

Raphael Rosenberg

**Ikonik und Geschichte. Zur Frage der historischen Angemessenheit
von Max Imdahls Kunstbetrachtung**

Zitierfähige URL:

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/193/>

IKONIK UND GESCHICHTE.

ZUR FRAGE DER HISTORISCHEN ANGEMESSENHEIT VON MAX IMDAHL'S KUNSTBETRACHTUNG*

„Du willst alle Kunst wieder auf Goldgrund setzen!

Du bist ein Kunsthistoriker, der kein Historiker sein will.“

Kurt Flasch im Gespräch mit Max Imdahl

Ikonik und Geschichte. Das unschuldige ‘und’ verweist auf die unterschiedlichen Horizonte von ikonischer Betrachtungsweise und historischer Forschung. Zugleich evoziert es die Frage nach möglichen Verbindungen. Der Titel des Kolloquiums rührt insofern an einen wunden Punkt des Werkes Max Imdahls, als der Vorwurf, Geschichte zu vernachlässigen, in den meisten Besprechungen seiner Schriften wiederkehrt.¹ Martin Gosebruch hat Imdahl bereits Ende der fünfziger Jahre vorgeworfen, karolingische Buchmalereien mit einer von der modernen Kunst geprägten Sicht zu betrachten und damit das Wesentliche zu „verwischen“: „All diese Analysen, die den ‘Ausgleich’ von figuralen Richtungswerten und farbigen Kraftfeldern zu erweisen suchen, stimmen bestenfalls für Detailausschnitte von Bildern, besonders

* Überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 3. Februar 1996 beim Kolloquium „Max Imdahl - Ikonik und Geschichte“ (Westfälischer Kunstverein Münster) gehalten wurde. Da die geplante Publikation der Kolloquiumsakten nicht zustande kommen konnte, erscheint der Beitrag zehn Jahre später in ART - Dok. Die bibliographischen Angaben sind auf dem Stand von 1997 geblieben.

Imdahls Schriften werden mit folgenden Abkürzungen zitiert:

- *Giotto* = *Giotto Arenafr fresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980, zit. nach ²1988.
- *Farbe* = *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987.
- *GS I - III* = *Gesammelte Schriften*, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1996.

¹ Dabei fällt auf, dass die Rezensenten von sehr unterschiedlichen Geschichtsbegriffen ausgehen. Roberto Salvini hat Imdahls Giottobuch würdigend und ausführlich in der *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47, 1984, 126-131, besprochen. Einschränkend vermerkt er allerdings im letzten Abschnitt seiner Rezension: „Imdahls Methode [verfährt] ausschließlich synchronisch, [sie schließt] jede Diachronik [aus]. Giottos Kunst ist für den Verfasser kein historisches Gebilde. Sie steht vor uns in ihrem Glanz und ihrer Ganzheit und wir müssen sie verstehen - so, wie sie ist.“ Salvini wirft Imdahl insbesondere vor, die Voraussetzungen für die Arenafresken in der Entwicklung Giottos nicht zu berücksichtigen: „Die Bildersprache der Arenafresken liegt vor unseren Augen als etwas vollendetes da. Sicher aber war sie doch erst durch Anstrengung und Mühen errungen worden. Der Versuch, den vom Künstler bis zur Vervollkommnung des Meisterwerkes zurückgelegten Weg zu verfolgen, stellt keine weniger wichtige Aufgabe der Forschung dar als jene Art der Kritik des Meisterwerkes, die uns die so tief durchdachte Methode Imdahls anzubieten vermag.“ Otto Karl Werckmeisters Urteil über Imdahls *Guernica*-Buch fällt sehr negativ aus (in: *Kunstchronik*, 39, 1986, 424-435). Der erklärte Marxist Werckmeister wirft Imdahl vor, die geschichtlichen Umstände, aus denen das Bild hervorgegangen ist, sowie dessen politisch geprägte Rezeption nicht zu berücksichtigen: „Guernica [...] Symbol des ersten Stellvertreterkrieges [...] In dem neuen westdeutschen Taschenbuch zum Thema liest man nichts von alledem.“ (S. 424) Statt dessen würde Imdahl eine parareligiöse, zeitenthobene Mythisierung betreiben. Großes Lob fand wiederum Imdahls Buch *Farbe* in den Augen von Thomas Gaetgens (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.4.1988), der allerdings die fehlende Einbeziehung eines breiteren kulturgeschichtlichen Rahmens vermisst. Thomas Puttfarcken bemerkt in einer Besprechung desselben Buches im *Burlington Magazine* (130, 1988, 380-81), dass Imdahl um keine allgemeine, neutrale Darstellung von Geschichte bemüht sei. Vielmehr wähle er diejenigen Künstler und Theoretiker aus, die sich in einen Entwicklungsduktus einreihen, dessen Erfüllung in Delaunays Orphismus und bei Vasarelys Optical Art Imdahl am Herzen lag. Der Rezensent spricht dabei von der Gefahr einer retrospektiven Teleologie, die den Eindruck einer logischen Entwicklung vortäuscht. Puttfarcken schlägt deswegen vor, die von Imdahl dargestellten Diskurse über Farbe nicht als Bestandteile eines „Entwicklungsduktus“ (so Imdahl, *Farbe*, 17 u.a.) zu identifizieren, sondern als die Voraussetzungen, die es Delaunay ermöglichten, sein Verständnis von Farbe zu entwickeln und zu gestalten. Zur Frage des Verhältnisses von Ikonik und Geschichte siehe auch Gottfried Boehms Einleitung in: *GS III*, 29-36. An dieser Stelle sei Frau Wagner vom Wilhelm Fink Verlag für die Mitteilung von Rezensionen der in ihrem Verlag erschienenen Bücher Imdahls gedankt.

aber für die schwarz-weiß vereinfachenden Demonstrationszeichnungen. [...] Gewiß aber gilt [für diese Miniaturen] nicht der seit Cézanne für die moderne Kunst entscheidende Begriff der ‘Fläche’, den Hetzer an die Spitze der Bildbeschreibungskategorien der Kunstwissenschaft gestellt hat. Man erspare der Kunst des Mittelalters endlich wieder diesen Begriff, der hier doch nicht viel mehr sagt, als dass kein perspektivisch entfalteter Bildraum angewandt wurde. Imdahls Sehen ist diesem Dogma zuliebe geradezu ‘flächig’ geworden und läßt ihn gar nicht zu den naiv-sinnenhaft gegebenen Hauptphänomenen kommen.“² Gosebruch postuliert eine historische Veränderung der Sichtweisen von Bildern und unterstellt Imdahl, diese Wandlungen nicht zu berücksichtigen. Dieser Vorwurf stellt die Angemessenheit von Imdahls Ansatz für den Umgang mit älteren Kunstwerken radikal in Frage.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Frage nach einer Geschichte der Betrachtung von Werken der bildenden Künste sich in Imdahls Schriften aufdrängt, dass ihm diese als Problem durchaus bewusst war, dass er allerdings nie ausführlich darauf eingegangen ist (I). In einem zweiten Teil (II-IV) werde ich anhand von Beispielen der Frage nachgehen, ob und inwiefern Zeugnisse für Betrachtungsweisen, die mit jenen Imdahls vergleichbar sind, in früheren Jahrhunderten nachgewiesen werden können.

