

HGKZ Theorie 12.–16. Okt. 98 Erich Brändle

Der Körper des Bildes – Die Beziehung von Handwerk und Idee

Ausschreibung:

Bilder über die wechselseitige Beziehung zwischen Inhalt und Ästhetik aufzuschliessen und zu geniessen ist unumgänglich.

Hier sei aber der Versuch unternommen, einem dritten Aspekt Aufmerksamkeit und Geltung zu verschaffen: Dem Technischen, Handwerklichen, dem Körper des Bildes eben.

Es soll anschaulich gemacht und bedacht werden wie Bildträger, Farbmaterial und deren Verarbeitung sich in wechselseitiger Abhängigkeit von inhaltlichen und ästhetischen Vorstellungen entwickelt und somit ideengeschichtlichen Anteil haben.

Methodischer Ausgangspunkt ist die Erörterung der Entwicklung des Tafelbildes von der Gotik zur Renaissance. Die Reichweite und Tauglichkeit der dabei gewonnenen Erkenntnisse soll schliesslich an Beispielen der Malerei dieses Jahrhunderts bis zur Gegenwart überprüft und gleichzeitig die Unschärfe des Begriffs *Malerei* angesichts moderner Bildmedien mituntersucht werden.

Der Kursinhalt wird in Dia-Vorträgen, durch Vorführung elementarer handwerklicher Vorgänge und Materialien, sowie bei Museumsbesuchen vermittelt.

0.0 Einführung

0.1 Koordinaten

Ideengeschichtliche Aspekte

Technik

Bildinhalt	Soziale Funktion	Optik, Stil	Bildträger
Bedeutung	Ort	Verhältnis zur Wirklichkeit (Siehe Wölfflin)	Pigment, Bindemittel Geräte Verarbeitung

Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915

Zusammenfassung:

Fünf Begriffspaare (anwendbar auf Malerei, Skulptur u. Architektur):

Linear	Flächenhaft	Geschlossene Form	Vielheitlich	Absolute Klarheit
Malerisch	Tiefenhaft	Offene Form	Einheitlich	Relative Klarheit

1. Entwicklung vom *Linearen* zum *Malerischen*. Linie als Blickbahn, als Führerin des Auges. Allmähliche Entwertung der Linie. Vom Körperbegriff nach Tastwert zum optischem Schein. Konturierendes Sehen isoliert die Dinge, malerisches schliesst sie zusammen. Linien, d.h. Scharfsehen des Einzelnen (Dürer) versus Massen, Fleckenerscheinungen, Licht-Schatten, d.h. gesamthaftes Sehen auf einen Blick (Rembrandt). Feste Gestalt oder wechselnde Erscheinung (Lokal- und Erscheinungsfarbe).
2. Entwicklung vom *Flächenhaften* zum *Tiefenhaften*. Klassik: flächige Schichtung. Barock: allseitige Ausbreitung im Raum.
3. Entwicklung von *geschlossener* zu *offener* Form: Aller Ausdruck ist von den Rändern zurückgezogen und sitzt in den Binnenteilen der Form. Die langen Bahnen des Linearen fehlen.
4. Entwicklung vom *Vielheitlichen* zum *Einheitlichen*. Klassik: Einzelnes selbständig. Barock: Zusammenschau.

5. *Absolute und relative Klarheit* des Gegenständlichen. Teilw. Übereinstimmung mit Gegensatz linear-malerisch: Darstellung folgt plastischem Tastgefühl. Darstellung der Erscheinungswerte (Licht und Farbe).

0.2 Was ist ein Bild?

Unsere Betrachtung beschränkt sich also auf jenen Begriff von *Bild* wonach dieses die Darstellung von etwas oder jemandem auf einer Fläche sei. Das alttestamentliche *Du sollst dir kein Bildnis machen!* und auch noch spätere Verwendungen des Wortes Bild verstanden damit vor allem, oder auch, das Standbild, die Statue, die Skulptur als eine dreidimensionale Darstellung. Das Relief als besondere Gattung der Skulptur vermittelt sozusagen zwischen dieser und dem Bild auf der Fläche.

