

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

Wilhelm Fink



Inhalt

Vorwort · 11

Achatz von Müller · 15
Das Geheimnis der Kollegmappe

Martina Dobbe · 19
Durchsicht und Ansicht

Bernhard Waldenfels · 23
Auf malerischen Seitenwegen

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

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

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

Bernhard Giesen · 39
Performanz-Kunst

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

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

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

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

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

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

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

Daria Kotacka · 71
Derek Jarman. Das ultimative Blau

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

James Elkins · 79
Images without Sense

Michael Hagner · 83
Stadtleitbilder

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

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

Internet: www.fink.de

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

ISBN 978-3-7705-5460-7



Freiwillige Akademische
Gesellschaft Basel

Max Geldner-Stiftung

Matthias Schmidt · 87
Luftspuren. Zur Notation eines Bildes

Ileana Parvu · 91
»Comme si Mnémosyne elle-même arrivait par les touches de couleur«. Robert Morris et l'image tactile

Birgit Mersmann · 95
Imago in Excelso. Annotationen zu einer generativen Ikonik

Gerhard Neumann · 99
Ikonensequenzen. Paolo Veronese: *Die Hochzeit zu Kana* (1563)

Karlheinz Stierle · 103
Macht und Ohnmacht der Kunst. Nicolas Poussins *Orpheus und Eurydike*

Helmut Lethen · 107
Zirkulation des Punctums

Horst Bredekamp · 111
Albertis simulacrum *im Tal*

Danièle Cohn · 115
Une musique pour la *Bildkritik*

Orlando Budelacci · 119
Der schweigende Wald des Selbstbezugs – Thomas Demands *hortus conclusus*

Sebastian Egenhofer · 123
Die irreduzible Modalität der Fiktion. Marcel Broodthaers, *Ein Wintergarten*

Peter Blome · 127
Cy Twombly und die *Schule von Athen*

Martina Merz · 133
Das Matterhorn steht kopf; Die Macht der Nanowissenschaften im Bild

Jörg Johnen · 137
Florin Mitroi

Philip Ursprung · 141
Gebautes Bild: Herzog & de Meurons Blaues Haus

Katharina Schmidt · 145
Vengeance of Achilles von Cy Twombly

Jean-Marie Le Tensorer · 149
Le Biface, image des origines

Anselm Haverkamp · 153
Elegante Immanenz. Antonello da Messina, Romeo Castellucci

Vera Beyer · 157
Unter neuen Vorzeichen. Ein Buchstabe als ikonische Differenz zwischen Text und Bild

Emil Angehrn · 161
Vom Sichtbarwerden

Maja Naef · 165
Bild und Stimme. Zu Hollis Framptons (*nostalgia*)

Richard Hoppe-Sailer · 169
Neue Bilder in der Kirche – Überlegungen zu einer umgekehrten Säkularisation

Christian Spies · 173
Selbstvergewisserung auf der weißen Wand. Pieter Saenredams *Chor von St. Bavo in Haarlem*

Hans Belting · 177
Die Hauptapsis von San Marco. Der Staatsmythos als Bild

Oskar Bätschmann · 181
Tizians letztes Bild: *Pietà*

Barbara Schellewald · 185
Der Traum vom Sehen

Victor Stoichita · 189
Das Buch, der Stein, das Fleisch. Die *Anna Selbdritt* von Andrea Sansovino

Gerald Wildgruber · 193
»In lieblicher Bläue ...«. Grundlegung der Bildzeit durch Phänomenologie des Heiligen bei Friedrich Hölderlin

Emmanuel Alloa · 199
Eine gebrochene Erscheinung. Zum *Christophorus* von Konrad Witz

Wolfram Högrebe · 203

Peter von Matt · 205
Wie wird das Bild zum Ereignis? Wie wird das Ereignis zum Bild? Zwei bildästhetische Operationen in Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Venedig*

Florian Wöller · 209
Das gemalte und das erscheinende Sein. Absolute Bildlichkeit bei Petrus Aureoli (1280–1322)

Peter Geimer · 213
»Ein großes komisches Dreieck«. K.R.H. Sonderborg, *Spur Andreas B.*

Georges Didi-Huberman · 217
Dire malgré tout

Claudia Blümle · 221
Giorgio de Chiricos *Enigma*

Günter Figal · 225
Die Räumlichkeit der Bilder

Eva Kuhn · 229
Ein Filmbild im Blick

Rudolf Preimesberger · 233
Noch einmal zu Caravaggios *Früchtekorb*

Inge Hinterwaldner · 237
Beinarbeit allemal. Rotation in und Verdrehung von Boccionis *Dinamismo di un Foot-Baller*

Philipp Stoellger · 241

Ambivalenz des Begehrens und
Ambivalenztoleranz des Bildes. Vom Sinn und
Geschmack für ikonische Differenzen

