

Sławomir Leśniak

Dürer und das technische Bild

Studia Germanica Gedanensia 34, 104-119

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Gdańsk 2016, Nr. 34

Sławomir Leśniak

(Uniwersytet Gdański /Universität Gdańsk)

Nicht erst die Simulation subvertiert die Relation zwischen der Wahrheit und dem Zeichen, schon die Mimesis selbst problematisiert diese Beziehung, weil sie komplex wird.¹

Dürer und das technische Bild

Dürer and the technical image. The essay focuses on the question of how and to what extent Dürer's works anticipate the possibility of a technological reproduction of pictures, to be triggered by the invention of photography and culminating in today's digital processing of images. An analysis of this question aims at showing a relationship between mimesis and simulation as a dynamic continuum with increasing complexity and multiple functions.

Keywords: image – reproduction – mimesis – simulation – Dürer

Dürer und das technische Bild. Die Arbeit geht der Frage nach, *wie* und *inwieweit* Dürers graphische Bilder bereits Bedingung sind und Möglichkeiten von dem technisch erzeugten Bilduniversum bereithalten, das mit der Erfindung der Fotografie aufgekommen ist und dessen Entwicklung in digitalen Bildern kulminiert hat. Ziel der Analysen ist ein Versuch, das Verhältnis von Mimesis und Simulation als ein dynamisches Kontinuum einer graduellen Steigerung von Komplexität und Funktionalität auszuweisen.

Schlüsselwörter: Bild – Reproduktion – Mimesis – Simulation – Dürer

In ihrer Arbeit „Über Fotografie“ bemerkt Susan Sontag:

In der Vergangenheit drückte sich die Unzufriedenheit mit der Realität in der Sehnsucht nach einer anderen Welt aus. In der modernen Gesellschaft äußert sich die Unzufriedenheit mit der Realität in dem an Besessenheit grenzenden Verlangen, diese Welt zu reproduzieren. Als ob die Welt allein dadurch, daß man die Realität in Gestalt eines Objekts – festgehalten auf einem Foto – betrachtet, wirklich real, will heißen surreal wäre.²

¹ Aus dem Vorwort von Gerhard Neumann und Andreas Kablitz zu dem Band, *Mimesis und Simulation*, hrsg. v. Andreas Kablitz und Gerhard Neumann, Freiburg 1998, S. 13-14.

² Susan Sontag, *Über Fotografie*, übers. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, Frankfurt a. Main 2010, S. 82.

So richte sich die Begeisterung des Fotografen für ein Sujet – sei es ein bestimmter Gesichtsausdruck, sei es eine Anordnung mehrerer Gegenstände – weniger auf dessen Inhalt und Bedeutung, sondern vor allem auf eine Bestätigung seines Daseins, seiner Echtheit und Eigenart – ganz gleich, welche Eigenschaften ein fotografisches Bild als einmalig erscheinen lassen. Die traditionellen Kunstgattungen, denen nach Sontag Geschichtsbewusstsein eigen ist, würden hingegen die Vergangenheit ordnen, das Zentrum von den Randzonen, das Wesentliche vom Unwesentlichen oder bloß Interessanten unterscheiden. Während Sontag vor allem die Trennungslinien zwischen den traditionellen und technischen Bildern³ nachzeichnet, betrachtet Benjamin beide Bildformen auf einer mediengeschichtlichen Entwicklungslinie, der die technische Reproduzierbarkeit zugrunde liegt:

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden [...]. Demgegenüber ist die technische Reproduktion des Kunstwerks etwas Neues, das sich in der Geschichte intermittierend, in weitaus-
einanderliegenden Schüben, aber mit wachsender Intensität durchsetzt. Mit dem Holzschnitt wurde zum ersten Male die Graphik technisch reproduzierbar; sie war es lange, ehe es durch den Druck auch die Schrift wurde.⁴

Ich mache hier Sontags und Benjamins Bemerkungen zum Ausgangspunkt meiner Überlegungen und gehe der Frage nach, wie und inwieweit Dürers graphische Bilder bereits Bedingung sind und Möglichkeiten eines technisch erzeugten Bilduniversums