Während bei der Skulptur die Wiedergabe von real zumeist plastischen und räumlichen Gegebenheiten analog, d. h. mit ebenfalls plastischen und räumlichen Mitteln erfolgt und dem Blinden sich notfalls auch durch Abtasten erschliesst, gibt das flächige Bild Erscheinung wieder. Und Erscheinung wendet sich ausschliesslich ans Auge, und dieses erkennt, sieht 'nur' Farben. Und diese, *Die Farben sind Taten des Lichts, Taten und Leiden. (Goethe/Matthaei S.71) Wir sagten: die ganze Natur offenbare sich durch die Farbe dem Sinne des Auges. Nunmehr behaupten wir dass das Auge keine Form sehe, indem Hell, Dunkel und Farbe zusammen allein dasjenige ausmachen, was den Gegenstand vom Gegenstand, die Teile des Gegenstandes voneinander fürs Auge unterscheidet. Und so erbauen wir aus diesen dreien die sichtbare Welt und machen dadurch zugleich die Malerei möglich, welche auf der Tafel eine weit vollkommener sichtbare Welt, als die wirkliche sein kann, hervorzubringen vermag. (Goethe/Matthaei S.73)*

Optische Eindrücke beruhen also ganz allgemein auf der Projektion von Farben, d.h. konjugiertem Licht, auf die gekrümmte Fläche der Netzhaut wo sie sich durch gegenseitige Begrenzung und Kontrast zu Formen artikulieren und im Gehirn in flächenhafte, plastische oder räumlichen Gestaltbegriffe rückübersetzt werden.

Unser Wort Farbe geht auf das althochdeutsche farawa zurück, und das meinte ursprünglich ganz allgemein Eigenschaft und Aussehen eines Dinges oder Wesens. Erst viel später nahm es die Bedeutung von pflanzlichen oder mineralischen Farbstoffen bzw. Pigmenten an. Heute kann Farbe die unterschiedlichsten Materialien und Fakten bezeichnen, von dem optischen Phänomen, das wir als Regenbogen bewundern, bis zu jenem zähen Brei in einer Blechdose, wie ihn Heimwerkermärkte anbieten. (Bruns S.10)

Das Englische unterscheidet feiner in *Colour* (als Erscheinung Rot, Blau usw.) und *Paint* (Malfarbe).

Unser Arbeitstitel *Der Körper des Bildes* verweist unser Interesse auf die handwerklich-technischen Methoden wie die 'natürlichen' Farben realer oder vorgestellter Erscheinungen oder Abstraktionen davon, 'künstlich' auf einer Fläche reproduziert, d.h. nachgebildet werden.

Dieses Technische und Handwerkliche nun, so unsere These, steht in wechselseitiger Beziehung zu dem was in und mit den Bildern jeweils gedacht, empfunden und gewollt wurde. D.h. es geht um das Verhältnis zwischen technologischer und ideengeschichtlicher Entwicklung. An manchen geschichtlichen Stellen erscheint es zwingender, wie ein Abhängigkeitsverhältnis, an anderen verwischt es sich bis fast zur Beliebigkeit. Es wird uns darum gehen müssen, an charakteristischen Beispielen, das Wesentliche unserer These herauszuarbeiten. Es soll aber keineswegs versucht werden den Primat vom Künstlerischen und Ideengeschichtlichen durch unangemessene Betonung des Handwerklichen auf dieses zu übertragen.

In der Kunstwissenschaft wurden bis vor kurzem die technischen Bedingungen des künstlerischen Arbeitens entweder als selbstverständlich vorausgesetzt oder mangels Kenntnis unreflektiert gelassen und damit marginalisiert.

