

Nils Büttner

Wie der Kontrapunkt ins Bild kam

I »Mit der Zeichnung zum großen malerischen Kontrapunkt«

»Der musikalische Ton hat einen direkten Zugang zur Seele. Er findet da sofort einen Widerklang, da der Mensch ›die Musik hat in sich selbst‹, heißt es in Kandinskys 1912 publizierter Schrift *Über das Geistige in der Kunst*. »Jedermann weiß, daß Gelb, Orange und Rot Ideen der Freude, des Reichtums, einflößen und darstellen« (Delacroix). Diese zwei Zitate zeigen die tiefe Verwandtschaft der Künste überhaupt und der Musik und Malerei insbesondere. Auf dieser auffallenden Verwandtschaft hat sich sicher der Gedanke Goethes konstruiert, daß die Malerei ihren Generalbaß erhalten muß. Diese prophetische Äußerung Goethes ist ein Vorgefühl der Lage, in welcher sich heute die Malerei befindet. Diese Lage ist der Ausgangspunkt des Weges, auf welchem die Malerei durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen wird und wo sie schließlich die rein malerische *Komposition* erreichen wird. Zu dieser Komposition stehen ihr zwei Mittel zur Verfügung:

1. Farbe.

2. Form.«¹

Genau wie einige Jahre vor ihm der in Stuttgart lehrende Maler Adolf Hölzel und später dessen Schüler Johannes Itten war Kandinsky mit dem Anspruch angetreten, für eine von der mimetischen Abbildung entpflichtete Malerei eine Harmonielehre zu entwickeln, die das absolut setzte, was Kandinsky selbst den »inneren Klang« der Farben und Formen nannte.² Die Musik wurde dabei zu einem Vorbild mit Modellcharakter, obwohl zwischen beiden Künsten, davon war Kandinsky zutiefst überzeugt, in der zeitlichen Ausdehnung ein unüberbrückbarer Unterschied bestehe. »In Anwendung der Form kann die Musik Resultate erzielen, die die Malerei nicht erreichen kann. Andererseits bleibt

1 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München 1912, S. 51 f. Vgl. auch Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, Bd. 1: Darstellung, Berlin 2002, bes. S. 413 f.

2 Vgl. dazu Andrea Gott dang, *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, München – Berlin 2004 (= Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 4); Karin von Maur (Hrsg.), *Vom Klang der Bilder: Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausstellungskatalog, Staatsgalerie Stuttgart, 6. Juli bis 22. September 1985, München 1985; Karl Schawelka, *Quasi una musica: Untersuchungen zum Ideal des »Musikalischen« in der Malerei ab 1800*, München 1993; Hajo Dürting, *Farbe am Bauhaus: Synthese und Synästhesie*, Berlin 1996; Marion Ackermann / Gerhard Leistner / Daniel Spanke (Hrsg.), *Kaleidoskop – Hölzel in der Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Stuttgart 11. Juli bis 1. November 2009; Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 29. November 2009 bis 28. Februar 2010, Heidelberg 2009; Christoph Wagner (Hrsg.), *Johannes Itten: Tagebuch 1930. Beiträge zu einem Kontrapunkt der Bildenden Kunst*, Regensburg 2009.

hinter manchen Eigenschaften der Malerei die Musik zurück. Z. B. hat die Musik die Zeit, die Ausdehnung der Zeit zur Verfügung. Die Malerei aber kann dagegen, indem sie den erwähnten Vorzug nicht besitzt, in einem Augenblick den ganzen Inhalt des Werkes dem Zuschauer bringen, wozu wieder die Musik nicht fähig ist.«³ Im Rahmen seiner Neukonzeption der Malerei forderte Kandinsky die Loslösung der Bildkünste von der abbildhaften Bindung an den Gegenstand und eine Entwicklung hin zum »inhaltlosen Spiel mit den Formen«, dessen Maßstab im »Prinzip der inneren Notwendigkeit« bestehe.⁴

Indem er die Überwindung des tradierten Bildverständnisses forderte, formulierte Kandinsky zugleich neue Bildgesetzmäßigkeiten, die den kompositorischen Kontrapunkt in den Bildkünsten überhaupt erst möglich machten. Es war die von dem Maler und Schriftsteller Maurice Denis im Mai 1890 in der Zeitschrift *Art et Critique* prägnant formulierte Erkenntnis, »dass ein Bild, bevor es ein Schlachttross, ein nacktes Weib oder irgendeine Anekdote ist, wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche ist.«⁵ Diese Forderung, die zum künstlerischen Credo der Moderne werden sollte, prägte auch Kandinskys Vorstellung von der idealen Bildkomposition, von der »Behandlung der Formengruppen, des Kombinierens des Verschleierte[n] mit dem Bloßgelegten, des Kombinierens des Rhythmischen und Arrhythmischen auf derselben Fläche, des Kombinierens der abstrakten Formen als rein geometrischer (einfacher, komplizierter) und geometrisch unbezeichnenbarer, des Kombinierens der Abgrenzungen der Formen voneinander (stärkerer, schwächerer) usw. usw. – dies alles sind die Elemente, die die Möglichkeit eines rein zeichnerischen ›Kontrapunktes‹ bilden und die zu diesem Kontrapunkt führen werden. Und dies wird der Kontrapunkt der Kunst des Schwarz-Weißen, solange die Farbe ausgeschaltet ist.

Und die Farbe, die selbst ein Material zu einem Kontrapunkt bietet, die selbst unendliche Möglichkeiten in sich birgt, wird in Vereinigung mit der Zeichnung zum großen malerischen Kontrapunkt führen, auf welchem auch die Malerei zur Komposition gelangen wird und sich als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt.«⁶

Die Gesetzmäßigkeiten der Bildkomposition wurden von Kandinsky als gleichsam überzeitlich beschrieben und parallel zum Fortgang der sprachlichen Argumentation durch Illustrationen veranschaulicht. Der Band ist mit acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten illustriert, die jeweils den Kapiteln vorangestellt sind. Auf den separat gedruckten und später beigegebenen Tafeln werden drei Gemälde Kandinskys, ein Bild Paul Cézannes und vier Werke der älteren Kunst abgebildet. Sie formulieren im Kontext der textlichen Aus-

3 Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (s. Anm. 1), S. 38.

4 Ebenda, S. 63.

5 »Se rappeler qu'un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.« Pierre Louis [d. i. Maurice Denis]: »Définition du Néo-traditionalisme«, in: *Art et Critique* 23 (1890), S. 540–542, hier S. 540.

6 Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (s. Anm. 1), S. 64 f.



Abb. 1: Tafel 4 aus: Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, München, Piper, 1912, zw. S. 56 und 57.



Abb. 2: Raphael, *Die hl. Familie aus dem Hause Canigiani*, Um 1505/06. Öl auf Holz, 131 x 107 cm. München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 476.

führungen gleichsam visuelle Argumente, zum Beispiel wo es um die »Komposition im Dreieck« geht, um »Das mystische Dreieck!« (Abb. 1, S. 203).⁷

II *Das mystische Dreieck!*

Spätestens seit Henry Havard in seiner 1882 publizierten Studie *L'art à travers les moeurs* seine Umzeichnung von Raphaels Gemälde um ein hineingezeichnetes Dreieck bereichert hatte, begann man ein Dreieck in Raphaels Gemälde wahrzunehmen, das für dessen Produktion keine Rolle gespielt zu haben scheint.⁸ Der Effekt des »mystischen Dreiecks« wird auf der Abbildung in Kandinskys Buch noch dadurch verstärkt, dass die für das Gleichgewicht der Komposition wichtigen Engelsgruppen fehlen, die seit dem späten 18. Jahrhundert übermalt waren und erst 1983 freigelegt wurden (Abb. 2, S. 203).⁹

Die Genese der heute in München befindlichen *Hl. Familie aus dem Hause Canigiani* ist durch eine kleine Zahl eigenhändiger Zeichnungen dokumentiert, von deren drei die wichtigsten Schritte auf dem Weg zur endgültigen Komposition anschaulich werden lassen.¹⁰ Besonders interessant ist eine nur in Kopie überlieferte Vorstudie, auf der die Figuren zur Verdeutlichung der anatomischen Strukturen nackt gezeigt sind (Abb. 3, S. 205).¹¹