³ Die Formel geht auf die Schrift Vilém Flussers „Ins Universum der technischen Bilder“ zurück, in der er die Erfindung der Photographie als die Zäsur für das Aufkommen der technischen Bilder gelten lässt. Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Edition Flusser. Hrsg. v. Andreas Müller-Pohle, Bd. 4. [1985] Göttingen 2000. Darüber hinaus ist anzumerken, dass der Begriff des technischen Bildes, der den hier angestellten Überlegungen zugrunde liegt, dem Differenzierungsversuch des französischen Filmkritikers und -theoretikers Serge Daney entspricht, der dem immer von ‚einer gewissen Andersheit‘ zeugenden ‚Image‘ den Begriff des ‚in sich geschlossenen Visuellen‘ entgegensetzt. „Le visuel, ce serait la vérification optique d’un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l’image du spectacle pornographique qui n’est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l’image, cette image que nous avons aimée au cinéma jusqu’à l’obscénité, ce serait plutôt le contraire. L’image a toujours lieu à la frontière de deux champs de force, elle est vouée à témoigner d’une certaine *altérité*, et, bien qu’elle possède toujours un noyau dur, il lui manque toujours quelque chose. L’image est toujours plus et moins qu’elle-même“. Serge Daney, *Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran*, in: ders. *Devant la recrudescence des vols de sac à mains. Cinéma, télévision, information*, Lyon 1991, S. 187–196, hier S. 192 („Das Visuelle wäre die optische Überprüfung eines rein technischen Ablaufs. Das Visuelle ist ohne Gegenschuß, nichts fehlt ihm, es ist in sich geschlossen, eine Endlosschleife, etwa so, wie ein pornographisches Schauspiel nur die ekstatische Überprüfung des Funktionierens der Organe ist und nichts weiter. Was das Bild betrifft, dieses Bild, das wir im Kino, selbst wenn es obszön war, geliebt haben, so stellte das Visuelle eher das Gegenteil dazu dar. Das Bild findet immer an der Grenze zweier Kraftfelder statt, es ist dazu bestimmt, von einer gewissen *Andersheit* zu zeugen, und, obwohl es immer einen harten Kern besitzt, fehlt ihm immer etwas. Das Bild ist immer mehr und weniger als es selbst“). Zit. nach: Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 284.

⁴ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd. I.2 [1974], hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main 1991, S. 436 (Im Folgenden werden alle Zitate aus den Schriften Benjamins nach der Gesamtausgabe herangezogen).

bereithalten, wie es durch Fotografie, Film oder rechnergestützte Medien aufgekommen ist. Es geht hier mithin nicht um eine kunstgeschichtliche,⁵ literaturtheoretische⁶ oder existenzielle⁷ Darstellung und Deutung der graphischen Kunst Dürers, sondern um einen Versuch, seine graphischen Bilder und die technisch produzierten an der Richtschnur von Funktionalisierungsvorgängen, denen die Bilder seit der Renaissance im Zuge der Mechanisierung und Digitalisierung unterworfen wurden, als Darstellungsformen eines Bilduniversums auszuweisen. Die Reflexionen, die ich hier vorlege, stellen keinen fortlaufenden Diskurs dar. Sie bilden vielmehr ein Beziehungsgeflecht von relevanten Teilaspekten, die einander überschneiden, aufeinander rück- oder vorverweisen. Worauf es hier ankommt, ist es, die dauerhaft widersprüchliche Kunstpraxis Dürers, in der sich mathematische Abstraktion und optische Präsenz der Dinge kunstvoll verbinden, als Ausdruck einer Komplexität darzulegen, die bereits über das rein Thematische hinausweist und damit seine Bildwerke als Vorläufer von technisch reproduzierten Bildern erscheinen lässt.

1. Digitalisierung – Isolierung und Reintegration

Als Einstieg in die eingangs formulierte Problemstellung eignet sich der breit gefasste Digitalisierungsbegriff, um den Lorenz Engell seine Theorie des Intervalls fokussiert:

Die Digitalisierung ist ein Prozeß, den wir oft als synonym ansetzen für das Vordringen des Rechners in immer weitere Lebensbereiche, darunter auch die Künste und die Medien. Tatsächlich jedoch ist Digitalisierung etwas viel Grundlegenderes und noch weiter Gefaßtes [...]. Die Mathematik, Berechnung und Errechnung sind die wichtigsten Methoden der Digitalisierung, aber nicht die einzige. Schon der Buchdruck mit beweglichen Lettern vor gut fünf hundert Jahren war ein Digitalisierungsschub. Das fließende Kontinuum der Schrift wurde in seine Bestandteile, die Lettern, zerlegt; und zugleich wurde die Loslösung des Textsinns von der Graphie durchgesetzt, die Arbitrarität des Schriftzeichens.⁸

Der Buchdruck, dessen epochale Abstraktionsleistung in der Trennung von typografischer Textgestaltung und Textinhalt besteht, wird von Engell mit dem Aufkommen von elektronischen, aus mathematischen Datenmengen zusammengesetzten Bildern in Beziehung gesetzt. Der weitgespannten Perspektive liegen zwei Momente der Funktionalisierung zugrunde, die als Differenz (Isolierung) und Exaktheit (Integration oder Identität) zutage treten. Sie erweisen sich als die Grundfunktionen der Zahl,⁹ die in der Filmkunst die Intervalle zwischen den Bildern erzeugen und zugleich die Entwicklung der Medien, zumal der neuen Medien, in Richtung auf die Liquidation der Intervalle im rechnergenerierten

⁵ Zu denken ist dabei vor allem an die Arbeiten von Erwin Panofsky – *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, (München 1977); *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Köln 1978).

⁶ Gerhart von Graevenitz, *Das Ich am Rande. Zur Topik der Selbstdarstellung bei Dürer, Montaigne und Goethe*, Konstanz 1989.

⁷ Wilhelm Klingenberg, *Mathematik und Melancholie. Von Albrecht Dürer bis Robert Musil*, Stuttgart 1997.

⁸ Lorenz Engell, *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 2000, S. 184.