Das gegenwärtige Interesse am Verhältnis von Kunst und Medien bedeutet allerdings keineswegs, dass wir bereits umfassende Kenntnis von unserem Gegenstand hätten. (Hirner S.8)

Wir werden im Verlauf unserer Erörterungen manchen Beiträgen zu unserem Thema begegnen. Es ist auffallend wie gerade neuere Literatur in der Bemühung um tieferes Verständnis der neuen Medien historisch weit zurückgreift und so bemerkenswerte Erkenntnisse und neue Sichten bezüglich alter Kunstäusserungen hervorbringt. Hervorzuheben ist da u.a. *Vilém Flusser, Die Schrift*. Vieles was dort über die Schrift gedacht wird, ist übertragbar auf das Bild, bzw. auf dessen technologische Entwicklung: *Der (ritzende) Stilus ist strukturell einfacher und funktionell komplexer als der Pinsel. Das ist ein Merkmal des Fortschritts: Alles*

wird strukturell komplexer, um funktionell einfacher zu werden. (Flusser S.19) Damit rückt ein weiterer Aspekt ins Gesichtsfeld: Die Verlagerung des Aufwandes vom Machen mit strukturell einfachen Mitteln (beim gemalten Bild) zum verminderten Aufwand mit strukturell komplexeren Mitteln (beim fotografierten Bild).

Wenn wir im Folgenden die Originale durch Dia-Projektionen ersetzen, benützen wir dazu strukturell komplexe Mittel, die schnell und einfach zu handhaben sind. Im Vergleich dazu sind die Produktionsmittel zumindest der älteren Bilder einfach, deren Handhabung aber vergleichsweise langsam und anspruchsvoll. Dias und sonstige Reproduktionen ermöglichen es, weit voneinander entfernte Werke an einem Ort zu versammeln und miteinander zu vergleichen. Die gute Wiedergabequalität der primär wesentlichen Erscheinung der Bildoberfläche lässt aber leicht vergessen, dass der Körper des Bildes mit den Aspekten der originalen Grösse, des Bildträgers, der Grundierung und der technisch und ästhetisch sehr variablen Malschicht, nur andeutungsweise reproduzierbar ist. Wir werden deshalb versuchen diese Aspekte mittels Materialproben, exemplarischer Originale und soweit wie in diesem Rahmen möglich, durch Vorführung einzelner Praktiken zu vergegenwärtigen.

1.0 Emanzipation vom byzantinischen Einfluss

Mit Cimabue (1240-1302) beginnt eine von der byzantinisch-orthodoxen Ikonentradition zunehmend emanzipierte, eigene westliche Kunstentwicklung. Das Byzantinische bleibt aber noch wirksam.

Worin besteht dieses?

Bilder im christlich geprägten Mittelalter dienten nicht eigentlich der Kommunikation zwischen Künstler und Betrachter, sondern fast ausschliesslich als Kultbilder, d.h. als Zeichen oder Abbilder Gottes oder seiner Repräsentanten. Das Kultbild war nicht Mittler zwischen den Menschen, sondern zwischen dem Göttlichen und den Menschen. Der orthodoxen Bilderlehre zufolge wird das geweihte Bild (grch. eikon) als wesenhaftes Abbild des Dargestellten verstanden. Schon das Malen der Ikone galt als kultisches Handeln. Durch die Ikone wirkt der/die Abgebildete wie durch ein Fenster der himmlischen Welt, auf diese Weise erreicht ihn umgekehrt auch die Verehrung. Und die kultische Verehrung schliesst auch die andere Seite mit ein: *die...Berührungen...(der)...mit Öl,.. Duftstoffen und dem Weihrauch durchtränkten Ikonen, wobei unser sensibelster Körperteil, der Mund, die Berührung vollzieht.....(Florenskij (1) S.123).*

1.1 Die Holztafel der Gotik

(Dias) 1 Byzantinische Ikone. Dreihändige Gottesmutter. 14. Jh.,Athos:
Gottesmutter "Tricheroüsa", d.h. "die Dreihändige". Nach der Legende hat ein Verfechter der Bilderverehrung die dritte silberne Hand gestiftet nachdem diese wundertätige Ikone seine ihm von Bilderfeinden abgehauene Hand wieder anwachsen liess. Die an Ketten befestigten Münzen sind wohl spätere Dankesgesten. Einerseits eignet dem Bild Objektcharakter, hier noch gesteigert durch die Risa (liturg.Gewand) aus getriebenem Gold und Silberblech, welche das gemalte Bild bis auf Gesichter und Hände verdeckt. Andererseits ist das Bild als Fenster zur Transzendenz verstanden.

