party, that was anti-Semite, xenophobe, that argued that Blacks should go back to Africa, Jews should go back to Middle East and so on. And what is the very first thing ever that Morse transmitted trough the Morse code? «What hath God Wrought?»

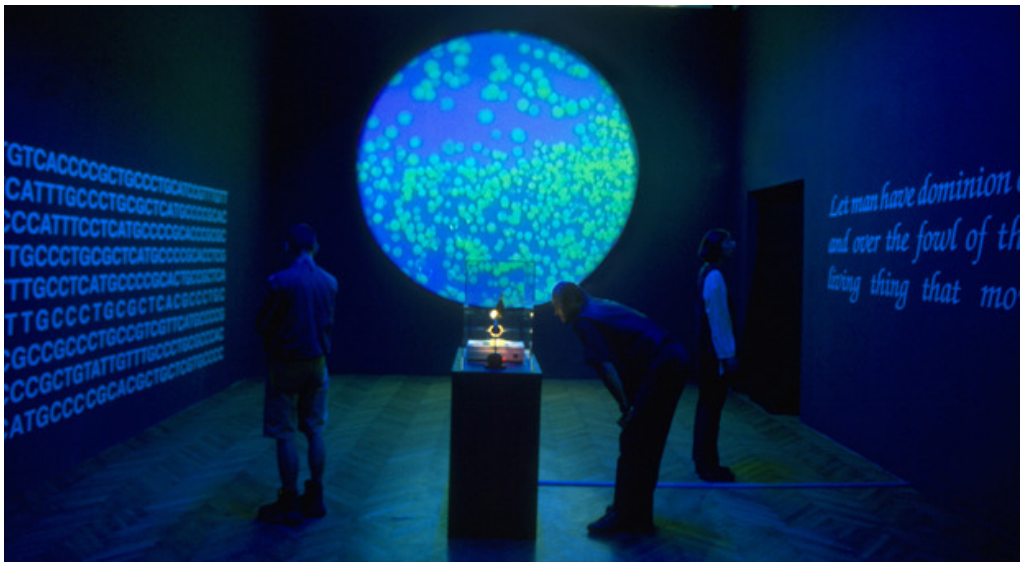


Abb: 12 >

Then I created my own code to allow the passage from the two elements of Morse code to the four elements of genetics, the four genetic bases. I transmitted the resulting DNA via email to a company specialized in genetic synthesis. So the DNA that I received two weeks later by FedEx back in 1999 made me realize that in this new world that we were entering, the old Darwinian logic would no longer be applicable. Darwin describes evolution as based on mutation and natural selection. I envisioned that the new evolutionary forces of that new era are Wall Street and FedEx. The first decides what lives and the second delivers. There are other factors that determine evolution in the 21st century that are no longer exclusively based on the natural world Darwin found and studied. We don't find and study anymore, we invent, build, modify and send it. So I created the Genesis bacteria and presented the viewer with a dilemma, to click or not to click. That is the question. It is an ethical choice that I leave up to the participant.

T.H.: Thank you for the lucid explanation of the structure of your work. How did you come up with the concept of the work and the structure of the transferences? Did you have this genealogy, starting with the translations of the Bible to Morse and modern communication systems like FedEx already in your mind, based on historical research you obviously made?

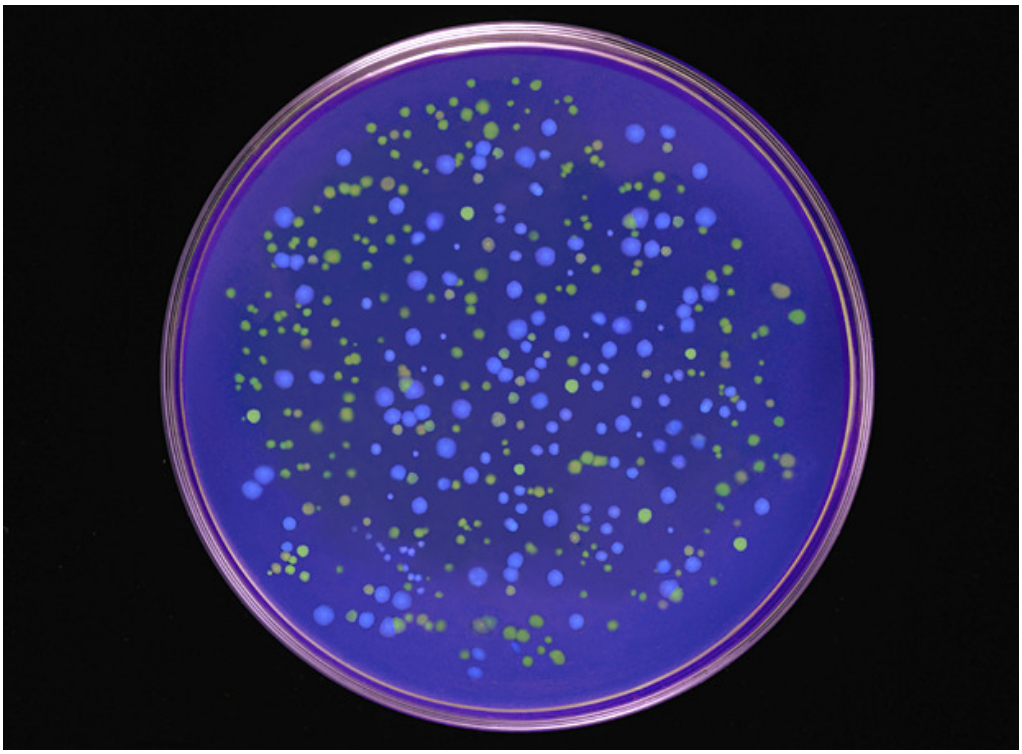


Abb: 13 >

E.K.: The creative process is a continuum, always recursive. You have preliminary motivations and plans, and the process itself plays a role in the outcome. You always learn and discover new things along the way. It's wonderful when you finally see it—that's the artwork.

T.H.: I see. Now I would like to transition to an interpretation of your work, which is relevant to a history of images. I am particularly referring to some writings and statements of Frank Fehrenbach and Horst Bredekamp, and a certain perspective or method in art history. Fehrenbach's essay gives an excellent example of this methodology. [7] *He has situated the artificial creation of your green fluorescent rabbit «Alba» in a continuous tradition that stretches from Leonardo da Vinci to 20th century conceptual art. For example, by showing that Leonardo, as a would-be creator of genetic art, used mercury to simulate movements in dead mice.* [8] *These interpretation from art history or let's say a kind of «art history of science» are now and then very convincing, without a doubt. Nevertheless it is also a questionable effort to write a genealogy ranging from the Renaissance deus artifex, like Leonardo da Vinci's, to your perspective.*

E.K.: A genealogy from Leonardo to Eduardo? I don't see it...

T.H.: Yes, or from the framed catalogue images of Leonardo to the framed catalogue images of Eduardo.

E.K.: You have a point. One cannot confuse images that document the work with the work; one cannot reduce a physical work to its representation. You only know the work when you experience it; what I mean is that, at that moment, there is a coupling between you and the work. So forcibly your experience is uniquely yours and this matters, it should be part of your analytical efforts. Interpretation based on ideas or images is okay if you declare that, i.e., if it's clear between you and your reader that you are not discussing the work itself. There's an inevitable disconnect between art practice and art history. The former looks forward and the latter usually looks towards the past. I'm very fond of a passage from Nietzsche's «On the Use and Abuse of History for Life.» Let me read it to you. «To be sure, we need history. But we need it in a manner different from the way in which the spoilt idler in the garden of knowledge uses it, no matter how elegantly he may look down on our coarse and graceless needs and distresses. That is, we need it for life and for action, not for a comfortable turning away from life and from action or for merely glossing over the egotistical life and the cowardly bad act. We wish to serve history only insofar as it serves living.»

T.H.: Can you explain the difference between, let's say, the famous Etruscan Chimera of Arezzo*, which Fehrenbach mentioned in his essay, and your* living chimera*, the GFP Bunny «Alba» from 2000?*

Abb: 14 >

Is there a difference you would like to emphasize? I would say there is obviously an undisclosed problem of what is an object or what is its objecthood.

Abb: 15 >

E.K: Yes, because as a bio artist I don't make objects, I make subjects and a subject is truly alive, biologically alive, not a metaphor. In this sense it demands a response.

T.H.: Responsibility in the sense of care?

E.K.: Responsibility and respondibility. It is a totally different entity in the world and if you're responsible for its existence you're also responsible for its wellbeing.

T.H.: But it is still an artwork, an artifact. Criticism and art history still handle it as an object.

E.K.: You have to start writing an art history of subjects. You have to abandon the idea of writing an art history of objects. This has not happened yet.

T.H.: Here we are at one of your strongest claims, as you said, and I quote: «Myth becomes reality». Can you please explain this paradigm change from a mythological form of representation to a biological presentation, to a pure biological existence of life itself?

E.K.: From the *Chimera of Arezzo* to Arcimboldo to any contemporary work, or even modern— the inverted mermaid that you find in Magritte, where the head is a fish and the body is a woman—you are in the realm of representation. Representation is to *re-present*, to present again. To render visible something that you already know. You and I are not representing each other right now because we are present; we present ourselves to each other. When the artwork is biologically alive, it is the same phenomenon.

The fact that a living biological artwork carries extrabiological information, such as my Genesis bacteria, for example, does not invalidate the fact that the bacteria have a life of their own to live. The fact that «GFP Bunny,» because it combines rabbit and medusa, can be thought of as a living chimera—as opposed to the sculpture of Arezzo, which is representational—does not undermine the fact that the bunny had a life of its own, a cognitive and emotional world of its own to explore.

T.H.: To me that sounds a little bit like iconological reductionism. Not all renaissance paintings, which in your words re-present a myth, have their meaning only by means of their representational solution. When Titian painted or represented a myth from Ovid's metamorphosis, there is still much more to say about the meanings of that painting which are not re-presentational in a narrow sense.

E.K.: «Much more to say» has to do with exegesis, not with the logic of representation. These are two different things: one is the logic of representation, to present again what we already know, to which your Titian example conforms strictly; the other is the multiple functions that this representation can have in a given society, in a given period. For example, the logic of representation can serve or attack the status quo. We may have more, or different things, to say about a Titian painting today than in the past. The function of any given representation changes in time because the world changes. Exegesis is part of the reception process but it is also production, creation of meanings. So, I am not saying that you cannot make something with objects, you certainly can. I'm not invalidating the creation of art objects. That would make no sense. What I am saying is that before the creation of art subjects, all you had where art objects or art events like a performance, but now you have something different, something new that has no tradition—a new category of art has been created. The moment that art subjects exist the world is a different place.

T.H.: Okay, but what about, for example, the historical form of the portrait. Would you agree that a portrait could also be close to what you call an art subject? As an image that regards us, that provokes a response? This dimension of responsivity underlines the possibility of the living as being regarded by images. This kind of response is not necessarily a force of pure re-presentation.

E.K.: A portrait cannot be an art subject, unless the portrait is itself literally alive. An inert image is not alive and only the living can be a subject. I can make my point in simple terms, by pointing out the difference between your mother giving you a kiss and saying «welcome son», and a photograph of your mother hanging on your wall. The existence of artworks that are truly alive, a physical and intellectual fact that did not exist before, calls for a reconfiguration of tropes, an adjustment on our part concerning our use of figures of speech that ascribe lifelike qualities to images and inert objects. Now that we do have real living artworks, we can no longer look at an image or object and say that it is alive. New realities do change perception and language.

T.H.: Let's not talk about Roland Barthes now. But what about the power of images in concrete politics, for example the omnipresent case when an enraged crowd of people is burning the image *of a dictator on the streets.*

E.K.: It's a trope. If one confuses a trope with the thing it is a problem. I cannot imagine that anybody who is engaged in serious intellectual analysis and discussion fails to recognize a trope. «Alive» is not the best word to describe what actually happens with an image in that case. Images can be powerful but desire is not an image. A crowd burning the *image* of a dictator on the streets expresses the desire to overcome biological reality (in other words, overthrow or kill the dictator) through the employment of a trope.

T.H.: I would like to address the last question on the relation between art and science, or aesthetics and epistemology. Let me thereby come back once again to the comparison between Leonardo and Eduardo. When we think about Leonardo's epistemological studies, his drawings of anatomy, his studies for military purpose or his sketches of birds' flight, there is always an attempt to discover an already existing being that is already in the world. Let's simply call that nature. *It's a rather Aristotelian way of a description, imitation and maybe also perfection of nature, the legibility of world, in a way Hans Blumenberg described it in his essay on the imitation of nature and the idea of the creative being.* [9] *If I understood you right, this is not exactly your point, because in your work there is a very strong dimension of communication, which belongs to the new possibilities of a* postmimetic *world making.*

E.K.: I am just an artist and a poet. Those are the two artforms that I pursue. My claims are very specific. I have for 30 years developed a body of work in the realm of experimental poetry and art. Those two interests of mine, very much inflected by philosophical inquiry, have sometimes crossed over from one to the other. Any nomenclature that begins with post has a previous form or period for reference. It is not my case. I wish to forge a new reality. Bio art is not post-anything, it inaugurates its own logic. I am not interested in explaining the world; I am interested in creating a new one.

T.H.: That sounds like a great last word, thank you for the insights into your aesthetics. We are very much looking forward to your future artworks. It would be a pleasure to welcome you at the NCCR eikones in Basel.

Fussnoten

Seite 159 / [1]

Eduardo Kac, On holography, in: Ross Harley, ed., New media technologies, New South Wales 1993, pp. 122–39.

Seite 160 / [2]

Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique généreale (1916), Paris 1972.

Seite 161 / [3]

László Moholy-Nagy, The New Vision 1928 and Abstract of an Artist, New York 1946; László Moholy-Nagy, Vision in Motion, Chicago 1947; Eduardo Kac, Gegen den Gravitropismus, Bruder, Hochauf, zur Sonne, zur Freiheit, in: Der Freund 4, 2005, pp. 80–88.

Seite 161 / [4]

Oliver A. I. Botar, The Origins of László Moholy-Nagy's Biocentric Constructivism, in: Eduardo Kac, ed., Signs of Life. Bio Arts and Beyond, Cambridge 2007, pp. 315–344.

Seite 162 / [5]

Eduardo Kac, Satellite Art: An Interview with Nam June Paik, in: DIVA – Digital and Video Art Fair 2005. A Tribute to Nam June Paik, Köln 2005, pp. 8-9. Originally published in O Globo, Rio de Janeiro, Brazil, July 10th, 1988.

Seite 163 / [6]

Gabriella Belli and Daniela Fonti, ed., Gino Severini (1883-1966), futuriste et néo-classique, exhibition catalogue Musée de l'Orangerie, Paris, Museo d'arte moderno, Rovereto 2011/2012, Cinisello Balsamo (Milan) 2011.

Seite 169 / [7]

Frank Fehrenbach, Compositio corporum: Renaissance der Bio Art, in: Uwe Fleckner, Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner and Martin Warnke, ed., Vorträge aus dem Warburg-Haus, Vol. 9, Berlin 2005, pp. 131–176.

Seite 169 / [8]

Horst Bredekamp/Barbara Maria Stafford, Hyperrealism – One Step Beyond, in: TATE ETC. 6, 2006, pp. 1–4.

Hans Blumenberg, «Nachahmung der Natur»: Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: idem, Wirklichkeiten, in denen wir leben, Stuttgart 1981, pp. 55–103; cf. idem, Legibility of World (1979), Chicago 1990.

Abbildungen

Seite 154 / Abb. 1

Eduardo Kac, Paris, 14 June 2011. Photo © Toni Hildebrandt.

Seite 154 / Abb. 2

Eduardo Kac, Natural History of the Enigma, transgenic work, 2003/08. Edunia, plantimal with the artist's DNA expressed only in the red veins of the flower. Photo courtesy the artist.

Seite 154 / Abb. 3

Eduardo Kac, Natural History of the Enigma, transgenic work, 2003/08. Edunia, a plantimal with the artist's DNA expressed only in the red veins of the flower. Photo courtesy the artist.

Seite 155 / Abb. 4

Eduardo Kac, performance on Ipanema beach, Rio de Janeiro, 1982. Photo © Belisario Franca.

Seite 156 / Abb. 5

Eduardo Kac, performance on Ipanema beach, Rio de Janeiro, 1982. Photo © Belisario Franca.

Seite 157 / Abb. 6

Eduardo Kac, «Maybe then, if only as», 30 x 40 cm. Digital transmission hologram, 1993. Private collection in Kassel, Germany. Photo courtesy the artist.

Seite 158 / Abb. 7

Eduardo Kac, Chaos, 30 x 40 cm. Reflection hologram, 1986. Collection of the MIT Museum, Cambridge, MA. Photo courtesy the artist.

Seite 165 / Abb. 8

Eduardo Kac, Natural History of the Enigma, transgenic work, 2003/08. Edunia, a plantimal with the artist's DNA expressed only in the red veins of the flower. Photo courtesy the artist.

Seite 165 / Abb. 9

Eduardo Kac, Natural History of the Enigma, transgenic work, 2003/08. Edunia, a plantimal with the artist's DNA expressed only in the red veins of the flower. Photo courtesy the artist.

Seite 166 / Abb. 10

Eduardo Kac, Genesis, 1999. Transgenic work with artist-created bacteria, ultraviolet light, internet, video (detail), edition of 2, dimensions variable. Collection Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, Spain. Photo courtesy the artist.

Seite 167 / Abb. 11

Eduardo Kac, Genesis, Morse Code into DNA. Photo courtesy the artist.

Seite 168 / Abb. 12

Eduardo Kac, Genesis, 1999. Transgenic work with artist-created bacteria, ultra-violet light, internet, video (detail), edition of 2, dimensions variable. Collection Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, Spain. Photo courtesy the artist.

Seite 169 / Abb. 13

Eduardo Kac, Genesis, 1999. Transgenic work with artist-created bacteria, ultra-violet light, internet, video (detail), edition of 2, dimensions variable. Collection Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia, Spain. Photo courtesy the artist.

Seite 170 / Abb. 14

Chimera of Arezzo, Etruscan, 5th century B.C., Florence, Museo Archeologico. Aus: Frank Fehrenbach, Compositio corporum: Renaissance der Bio Art, in: Uwe Fleckner, Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner und Martin Warnke, ed., Vorträge aus dem Warburg-Haus, Vol. 9, Berlin 2005, S. 171.

Seite 171 / Abb. 15

Eduardo Kac, GFP Bunny - Paris Intervention, 2000. Poster, 11 x 17 in (27.94 x 43.18 cm) each. Photo courtesy the artist.

Das Greifenmotiv auf dem Papyrus Artemidorus

DANIEL ARPAGAUS

Das ‹Bekanntwerden› des Artemidorus-Papyrus kann getrost als eine der grössten papyrologischen Sensationen der letzten Jahre bezeichnet werden, ein Umstand der nicht zuletzt befeuert wurde durch die heftige Debatte um seine Echtheit, die unmittelbar darauf eingesetzt hat. Diese sich zur Querele steigernde Auseinandersetzung hielt nicht nur die Fachleute in Atem, sondern schaffte es bis in die Feuilletons vieler Tageszeitungen. [1] Im Zuge der schmuck gestalteten und wissenschaftlich vorbildlichen *editio princeps* wurde jedoch mit Hilfe der C14-Methode ein entsprechend antikes Alter der Payprusrolle festgestellt. Auch aus philologischer Sicht konnten viele der Bedenken ausgeräumt werden, der Papyrus sei lediglich eine geschickt gemachte Schwindelei des griechischen Fälschers Konstantinos Simonides aus dem 19. Jahrhundert. [2]

Das Misstrauen einiger Gelehrter rührt wohl nicht zuletzt daher, dass «alles, was der Papyrus enthält, neu ist», [3] wir es also mit einem Dokument «hors normes à tous les points de vue» [4] zu tun haben.

Zum Namen und Inhalt des Papyrus Artemidorus

Namensgebend für den Papyrus ist ein auf der Vorderseite (Recto) erhaltener Text, in dem der Beginn des 2. Buches einer ursprünglich 11-bändigen *Erdbeschreibung* (*Geographoumena*) des Artemidorus von Ephesos erkannt wurde, einem Werk, das in der Antike weite Verbreitung fand, bisher aber nur in wenigen Zitaten überliefert war. In der Fassung des Papyrus Artemidorus ist dem Text zudem ein Proömium vorangestellt, ein Vorwort von «barocker Obskurität», [5] in dem ein Lobgesang auf die Tätigkeit des Geographen gehalten wird. Artemidorus' zweites Buch der *Erdbeschreibung* hat die iberische Halbinsel zum Thema. Passend dazu findet sich in den Text des Papyrus eine kartographische Darstellung integriert, die wohl Spanien darstellt. Sie kann damit als die «älteste erhaltene griechische geographische Karte» gelten. [6]

Weiterhin sind auf der Vorderseite des Papyrus menschliche Porträtköpfe sowie Detailstudien von Händen und Füssen in verschiedenen Ansichten und Posen dargestellt (Abb. 1). Ihr Zusammenhang zu dem Geographiewerk bleibt jedoch rätselhaft. Möglicherweise verdankt der Papyrus diese Skizzen einer späteren Benutzungsphase. [7] Vorstellbar wäre, dass der ursprüngliche Plan aufgegeben wurde, eine illustrierte *édition de luxe* von Artemidoros' *Geographoumena* zu erstellen, und die Papyrusrolle in der Atelierpraxis der geographischen Zeichner als Skizzenbuch wiederverwendete wurde.

Abb: 1 >

Während das *Recto* des Papyrus in der Disparität seiner Elemente also noch viele Probleme bereitet, präsentiert sich die Rückseite (*Verso*) einheitlicher: Hier finden sich Zeichnungen von insgesamt 44 Tieren, die meisten einzeln für sich, wenige in kämpferischer Konfrontation.