Bodo Vischer · 245

DARK MATTER. Eine Annäherung

Gertrud Koch · 249

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

Barbara van der Meulen-Kunz · 253

Lose Kombinationen. Das fotografische Bild bei
Dan Graham

Matteo Nanni · 257

Musikalische Schaubilder des Mittelalters: Schrift
wird Notation wird Diagramm

Claus Volkenandt · 261

Einüben von Geschlecht. Zu einer Fotografie von
Sergey Bratkov

Matteo Burioni · 265

Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*. Die ersten
drei Minuten

Karl Pestalozzi · 269

Charles-François Daubigny: *Le Printemps*

Iris Laner · 275

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

Michael Lüthy · 279

Das falsche Bild. Robert Smithsons verworfene
Erstversion der *Spiral Jetty*

Joachim Küchenhoff · 283

Liebeszauber – Bildzauber

Andreas Beyer · 287

Ruhmesblätter. Giuseppe Arcimboldos
Selbstporträt von 1587 als *memoria cartacea*

Philipp Kaiser · 291

Brüllende Bilder

Sophie Schweinfurth · 295

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

Johannes Grave · 299

Zur paradoxen »Macht« des Bildes.
Giovanni Bellinis *Pietà* in der Brera

Werner Busch · 303

Die Inserierung des Inoffiziellen ins offizielle
Medium. Jacques-Antoine Dassiers Medaille des
Antiquars Martin Folkes von 1740

Michael Diers · 309

Blätter, die die Welt bedeuten

Angela Mengoni · 313

Bild und Inkorporation. Anmerkungen zu einem
Fotogemälde von Gerhard Richter

Arno Schubbach · 317

»Abgemessene Deutlichkeit«. Zur Rolle von
Begriffen in einer Theorie der Bilder

Cornelia Bohn · 321

Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle.
Michelangelo Antonionis *Eclisse*

Simon Baier · 325

Anarchie der Fläche. Malevičs blinde Architektur

Michael Renner · 329

Vom Rasterpunkt zum Argument – Fünf
Annäherungen an ein Bild

Bice Curiger · 333

Die Annäherung des Lebens
an die Kunst

Otfried Höffe · 337

Ein Titelkupfer als forschungspolitisches
Programm: Francis Bacon, *Instauratio magna*

Sybille Krämer · 341

Ein Lob der Fläche oder: die Linie denken

Stanislaus von Moos · 345

Trasa W–Z. Ein Mini-Epochenbild

Armin Zweite · 349

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

Ralf Simon · 353

Odfeld (Schlotter/Raabe/Schmidt)

Ralph Ubl · 359

Paris 1830: Bild und Ereignis

Thierry Greub · 363

Nicht-Bild und Meta-Bild: *Las Meninas* von Diego
Velázquez

Stephan E. Hauser · 367

Aus dem Turnsaal der Bilder: Der Handstand

Frank Fehrenbach · 371

Der Bruder des Nichts

Gabriele Brandstetter · 375

Die Unruhe des Bildes. Ekphrasen des *praesepe* in
Goethes *Wahlverwandschaften*

Abbildungsnachweis · 381

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



Hieronymus Bosch, *Der Garten der Lüste*, um 1500

1. Sagen, um zu sehen – Sehen, um zu sagen

Bilder zeigen – etwas, sich selbst und darin auch das ›Zeigen‹ und dessen Komplikationen. Nur, was sich zeigt, ist schwer zu sagen. Das weiß wohl keiner so gut wie Gottfried Boehm. Denn die ›dem‹ Bild eigene ›Macht des Zeigens‹ zu explizieren, kreist um den Phänomenologentraum vom Glück, wie ihn Hans Blumenberg formulierte: »Sagen zu können, was ich sehe«, galt ihm als »das vollkommene irdische Glück«.¹ Der Traum zeigt ein bemerkenswertes Differenzbewusstsein, denn Sehen und Sagen sind

nicht konvertibel, nur selten konvergent, und allenfalls im Traum vom Glück koinzidieren sie. Wie soll man solch einen Traum ›deuten‹? Was soll man zu diesem Differenzbewusstsein sagen und zum Traum der Überwindung dessen?

Sagen, was sich zeigt, um genauer, besser oder anderes sehen zu lassen, was sich zeigt, und darüber hinaus, um anders sehen zu können (auch alles andere anders) als bisher – das wäre ein Kriterium für ein Sagen um des Sehens willen: mit eigener Stimme zu sagen, was sich einem zeigt, um darin auf den Anspruch des Sich-Zeigenden zu antworten und die eigene Perspektive anderen zugänglich zu machen, auf dass sie anders sehen lässt. Hermeneutische Differenzkultur kann man das nennen, die nicht von Konsens aus auf Konsens hin operiert, sondern von Differenz (von Zeigen und Sagen) aus auf eigene Antworten hin. Sagen, um zu sehen, das benennt den Wahrnehmungsgewinn als Kriterium des ›Sprechens vor einem Bild‹. Gibt es auch einen entsprechenden Sprachgewinn – im Sehen, um zu sagen?