Raphael arrangiert sie als dreidimensional begriffene Körper in ihrem räumlichen Bezug zueinander, ohne die Bildfläche geometrisch zu gliedern. Dasselbe Vorgehen lässt sich auch in anderen Bildern Raphaels nachweisen, zum Beispiel in einem um 1506 entstandenen Gemälde mit dem Hl. Georg (Abb. 4, S. 206).¹²

Das Bild entstand vermutlich ohne Auftrag, um es als Zeugnis der malerischen Fertigkeit einem fürstlichen Mäzen zu dedizieren. Es zeigt den gerüsteten Heiligen auf einem im Sprung begriffenen Schimmel. Am Boden windet sich vor seiner finsternen Höhle vor karger Felskulisse der Drache, den Georg mit seiner Lanze durchbohrt. Rechts oberhalb der durch Ross und Reiter, den Drachen und die karge Felsenhöhle eingenommenen Zone erscheint die ins Gebet vertiefte Prinzessin Aja. Sie kniet auf einer zart grünen Wiese vor einem mit den von Licht durchfluteten Büschen und Bäumen einladend wirkenden Waldprospekt. Besonders der schlank aufragende Baum am Waldrand schafft

7 Ebenda, S. 58.

8 Henry Havard, *L'art à travers les moeurs*, Paris 1882, S. 88.

9 Raphael, *Die hl. Familie aus dem Hause Canigiani*, um 1505/06. Öl auf Holz, 131 x 107 cm. München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 476.

10 Jürg Meyer zur Capellen, *Raphael in Florence*, London 1996, S. 192–194, Abb. 122–124.

11 Raphael (Kopie), *Studie zur hl. Familie aus dem Hause Canigia*, Feder in Braun, 37 x 24,5 cm. Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. FR.VIII.43. Paul Joannides, *The drawings of Raphael*, Oxford 1983, Kat. 148, S. 169.

12 Raphael, *Der hl. Georg*, um 1506. Öl auf Leinwand, 28,5 x 21,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Inv.-Nr. 1937.1.26. Carol Christensen, »Examination and Treatment of Paintings by Raphael at the National Gallery of Art«, in: *Studies in the History of Art* 17 (1986), S. 47–50.



Abb. 3: Raphael (Kopie),
*Studie zur hl. Familie aus dem
 Hause Canigia*, Feder in Braun,
 37 x 24,5 cm. Chantilly, Musée
 Condé, Inv.-Nr. FR.VIII.43.

dabei den kompositorischen Ausgleich zu den sich andeutenden Bilddiagonalen. Doch ausgerechnet diese so dominanten Diagonalen sind in den erhaltenen Skizzen genau wie in der zu Pauszwecken in den Konturen durchgenadelten Vorzeichnung nicht enthalten (Abb. 5, S. 206).¹³

Die einzige auf die Fläche des Bildes bezogene Hilfslinie, die sich nachweisen lässt, ist die ebenfalls durch kleine Löcher markierte Mittelsenkrechte. Auch der Blick unter die Malschicht erweist, dass Raphael seine Kompositionen als Figurengruppen im imaginären Raum entwickelte und nicht im Sinne einer geometrischen Flächengliederung. Vorzeichnungen, die das Bild im Sinne einer Flächenkomposition gliedern, erscheinen erst im 17. Jahrhundert vereinzelt als zeichnerische Vorbereitung von Stillebenkompositionen und bleiben auch dort die Ausnahme.¹⁴

Selbst die kompositorisch sorgsam ausponderierten Gemälde Jan Vermeers sind ohne die vorherige flächengeometrische Ordnung des Bildes entstanden (Abb. 6, S. 207).¹⁵

13 Raphael, *Der heilige Georg*, um 1506. Feder über schwarzer Kreide, 26,3 x 21,3 cm. Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 529E. Vgl. Joannides, *The drawings of Raphael* (s. Anm. 11), S. 56, Nr. 12.

14 Joseph Meder, *Die Handzeichnung: Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919, S. 300 f.

15 Jan Vermeer, *Briefleserin in Blau*, um 1662–1665. Öl auf Leinwand, 45,5 x 41 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-C-251. *Milkmaid by Vermeer and Dutch Genre Painting*, mit Beiträgen von Taco Dibbits und Toshiharu Nakamura, Ausstellungskatalog: Tokio, The National Art Center, 26. September – 17. Dezember 2007, Tokio 2007, bes. S. 48–53, Nr. 01.

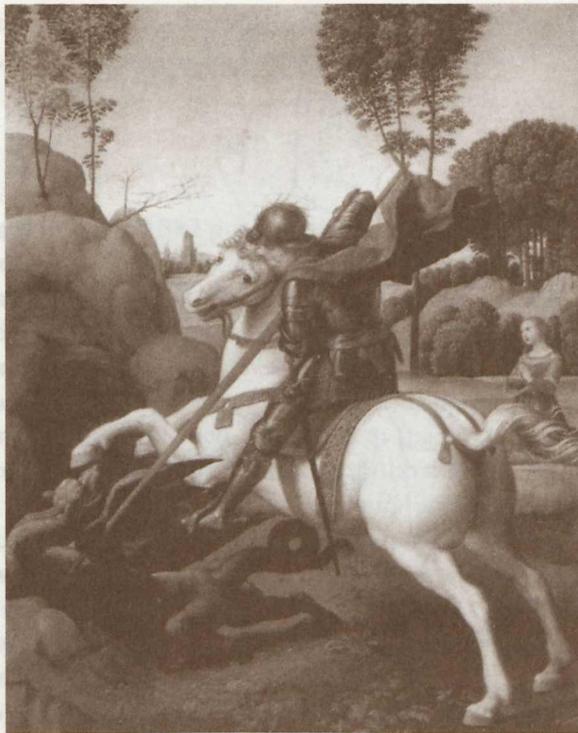
führungen gleichsam virtu-
position im Dreieck geh-

II. Das mythische Dreieck

Spätestens seit Henry Har-
les macari seine Umzeich-
netes Dreieck bereichert
wahrzunehmen, das für
scheint.⁸ Der Effekt des
Kandinskys Buch noch da
Komposition wichtigen E-
hundert übermalt waren u-

Die Genese der heute in
Congiani ist durch eine k-
tiert, von deren drei die

Abb. 4: Raphael, *Der heilige Georg*, um 1506. Öl auf Leinwand, 28,5 x 21,5 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Inv.-Nr. 1937.1.26.



Das selbe Vorgehen lässt sich

Bringsäblichbrun-
malen sind bei etw-
den Können bildg-
schen Fertigkeit ein-
sich nicht glück-
trotz der nicht ein-
eine Kompositio-
find nicht ein-
durch die nicht-
Jahreszahl ver-
kann und die

en Gemälde Jan Ver-
ung des Bildes
5. Raphael, Die 14 Fin-
München, Alt. Pinakoth-
10. Die 14 Fin-
Kunst- und



Abb. 5: Raphael, *Der heilige Georg*, um 1506. Feder über schwarzer Kreide, 26,3 x 21,3 cm. Florenz, Uffizien, Inv.-Nr. 529E.



Abb. 6: Jan Vermeer, *Briefleserin in Blau*, um 1662–1665. Öl auf Leinwand, 45,5 x 41 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-C-251.

Die technologische Untersuchung erweist, wie Vermeer im Prozess des Malens, um die Raumwirkung der Figur zu steigern, deren Konturen abändert.¹⁶ Das bleibt auch auf die Verteilung von Hell und Dunkel nicht ohne Auswirkungen und wirkt auch auf die Flächenkomposition. Dennoch ist die Vorstellung einer sorgsam geometrischen Flächengliederung problematisch, wie sie beispielsweise Thierry Greub konstruiert, um sie mehr oder weniger unmittelbar mit den abstrakten Bildern eines Piet Mondrian zu vergleichen.¹⁷ Die Abbildung ist zwar ausgesprochen suggestiv, doch muss man sich fragen, wie im Zeitalter vor der technischen Reproduktion solcher Bilder ein solcher Konstruktionsprozess stattgefunden haben soll. Das vor dem 19. Jahrhundert nie reproduzierte Gemälde Vermeers hing gerahmt an der Galeriewand, wurde vielleicht ausnahmsweise einmal zur genaueren Betrachtung von der Wand genommen, doch wurde es immer im Rahmen gesehen, der jede lineare Analyse der Flächengeometrie behinderte oder unmöglich machte.