Dabei sind fast alle Tierdarstellungen mit griechischen Namensbezeichnungen versehen so dass ihre Identifikation meist unproblematisch ist. Die Tierzeichnungen sind im Vergleich zu den Skizzen der Vorderseite «von meisterhafter Qualität» und können als «hochqualifizierte kleine Kunstwerke» bezeichnet werden. [8] Das Gesamtarrangement verrät zudem «a carefully crafted composition». [9]Dargestellt sind etwa, um hier nur einige der abgebildeten Tiere zu nennen: eine Tüpfelhyäne, ein Nilwaran, ein Fliegender Fisch, ein Indischer Elefant, ein Tigerpython, ein Pottwal, eine Giraffe, ein Tiger, eine Mönchsrobbe, ein Finnwal, ein Marabu etc. Ins Auge springt bei diesem ‹Bestiarium› das Bestreben, möglichst ungewöhnliche und exotische Tieren wiederzugeben. [10]

In gewisser Häufung sind es ausserdem Tiere, deren Lebensraum nach der zeitgenössischen Tradition in Indien oder auch Äthiopien verortet wurde. [11]

Beide Territorien teilen als liminale Räume der damals bekannten Welt auch die Tendenz, in der beschreibenden Wahrnehmung der Geographen jener Zeit zu Heimstätten für phantastische und halbmythische Geschöpfe wie den uns beschäftigenden Greifen zu werden.

Möglicherweise hat sich der Tierzeichner des Papyrus-Artemidorus bei der Darstellung jener ‹indisch-äthiopischen Fauna› teilweise sogar auf eigene Autopsie stützen können. [12] Gelegenheit dafür hätte sich etwa im Jahr 20 v. Chr. geboten, als eine indische Delegation mit Tieren des Subkontinents im Schlepptau auf ihrem Weg zu Kaiser Augustus auch in Alexandria Station machte. [13] Zweifellos nicht auf Autopsie zurückgehen können aber natürlich die Zeichnungen von Fabeltieren im Papyrus Artemidorus, auch wenn diese nach damaliger Meinung durchaus als real gegolten haben. [14] Sie sind genuine künstlerische Schöpfungen des Zeichners. Die Motivgeschichte einer dieser Darstellungen soll im Folgenden im Mittelpunkt des Interesses stehen (Abb. 2).

Abb: 2 >

Es handelt sich um die Zeichnung eines Greifen, der in seinen Klauen einen Leoparden davonträgt.

Die Dramatik der Szene wird noch gesteigert, wenn man in der Beute des Greifen ein Leopardenjunges erkennt, das dieser aus der Obhut des darunter dargestellten, machtlos nach oben blickenden Muttertieres geraubt hat. [15]

Chronologie und Stilistik von Greifendarstellungen

Ein naheliegender, aber für eine Motivgeschichte wenig nutzbringender Ansatz, wäre eine chronologische Verortung der Greifendarstellung vorzunehmen: Geht man nämlich davon aus, dass die Tierzeichnungen auf dem Artemidorus-Papyrus tatsächlich im 1. Jh. n. Chr. entstanden sind, so lässt sich allenfalls konstatieren, dass dieser gezeichnete Greif auf eine ebenso lange Ahnenreihe zurückblicken wie auf Abkömmlinge in der Zukunft schauen kann. Greifendarstellungen finden sich in Ägypten bereits in frühgeschichtlicher Zeit. So beispielsweise auf einer Schminkpalette des 4. Jahrtausends v. Chr. (Abb. 3).

Abb: 3 >

In dieser Zeit breiten sich solche Darstellungen auch im elamisch-mesopotamischen Raum aus. [16] Lebendig geblieben ist das Motiv bis heute, aber das braucht in dieser Zeitschrift wohl nicht betont zu werden: Vom Rheinsprung 11 aus bietet sich schliesslich ein guter Blick auf das Treiben, das alljährlich im Januar am Tag des ‹Vogel Gryff› abgehalten wird (Abb. 4). [17]

Abb: 4 >

Vielversprechender ist dagegen eine stilistische Untersuchung der Greifendarstellung im Papyrus Artemidorus.

Abb: 5 >

Festzuhalten ist zuallererst, wie ungewöhnlich die hier behandelte Greifendarstellung ist, da sie das Tier im Flug darstellt. Denn obwohl ja *per definitionem* mit Flügeln ausgestattet, sind naturalistische Widergaben von fliegenden Greifen ansonsten aus der Antike unbekannt. [18] Für vergleichbar dramatische Darstellungen eines fliegenden und kämpfenden Greifen muss man wohl bis zur Frühen Neuzeit oder gar in die jüngste Moderne Ausschau halten (Abb. 5).

Sieht man von der Originalität des Motivs ab, so lässt sich eine stilistische Verwandtschaft des Artemidorus-Papyrus-Greifen zu einer Grabmalerei in Marisa, Palästina, feststellen (Abb. 6).

Abb: 6 >

Obwohl der Greif dort nicht im Fluge präsentiert wird , zeigt er eine ähnliche Ausgestaltung. Auch noch der um vieles später als Mosaikbild ausgeführte Greif der römischen Villa von Piazza Armerina auf Sizilien bietet sich zum Vergleich an (Abb. 7). [19]

Chronologisch nehmen die Tierzeichnungen auf dem Papyrus Artemidorus eine Mittelstellung zwischen der ptolemäerzeitlichen Grabmalerei in Marisa [20] und dem spätrömischen Mosaik von Piazza Armerina [21] ein.

Es schliesst sich die Frage nach dem Verwendungszweck der Tierzeichnungen auf dem Artemidorus-Papyrus an: Die Vermutung liegt nahe, dass es sich bei dem Verso des Papyrus tatsächlich um das erste Musterbuch [22] der Antike handelt.

Es konnte beispielsweise als Vorlage für Malereien oder Mosaike gedient haben. [23] Der Motivkatalog der Tierzeichnungen hätte sich durchaus angeboten sowohl für die Umsetzung in Malerei, wie sie im Tierfries von ‹Tomb 1› in Marisa begegnet, wie auch für die Tierdarstellungen des opulenten, gut 66 Laufmeter langen Mosaiks der ‹Grossen Jagd› in der Villa von Piazza Armerina.

Abb: 7 >

Unschwer zu erkennen ist jedoch, dass der Greif bei letzterem Mosaik in einen ganz anderen Szenenkontext eingebettet wurde. Die ‹Grosse Jagd› zeigt den Greifen wie er auf einer Holzkiste hockt, aus der man eine menschliche Figur herausblicken sieht. Diese rätselhafte Szene hat schon zu den vielfältigsten Interpretationen Anlass gegeben. Ob es sich bei diesem Greif eher um eine Personifikation der Göttin Nemesis handelt, die den im Käfig hockenden Menschen auf die *ineffugibilis necessitas ultionis*, [24] die unentrinnbare Notwendigkeit der Vergeltung hinweist; [25] oder ob hier ein Ablenkungsmanöver indischer Goldsucher dargestellt ist, bei dem der Greif mit der Aussicht auf menschliche Beute abgelenkt wurde, so dass die vom Greifen gehüteten Goldreserven ausgebeutet werden können, soll an dieser Stelle offen bleiben. [26]

Erzähltraditionen der Vergeltung

Wie auch immer die Szene des Piazza-Armerina-Mosaiks ‹korrekt› aufzulösen ist, dies führt uns jedenfalls auch in der Betrachtung des Artemidorus-Greifen auf die semantische Interpretation der Szene. Den narrativen Zug der Greifenszene *expressis verbis* als Bildgeschichte zu untersuchen dürfte tatsächlich der wohl fruchtbarste Zugang zu deren Verständnis sein. Die Konfrontation von Greif und Löwe/Raubkatze ist zwar auch sonst zuweilen bildlich belegt, [27] allein mit dem Verweis darauf wird man der Artemidorus-Darstellung aber nicht gerecht. Denn diese «gruppo più ampio e complesso» [28] aller Tierdarstellungen auf dem Verso des Artemidorus-Papyrus weist aufgrund ihrer enormen Expressivität und der ungewöhnlichen Konstellation dreier interagierender Tiere auf ein übergreifendes Narrativ als sinngebende Instanz hin. Ein solches lässt sich vordergründig am ehesten in einer Passage aus dem zoologischen Traktat *Über die Tiere* (*Peri zoon*) von Timoteus von Gaza entdecken, der über das Tigerweibchen berichtet, dass dieses «gegen den Greifen einen Satz macht und ihn ergreift, wenn er ihrem Jungen nachstellt, und sie gibt nicht nach, bis sie sich mit Mühe zusammen mit ihm ins Meer wirft. Die Tigerin tötet oft den Greifen, der ein Vogel ist, grösser (als sie) und sogar als der Löwe.» [29]

Unsere Darstellung liesse sich folglich wie die zeichnerische Umsetzung von Timotheus' literarischem Bericht auffassen. Dabei ist jedoch zu beachten, dass die Zeichnung eine Vorwegnahme der – in dieser Form singulären – Beschreibung des zoologisch versierten Autors ist, ja diesem um beinahe ein halbes Jahrtausend vorausgeht. Folgte man dieser Argumentationslinie, liesse sich die Zeichnung relativ zwanglos in die hellenistische Tradition zoologischer Abhandlungen einbetten, die von der *historia animalium* des Aristoteles, über die *Tiergeschichten* von Aelian und dem Physiologus, der *Cynegetica* des Oppian bis letztlich zu Timotheus reicht. Solcherlei Tiergeschichten berichten bevorzugt über staunenswerte Anekdoten und versahen diese mit moralischen Pointen. Sie interpretieren das Gebaren im Tierreich als Paradigma für menschliche Verhaltensweisen. [30] Ein Faktor kommt bei einer derart hellenozentristischen Verortung des Motivs jedoch zu kurz: Die Rolle Ägyptens als Motor von Sinn- und Bildproduktion. Dieser ‹Faktor Ägypten› sollte bei der Beurteilung des Papyrus Artemidorus aber berücksichtigt werden. Der Papyrus entstand entweder in Alexandria, dem eigentlichen intellektuellen Gravitationszentrum der graeco-ägyptischen Welt, [31] oder in der Provinz von Antaiopolis, wo der Papyrus den Indizien zufolge sein antikes Leben beendet hat, d.h. zu Pappmaché verarbeitet und zum Ausstopfen einer Mumie verwendet wurde.

Auch noch der späte Bericht von Timotheus ist nicht unabhängig von Ägypten zu denken, hält man sich vor Augen, dass dieser seine intellektuelle Bildung in Alexandria genoss und zwar als Schüler des Horapollo, also jenes neoplatonischen Gelehrten, der gegen Widerstände eines virulent und immer gewalttätiger um sich greifenden Christentums [32] das pagane Erbe Ägyptens lehrte, und dem wir nicht zuletzt die geistesgeschichtlich so wirkmächtige *Hieroglyphika* verdanken.

Für unser Greifenmotiv bietet sich nun als literarische Quelle aus dem alten Ägypten jener demotische Erzählzyklus an, der in der Forschung als *Mythos vom Sonnenauge* oder auch *Heimkehr der fernen Göttin* bekannt ist. [33] Mit der Datierung der sieben demotischen Fassungen des *Mythos vom Sonnenauge* ins 2. Jh. n. Chr. und einer partiellen Übersetzung ins Griechische aus dem 3. Jh. n Chr. sind die erhaltenen Textzeugen zwar ebenfalls jünger als die Darstellung im Artemidorus-Papyrus, es gibt jedoch deutliche Indizien, dass zumindest Teile dieses Mythenkomplexes viel älter sind.

Integriert in diesen «vielleicht komplexeste[n] Text der demotischen, ja der ägyptischen Literatur überhaupt» [34] sind mehrere Tierfabeln, die der Weisheitsgott Thot dem Sonnenauge erzählt, um dieses dazu zu bewegen, wieder nach Ägypten heimzukehren. Bei einer dieser Tierfabeln wird der Rahmen durch eine Art philosophisches Zwiegespräch zwischen zwei Geierweibchen namens ‹Seherin› und ‹Hörerin› gebildet, die über die Kausalität der Vergeltung debattieren. Die Tierfabel selber präsentiert den natürlichen Gang des Fressens und Gefressenwerdens im Tierreich.

Die Reihe beginnt mit dem geringsten aller Lebewesen, der Schmeissfliege. Diese wird von einem Gecko gefressen, jener von einer grösseren Eideckse, diese wiederum von einer Schlange usw. Schliesslich wird mit dem Löwen das Ende der Nahrungskette erreicht. Er ist das mächtigste Landlebewesen, das zuvor einen Wels [35] erbeutet hat, nun aber selber vom Greifen davongetragen wird. In der Analyse der Fabel sagt ‹Hörerin› dann zur ‹Seherin›:

«Weißt du nicht, dass der Greif das Abbild [des Todes] ist? Er ist der Hirte von allem, was auf Erden ist. Er ist der Vergelter, dem man nicht vergelten kann. Sein Schnabel ist der eines Falken(?), seine Augen sind die eines Menschen, seine Glieder sind die eines Löwen, seine Ohren sind die Schuppen des ...-Fisches des Meeres, sein Schwanz ist der einer Schlange. Die fünf belebten Wesen, die auf [Erden] sind – wenn er sie in dieser Art darstellt, so deshalb, weil er Macht ausübt über alles, was auf Erden ist, wie der Tod, der Vergelter, welcher wiederum der Hirte von allem ist, was jetzt(?) auf Erden ist.» [36]

Der Greif wird hier pA DbA, ‹der Vergelter› genannt und fungiert als eine letztinstanzliche Gewalt, wobei ihm als ‹Hirte von allem, was auf Erden ist› eine gleichsam göttliche Rolle zukommt. Tatsächlich ist Petbe (pA-DbA), ‹der Vergelter› auch als Name für einen Gott belegt, als dessen Personifikation der Greif demnach auftreten konnte. [37] Welcher Stellenwert der (göttlichen) ‹Vergeltung› im ägyptischen Denken zumindest in der späten Zeit zukommt, lässt sich auch im Weisheitstext des Papyrus Insinger ablesen. [38] Besonders die 25. und letzte Lehre des Textes ist diesem Thema gewidmet, wie schon die Einstiegssätze deutlich machen:

«Die fünfundzwanzigste Lehre: Die Art, dich vor der Vergeltung zu hüten, damit kein Teil von ihr dich erreicht. Ungerechte Grausamkeit gegen den Gott ist es, die zum gewaltsamen Tod geht. Viel Grausamkeit in Machtpositionen ist es, die ebenfalls zur Vergeltung geht. Der Gott vergisst nicht, die Vergeltung rastet nicht.» [39]

All dies erinnert frappant an die Vorstellung von gerechter göttlicher Strafe, wie sie sich auch in der Gestalt der griechischen Göttin Nemesis verkörpert.

Abb: 8 >

[40] In der Tat findet sich Nemesis oft in Begleitung eines Greifen dargestellt, der seine Vorderpranke meist auf ein ‹Schicksalsrad› als typisches Emblem der Nemesis gelegt hat (Abb. 8). [41]

Umstritten ist, ob der Greif bereits ursächlich mit Nemesis in Verbindung stand, oder ob man das Fabeltier als eine ägyptische Zutat verstehen darf. [42] Zieht man die bereits im Papyrus Insinger gedanklich sehr ausgearbeitete Thematik göttlicher Vergeltung in Betracht, ist es aber wohl nicht abwegig, Ägypten als den gebenden Part bei diesen Kontakten anzusehen. [43]

In Ägypten findet sich in römischer Zeit der Greif ausserdem öfters mit dem ägyptischen Gott Tutu vergesellschaftet (Abb. 9). [44]

Abb: 9 >

Tutu wurde als Sphinx dargestellt und galt als Herr über einen Trupp von sieben Verderbnis bringenden Dämonen, die er etweder aussenden oder – was natürlich zu präferieren war – zurückhalten konnte. [45] In diesem Sinne war auch Tutu ein Gott, der das menschliche Schicksal kontrollierte und dessen Kompetenzen sich mit denen von Petbe-Nemesis überschnitten. [46]

Wenn es in der zitierten Passage des *Mythos vom Sonnenauge* vom Greifen heisst, er habe einen Schwanz in Gestalt einer Schlange, dann macht sich hier wohl ebenfalls die Verschränkung mit Tutu bemerkbar, denn eigentlich finden wir keinen Greifen mit Schlangeschwanz, wohl aber ist das ein ikonographisches Merkmal bei der Wiedergabe von Tutu.

Von der Mirabiliengeschichte zum Sinnbild der Nemesis

Die Greifendarstellung im Papyrus Artemidorus kann im Lichte der hellenistischen Mirabiliengeschichten über Tiere gedeutet werden. Sie ist eine zeichnerische Vorwegnahme des späteren Zeugnisses von Timotheus von Gaza. Ihre ganze narrative Kraft entfaltet die Zeichnung aber erst, wenn sie im Hinblick aud die (spät)ägyptischen Quellen gelesen wird.

Vor diesem Hintergrund wird die Zeichnung geradezu zu einer Vignette für die philosophisch-moralisch aufgeladene Tieranekdote aus dem Mythos vom Sonnenauge und dient als Sinnbild für die dort ausgedrückte Vorstellung von dem göttlich determinierten Schicksal, vor dem es kein Entrinnen gibt.

Auch auf die Gefahr allzu grober Vereinfachung hin liesse sich unsere Bildgeschichte vielleicht zu einer Sinngeschichte erweitern, wenn wir in dem Greifen als «Vergelter alles Irdischen» [47] den Endpunkt eines diachron sich wandelnden Schicksalsverständnis erkennen: Im Mittleren Reich, «der klassischen Epoche der Ma'at-Lehre», [48] kann der Ägypter noch selbstbestimmt durch sein Handeln gemäss der Ma'at sein Schicksal beeinflussen. Gegen Ende des Neuen Reiches und mit dem Aufkommen einer Tendenz zu ‹persönlicher Frömmigkeit› [49] begibt man sich «in die Hand Gottes» [50] und erduldet fatalistisch die göttlichen Entscheide. Die ägyptische Spätzeit scheint dann verstärkt durch eine Furcht vor der strafenden ‹Hand Gottes› geprägt, bis zu dem Punkte, an dem sich «ägyptische Nemesis-Gedanken» [51] mit dem decken, was gemeinhin als eine griechische Nemesis-Konzeption verstanden wird.

Schliesslich florierte dann der Glaube an die Schreckgestalt von (Petbe-)Nemesis besonders in römischer Zeit, [52] wo sich niemand vor ihr sicher fühlen konnte, nicht einmal der siegreiche römische Imperator: Deshalb musste im Triumphzug der ‹Staatssklave› (*servus publicus*), der hinter dem Triumphator im Streitwagen stand und diesem den Siegerkranz übers Haupt hielt (Abb. 10), dem Herrscher dabei gleichzeitig ins Ohr flüstern: ‹Blicke hinter dich und bedenke, dass du (nur) ein Mensch bist!› [53]

Abb: 10 >

Diese oft zitierten und ganz verschieden ausgedeuteten Mahnworte [54] hatten wohl apotropäischen Zweck und sollten, wie Erika Simon darlegte, [55] die Nemesis fernhalten, die durch alle Formen menschlicher *Hybris* (oder durch deren lateinisches Äquivalent, die *superbia*) angelockt wurde. Wir spüren hier mit dem römischen Imperator quasi den heissen Atem des Greifen im Nacken.

Fussnoten

Seite 175 / [1]

Angeblich in den frühen 1970er-Jahren legal aus Ägypten ausgeführt, ist der Papyrus der obskuren Welt des Antikenhandels erst entkommen, als ihn die italienische Bank Compagnia di San Paolo im Jahr 2004 für € 2'750'000 aufgekauft hat; vgl. Giovan Battista D'Alessio, On the «Artemidorus» Papyrus, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 171, 2009, S. 27. Seine grosse Bedeutung wird in fast allen Beschäftigungen mit dem Dokument unterstrichen. Zur Echtheitsdebatte in der Presse vgl. etwa Heike Schmoll, Artemidors geheimnisvoller Papyrus — eine Fälschung?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. Januar 2008, S. N 3; Sören Kittel, Artemidor-Papyrus ist doch keine Fälschung, in: Die Welt, 13. März 2008 und Ulf von Rauchhaupt, Artemidor-Papyrus gefälscht? Warum eigentlich?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. September 2010 (alle Artikel sind auch online verfügbar).

Seite 175 / [2]

Die Erstedition: Claudio Galazzi, Bärbel Kramer, Salvatore Settis (Hg.), Il Papiro di Artemidoro (P.Artemid.), 2 Bde., Mailand 2008. Das ermittelte C14-Alter des Papyrus legt eine Datierung zwischen 40 v. Chr. und 130 n. Chr. nahe, siehe auch Mariaelena Fedi et al., The Artemidorus Papyrus: Solving an Ancient Puzzle with Radiocarbon and Ion Beam Analysis Measurements, in: Radiocarbon 52, 2010, S. 356–363. Zur schillernden Gestalt des Konstantinos Simonides ist soeben eine neue Biographie erschienen: Rüdiger Schaper, Die Odyssee des Fälschers. Die abenteuerliche Geschichte des Konstantin Simonides, der Europa zum Narren hielt und nebenbei die Antike erfand, München 2011.

Seite 175 / [3]

Claudio Galazzi, Bärbel Kramer, Artemidor im Zeichensaal. Eine Papyrusrolle mit Text, Landkarte und Skizzenbüchern aus späthellenistischer Zeit, in: Archiv für Papyrusforschung 44, 1998, S. 189.

Seite 175 / [4]

Daniel Delattre, L'écriture du papyrus dit ‹d'Artémidore› et les dessins gravés de quelques papyrus d'Herculaneum, in: Luciano Canfora (Hg.), Il papiro di Artemidoro. Convegno Internazionale di Studio Rovereto, 29–30 aprile 2009, Rovereto 2009, S. 7.

Seite 175 / [5]

So: Stephen Colvin, P. Artemidorus. Text, Proem, Koiné, in: Claudio Galazzi, Bärbel Kramer, Salvatore Settis (Hg.), Intorno al papiro di Artemidoro I. Contesto culturale, lingua, stile e tradizione, Mailand 2009, S. 71.