⁹ Vgl. Sławomir Leśniak, *Die Entwicklung des Essays. Literarische Transformationen der mathematischen Funktionalität bei Rudolf Kassner, Walter Benjamin, Robert Musil und Vilém Flusser*, Würzburg 2013, S. 29-35.

Flüssigkristallbild verlaufen lassen. Demgegenüber gilt aber auch: „Die Bilder einerseits, die Intervalle zwischen ihnen andererseits; diese Differenz zwischen der Identität und der Differenz ist es, die den Film zum Leben und zum Bewußtseinsbild erweckt.“¹⁰ Die Zahl wird damit zu einer Metadifferenz im visuellen Bereich des Bildhaften, die als Folge von sich überlagernden Fragmentierungs- und Separierungsschüben zutage tritt, die wiederum Reintegrationen in jeweils anders strukturierte Bildkompositionen unterliegen. Folgen wir dem Diktum von Gilles Deleuze, so gilt das Intervall als ein Signum einer multipolaren Bildwelt: „Was geschieht oder was kann in einem nichtzentrierten Universum geschehen, in dem alles auf alles reagiert? [...]. Dann kann folgendes passieren: über irgendwelchen Punkten bildet sich ein *Intervall*, ein Abstand zwischen Aktion und Reaktion“.¹¹ Während nun die Digitalisierung in der früheren kinematografischen Form ein Phänomen der Relationen von Bildern (Filmmontage) untereinander ist und sich die Intervalle dabei zwischen den Bildern auf tun, „dringt sie mit dem elektronisch-digitalen Bild in das einzelne Bild, in den Bildkader selbst ein, der aufhört, eine stabile und kontinuierliche, nur ganzheitlich gegebene und nicht weiter zerlegbare Einheit zu sein. Er wird vielmehr dekomponier- und synthetisierbar“.¹²

Der vorhin skizzierte Digitalisierungsweg verläuft nun in Dürers Bildkunst im Bereich der Komposition, im Verhältnis von Bildausschnitt, Detail und Gesamtkomposition, in *tervalllos*. Er ist durch ein Gleichgewicht zwischen den empirischen Studien¹³ von isolierten Einzelobjekten, wie Köpfen, Händen, Armen oder Tiergestalten und abstrakten Rationalisierungsversuchen, die in Proportionslehre und Perspektive ihren Ausdruck finden, gekennzeichnet. Ein Beispiel für die organische Einheit von detaillierter Ausführung eines Bildelements und kompositioneller Ganzheit liefert das Bild „Hl. Eustachius“ (Abb. 1).

Der großformatige Stich illustriert die Legende eines römischen Soldaten von vornehmer Herkunft, der auf die Jagd zog und einem Hirsch mit dem Gekreuzigten zwischen seinem Geweih begegnete, der seinen Verfolger im Namen Christi anredete; dieses Wunder bewog Eustachius dazu, Christ zu werden und für seinen Glauben zu sterben. Ein unermesslicher Reichtum an Details, der sogar einen mit bloßem Auge kaum auszumachenden Vogelzug, der um einen Glockenturm kreist, umfasst, ist hier zu einem organischen Weltganzen zusammengefügt worden. Mit äußerster Präzision und mit einem Auge für Ton und Textur stellt Dürer hier die Weichheit und Glätte von Hundefell oder Nuancen verschiedener Typen von Blattwerk dar. Was er nach dem Leben studiert, trägt gleichwohl den Charakter von mathematisch erzeugten Figuren, denen die ‚wahren Proportionen‘ zugrunde liegen.

¹⁰ Ebd., S. 186.

¹¹ Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a. Main 1989, S. 91.

¹² Lorenz Engell, *Ausfahrt nach Babylon. Essais und Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 2000, S. 185.

¹³ Panofsky spricht hier von Dürers mikroskopischer Beobachtung: „Während er die Vielfalt der Gestalten und Bewegungen auf allgemeine Formeln reduzierte und die visuelle Erfahrung des Raumes den Regeln der projizierenden Geometrie unterwarf, wurde er um so mehr eingenommen von den winzigen Details und der individuellen Verschiedenheit der Schöpfung Gottes. Zeichnungen und Wasserfarbenblätter wie der berühmte *Kleine Hase*, der *Papagei*, das *Windspiel*, das *Elentier*, die bewundernswerten Studien für die Arme und Hände Adams, die *Iris*, der *Türkische Bund* und vor allem das *Große Rasenstück* – allesamt zwischen 1500 und 1503 zu datieren – bezeugen das Äußerste an mikroskopischer Beobachtung und eine entsprechende Entwicklung von Dürers graphischer Technik“. Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, übers. von Lise Lotte Möller, München 1977, S. 107 (Im Folgenden werden alle Zitate aus dem Werk mit dem Namen des Autors angemerkt).