I

Max Imdahl hat seinen hermeneutischen Ansatz, die „Ikonik“, als „Betrachtungsweise“ definiert.³ Er unterscheidet dabei drei Modi des Sehens: ein gegenstandsbezogenes, heteronomes, ‘wiedererkennendes’ und ein bildflächenbezogenes, autonomes, ‘sehendes Sehen’. Erst in einer Synthese dieser Sichtweisen kann s. E. die spezifische Qualität eines Bildes erkannt werden. Diese Synthese hat Imdahl als ‘erkennendes Sehen’ bezeichnet. In diesem Sinne könnte man neben der alliterierenden Reihung ‘Ikonographie, Ikonologie, Ikonik’, die Imdahl als Untertitel für sein *Giotto*-Buch gewählt hat, den dialektischen Dreischritt von Ikonographie (wiedererkennendem Sehen), Formanalyse (sehendem Sehen) und Ikonik (erkennendem Sehen) setzen. Die Unterscheidung dieser Sichtweisen hat er in diesem Band

² Martin Gosebruch, „Rezension zu Werner Hager, Max Imdahl und Günther Fiensch, Studien zur Kunstform“, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 211, 1957, zitiert nach ders., *Unmittelbarkeit und Reflexion*, München 1979, 42f.

³ *Giotto*, 13.

von 1980 exemplarisch bei der Beschreibung der *Gefangennahme Christi* aus der *Arenakapelle* (Abb. 1) vorgeführt:

In Giotto's Bild der Gefangennahme besteht die ikonische Qualität in einer Bildlichkeit, welche sowohl den Anspruch auf eine formale, in sich selbst sinnvolle Ganzheitsstruktur erfüllt als auch - in Erfüllung dieses Anspruches - den Sichtbarkeitsausdruck einer komplexen szenischen Situation liefert. Man muß, exemplarisch, hinweisen auf eine Schräge, die von einer Keule zur Linken durch die Köpfe von Jesus und Judas hindurch auf den Zeigegestus des Pharisäers zur Rechten hinführt [Abb. 2]. Diese Schräge erstreckt sich über die Bildbreite, sie bezieht die verschiedenen Figuren und Figurengruppen auf sich und damit aufeinander, und sie bedingt maßgebend die Einheit der Komposition. Wäre zum Beispiel der Zeigegestus des Pharisäers nicht oder nicht so gegeben, zerfiele das Bild; es hörte auf, ein dem sehenden Sehen evidenten syntaktisches Gefüge zu sein. Zugleich ist die Schräge die Bedingung einer semantischen Komplexität, wenn man beachtet, daß Jesus zum einen in durchaus passiver und unterlegener Rolle von Judas umfassen wird, daß er von einer Gruppe von Soldaten umstanden ist, daß aber zum anderen Jesus den Judas an Körpergröße überragt, daß er in durchaus aktiver und überlegener Rolle auf Judas herabblickt Auge in Auge und daß das Blickgefälle von Jesus auf Judas herab aufgenommen und zu einem bildbeherrschenden Ausdruck erhoben ist durch eben jene Schräge: Die Schräge ist eine der wichtigsten szenischen Sinn ergebenden Erfindungen in Giotto's Bild der Gefangennahme, denn in ihr sind offensichtliche Daten der Unterlegenheit und der Überlegenheit Jesu wechselseitig ineinander transformiert. Eine solche szenische Komplexität, in der die Daten der Unterlegenheit Jesu zugleich die Daten seiner Überlegenheit sind, ist sprachlich narrativ nicht sinnfällig zu formulieren. Ihr sinnlicher Ausdruck ist eine genuin ikonische Leistung, [...] Jene ikonische Leistung beruht [...] in einem Sehangebot, welches eine Synthese von sehendem und wiedererkennendem Sehen ermöglicht, ja erzwingt.⁴



Abb.1 Giotto, Die Gefangennahme Christi; Padua, Arenakapelle (Imdahl, *Giotto*, Abb. 43)



Abb.2 Max Imdahl und Giotto, Die Gefangennahme Christi; Padua, Arenakapelle (Imdahl, *Giotto*, Abb.45)

⁴ Ibid., 93.

Sieben Jahre nach dem Giotto-Buch hat Max Imdahl den Band *Farbe, Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich* veröffentlicht. Darin behandelt er eine 250-jährige Entwicklungsgeschichte des Stellenwertes der Farbe in Kunsttheorie und Malerei, von dem Vorherrschen der Zeichnung bei Charles Le Brun bis hin zur Absolutierung der Farbe bei Robert Delaunay. Imdahl beschreibt diese Geschichte der Autonomisierung der Farbe als diejenige einer zunehmenden ‘Aktbewusstheit des Sehens’. Zu Recht wurde der Band als ein „Prolegomenon zur [...] Geschichte der Abstraktion“ bezeichnet.⁵ Die Gedanken zu den beiden Hauptwerken Imdahls (*Giotto* und *Farbe*) sind über Jahrzehnte parallel zueinander gereift,⁶ ihre Fragestellung und Terminologie ist jedoch recht unterschiedlich. Die betrachterorientierten Sehkategorien des *Giotto*-Buches finden in der theoriegeschichtlichen Untersuchung *Farbe* keine Verwendung.⁷ Ein innerer Zusammenhang beider Abhandlungen ist dennoch offenkundig. Die zunehmende ‘Aktbewusstheit des Sehens’ kommt einer wachsenden Gewichtung des ‘sehenden’ zuungunsten eines ‘wiedererkennenden Sehens’ gleich. Daraus ergibt sich ein gravierender Widerspruch innerhalb des Werkes Imdahls: Nimmt das ‘sehende Sehen’ erst im Laufe der Jahrhunderte allmählich zu, so stellt sich die Frage, ob Imdahls Interpretationen der Giotto-Fresken, die von einem Gleichgewicht beider Sichtweisen ausgehen, den Anspruch erheben können, diese Werke des 14. Jahrhunderts historisch angemessen zu beschreiben. Imdahl ist diesem Problem nicht nachgegangen. Sporadische Äußerungen zeigen, dass der Gedanke von wechselnden Betrachtungsweisen ihm zwar nicht fremd war, dass die ästhetische Aktualität ihm jedoch im Zweifelsfalle stets wichtiger war als die Bemühung um historische Angemessenheit: „Wie anders aber sollte die Kunst Giottos über alle historisierenden Würdigungen hinaus für das Bewußtsein des Beschauers aktualisiert und tradiert werden, wenn nicht auch (!) unter der Perspektive jeweiliger Gegenwart. Diese Perspektive verändert nicht das Anschauungspotential der Bilder Giottos, wohl aber hebt sie für die Anschauung solche Bildqualitäten hervor, die vorher noch nicht hervorgehoben wurden und auch, unter der Norm späterer, zukünftiger Perspektiven, womöglich nicht mehr Beachtung finden werden.“⁸ Gleichzeitig hegte er die Hoffnung, dass „das in ikonischer

⁵ In: *Bibliographie zur Symbolik, Ikonographie und Mythologie. Internationales Referateorgan*, 20, 1987, Nr. 141, mit ‘CB’ signiert.

⁶ Eine frühe Formulierung von zentralen Gedanken des späteren Buches *Farbe* findet sich in einem Vortrag von 1964 über „Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei“ (*GS III*, 141-195). Erste Anzeichen der Auseinandersetzung mit den Arenafresken in einem Aufsatz von 1966: „Rembrandts ‘Nachtwache’“ (*GS II*, bes. 409ff.), später in: „Über einige narrative Strukturen in den Arenafresken Giottos“ (1973, *GS II*, 180-209).

⁷ Wie Angeli Jahnsen (in: *GS I*, 17) bemerkt hat, war Imdahl im Verlauf seines schriftlichen Werkes nie um eine einheitliche Terminologie bemüht.