Seite 175 / [6]

Galazzi, Kramer, Artemidor im Zeichensaal (Anm. 3), S. 201. Zur Karte des Artemidorus-Papyrus und zur Kartographie in der Antike allgemein vgl. noch Kai Brodersen, Neue Entdeckungen zu antiken Karten, in: Gymnasium 108, 2001, S. 137–148, bes. S. 146f.), Ders., Mapping (in) the Ancient World, in: Journal of Roman Studies 94, 2004, S. 183–190. Ob es sich um eine Darstellung der iberischen Halbinsel handelt, ist, wie so vieles umstritten. Francesca Mattaliano, Il Papiro di Artemidoro tra Eratostene e Strabone, in: Piertrina Anello, Jorge Martínez-Pina (Hg.), Relaciones interculturales en el Mediterráneo antiguo: Sicilia e Iberia/Rapporti interculturali nel Mediterraneo antico, Málaga/Palermo 2008, S. 181–198 [non viso] argumentiert, die Karte sei von einer Vorlage kopiert, die man beim Kopiervorgang falsch herum gehalten habe, so dass irrtümlich ein Gebiet vom östlichen statt des westlichen Randes des Mittelmeerraumes wiedergegeben worden sei. Peter van Minnen, Less Artemidorus and More, in: Bulletin of the American Society of Papyrologists 46, 2009, S. 171 dagegen sieht in der Kompilation von Texten auf dem Recto die eher willkürliche Zusammenstellung eines Schreibers, der «did not have a clue» was er eigentlich zusammenstellte und der einfach «a map of sorts» hinzusetzte. Schliesslich kam was noch kommen musste, nämlich die These nach der zwar der Text des Papyrus Artemidorus echt sein könnte, die Karte jedoch eine moderne Fälschung sei (so: Jocely Penny Small, Maps within texts: the Artemidorus Papyrus, in: Quaderni di Storia 36, 2010, S. 51–76).

Seite 175 / [7]

Dies die Interpretation des Recto nach der editio princeps. Seither sind viele Alternativen geäussert worden, wie der Papyrus zu verstehen sei, bis hin zur Mutmassung, ein Azubi in der Provinz könnte für die kopierten Textpassagen verantwortlich sein, worauf andere ‹pen-happy people› aus seinem Umfeld die Zeichnungen hinzugefügt hätten (so Peter Parsons, The Artemidorus Papyrus in Graeco-Egyptian Context, in: Intorno al papiro di Artemidoro I (Anm. 5), S. 26). Eine kommentierte Übersicht verschiedener Deutungsvarianten geben Claudio Galazzi, Bärbel Kramer, Fünfzehn Monate Diskussion über den Artemidor-Papyrus, in: Intorno al papiro di Artemidoro I (Anm. 5), S. 220–233). Hinzuzufügen ist jetzt noch: Leone Porciani, Il Papiro di Artemidoro: per un'interpretazione della sequenza testuale , in: Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete 56, 2010, S. 207–231.

Seite 176 / [8]

Galazzi, Kramer, Artemidor im Zeichensaal (Anm. 3), S. 203; 206.

Seite 176 / [9]

Peter van Minnen, Less Artemidorus and More (Anm. 6), S. 173f. vermutet, dass das Bestiarium nicht die Vorlage für Kunstwerke bereitstellen sollte, die in einem Medium zu erstellen waren (als Mosaik, Fresko?), sondern selber die Kopie eines grossartigen Kunstwerks darstellt.

Seite 176 / [10]

Vgl. Ragnar Kinzelbach, Tierbilder aus dem ersten Jahrhundert. Ein zoologischer Kommentar zum Artemidor-Papyrus (Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete. Beiheft 28), Berlin 2009, S. 109f.

Seite 176 / [11]

Zwischen Indien und Äthiopien wurde häufig nicht scharf unterschieden, zumal auch, da der Seeweg nach Indien über die Küstenländer des Roten Meeres führte; vgl. etwa Harald Mielsch, Hellenistische Tieranekdoten in der römischen Kunst, in: Archäologischer Anzeiger 1986, S. 756; Kinzelbach, Tierbilder (Anm. 10), S. 69. Zur wechselnden Verortung des Greifen in Äthiopien, an der Küste des Roten Meeres, und in Indien vgl. auch noch die Literaturangaben in John Coleman Darnell, Hathor Returns to Medamud, in: Studien zur Altägyptischen Kultur 22, 1995, S. 84f. Anm. 195.

Seite 177 / [12]

So: Kinzelbach, Tierbilder (Anm. 10), S. 121ff.

Seite 177 / [13]

Von dieser Delegation berichtet Strabo, Geographika 15.1.73, der in Alexandria noch mit eigenen Augen zwei von den Indern mitgeführte Tiere sah, namentlich eine Schlange von 10 Ellen Länge (ein Tigerpython?) und eine Flussschildkröte von 3 Ellen.

Seite 177 / [14]

Noch auf einem Flugblatt von 1725 – dem Boulevardmedium jener Zeit – wird dem staunenden Publikum die Abbildung eines menschenköpfigen Greifen präsentiert, der in Jerusalem sein Unwesen getrieben haben soll. Der reisserische Titel: «Wahrhafftige Abbildung und ausführliche Beschreibung eines erschröcklich-grausam, / auch sonst nie-gesehenen Thieres, welches Anno 1725. den 15. November ohnweit der Stadt Jerusalem, nachdeme es vorhero/ nach beschriebener massen/ an Menschen und Viehe vilen Schaden gethan, ersehen/ und mit grosser Mühe getödtet worden»; vgl. Ingrid Faust, Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800, Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 268.

Seite 178 / [15]

So: Galazzi, Kramer, Artemidor im Zeichensaal (Anm. 3), S. 202.

Seite 179 / [16]

Wo die ‹Erfindung› des Greifenmotives zu lokalisieren sei, ist eine etwas müssige, jedenfalls aber umstrittene Frage. Dezidiert für Ägypten sprach sich etwa Winfried Barta, Der Greif als bildhafter Ausdruck einer altägyptischen Religionsvorstellung, in: Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap (Gezelschap) ‹Ex Oriente Lux› 23, 1973–74, S. 337 aus: «Ohne Zweifel hat Altägypten den Prototyp des

Greifen geschaffen und erst von dort aus ist das Greifenmotiv auch nach Vorderasien und nach Kreta gewandert.» Für eine Übernahme des Greifenmotives aus dem Vorderen Orient nach Ägypten plädiert unter Anderem Pascal Vernus, s.v. ‹Griffon›, in: ders., Jean Yoyotte, Bestiaire des Pharaons, Paris 2005, S. 662. Für Elam (Susa) als Ursprungsort votierten dagegen Ingeborg Flagge, Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen, Sankt Augustin 1975, S. 10f. und Beatrice Teissier, Glyptic Evidence for a Connection between Iran, Syro-Palestine and Egypt in the Fourth and Third Millenia, in: Iran 25, 1987, S. 31f.; 49. Zum Greifen als ‹wanderndem Motiv› vgl. auch Günther Hölbl, Beziehungen der ägyptischen Kultur zu Altitalien (Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'Empire romain 62), Leiden 1979, S. 331–335.

Seite 179 / [17]

Das Ritual vollführen die drei Symbolfiguren der drei Kleinbasler Ehrengesellschaften, der Leu (Löwe), Wild Maa (Wilder Mann) sowie der Vogel Gryff (Vogel Greif). Vom Grossbasler Rheinufer aus, lässt sich der Tanz auf der Mittleren Brücke gut beobachten, allerdings wenden die Figuren der Grossbasler Seite nur den Rücken zu – man sieht, nicht nur die Fabelwesen der Heraldik, auch die Rivalitäten der Stadtteile werden gepflegt. Zum ‹Vogel Gryff› vgl. etwa
http://de.wikipedia.org/wiki/Vogel_Gryff

Seite 180 / [18]

So Flagge, Bedeutung des Greifen (Anm.16), S. 33 in ihrer umfassenden Untersuchung zum Greifen: «In der Tat kennen wir keine Darstellung, die den Greifen als tatsächlich fliegend im Sinne von naturalistischen Darstellungen zeigen.» Einige Ausnahmen, auch wenn die Darstellung viel weniger naturalistisch als auf dem Artemidorus-Papyrus daher kommt, seien exemplarisch trotzdem genannt: Offenbar fliegend zu denken ist der nur fragmentarisch erhaltene Greif des Freskos von «Raum 31» in Mykene; vgl. N Nanno Marinatos, The Fresco from Room 31 at Mycenae: Problems of Method and Interpretation, in: Elizabeth B. French, Ken A. Wardle (Hg.), Problems in Greek Prehistory, Bristol 1988, S. 246; Fig. 1–3. Dagegen ist das von Heinrich Schliemann, Mykenae: Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenae und Tiryns, Darmstadt 1983 (Reprograph. Nachdr., 4., unveränd. Aufl. der Erstausgabe Leipzig 1878), S. 211 mit Abb. 272 in Mykene gefundene Goldblech, auf dem er einen ‹fliegenden Greifen› erkennt, wohl vielmehr eine Darstellung, die das Tier im ‹fliegenden Galopp› zeigt; vgl. dazu Sir Arthur Evans, The Palace of Minos at Knossos. Volume I: The Neolithic and Early to Middle Minoan Ages, London 1921, S. 713. Ein ebensolcher Greif im Galopp wohl auch noch auf einem Fresko aus Mykene; vgl. Katie Demakopoulou (Hg.), Das mykenische Hellas. Heimat der Helden Homers. Ausstellungskatalog Sonderausstellungshalle der Staatl. Museen Preuss. Kulturbesitz, Berlin 1988, S. 181f. Kat. Nr. 149. Ein fliegender Greif, der einen Satyr attackiert, findet sich auf der Trinkschale Berlin F 2545; vgl. Elizabeth Rohde, Corpus Vasorum Antiquorum. Deutsche Demokratische Republik, Bd. 3: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Bd. I, Berlin 1990, S. 45; pl. 26. A priori zu beachten ist, dass in der griechischen Kunst ‹Flugbilder› von Bewegungen am Boden bei anthropomorphen aber auch zoomorphen Figuren offenbar lange Zeit nicht unterschieden wurden, so dass bei geflügelten Wesen ein

Flug gemeint sein kann, auch wenn sie scheinbar schreitend daherkommen; vgl. Olivier Verdon, Représentations du vol dans l'art grec, in: Ktèma 32, 2007, S. 103ff.

Seite 180 / [19]

Kinzelbach, Tierbilder (Anm. 10), S. 61 scheint geradezu die Möglichkeit zu erwägen, dass der Greif des Artemidorus-Papyrus als Vorlage für denjenigen des Piazza Armerina-Mosaiks gedient haben könnte, wenn er von letztgenanntem schreibt, dass «dessen Ähnlichkeit im Kopfbereich eine Anlehnung an die Zeichnung des Zographos [d.h. des Tiermalers des Papyrus Artemidorus, Verf.] bzw. seiner Vorlage nahe legt.» Für Verf. scheint dagegen der Greif von Villa Armerina wenig mit dem Artemidorus-Greifen gemeinsam zu haben, viel ähnlicher sieht er dem etwa zeitgenössischen Greifen des Orpheusmosaiks in Shahba, Syrien; vgl. Janine Balty, Mosaïques antiques du proche-orient: Chronologie, iconographie, interprétation (Centre de Recherches d'Histoire Ancienne 140), Paris 1995, pl. 12 oder http://www.theoi.com/Gallery/Z49.2.html [25.05.2011]).

Seite 180 / [20]

Zur Datierung vgl. Paul G.P. Meyboom, The Nile mosaic of Palestrina: early evidence of Egyptian religion in Italy (Religions in the Graeco-Roman world 121), Leiden 1995, S. 44 und David M. Jacobson, The Hellenistic Paintings of Marisa (The Palestine Exploration Fund. Annual 7), Leeds 2007, S. 48.

Seite 180 / [21]

Zur Datierung der Mosaiken von Piazza Armerina, die mit einiger Sicherheit nach 310 n. Chr., vermutlich sogar erst in der zweiten Hälfte des 4. Jh. n. Chr. entstanden sind, vgl. Giacomo Manganaro, Die Villa von Piazza Armerina, Residenz des kaiserlichen Prokurators, und ein mit ihr verbundenes Emporium von Henna, in: Dietrich Papenfuss, Volker Michael Strocka (Hg.), Palast und Hütte, Mainz a. R. 1982, S. 509; ders., Bildkomposition und Raumstruktur. Zum Mosaik der ‹Großen Jagd› von Piazza Armerina in seinem raumfunktionalen Kontext, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 106, 1999, S. 192 n. 5 und Petra C. Baum-vom Felde, Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina: Analyse und Werkstattfrage (Antiquitates 26), Hamburg 2003, S. 419–449.

Seite 180 / [22]

So: Michael Donderer, Und es gab sie doch! Ein neuer Papyrus und das Zeugnis der Mosaiken belegen die Verwendung antiker ‹Musterbücher›, in: Antike Welt 36/2, 2005, S. 59ff. Vgl. nun auch Harald Froschauer (Hg.), Zeichnungen und Malereien aus den Papyrussammlungen in Berlin und Wien (Mitteilungen aus der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Neue Serie; Folge 31), Berlin/New York 2009, S. 13ff.; Jas Elsner, P. Artemid.: The Images, in: Kai Brodersen, Jas Elsner (Hg.), Images and Texts on the ‹Artemidorus Papyrus› (Historia Einzelschriften, Heft 214), Stuttgart 2009, S. 43–46.

Seite 181 / [23]

Zu nennen ist auch noch das berühmte Mosaik von Palestrina, Italien, dessen Vorbild wohl in Alexandria zu suchen ist (Kinzelbach, Tierbilder (Anm. 10), S. 109), auch wenn dort kein Greif dargestellt wird. Das Palestrina-Mosaik zeigt eine nilotische Landschaft, die von einer Vielzahl von am Nil (und in Äthiopien) heimischen Tieren bevölkert wird; vgl. Meyboom, The Nile mosaic of Palestrina (Anm. 20) und http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Nile_Mosaic.jpg Dieses Mosaik ist früher anzusetzen ist als der ‹Musterkatalog› des Papyrus Artemidorus, mutmasslich ins 1. Jh. v. Chr.; vgl. Meyboom, The Nile mosaic of Palestrina (Anm. 20), S. 16–19; 217f. n. 58; Gérard Siebert, Sur la mosaîque nilotique de Préneste: Problèmes d'iconographie, de chronologie et de style, in: Ktèma 24, 1999, S. 257f. Überschneidungen bei den vertretenen Tieren und in deren vergleichbarer Darstellung verraten jedoch dieselbe graeco-ägyptische Bildtradition.

Seite 181 / [24]

So Apuleius, De mundo, 38 in Bezug auf Adrasteia/Nemesis.

Seite 181 / [25]

Giacomo Manganaro, Aspetti pagani die mosaici di Piazza Armerina, in: Archaeologia Classica 11, 1959, S. 245.

Seite 181 / [26]

Vgl. Harald Mielsch, Realität und Imagination im ‹Grossen Jagdmosaik› von Piazza Armerina, in: Hans-Ulrich Cain, Hanns Gabelmann, Dieter Salzmann (Hg.), Festschrift für Nikolaus Himmelmann: Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik (Beihefte der Bonner Jahrbücher 47), Mainz a. R. 1989, S. 463–465; Wulf Raeck, Modernisierte Mythen: zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen, Stuttgart 1992, S. 52f.

Seite 182 / [27]

Etwa auf einer Bronzeapplik aus Tyros, Syrien; vgl. Ludwig Morenz, Der Greif als Vergelter alles Irdischen – Textvariante und bildliche Vorläufer einer Geschichte aus dem Mythos vom Sonnenauge, in: Enchoria 24, 1997–98, S. 40 Abb. 2, oder in mehreren der bemalten Gräber von Andriuolo, Italien; vgl. Angela Pontrandolfo, Agnès Rouveret, Le tombe dipinte di Paestum, Modena 1992, S. 146 Abb. 1; 149 Abb. 1; 155 Abb. 3.

Seite 182 / [28]

Galazzi, Kramer, Settis, Il Papiro di Artemidoro (Anm. 2), S. 609.

Seite 182 / [29]

Vgl. Frederic Simon Bodenheimer, Alexander Rabinowitz, Timotheus of Gaza On Animals. Perì zoon. Fragments of a Byzantine Paraphrase of an Animal-book of the 5th Century A.D., Paris/Leiden 1949, S. 24.

Seite 182 / [30]

So auch die Auffassung von Galazzi, Kramer, Settis, Il Papiro di Artemidoro (Anm. 2), S. 610.

Seite 182 / [31]

Auch in der Betrachtung von Alexandria herrscht eine oft allzu graecozentrische Sichtweise vor, die zur verzerrten Wahrnehmung führen kann, Alexandria sei eine Art griechische Kolonie ohne Anbindung an Ägypten gewesen. Zum Versuch einer Korrektur dieses Bildes vgl. nun Kyriakos Savvopoulos, The Role of the Egyptian Tradition in the Hellenistic and Roman Periods: Identity, Ideology, Culture and Public Life, Diss. Leiden 2011 (online: https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/16395?mode=more; 24.06.2011).

Seite 183 / [32]

Vgl. hierzu zuletzt die umfassende Darstellung von Edward Jay Watts, Riot in Alexandria: Tradition and Group Dynamics in Late Antique Pagan and Christian Communities, Berkeley/Los Angeles/London 2010.

Seite 183 / [33]

Vgl. Wilhelm Spiegelberg, Der ägyptische Mythus vom Sonnenauge (der Papyrus der Tierfabeln – Kufi). Nach dem Leidener demotischen Papyrus I 384, Strassburg 1917 (download auch über www.archive.org, s.v. Wilhelm Spiegelberg); Françoise de Cenival, Le mythe de l'oeil du soleil (Demotische Studien 9), Sommerhausen 1988. Übersetzungen zuletzt von Antonio Loprieno, Der demotische Mythos vom Sonnenauge, in: Elke Blumenthal et al. (Hg.), Mythen und Epen III (Texte aus der Umwelt des Alten Testaments III, 5), Gütersloh 1995, S. 1038–1077 und von Joachim Friedrich Quack in: Ders., Friedhelm Hoffmann, Anthologie der demotischen Literatur (Einführungen und Quellentexte zur Ägyptologie 4), Münster 2007, S. 195–229. Zur Frage der Datierung vgl. ebd., S. 195. Nach de Cenival, op. cit., S. 39 erfolgte zumindest die Komposition des Mythos vom Sonnenauge «sans doute ... au début du premier siècle de notre ère», also wohl sehr zeitnah zu den Tierzeichnungen des Papyrus-Artemidorus. Zur Frage der Ursprünge von Einzelmotiven und Bestandteilen des Mythenkomplexes vgl. zuletzt Alexandra von Lieven, Fragments of a Monumental Proto-Myth of the Sun's Eye, in: Gislaine Widmer, Didier Devauchelle (Hg.), Actes du IXe congrès international des études démotiques (Bibliothèque d'étude 147), Kairo 2009, S. 173–181.

Seite 183 / [34]

Hoffmann, Quack, Anthologie der demotischen Literatur (Anm. 33), S. 195.

Seite 183 / [35]

Möglicherweise ist der Zitterwels (Malapterurus electricus) gemeint. Der Redaktor/Schreiber des wichtigsten demotischen Textzeugen (Papyrus Leiden I 384) vollzieht an dieser Stelle übrigens eine textkritische

Intervention, wenn er eine andere mögliche Lesart angibt, die statt des Welses (nAr ‹ nar) einen Geier (n(w)r) nennt. Dem Redaktor erschien es an dieser Stelle der Nahrungskette offenbar nicht plausibel, dass ein Löwe einen Wels erbeuten sollte und erklärte sich die Stelle damit, dass wohl der fast homophone n(w)r -Geier gemeint sein müsse; vgl. Morenz, Der Greif als Vergelter alles Irdischen (Anm. 27), S. 39.

Seite 183 / [36]

Hoffmann, Quack, Anthologie der demotischen Literatur (Anm. 33), S. 218.

Seite 184 / [37]

Zu Petbe vgl. Claude Traunecker, L'appel au divin: La crainte des dieux et les serments de temple, in: Jean-Georges Heintz (Hg.), Oracles et prophéties dans l'antiquité (Travaux du Centre de recherche sur le Proche-Orient et la Grèce antiques 15), Paris 1997, S. 51–54; David Frankfurter, Religion in Roman Egypt: assimilation and resistance, Princeton 1998, S. 116–119; Olaf E. Kaper, The Egyptian God Tutu: a study of the sphinx-god and master of demons with a corpus of monuments (Orientalia Lovaniensia analecta 119), Leuven 2003, S. 118–120. Personifiziert tritt die Vergeltung offenbar schon in dem ‹Brief an die Götter› Pap. Berlin P 15660 auf (p? tb? jw=f gtg r-r=w, ‹der Vergelter, er kommt schnell gegen sie!›); vgl. Karl-Theodor Zauzich, Paläographische Herausforderungen I, in: Enchoria 19/20, 1992/1993, S. 168f.

Seite 184 / [38]

Zur Rolle der Vergeltung im Pap. Insinger vgl. Miriam Lichtheim, Late Egyptian wisdom literature in the international context: a study of demotic instructions (Orbis biblicus et orientalis 52), Fribourg/Göttingen 1983, s. 151f. Zur Datierung des Textes vgl. Joachim F. Quack, Zur Chronologie der demotischen Weisheitsliteratur, in: Kim Ryholt (Hg.), Acts of the Seventh International Conference of Demotic Studies (The Carsten Niebuhr Institute Publications 27), Copenhagen 2002, S. 332ff.: Der Ursprung der Lehre dürfte in die frühe Saitenzeit zurückgehen während der Papyrus Insinger selbst in die späte Ptolemäerzeit datiert. Abschriften des Textes und sogar eine Art ‹gekürzte Neuauflage› stammen aus dem 1. und 2. Jh. n. Chr., sind also gewissermassen ‹zeitgenössisch› zum Papyrus Artemidorus.