Abb. 1. Dürer, „Hl. Eustachius“ (1501)
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nürnberg

Dies lässt auch Panofsky im Hinblick auf die graphischen Bilder, die Dürer um 1503 schafft, bemerken: „Die Epidermis der Dinge erscheint beinahe wichtiger als ihre Struktur. Und doch bezeugen gerade diese Stiche das Erwachen von Dürers theoretischen Interessen“.¹⁴ Das früher erwähnte Nichtvorhandensein von Intervallen in Dürers Bildern geht nun auf die auratische Ausbalancierung von Ferne und Nähe zurück, die keine photographische Augenzeugenschaft ist, sondern eine kunstvoll erzeugte Illusion. Die Nähe tritt hier im Bild als eine „einmalige Erscheinung einer Ferne“¹⁵ vor unsere Augen.

2. Zentriertes und nichtzentriertes Bilduniversum

Die Erfindung des Buchdrucks und die maschinelle Reproduzierbarkeit von Bildern, die die Renaissance mit sich brachte, haben einen ersten revolutionären Schritt im ‚Näherbringen‘

¹⁴ Ebd., 108.

¹⁵ Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: ders., Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften., Bd. II. 1 [1977], hrsg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main 1991, S. 378.

von Dingen gezeitigt, die fortan immer „unabweisbarer das Bedürfnis geltend machten, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild, in der Reproduktion habhaft zu werden“.¹⁶ Der Blick erfährt dabei noch nicht jenen Grad an Beschleunigung, Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit, der erst mit dem Aufkommen der Fotografie einsetzt. Der Prozess der bildlichen Reproduktion bleibt noch hand- und gesichtszentriert. Dies tritt mit besonderer Prägnanz in Dürers frühen Selbstbildnissen zutage. Die Koordination von Hand (Schrift) und Gesicht (Distanz, Ethos, Erziehung) verweist noch auf die Vorherrschaft des Sehens, in dem sich das ganze sinnliche Empfinden des Körpers integriert:



Abb. 2. Dürer, „Selbstbildnis“ (1491)



Abb. 3. Dürer, „Selbstbildnis mit Kissen“ (1490)

Die Ablenkung von einem privilegierten Blickpunkt, auf die ich weiter unten noch einmal zurückkomme, geht in den technisch erzeugten Bildern mit einer Steigerung von Ver- und Entfremdung gegenüber dem referentiellen Realitätsgehalt einher. Der Prozess lässt sich an der Bildsequenz beobachten: Moholy-Nagys Photographie „Frauengesicht“ bezeichnet bereits keinerlei Grenze von Körper und Gesicht mehr, sondern deren verschiedene Ansichten zu gleicher Zeit. Es wird darin nicht kontrastiert, sondern das Zentrum bildet eine Illusion. Das Gesicht der Figur weist noch eine weitgehende materielle Kompaktheit und Integrität auf. Moholy-Nagys Fotogramm „Selbst-Doppelporträt“ hingegen löst durch die Immaterialität des Lichts die Materie in rein ‚visuelle Volumina‘ auf, die „nur noch eine räumliche Ausdehnung markieren, ohne selbst im Raum ausgedehnt zu sein“.¹⁷

¹⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 440.

¹⁷ Maren Hobein, *Das Fotogramm – Moholy Nagys Schlüssel zur Fotografie*, in: *Hungarian Studies* 13 (1), 1989/90, Budapest, S. 90.



Abb. 4. Moholy-Nagy, „Das Frauengesicht“
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015

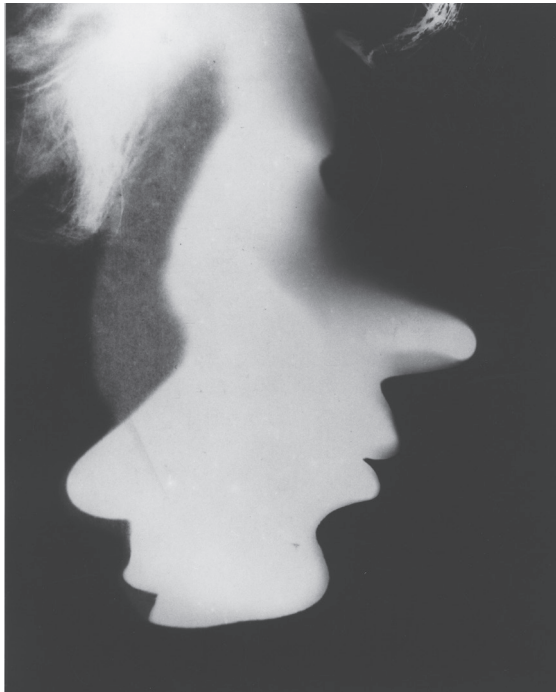


Abb. 5. Moholy-Nagy, „Das Selbst-Doppelporträt“
(Photogramm)

In dem Bild „First Beauty Composite“ von Nancy Burson werden schließlich die einzelnen Bildpunkte (Pixel) willkürlich adressierbar. Das Bild ist hier kein Bild mehr, sondern ein nulldimensionaler ‚Simulationsprozess‘.