2 Cimabue 1240-1302: Kruzifix Arezzo:

Auch hier Objektcharakter. Massives Holzbrett in Form des Kreuzes. Bildfläche und Rahmen als Einheit. Der Heiligenschein ist reliefiert.

3 Details von 2:

Die Details zeigen noch deutlich die Stilmerkmale des Byzantinischen: Geschlossene, linear umrissene Form. Neu ist die Wiedergabe der Plastizität (Tastwerte). Im Gewand die flächige Formelhaftigkeit und die Goldschraffur des Byzantinischen.

4 und 5 Details von 6:

Unterschiedliche Formalisierung von Madonna/Engel und den profaneren, naturalistischer, aber auch nachlässiger behandelten Propheten.

Cimabue aus der Sicht eines Renaissance Künstlers und Autors: *Die damaligen Herrscher der Stadt beriefen nämlich einige griechische Maler nach Florenz, zu dem ausdrücklichen Zweck, die verlorene Kunst wiederherzustellen. (Vasari S.7)und durch unablässige Übung förderte er seine natürliche Begabung dermassen, dass er schon nach kurzer Zeit in Zeichnung und Farbgebung seine Lehrmeister weit übertraf. Denn diese malten nicht nach der schönen antiken griechischen Manier, sondern, ... in der groben, rohen Weise jener Zeit ohne dass sie ein Streben gefühlt hätten, zu lernen und weiterzuschreiten. (Vasari S.8)*

6 Cimabue: Thronende Madonna 1285:

Darauf übernahm er für die Mönche von Vallombrosa in der Abtei von S.Trinità zu Florenz eine grosse Tafel. Er wendete besonderen Fleiss auf dieses Werk, um dem Rufe zu genügen, den er sich schon erworben hatte, und zeigte darin noch viel bessere Erfindung und schöne Stellungen. Es war eine Mutter Gottes mit dem Kind auf dem Arm, umgeben von vielen anbetenden Engeln, auf Goldgrund. Dieses Bild stellten die Mönche über dem Hauptaltar ihrer Kirche auf....(Vasari S.8) (Heute Uffizien Florenz)

.....und das Gemälde erweckte solche Bewunderung, dass es mit vieler Pracht und unter Trompetenschall in feierlicher Prozession vom Hause des Cimabue nach der Kirche getragen....wurde. (Vasari S.13)

Man stelle sich ein modernes Bild als Gegenstand einer feierlichen Prozession vor und man ermisst den geistigen Abstand, der uns von der Funktion dieser Kunst trennt.

Die Eigenschaften des Byzantinischen auch hier: Geistige Ruhe durch Verankerung in unwandelbarer Gesetzmässigkeit, das Überpersönliche, Wiederholung des Gleichen. Charakteristisch die Raumbehandlung: Raum noch fast gänzlich durch einfache Schichtung. Wechsel von plastisch durchgeformten mit flächenhaften Elementen, am Auffallendsten aber die umgekehrte Perspektive, worin *Florenskij* eine Absage an den Subjektivismus (Standpunktrelativität) der Zentralperspektive sieht.

Das Schrofte des Byzantinischen erscheint bei Cimabue aber bereits durch das Gotische gemildert, d.h. die Linien sind flüssender, die Einzelformen fügen sich einem geschmeidigeren, eleganteren Ablauf.

7 Schema über 6:

Bewussterer Gegensatz zwischen individuelleren Einzelformen und der Einbindung dieser Formenvielheit in eine einfache strenge Ordnung.

Cimabues Kunst ist in diesen Tafelbildern mühselig aber nicht problematisch, da gefasst in einen Auftrag, dessen Inhalt gar nicht, die Grundkonzeption vergleichsweise wenig Eigenverantwortung verlangt. Umso deutlicher erweist sich die künstlerische Kraft als eine von Erfindung und Inhalt unabhängige Grösse.