Betrachtet man die Bilder Kandinskys oder die zeitgleichen Gemälde Adolf Hölzels, lässt sich zeigen, dass diese im Unterschied zu den Bildern Raphaels oder Vermeers tatsächlich ausgehend von der Farbverteilung auf der Fläche des

16 Arthur K. Wheelock Jr., *Vermeer & the Art of Painting*, New Haven – London 1995, S. 9, Abb. 2.

17 Thierry Greub, *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*, Petersberg 2004, S. 110, Abb. 56; S. 151, Abb. 68.

Bildes oder einer linearen Flächendisposition komponiert wurden. Ein Schüler Hölzels, Johannes Itten, hat diesen bildnerischen Prozess 1961 in seiner Rede zur Eröffnung der Stuttgarter Ausstellung *Hölzel und sein Kreis* beschrieben: »Wenn Hölzel bei seinen eigenen Bildern die Linien und Formen gezeichnet hatte, verfestigte er diese durch seine Konstruktion, dann erst setzte er Hell-dunkel und die Farbe dazu, oder er begann Farbfleck an Farbfleck zu setzen, und aus diesen heraus entwickelte er gegenständliche Formen. Auch seine religiösen Themen gestaltete er aus den vorher abstrakt gesetzten Formen und Farben.«¹⁸ In Hölzels theoretischen Aufzeichnungen findet sich immer wieder der Hinweis auf sein Bemühen, analog zur musikalischen Harmonielehre einen »Kontrapunkt und Harmonie in der Farbe« für die Malerei zu entwickeln. In einem später an Johannes Itten gelangten Manuskript führte Hölzel 1919 die Grundsätze seiner Kontrast- und Harmonielehre detailliert aus. »Punktum, Kontrapunktum – Note und Gegennote, das wäre für uns in der Malerei die Lehre vom Gegensatz mit den gleichzeitigen Ausgleichungen, Vermittlungen und Einheiten, die zur Harmonie führen.«¹⁹ Genau wie Kandinsky gestaltete Hölzel seine Farbenlehre analog zu Goethes Diktum als »Generalbass der Malerei«. Johannes Itten hat dieses Konzept aufgegriffen und ausgeweitet.²⁰ Nicht zuletzt vermittelt über seine Lehre und die für die Kunstpädagogik so wichtigen Schriften des Bauhauses wurden die zum Zweck der Interpretation und Analyse in die Reproduktionen von Gemälden hineingemalten geometrischen Formen im Verlauf des 20. Jahrhunderts zu einem so selbstverständlichen wie unhinterfragten Analyseinstrument.²¹ Die Frage nach den historischen Bedingungen dieser Form der Bildbetrachtung geriet hingegen aus dem Blick.

Will man verstehen, wie und warum die Auffassung von einer der Musik analogen Bildkomposition aufkam und wie der Kontrapunkt in die Bildkünste Einzug hielt, gilt es zu allererst der Tatsache Rechnung zu tragen, dass sich die Vorstellungen von dem, was ein Bild sei und was es leisten könne, im Verlauf der Geschichte grundsätzlich geändert haben. Denn mit der von Michel Foucault für das 17. und 18. Jahrhundert konstatierten grundlegenden epistemischen Wende ging ein medienhistorischer Umbruch zwischen frühneuzeitlichem und modernem Bildverstehen einher.²² Deshalb gilt es, die von Kan-

18 <http://www.galerie-bayer-bietigheim.de/index.htm?/kuenstler/hoelzel/index.htm> (letzter Zugriff am 27.9.2010).

19 Zitiert nach: Christoph Wagner, »Adolf Hölzel, Johannes Itten und das Bauhaus«, in: *Kaleidoskop – Hoelzel* (s. Anm. 2), S. 110–115, hier S. 113.

20 Vgl. dazu *Johannes Itten: Alles in Einem – Alles im Sein*, Ausstellungskatalog, Saarland Museum Saarbrücken, vom 10. November 2002 bis 12. Januar 2003, Stuttgart 2003.

21 Beleg der langen Nachwirkung von Kandinskys Analyse von Raphaels Gemälde ist die Tatsache, dass sie noch im späten 20. Jahrhundert von einem amerikanischen Künstler zitiert wird. Vgl. Frank Stella, *Working space*, Cambridge, Mass. [u. a.] 1986, S. 116.

22 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969. Zu Foucaults Theorie der Episteme und ihrer Wirkung vgl. Bernhard F. Scholz, »Zur Bedeutung von Michel Foucaults These eines epistemischen Bruchs im 17. Jahrhundert für die Barockforschung«, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barockforschung*, Wiesbaden 1991, Bd. 1, S. 169–184. Zu Foucaults Rekonstruktion einer für die Renaissance charakteristischen Episteme der Ähnlichkeit auch Klaus W. Hempfer, »Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische

dinsky zur Prämisse seiner Argumentation gemachten Annahme einer gleichsam überzeitlichen Gesetzmäßigkeit der Bildkomposition genauso in Frage zu stellen, wie die selbst von seinen zeitgenössischen Kritikern referierte Idee vom grundsätzlichen Unterschied von Musik und Bildkünsten in ihrer Zeitdimension.²³

III Das Bildverständnis in der Frühen Neuzeit

In der unter dem Begriff der »Frühen Neuzeit« zusammengefassten Epoche Raphaels, Vermeers und Johann Sebastian Bachs wurde der nach heutiger Vorstellung allein dem Wort verbundene Erkenntniswert auch Bildern zugestanden.²⁴ Von der herausragenden Bedeutung, die dem Medium Bild zu Beginn dieser Epoche von der intellektuellen Elite Europas zugeschrieben wurde, zeugen vor allem die Schriften Leon Battista Albertis.²⁵ Er entstammte aus der vornehmen Florentiner Familie, war Doktor beider Rechte und später als Kanzleischreiber und päpstlicher Berater für die römische Kurie tätig. Alberti verfasste zahlreiche Abhandlungen zu unterschiedlichsten Themenbereichen und äußerte sich zu Problemen der Philosophie, zu Poesie, Geschichtsschreibung, Naturwissenschaft und Technik sowie zu den Bildenden Künsten. Am Beginn seiner Beschäftigung stand dabei ein Traktat über die Malerei, der 1435 vollendet war und von dem er selbst im Jahr darauf eine italienische Übersetzung anfertigte. Es folgten eine Abhandlung über die Architektur, die 1451/52 vorlag, und ein Buch über die Skulptur, das um das Jahr 1464 fertiggestellt wurde. Mit diesen Schriften legte Alberti das kunsttheoretische Fundament zu einer medialen Unterscheidung der Kunstgattungen. Die bis heute übliche und

›Wende«, in: ders. (Hrsg.), *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen. Literatur – Philosophie – Bildende Kunst*, Stuttgart 1993, S. 9–45, hier S. 26–28. Zusammenfassend: Ulrich Heinen, »Argument – Kunst – Affekt. Bildverständnisse einer Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit«, in: Helmut Neuhaus (Hrsg.), *Die Frühe Neuzeit als Epoche*, München 2009 (Historische Zeitschrift, Beihefte N.F. 49), S. 165–234.

- 23 Im September 1912 war in der Zeitschrift *Pan* eine letztlich ablehnende Kritik von Kandinskys theoretischem Ansatz erschienen. Der Kunsthistoriker Max Deri behauptete darin die Unmöglichkeit des absoluten Ausdrucks in der Malerei, wobei auch er unterstellte, dass der Malerei im Gegensatz zur Musik die Zeitdimension fehle. Vgl. dazu Donatella Germanese, *Pan (1910–1915): Schriftsteller im Kontext einer Zeitschrift*, Würzburg 2000, S. 289.
- 24 Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 23: Vor allem bei Julius Caesar Scaliger, *Poetics libri septem*, Lyon 1561.
- 25 Für das Folgende vgl. Joachim Poeschke, *Leon Battista Alberti: Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, Münster 2008; Roberto Cardini (Hrsg.), *Leon Battista Alberti, umanista e scrittore – filologia, esegesi, tradizione. Atti del convegno internazionale del Comitato Nazionale VI Centenario della Nascita di Leon Battista Alberti*, Arezzo 2004; Leon Battista Alberti, *Teorico della arti e gli impegni civili del »De re aedificatoria«*, [Florenz] 2007; Ulrich Pfisterer, »Leon Battista Alberti: De Statua: Zu Oskar Bätschmanns und Christoph Schäublins Neuausgabe von Albertis kleineren kunsttheoretischen Schriften«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66 (2003), S. 533–545; Gerd Blum, »*Fenestra prospectiva*«: *Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino*, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/702/> (letzter Zugriff am 27.9.2010).

vertraute, jedoch keinesfalls überzeitlich gültige Gattungseinteilung hat hier ihren Ursprung. Ohne selbst zu diesem Zeitpunkt bereits künstlerisch tätig gewesen zu sein, und lange bevor er sich mit der Architektur beschäftigte, eröffnete Alberti die Reihe seiner theoretischen Erörterungen ausgerechnet mit einem Traktat über die Malerei. Vorbild und Muster für eine gattungsbasierte Kunsttheorie war als einzige größere aus der Antike überlieferte kunsttheoretische Abhandlung die Architekturlehre Vitruvs. Es erweist die Bedeutung, die man damals der Malerei oder allgemeiner dem Medium des Bildes zumaß, dass Alberti lange bevor er selbst als Architekt tätig wurde, einen Traktat über die Malerei an den Beginn seiner theoretischen Schriften stellte, von denen er gewusst haben muss, dass sie eine neue Epoche der Kunstauffassung einleiteten.