⁸ *Giotto*, 14. Bezeichnend ist auch einer der letzten von Imdahl verfaßten Aufsätze, in dem er die Rezeptionsgeschichte des Codex Egberti zusammenfasst und dabei feststellt, dass „die Interpretationen, welche die jüngere Kunstgeschichtswissenschaft Autoren wie Schardt,

Betrachtungsweise zu ästhetischer Gegenwart gebrachte und insofern verselbständigte Kunstwerk den religiösen und geschichtlichen Zusammenhang, aus dem es hervorgegangen ist, wachhält, also tradiert.“⁹ Überraschend angesichts der intensiven Beschäftigung Imdahls mit der Kunst seiner Gegenwart ist die Aussage, dass eine hermeneutische Werkinterpretation „erst aus historischem Abstand zu leisten“ sei.¹⁰

Das Problem der historischen Angemessenheit stellt sich nicht allein bei Max Imdahl dar. Es betrifft letztlich jeden Kunsthistoriker, denjenigen, der die ästhetische Erscheinung eines Werkes zu beschreiben versucht, genauso wie denjenigen, der die Anschauung vermeidet und die Auseinandersetzung mit Schriftquellen als Garant historischer Objektivität einsetzt. Immer deutlicher wird beispielsweise, wie sehr Erwin Panofskys Interpretationen von einer neoplatonisierenden Bewegung seiner eigenen Gegenwart bestimmt sind.¹¹ Dass die Frage nach der historischen Bedingtheit des Interpretieren sich bei Imdahl besonders aufdrängt, liegt daran, dass er die Rezeption durch einen Betrachter, die verschiedenen Modi des Sehens als eigentlichen Ort der Interpretation herausstellte. Was in der Generation von Jantzen und Hetzer als Eigenschaft des Werkes galt, hat Imdahl, dem die Schriften Arnheims und Gombrichs wohlbekannt waren und der mit Jauss und Iser im engsten Austausch stand, als Erkenntnisleistung des Sehens beschrieben.

Will man der Frage nachgehen, ob und inwiefern die ikonischen Interpretationen Imdahls historisch angemessen sind, so bedarf es einer Erforschung der in vergangenen Jahrhunderten möglichen und üblichen Formen der Betrachtung von Werken der bildenden Künste. Eine solche Untersuchung hat die Kunstwissenschaft bisher kaum in Angriff genommen. Quellen einer derartigen Studie können historische Beschreibungen von Kunstwerken und ihren Nachbildungen sein. Im Folgenden seien die Ergebnisse einer solchen Analyse an zwei Beispielen dargestellt und auf ihre Relevanz für die Beurteilung von Imdahls Ikonik überprüft.

Boeckler und Jantzen verdankt, ganz andere Einsichten in das Darstellungsvermögen ottonischer Miniaturen [eröffnen]. Sie beruhen auf einem neuen, besonders die Komposition würdigenden Bildbegriff, *und wohl kaum ist dieser von modernem Kunstwollen gänzlich unbeeinflusst*“ (GS II, 169, kursive Hervorhebung RR). Imdahl fühlt sich dabei der Sichtweise Jantzens besonders verpflichtet (ibid., 170). Die Frage nach einer Abhängigkeit vom ‘modernen Kunstwollen’ verfolgt er allerdings nicht weiter.

⁹ Giotto, 98.

¹⁰ Farbe, 15.

¹¹ Horst Bredekamp, „Götterdämmerung des Neuplatonismus“, in: Andreas Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, 75-83.

II

Von 1520 an hat Michelangelo in der Florentiner Kirche S. Lorenzo eine Grabkapelle für die Medici-Familie entworfen und die Mehrzahl der Skulpturen für die Grabmäler eigenhändig ausgeführt. 1534 verließ er nach dem Tod seines Auftraggebers, Clemens VII., endgültig die Stadt. Die Grabdenkmäler wurden 1546 und 1559 u.a. durch den Bildhauer Tribolo notdürftig vollendet. Sie übten von Anfang an eine große Anziehung auf Künstler aus, die sich hier bis heute in Scharen zum Zeichnen einfanden. Gerade aufgrund der großen Anzahl von erhaltenen Nachzeichnungen bietet sich dieses Denkmal für die Durchführung meiner Untersuchung an. Das Zeichnen nach Skulpturen war für den angehenden Künstler eine wichtige Übung, zugleich dienten Nachzeichnungen vor dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit als Abbildungen des geschätzten Werkes, die zu einem späteren Zeitpunkt Vorbild eigener Erfindungen werden konnten. Vergleicht man Nachzeichnungen mit Skulpturen, so ist festzustellen, dass eine Zeichnung naturgemäß lediglich Aspekte einer großen, dreidimensionalen Marmorstatue wiedergeben kann. Die notwendige Selektion fängt bei der Bestimmung des Standpunktes an und setzt sich in der Wahl dessen fort, was in welcher Weise durch Linien und Schraffuren festgehalten werden soll. Diese teilweise bewusste Selektion, die mit der Übertragung von einem Medium (Skulptur) in das andere (Zeichnung) erfolgt, ist ein Akt der Interpretation, vergleichbar demjenigen, der bei der Beschreibung des Werkes vollzogen wird.

Eines der vielen in der Medicikapelle entstandenen Blätter soll im Hinblick auf die Frage nach historischen Sichtweisen untersucht werden. Der Florentiner Manierist Andrea Boscoli hat es im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nach der so genannten *Medicimadonna* gezeichnet (Abb. 3).¹² Da Boscoli sich während des Zeichnens offensichtlich etwas bewegt hat, ist es nicht möglich, seinen Standpunkt genau festzulegen. Eine eigens im Hinblick auf diese Zeichnung aufgenommene Fotografie der Skulptur (Abb. 4) kann jedoch einen Vergleich erleichtern. Boscoli hat die Mutter, ihr Gewand und das Kind getreu festgehalten. Übriggebliebene rohe Marmorstücke der Statue sind auf dem Papier entweder ausgelassen oder - etwa das linke Fuß Marias - vollendet worden. Den nicht eindeutig fixierten Blick der Jungfrau (schaut sie den Betrachter an, ist sie in sich versunken?) hat der Zeichner auf das Kind gesenkt. Hier wird deutlich, wie sehr 'wiedererkennendes Sehen' bereits ein interpretierendes Sehen ist.

¹² Röteli, 288 x 213 mm. Anna Forlani („Andrea Boscoli“, in: *Proporzioni*, IV, 1963, 91 u. 140, Cat. Disegni nr. 1) hat diese Zeichnung als Frühwerk Boscolis bestimmt. Der Verbleib des Blattes seit einer Versteigerung bei Christie's, London, am 26-27. 3. 1974 (lot 64) ist mir nicht bekannt.