Seite 184 / [39]

Hoffmann, Quack, Anthologie der demotischen Literatur (Anm. 33), S. 271.

Seite 185 / [40]

Für die Gleichsetzung von Petbe und Nemesis spricht ganz deutlich auch der in Ägypten belegte Doppelname eines gewissen ‹Nemesion, der auch Panebteus genannt wird›. Der zweite Name ist ägyptisch P?-n?-?b?.w, ‹Derjenige-der-Vergelter(götter)› und sicher als die ägyptische Analogbildung zu seinem griechischen Namen aufzufassen, vgl. Jan Quaegebeur, De l'origine Égyptienne du griffon Némésis, in: François

Jouan (Hg.), Visages du destin dans les mythologies: Mélanges Jacqueline Duchemin, Paris 1983, S. 53; ders., Cultes égyptiennes et grecs en Égypte héllenistique: L'exploitation des sources, in: Edmond van't Dack, Peter van Dessel, Wilfried van Gucht (Hg.), Egypt and the Hellenistic world: proceedings of the international colloquium Leuven – 24–26 May 1982 (Studia Hellenistica 27), Leuven 1983, S. 311. Der Name P?-n?-?b?.w wie auch die einfache Namensform Petbhj, ‹Petbe›, sind in den Quellen einigermassen gut belegt, vgl. Erich Lüddeckens et al., Demotisches Namenbuch I, Lfg. 5: p?-tj-wp-w?-wt – p?-nfr, Wiesbaden 1985, S. 384; Jan Quaegebeur, À propos de Teilouteilou, nom magique, et de Têroutêrou, nom de femme, in: Enchoria 4, 1974, S. 24f. Nur nebenbei verwiesen sei auf einen anderen Nemesion, der offenbar sowohl Griechisch wie Ägyptisch sprechen konnte; vgl. Ann Ellis Hanson, Egyptians, Greeks, Romans, Arabes, and Ioudaioi, in the First Century A.D. Tax Archive from Philadelphia: P. Mich. Inv. 880 recto and P. Princ. III 152 revised, in: Janet H. Johnson (Hg.), Life in a multi-cultural society: Egypt from Cambyses to Constantine and beyond (Studies in ancient oriental civilization 51), Chicago 1992, S. 136.

Seite 185 / [41]

Zum ersten Mal taucht der Greif der Nemesis auf alexandrinischen Münzprägungen des Nero (67/68 n. Chr.) auf und ist bis Ende des 3. Jh. n. Chr. nachzuweisen; vgl. Barbara Lichocka, Nemesis en Égypte romaine (Aegyptiaca Treverensia 5), Mainz a. R. 2004, S. 30; 100. Wohl nicht zu beweisen ist ob bereits die Greifen im Dekor des Studierzimmers (‹studiolo›) des Augustus in Rom «als Begleiter der Nemesis eine rächend-kämpferische Aussage enthalten» (so: Magdalena Söldner, ‹... fruchtbar im Sommer der Nil strömt voll erquickender Flut›. Ägyptenrezeption im augusteischen Rom, in: Antike Welt 31/4, 2000, S. 386; vgl. ebd., S. 387 Abb. 6).

Seite 185 / [42]

Grundlegend hier: Quaegebeur, De l'origine Égyptienne du griffon Némésis (Anm. 40), S. 41–54. Vgl. aber auch noch die Überlegungen bei Michael B. Hornum, Nemesis, the Roman state, and the games (Religions in the Graeco-Roman world 117), Leiden 1993, S. 28–32. Für eine bereits ursprüngliche Verquickung des Greifen mit der Nemesis ausgesprochen haben sich etwa – allerdings ohne wirkliche Argumente –, John Gwyn Griffiths, The divine verdict: a study of divine judgement in the ancient religions (Studies in the history of religions 52), Leiden 1991, S. 183; Irene Kaplan, Grabmalerei und Grabreliefs der Römerzeit: Wechselwirkung zwischen der ägyptischen und griechisch-alexandrinischen Kunst (Beiträge zur Ägyptologie 16), Wien 1999, S. 99: «Der Greif mit dem Rad ist ein rein griechisches Sinnbild des Schicksals und der Petbe, der Personifikation der ausgleichenden Gerechtigkeit.»

Seite 185 / [43]

So auch Hoffmann, Quack, Anthologie der demotischen Literatur (Anm. 33), S. 240. Unterstützend kann noch angemerkt werden, dass das Konzept gerechter Vergeltung (?b?) in Ägypten schon vor dem Papyrus Insinger in Weisheitslehren ein wichtiges Thema; vgl. Jan Assmann, Vergeltung und Erinnerung, in: Studien zu Sprache und Religion Ägyptens zu Ehren von Wolfhart Westendorf. Bd 2: Religion, Göttingen

1984, S. 687–701; Jan Quaegebeur, s.v. ‹Vergeltung›, in: Wolfgang Helck, Wolfhart Westendorf (Hg.), Lexikon der Ägyptologie 6, 1986, Sp. 985f. Auffallend ist auch, dass die griechische Nemesis ursprünglich eine eher passive Figur war und erst mit der Zeit selber aktiv die Vergeltung von fehlbarem Verhalten übernahm. Mit diesem Rollenwechsel einher geht auch das stetige Anwachsen ihres ‹ikonographischen Waffenarsenals›; vgl. Emma J. Stafford, Nemesis, Hybris and Violence, in: Jean-Marie Bertrand (Hg.), La violence dans les mondes grec et romain (Histoire ancienne et médiévale 80), Paris 2005, S. 208.

Seite 185 / [44]

Zu Tutu vgl. die monographische Behandlung des Gottes bei Kaper, The Egyptian God Tutu (Anm. 37). Total ist bei 14 Darstellungen (oder 13 % der bekannten Belege) dem Sphinxgott Tutu auch noch der Greif der Petbe-Nemesis beigestellt (vgl. Ebd., S. 41).

Seite 185 / [45]

Eine treffende Kurzbeschreibung von Tutu gibt der Beginn einer hymnischen Anrufung an den Gott auf einem Naos, der Tutu und seinen sieben Dämonen gewidmet ist:

‹Sei gegrüsst, Tutu, gross an Kraft, Oberhaupt der Pfeildämonen, Herr des Buches, der richtet im Benben-Haus in Heliopolis.› Vgl. Vincent Rondot, Le naos de Domitien, Toutou et les sept flèches, in: Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire 90, 1990, S. 322–324; Kaper, The Egyptian God Tutu (Anm. 37), S. 251. In dem Buch auf das in der obigen Passage angespielt wird, waren gemäss Rondot (ebd., S. 325 n. am) vermutlich die Namen derer verzeichnet, die durch die Pfeildämonen entweder dahingerafft oder verschont werden sollten.

Seite 185 / [46]

Vgl. etwa Olaf E. Kaper, The God Tutu at Kellis: On Two Stelae Found at Ismant el-Kharab in 2000, in: Gillian E. Bowen, Colin A. Hope (Hg.) The Oasis Papers 3: Proceedings of the Third International Conference of the Dakhleh Oasis Project (Dakhleh Oasis Project: Monograph 14), Oxford 2003, S. 315; 319.

Seite 186 / [47]

So der passende Titel des Aufsatzes von Morenz, Der Greif als Vergelter alles Irdischen (Anm. 27).

Seite 186 / [48]

Sandra Lippert, Einführung in die altägyptische Rechtsgeschichte (Einführungen und Quellentexte zur Ägyptologie 5), Münster 2008, S. 2.

Seite 186 / [49]

Vgl. Jan Assmann, Ma'at: Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im Alten Ägypten, München 22006, S. 252ff., wo diese Entwicklung mit dem plakativen Satz «Das Ende der Ma'at ist der Anfang der ‹Persönlichen Frömmigkeit›» zusammengefasst wird (S. 256).

Seite 186 / [50]

Im Briefformular der 20. Dynastie findet sich öfters die Wendung ‹Wahrlich, heute lebe ich; das Morgen aber ist in Gottes Hand› (Übers. nach Friedrich Junge, Einführung in die Grammatik des Neuägyptischen, Wiesbaden 32008, S. 120, Belege gesammelt bei Assmann, Ma'at (Anm. 49), S. 256 Anm. 46). Ähnliche Formulierungen des ‹sich-in-die-Hand-Gottes-Begebens› sind auch sonst sehr häufig; vgl. Jan Bergman, Darstellungen und Vorstellungen von Götterhänden im Alten Ägypten, in: René Kieffer / Jan Bergman (Hg.), La main de Dieu = Die Hand Gottes (Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 94), Tübingen 1997, S. 13ff.

Seite 186 / [51]

So im Titel des Aufsatzes von Aksel Volten, Ägyptische Nemesis-Gedanken, in: Miscellanea Gregoriana. Raccolta di scritti pubblicati nel I centenario dalla fondazione del Pont. Museo Egizio (Monumenti Vaticani di archeologia e d'arte 6), Rom 1941, S. 371–379.

Seite 186 / [52]

Zur Nemesis im römischen Ägypten vgl. Barbara Lichocka, Nemesis en Égypte romaine (Anm. 41) und speziell zum Greifenmotiv in der römischen Kaiserzeit Hans Peter Laubscher, Zur Bildtradition in ptolemäisch-römischer Zeit, in Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts 111, 1997, S. 225–248.

Seite 186 / [53]

Tertullian, Apologeticum 33, 4; vgl. Ann L. Kuttner, Dynasty and Empire in the Age of Augustus: The Case of the Boscoreale Cups, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1995, S. 148ff.

Seite 187 / [54]

Für Interpretationen vgl. etwa Erich Burck, Drei Grundwerte der römischen Lebensordnung (labor, moderatio, pietas), in: Gymnasium 58, 1951, S. 168ff.; Tonio Hölscher, Victoria Romana: Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr., Mainz a. R. 1967, S. 80ff., bes. S. 84; Thomas Köves-Zulauf, Die Worte des Sklaven an den Triumphator, in: Antike und Abendland 44, 1998, S. 78–96; esoterisch: Marie-Louise von Franz, Archetypische Dimensionen der Seele, Einsiedeln 22005, S. 338f.

Vgl. Erika Simon, Spott zum Schutz vor Nemesis, in Géza Alföldy et al. (Hg.), Römische Lebenskunst (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. Reihe 2, Bd. 97), Heidelberg 1995, S. 123.

Abbildungen

Seite 176 / Abb. 1

Zeichenstudien von Händen und Füssen auf dem Recto des Papyrus Artemidorus
[Quelle:
http://www.archaeogate.org/egittologia/event/306/le-tre-vite-del-papiro-di-artemidoro-voci-e-sguardi-dal.html].

Seite 177 / Abb. 2

Greifenszene auf dem Papyrus Artemidorus
[Quelle: Kinzelbach 2009: Taf. 21 Abb.55].

Seite 178 / Abb. 3

Die sog. ‹Zweihundepalette› mit einer Greifendarstellung
[Quellen: Palette:
http://xoomer.virgilio.it/francescoraf/hesyra/palettes/dogs2.jpg; Detail:
http://www.touregypt.net/featurestories/beasts.htm].

Seite 179 / Abb. 4

Der Basler Vogel Gryff. Foto Archiv des Autors.

Seite 179 / Abb. 5

Greif attackiert Werwölfe (aus einem Computer-Spiel)
[Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=dnYjaGddfAc].

Seite 180 / Abb. 6

Greif in einer Grabmalerei in Marisa, Palästina
[Quelle: D.M. Jacobson 2007: pl. 9].

Seite 181 / Abb. 7

Greif im ‹Grossen Jagdmosaik› der Villa von Piazza Armerina
[Quelle: R. Kinzelbach 2009: Taf. 22 Abb.59].

Seite 184 / Abb. 8

Statue der Nemesis in Begleitung des Greifen (2. Jh. n. Chr., Antalya Museum)
[Quelle:
http://www.flickr.com/photos/tommyajohansson/2979388766/].

Seite 185 / Abb. 9

Stele des Gottes Tutu mit Nemesis-Greif (Kairo JE 37538, wohl zw. 106-156 n. Chr.) [Quelle: O.E. Kaper 2003: 296].

Seite 187 / Abb. 10

Siberbecher aus der Villa Pisanella in Boscoreale mit Darstellung des Triumphzuges des Tiberius
[Quelle: http://www.gemmarius-sculptor.de/info5.htm].

Leaves from Paradise: Intermediale Schriftbildlichkeit?

MATTEO NANNI

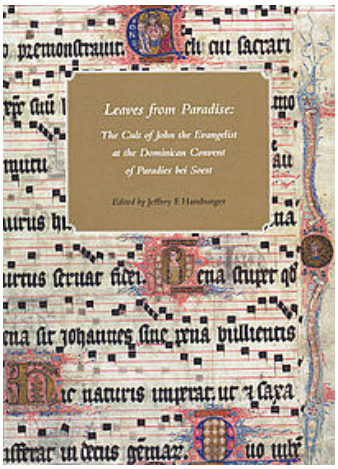


Abb: 1 >

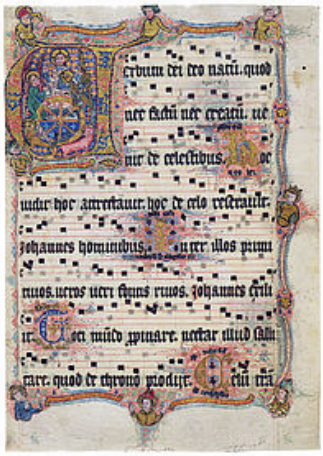


Abb: 2 >

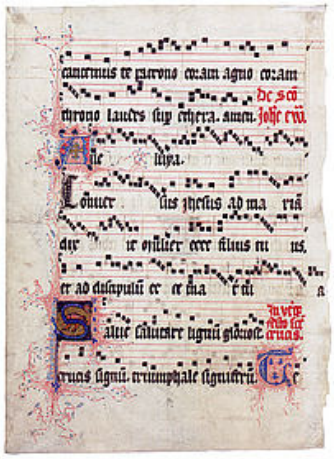


Abb: 3 >

Abb: 4 >

Matteo Nanni über
Jeffrey F. Hamburger (Hg.), *Leaves from Paradise: The Cult of John the Evangelist at the Dominican Convent of Paradies bei Soest*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 2008, 213 S. ISBN 978-0-976-54728-0

Die hier besprochene, von dem Kunsthistoriker Jeffrey F. Hamburger (Harvard) herausgegebene Sammelpublikation erhebt den Anspruch, anhand eines exemplarischen und komplexen Forschungsobjekts interdisziplinäre Perspektiven miteinander in den Dialog neu treten lassen. Die Herausforderung dieses gelungenen Buches liegt genau darin, die Auseinandersetzung mit einem einzigen Gegenstand, also ganz im Sinne einer materialorientierten Methodologie, in vielfältiger und differenzierter Weise so zu gestalten, dass sie an neue Diskurse, insbesondere an diejenigen der Visual Studies oder der Bildkritik anschlussfähig wird.

Im Allgemeinen definiert sich Mediävistik, so halten wir fest, von ihren historischen Objekten her als eine durch und durch interdisziplinäre geisteswissenschaftliche Tätigkeit. Dennoch greifen ihre Resultate und ihre methodischen Ausrichtungen nicht immer über disziplinäre Grenzen hinaus. Denn grundsätzlich können zwei Perspektiven von Interdisziplinarität bestimmt werden: im ersten Fall setzen sich Forscher verschiedener Disziplinen aus ihrer jeweiligen fachspezifischen Perspektive mit einem gemeinsamen Gegenstand auseinander, im anderen Fall reflektiert ein einzelner Wissenschaftler die Ansätze und die Resultate unterschiedlicher Disziplinen innerhalb des eigenen disziplinären Rahmens. Dass es sich dabei nicht um einander ausschließende Modelle handelt, zeigt die hier besprochene Publikation, die beispielhaft die zwei Perspektiven vereinigt und zugleich verkörpert.

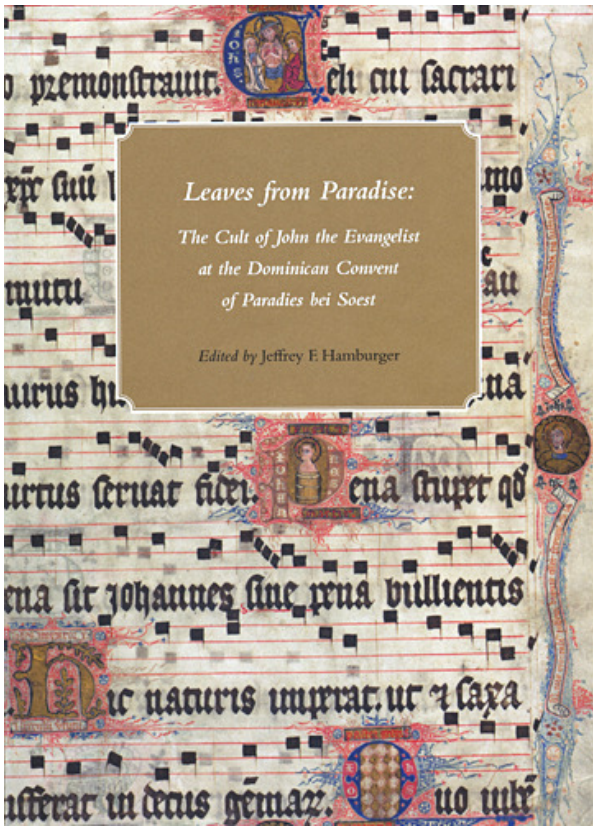


Abb: 1 >

Die sechs Beiträge versammeln sich um eine illuminierte westfälische Handschrift des 14. Jahrhunderts, die den Text und die Melodie der zu Ehren des Evangelisten Johannes bestimmten Sequenz Verbum dei deo natum wiedergibt. Programmatisch eröffnet das Buch mit der Präsentation seines zentralen Gegenstands – dem Fragment aus einem Graduale des dominikanischen Frauenklosters «Paradies» bei Soest –, das in einer prachtvollen Farbreproduktion und mit der Edition und der Übersetzung des Textes zu Beginn des Buches vorliegt. [1]

Leider fehlt an dieser Stelle eine Edition der in der Handschrift enthaltenen Melodiefassung, bei der es sich um eine gegenüber dem älteren Corpus dieser Sequenz spätere und mit nicht unwesentlichen Varianten versehene Melodie handelt. Die Melodie, die erst in dem methodologisch problematischen Beitrag von Nancy van Deusen ab Seite 67 wiedergegeben ist, ist eine frühere Fassung aus der Handschrift Kassel, Landesbibliothek, MS Theol. 4°5. Diese ist im Vergleich zur Fassung aus den Leaves from Paradise um einiges verschieden und führt damit leider zu einem Bruch zwischen dem poetisch-visuellen Gegenstand und der notationellen-akustischen Ebene der besprochenen Quelle.

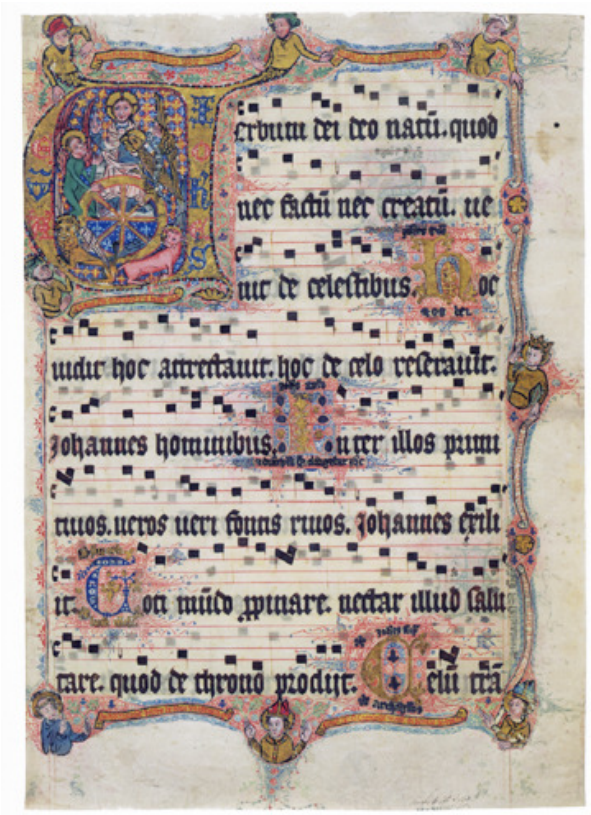


Abb: 2 >

Im Sammelband treten Historiker, Musikwissenschaftler, Kunsthistoriker und Latinisten zusammen und untersuchen, jeder aus der eigenen disziplinären Perspektive, zentrale Aspekte dieser einzigartigen Soester Handschrift. Stil und intertextuelle Details der Illuminationen, Einordnung des Textes und der Melodie im Rahmen der Geschichte der Sequenz, Rezeption und liturgische Funktion, Performanz und theologischer Hintergrund des Klosters, in dem die Handschrift kopiert wurde, sind die zentralen Themenfelder, die aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchtet werden. Bemerkenswert und mutig ist die Fokussierung dieses Buches auf ein einziges «Stück», auf eine Sequenz, die auf knapp sechs Manuskriptseiten überliefert ist (insgesamt handelt es sich bei den *Leaves from Paradise* um nur 4 folia); ein schöner Beweis dafür, dass Vielfalt und Fülle nicht in der Menge von Materialien, sondern in der Art und Weise, wie man auf die Quellen schaut, zu finden ist.

Über die disziplinäre Vielfalt hinaus ist auch auf den Gender-Aspekt hinzuweisen, der hier nicht ostentativ aufgedrängt wird, sondern den Tatsachen von Genese und Gebrauch der Handschrift entsprechend, produktiv eingebracht wird.