Albertis Traktat über die Malerei hatte die Nobilitierung dieser Kunst und der sie ausübenden Künstler zum Ziel. Sein Anspruch war es, dabei die Malerei als eine intellektuelle Tätigkeit auszuweisen, deren gesetzmäßige Grundlagen lern- und vermittelbar waren. Auf der anderen Seite war er bemüht, die antike Dichtungstheorie und die Regeln der Rhetorik auf die Bildkunst anzuwenden, auch um dadurch den Nachweis zu erbringen, dass die Malerei eine freie Kunst und den Wissenschaften ebenbürtig sei. Nach den Gesetzen der Rhetorik, der auch viele der verwandten Begriffe entlehnt sind, ist der Traktat strukturiert und gegliedert. Das erste Buch entwickelt erstmals ausführlich in schriftlicher Form eine Methode zentralperspektivischer Bildkonstruktion. Das zweite Buch lehrt, in der Art einer Bildgrammatik, den aus Linien, Flächen und Körpern zusammengesetzten kompositionellen Aufbau eines Bildes. Das dritte Buch schließlich ist dem Künstler und den von ihm zu fordernden Fertigkeiten gewidmet, wie den Bedingungen bildnerischen Erzählens überhaupt, wobei die Wirkung des Gemäldes auf den Betrachter zum obersten Ziel der Malkunst erklärt wird. Ausführlich entwickelt Alberti in seinem Traktat die idealen Forderungen für die Gestaltung eines Gemäldes, seine Komposition und die Konstruktion räumlicher Illusion, die alle auf den spezifischen Gesetzmäßigkeiten fußen, die dem zweidimensionalen Medium des Bildes eigentümlich sind. Die hier sich abzeichnende kunsttheoretische mediale Unterscheidung der Kunstgattungen und das sich zunehmend entwickelnde Bewusstsein für die Eigenheiten des Mediums Bild markieren die Grenze zum mittelalterlichen Bildverständnis, dem die Unterscheidung zwischen zwei- und dreidimensionalen Bildwerken fremd war.

Was man seit den Zeiten Albertis von Bildern erwartete, kam schlagwortartig in der immer wieder zitierten Horaz'schen Formel »ut pictura poesis« zum Ausdruck, deren Sinngehalt sich seit der Antike gleichsam ins Gegenteil verkehrt hatte. Was ursprünglich eine an die Wortkünstler gerichtete Forderung war, sich einer bildreichen Sprache zu bedienen, wurde zum zentralen Argument für die Gleichstellung sprachlicher und bildlicher Kunstwerke und Künste. Die unter starkem Rechtfertigungsdruck stehende Kunsttheorie proklamierte deshalb die grundsätzliche Gleichartigkeit von Sprache und Bild und etablierte im allgemeinen Verständnis das Bild als Form der Sprache. Im Rück-

griff auf die aristotelische Auffassung einer Entfaltung allen Denkens auf der Basis von Anschauung wurde es sogar möglich, das Auge und den Sehsinn sowie die für das Sehen gestalteten Gegenstände der Kunst in ihrer Möglichkeit zur Erkenntnisvermittlung nicht allein als dem sprachlichen Kunstwerk gleichartig, sondern sogar als überlegen darzustellen. Das Bild galt als ein der verbalen Mitteilung analoges Medium. Es sprach zwar eine sozusagen stumme, aber dafür eine alle Sprachbarrieren überwindende, gleichsam universelle Sprache. In diesem Anspruch liegt zugleich der Grund dafür, dass die einschlägigen kunsttheoretischen Schriften der Zeit einen Kanon von Gestaltungsvorschriften verbreiten, der sich auf wenige Grundraster reduzieren lässt, um den angenommenen Sprachcharakter der Bildkünste zu regeln. Man erwartete von Bildern Beredtheit und ein Sprechen in sichtbaren Worten. Das von Plutarch in seiner Schrift *Über den Ruhm der Athener* (346 F) überlieferte Diktum des Simonides, der Malerei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei nennt, wurde auf das Bild selbst übertragen, obwohl mit »pictura loquens« ursprünglich das »sprechende Bild« als eine Redefigur gemeint war.²⁶ Unter Bezug auf die formelhaft zu »ut pictura poesis« verkürzte Wendung aus der *Ars poetica* (361) des Horaz proklamierte die zeitgenössische Kunst- und Dramentheorie unter Verweis auf die prinzipiell gleiche Aufgabe der Nachahmung und das allen Künsten gleichermaßen zugrunde gelegte Regelgerüst der Rhetorik, definierte beispielsweise der Kunsttheoretiker Franciscus Junius 1637 in seiner Abhandlung *De pictura veterum* (I, 4, 2) unter Verweis auf Simonides und andere klassische Autoritäten Dichtung und Malerei als »Schwesterkünste«.²⁷ Alle Künste seien, so Junius, miteinander verbunden, und auch die Musik sei der Malerei und der Dichtkunst unmittelbar verwandt, wobei die Musiker und die Maler zur Bezeichnung ihres Tuns sich der gleichen Begriffe bedienten.²⁸ »Wie sollten denn unsere Wissenschaften von der Nachahmung aller

26 Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. Gabriele K. Sprigath, »Das Diktum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei«, in: *Poetica* 36 (2004), S. 243–280.

27 Franciscus Junius, *De Pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637, S. 23 (I, 3, 12). Für weitere Beispiele vgl. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl. mit Anmerkungen, München 1993, S. 205 f. Bis heute grundlegend: Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York 1967, bes. S. 3: »The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace's famous simile *ut pictura poesis* – as is painting so is poetry – which the writers on art expected one to read »as is poetry so is painting«, was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.« Vgl. auch Ulrich Pfisterer, »Künstlerische *Potestas audendi* und *Licentia* im Quattrocento: Benozzo Gozzino, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni«, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 31, 1996, S. 107–148, bes. S. 109–118. Vgl. Judith Dundas, *Sidney and Junius on poetry and painting: From the Margins to the Center*, Newark 2007, bes. S. 196–226.

28 Junius, *De Pictura veterum* (s. Anm. 27), S. 155 (III, 2, 2): »Videmus ergo non Musicas tantum a Pictoribus, sed Pictoribus etiam a Musicis vice versa terminos artis non ab aliud mutuatos, quam ut ostenderent partem prorsus in utraque arte rationem esse multiplicis illius, quæ in numeris constitit, Proportionibus: prorsus quasi altera alterius auxilio indigeret.« In dieser weithin rezipierten Auffassung leben zugleich Vorstellungen fort, die auf Augustinus, Boëthius und Beda zurückgehen und die auch bei Alberti Niederschlag fanden. Vgl. dazu Götz Pochat, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie: Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 126–128, S. 134.

sichtbaren Dinge nicht aneinanderhängen?«, heißt es entsprechend bei Vermeers niederländischem Zeitgenossen Samuel van Hoogstraten, der 1678 die Malerei eine Wissenschaft nannte, »um alle Ideen oder Denkbilder darzustellen, die die ganze sichtbare Natur geben kann«. ²⁹ In ihrem Bemühen um Nachahmung und Naturstudium sei die Malerei eine echte Schwester der reflektierenden Philosophie. ³⁰ Die hier beschworene Verwandtschaft erklärte sich aus der universellen Anwendbarkeit der Rhetorik, deren Regelwerk auch seinen Überlegungen zugrunde lagen. ³¹ Entsprechend den *officia oratoris*, den Pflichten des Redners von der Verfertigung einer Rede bis zum Vortrag, formulierte Hoogstraten, ganz im Sinne anderer Theoretiker seiner Zeit, die Aufgaben des Malers und der idealen Malerei mit den aus der Rhetorik entlehnten Begriffen. ³² Auch bei der an das Medium Bild herangetragenen Erwartung orientierte man sich allgemein an der Rhetorik, derzufolge eine gute Rede erfreuen, belehren und bewegen sollte, um den Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und zu seiner sittlichen, moralischen und religiösen Besserung beizutragen.