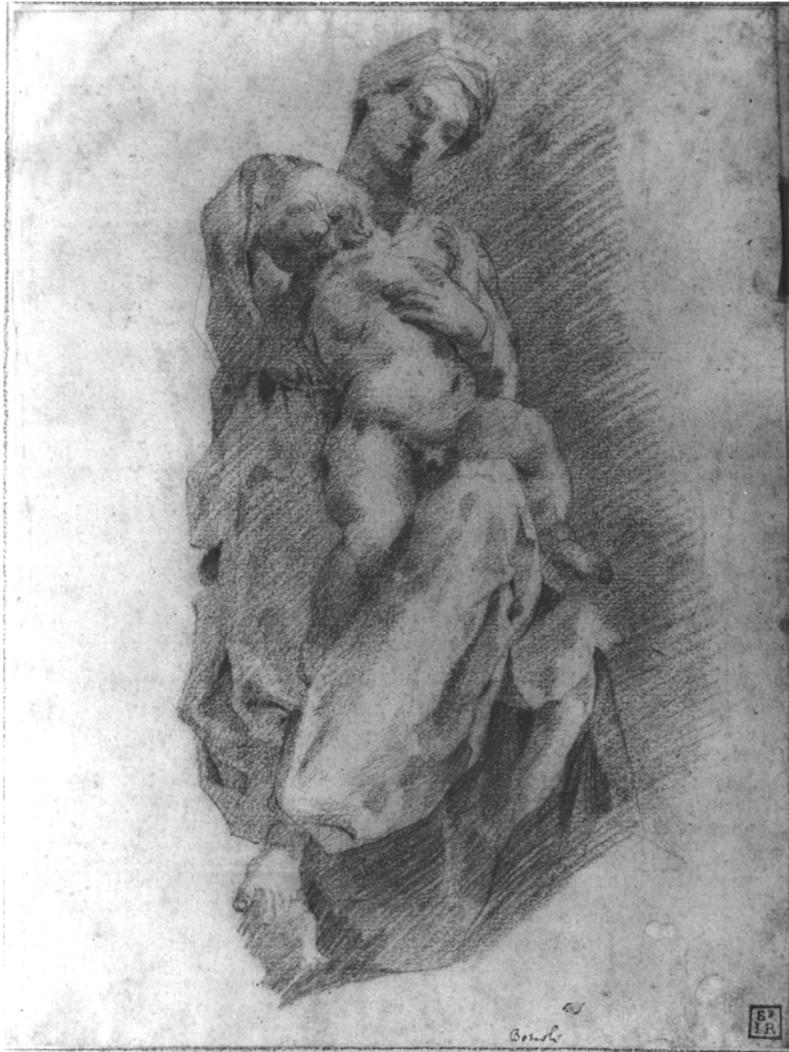


Abb.3 Andrea Boscoli, *Medicimadonna*, 28,8 x 21,3 cm, © National Gallery of Scotland



Abb.4 Michelangelo, *Medicimadonna*, © Raphael Rosenberg

Bemerkenswert ist andererseits Boscolis Betonung der teils figurenübergreifenden Kompositionsachsen der Statuengruppe. Er verdeutlicht deren diagonale Verläufe und verstärkt ihren Neigungswinkel: Marias Bein ist überlängte, dessen diagonale Ausrichtung setzt sich nach oben bis hin zum Knie des Kindes fort. Viel deutlicher als bei Michelangelo verlaufen parallel zu diesem Bein sowohl der rechte Unterschenkel und der linke Arm des Kindes als auch der Kopf der Mutter. Eine zweite diagonale Achse durchkreuzt die erste; sie setzt bei dem nach unten korrigierten linken Fuß des Knaben an und endet in der überhöhten rechten Schulter der Madonna. Während der linke Umriss der Gruppe annähernd senkrecht bleibt, ist die schräge Ausrichtung des rechten verstärkt. Eine vergleichbare Betonung dieser dem ‘sehenden Sehen’ offensichtlichen Diagonalen tritt in den schriftlichen Beschreibungen der *Madonna* erst im 20. Jahrhundert auf, so in der 1922 erschienenen Monographie der Medicikapelle von Anny Popp:

[...] das Wesentlichste und Revolutionärste [...] sind] die übereinandergeschlagenen Beine der Madonna, durch die die Masse der Madonna zur auf einer Spitze balanzierenden, in labilem Gleichgewicht emporstrebenden Form wird [...]. Durch die Überkreuzung der Beine aber mußte der Oberkörper in die Gegenrichtung kommen, entstanden in der Madonna lauter Gegendiagonalen, die sich selbst das Gleichgewicht halten: Die schneidend scharf als schmale Kante aus der Tiefe herauspringende Diagonale des übergekrenzten Beines, die Gegenschräge des Kopfes und Rumpfes des Kindes und, wieder die erste Diagonale in milderem Nachklang anschlagend, der geneigte Kopf der Madonna. [...] Wie ein Blitz sollten diese Zickzackdiagonalen der Madonna durch die Architektur zucken [...].¹³

Was wiederum Boscoli angeht, so hat dieser die Verjüngung der Gruppe nach oben hin verstärkt. Sehr auffällig ist, dass er keine Rücksicht auf die in der Kapelle von Anfang an gegebenen konstanten Oberlichtverhältnisse genommen hat (vgl. Abb. 4). Die gesamte rechte Körperhälfte Marias ist verschattet, während eine helle, geschlängelte und nach oben immer schmalere Fläche die Mitte des Blattes einnimmt und rechts von einem imaginären Schatten gerahmt wird. Dies verstärkt den anschaulichen Höhenzug der Gruppe, der von vielen Autoren des 20. Jahrhunderts betont wird:¹⁴

La Madonna dei Medici, scolpita in un sol blocco di marmo alto m. 2,27, appare seduta su un dado di pietra rialzato da una pedana posta a sua volta sopra la base. Codesti accorgimenti le conferiscono un cadenzato slancio verso l'alto di straordinaria eleganza, rafforzato dalla piccolezza del capo e dalla compattezza della figura (con le braccia aderenti al corpo). Il moto ascendente è appena frenato da pochi elementi orizzontali, quali

¹³ A. E. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München 1922, 62.

¹⁴ Vgl. auch Adolfo Venturi (*Michelangelo*, Roma 1923, 60): „la Vergine s’innalza dal piedistallo con energico slancio“, Charles de Tolnay (*Michelangelo*, Bd. 3, Princeton 1948, 71): „effect of hovering“ und Roberto Salvini (*Michelangelo*, Milano 1977, 118): „verticalità della figura“.

la doppia cinghia stretta sotto il petto ed alla vita, la gamba sinistra del Bambino, e le larghe spalle della Madre. [...] Certamente voluto è anche il graduale trapasso dallo stupendo groviglio dei panni, attraverso la zona meno tormentata del fanciullino, alla composta mestizia della testa di Maria, di cui il velo, posto un po' di sghembo, accentua la inclinazione, scoprendo parte della folta chioma.

Die *Medicimadonna*, die aus einem einzigen, 2,27 m hohen Marmorblock herausgehauen wurde, erscheint sitzend auf einem Steinquader, der auf einem Podest erhöht ruht, das seinerseits auf dem Sockel liegt. Diese Maßnahmen vermitteln ihr einen außerordentlich eleganten rhythmisierten Schwung nach oben, der von der Kleinheit des Kopfes und der Kompaktheit der Figur (die Arme liegen eng am Körper) verstärkt wird. Die Aufwärtsbewegung ist nur leicht von wenigen horizontalen Elementen gebremst, wie dem unter der Brust und um die Taille geschlungenen doppelten Gurt, dem linken Bein des Kindes und den breiten Schultern der Mutter. [...] Zweifellos beabsichtigt ist auch der gestufte Übergang von dem Gewirr der Tücher, durch die weniger durchwühlte Zone des Knaben, hin zu der würdevollen Wehmut im Kopf Marias, dessen schräg gesetzter Schleier die Neigung betont, indem er einen Teil der vollen Haare entblößt.¹⁵

Beschreibungen wie jene von Popp, Redig de Campos und natürlich auch von Imdahl sind im 16. Jahrhundert undenkbar. Sie setzen eine damals erst einsetzende Entwicklung der kunsthistorischen Sprache voraus, in deren Verlauf vielfältige Redewendungen und Konventionen für stilistische und formale Sachverhalte geprägt worden sind. Ein Vergleich mit Vasaris Beschreibung dieser Statue, eine der präzisesten aus der ersten Auflage seiner *Vite* (1550), macht den Unterschied damaliger und heutiger Texte deutlich.¹⁶

L'una è la Nostra Donna, la quale nella sua attitudine sedendo manda la gamba ritta addosso alla manca con posar ginocchio sopra ginocchio, et il putto, inforcando le cosce in su quella che è più alta, si storce con attitudine bellissima inverso la madre chiedendo il latte, et ella, con tenerlo con una mano e con l'altra appoggiandosi, si piega per dargliene.