Abb. 6. Nancy Burson, „First Beauty Composite“ (Bette Davis, Audrey Hepburn, Grace Kelly, Sophia Loren, Marilyn Monroe)

Mit der Photographie wurde die Hand mit „dem ins Objektiv blickenden Auge von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet“.¹⁸ Gleichwohl lässt sich auch auf manchen klassisch-analogen Photographien eine Tendenz zur Bildzentrierung durch Hand und Gesicht beobachten. Benjamin bemerkt: „Keineswegs zufällig steht das Porträt im Mittelpunkt der frühen Photographie [...]. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal“.¹⁹ Barthes spricht hier vom *punctum* als einem Element der Photographie, das den durchschnittlichen und allgemeinen Affekt des Interesses an einem photographischen Bild (*studium*) durchbricht und „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervorschießt“, um den Betrachter zu durchbohren und zu verletzen. Das *punctum* einer Photographie stellt somit einen glücklichen Moment dar, „ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft)“.²⁰ Die Fotografie von André Kertész „Der kleine Hund“ (1928) zeigt einen armen Jungen, der einen kleinen Hund in seinen Händen hält und seine Wange an ihn anschmiegt. Der Blick des Jungen scheint in einen von der Zeit gleichsam ‚abgeriebenen‘ Innenraum zu schauen, in dem Tier und Mensch an einem gemeinsamen, ziellosen und offenen Raum des Seins teilhaben.²¹ Es ist dies die Paradoxie, die Verrücktheit des fotografischen Blicks, von dem

¹⁸ Ebd., S. 436.

¹⁹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 441.

²⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. Main 1985, S. 36.

²¹ Der Bezug auf Rilkes ‚Weltinnenraum‘ aus den „Sonetten an Orpheus“, der sich dabei einstellen mag, lässt zugleich die fundamentale Andersartigkeit von Rilkes Verwandlungsmetaphorik und der ‚Magie‘ des fotografischen Blicks zutage treten. Der Unterschied in der Wahrnehmung von Mensch und Tier ist bei Rilke durch das Vorhandensein eines Gegenübers bedingt, das – im Gegensatz zu dem ins Weltoffene blickenden Tier,

Roland Barthes sagt, dass er den Betrachter *ansieht*, ohne ihn zugleich zu *sehen*.²² Die Fotografie zeigt hier einen ziellosen, ins Rauminnere dringenden Blick, der dem Betrachter den Ausruf 'Das ist es!' entlockt und seine Wahrnehmung auf den glücklichen Augenblick hin fokussiert.



Abb. 7. André Kertész, „Der Junge mit dem Hund“

Mit der Blickbeschleunigung durch Objektiv und Kamera, die Fotografie und Film freigesetzt haben, ging auch eine Dissoziation von Sinneswahrnehmungen, vom Sehen und Fühlen einher.²³ Darauf rekurriert auch McLuhan, der in „Understanding media“ die moderne Fokussierung auf den Tastsinn mit einer unterschwelligten Wirkung der Sprache der Wissenschaft – der Zahl in Beziehung bringt: „Yet all along, there has been with us a shadow of number, the language of science. In isolation, number is as mysterious as writing. Seen as an extension of our physical bodies, it becomes quite intelligible. Just as writing is an extension and separation of our most neutral and objective sense, the sense of sight, number is an

das keinem Gegenüber ausgeliefert ist – dem menschlichen Blick die Welt gleichsam verdeckt. Die Fotografie eliminiert den Unterschied, indem sie den Blick des Menschen seiner Ausrichtung auf ein Ziel oder ein Objekt entledigt und damit beim Betrachter das Erlebnis des ‚glücklichen Augenblicks‘ hervorruft.

²² Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. Main 1985, S. 46.

²³ Was bereits in der Romantik, wie dies etwa in Heinrich von Kleists „Marionettentheater“ exemplarisch zum Ausdruck kommt, seinen vornehmlich poetisch-reflexiven Ausdruck findet – als Spaltung von Körper und Seele, von Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung, von natürlicher Anmut und grotesker Überzeichnung, erfährt nun mit gesteigerter Unübersichtlichkeit seine technische Zuspitzung und Massenverbreitung in Photographie und Film.

extension and seperation of our most intimate and interrelating activity, our sense of touch“.²⁴ So hat der taktile Sinn im Zuge der Technisierung den Gesichtssinn verdrängt und wurde innerhalb der gesamten sinnlichen Wahrnehmung zu einem integrierenden Element. „More and more it has occurred to people that the sense of touch is necessary to integral existence“.²⁵

Es sei nun ein Exkurs über ein poetisches Bild aus Rilkes Roman „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ eingeschaltet, das mit besonderer Eindringlichkeit den dissoziativen Vorgang innerhalb der sinnlichen Wahrnehmung darstellt. Malte, der Protagonist des Romans, sucht nach einem vom Schreibtisch herunter gerollten Stift und wird dabei zum Zeugen einer „gespensterhaften“ Begegnung mit einer imaginären Hand, die aus der Wand nach seiner eigenen Hand zu greifen scheint:

Ich konnte schon hinten die Wand unterscheiden, die mit einer hellen Leiste abschloß; ich orientierte mich über die Beine des Tisches; ich erkannte vor allem meine eigene, ausgespreizte Hand, die sich ganz allein, ein bißchen wie ein Wassertier, da unten bewegte und den Grund untersuchte. Ich sah ihr, weiß ich noch, fast neugierig zu; es kam mir vor, als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte. Ich verfolgte sie, wie sie vordrang, es interessierte mich, ich war auf allerhand vorbereitet.²⁶