Emblembücher, die auf einem engen Zusammenwirken von Wort und Bild basieren, sind gleichsam ein Kennzeichen dieses Bildverständnisses und der Epoche seiner Wirksamkeit. ³³ Sie geben zugleich einen Hinweis auf den damals gepflegten Bildumgang und die ihm zugrunde liegende Denkweise. In *Emblemata* wird nämlich im Zusammenspiel von Text und Bild nur ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen blieben dem Betrachter überlassen. Die intellektuelle Eigenleistung des Betrachters war im Rahmen der frühneuzeitlichen Auffassung Bestandteil der bildlichen Mitteilung. Dem Betrachter kam gegenüber dem grundsätzlich als polyvalent erkannten Medium Bild bedeutungsschaffende Funktion zu. ³⁴ Dabei konnten die Produktion und Rezeption von Bildern sehr hohe Anforderungen an Intellekt und Kommunikationsfähigkeit der Künstler wie des Publikums stellen. Der konstitutive und teils beinahe spielerische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder beförderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildver-

29 Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen*, Rotterdam 1678, Neudruck: [Utrecht] 1969, S. 70: »Hoe en zoude dan niet aen malkanderen hangendeze onze algemeene wetenschap, van de naebootzing aller zienlijke dingen?«; ebenda, S. 24: »De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kann geven, te verbeelden: en met omtrek en verweh et oog te bedriegen.«

30 Ebenda, S. 347 f.: »maer zy [die Malkunst N. B.], zijnde een echte Zuster van het bespiegelnde wijsgeerte, onderzoekt, met hulpe [348:] der meet- en telkunst, de zichtbare natuur.«

31 Thijs Weststeijn, *The visible world: Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimization of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, S. 118.

32 Ebenda, S. 69, 111.

33 Carsten-Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie: Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005.

34 Ders., *Bildverständnis* (s. Anm. 24), S. 205.

stehens.³⁵ Ein gewichtiger Bestandteil dieser intellektuellen Kultur war die gesteigerte bildliche und damit auch gedankliche Komplexität der visuellen Argumentation, die über die Anordnung der Bildelemente im Sinne eines Zeichenwertes der Ordnung realisiert wurde.³⁶ Die kompositorische Anordnung überführte die medienspezifische Simultaneität des Bildes in das grundsätzlich sukzessive verstehende Betrachten. Über Text auslegende, argumentierende und vergegenwärtigende Bildstrukturen hinaus, die bereits im Mittelalter das Verstehen, Auslegen und Erleben von Bildern geprägt hatten, wurden in der Frühen Neuzeit neue bildnerische Mittel und mimetische Konzepte entwickelt, kurz: »eine Bildwelt, die eines vor allem war: eine Rhetorik des Sehens«.³⁷ Sie prägt die Bilder Raphaels genauso wie die Gemälde Vermeers.

IV Vom Ende der sprechenden Bilder

Zunehmend schwand im Laufe der Geschichte das Wissen um diese Formen der visuellen Kommunikation und die Beredsamkeit der Bilder. Auch das Bewusstsein für die allegorischen Gehalte ging verloren. Selbst in zeremoniellen Kontexten, deren detailliertes Protokoll jeden einzelnen Schritt der politischen Akteure regelt, verlor sich das Wissen um die Sprache der Bilder. Davon legt eine Episode aus der Biografie Johann Wolfgang Goethes beredt Zeugnis ab, der im Mai des Jahres 1770 als Student in Straßburg die Gelegenheit hatte, den ihrer Vermählung vorausgehenden Grenzübertritt der zukünftigen französischen Königin Marie Antoinette mitzerleben. Besonders fiel ihm dabei das mit kostbaren Wandteppichen dekorierte Gebäude auf, »das zu ihrem Empfang und zur Übergabe in die Hände der Abgesandten ihres Gemahls auf einer Rheininsel zwischen den beiden Brücken aufgerichtet stand. Was mich aber daran besonders interessierte«, schrieb er, »und weswegen ich manches Büsel (ein kleines damals kurrentes Silberstück) nicht schonte, um mir von dem Pförtner einen wiederholten Eintritt zu verschaffen, waren die gewirkten

35 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei Carsten-Peter Warncke, »Allegorese als Gesellschaftsspiel. Erörternde Embleme auf dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahre 1621«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1982, S. 43–62; vgl. auch Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990; Sebastian Schütze (Hrsg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005.

36 Warncke, *Bildverständnis* (s. Anm. 24), S. 131. Warnckes Begriff der »visuellen Argumentation« folgt dem rhetorischen Begriff der »argumentatio«.

37 Ebenda, S. 323. Die Blicklenkung als Schlüsselstrategie solcher Rhetorik des Sehens exemplifiziert Carsten-Peter Warncke, »Starke Frauen – starke Gefühle. Zur Darstellung weiblicher Leidenschaft in der bildenden Kunst des Barock«, in: Johann Anselm Steiger (Hrsg.), *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2005, S. 11–38; Carsten-Peter Warncke, »Stil als Bildrhetorik beim jungen Rembrandt«, in: Joachim Knappe (Hrsg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden 2007, S. 347–376, bes. S. 352–353. Zur Epochengrenze dieses Medienverständnisses vgl. Warncke, *Bildverständnis* (s. Anm. 24), S. 9–16; Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*. München – Berlin 2007, S. 341–344.

Tapeten, mit denen man das Ganze inwendig ausgeschlagen hatte.« Diese Bilder zeigten als »Beispiel der unglücklichsten Heirat« mythologische Szenen von Frauenraub und Gattenmord. »Daß man Christum und die Apostel in die Seitensäle eines Hochzeitgebäudes gebracht, war schon ohne Wahl und Einsicht geschehen, und ohne Zweifel hatte das Maß der Zimmer den königlichen Teppichverwahrer geleitet (...) (dieser) Mißgriff (...) brachte mich ganz aus der Fassung, und ich forderte, lebhaft und heftig, meine Gefährten zu Zeugen auf eines solchen Verbrechens gegen Geschmack und Gefühl. (...), genug, meine Gefährten suchten mich zu beschwichtigen und aus dem Hause zu schaffen, damit es nicht Verdruß setzen möchte. Alsdann versicherten sie mir, es wäre nicht jedermanns Sache, Bedeutung in den Bildern zu suchen; ihnen wenigstens wäre nichts dabei eingefallen, und auf dergleichen Grillen würde die ganze Population Straßburgs und der Gegend, wie sie auch herbeiströmen sollte, sowenig als die Königin selbst mit ihrem Hofe jemals geraten.«³⁸ Was den klassisch gebildeten Goethe erregte, schien seinen Kommilitonen bereits keines Nachdenkens mehr Wert. Die Episode markiert einen tiefen Bruch und bezeichnet zugleich das Ende der frühneuzeitlichen Bildauffassung, das Ende des beredten Bildes.³⁹

Das frühneuzeitliche Bildverständnis, das »sprechende Bilder« als »sichtbare Worte« verstand, wurde gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch ein in der Folge dominant werdendes Bildkonzept abgelöst, dem Form und Inhalt als Antinomie erschienen. Betrachtet man allerdings den zeitgenössischen Kunstdiskurs, wird deutlich, dass dieser Wechsel in der dominanten Bildauffassung durchaus nicht das Ergebnis eines Verständnisverlustes war, sondern vielmehr ein von der literarischen Aufklärung bewusst inszenierter Bruch mit einem kommunikativ instrumentalisierten Bildbegriff, der in der Frühen Neuzeit an die Institutionen Hof und Kirche gebunden war. Mit Beginn der von Alexander Gottlieb Baumgarten als eigenständiger Wissenschaft etablierten Ästhetik beginnt sich die Ablehnung jeglicher externer Zweckbestimmung eines Kunstwerkes zunehmend durchzusetzen. Einen frühen Höhepunkt erlebt der hier beginnende theoretische Diskurs in Immanuel Kants Bestimmung des ästhetischen Urteils als Ausdruck eines »interesselosen Wohlgefallens«. Es entwickelte sich damals jene – bei allen Differenzen im Detail – von Karl Philipp Moritz, von Goethe und Schiller gleichermaßen vertretene Autonomieästhetik, die im Kunstwerk eine innere Vollkommenheit suchte, die keinem äußeren Zweck folgte. Damit rückte die ästhetische Wirkung eines als ganzheitlich aufgefassten Werkes der Kunst ins Zentrum der Betrachtung. Mit jener Epoche, die man heute als »Sturm und Drang« bezeichnet und die von Zeitgenossen als »Genieperiode« charakterisiert wurde, galt die künstlerische Äuße-

38 Zitiert nach *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen (= WA), 143 Bde.; I. Abteilung: Werke, II. Abteilung: Schriften zur Naturwissenschaft, III. Abteilung: Tagebücher, IV. Abteilung: Briefe, Weimar 1887–1919, hier *Abt. I: Werke*, Bd. 27, S. 238 f.