Eine der Skulpturen ist die Muttergottes, die in sitzender Haltung das rechte Bein über das linke geschlagen hat, so dass Knie auf Knie ruht. Das Kind, rittlings auf dem höher gelegenen Bein sitzend, windet sich mit wunderschöner Bewegung zur Mutter, um nach der Milch zu verlangen. Die Madonna, die es mit einer Hand hält, während sie sich mit der anderen abstützt, beugt sich, um sie ihm zu geben.¹⁷

Vasari beschreibt die Figuren und ihre Handlung also als dasjenige, was dem wiedererkennenden Sehen zugänglich ist und was bei Popp und Redig de Campos keine Erwähnung findet. Dafür spricht er weder von 'Masse' und 'Diagonalen' noch von einem '*cadenzato slancio verso l'alto*'. Achtet man aber auf die Reihenfolge seiner Beschreibung, so fällt auf, dass er die Gruppe konsequent von unten nach oben verfolgt. Damit bringt er ihre allein dem

¹⁵ Deoclezio Redig de Campos, „La Madonna e il Bambino nella scultura di Michelangelo“, in: Studi offerti a Giovanni Incisa della Rocchetta = Miscellanea della Società Romana di Storia Patria XXXIII, 1973, 468. Deutsche Übersetzung RR.

¹⁶ Zur Geschichte dieser Gattung vgl. Raphael Rosenberg, „Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, 297-318 mit weiterer Literatur.

¹⁷ Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568. Curata e commentata da Paola Barocchi*, Milano e Napoli 1962, Bd. 1, 60f. Deutsche Übersetzung ergänzt nach Herbert von Einem, *Die Medicimadonna Michelangelos*, Opladen 1973, 7.

‘sehenden Sehen’ zugängliche Aufwärtstendenz - wenn auch nur indirekt - zum Ausdruck. Die Analyse von Boscolis Zeichnung und Vasaris Beschreibung führt also zu der Schlussfolgerung, dass die Fähigkeit zum ‘sehenden Sehen’ im 16. Jahrhundert vorhanden war, dass es jedoch damals noch keinen *sprachlichen* Ausdruck für solche Sachverhalte gegeben hat. Letzterer entstand im Zuge der Entwicklung der Kunstbeschreibung erst ein Jahrhundert später.

III



Abb.5 Charles Le Brun, *Die Königinnen Persiens zu Füßen Alexanders*, Versailles, Schloß, 298 x 453 cm, © Photo R.M.N.

1660-61 malte Charles Le Brun im Auftrag von Ludwig XIV. das großformatige Bild der *Königinnen Persiens zu Füßen Alexanders* (Abb. 5), das sich heute im Versailler Schloss befindet.¹⁸ Es stellt Alexander mit seinem Jugendfreund und engsten Vertrauten Hephaestion zu seiner rechten dar, als sie nach ihrem Sieg in der Schlacht bei Issos vor das Zelt der Familie des besiegten Perserkönigs Darius treten. André Félibien hat 1663 dem Sonnenkönig eine sehr ausführliche Beschreibung dieses Bildes gewidmet. Der Text, eine Inkunabel der

¹⁸ Charles Le Brun 1619-1690 [Katalog einer Ausstellung], Versailles 1963, Nr. 27, 70-73.

neuzeitlichen Bildbeschreibung, ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Er ist nach klar getrennten Kategorien gegliedert, die in den folgenden Jahrhunderten kanonisch geworden sind. In unserem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass Félibien zuerst die Erzählung des dargestellten Inhalts (*sujet*), die Schilderung der dargestellten Figuren, ihrer Handlung und ihres Ausdrucks (*disposition, expression*) und erst dann die Beschreibung formaler Eigenschaften (insbesondere die *unité de la lumière* und die *unité des couleurs*) durchführt. Die Trennung zwischen ‘wiedererkennendem’ und ‘sehendem’ Sehen ist also bereits auf der Ebene der Textgliederung vollzogen. Diese Unterscheidung ist in der ausführlichen Farbbeschreibung besonders deutlich, bei der Félibien systematisch zwischen dem Material der abgebildeten Gewänder und deren ikonographischer Aussage einerseits und dem Farbton im Hinblick auf seinen kompositionellen Stellenwert im Bildgefüge andererseits unterscheidet:

Quant au manteau d’Alexandre, il est fait de laque, rehaussé de jaune, non seulement pour représenter un manteau de pourpre tissu d’or, qui est une étoffe convenable à la qualité de Roy, mais aussi pour s’unir, & à la couleur d’écarlate dont Ephestion est vestu, & au manteau de la Reine Femme de Darius, qui est d’une autre couleur de pourpre plus violette [...].

Was den Mantel Alexanders anbelangt, ist er mit Krapplack gemacht und mit Gelb gehöht. Nicht nur um einen purpurnen, goldbestickten Mantel darzustellen, ein dem königlichen Rang angemessenes Gewand, sondern auch, um sich sowohl mit der Scharlachfarbe, mit der Hephaestion gekleidet ist, als auch mit dem Mantel der Königin, Frau des Darius, zu vereinigen, der aus einem anderen violetteren Purpur besteht.¹⁹

Félibien geht also einerseits auf die materielle Beschaffenheit des Gemäldes ein: Alexanders Mantel ist mit Krapplack gemalt und mit Gelb gehöht. Er unterscheidet dann konsequent die Wirkung der Farbpigmente für das wiedererkennende und das sehende Sehen: die Farben dienen einerseits der Darstellung („pour représenter“) eines goldbestickten purpurnen Mantels, andererseits („mais aussi“) - und der Wechsel von der ikonographischen zur formalen Ebene ist offenbar bewusst - stiftet diese Farbe eine Verbindung zu den Farben der benachbarten Figuren. Wie sehr dieser Teil der Farbbeschreibung sich im Gebiet des ‘sehenden Sehens’ bewegt, zeigen auch die nächsten Abschnitte:

Ce manteau de la Reine, qui est, come j’ay dit, d’une pourpre plus violette, & dont les rehauts tirent plus sur le bleu, s’accorde parfaitement bien avec l’habit de la Nourice, qui est d’un bleu sale, & avec le manteau de Statira, qui est d’un bleu pasle rehaussé d’or. Et comme j’ai remarqué qu’il y a une principale couleur plus vive & plus pure, qui est cette couleur rouge dont Ephestion est vestu, on voit qu’elle se communique insensiblement à toutes les autres draperies, & mesme elle semble renaistre, pour ainsi dire, dans le manteau

¹⁹ André Félibien, *Les Reines de Perse aux pieds d’Alexandre. Peinture du Cabinet du Roy*, Paris 1663, zit. nach ders., *Recueil de descriptions de divers ouvrages de peinture faits pour le Roy*, Paris 1689, Reprint Genève 1973, 58f. Deutsche Übersetzung RR.

de la plus jeune des Filles de Darius, pour se joindre avec plus d'éclat aux habits de ce persan qui a le visage contre terre.