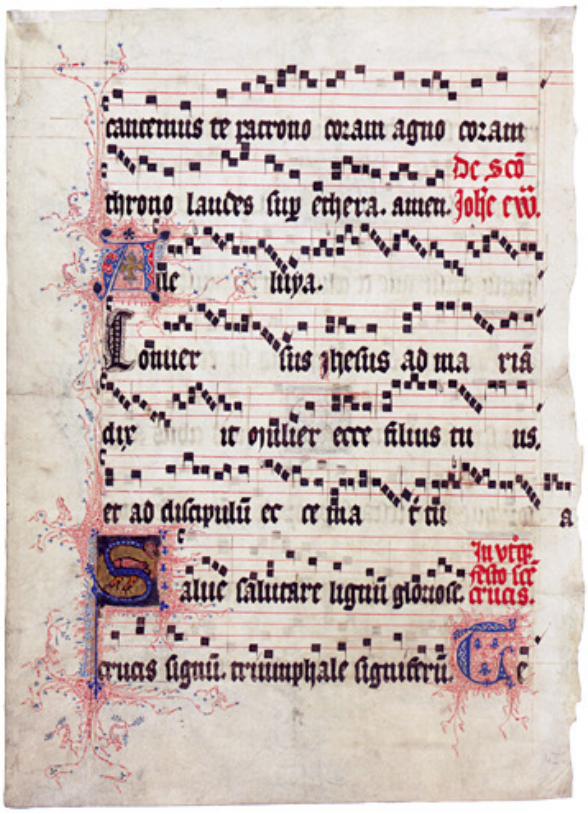


Abb: 3 >

So führt der Text von Susan Marti mitten in das Leben des Frauenklosters und des Scriptoriums im Frauenkloster «Paradies» und rekonstruiert anhand von den in anderen Handschriften aus dem Kloster bei Soest erhaltenen Selbstbildnissen das soziale und intellektuelle Profil der im Scriptorium tätigen Nonnen.

Während die Musikwissenschaftlerin Nancy van Deusen die theologische und liturgische Tragweite der spätmittelalterlichen Sequenz-Tradition hervorhebt, ohne freilich auf den im Zentrum stehenden Gegenstand einzugehen, kann die Musikwissenschaftlerin Lori Kruckenberg eine in der Handschrift verborgene Performativität entschlüsseln und den Aufführungskontext der devotionalen Gesänge und des mittelalterlichen Kirchenliedes anhand von Textzeugen (Amalarius von Metz, Bernhard von Clairvaux) herausarbeiten.

Mit der Edition eines zeitgenössischen Kommentars zum Sequenz-Text aus der Handschrift Klagenfurt Universitätsbibliothek, Cart. 133, erweitert Erika Kihlman den hermeneutischen Rahmen dieses Buches durch die Einbettung des intellektuellen dominikanischen Kontextes dieser Sequenz im theologischen wie philosophischen Diskurs seiner Zeit.

Abb: 4 >

Bereits von der materiellen Seite her betrachtet, stellen illuminierte Musikhandschriften einen Gegenstand dar, der einen multidisziplinären Ansatz erfordert. Der poetische Text steht unter schwarzer Quadratnotation, die bunten Initialen und Marginalien sind kunstvoll bemalt und führen Zitate, Namen, Wörter, Kürzel auf, die ein weites Feld theologischer, philosophischer, literarischer, aber auch biographischer Natur eröffnen.

In diesem vielfältigen Kontext sind beide Texte des Latinisten Felix Heinzer und des Kunsthistorikers Jeffrey F. Hamburger zu betrachten, die das Wissen unterschiedlicher Disziplinen zusammenhängend reflektieren und fruchtbar machen. Die zentrale Frage nach der Interrelation von Bild, Text und Musik wird in diesen zwei zentralen Beiträgen überzeugend angegangen.

Heinzers aufschlussreicher Text behandelt diese Frage unter dem Blickwinkel des Hörens und Sehens im Sequenzen-Text und lässt dabei virtuose stilistische und sprachliche Untersuchungen einfließen. Hamburger flechtet, ausgehend von den Illuminationen, ein dichtes Netz intertextueller Bezüge. Die Entschlüsselung der «Marginalien» und deren Quellenfindung (S. 202–205) ist einer der Höhepunkte der Lektüre des Bandes.

Insgesamt führt diese Publikation, die lediglich eine Art «Spitze des Eisberges» darstellt, da es sich um die erste einer angekündigten Reihe größerer interdisziplinärer Publikationen zu den deutschen Handschriften aus dem Kloster «Paradies» handelt, zur bemerkenswerten Schlussthese, dass die Handschrift nicht nur als Vorlage für den Gesang bestimmt war, sondern ebenso für die Lektüre und Meditation der Nonnen verwendet wurde: als eine Art Vermittler zwischen einem öffentlichen und einem privaten Raum der Liturgie. Dass wir es hier nun mit einer medial betrachtet polyvalenten Quelle zu tun haben, dass sich hier Bilder mit Text und mit musikalischer Notation den Raum auf dem Pergament teilen, hätte Anlass genug sein können, das Phänomen der Intermedialität in die Überlegungen mit einzubeziehen.

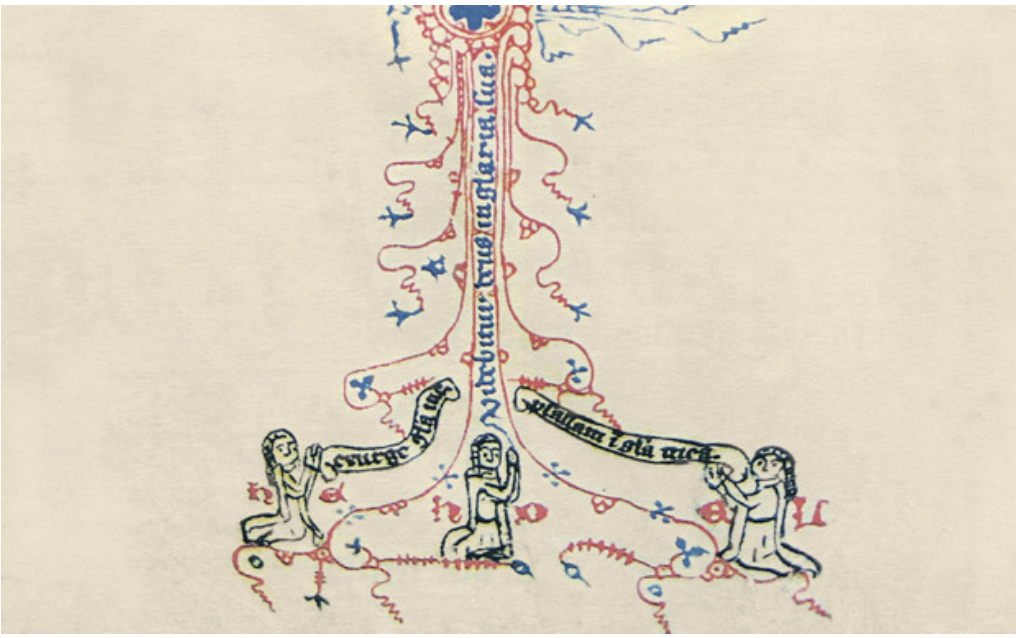


Abb: 5 >

Leider fehlt jedoch jeder Bezug zu den seit den Debatten um die Schriftbildlichkeit und den «iconic turn» reflektierten Implikationen der Relationen zwischen Bild, Schrift und Notation. Zu fragen wäre einerseits, wie die verschiedenen medialen Ebenen untereinander interagieren, und andererseits, nach welcher visuellen Logik die *Leaves from Paradise* gestaltet wurden. Denn es steht außer Zweifel, dass hier eine einzigartige Modalität der Sichtbarmachung von Wissen und Glauben vorliegt, die in manchen Beiträgen immerhin implizit angesprochen scheint, aber leider nirgends ausdrücklich gemacht wird. Es ist nun die Aufgabe künftiger Wissenschaftler, auf der vorbildhaften Leistung dieses Buches aufbauend, die visuelle Qualität dieser und ähnlicher Quellen den theoretischen Errungenschaften der Bildkritik entsprechend anzugehen und neu zu beleuchten.

Fussnoten

Seite 189 / [1]

Bei den Leaves from Paradise handelt es sich um Fragmente einer Handschrift, die an drei unterschiedlichen Orten aufbewahrt sind: München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 18703 r-v; Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library, MS Typ 1095, I-II; Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek, MS D 9, fol. 252v und MS D 11, S. 519.

Abbildungen

Seite 189 / Abb. 1

Jeffrey F. Hamburger, Leaves from Paradise, Buchumschlag.

Seite 190 / Abb. 2

Verbum dei deo natum: Fragment aus einem Graduale, Paradies bei Soest (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 18703, recto).

Seite 191 / Abb. 3

Verbum dei deo natum: Fragment aus einem Graduale, Paradies bei Soest (Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library, MS Typ 1095, f. 2v.).

Seite 192 / Abb. 4

«Schwester H.» Graduale, Paradies bei Soest (Düsseldorf, Universitäts-und Landesbibliothek, D 11, S. 649, Detail).

Seite 193 / Abb. 5

«Selbstportraits» von Nonnen, Graduale, Paradies bei Soest (Düsseldorf, Universitäts- und Landesbibliothek, D 11, S. 19, Detail).

Témoigner du visible

DARIO CECCHI

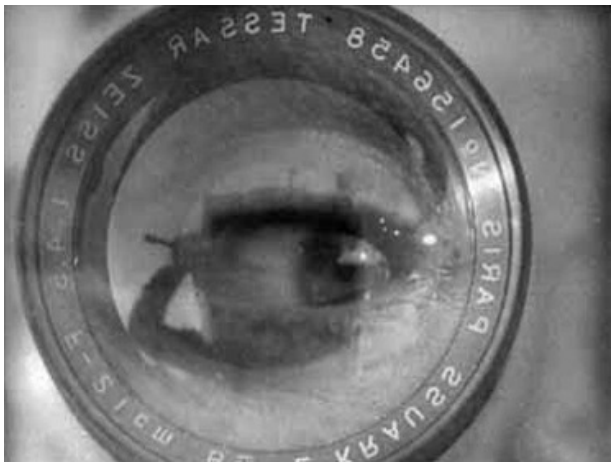


Abb: 1 >

Abb: 2 >

Dario Cecchi sur
Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Editori Laterza, Roma-Bari 2010, 100 S., ISBN 978-88-420-9445-6

Les images véhiculées par les médias nous appellent de plus en plus à une compréhension renouvelée du politique. Certains évènements tragiques – comme ceux du 11 Septembre, ou l'attentat à l'école de Beslan, en Ossétie du Nord – ont été suivis à travers les médias et ont suscité l'attention du public *en tant que faits relatés à travers des images médiales*. Sommes-nous contraints d'accepter cet état de choses ou sommes-nous autorisés à soulever une *quaestio juris* à propos de cette absorption des procédés de la construction du sens des événements par les médias? Dans son dernier livre, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, le philosophe italien Pietro Montani argumente de manière convaincante en faveur de l'idée que les images sont toujours en dette d'un travail d'élaboration effectué autant par ses producteurs que par ses consommateurs.

Quand les images tentent de se présenter à notre attention en tant que média transparents, elles dissimulent toujours des désirs et nous demandent, en vérité, toujours quelque chose, comme nous l'a appris W. J. T. Mitchell. Selon Montani, si cette absorption de la réalité par les médias est désormais considérable – pensons seulement aux thèses de Guy Debord et de Jean Baudrillard – il est encore plus urgent de s'interroger sur les critères qui orientent ses processus.

Nous pouvons repérer ce travail d'élaboration des images dans notre expérience de deux manières, qui sont, à plusieurs égards, opposées.

D'un côté, les images ouvrent à des formes «d'esthétisation», par laquelle s'achève leur collocation rapide et «anesthétique» dans le système de la communication globale; de l'autre, les images essayent de rendre également justice à leur pathos, à leur force, à travers l'individuation de procédés en mesure de les «authentifier», voir de leur donner une valeur, aussi bien esthétique qu'éthique ou politique. L'auteur se propose, dans cet ouvrage, de développer cette seconde possibilité en lui attribuant les traits d'une nouvelle «politisation de l'art» qui, selon la célèbre formule benjaminienne, doit être opposée à «l'esthétisation de la politique» qu'on peut comprendre, à notre époque, comme la tentative de maîtriser et de gouverner les émotions du public pour assurer un consensus politique.

Montani, à travers une très intéressante confrontation avec la pensée du philosophe américain Arthur C. Danto, veut aussi prendre de la distance par rapport aux philosophies de l'art d'inspiration analytique qui semblent se vouloir défaire de la question de l'*aisthesis* dans notre considération de l'art.

Abb: 3 >

Dans le contexte d'une philosophie de l'art qui a pour objectif de renoncer à toute esthétique, une réflexion philosophique comme celle proposée par Montani se charge de retrouver les catégories qui nous permettent de proposer à nouveau la question du référent à partir du dépassement du référentialisme mimétique mis en état de crise par l'art contemporain. Pour Montani, il faut ainsi parler d'*image* plutôt que d'*œuvres d'art*, car les images – une fois que nous les pensons sans faire nécessairement référence aux images artistiques tout court – nous demandent d'élaborer des formes *techniques* qui ne sont pas totalement identifiables avec celles de l'art. Parmi ces formes Montani concentre son attention sur un concept qu'il définit comme «authentification».

L'authentification n'est pas à confondre avec l'authenticité dont parle Martin Heidegger en *Sein und Zeit*: au niveau pratique, l'authentification des images se réalise par exemple à travers le montage d'images fictives avec d'autres images non fictives ou dans l'exposition réciproque des différentes formes médiales. Montani le montre bien en analysant le dernier film de Brian De Palma, *Redacted*, dédié à la reconstruction du viol d'une jeune fille irakienne perpétré par des soldats américains (fig. 4).

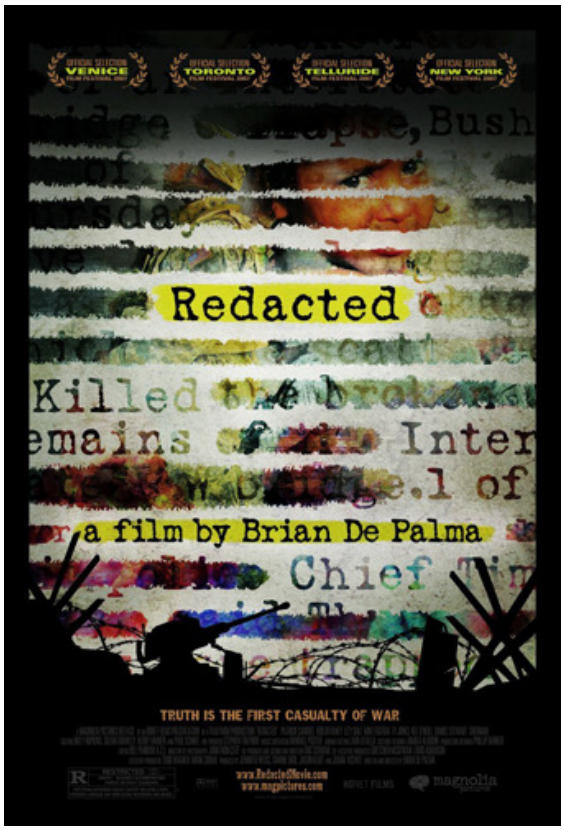


Abb: 4 >

Cet événement a effectivement eu lieu, mais De Palma n'essaie pas d'en faire un documentaire ou même une narration au sens courant du terme et préfère présenter les narrations des protagonistes à travers des vidéos apparemment d'amateur. Il s'agit pourtant d'images produites par De Palma lui-même, qui nous conduit, grâce à cet escamotage, à la résolution de l'histoire : un procès contre les soldats qui ont perpétré le viol et la successive révocation du soldat qui avait été témoin du fait et avait pris la décision de dénoncer ses compagnons aux autorités militaires.

Le réalisateur prend comme point de départ le préjugé, pour ainsi dire, que toute image, à l'époque du contrôle politico-militaire des médias à cause de la guerre, peut être, en principe, manipulée. Le film semble partir effectivement du constat que toute réalité est *redacted*, à savoir soumise aux mécanismes de contrôle du réseau. Son but est donc de s'interroger à propos de la nature de ces mécanismes. Dans un film de nature complètement fictive et «fabriquée» il reproduit, en effet, plusieurs formes d'image documentaire: matériaux vidéo produits par un soldat d'un *check point*; le documentaire d'une émission de télévision française; et des reportages de journalistes *embedded*. Cette opération de dédoublement de l'appareil de mystification de la réalité montre toute sa force lorsque le récit filmique, qui se conclut avec une scène d'amour des plus stéréotypées entre un soldat rentré du front et sa femme, est confronté à des images documentaires de la guerre en Iraq, véritable «greffe intermédiale» dans la narration filmique. On s'aperçoit alors que le dispositif de fiction nous a montré l'*impossibilité de faire l'expérience de la réalité qui nous entoure* en déployant ainsi une réflexion sur tous les dispositifs de la vision qui se mettent en œuvre par les images que nous voyons.

Deux problématiques émergent alors et orientent le cheminement du texte: quelles sont les ressources de mémoire auxquelles les images renvoient pour rendre possible un tel travail de confrontation entre l'élément fictif et l'élément non-fictif dans la construction du référent? Et – problème qui est, de toute évidence, lié au premier – faudrait-il parler d'une véritable *technique*, plutôt que d'une faculté de l'*imagination*? Cette sorte d'archive médiale n'est pas une ressource neutre, disponible à tout usage. Elle se constitue au contraire d'une façon dynamique par rapport aux prestations que nous nous attendons des images: elle est essentiellement *historique* et *vivante*. Il apparaît clairement ici que l'auteur fait travailler le paradigme kantien, fondé sur une investigation des procédés de l'imagination transcendantale, avec l'idée d'une mémoire anachronique des images – tout récemment reprise, comme Montani nous le rappelle, par Georges Didi-Huberman – que Warburg a essayé de rendre visible à travers le projet de l'atlas *Mnemosyne*.

Le travail de notre imagination est à la fois une élaboration de la mémoire et une production d'images inédites: les deux opérations sont au fond conjointes. Il est possible de percevoir et de comprendre ce double travail à condition de repérer des pratiques qui ne se laissent pas immobiliser par «l'indifférence référentielle» et «l'autoréférence» qui, selon Montani, informent désormais le monde de l'art. Comme on l'a déjà vu avec l'exemple De Palma, Montani pense que le cinéma peut créer les occasions d'une régénération de nos «prestations référentielles».

En analysant, par exemple, quelques séquences de *Buongiorno, notte*, le film de Marco Bellocchio sur l'affaire Moro en Italie, Montani nous montre que les images remontants à différents régimes de représentation (fiction, documentaire; plan narratif, plan historique) sont susceptibles, au niveau du montage, d'une *reformulation du statut référentiel d'un événement historique*.

À travers l'insertion des séquences télévisuelles d'archive – celles de gros plans de la nomenclature politique aux funérailles de Moro tué par les brigadistes – dans la fiction narrative, le réalisateur ne semble pas seulement vouloir illustrer l'état d'âme du personnage principal, mais aussi questionner le *sens politique commun* que nous partageons à l'occasion de certains événements historiques. Montani considère ce montage intermédiale comme une stratégie d'authentification de l'image, procédé qui relève d'une dette de témoignage.

Ainsi nous parvenons à la dernière thèse du livre. Le résultat de l'intéressante investigation de l'auteur nous conduit à une importante considération d'ordre politique. Les images médiales existent dans un réseau qui se constitue à la fois comme canal communicatif et comme archive: dans ce réseau il est toujours possible d'ouvrir l'espace d'un montage intermédiale, pensé en vue d'une régénération du sens des images à travers les travaux des différents médias et régimes représentatifs, et ainsi capable de faire signe au monde référentiel.

Mais cela signifie aussi que nous pouvons nous inscrire dans un réseau des montages d'images qui n'a pas de configuration close. Ces montages sont en principe *ouverts à la possibilité que les autres utilisateurs du réseau puissent les remonter ou les enrichir avec d'autres images, en leur donnant de nouveaux sens, procédé qui repose précisément sur le caractère «réversible» (au sens de Merleau-Ponty) de l'image médiale*. Montani retrouve cette notion de réseau ouvert dans la production du metteur en scène et théoricien russe Dziga Vertov (fig. 5). Dans son projet – entravé par la censure soviétique et presque totalement inaccompli – d'un *Kinoglaz*, l'investigation visuelle de la réalité achevée grâce à des moyens techniques, Vertov laissait entrevoir précisément la possibilité de créer un réseau de centres de production et circulation d'images.

Un tel projet relevait autant de l'esthétique (critique du *Gesamtkunstwerk* cinématographique maîtrisé par le metteur en scène) que du politique (possibilité de partager activement notre vision des choses avec les autres). Dans son livre, Montani en montre l'actualité pour une théorie contemporaine de la «politisation de l'art», dans laquelle l'art n'est plus le paradigme exemplaire d'une action politique à venir. L'art – mais il faudrait désormais parler de techniques de l'image – sera, au contraire, *un passage nécessaire de l'agir politique*.

Abb: 5 >

Montani démontre ainsi que, dans la modernité récente, le montage cinématographique et la *phronesis* éthique ou politique sont étroitement apparentés: notre *phronesis*, notre faculté de prendre des décisions qui engagent à l'action, est en *dette* avec des images qui authentifient (ou invalident) l'horizon de l'action. [1]

Fussnoten

Seite 199 / [1]

Je voudrais remercier Giada Mangiamieli, Patrizia Rafat et Marie Rebecchi, et en particulier Meryem Akabouch, pour avoir lu ce texte avant sa publication.

Abbildungen

Seite 194 / Abb. 1

Cheloveks kinoapparatom / L'homme à la caméra (URSS 1929, Dziga Vertov), photogramme. Photo archive de l'auteur.

Seite 194 / Abb. 2

Cheloveks kinoapparatom / L'homme à la caméra (URSS 1929, Dziga Vertov), photogramme. Photo archive de l'auteur.