2. Zum Beispiel: Ambivalenztoleranz im Garten der Lüste

Um 1500 entstand der sogenannte *Garten der Lüste*, Hieronymus Boschs unendlich oft besprochenes Werk. Zu den nicht einstimmig geklärten Fragen gehört, was sich zeigt in der Mitteltafel, oder schlichter: was dort zu sehen ist. 1517, im Jahr nach Boschs Tod, versuchte Antonio de Beatis zu sagen, was er gesehen hatte: »so angenehme und phantastische Dinge, daß man sie denen, die sie nicht gesehen haben, auf keine Weise beschreiben kann«² – ein Ausdruck für die semantische Fülle und Dichte des zu Sehenden und die Impotenz des Sagens angesichts dessen. Wie soll man das Gewimmel des Imaginären auf der Mitteltafel genau beschreiben oder die Visionen der höllischen Zukunft auf der rechten Tafel? Und was zeigt sich nicht in den Übergängen, den Spalten zwischen den drei Tafeln?

Auf die Mitteltafel beschränkt kann man sagen: Das Bild ist ein vom Begehren bewegter Bewegter. Hier vom ›Begehren‹ zu sprechen, klingt anachronistisch, ist es aber nicht. Denn die Diskurse um *voluptas*, *cupiditas* und *concupiscentia* sind von Augustin bis Luther permanent präsent. Und selbst wenn der Ausdruck ›Begehren‹ anachronistisch wäre, könnte eine anthropologische Erinnerung die Lizenz dazu erteilen: In der Bildtheorie sind Bildanthropologie wie Bildakt nicht ohne die lebendigen Kräfte des Begehrens denkbar. Daher ist Jacques Lacan mit seiner Theorie vom ›Begehren des anderen‹ kräftig wirksam in der gegenwärtigen Bildtheorie, etwa bei Georges Didi-Huberman. Erwartbar ist in der Tradition der Psychoanalyse, wie der der Renaissance, die Hochschätzung des Begehrens als Kraft der Natur, die wir sind. Diese Positivierung hat stets einen Zug zur Gegenbesetzung gegen die alt- wie neutestamentliche Negativierung des Begehrens als diabolische Kraft. Diese Tradition bestimmt noch die Kulturanthropologie René Girards, dem Begehren wesentlich als ›mimetisch‹ gilt, in Nachahmung und Konkurrenz zum Begehren des anderen, und das er daher als Ursprung der

1 Hans Blumenberg, Fragebogen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung-Magazin (FAZ-Magazin), Nr. 118, 04. 06. 1982, S. 25.

2 Nach Hans Belling, Christiane Kruse, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, S. 272.

Gewalt versteht. Gegen die eindeutige und generelle Negativierung hilft Differenzierung: Denn keineswegs muss *jedes* Begehren gleich mimetisch sein. Zum einen gibt es ein anderes Begehren als das Begehren des anderen, in dem mit ihm konkurriert wird. Zum anderen kommt – gelegentlich wenigstens – auch ein *geteiltes* Begehren vor, miteinander, nicht gegeneinander. Selbst wenn es das nur einmal gäbe, reichte es zur Widerlegung der Negativierung *allen* Begehrens, sei es als Ursprung von ›Sünde und Schuld‹, sei es als Ursprung der Gewalt. *Der Garten der Lüste* lässt sich in diese Tradition integrieren. Aber zeigt sich hier, in der Mitteltafel, nur die Torheit des Fleisches, die diabolische Libido, oder das Chaos der Triebe, in summa das ordnungswidrige Begehren des Menschen?

Wenn man die Mitteltafel nicht theologisch traditionell als Ausstellung der *luxuria* (Larry Silver),³ häretisch als Feier sündloser Lüste (Wilhelm Fraenger)⁴ oder antitheologisch als Utopie der Sündlosigkeit (Hans Belting)⁵ vereindeutigt, ist sie von hinreißender *Ambivalenz*: eine Figur des Dritten zwischen Paradies und Hölle. Sie ist und bleibt ›zwischen‹ der ursprünglichen Seligkeit und der (dies- oder jenseitigen) Hölle. Weder dies noch jenes zeigt sie, sondern ein Drittes dazwischen: ein freies Spiel der Einbildungskraft in allem Eigensinn der Sinnlichkeit, die durch ihre Rahmung allerdings nicht neutral sein kann. Denn gezeigt werden die drei traditionellen Optionen, mit dem Begehren umzugehen: entweder es zu negativieren (platonisch oder theologisch), es zu positivieren (mit Antike und Renaissance) oder es zu neutralisieren (wie in der thomistischen Tradition oder der Psychoanalyse).