Auf die eigene, fremd gewordene Hand antwortet nun eine zweite, die aus der Mauer zu kommen scheint:

Aber wie hätte ich darauf gefaßt gewesen sein sollen, daß ihr mit einem Male aus der Wand eine andere Hand entgegenkam, eine größere, ungewöhnlich magere Hand, wie ich noch nie eine gesehen hatte. Sie suchte in ähnlicher Weise von der andren Seite her, und die beiden gespreizten Hände bewegten sich blind aufeinander zu.²⁷

Mit dem Bild stellt Rilke dar, wie eine geschlossene, isolierte Wahrnehmung, die der Zahl als einer Spaltungsfunktion noch verhaftet bleibt, ihre unheimliche Wirkung entfaltet. Mit seinem poetischen Bild nimmt Rilke die Ver- und Entfremdungspotenziale vorweg, die die Kamera der klassisch-analogen Phase von Photographie und Film freisetzt.

Ein Bild einer vom Subjekt befreiten Handbewegung, die „jenseits der Repräsentation“ in der Funktion eines digitalen Apparates entworfen wird, stellt Vilém Flusser dar:

Hände leben in einem strukturell ähnlichen Klima wie fliegende Vögel. Der fliegende Vogel ist eine fliegende Hand, eine vom Körper befreite Hand, ein Körper, ganz Hand geworden. Die Handbewegung ist Bewegung, Verständnis, Begreifen und Veränderung in die Tiefe, in den Raum hinein.²⁸

Die Bewegung der Hand entspricht hier einem virtuellen Bilduniversum, das durch die Selbstreferentialität der Simulation gekennzeichnet ist. Der Digitalisierungsschub, den nun die vortechnischen Bilder Dürers leisten, zeitigt noch nicht die volle „Vergleichgültigung der

²⁴ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York 1964, S. 116.

²⁵ Ebd., 117.

²⁶ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, hrsg. v. Manfred Engel, Stuttgart 1997, S. 81.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vilém Flusser, *Vogelflüge. Essays zu Natur und Kultur*, München/Wien 2000, S. 30.

Bilder gegenüber ihrem referentiellen Gehalt“.²⁹ Sie tragen noch – trotz ihrer Ausrichtung auf das Unendliche – jenen mimetischen Anflug, der dem neuzeitlichen Weltempfinden in seiner Rückverwiesenheit auf Gott und Natur eigen war. Gleichwohl erlangen die graphischen Bildformen Dürers einen Grad von Komplexität, die sie über das Motivische hinaushebt. Die schillernde Mehrperspektivität des geistigen Ausdrucks, die sich bei Dürer mit der Schlichtheit der schwarzen Linie verbindet, schildert Erasmus in seiner bekannten Äußerung über Dürer:

Doch Dürer, obgleich bewundernswert auch in anderen Hinsichten – was bringt er nicht zum Ausdruck im Einfarbigen, das heißt, in schwarzen Linien? Licht, Schatten, Glanz, Erhabenheiten, Tiefen; und es bietet sich, obwohl er von der Stellung eines einzelnen Gegenstandes ausgegangen ist, dem Auge des Betrachters mehr als ein Aspekt. Er beobachtet genau Proportionen und Harmonien. Ja, er schildert selbst das, was nicht geschildert werden kann: Feuer, Lichtstrahlen, Donner, Wetterleuchten, Blitz, oder etwas, was einem Traum am meisten ähnelt. Alle Sinnesempfindungen und Gemütsbewegungen, kurz, den ganzen Menschegeist, wie er sich im Verhalten des Körpers abspiegelt, und fast auch noch die Stimme.³⁰

3. Die Bilder und das Ungezeigte

Mit Blick auf die theorieaufgeladenen Filme von Farocki und Godard und die Montage³¹ hält Pantenburg fest:

Denn Mangel und Überschuss begründen gleichermaßen Verweisstrukturen, die über das Bild hinausdeuten und von sich aus eine Forderung nach einem anderen Bild stellen, auf das sie diesen Überschuss oder diesen Mangel dann übertragen. Der Bildfluss fordert Verweis, Montage, Differenz. Ein Bild, selbst ein Einzelbild, kommt nie allein.³²

Die Montage erscheint somit als ein Zusammenfügen unterschiedlicher Ausschnitte der Welt und ihre Kollision, die zu einer Art des Sehens führen würden, die man als relationales oder vergleichendes Sehen bezeichnen könnte: „Montage ist Bezug und der Bezug ist da, ehe sich die Einstellung bildet, der eine andere sich anschließt. Sie ist Vergleich, nicht Gleichung zwischen den Dingen“.³³ In dem Zusammenhang sind zwei Spielarten der Einheit zu unterscheiden: die als Relationsfeld innerhalb der technisch produzierten Bilder und die auf den Bildern Dürers, bei denen sie sozusagen aus der Sache selbst, aus der Vielfältigkeit und Paradoxie von Bezügen innerhalb der Erscheinungen konstruiert wird.³⁴ Der Film als Ganzes, bemerkt Engell, geht

²⁹ Vgl. Gerhard Neumann, Andreas Kablitz, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg 1998, S. 13–14.