Dieser Mantel der Königin, der - wie ich es gesagt habe - aus einem violetteren Purpur besteht und dessen Höhungen ins Blaue hinein tendieren, stimmt in vollkommener Weise mit dem Gewand der Amme überein, der aus einem schmutzigen Blau besteht, und mit dem Mantel von Statira aus einem blassen, gold gehöhten Blau. Und wie ich bereits erwähnt habe, gibt es [in dem Bild] eine Hauptfarbe, die lebhafter und reiner als die anderen ist, nämlich jene rote Farbe, die Hephaestion kleidet. Man sieht, dass sich diese Farbe unmerklich allen anderen Gewändern mitteilt und dass sie sogar im Mantel der jüngeren der Töchter des Darius sozusagen wiedergeboren zu werden scheint, um sich mit verstärktem Glanz mit den Kleidern dieses Persers zu verbinden, der das Gesicht gegen den Boden hält.²⁰

Félibien bezeichnet Statira, die älteste Tochter des Perserkönigs, namentlich, nicht aber ihre jüngere Schwester Drypetis. Er geht in seiner bildimmanenten Beschreibung auch nicht auf die spätere Alexandergeschichte ein. Ihm war am Hofe Ludwigs XIV., des neuen Alexanders, jedoch sicherlich bekannt, dass der Makedonier nach der Hochzeit mit Roxane auch die im Bilde zu seinen Füßen weinend dargestellte Statira ehelichte und Hephaestion deren jüngere Schwester Drypetis zur Frau gab.²¹ Der Hinweis auf die farbliche Beziehung zwischen Hephaestion und Drypetis ist also nicht nur formal, er kann auch ikonographisch verstanden werden und war von Félibien möglicherweise so gemeint. In der Darstellung einer gegebenen Episode der Alexandergeschichte verweist also die Beziehung, die die Farbe zwischen den Figuren stiftet, auf ein anderes Ereignis dieser Historie. Nach Imdahls Terminologie unterscheidet Félibiens Beschreibung damit nicht nur zwischen 'wiedererkennendem' und 'sehendem Sehen', sie deutet sogar eine Verknüpfung von rein farblichen und inhaltlichen Zusammenhängen an, die als 'erkennendes Sehen' anzusprechen ist.

Félibien konnte auf keine Tradition der Verbalisierung von formalen Eigenschaften des Bildes zurückgreifen. Man merkt seiner Sprache an, wie vorsichtig er, auf der Suche nach passenden Ausdrücken, formuliert. Vom Rot schreibt er, dass es 'sozusagen wiedergeboren zu werden scheint', und mit ähnlicher Vorsicht hatte er wenige Seiten zuvor versucht, Farbbeziehungen anhand von musikalischen Ausdrücken zu beschreiben:

Et comme sur un instrument de Musique l'on met en unison les cordes qui sont de différentes grosseurs; il [le Peintre] a aussi trouvé cet art si excellent d'unir ensemble les couleurs qui sont de force inégale. Car en les rompant ou meslant les unes avec les autres, il fait en

²⁰ Ibid., 59f.

²¹ Die antiken Quellen hierfür sind vor allem Diodorus Siculus XVII, 107, 6 und Arrianos, *Anabis Alexandri*, VII, 4, 5. Wie selbstverständlich dieses Wissen im Umkreis Le Bruns war, zeigt eine etwas spätere Beschreibung des Bildes in Claude Nivelons Lebensschilderung von Le Brun: „M. Le Brun a si savamment marié ces belles circonstances ensemble qu'elles n'empêchent pas qu'Alexandre ne semble porter ses regards sur la belle Statéra qu'il épouse depuis“. Diesen Hinweis und die Transkription von Nivelons Manuskript (Paris, B.N., Ms. fr. 12987, hier p. 140) verdanke ich Lorenzo Pericolo, der eine Edition des Textes vorbereitet.

sorte que n'estant plus entières ni pures, il se trouve qu'un verd rompu de rouge s'accorde avec un bleu rompu de blanc, parce que le bleu pur qui seroit en dissonance avec un verd pur, à cause de l'inégale quantité de lumière que chacune de ces couleurs possède, se trouve comme en unison (si j'ose me servir de ce terme) par le moyen du blanc & du rouge, qui modifient les deux autres couleurs, & les mettent dans un certain degré de force qui cause leur union.

Und so wie man auf einem Musikinstrument die unterschiedlich großen Saiten einstimmt; so hat er [der Maler] die wunderbare Kunst gefunden, Farben von unterschiedlicher Kraft zusammenzufügen; indem er sie abstumpft oder miteinander mischt, richtet er es so ein, dass - da sie nicht mehr ganz und rein sind - es möglich wird, dass ein mit Rot gemischtes Grün sehr gut mit einem mit Weiß gemischtem Blau zusammenstimmt. Das reine Blau, das aufgrund der ungleichen Lichtmenge, die jede dieser Farben besitzt, mit einem reinen Grün dissonant wäre, findet sich nämlich hier wie im Unisono (wenn ich es wagen kann, diesen Begriff zu verwenden) durch das Weiß und das Rot, welche beide anderen Farben verändern und sie in eine bestimmte Stärke versetzen, die ihre Vereinigung ermöglicht.²²

IV

Kehren wir zu demjenigen zurück, was man Imdahls Entwurf einer geschichtlichen Entwicklung der Wahrnehmung nennen kann.²³ Imdahl stellt eine wachsende 'Aktbewußtheit des Sehens' in Bezug auf die Farbe fest und in dem Vergleich von drei gemalten Gläsern in Bildern von Kalf, Chardin und Cézanne eine zunehmende „Negation des begriffsbestimmten Gewußten“²⁴. Die Rezeptionsgeschichte der Skulpturen der *Medicikapelle*, die hier nur punktuell und beispielhaft wiedergegeben werden kann, zeigt, dass in der Tat seit dem 16. Jahrhundert Aspekte des sehenden Sehens ein immer größeres Gewicht gewonnen haben. Diese Entwicklung steht allerdings nur für die eine Seite der Medaille. Sie ist Teil des stetig wachsenden Reichtums und der zunehmenden Differenziertheit, die die Interpretationsgeschichte dieses und wahrscheinlich vieler anderer Kunstwerke charakterisiert. In den Nachzeichnungen und Beschreibungen der Mediciskulpturen kommen nicht nur Aspekte des 'sehenden Sehens' immer deutlicher zum Ausdruck, sondern auch eine wachsende Vielfalt von ikonographischen und ikonologischen Interpretationen ('wiedererkennendes Sehen').²⁵ Drei Blätter nach Michelangelos *Nacht* mögen veranschaulichen, wie sehr das 'sehende Sehen' gerade in Nachzeichnungen an Bedeutung gewinnt. Dabei werden zwar Sichtweisen,

²² Wie Anm. 19, 57. Der Vergleich von Malerei und Musik kommt im 17. Jahrhundert vielfach vor (vgl. Bernard Teyssèdre, „Peinture et musique: La notion d'harmonie des couleurs au XVIIe siècle français“, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, III, 206-214). Félibiens Neuerung besteht auch hier in der Bemühung um genaue Beschreibung.

²³ Vgl. Boehm in: *GS III*, 27ff.

²⁴ *GS III*, 525.

²⁵ Für eine ausführliche Diskussion siehe Raphael Rosenberg, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, München und Berlin 2000.

die in vorausgehenden Nachzeichnungen festzustellen sind, differenziert und um neue Akzente bereichert, nicht aber grundsätzlich in Frage gestellt.