39 Vgl. hierzu und zum Folgenden die in Anm. 2 genannte Literatur.

nung nicht mehr als Mittel zum Zweck, sondern als Offenbarung.⁴⁰ Der Kunstschaffende, das »Genie«, wurde zur Norm des Kunstwerkes: Aus seiner Perspektive, nicht mehr aus der des Rezipienten, erfolgte nun die Wertung der Kunst. Um 1800 wurde Autonomie zu einem Ideal, sowohl was die gesellschaftliche Stellung von Kunst und Künstler betraf als auch die Wirkung des Kunstwerkes auf den Betrachter. Resultat dieser Bemühungen war das Dogma, dass sich der Gehalt eines Kunstwerkes frei von allegorischer Sinnvermittlung formal anschaulich zu vermitteln habe.

V Die Grenzen der Malerey und Poesie

Was man seit jener Zeit von Bildern erwartete, lässt sich hier exemplarisch an Gotthold Ephraim Lessings Schrift *Laokoon* exemplarisch demonstrieren, deren zentrale Thesen Goethe 1812 in der Rückschau in *Dichtung und Wahrheit* prägnant zusammengefasst hat. »Man muss Jüngling sein um sich zu vergegenwärtigen«, schrieb er, »welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange missverständene: ut pictura poesis, war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nur getrennt, wie nahe ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußern Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag.«⁴¹

Wo das sprachliche Kunstwerk komplexe Inhalte zu referieren imstande war, reduziert das Bild sich auf Ästhetik. Wie schon der Untertitel von Lessings 1766 publizierter Schrift verdeutlicht, ging es ihm darum, »die Grenzen der Malerei und Poesie« aufzuzeigen. Der zentrale Unterschied zwischen beiden liegt für Lessing in der Zeitstruktur von Malerei und Dichtung. Denn wo das Sprachkunstwerk einem Ablauf unterworfen sei und sich im Nacheinander der gesprochenen Worte verwirkliche, sei das Gemälde statisch, weshalb es nicht geeignet sei, komplexe Erörterungen zu entwickeln.⁴² Bemerkenswert ist dabei, dass Lessing keine kategorialen Unterschiede zwischen den unterschiedlichen Medien und Gattungen der Bildenden Künste macht. Er nimmt sich vor, über »die Grenzen der Malerei und Poesie« zu handeln, wählt aber als zentrale Bei-

40 Zum Genie-Begriff vgl. Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde., Darmstadt 1985. Zusammenfassend: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Darmstadt 1973, Sp. 279–309, bes. S. 292–302.

41 Goethe, *Werke* (s. Anm. 38), *Abt. I: Werke*, Bd. 27, S. 164.

42 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, München 1974, bes. S. 29 und S. 102–110.

sie Vergils Schilderung vom Schicksal des Priesters Laokoon und seiner Söhne aus dem zweiten Buch der *Aeneis* (199–267) sowie die berühmte Marmorgruppe gleichen Themas, die man 1506 in Rom wiederentdeckt hatte.⁴³ Sie ist aber ein dreidimensionales Werk der Plastik und ganz grundsätzlich von einem zweidimensionalen Bild verschieden. Die mediale Differenz zwischen zweidimensionalem Bild und dreidimensionaler Plastik ist zumal mit Blick auf Lessings zentrale Aussage von größter Bedeutung, dass die Dichtung sich in der Zeit entfalte, das Bild hingegen im Raum. Doch in einem zweidimensionalen Bild muss dieser Raum erst illusionär erzeugt und dann in der Betrachtung erschlossen werden. Macht man sich die Produktion wie die Rezeption eines auf Raumillusion zielenden Bildes klar, verschwinden die von Lessing konstatierten Unterschiede zwischen Text und Bild. Man kann nämlich ein Bild keinesfalls auf einen Blick erfassen. Wer Vergils *Aeneis* lesen will, hat zwar den ganzen Text der aufgeschlagenen Buchseite auf einen Blick vor Augen, doch muss er ihn sich Wort für Wort und Satz für Satz erschließen. Genauso muss man sich ein Bild erschließen, was auch Lessing zugesteht, wenn er sich die Frage stellt, wie wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dings im Raum gelangen. »Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedemoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben.«⁴⁴ Der Schluss des Absatzes macht deutlich, dass Lessing eine Differenz zwischen Bild- und Dichtwerk konstruiert, die vor allem der Rechtfertigung seiner Auffassung von den Formen, Aufgaben und Zielen der Dichtung dienen sollte. Um sie zu begründen, greift der kunsttheoretisch äußerst versierte Dichter Lessing auf die schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts von Leonardo formulierte Idee über die Simultaneität des Seheindrucks bei der Gemälderezeption auf, der zum genauen Nachvollzug des Gezeigten eine de-

43 Vgl. dazu Nils Büttner, »Für die homerischen Helden begeistert – ohne Homer zu lesen«, in: *Troia – Traum und Wirklichkeit* [Begleitbuch zu einer Ausstellung: Baden-Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart, Braunschweigisches Landesmuseum und Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Bundeskunsthalle, Bonn], Stuttgart 2001, S. 257–279.

44 Lessing, *Werke* (s. Anm. 42), S. 110.

taillierte und reihende Entzifferung des Gezeigten folgen müsse.⁴⁵ Die Kunsttheoretiker des 17. Jahrhunderts hatten daraus die Schlussfolgerung gezogen, dass Bilder gleichsam gelesen werden müssten.⁴⁶ Gegen diese zu ihrer Zeit als Argument für die Aufwertung des Mediums Bild formulierte Auffassung setzt Lessing eine Argumentationsfigur, die auf die mittelalterliche Hierarchie der Sinne und Medien zurückgreift, indem er die Dichtung an das Hören bindet. Das Christentum gründet auf der Verkündigung des im Johannesevangelium (I, 1) mit Gott selbst gleichgesetzten Wortes. Den mittelalterlichen Vertretern dieser Religion des Buches galten Bilder deshalb im Großen und Ganzen als eher minderwertiges Mittel der Kommunikation. Deshalb hatte zu Beginn des 5. Jahrhunderts Nilos von Ankyra gefordert, die Kirchen zwar im Osten mit einem Kreuz zu schmücken, die Seitenwände aber weiß zu tünchen und sie von Bildern frei zu halten, um die Gläubigen an diesem den Märtyrern geweihten Ort zu andächtiger Einkehr zu bewegen und zur Erinnerung an die tapferen Taten der Diener Gottes. Knapp 200 Jahre später sollte Papst Gregor der Große sich gegen den völligen Verzicht auf Bilder aussprechen. In einer für das gesamte Mittelalter vorbildlichen Formulierung forderte er, durchaus Bilder in den Kirchen anzubringen, »damit jene, die nicht lesen können, wenigstens aus den Erscheinungen auf den Wänden entnehmen können, was sie aus den Büchern nicht verstehen würden«.⁴⁷ Bilder wurden damit zum Leitmedium der Ungebildeten abgewertet, eine Auffassung, die zwar mit der mittelalterlichen Realität wenig zu tun hatte, allerdings gut in Lessings Argumentation passte.⁴⁸ Lessing aktualisierte diese Auffassung, indem er zur Begründung der Überlegenheit des Wortes, trotz der scheinbaren Anerkennung der Nachteile der auditiven Rezeption, ein der französischen Kunsttheorie seiner Zeit entlehntes Argument anführt, das erstmals in den 1719 publizierten *Réflexions critique sur la poésie et sur la peinture* des Abbé DuBos aufscheint.⁴⁹ Die Dichtung bediene sich der Worte, die willkürliche Zeichen seien, wohingegen die Malerei sich in der mimetischen Nachahmung natürlicher Dinge erschöpfe. Und so wie das getreue Abbilden der Natur nicht Aufgabe der Dichtung sei, könnten umgekehrt Bilder keine komplexen oder abstrakten Argumentationen vortragen. Nicht zuletzt durch die weite Verbreitung von Lessings Traktat begann diese Auffassung, sich durchzusetzen. In Lessings viel gelesenen und in seiner Wirkung kaum zu überschätzendem Traktat hat zugleich die noch von Kandinsky geäußerte Vorstellung ein unmittelbares Vorbild, dass die Malerei sich von der Dichtung durch ihre mangelnde Ausdehnung in der Zeit unterscheide.