Seite 195 / Abb. 3

Pietro Montani, L'immaginazione intermediale, couverture. Photo archive de l'auteur.

Seite 196 / Abb. 4

Redacted (USA 2007, Brian De Palma), affiche d'annonce. Photo archive de l'auteur.

Seite 199 / Abb. 5

Kinoglaz (URSS 1924, Dziga Vertov), affiche d'annonce. Photo archive de l'auteur.

Bild/Träger

SEBASTIAN EGENHOFER

Die Thematisierung des Bildträgers ist oft mit dem Blick auf moderne, abstrakte, flache, in ihrer Materialität gebundene und diese zeigende Bilder verbunden worden. Die selbstreflexive Kunst der Moderne mache den materiellen Träger sichtbar, den die ‹idealistische› Malerei der neuzeitlichen Tradition verdrängt habe, um dem Schein der Bildtiefe Platz zu machen. Die Perspektive gilt als Paradigma dieser Verdrängung, da sie die Bildebene als Schnittebene im geometrischen Raum bestimmt. Die räumliche Gliederung der Bildebene ist so ausgehend von den Planschnitten nach mathematischen Gesetzen deduzierbar und die Fixierung dieser Gliederung (des *disegno*) in einem resistenten Trägermaterial (Wand, Leinwand, Holz, Farbe) gilt als sekundäres Zugeständnis an die Leibgebundenheit des Sehens, während das adäquate Subjekt der Perspektive stoff- und ortloses Cogito wäre, das den mathematischen Raum erfasst, indem es ihn denkt.

Nach diesem Modell (das historisch vielfach unterlaufen wurde, das ‹Fleisch› der Malerei war faktisch nie sekundär; aber ich komme auf eine grundsätzliche Kritik von anderer Seite her zurück) fände in der impressionistischen und post-impressionistischen Malerei des 19. Jahrhunderts ein Paradigmenwechsel statt, insofern dort das Licht nicht als Element geometrischer Konstruktion, sondern als energetische Schwingungsmannigfaltigkeit begriffen wird, die sich im Auge des Sehenden – und das heißt nun in der Zeit, nicht nur im Raumpunkt dieses Auges – in ein Wahrnehmungsbild übersetzt. Bei Seurat beginnt um den Augenpunkt der Perspektive gegenüber dem Schirm der spektralisierten und in die Atome der Pinselmarkierungen gesplitterten Farbe ein Körper zu gerinnen, der der physiologische Träger des Wahrnehmungsfeldes ist. [1] Die Inkarnation des Bildscheins in seinem Trägermaterial und die Verleiblichung des wahrnehmenden Subjekts verlaufen parallel.

Diese Inkarnation ist, um in großen Schritten vorzugehen, in der minimalistischen Situation abgeschlossen. In Robert Morris' *Plywood Show* (Abb. 1) ist der Ausstellungsraum zur Bühne der grauen Volumina geworden, in deren *Theater*, mit dem Wort Michael Frieds, [2] der/die Betrachter/in eingelassen sein wird – ein wahrnehmender Leib, der von der theatralen Situation sein je singuläres Video, sein verzeitlichtes Bild anfertigt. In der postminimalistischen Kunst ist die Bindung dieses Videos, der temporalen Gestalt der ästhetischen Erfahrung, an den Apparat, der es aufzeichnet, den wahrnehmenden Körper, weiter analysiert worden, ebenso wie die Bilder, die der Körper selbst im Raum der theatralen Sichtbarkeit abgibt.

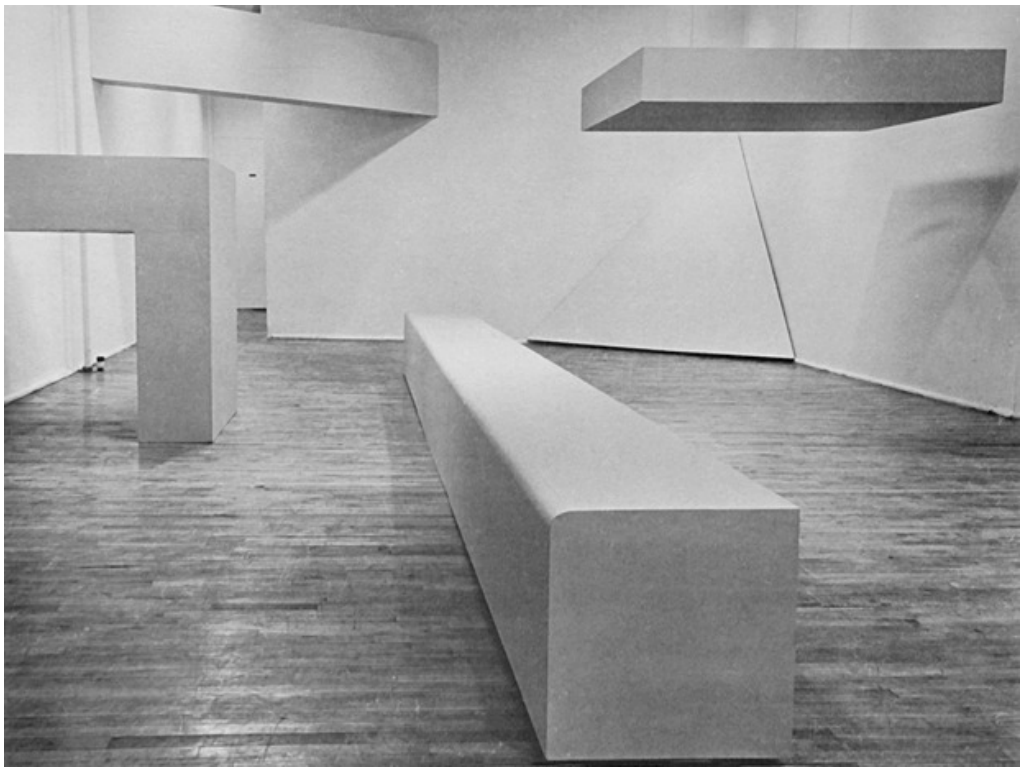


Abb: 1 >

Prozess- und Performancekunst reflektieren und vertiefen die Rückbindung der visuellen Erfahrung an ihren leiblichen Träger durch die Desintegration der minimalistischen Gestalt, während in installativen Arbeiten etwa Dan Grahams der Raum der Sichtbarkeit zunehmend als sozialer, intersubjektiver, von bildlichen Identifikationsmustern und von Sprache durchzogener begriffen wird (Abb. 2). Bis in die gegenwärtige Installationskunst, die ästhetische Erfahrung dem Schillerschen Modell gemäß als Propädeutik gewaltfreier Kommunikation begreift, wirkt auf diesem Weg die minimalistische Inkarnation von Betrachter/in und Situation fort. [3]

Die skizzierte Bindung der ästhetischen Erfahrung an den (biologischen, sozialen, sprechenden) Körper des/der Betrachter/in ist dabei nur die eine Seite. Andererseits wird der Bezug der ästhetischen Präsenz überhaupt an den Träger der Institution untersucht. Museum und Galerie, im Minimalismus nur als Raumbehälter begriffen, werden in ihrer historischen und ökonomischen Funktion analysiert und durch das Licht der Ausstellung, das sie produzieren, selbst mit ausgestellt. Auf unterschiedliche Weise rückt so der Träger des ‹Bildes› in eine Sichtbarkeit, die genealogisch als perspektivische bestimmt werden muss und die tatsächlich perspektivisch ist.

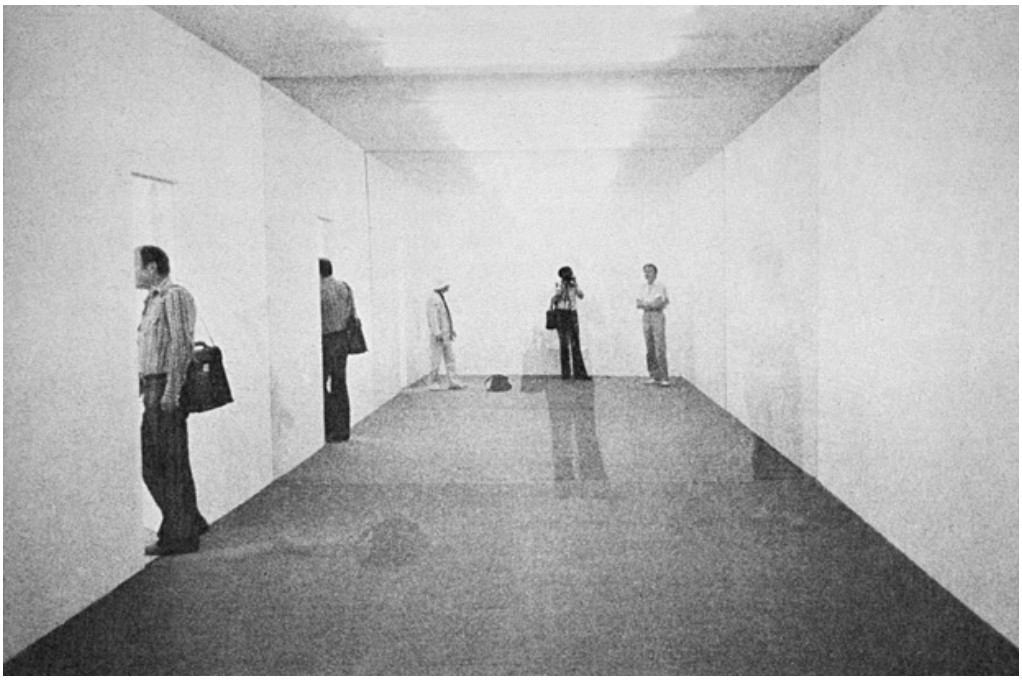


Abb: 2 >

Der ehemals vom Bildschein verdrängte Träger verwandelt sich in ein sichtbares Objekt – sei dieses Objekt die in ihrer sozialen und ökonomischen Funktion ausgestellte Institution, wie häufig in der investigativen Institutionskritik der 90er Jahre, [4] sei es ein Ensemble von Betrachtersubjekten, die ästhetische Erfahrung als soziale Praxis vollziehen, wie im Entwurf der Relationalen Ästhetik von Nicolas Bourriaud. Jeweils wird der Träger des ästhetischen Scheins selbst zur Bildfigur. Der Bildträger ist so nicht freigestellt, er bleibt von der Bildfunktion überdeckt.

Damit liegt die Schwierigkeit, den Begriff des Trägers zu fassen, offen. Ausgehend von der medienanalytischen und selbstreflexiven Bewegung der modernen Malerei wurde der Bildträger mit dem opaken Material identifiziert, das in vormoderner Malerei den Bildschein generiert, indem es sich selbst verbirgt. Dieses Material wird bei Seurat in den Sand der Farbpunkte, die zugleich Indizes des sequenziellen Produktionsprozesses sind, zerlegt. Es wird bei Mondrian vom kubistischen Raster durchgekämmt, auf die Grundfarben hin polarisiert und im Liniengerüst des Bildes festgelegt. Es wird bei Pollock als heterogenes Farbmaterial freigesetzt – nicht mehr in die Elemente eines möglichen bildlichen Erscheinungsraum gespalten, sondern in die Readymades der Lack- und Emailfarben mit ihrer eigenen Schwere, Dichte und Historizität, die an den Bewegungsraum eines athletisch-spektakulären Produktionsprozesses gebunden bleiben.

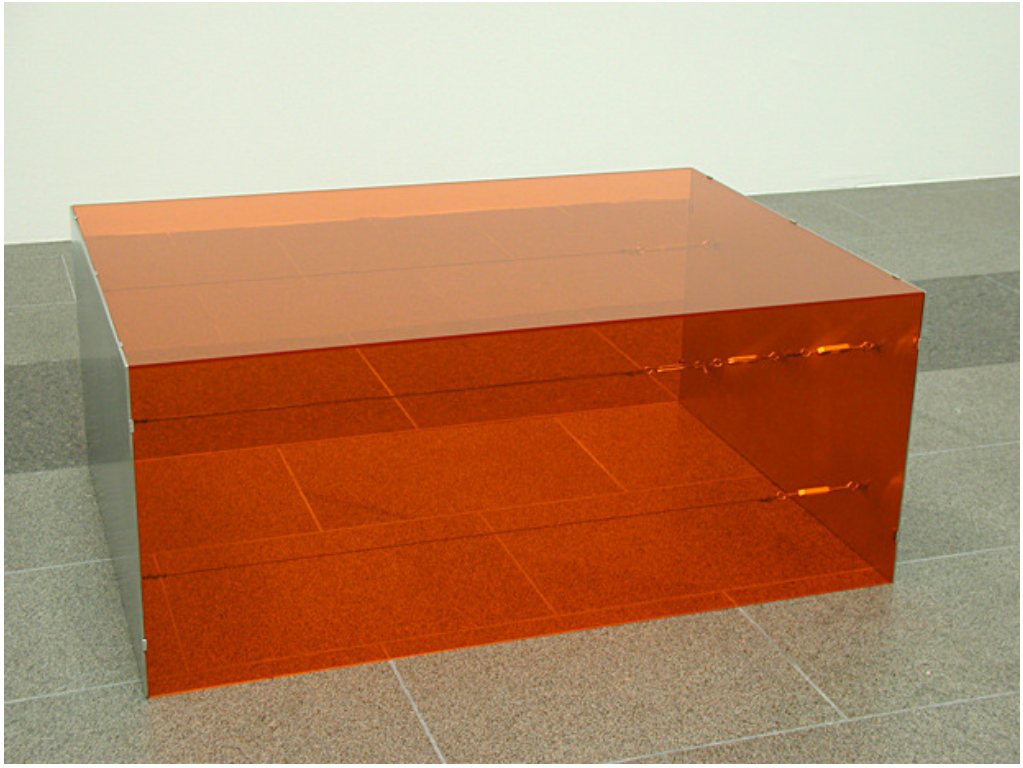


Abb: 3 >

Das in der perspektivisch-repräsentationalen Malerei als solches verdrängte Trägermaterial des bildlichen Scheins wird selbst in die Sichtbarkeit gehoben. Es tritt aber, wenn es von der Spaltung von Zeigendem und Gezeigtem nicht mehr durchlaufen ist, die den Ort des Bildes bestimmt, schlicht in den Zustand einer opaken Wirklichkeit ein, die in einem Licht erscheint, das sie nicht selbst produziert, die also nicht Träger, sondern Objekt oder Figur in einer Sichtbarkeit ist.

Dieser Moment, in dem die Bildmaterie sich in tautologischer Selbstdenotation nur noch selbst vorzeigt, ist in Frank Stellas Frühwerk erreicht, von dem der Minimalismus zur industriellen Objektproduktion abspringt und damit zu einer neuen Definition sowohl von Träger wie von Bild. Das ehemalige Bild ist Objekt geworden, in Materialien inkarnierte Sichtbarkeit – selten so radikal und restlos wie in Donald Judds Plexiglasboxen von 1964/65ff. (Abb. 3). Diese Sichtbarkeit aber ist einem neuen Träger appliziert, dem White Cube der Galerie, der der Malgrund der Installation ist. Diesen Grund perforiert Michael Asher in seiner paradigmatischen Installation in der Galleria Toselli in Mailand (13. Sept.-8. Okt. 1973) durch die Subtraktion des (mehrschichtigen) weißen Anstrichs und legt den materiellen Körper der Galerie als Träger des ›Bildes‹ – der Installation, des Raums der ästhetischen Gegenwart – frei (Abb. 4). [5]

Abb: 4 >

Ist dieser freigelegte Träger ein Objekt? Oder, umgekehrt gefragt, ist er als das erscheinende Objekt der Träger der Sichtbarkeit, die auf ihn zurückgewendet ist? Gehen wir einen Schritt zurück.

Sichtbarkeit ist mit und nach der Moderne nicht mehr in einem Bildraum konserviert. Die im repräsentationalen Bild konstituierte Sichtbarkeit, die an der Bildfigur, dem Repräsentat oder dem Noema des Bildes endet, konnte übersehen (durchsehen) und vergessen werden. Die klassische Ikonografie ist die Übung dieses Vergessens. Die Reflexion auf die perspektivtheoretische Begründung dieser in der Malschicht fixierten Sichtbarkeit, macht klar, dass sie ausgreift in den Raum vor dem Bild, dass das Gemälde nur die Regeln und Bedingungen der geometrischen Optik expliziert, denen gemäß sich die natürlich Wahrnehmung überhaupt vollzieht. Das Gemälde ist der Ort, an dem die Genese der perspektivischen Wahrnehmungsbilder durch die Zuspitzung des Bildscheins auf den einen Augenpunkt, der das Hier des Sehens bezeichnet, lesbar bleibt. Die «Katakombe der Keilperspektive», [6] deren invariante Struktur sich in der natürlichen Wahrnehmung unter dem Fließen der Bilder verbirgt, wird durch die Fixierung des Anblicks in der Malerei als solche auffällig.

So lässt das perspektivische Bild das Subjekt der Scheinhaftigkeit seiner Wahrnehmung überhaupt gewahr werden.

Bild/Träger

Das Sehen geht immer von einem (oder zwei) im Raum lokalisierten Punkten aus, durch die der Lichtraum sich auf die Fläche der Retina projiziert und sich in konturierte, zweidimensionale Bilder übersetzt. Der Raum des Sehens ist durch diese radikale Selektivität, durch die Beschränkung auf nur einen Blickpunkt bestimmt. Auf die Wände dieser Fast-Blindheit sind die Wahrnehmungsbilder gemalt. Sie entstehen in dem Kino, das der lebendige Körper für das gegenstandsbezogene Bewusstsein ist. Das perspektivische Bild, das Gemälde, das ein solches Wahrnehmungsbild verdoppelt und fixiert, täuscht daher nicht, es zeigt, dass die Täuschung der Wahrnehmung selbst von der Fesselung des leiblichen Sehens an den Augenpunkt abhängt.

Der Träger des perspektivischen Bildes, also des Anblicks, der sich vom vorgezeichneten Sehpunkt aus in der Bildebene zeigt, ist daher der mathematische Raum oder die standpunktlose Sichtbarkeit selbst. Dieser Raum ist unsichtbar, so wie das Material der Fläche unsichtbar ist – als das, was zu sehen gibt. Die Verdrängung des Trägermaterials in der scheinbaren Transparenz der Bildebene ist dem Dimensionssprung zwischen der Endlichkeit des perspektivischen Scheins und der standpunktlosen Sichtbarkeit geschuldet. Die Fläche – als Schnitt durch die Sehpyramide bestimmt und dieser Definition gemäß materiell (farbig) qualifiziert – ist als Scharnier zwischen dem aspekthaften Bild- und Wahrnehmungsraum und der Sichtbarkeit überhaupt bestimmt. Sie partizipiert – und das zeichnet ihre Unsichtbarkeit für das perspektivische Sehen vor – an der Unendlichkeit des Raums der Sichtbarkeit, in den die «Katakombe» der endlichen Wahrnehmung in ebenso unentrinnbarer wie durchschaubarer Weise eingelassen ist. Dass die Wand oder Tafel, in die das perspektivische Bild die scheinbare Raumtiefe gräbt, im Quattrocento tendenziell Teil des geweihten Körpers der Kirche war, ist offenbar nicht unwesentlich. Ehe sie eine idealistische Gewalt gegen die Sinnlichkeit ist, ist die Verdrängung der Materialität des Bildträgers durch die rationale Perspektive die Verwandlung der substanzialen Teilhabe des sakralen Bildes am Unendlichen in eine relationale, die nicht mehr die Kirche, sondern die Mathematik autorisiert.

Es ist für den Fall der Perspektive also klar, dass der Träger nicht objektiviert, freigelegt oder sichtbar gemacht werden kann, ohne ihn als Träger des Bild- und Wahrnehmungsraums zu verfehlen und in ein Objekt zu verwandeln. Ein Objekt, das er auch sein mag, das aber von seiner Funktion als Bildträger ontologisch radikal transformiert wird. Der Träger ist nicht der buchstäbliche Grund des Bildes. Er zeigt sich als die Dimension, auf die das je gegenwärtige Bild, der akute Anblick, genetisch bezogen ist.

Die Wahrheitsfähigkeit des Bildes liegt in diesem Potential einer Selbstkritik, in der es sich als Ort der Übersetzung des präperspektivischen Außen in die Immanenz der figurierten Sichtbarkeit bestimmt. Die Funktion dieser Übersetzung und ihre zwei Seiten lassen sich durch verschiedene Register hindurch deklinieren. Das Außen kann mit Kant als das präsynthetische Noumenale begriffen werden, das sich in der transzendentalen Arbeit von Einbildungskraft und Verstand in eine regelkonforme phänomenale Natur übersetzt. Es kann spinozistisch als natura naturans begriffen sein, die sich in einem ihrer endlichen Modi, dem Menschen oder Subjekt, zur gegenständlichen natura naturata bricht. Es ist im Paradigma der rationalen Perspektive der Renaissance als der standpunktlose Raum gedacht, der sich in dem selbst weltlosen Augenpunkt, dem Punkt des Cogito, zum Wahrnehmungsraum mit seinen Formen und Figuren übersetzt. Es ist im Paradigma der physiologischen Erkenntnistheorie, die die Malerei des 19. Jahrhunderts und mittelbar der klassischen Moderne bestimmt, das Energiegefälle des Werdens (für die Malerei die Wirkung der Lichtenergie), das im Nervensystem – in der Zeitschwelle, die der neuronale Körper darstellt – zu einer konsistenten, im konstanten Fließen formal stabilen Wirklichkeit gerinnt.