Eine Möglichkeit, die labile Zwischenlage der Mitteltafel *ambivalenzwahrend* und *differenzsensibel* zu formulieren, wäre zu sagen: Sie zeigt in aller ›Lust und Liebe‹ das *Begehren in seiner Ambivalenz zwischen sündlos und höllisch*. Das Bild ist, was es zeigt, und zeigt, was es ist: eine Verkörperung des Begehrens in all seiner Ambivalenz – aber ohne negative oder positive Vereindeutigung. Die entsteht erst im Sagen, das die Ambivalenz nicht mehr erträgt. Nimmt man für das Begehren den traditionellen Begriff der *concupiscentia*, wird es allzu schnell eindeutig, traditionell in der Ausstellung der *luxuria* und sündigen Sittenlosigkeit oder häretisch wie utopisch in der Feier der Natur, die wir sind.

Bosch hingegen malt die Dynamik des Begehrens – weder neutral diesseits aller Abstürze noch affirmativ als reine Feier oder negativ als törichte *luxuria*. Die Rahmung der Mitteltafel kann man zwar so sehen, dass in der Mitte das Begehren in seiner Neutralität imaginiert würde, so wie es die römisch-katholische Tradition vor und nach Luther *auch* sah: *concupiscentia* als noch neutral, nicht selber Sünde, sondern nur *fomes peccati*. Dann wird verständlich, warum die Mitteltafel von katholischen Theologen der Zeit als durchaus konform verstanden werden konnte. Bosch gibt allerdings Anlass, diese Neutralisierung in Zweifel zu ziehen – ohne der augustinischen oder lutherischen Vereindeutigung zu folgen. Er malt die lebendige Dynamik des Begehrens *in seiner Ambivalenz zwischen Paradies und Hölle*. Darin wird die ikonische Energie und Gravitationskraft des Begehrens im Bild als Bild wahrnehmbar. Das legt eine Positivierung nahe und lässt die Abwendung (wie in der moralisierenden Sicht nahegelegt) unmöglich werden. So zeigt das Bildereignis mit seiner Lizenz zum ästhetischen Begehren eine prekäre, labile Mehrdeutigkeit – der man mit Ambivalenztoleranz begegnen sollte, auch in den Versuchen zu sagen, was sich zeigt.

Das Bild verkörpert den Sinn für das Unverfügbare, Sinn und Geschmack für das unendlich Endliche – aber bleibt eben darin hinreißend ambivalent. So gibt dieses Bild der Theologie zu denken und provoziert in der Antwort darauf einen Sprachgewinn. Denn die Negativierung des Begehrens als Wurzel allen Übels ist eine neuplatonische, wenn nicht gnostische ›Fernleihe‹, deren Rückgabe längst

überfällig ist. Die lutherische These, auch die Gerechtfertigten blieben Sünder, weil die Konkupiszenz in ihnen weiterhin *wirksam* sei, verkürzt und vereindeutigt zu schnell die Dynamik des Begehrens. Die römisch-katholische Tradition insistiert bis heute darauf, dass die Konkupiszenz *nur* Zunder sei, der im Getauften nicht zünde, wenn alles mit rechten Dingen zugehe. Zwar sei die Konkupiszenz Sündenstrafe, in den Getauften aber sei dieses hitzige Begehren neutralisiert und kaltgestellt. Das ist der Streit um Neutralität oder Negativität des Begehrens. Aber eine Neutralisierung des Begehrens ist ebenso zweifelhaft wie dessen einseitige Negativierung.

Die These der intrinsischen Ambivalenz des Begehrens bildet eine Figur des Dritten zwischen Negativierung, Positivierung und Neutralisierung. Der Theologie ist in Sachen des Begehrens daher *Ambivalenztoleranz* anzuraten. Eben die kann man in Boschs Imagination der Ambivalenz des Begehrens zugespielt sehen. Das wäre ein Beispiel für eine Sicht der Mitteltafel, in der eine erhellende *Interferenz* von Kunst und Theologie wahrnehmbar wird. Das Bild provoziert ein Sagen, um zu sehen, und ein Sehen, um zu sagen – in wechselseitigem Wahrnehmungs- und Sprachgewinn.

³ Vgl. Larry Silver, *Hieronymus Bosch*, München 2006, S. 29, 32, 38, 56ff., 69f.

⁴ Vgl. Wilhelm Fraenger, *Hieronymus Bosch*, Dresden ¹⁹1994, S. 107ff.

⁵ Vgl. Hans Belting, *Hieronymus Bosch, Garten der Lüste*, München u. a. 2002, S. 35ff., 84ff., 122ff.