³⁰ Erasmus von Rotterdam, *Desiderii Erasmi Roterdami De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione dialogus*. Dialog über die richtige Aussprache der lateinischen und griechischen Sprache, als Lesetext herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Johannes Kramer, Meisenheim am Glan 1978, 1. vol.

³¹ Pudovkin bezeichnet die Montage als die ‚Grundlage der Filmkunst‘. Wsewolod Pudovkin, *Schriften zum Film*, München 1973, S. 4.

³² Volker Pantenburg, *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006, S. 69.

³³ Frieda Grafe, *Die tatsächliche Kinogeschichte. Godards Geschichtsbild*, in: dies., *Film/Geschichte. Wie Film Geschichte anders schreibt*, Berlin 2004, S. 213–222, hier S. 219.

³⁴ „Darauf beruht der Zauber, das eigentlich Unsagbare, ja Heilige gewisser uns heute besonders kostbarer Künstler. Auf chinesischen Bildern der besten Zeit, auf denen des Piero della Francesca, auf Zeichnungen des

im Film als Gesamtem seiner Teile nicht mehr auf, und die Differenz zwischen Ganzem und Gesamtem, die beide letztlich immer inkommensurabel bleiben, könne als Differenz innerhalb des Gesamten und durch es hindurch spürbar gemacht werden. Etwas bleibt folglich und fortan immer ungezeigt, später gar ungesagt.³⁵ Diese Pointe zeigt auch letztlich den fundamentalen Unterschied zwischen den technischen Photographie- und Filmbildern und den graphischen Bildern von Dürer, bei denen das Ungezeigte zu einem Element des künstlerischen Verfahrens wird, das das Wesentliche vom Nebensächlichen scheidet. Ein eindrucksvolles Beispiel für das Gesagte bietet eine Kohle-Studie von 1503, die einen „Kopf des toten Christus“ darstellt.



Abb. 8. Dürer, „Kopf des toten Christus“ (1503)

Das Fehlen von Iris und Pupillen sowie ein bloßes Andeuten von Schultern und Brustpartie lässt den Blick des Betrachters auf das schmerzzerfüllte Gesicht und den Mund Christi richten, der furchterregend in einem erstickten Stöhnen halb geöffnet bleibt. So verweisen auch die ausgesparten Bildzonen auf das Wesentliche – auf eine fiebertraumhafte Vision des von unbegreifbarem Leid gezeichneten Welterlösers.

Pisanello, Albrecht Dürers und zwar nicht vielen Bildern Cézannes ist der Begriff also eliminiert. Der Prozeß ist leichter zu fühlen als darzustellen. Es ist ein völliges Wachträumen, ein vollkommenes Ausschalten des Gedanklichen“. Rudolf Kassner, *Der indische Gedanke*, in; ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Ernst Zinn und Klaus Bohnenkamp, S. 137.

³⁵ Vgl. Lorenz Engell, *Ausfahrt nach Babylon. Essais und Vorträge zur Medienkultur*, Weimar 2000, S. 188.

4. Die Bildwelten, ‚welche dazwischen wohnen‘

In seiner Arbeit „Kleine Geschichte der Fotografie“ sagt Benjamin: „Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden“.³⁶ Und an einer anderen Stelle fügt er hinzu: „Die Photographie mit ihren Hilfsmitteln: Zeitlupen, Vergrößerungen erschließt sie“.³⁷ Auf den Photographien von Moholy-Nagy „Life boat (1926)“³⁸ und „Ellen Frank“ sind Materien und Strukturen zu sehen, welche – ich paraphasiere hier Benjamin – als Bildwelten erscheinen, die im Kleinsten (Raumdehnung) und im Größten (Raumstraffung) wohnen.³⁹



Abb. 9. Moholy-Nagy, Close-up von „Ellen Frank“

Aus Dürers Studien von Materialien und Proportionen ergeben sich weniger Konstruktionen idealer Formen, als vielmehr Zwischenformen, deren Schönheit nicht als vorbildhaft und notwendig gilt, sondern allenfalls als möglich. Sie erscheinen als prototypisch für die Zeitlupen und Vergrößerungen von technisch fundierten, fotografischen Bildern und

³⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 36.

³⁷ Ders., *Kleine Geschichte der Photographie*, S. 371.

³⁸ Da die Rechte für dieses Bild nicht ausfindig gemacht werden konnten, verweise ich auf die Internetseite (Database) der Moholy-Nagy Foundation.

³⁹ Ebd.

resultieren aus dem experimentellen Charakter von Dürers Bildern, die eine variable und modellierbare Darstellungsoptik kennzeichnet. Diese geht auf die drei kompositionellen Elemente zurück – auf die der Kontrastierung, Verkürzung und Verdichtung. Sie werden nun kurz an einigen Zeichnungen Dürers anschaulich gemacht.