Und es ist in einem weiteren Register das Bewegungsgesetz des Kapitals oder mit Althussers Formel die Geschichte als ‹subjektloser Prozess›, die sich in der Schicht der konsumierbaren materiellen und ideellen Waren in die öffentliche Sichtbarkeit und das ideologische Element des kollektiven Wissens projiziert. Die formale Struktur der Beziehung ist jeweils die einer asymmetrischen Opposition zwischen Dimensionen unterschiedlicher Potenz, derart, dass die niedere Dimension – die bewusstseinsfähige, perspektivisch illuminierte Realität mit ihrer kollektiven sozio-symbolischen Armierung – das Brechungsprodukt oder die Ausdrucksoberfläche der Dimension des ‹Realen› (im Lacanschen Sinn), also des präperspektivischen Außen ist. Das seine eigene Krise exponierende Bild ist eine Stelle in der endlichen Realität, die das Brechungsgesetz lesbar hält und so auf die Ursprungsdimension bezogen bleibt, die sich gegenüber der endlichen Realität als das Unendliche oder Inkommensurable bestimmt.

Der Träger ist also die immer abgekehrte, dem heterogenen, anarchisch früheren Außen zugewandte Seite des Bildes. Der Träger des Bildes ist nie ein konturierbares Objekt. Es ist das positivistische Missverständnis nicht nur des amerikanischen Modernismus, den Träger mit dem materiellen Bestand des Objekts zu identifizieren, dessen massive Präsenz den Spalt oder die Kluft und das Spiel der Differenz von Zeigendem und Gezeigtem ausfüllt. [7]

Es ist dasselbe Missverständnis, das den lebendigen Körper, den Träger einer Wahrnehmungswelt, als biologisches oder soziologisches Objekt im Horizont dieser Wahrnehmungswelt selbst zu begreifen versucht. Und nochmals dasselbe Missverständnis, dass den non-subjektiven Träger des geschichtlichen Prozesses in der Maske einer Institution und ihrer Macht inkarniert sehen will, die dadurch nicht entlarvt, sondern allererst konstituiert wird.

Der Träger ist kein Phänomen in einem wie immer bestimmten Horizont perspektivischer Bildlichkeit und Objektivität, sondern das in der Konstitution eines solchen Horizonts jeweils erloschene Element seiner Produktion. Er gehört keiner phänomenalen Realität an, die schon die imaginativen Synthesen, die das Bewusstsein tragen und begrenzen, durchlaufen hat. Sofern ein Bildträger sich in materieller Gerinnung und Qualifizierung zeigt, sofern er, wie in der selbstreflexiven Bewegung der modernen Kunst in den Gesichtskreis des Bildscheins tritt – ein Moment, der von Cézannes blancs bis zu den sandgestrahlten Wänden der Galleria Toselli in Michael Ashers Installation reicht – ist er schon in Bild, in Erscheinung übersetzt. Das Kleid der Sichtbarkeit ist schon wieder gefallen und hüllt ihn ein. Als Träger kann dieses Stück erscheinende Realität daher nur markiert sein, indem es im Riss und am Rand einer anders bestimmten Sichtbarkeit sich zeigt. So geben die blancs Cézannes ebenso ihr Licht an den Landschaftsraum ab, wie sie dessen amotivische Verletzungen sind; so exponieren die nackten Galeriewände sich ebenso in ihrer Farbigkeit und Präsenz als Erzählung von der Geschichte des materiellen Körpers der Galerie, wie sie der Index der Subtraktion und Abwesenheit des üblichen weißen Anstrichs sind.

Diese Oszillation oder, mit Heideggers Worten, dieser Streit von Lichtung und Verbergung ist das Geschehen immanenter Bildkritik. Immer hat die Übersetzung des Trägers ins Bild schon stattgefunden. Das selbstkritische Bild aber schließt sich nicht im Produkt der Übersetzung, dem Schein der konstituierten Realität ein, auf die es repräsentational oder plastisch-transformierend bezogen wäre. Es ist als Dispositiv bestimmt, das das Faktum, das Gewesensein des Übersetzungsgeschehens in je eigener Weise ‹erinnert›. Es hält seine Bildfunktion – den Bezirk des synthetisch gebändigten, auf die Instanz eines Ich oder das Wir einer Kommunikationsgemeinschaft bezogenen Innenraums – auf das Außen, dessen Übersetzungsprodukt und Abblendung dieser Innenraum und seine Formen sind, durchlässig. Die Wahrheitsfähigkeit des Bildes liegt in dieser Krise, dem Übersetzungsgeschehen zwischen Bild und Träger, das seine Geschichte ausmacht und ausmachen wird.

Fussnoten

Seite 200 / [1]

Michel Foucault hat diese Gerinnung des neuzeitlichen Subjekts zu dem, was er den «Menschen» nennt, in der Reflexion im Spiegel der Meninas antizipiert gesehen, die nach seiner (geometrisch inkorrekten) Lesart, die Präsenz eines «Blick[s] aus Fleisch» am Platz des Königs vor dem Bild induziert (Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1974, bes. Kap. 9 Zit. S. 377).

Seite 200 / [2]

Siehe Michael Fried, Kunst und Objekthaftigkeit, in: Gregor Stemmrich (Hg.), Minimal Art. Eine kritische Retrospektive, Dresden/Basel 1995, S. 334-374.

Seite 201 / [3]

Hierzu maßgeblich Nicolas Bourriaud, Esthétique relationnelle, Dijon 1998; Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M. 2003; die Vorbildfunktion von Schillers Briefen über die ästhetische Eerziehung des Menschen sind in Jacques Rancières Behauptung des intrinischen politischen Potentials des Ästhetischen explizit (s. maßgeblich Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin 22008.

Seite 202 / [4]

Siehe etwa Andrea Fraser, Bericht, hg. v. EA-Generali-Foundation, Wien 1995.

Seite 203 / [5]

Siehe Michael Asher, Writings 1973-83 On Works 1960-79, hg. von Benjamin H.D. Buchloh, Halifax/Los Angeles 1983, S. 88-94. Ausführlich zu Asher: Sebastian Egenhofer, Zeit und Sichtbarkeit bei Michael Asher, in: ders., Produktionsästhetik, Zürich/Berlin 2010, S. 135-163.

Seite 204 / [6]

Kasimir Malewitsch, Über die neuen Systeme in der Kunst [1919], Zürich 1988, S. 23.

Seite 206 / [7]

So antizipiert in Clement Greenbergs Schriften von 1940 an (seit Towards a Newer Laocoon) und realisiert in Stellas Frühwerk.

Abbildungen

Seite 201 / Abb. 1

Robert Morris, Ausstellung in der Green Gallery, New York, 16. Dezember 1964 – 9. Januar 1965 (Fotograf unbekannt). Foto aus: https://bilddatenbank.kunsthist.unibas.ch.

Seite 202 / Abb. 2

Dan Graham, Public Space / Two Audiences, 1976, zwei Räume mit separaten Eingängen, getrennt von einer Thermopanescheibe, Spiegelwand, Teppich, Neonlicht, Holz, ca. 220 x 700 x 220 cm; Installation ‹Ambiente›, Venedig Biennale 1976. Foto aus: https://bilddatenbank.kunshist.unibas.ch.

Seite 203 / Abb. 3

Donald Judd, Untitled, 1966 (DSS 82), Bernsteinfarbenes Plexiglas, rostfreier Stahl, 50,8 x 122 x 86,4 cm; Sammlung Fröhlich, Stuttgart. Foto Archiv des Autors.

Seite 204 / Abb. 4

Michael Asher, Austellung in der Galleria Toselli, 13. September – 8. Oktober 1973. Foto aus: https://bilddatenbank.kunsthist.unibas.ch.

Zeigen/Sichzeigen

EMMANUEL ALLOA

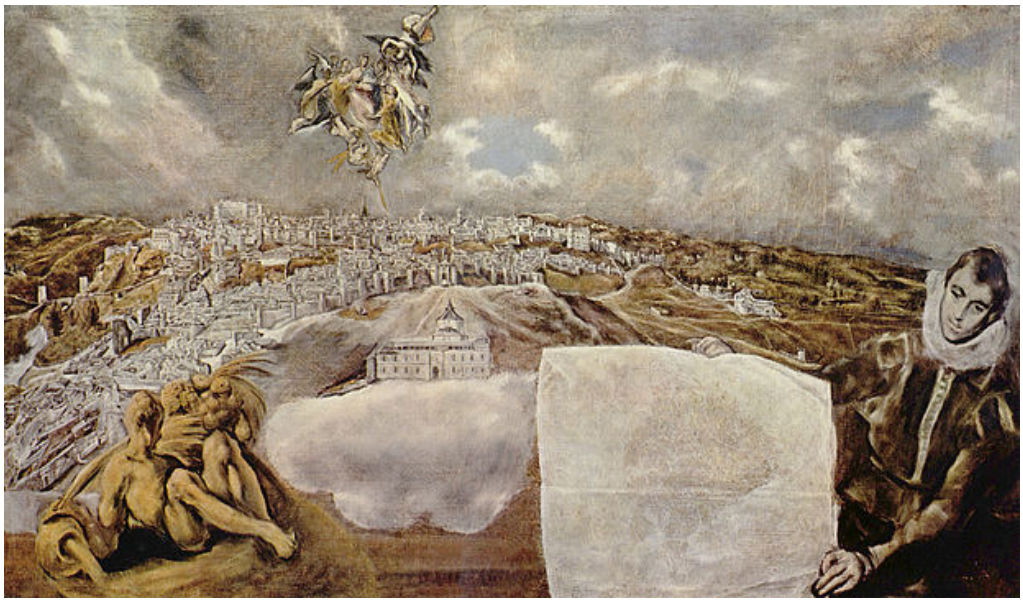


Abb: 1 >

Die Fähigkeit, mit dem Finger auf etwas zu zeigen, ist – wenn man dem Primatenforscher Tomasello folgt – eine ausschließlich menschliche Fertigkeit. [1] Doch nicht jedes Zeigen bedarf des Zeigefingers. Auch Artefakte sind in der Lage, etwas zu zeigen. Die Wetterfahne zeigt, in welche Richtung der Wind weht, das Quecksilber im Thermometer, wie warm oder kalt es ist, der Stadtplan, wie man von A nach B kommt und die Bauanleitung, wie das Möbelstück zu montieren ist.

Zu diesen zeigenden Artefakten gehören in besonderer Weise Bilder, denen, wie es heißt, eine genuine Schaukraft eignet. Was sie zeigen, zeigen sie, anders als ein mathematischer Beweis, nicht als Endergebnis eines Durchgangs; alles, was es zu sehen gibt, liegt von Anfang an offen vor Augen. Anders als in der narrativen Schilderung jedoch, die im Hörer oder Leser eine freie imaginäre Anschaulichkeit erzeugt, ist die bildliche Anschaulichkeit von ihrem materiellen Substrat – vom Bildkörper – niemals loszulösen.

Dadurch allerdings, dass Bilder gleichsam an sich selbst zeigen, was sie zeigen, scheint ihnen gerade das zu fehlen, was man der Diskursivität zuschreibt: die Möglichkeit zur Metasprachlichkeit, d.h. Zeichen, die erklären, wie die Zeichen des Systems zu verwenden sind. Zeigt in der musikalischen Notation der Notenschlüssel an, in welcher Höhe die Töne auf den Notenlinien zu spielen sind, scheint es in Bildern dafür keine Entsprechung zu geben. Wie zeigen Bilder an, wie sie zu betrachten sind und wie zeigen sie, worauf sie zeigen?

Als eine gleichsam pikturale Antwort auf diese theoretische Problemlage lässt sich El Grecos *Ansicht und Plan von Toledo*, um 1610 gemalt, begreifen. Das Gemälde besteht in einer Ansicht jener spanischen Stadt, die die kastilischen Könige in eine Residenzstadt verwandelt hatten, in Vogelflugperspektive, vom Cerro de la Horca aus betrachtet. Vor der dramatischen Wolkenkulisse sticht die helle, neue Renaissance-Stadt, in der der aus Kreta stammende Maler seine letzten Jahrzehnte verlebte, besonders hervor. Doch inwiefern zeigt das Bild wirklich Toledo? Das prägnanteste Element – der Fluss Tajo – fehlt auf den ersten Blick. Er wird nicht wie die Gebäude am Flusssaum, wie etwa der Alcázar oder die Kathedrale, gezeigt, sondern symbolisch, in Gestalt des personifizierten Flussgotts im linken Bildvordergrund dargestellt, genauso wie die Stadtgründung in der schwebenden Gruppe mit dem Stadtheiligen Ildefonso allegorisch versinnbildlicht ist. El Grecos Veduta reiht die rhetorischen Tropen aneinander, um zu bekräftigen, was sich offensichtlich nicht von selbst versteht: die Referenz auf die reale Stadt.

Das wohl erstaunlichste Beispiel dieser rhetorischen Bemühungen, zu zeigen, worauf das Gemälde zeigt, befindet sich im rechten Bildvordergrund: der Sohn des Malers, Juan Manuel, breitet mit beiden Armen vor dem Zuschauer einen Plan von Toledo aus. Die körperliche Zeigegeste des Doubles – des Sohnes – entspricht einem buchstäblichen «Vor-Zeigen»: sie nimmt auf dem Proszenium des Bildes, im Nahraum gestischen Vorweisens, die bildliche Zeigegeste des Malers vorweg. Im selben Zuge deckt sie jedoch auch deren geheime Logik auf: dass Gemälde, ganz wie Karten, doch immer nur flach sind. Diese Vorbühne wird nun noch zum Schauplatz eines weiteren Geständnisses. Die vom Sohn dem Zuschauer entgegengehaltene Karte erhält eine Aufschrift – gleichsam als weitere Stufe der Mise en abyme –, auf der El Greco erklärt, dass es notwendig gewesen sei (*ha sido forzoso*), die Übersichtlichkeit um den Preis einiger Verzerrungen und Verschiebungen zu erkaufen. Das Hospital de Tavera, das aus diesem Blickwinkel eigentlich weite Teile der Stadt hätte verdecken müssen, wird aus dem Gefüge herausgebrochen und schwebt nun frei auf einer Wolke, «als Modell», wie sich der Maler ausdrückt (*como modelo*).

An Grecos Gemälde ist zu recht der bahnbrechende Charakter hervorgehoben worden. Sergej Eisenstein sah im freien Umgang mit den Gebäuden und ihren Ansichten die erste Formulierung der Montage, Louis Marin las das Bild als Selbstdekonstruktion der Repräsentation und Victor Stoichita als Spaltung des Blicks zwischen Tiefen- und Flächenräumlichkeit. [2] Das Werk gilt einigen sogar als Illustration von Leibnizens Perspektivismus, wonach «ein und dieselbe Stadt gemäß der verschiedenen Standorte dessen, der sie betrachtet», verschieden darstellt und doch in ihrem Begriff alle Perspektiven in sich vereint. [3]

Abb: 2 >

Tatsächlich liegt vieles daran, wie man die Vorbühne mit dem Jüngling, die die Veduta als *parergon* rahmt, deutet. Die Karte, die dem Zuschauer in diesem Vorraum entgegengehalten wird, ist selbst – anders als die Veduta – perspektivlos. Sie bannt die ganze Stadt aufs Papier und vermag daher, in ihrer Determiniertheit, die Stadtansicht eindeutig als eine Ansicht von Toledo zu identifizieren. Die Karte zeigt gewissermaßen, worauf das Bild zeigt, ihre *indicatio* dient der *identificatio*. Sie spielt damit die Rolle dessen, was Karl Bühler in seiner *Sprachtheorie* (1934) auch als «Nennfeld» charakterisierte: [4] die dargestellte Karte dient nicht zur Orientierung in einem Raum (sie ist buchstäblich «nicht zu gebrauchen»), sondern vielmehr zur abstrakten Zuordnung einer gemalten Ansicht und eines Eigennamens.

Man könnte es hierbei belassen und werkgeschichtlich erklären, warum der Künstler nach einer ersten rund zehn Jahre früher gemalten *Ansicht von Toledo*, deren Gegenstand oft nicht erkannt wurde, nun das Bedürfnis verspürt, diesen nun eindeutig herauszustellen. Doch vielleicht lohnt es, einen Moment lang noch einer anderen Hypothese zu folgen: Was wäre, wenn die Vorbühne nicht nur dazu dient, zu zeigen, was das Bild zeigt, sondern auch *wie* es zeigt?

Anders als wenig später bei Jan Vermeers *Allegorie der Malerei* etwa (um 1666), in der sich die großflächige geographische Karte verselbstständigt hat und nun die hintere Wand ausfüllt, ist die Karte von Toledo nicht von ihrem Träger zu trennen, ohne den sie unmittelbar zu Boden fiele. In einer Geste, die schon an die des Toreros mit seinem entgegengestreckten *Capote* gemahnt, spannt der Jüngling das Pergament auf und zeigt dabei unwillkürlich nicht nur etwas (die Karte), sondern auch sich.

Abb: 3 >

Die klassische Rhetorik kannte diese Geste unter dem Namen der *ostensio*. Anders als bei der *indicatio*, die verweist, indem sie von sich wegweist, hat die *ostensio* stets ein intransitives Moment: sie zeigt, indem sie etwas an sich vorweist, indem sie es gleichsam vor sich entfaltet. Das *ostendere* kommt, daran erinnert Emile Benveniste, nicht umsonst von *tendere*, spannt es doch gewissermaßen einen Raum auf. [5] Einen Raum, den auch Karl Bühler in seiner Sprachtheorie im Blick hatte, wenn er neben dem aperspektivischen «Nennfeld» von einem «Zeigfeld» spricht, das der leiblich situierte Sprecher um sich herum in seinem Ausdrucksgeschehen aufspannt.

Während sich das Nennfeld durch eine symbolische Vermittlung auszeichnet, die dem sprachlichen Zeichen eine relativ große Kontextunabhängigkeit und Universalität verschafft, ist das Zeigfeld grundlegend okkasionnell und bedarf einer kontextualisierenden Rahmung. Jedes deiktische Zeigen ist darauf angewiesen, dass das Gezeigte für den Sprecher wie für den Hörer gleichermaßen zugänglich ist und mit der demonstrativen Zeigegeste wird zugleich ein gemeinsamer Raum der Deixis eröffnet. Demonstrativa wie ‹hier›, ‹jetzt›, ‹dies› oder ‹dort› werden im isotopen Raum sinnlos und bedürfen stets einer perspektivischen Verankerung, die Bühler auch als *origo* bezeichnet. Von diesem raumzeitlichen Nullpunkt des Sprecherleibs aus wird damit ein projektiver Zeigraum aufgespannt, in dem sich das Sinngeschehen artikulieren kann. Die opake Leiblichkeit des Zeigenden verschafft der Zeigehandlung, obwohl hier im Vordergrund des bildlichen Proszeniums angesiedelt, mit Gottfried Boehm gesprochen, ihre «Hintergründigkeit» [6].

Abb: 4 >

Der Jüngling hat damit verschiedene Rollen zugleich inne. Er spielt zunächst den *admonitor*, der laut Albertis Bücher *Über die Malerei* die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Bild lenkt. [7]

Nicht länger verschleiert das Bild durch illusionistische Techniken sein bloßes Bildsein; vielmehr erhält es eine Appellstruktur, die nach einer Antwort in Form von Aufmerksamkeit für das Bild als Bild verlangt. Der Jüngling ist zweitens ein *indicator*, der dem Zuschauer einen Platz an der Bildschwelle zuweist, den Bildraum in Hier und Drüben ortet und ihm durch seine physische Präsenz einen Maßstab verleiht. Durch diese Deixis werden nicht nur Beziehungen im Bild sichtbar, sondern auch Bezugnahmen möglich: das Bild vermag sich auf Elemente seiner selbst rückzubeziehen und käme dann dem nahe, was oft nur der Verbalsprache zugestanden wurde, nämlich die Möglichkeit rekursiver Bezugnahme. Doch der Jüngling ist auch noch ein Drittes – und hier wird das Thema der ikonischen Deixis brisant –, nämlich ein *ostensor*, der auf etwas nur zeigen kann, weil er sich dabei selbst zeigt. Und das «Sich» dieses Sichzeigens, das ist hierbei bedeutsam, ist nicht das «Sich» der Selbstbezüglichkeit, sondern weist vielmehr die Form des grammatischen Mediums zwischen Aktiv und Passiv auf (*Sichzeigen* als Übersetzung des griechischen «phainesthai»).

Dass dieser phänomenischen Eigenart der Bilderscheinung keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde, liegt nicht zuletzt daran, dass der Versuch der Nobilitierung der Bilder als legitime Erkenntnismittel oftmals darüber verlief, dass man in ihnen Strukturen der Verbalsprache wiederfinden wollte. Bilder wären dann der Reflexivität fähig, wenn sie anaphorische Züge aufwiesen, sich also selbst zum Thema machen können. Das läuft wiederum darauf hinaus, die Deixis als eine Unterkategorie der Anapher zu begreifen. Was von einigen Sprachphilosophen durchaus vertreten wurde. Laut Robert Brandom etwa können Deiktika (‹dieses›, ‹jenes›) im Diskussionsverlauf immer schon durch konkrete begriffliche Inhalte gefüllt werden und daher bestimmt sich der Sinn der Deixis weniger durch die situative Rahmung als durch die Möglichkeit der innerdiskursiven Iterierung: Deixis – so Brandoms Schlussfolgerung – *presupposes anaphora*. [8]

Denkt man diesen Gedanken radikal an sein Ende, zeigt sich die Crux aller Projekte, die die Immanenz des Bildsinns in einem Medium lokalisieren wollen (also etwa die immanente Selbstorganisation von Bildern). Wenn sich Bilder mit eigenen Mitteln auf sich selbst beziehen, bedarf es keines anderen Mediums mehr (etwa der propositionalen Sprache) für die Bezugnahme; die autarke Binnenzirkulation ist gewährleistet und das Problem der Metasprachlichkeit erübrigt sich. Doch was heißt es dann noch, zu sagen, dass Bilder etwas zeigen? Solange man Bilder allein an den Strukturen diskursiver Sprache misst, lässt sich auf diese Frage keine Antwort finden. Doch vielleicht ist es erlaubt, die Frage einmal umzukehren: inwiefern ist sprachliche Deixis überhaupt zeigend?