Der Körper des gotischen Tafelbildes

Bis ins 15.Jh. ist Holz der einzige Bildträger in der europäischen Tafelmalerei (im engeren Sinne auf starrer Tafel, im weiteren S. alle nicht ortsfesten, transportablen Gemälde). ...Man verleimte die einzelnen Bretter zu einer grossen Holztafel, glättete die Oberfläche.... und überklebte sie mit einer nassen Pferde-, Rinder- oder Eselshaut...später ganz, oder nur teilw. über den Fugen, mit Leinwand zum Ausgleich zwischen den Bewegungen des Holzes und der starren, dicken Grundierungsschicht. (Nicolaus S.15)

Die Grundierung bestand aus "totgebranntem oder -gerührtem " Gips in tierischem Leim gebunden, die in mehreren Schichten aufgetragen, geschliffen und poliert wurde, sodass sie wie Elfenbein aussah. Reliefierte Stellen wurden zusätzlich aufmodelliert, Gravuren eingegraben.

8 Alvaro di Pietro, Detail :

Seit dem 4.Jh. wurden in der byzantinischen ... Ikonenmalerei und später in der mittelalterlichen Tafelmalerei die Hintergründe im ganzen vergoldet. Der Hintergrund hinter den Heiligen und biblischen Szenen hatte symbolisch-dogmatische Bedeutung. Gold war keine Farbe, Gold war übernatürlich...Sinnbild des göttlichen Geistes....(Nicolaus S.100). Das Blattgold konnte auf Poliment mit Glanz- oder in sog. Ölvergoldung mit Mattwirkung verarbeitet werden. Ausserdem konnte Luster (eine farbige Lasur) aufgebracht werden.

9 Rohstoffe zur Pigmentherstellung:

Farbige Erden, Zinnober, Realgar, Azurit, Lapis Lazuli, Auripigment und Malachit. (Erdfarben oder gemahlene Halbedelsteine).

Schriftliche Verträge regelten neben dem Inhalt der Bildaufträge, dem Termin, der Art der Bezahlung (Geld und Naturalien) auch Details wie die Qualität der verwendeten Pigmente: *Nach Gold und Silber war Ultramarin die teuerste und schwierigste Farbe die der Maler verwendete. Es gab billige und teure Sorten davon und noch billigere Ersatzmittel, die im allgemeinen als deutsches Blau bezeichnet wurden.*

(Ultramarin wurde aus pulverisiertem Lapislazuli hergestellt, das mit hohen Kosten aus dem Orient importiert werden musste; das Pulver wurde mehrere Male gewässert, um die Farbe zu extrahieren, und der erste Ertrag - ein sattes Violett - war der beste und teuerste. Deutsches Blau war nichts anderes als Kupferkarbonat; es war in seinem Farbton weniger leuchtend und....sehr unbeständig. (Baxandall S.20)

Nach der Vergoldung erfolgte die Malerei mittels solchen in Eigelb gebundenen Pigmenten.

10 Details von Temperamalerei mit Vergoldung und Sgraffitotechnik:

Ornamente in Sgraffitotechnik. Strichelnder Farbauftrag, z.T. durchscheinender Grund. Die gemalten Flächen wurden nach der Trocknung unter Aussparung der vergoldeten Partien mit Firnis (Öl/Harzgemisch) überzogen.

Alles in allem gilt hier: Dem Material und dessen Verarbeitung scheint hier mehr als nur eine dienende Rolle zur Herstellung eines Sinneseindrucks zuzukommen. Man darf sich wohl vorstellen, dass der Geist der mittelalterlichen Alchimie auch hier eingewirkt haben dürfte, mit all den magischen Vorstellungen die mit den Stoffen verbunden waren. Die Beschaffung der Pigmente, deren z.T. hoher Preis, deren handwerkliche Aufbereitung in der Werkstatt, die Herstellung der Pinsel und übrigen Hilfsmittel mochte zumindest noch Spuren kultischen Handelns an sich haben, wie es bezüglich der östlichen Ikonenmalerei eindeutig bezeugt ist.

Demonstration: Grundierung, Vergoldung, Pigmente, Eitempera.