45 Leonardo, *Das Buch von der Malerei*, hrsg., übersetzt und erläutert von Heinrich Ludwig, Neudruck der Ausgabe Wien 1882, Osnabrück 1970, Bd. 1, Nr. 7, S. 49 und S. 119.

46 Warncke, *Bildverständnis* (s. Anm. 24), S. 111–136.

47 Greg. M. epist. 105 MPL 77, 1027f.: »Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui literas nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent.«

48 Vgl. dazu Carsten-Peter Warncke, »Das missachtete Medium. Eine kritische Bild-Geschichte«, in: Torsten Hoffmann / Gabriele Rippl (Hrsg.), *Bilder: Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen 2006, S. 43–64, bes. S. 55–59.

49 Warncke, *Bildverständnis* (s. Anm. 24), S. 216.

VI Die Erfindung des Bildes als Fläche

In der seit Lessing virulenten Abwertung des Mediums Bild und der gleichzeitigen Ablehnung allegorisch argumentierender Sinnhaftigkeit durch die klassische Autonomieästhetik wurzelt zugleich das Bemühen der Romantiker, von Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und anderen, die hier eine Lücke und den Verlust an Bedeutung spürten, den Bildern wieder zu einer neuen, subjektiv motivierten allegorischen Bildsprache zu verhelfen. In ihren Werken allegorische Gedanken auszusprechen, war der nicht leicht zu erfüllende Anspruch der Romantiker, die sich allerdings dem Problem konfrontiert sahen, dass die von den niederländischen Malern der Frühen Neuzeit gewählte Bildsprache in ihrer Zeit nicht mehr auf Verständnis hoffen konnte. Zumal in seinen frühen grafischen Arbeiten bemühte sich Caspar David Friedrich deshalb, die implizierte Bedeutung der im Blatt vereinten Motive hervorzuheben. So zum Beispiel in der um 1800 entstandenen *Landschaft mit der Brücke*, einer Gouache, die später zur Vorlage einer Radierung wurde (Abb. 7).⁵⁰



Abb. 7: Caspar David Friedrich, *Landschaft mit Brücke*, 1800. Deckfarben, 10,8 x 15 cm. Dresden, Kupferstichkabinett.

Das nur 10 x 15 Zentimeter messende Blatt befindet sich heute im Dresdener Kupferstichkabinett. Gezeigt ist eine alte, robust wirkende Brücke, die einen schmalen Bachlauf überquert. Zwei schemenhafte Gestalten sind darauf gezeigt, die vom dicht bewaldeten linken Ufer in Richtung der rechts sich öffnenden Landschaft den Wasserlauf überqueren, wo ein verdorrender toter Baum aufragt. Die Szenerie wirkt pittoresk, doch hat man zugleich ganz unmittelbar den Eindruck, dass hier ein über das Abgebildete hinausweisender Gehalt transportiert werden soll. Die eingesetzten Motive, die Gegenüberstellung von

50 Caspar David Friedrich, *Landschaft mit Brücke*, 1800. Deckfarben, 10,8 x 15 cm. Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1937–429. Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich: Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, Nr. 33, S. 247.

lebenden Bäumen und totem Baum, wie auch der Brücke, sind hier fraglos als bedeutungshaft eingesetzt worden. Um das sichtbar zu machen, hat Friedrich die Komposition nicht mehr allein durch Licht und Schatten oder die Raumschaffende Disposition der Bildgründe gegliedert, sondern durch eine zumal in der druckgrafischen Umsetzung bemerkbare Flächenkomposition.⁵¹ Die einzelnen Elemente der unvollendeten Radierung scheinen nach geometrischen Gesetzen auf der Fläche des Bildes verteilt, die, bei aller angestrebten Natürlichkeit des landschaftlichen Eindrucks, dennoch spürbar bleiben. Gerade das Medium der Druckgrafik, das für die unmittelbare und genaue Betrachtung ausgelegt war, bot sich an, um den Betrachter über das spürbare Kalkül der kompositorischen Anlage auf die dem vermeintlich unbedeutenden Motiv innewohnende Bedeutung hinzuweisen. In einer Zeit, da es zumal unter künstlerischen Laien zur alltäglichen zeichnerischen Praxis zählte, druckgrafische Blätter zum Zwecke der maßstabsgerechten Kopie mit einem gezeichneten Gitternetz zu überziehen, war damit zu rechnen, dass die regelhafte Anwendung einer geometrischen Flächenkomposition nicht unbemerkt blieb. Denn tatsächlich sind die Figuren auf der Brücke genau auf einer idealen vertikalen Linie angeordnet, deren Beginn an dem Punkt liegt, der sich ergibt, wenn man durch einen Zirkelschlag in der linken unteren Ecke des Blattes ansetzt und dessen Höhe am unteren Blattrand abträgt. Dass Friedrich auch seine Gemälde nach geometrischen Gesetzen komponiert habe, ist immer wieder behauptet worden, und es fehlt auch nicht an Publikationen, in denen diese Konstruktionen durch in Reproduktionen der Gemälde eingezeichnete Liniengefüge visualisiert werden. Allzu leicht gerät dabei allerdings aus dem Blick, dass wohl kein zeitgenössischer Rezipient die Möglichkeit hatte, Gemälde in dieser Weise zu betrachten. Anders steht es allerdings mit druckgrafischen Arbeiten, die sich schon den Zeitgenossen zu einer solch analysierenden Betrachtung darboten. Zwar haben sich meines Wissens keine Abzüge von Radierungen Friedrichs erhalten, denen jemand nachweislich mit Lineal und Zirkel zu Leibe gerückt wäre, doch standen diese Blätter einer solchen Annäherung offen. Sicher ist, dass Friedrich, lange bevor er mit ersten Gemälden hervortrat, in der Grafik und der auf Publikation und mediale Kommunikation zielenden Druckgrafik eine immer stärkere Durchgliederung der Bildfläche erprobt hat, die seine Arbeiten spürbar von den Werken seiner Vorgänger abhob und es ermöglichte, ein seiner Bedeutung beraubtes Motivrepertoire mit neuer Bedeutung zu versehen.⁵² Mit der Geometrisierung der Bildfläche wurde in der Malerei der Romantik die Grundlage für das auch für Hölzel, Kandinsky und Itten noch gültige Bildverständnis gelegt, und es ist sicher kein Zufall, dass ausgerechnet Philipp Otto Runge sich lange vor der allgemeinen Wiederentdeckung

51 Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich* (s. Anm. 50), Nr. 34, S. 247.

52 Die komplexen Implikationen dieser Um- und Neubewertung hat Christian Scholl, *Romantische Malerei* (s. Anm. 37) aufgezeigt. Vgl. auch Leander Büsing, »Zwey kleine Bilder mit vielen Geist gemacht haben mich wegen des Contrastes sehr amüsiert.« *Malerei und Kunstdiskurs im Dresden der Romantik* (im Druck).