Die Kraft der Kontrastierung schildert beredt ein Bildnis Pirckheimers von 1503. Grobe, mit Kohle ausgeführte Striche betonen den großen Schatten auf der Kopfbedeckung und gehen über Stirnband und Haar in feine Striche und Tupfen über, die die durchsichtige Fleischigkeit von Pirckheimers Gesichtsbildung modellieren und eine Illusion einer mikroskopischen Großaufnahme von Augenpupillen schaffen.



Abb. 10. Dürer, „Willibald Pirckheimer“ (1503)

Die Bilder das „Große Pferd“ und das „Kleine Pferd“ von 1505 bieten hingegen ein Beispiel für eine Anwendung der Verkürzung. Panofsky bringt dies mit besonderer Prägnanz zum Ausdruck:

Seine mächtige Statur mit lang hinschießenden ‚tailles‘ modelliert, ist in heftiger Verkürzung von rückwärts gesehen. Die Art von Verkürzung ist an und für sich schon geeignet, den Eindruck von Volumen zu verstärken, da der Gegenstand sich dem Betrachter sozusagen ins Gesicht schleudert. In diesem besonderen Fall unterstreicht sie des weiteren die prächtigen Kurven von Hinterteil, Bauch und Schulter des Pferdes und steigert den Anschein seiner Größe außerordentlich. Denn wenn die Gestalt des Tieres, um etwa die Hälfte seiner natürlichen Länge verkürzt, trotzdem den Raum fast von Rand zu Rand füllt, wie wahrhaft riesig müßte es in Wirklichkeit sein!⁴⁰

⁴⁰ Erwin Panofsky, S. 117–118.

Im Gegensatz zum verkürzten Tier im „Großen Pferd“, dessen überdimensionale Größe durch den Kontrast zu der flachen Architektur im Hintergrund noch gesteigert wird, stellt nun der Stich das „Kleine Pferd“ eine im Hinblick auf Maßverhältnisse und Stellung idealisierte Pferdegestalt dar. Ihre Eleganz und Schlankheit werden durch die schwere Tonnenwölbung, vor die sie in reiner Seitenansicht gestellt ist, gesteigert. „Das Große Pferd steht reglos und läßt den Kopf mit der geduldigen Apathie eines unterworfenen Riesen hängen; das Kleine Pferd erhebt nervös seine rechte Vorderhand und wirft seinen feinen langhalsigen Kopf mit einem Wiehern heftig empor“ (Abb. 12).⁴¹



Abb. 11. Dürer, „Das große Pferd“ (1505)
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nürnberg



Abb. 12. Dürer, „Das Kleine Pferd“ (1505)
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nürnberg

In der ersten Pferdedarstellung wird die Größe des Tieres weitgehend durch seine verkürzte Präsentation selbst gewonnen, in der zweiten hingegen steigert sich die idealisierte Statur des Pferdes durch die scharfe Verkürzung der im Hintergrund befindlichen Architektur.

Ein eindrucksvolles Beispiel der vorhin genannten Verdichtung stellt der bekannte Meisterstich Dürers „Melencolia I“ dar. Was auf den ersten Blick auffällt, sind die an den Blick des Betrachters herandrängenden Geräte und Figuren, deren sonderbare Nähe eine Kontrastwirkung zu der im Hintergrund weit situierten Hafenstadt schafft. Eine parallele Verdichtung tritt darin jedoch auf der motivischen Darstellungsebene hervor. „Charakteristisch für solche Verdichtung bei Dürer ist (...) der herabgesunkene Beutel der

⁴¹ Ebd., S. 118.

Melancholiefigur, wodurch zugleich deren Belastungen durch Armut und Reichtum wie deren Achtlosigkeit gegenüber diesen anschaulich wird⁴². Die vielberufene Paradoxie und Vieldeutigkeit, die das Bild kennzeichnet, zielen darauf ab, jeder einsinnigen Gleichsetzung von Bild (Zeichen) und Abgebildetem (Wahrheit) zu widersprechen. Kunstreich lenken sie den Blick des Betrachters von dem ab, worauf das Bild jeweils zu verweisen scheint (Abb. 13).



Abb. 13. Dürer, „Melencolia I“ (1513)
Albrecht-Dürer-Haus-Stiftung, Nürnberg

Auch hier scheint die weitgehende funktionale Inhaltslosigkeit der Zahl durch, die der Theorie und Kunst Dürers zugrunde liegt. Worauf es hier ankommt, ist die ‚dramatische Zwischenposition‘, die bei Dürer aus den vielfältigen Verbindungen von mathematischer Abstraktion und visueller Präsenz der Dinge resultiert und der schroffen, historisch bedingten Entgegensetzung von den vortechnischen, handgefertigten Bildern und den technischen, computergenerierten ihre Schärfe nimmt. Dürer als Kunstmathematiker der Renaissance erscheint dabei als Vorläufer der technisch erzeugten Bilder, die mit der Entdeckung der Photographie aufgekommen sind und in den digitalen Flüssigkristallbildern ihren Höhepunkt der technologischen Entwicklung erreicht haben.

⁴² Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild*, Bd. 1, Berlin 1991, S. 323.