1.2 Der Übergang zur Renaissance

1 Cimabue; Giotto 1267-1337: Maestà 1310 und 2 Maestà Detail:

Bildinhalt und Körper des Bildes sind bei Giotto noch dieselben. Aber das Verhältnis zur (vorgestellten) Wirklichkeit hat sich wiederum gewandelt. Die bei Cimabue festgestellte, noch leise Entfernung vom Byzantinischen geht hier einen Schritt weiter. Noch immer wird der Tiefenraum durch Schichtung (Engel) gegeben und durch den Goldgrund auch gleich wieder gebremst. Im Thron löst Zentralperspektive die byzantinische umgekehrte Perspektive ab.

Das Bildlicht wird atmosphärisch und die Farbigkeit ist von zauberhafter Süsse. Die Ornamente scheinen sich mehr weltlichem Schmuckbedürfnis zu verdanken als kultisch gebundener Prachtentfaltung. Alles ist ganz von dieser Welt, die Madonna und das Kind eingeschlossen. Zwar noch kirchlich beauftragt, beginnt mit Giotto die Entdeckung der diesseitigen Wirklichkeit und die endgültige Trennung von der byzantinischen Ikonenkunst, die im Raum der Orthodoxie (mit Einschränkungen) bis heute fortgesetzt wird.

Integration der griech. (weltlichen) Philosophie in die mittelalterl. Theologie zur Zeit Giottos.

3 Duccio 1250-1318: Madonna Rucellai 1285; Giotto; Martini Details von 4:

Duccio wirkt noch wie ein graziös verspielter Cimabue, Giotto verbindet das Erhabene mit dem Alltagswirklichen. Bei Martini verliert sich alles, was vom Byzantinischen an schwerfälligem Ernst noch übriggeblieben war in einfühlsame Gefühlsbetontheit.

4 Martini 1284-1344: Verkündigung 1333:

Das Gold ist helles Leuchten, unbeschwertere Festlichkeit geworden. Engelsgruss als Schrift im Goldgrund. *Im Grunde ging es damals weniger um Farbe als um Licht - je lichter eine Farbe, desto höher wurde sie eingestuft - und ausserdem um eine Variante des Lichts, deren Faszinationskraft bis ins späte Mittelalter anhielt: um den Glanz.....auf glatten Oberflächen. Geben sich unsere... MuseenMühe, Bilder so zu hängen, dass Reflexe vermieden werden, so tat Apelles alles, um die Oberflächen seiner Bilder durch,*

Lasieren , Schleifen und Polieren zum Glänzen zu bringen...die Lichtmetaphysik des Christentums erfüllte den Glanz mit höchster Bedeutung....(Bruns S.18ff).

Der Eindruck, es seien bis dahin ausschliesslich Kreuzfixe und thronende Madonnen, also statische Motive ohne eigentliche Handlung gemalt worden, bedarf der Korrektur. Szenisches hat es schon immer gegeben. Aber kultische Bindung und Verwendung des Bildes ist in dem gezeigten Typus charakteristischer zu zeigen.

5 Giotto: Stigmatisierung des Hl. Franziskus:

Die in Giotto's Maestà wirksame Tendenz zeigt sich hier noch verstärkt. Der Inhalt ist mythisch, das Einzelne durch schroffe Betonung der Tastwerte von unerbittlich herbem Realismus. Der Goldgrund überzeugt nicht mehr, wirkt wie überkommene Konvention. Der Körper des Bildes ist faktisch noch derselbe, aber sein Verhältnis zur Bildidee oder Bildwirklichkeit hat sich verändert. Das Bild ist profan geworden. *Tatsächlich wird die neue Weltanschauung im Westen des XIV. Jh. ..durch ein neues Verhältnis zur Perspektive gekennzeichnet. ... (es) gehen die ersten Anzeichen des Naturalismus, des Humanismus, und der Reformation von....Franz von Assisi aus....Mit dem Werk Giotto's verbindet sich (zu Unrecht) der Gedanke ans Mittelalter. Giotto schaut in die andere Richtung....Unter dem Deckmantel kirchlicher Sujets vermag man bei ihm jenen weltlichen Geist zu finden, der satirisch, sinnlich eingestellt ist. (Florenskij (1) S.32)* Darum beginnt mit Giotto eine neue Ära in der Kunst.