Abb. 6 zeigt eine um 1536 entstandene Nachzeichnung von Battista Franco.²⁶ Gegenüber der Statue (Abb. 7) erscheint der Brustkorb in dieser um die Wiedergabe aller Einzelheiten bemühten Zeichnung stärker aufgerichtet, der Bauch verkürzt, der erhobene Schenkel weniger steil angewinkelt - geringfügige Veränderungen, die eine Abrundung der Gesamtform der Figur zur Folge haben und damit ihre Geschlossenheit unterstreichen. In einem um 1790 entstandenen Skizzenbuch zeichnet auch John Flaxman (Abb. 8) nach Michelangelos *Nacht*.²⁷ Der Bauch der Skulptur (vgl. Abb. 9) ist hier noch kürzer wiedergegeben. Flaxman hat die Binnenzeichnung und die lavierte Modellierung zugunsten der mit Feder gezogenen Kontur stark reduziert. Diese Umrisslinie ist einerseits Mittel der figürlichen Darstellung, zugleich drängt sie sich jedoch als autonome Form auf: Flaxman hat den Umriss der Figur einem großen, mehrfach unterbrochenen Oval angeglichen (linke Flanke - Hinterkopf - Arm - andeutungsweise sogar der linke Oberschenkel). Wie Franco unterstreicht er die Geschlossenheit des Oberkörpers, betont dabei aber vor allem die einer geometrischen Form angenäherte Umrisslinie der Figur.

²⁶ Schwarzer Stift, quadriert, 26,0 x 46,4 cm.; Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 749. Die bisherigen Vorschläge für die Zuschreibung dieses Blattes waren Michelangelo selbst (Maurice Delacre, *Le dessin de Michel-Ange*, Bruxelles 1938, 342ff. u. 514) und Clovio bzw. Alessandro Allori (Catherine Monbeig-Goguel, „Giulio Clovio, nouveau petit Michel-Ange“, in: *Revue de l'Art*, 80, 1988, 42 u. 46f.). Die in meiner Dissertation ausführlich begründete Zuschreibung an Franco hat inzwischen auch Paul Joannides akzeptiert (*Michelangelo and His Influence. Drawings from Windsor Castle*, Ausstellungskatalog, 1996, 140).

²⁷ Feder in grau über Bleistift, 15,2 x 22,2 cm; New Haven, Yale Center for British Art, B 1975.3.468 (X); bislang unveröffentlicht.

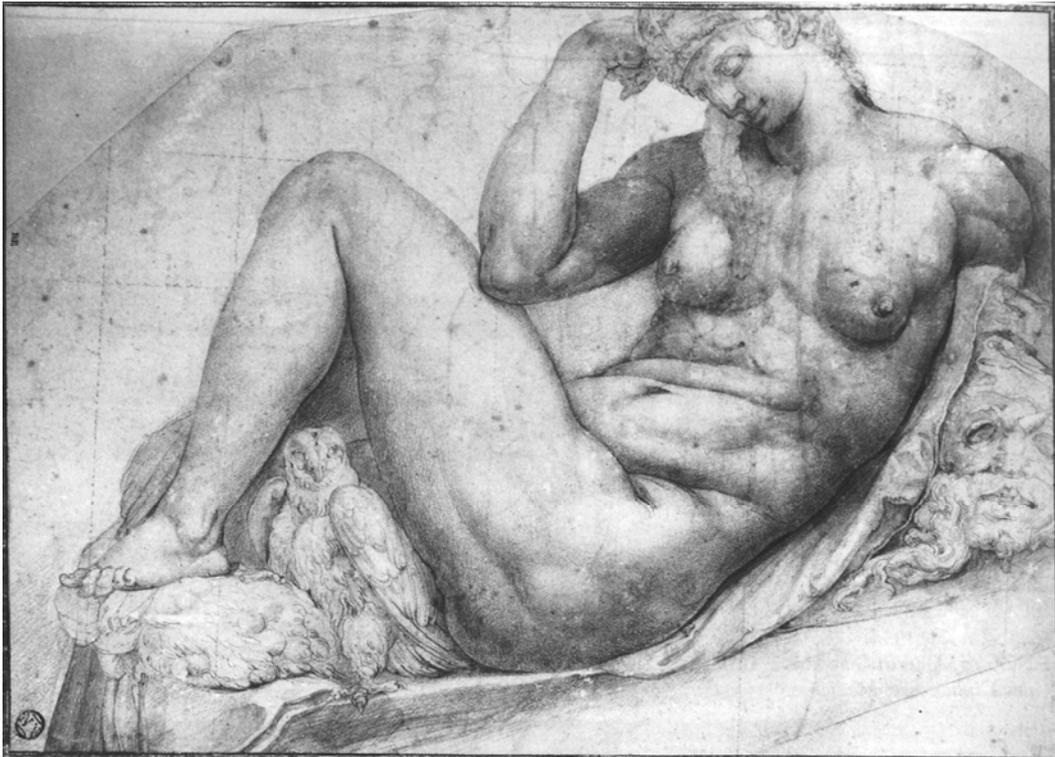


Abb.6 Battista Franco, *Nacht*, Paris, Louvre, Inv. 749, 26,0 x 36,3 cm, © Photo R.M.N.

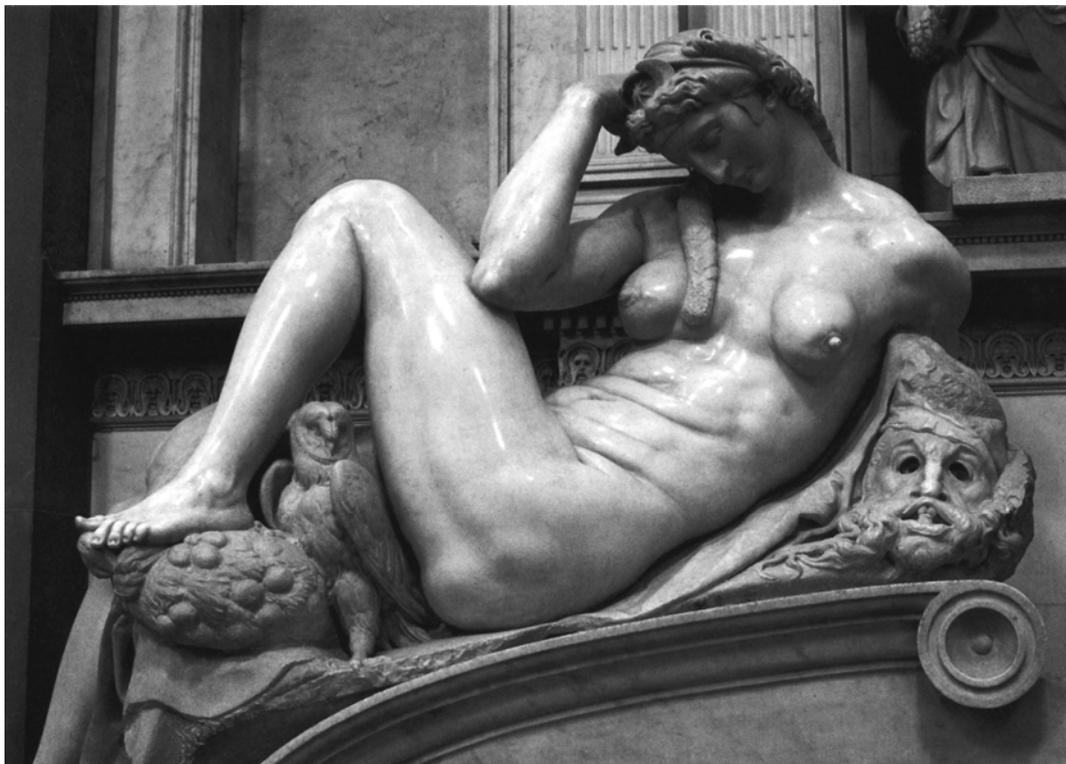


Abb.7 Michelangelo, *Nacht*, © Raphael Rosenberg



Abb. 8 John Flaxman, *Nacht*, New Haven, Yale Center for British Art, B 1975.3.468 (x), 22,2 x 15,2 cm, © Photographic Survey, Courtauld Institute of Art