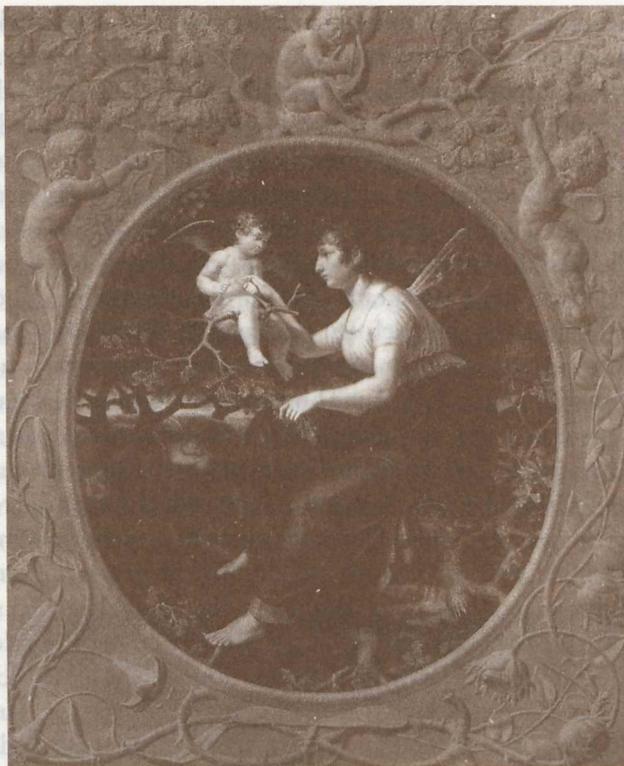


Abb. 8: Philipp Otto Runge, *Die Lehrstunde der Nachtigall*. Zweite Fassung, 1804/1805. Öl auf Leinwand, 104,5 x 85,5 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1009.

Bachs bemühte, ein figürliches Gemälde nach dem Fugenprinzip der Imitation aufzubauen (Abb. 8).⁵³

Will man Daniel Runge glauben, vertrat sein malender Bruder den Anspruch, dass »Sinnbilder zum Versuche dargeboten werden möchten, geschöpft aus den, von Gottes Hand belebten Naturabbildungen und Erscheinungen«. ⁵⁴ Entsprechend diesem Anspruch hat Runge seine *Lehrstunde der Nachtigall* komponiert und schon in den ersten zugehörigen Entwürfen die strukturell-kompositorischen Analogien zur Musik gesucht. Das lyrische Thema war von Versen aus Klopstocks Ode *Die Lehrstunde* inspiriert, die auf dem ausgeführten Gemälde in Fraktur dem ovalen Rahmen des Mittelstückes eingeschrieben sind:

»Flöten musst du, bald mit immer stärkerem Laute,
Bald mit leiserem, bis sich verlieren die Töne;
Schmettern dann, dass es die Wipfel des Waldes durchrauscht!

53 Philipp Otto Runge, *Die Lehrstunde der Nachtigall*. Zweite Fassung, 1804/1805. Öl auf Leinwand, 104,5 x 85,5 cm. Hamburg, Kunsthalle, Inv.-Nr. 1009. Vgl. Jörg Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk: Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, Nr. 301; Werner Hofmann (Hrsg.), *Runge in seiner Zeit*, Ausstellungskatalog, Hamburger Kunsthalle, 21. Oktober 1977 bis 8. Januar 1978, S. 162–167 (Hanna Hohl).

54 Philipp Otto Runge, *Hinterlassene Schriften. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840–1841*, 2 Bde., Göttingen 1965, hier Bd. 2, S. 478.

Flöten, flöten, bis sich bey den Rosenknospen
Verlieren die Töne.«

Runge selbst hat die Durchführung des im Bild angelegten Grundmotivs von himmlischer und irdischer Liebe mit der Musik in Analogie gesetzt. »Ich habe hiebey etwas bemerkt«, schrieb er am 4. August 1802 an seinen Bruder Daniel, »das mich auf recht deutliche Gedanken in der Composition bringt, die vielleicht für Andre nicht ganz neu, für mich aber sehr wichtig sind und mich fördern; nämlich, daß dieses Bild dasselbe wird, was eine Fuge in der Musik ist. Dadurch ist mir begreiflich geworden, daß dergleichen in unsrer Kunst ebensowohl stattfindet, nämlich, wie viel man sich erleichtert, wenn man den musikalischen Satz, der in einer Composition im Ganzen liegt, heraus hat, und ihn variirt durch das Ganze immer wieder durchblicken läßt.«⁵⁵ Dabei sei es bei den Genien auf dem wie ein Basrelief gemalten Rahmen so, dass »eins und dasselbe drey mal in dem Gemälde vorkommt, und immer abstracter und symbolischer wird, je mehr es aus dem Bilde austritt.«⁵⁶ Die Musik hat dabei in Runge's Bild eine dreifache Funktion. Sie ist nämlich erstens Motiv, zum Zweiten Grundlage der Komposition und zum Dritten, im Kontext von Runge's Kunstauffassung, zugleich als »innere Musik« gegenwärtig, die den anderen Künsten durch Worte oder Linien und Farben innewohnt.⁵⁷

Mit seinem Bemühen um eine Bildherstellung in Analogie zur musikalischen Komposition ist Runge auch deshalb als Vorläufer der Moderne bedeutsam, weil er innerhalb der künstlerischen Genealogien, die die Moderne sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts konstruierte, eine Schlüsselposition einnahm.⁵⁸ Wer seine Geschichte der modernen Kunst als Kunstgeschichte der Avantgarde schrieb, sah in frühromantischer Kunstpraxis und -theorie nicht selten den Beginn dessen, was Kandinsky später die »Epoche des großen Geistigen« nannte.⁵⁹ Und tatsächlich ist seit der Romantik das später bei Kandinsky so prägnant formulierte Bemühen greifbar, das bewusst als Fläche aufgefasste Bild in Analogie zur Musik kompositorisch zu gestalten und sich für die Versprachlichung dieses Bemühens musikalischer Fachtermini zu bedienen. Es hat seither schier unzählbare Versuche in diese Richtung gegeben, in deren Zusammenhang auch immer wieder der Begriff des Kontrapunkts angewandt wurde.⁶⁰

55 Ebenda, Bd. 1, S. 223.

56 Ebenda.

57 Vgl. dazu Hanna Hohl, in: *Runge in seiner Zeit* (s. Anm. 53), S. 163.

58 Astrit Schmidt-Burkhardt, *Stammbäume der Kunst: Zur Genealogie der Avantgarde*, [Berlin] 2005.

59 Vgl. z. B. Otto Stelzer, *Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst*, München 1964; Klaus Lankheit, »Die Frühromantik und die Grundlagen der gegenstandslosen Malerei«, in: *Neue Heidelberger Jahrbücher* 1 (1957), S. 55–90; Heinz Matile, *Die Farbenlehre Philipp O. Runge's. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlerfarbenlehre*, Bern 1973; Michael Lingner, *Die Musikalisierung der Malerei bei Ph. O. Runge: Zur Vorgeschichte der Vergeistigung von Kunst*, http://ask23.hfbk-hamburg.de/draft/archiv/ml_publicationen/kt79-1.html (letzter Zugriff am 27.9.2010).

60 Zum Kontrapunkt in den Bildkünsten und der damit verbundenen Bach-Rezeption im 20. Jahrhundert vgl. neben der in Anm. 2 genannten Literatur u. a. Susanne Fontaine, »Ausdruck und Konstruktion. Die Bach-Rezeption von Kandinsky, Itten, Klee und Feininger«, in: Michael Heinemann/Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Bach und die Nachwelt*, Bd. 3: 1900–1950, Laaber

Die Ausbreitung dieses Begriffes im Kontext des Schreibens über die Bildkünste verlief parallel zu dessen im Beitrag von Martin Geck prägnant beschriebener Verbreitung in Musiktheorie und Philosophie.⁶¹ Die enge historische und ideengeschichtliche Bindung der Analogie zwischen musikalischer und bildnerischer Komposition an den Beginn der Moderne sollte Grund genug sein, mit dem Begriff des Kontrapunkts wie mit der ihm verbundenen Analyse von Bildern mittels flächengeometrischer Konstruktion äußerst behutsam umzugehen.

2000, S. 397–426; Karin von Maur, »Feininger und die Kunst der Fuge«, in: Reinhard Kopiez (Hrsg.): *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag*, Würzburg 1998, S. 343–358; Christoph Metzger, »Die künstlerische Bach-Rezeption bei Paul Klee und Lyonel Feininger«, in: ebenda, S. 371–385.

61 Vgl. Martin Geck, »Concordia discors. Bachs Kontrapunkt gegen die Pythagoreer unter seinen Liebhabern verteidigt«, im vorliegenden Band S. 5–20.