Bühler selbst unterschied zwischen einer Deixis als *demonstratio ad oculos*, die Worte wie «dieses» oder «dort» betrifft und einem gestischen Hinweis entspricht, und einer *anaphorischen Deixis*, die weniger zeigt als sie verweist, nämlich auf ein bereits früher im Diskurs eingefügtes Element. Während die demonstrative Deixis einen Gegenstand hinzufügt, der vorher noch nicht thematisch war, stellt die anaphorische Deixis eine rekursive Bezugnahme dar, welche die explizite Wiederholung hinfällig werden lässt: anstelle von «Hans rasiert Hans» heißt es nun «Hans rasiert sich». Der reflexive Rückverweis auf das Antezedens ist daher rein intradiskursiv, etwa in dem Ausdruck ‹Ich entschuldige mich *hiermit*›. Der Kern der Deixis ist dann nicht die sichtbarmachende, sondern die selbstreflexive Dimension. Doch Deixis ist durch Reflexivität noch nicht hinreichend beschrieben, ihr eignet eine genuine Funktion der Sichtbarmachung, die sich im Akt des Bezugnehmens nicht erschöpft. [9]

Viele Bildtheorien kommen darin überein, dass Bilder dadurch zeigen, dass sie *sich* zeigen. Doch dieser Konsens verschleiert, dass der Sinn dieses «Sich» dabei kaum jemals zur Sprache kommt. Für symboltheoretische Ansätze etwa bedeutet die Aussage, dass Bilder zeigen, indem sie *sich* zeigen, soviel, dass sie weniger *denotieren* als vielmehr *exemplifizieren* oder, mit anderen Worten, dass sie an sich selbst vorführen, worauf verwiesen wird. Tapetenmuster, Farbproben und Musterkarten jeder Art benennen nicht, sondern stellen an sich selbst eine bestimmte Qualität aus; jede Umschreibung bleibt in Anbetracht einer solchen Exemplifikation nicht nur umständlich, sondern auch inadäquat. Die Probe oder das Muster sind allerdings in diesem Sinne buchstäblich Paradigmen, da sie immer nur am Rande, d.h. partiell zeigen (Paradigma leitet sich von *para-deiknymi*, ‹am Rande zeigen› ab): jedes Beispiel kommt schnell an seine Grenzen, wenn es überstrapaziert wird, schlicht weil immer nur eine bestimmte Anzahl von Eigenschaften, niemals aber deren Summe exemplifikatorisch ist. Mrs. Mary Tricias, die von Nelson Goodman zur Illustration eingeführte fiktive Exzentrikerin, bekommt dies zu spüren, als sie beim Schneider darauf besteht, ihre Stoffbahnen in exakt der gleichen Ausfertigung zu bekommen wie die Stoffproben und schließlich hunderte aufwändig in 2 x 3 Zoll zerschnittene Stoffstücke geliefert bekommt. [10] Für Goodman ist daher jede Exemplifikation rahmungsbedürftig, mit anderen Worten: durch den weiteren Symbolisierungskontext (durch Bildunterschriften, Etikettierungen, sprachliche Hervorhebungen, soziale Verwendungsweisen etc.) muss vereindeutlicht werden, welche Eigenschaften exemplifiziert werden sollen. Auf El Grecos Gemälde bezogen könnten dann entweder die Karte, oder aber die Aufschrift diese determinierende Funktion spielen. Exemplifizierendes Sichzeigen ist damit nur eine bestimmte Spielart einer allgemeinen Sinntheorie der Bezugnahme.

Andere, praktische Bildtheorien – etwa die der Avantgarden – haben sich gegen jeden Referentialismus dadurch verwehrt, dass sie das Sich des Sichzeigens als buchstäbliches Sosein begriffen haben. Bilder sagen dann nichts aus, sie bedeuten nichts und verweisen auf nichts, sondern stellen nur ihre eigene Stofflichkeit aus, sie exponieren – indem sie sich gegen jede Übersetzung sperren – nichts anderes als *sich*.

Allein: mit der materiellen Zusammensetzung des Bilddings und der Auflistung der Pigmente auf der Holztafel ist noch wenig darüber gesagt, was das Bild zum Bild werden lässt. Kurt Schwitters Collagen sind noch nicht dadurch begriffen, dass man weiß, welche Materialien der Künstler für die Collage verwendete. Wenn einer jahrhundertelangen Tradition, die Bilder als bloße Repräsentationen des Gegebenen verstand, nun die stumme Präsenz des Bilddings entgegengehalten wird, wird zwar einmal mehr die für den abendländischen Diskurs so charakteristische Oszillation zwischen Transparenz und Opazität bestärkt, aber noch wenig über die Singularität ikonischen Zeigens gesagt.

Nun sind Bilder weder Realpräsenzen noch Re-Präsentationen, ihr Gegenstand ist weder gegeben noch wiedergegeben, vielmehr geben Bilder etwas zu sehen, was in dieser Form noch nicht vorliegt. In diesem Sinne gehören Bilder zu der Familie der «präsentativen Formen». [11] Insofern sie eine Eigenzeit einräumen sind Bilder weder bloße repetitive Wiedergaben des Vorhandenen noch autarke Präsenzen, sondern vielmehr *Präsentationen*, die in ihrem vorzeigenden Präsentieren immer ihrer eigenen immanenten Dinglichkeit ‹voraus› sind.

Mit dem Jüngling – ist es sein eigener Sohn? – allegorisiert El Greco in der *Ansicht von Toledo* dieses Vor-Zeigen des Bildes. Was sie zu zeigen hat, führt die Figur rückhaltlos vor, indem sie es dem Zuschauer entgegenhält. Auf einer Fläche lässt sich nichts verbergen; was auf Bildern gezeigt wird, war auf ihnen immer schon sichtbar. Doch die Figur zeigt mehr. Sie zeigt, dass das Vorzeigen nicht raum- und zeitlos ist, sondern immer auf bestimmte Art und Weise, nur so und nicht zugleich anders sich vollziehen kann. Sie zeigt in ihrer gestischen Haltung, wie sie zeigt, was sie zeigt; sie führt ihren Stil, ihre *maniera* vor. Selten wurde so eindrücklich wie in diesem Werk, worin der Sinn des Worts Manierismus liegt.

Fussnoten

Seite 208 / [1]

Michael Tomasello, Origins of Human Communication, Cambridge (Mass.) 2008 (dt. Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation, übers. v. Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2009.)

Seite 209 / [2]

Sergej M. Eisenstein, Synchronisation of Senses, in: ders., The Film Sense, hg. u. übers. Jay Leyda, New York, 1942, S. 78-80; Louis Marin, Utopiques. Jeux d'espaces, Paris 1973, S. 283-290; Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, übers. v. Heinz Jatho, München 1998, S. 201.

Seite 209 / [3]

Gottfried Wilhelm Leibniz, Metaphysische Abhandlung, §9 (Philosophische Schriften, hg. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt a. M. 1996, Bd. I, S. 79).

Seite 210 / [4]

Karl Bühler, Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache [1934], Stuttgart 1993.

Seite 211 / [5]

Emile Benveniste, Le vocabulaire latin des signes et des présages, in: ders., Le Vocabulaire des institutions indo-européennes, Paris 1969, Bd. II, S. 255-263 (dt. Indoeuropäische Institutionen. Wortschatz, Geschichte, Funktionen, übers. v. Wolfram Beyer, Dieter Hornig und Kathrina Menke, Frankfurt a. M/New York 1993).

Seite 212 / [6]

Gottfried Boehm, Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes, in: ders., Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007, S. 19–33.

Seite 212 / [7]

Leon Battista Alberti, De pictura II, 42. Zum admonitor in der Renaissance-Malerei vgl. Claude Gandelmann, Der Gestus des Zeigers [1985], in: Wolfgang Kemp (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin/Hamburg 1992, S. 71–94.

Seite 213 / [8]

Robert Brandom, Making it Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment, Cambridge 1998, S. 462.

Seite 214 / [9]

Ähnlich argumentiert auch Lambert Wiesing, Zeigen, Verweisen und Präsentieren, in: Karen van den Berg, Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Politik des Zeigens, München 2010, S. 17–27, hier S. 27. Vgl. ferner Günter Figal, Zeigen und Sichzeigen, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.), deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007, S. 196–207.

Seite 214 / [10]

Nelson Goodman, Ways of Worldmaking, Indianapolis 1978, S. 64 (dt. Weisen der Welterzeugung, übers. v. M. Looser, Frankfurt a. M., S. 84f.).

Seite 215 / [11]

Susanne K. Langer, Philosophy In a New Key. A Study In the Symbolism of Reason, Rite, and Art, Cambridge (Mass.) 1942 (dt.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt a. M. 1984).

Abbildungen

Seite 208 / Abb. 1

El Greco (Domenikos Theotokopoulos), Ansicht und Plan von Toledo, ca. 1610, Öl auf Leinwand, 132 x 228 cm. Toledo, Greco-Haus und Museum. Foto Archiv des Autors.

Seite 210 / Abb. 2

Detail aus Abb. 1.

Seite 211 / Abb. 3

Jan Vermeer, Allegorie der Malerei, um 1666, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Detail). Foto Archiv des Autors.

Seite 212 / Abb. 4

El Greco, Ansicht und Plan von Toledo (Detail). Foto Archiv des Autors.

Vor einem Bild

Joseph Beuys' Modell für ein Mahnmal in Auschwitz-Birkenau

STEPHAN RÖßLER

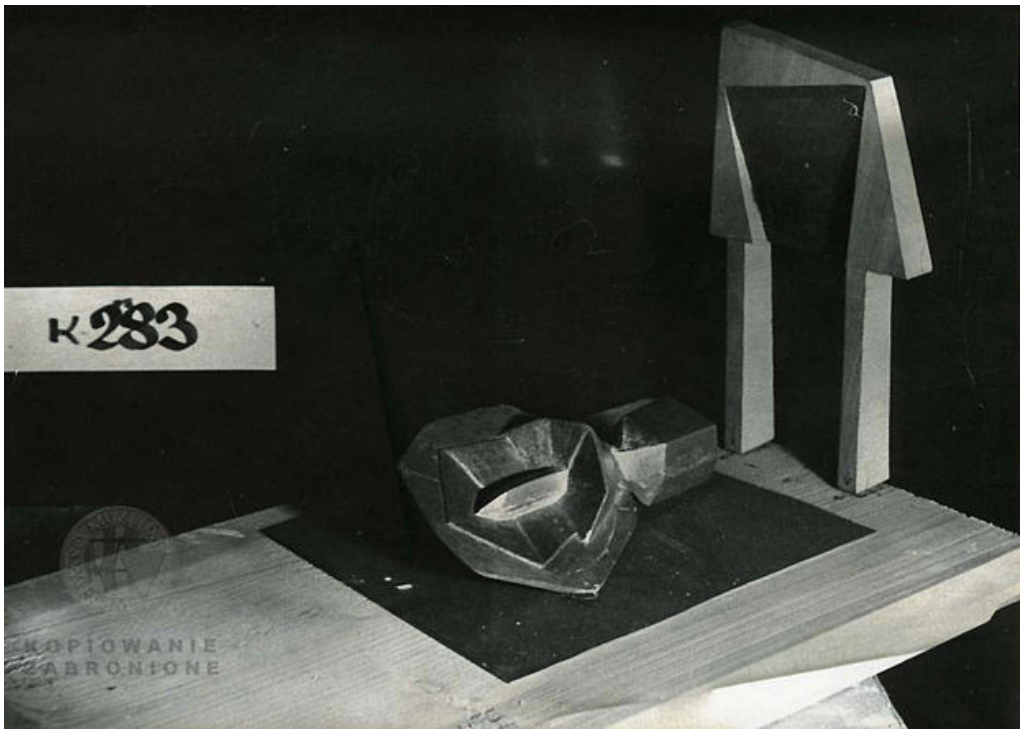


Abb: 1 >

Die Besonderheit der hier gezeigten Fotografie wird schon allein durch die Bezeichnung «K-283» am linken Rand – oberhalb des bei der Digitalisierung hinzugefügten Wasserzeichens des Museumsarchivs Auschwitz – deutlich: Es handelt sich um die Bilddokumentation des 283. Beitrags für einen Ausschreibungswettbewerb (polnisch: Konkurs) für ein Mahnmal in Auschwitz-Birkenau. Dieser international viel beachtete Wettbewerb wurde am 2. Juli 1957 vom Internationalen Auschwitz Komitee mit Hilfe der International Union of Architects ausgelobt. Die wettbewerbstypische Anonymisierung durch eine fortlaufende Nummer lässt sich heute auflösen: So verbirgt sich hinter der Entwurfsnummer «283» kein geringer als der Künstler Joseph Beuys, der im April 1958 einen eigenen Entwurf als Wettbewerbsbeitrag in Oświęcim einreichte.

Auf der Fotografie ist das Holz-Blei-Modell des beuysschen Beitrags zu erkennen, welches – neben einem geforderten Massstabsplan und weiteren schriftlichen Erläuterungen von Beuys – die Idee hinter dem eingereichten Entwurf gegenüber der Wettbewerbsjury präsentieren sollte. Die Fotografie diente also der Dokumentation des vor Ort aufgebauten Modells.

Wie sich zeigen wird, gibt die Fotografie jedoch vor allem die Abweichungen und Differenzen des aufgebauten Modells gegenüber Beuys‘ Entwurf wieder und ist als Dokumentation seines Beitrags trügerisch – dennoch besitzt dieses Bilddokument für das generelle Verständnis des Künstlers Beuys einen hohen Wert, der erst auf einer anderen Ebene deutlich wird.

Beuys ging bei seiner Bewerbung für das Mahnmalprojekt sehr akkurat vor: Er reichte alle Unterlagen pünktlich ein, ergänzte seinen Entwurf mit eigens verfassten Erläuterungen, lieferte einen Kostenvoranschlag für die eigentliche Errichtung und fertigte ein nicht unbedingt gefordertes Modell an. Zusammen mit zahlreichen Vorstudien erlaubt es diese Genauigkeit heute, den Entwurf von Beuys und dessen Idee zu rekonstruieren. Das Modell hatte eine beachtliche Grösse, weswegen sich Beuys entschied, es als Bausatz nach Oświęcim zu schicken. Um einen korrekten Zusammenbau des Modells bemüht, fügte Beuys zudem eigens eine Anleitung zu seinem Aufbau bei. In dieser weist er explizit darauf hin, dass die Plastik nicht unmittelbar im Zusammenhang mit dem – auf der Fotografie im rechten Bildfeld abgebildeten – torähnlichen Objekt zu sehen ist, «sondern frei daneben aufzustellen sei».

Beuys wollte bei der Präsentation seines Entwurfs somit genau das Gegenteil von dem, was die Fotografie veranschaulicht. Denn hier ist die kristalline, aus Blei gegossene Plastik direkt vor dem aus Holz gefertigten Objekt deutlich zu erkennen. Aber nicht nur an diesem Punkt lässt die Fotografie eine Abweichung von Beuys Aufbauplan erkennen: Das Modell besteht in seiner Gänze aus einem weiteren wichtigen Teil, welches der anonyme Fotograf – vermutlich – durch die Wahl seiner Perspektive ausblendet. Neben der gezeigten Torform, sieht das Modell noch eine weitere, viel größere Torform von gleicher Gestalt vor. Somit wird der Wettbewerbsbeitrag von dem Fotografen nur zum Teil gezeigt. Vielleicht wurde sogar das Modell nicht nach den Vorstellungen von Beuys zusammenmontiert, sondern nur zum Teil präsentiert.

Für die Rekonstruktion des Modells ist dies eine spannende Frage, denn wenn es so präsentiert wurde, wie es die Fotografie dokumentiert, so hatte die Jury nur einen Teil von Beuys‘ Arbeit zur Beurteilung des Gesamtentwurfs zur Verfügung.

Die wichtige Bedeutung der hier gezeigten Fotografie ist nicht nur bei der Rekonstruktion und dem Verständnis des Mahnmalentwurfs zu finden, sondern vielmehr bei einem generellen Verständnis der Kunst von Beuys: Denn nur auf dieser einen hier gezeigten Fotografie ist das Modell als ein Modell für ein Mahnmal in Auschwitz-Birkenau zu verstehen. Die hier gezeigte Fotografie ist der einzige existierende Nachweis, der zeigt, wie die Bestandteile als eine Komposition für ein Modell zusammengefügt sind. Beuys setzte nämlich die einzelnen Bestandteile des Modells nach dem Wettbewerb für eine weitere Aktion und für andere Objekte ein: Nachdem Beuys in der ersten Wettbewerbsrunde ausgeschieden war, liess er sich am 28.07.1960 alle Teile des Modells von Oświęcim nach Düsseldorf zurückschicken. Dort angekommen, löste der Künstler die Modellteile aus dem Kontext der Auseinandersetzung mit dem Holocaust.

So lassen sich heute im Œuvre von Beuys alle Teile des Modells – die als Wahrzeichen gestalten Holztore und die kristalline Plastik – wiederfinden. Beispielsweise tauchen die zwei Holzteile fünf Jahre nach der Rücksendung des Modells während der bekannten Aktion «und in uns ... unter uns ... landunter» (1965) wieder auf.

Hier agiert Beuys in gebückter Haltung auf einer Apfelsinenkiste sitzend mit den beiden am Boden liegenden Toren, die er als «gestisches Material» vor sich herschiebt. Im Anschluss an die Aktion legt er die beiden Modellteile im «Block Beuys» des Hessischen Landesmuseum Darmstadt still. Dort befinden sich beide Holztore des Modells bis heute, wobei er das grössere Holztor mit dem Titel «Transformationszeichen» in einer Vitrine im Raum 5 arrangiert und das Kleinere zum Bestandteil einer «Szene aus der Hirschjagd» macht. So ist dieses Modellteil dort im zweiten oberen Fach des bekannten Schrankes mit dem Titel «Szenen aus der Hirschjagd» im Raum 2 aufbewahrt.

Auch die kristalline Plastik aus dem Modell für ein Mahnmal in Auschwitz-Birkenau setzt Beuys in einen neuen Kontext: Sie ist zu einem Tisch mit dem Behelfstitel «Tisch mit Kristall» umgearbeitet, der sich heute in Privatbesitz befindet. Auf jenem quadratischen Tisch ist exakt die kristalline Plastik wiederzuerkennen, wie sie noch in Oświęcim fotografiert wurde.

Dementsprechend setzt Beuys die Teile des fotografierten Modells in andere Kontexte und verwendet sie als Form von Aktionsrelikten immer wieder neu. Der Modellcharakter für ein Mahnmal in Auschwitz-Birkenau wird nur auf dieser einzigen Fotografie dokumentiert; anschliessend werden die Bestandteile des Modells von Beuys selbst zum künstlerischen Material «zurückgeformt» und neu definiert. Die hier gezeigte Fotografie ist somit der einzige Fixierpunkt der Objekte in ihrem temporären Kontext und zugleich vor allem ein Anhaltspunkt über die vielfältigen Transformationsprozesse des Wettbewerbsbeitrags; zwischen dem ersten Entwurf, dem Aufbauplan, dem Modell, der fotografischen Abbildung und der Wiederverwendung der Modellteile in späteren Arbeiten und Aktionen des Künstlers verschiebt sich das Bild von Beuys‘ Mahnmalentwurf immer weiter.

Abbildungen

Seite 216 / Abb. 1

Anonyme Fotografie eines Modells von Joseph Beuys für ein Mahnmal in Auschwitz-Birkenau (aufgenommen zwischen April 1958 und Juli 1960). Foto © Archiwum Państwowego Muzeum w Oświęcimiu.

Impressum

Gesamtverantwortung

eikones
NFS Bildkritik
Rheinsprung 11
CH - 4051 Basel

www.eikones.ch

Konzept and Design

Equipo
Visuelle Kommunikation
Amerbachstrasse 53
CH - 4057 Basel

www.equipo.ch

Technische Umsetzung

Simplicity GmbH
Ringstrasse 39
CH - 4106 Therwil

www.simple.ch

Disclaimer

Haftungsausschluss

Trotz intensiver Recherchen und sorgfältiger Bemühungen ist es uns nicht in allen Fällen gelungen, die Rechtsinhaber der abgebildeten Werke zu ermitteln. Wir bitten um Kontaktaufnahme, sollten Rechtsansprüche Dritter berührt sein.

Eikones, NFS Bildkritik übernimmt keine Haftung für die Verwendung Infomationen durch Dritte, die ihrer elektronischen Zeitschrift «Rheinsprung 11» entnommen sind. Artikel in dieser Ausgabe dürfen für wissenschaftliche Zwecke, Unterricht und privates Studium verwendet werden. Jede/r substantielle oder systematische Reproduktion, Wiederverwertung, Verkauf etc. jedweder Art und an jegliche Person sind ausdrücklich untersagt.

Disclaimer

Despite intensive research and diligent efforts on our part, we were unable to determine the holders of the rights of some of the works reproduced in this issue. Please contact us if third-party legal claims are affected.

Eikones, NCCR Iconic Criticism accepts no responsibility for any use made of the information it provides in its e-journal «Rheinsprung 11». Articles in this issue may be used for research, teaching and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, re-distribution or selling, etc. in any form to anyone is expressly forbidden.

Kontakt

Postanschrift / mail address / adresse postale

«Rheinsprung 11»
eikones NFS Bildkritik / NCCR Iconic Criticism
Rheinsprung 11
CH-4051 Basel / Bâle
Switzerland / Suisse

Allgemeiner Kontakt / general contact / contact général

bildkritik(at)unibas.ch

einzelne Rubriken / individual sections / sections individuelles

Vor einem Bild

pirkko.rathgeber(at)unibas.ch
antonia.schoening(at)unibas.ch

Bild.Geschichte

alexander.linke(at)unibas.ch
d.rudin(at)unibas.ch

Dialog

toni.hildebrandt(at)unibas.ch

Glossar

emmanuel.alloa(at)unibas.ch

Kritik

angela.mengoni(at)unibas.ch
antonia.schoening(at)unibas.ch