Abb. 9 Michelangelo, *Nacht*, © Raphael Rosenberg

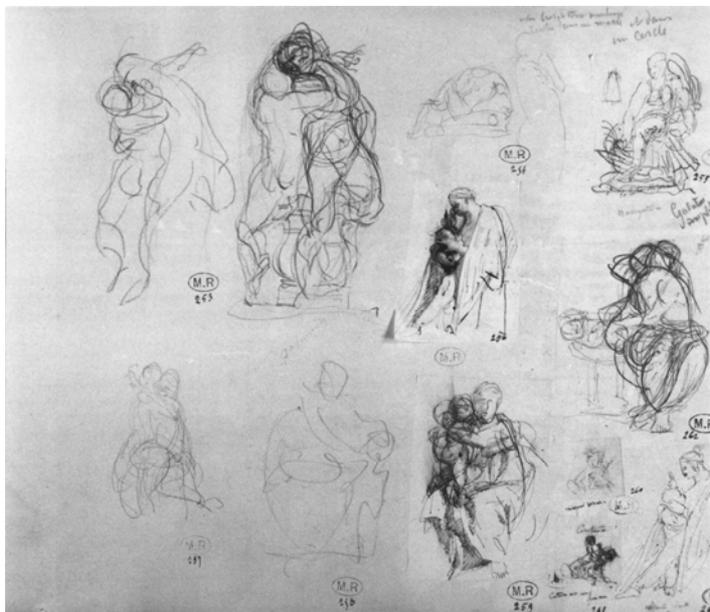


Abb. 10 Auguste Rodin, *Seite aus Album II*, Paris, Musée Rodin, D 253 à 263, 26,3 x 33,7 cm, © Bruno Jarret et Musée Rodin



Abb. 11 Auguste Rodin, *Notte*, Detail aus Abb. 10

Diese Reduktion auf eine geometrische Grundstruktur treibt Rodin in einer nur wenige Zentimeter großen, um 1876 angefertigten Skizze weiter (Abb. 10 und 11).²⁸ Neben der geschlossenen Gesamtform betont Rodin auch den kaskadenartigen Rhythmus, der sich aus der Abfolge des rechten Armes und beider Unterschenkel ergibt. Dabei geht das Unterstreichen von rein formalen Zusammenhängen ('sehendes Sehen') so weit, dass bei Rodin die der Zeichnung zugrunde liegende weibliche Figur und ihre Attribute kaum mehr wiederzuerkennen sind.

V

Fassen wir zusammen. Die Befähigung zum 'wiedererkennenden Sehen', zur Identifizierung von Dargestelltem ist für alle Epochen, die eine gegenständliche Kunst kennen, selbstverständlich. Zu berücksichtigen bleibt dabei, dass auch 'wiedererkennendes Sehen' ein interpretierendes Sehen ist. Die erörterten Beispiele stehen für eine größere Anzahl von Belegen, die darüber hinaus zeigen, dass zumindest seit dem 16. Jahrhundert Werke der bildenden Künste auch im Modus des 'sehenden Sehens', also im Hinblick auf figurenunabhängige kompositionelle Aspekte wahrgenommen worden sind. Spuren der Praxis dieser zweiten Sichtweise können im 16. Jahrhundert sehr deutlich in Nachbildungen, jedoch kaum in Texten festgestellt werden. Ein Jahrhundert später ist sie dann auch Gegenstand einer ausdrücklichen verbalen Reflexion. Der Nachweis eines 'sehenden Sehens' steht zwar für das frühe Mittelalter sowie für die Zeit Giottos noch aus.²⁹ Es wird aber deutlich, dass diese Sichtweise nicht erst in der Moderne entstanden ist, wie es Gosebruch behauptet hat. Sie kann auch da vorausgesetzt werden, wo sie nicht sprachlich geäußert worden ist. Imdahls Bildinterpretationen sind demzufolge auch dann historisch plausibel, wenn sie von Zeitgenossen nicht in bewusster - d.h. sprachlicher - Form ausgedrückt wurden.

Mit dem im Geschichtsverlauf wachsenden Bewusstsein für ein 'sehendes Sehen', mit der zunehmenden Betonung des Eigenwertes von Farbe und Linie wurde die Unterscheidung von 'wiedererkennendem' und 'sehendem Sehen', von 'Darstellungswerten' und 'Eigenwerten' -

²⁸ Schwarze Kreide auf hellbraunem Papier, 26,3 x 33,7 cm; Paris, Musée Rodin, Inv. D. 253 à 263 (détail 254); Lit.: Claudie Judrin, *Inventaire des dessins*, Paris, Musée Rodin, Bd. 1, 1984, 32. Die Skizze der *Nacht* ist auf die Seite des großen Klebealbums gezeichnet, auf die Rodin nach der Rückkehr von seiner Italienreise einzelne Blätter aus den mitgenommenen Skizzenbüchern aufgeklebt hat.

²⁹ Ausführliche und präzise Bildbeschreibungen entstehen erst seit dem 17. Jahrhundert. Nachzeichnungen im engeren Sinne des Wortes sind vor der Renaissance nur in Ausnahmefällen greifbar. Ein mögliches Beispiel für eine vergleichbare Analyse, die einer späteren Untersuchung vorbehalten werden muß, wäre die Harley-Kopie (frühes 11. Jahrhundert) nach dem Utrechtsalter (9. Jahrhundert).

so Jantzens Formulierung in Bezug auf die Farbe in der Malerei (1913)³⁰ - immer klarer formuliert. Diese Unterscheidung ist also weder eine Erfindung Imdahls noch eine Entdeckung des 20. Jahrhunderts.³¹ Dennoch soll damit Imdahls Originalität nicht in Abrede gestellt werden. Seine Leistung liegt vor allem in der ausdrücklichen Betonung der *Synthese* beider Sichtweisen, ihres produktiven Zusammenwirkens zu einem 'erkennenden Sehen'. Von Félibien bis Sedlmayr ist zwar die Übereinstimmung von rein formalen und inhaltlichen Bedeutungsschichten eines Kunstwerkes gelegentlich festgestellt worden. Imdahl hat aber darüberhinaus in seinen Bildbeschreibungen vielfach auf das *spannungsvolle Verhältnis* zwischen dem 'sehendem' und dem 'wiedererkennendem Sehen' verwiesen und damit exemplarisch die Interpretationsgeschichte von Kunstwerken entscheidend bereichert.

³⁰ Hans Jantzen, „Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei“, in: *Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Berlin 1913), Stuttgart 1914, 322-329. „Malerei als Farbenkomposition sucht das Auge auf die Beziehung mehrerer in einer Fläche liegenden Farbenwerte einzustellen [und dies ist ihr *Eigenwert*, dessen Wahrnehmung Imdahl als sehendes Sehen beschrieben hat], während sie [die Malerei] in der Absicht auf Raumdarstellung die Verteilung der Werte über verschiedene Raumzonen und gebunden an geschiedene Farbenträger kenntlich zu machen strebt“. Letzteres bezeichnet Jantzen als *Darstellungswert* der Farbe, der nach Imdahls Terminologie dem 'wiedererkennenden Sehen' zugänglich ist.

³¹ Anhaltspunkte für die neuere Geschichte dieser Unterscheidung bei Angeli Janhsen-Vukićević in: *GS I*, 17.