6 Piero della Francesca 1416-1492: Geisselung 1455:

Das leidenschaftlich zupackende Interesse Giotto's an konkreten Dingen und Sachverhalten ist bei Piero nobler Distanz und objektivierender Teilnahmslosigkeit gewichen. Der fromme Gegenstand erscheint als Gelegenheit für die Inszenierung der neu etablierten wissenschaftlichen Perspektive, der menschlichen Gestalt in heidnisch antikem Geist. Was bei Cimabue noch strukturierende Ordnung war, bezog sich auf die Fläche und auf die Symmetrie, bei Piero auf den perspektivischen Raum. Hier hat die Renaissance (als Wiedergeburt der klassischen Antike) begonnen und das Gotische abgelöst. Technisch ist das Bild noch dasselbe. Es wird aber der vertrauten Temperamalerei und deren hellen, etwas kühlen Härte eine völlig neue Geschmeidigkeit und Präzision in der Wiedergabe von Erscheinungshaftem, Atmosphärischem und Stofflichem abverlangt. *Es gibt Maler, die in ihren Bildern viel Gold verwenden, weil sie meinen, das verleihe ihnen Erhabenheit: ich kann das nicht rühmen,....weil die Darstellung des Goldglanzes mit einfachen Farben dem Künstler mehr Bewunderung und Ruhm einträgt. (Alberti 1404–72 in Baxandall S.27)*

Die Holztafel ist vollends zur Projektionsfläche, perspektivischen Bildebene, zur Entsprechung der Netzhaut geworden. Sie ist nicht mehr dazu da, kultischer Berührung und Heilserwartung konkrete Körperlichkeit darzubieten. Indem die Perspektive mit Messen und damit mit Mathematik zu tun hat, ergab sich eine überraschende Beziehung zur Sphäre der Kaufleute: *... Diese Anleitungen zur Bemessung eines Fasses stammen aus einem mathematischen Handbuch für Kaufleute von Piero della Francesca, De Abaco, und dieses Zusammentreffen zwischen Malerei und merkantiler Geometrie ist sehr bedeutend.....die Verbindung von Messen und Malen, die Piero verkörpert, ist höchst real. Einerseits hatten viele Maler, die selbst Geschäftsleute waren, die mathematische Sekundärerziehung in den Laienschulen genossen: Das war die Geometrie, die die Maler kannten und anwendeten. Andererseits verfügte die gebildete Öffentlichkeit über eben diese geometrischen Kenntnisse und nutzte sie bei der Betrachtung von Bildern....(Baxandall S.106)*

7 Pompeji 50 v.Chr.: Geißelung und dionysischer Tanz:

Die Renaissance gleicht der Antike in ihrem recht emanzipierten Verhältnis zur Religion, die zunehmend Mythos wird, und deren Kult sich blosser Brauch und Folklore nähert.

8 Van Eyck 1390-1441: Madonna des Kanonikus Van der Paele 1436:

Der Hofmaler und Kammerdiener des Herzogs von Burgund erweitert die fromme Haupthandlung um ein eigentliches Weltbild im profanen Sinne. Die Hauptdarsteller im Vordergrund, die Architektur im Hintergrund sind mit einer detailversessenen Optik gegeben, die der unmöglichen Gleichzeitigkeit von Nah- und Fernsicht entspricht. Diese Detailgenauigkeit und die fast magische und gleichzeitig realistische, dem Stofflichen der Darstellungsgegenstände nachspürende Feinmalerei sind Eigenart der damaligen flämischen Kunst. Das Vielheitliche wird hier durch die einheitliche Perspektive zu einer Gesamtheit gefügt. Das Kolorit gewinnt an Tiefe mittels der neu in Gebrauch gekommenen Ölfarbe .

9 Detail von 8:

Die farbige Pracht bezieht sich ganz auf die Erscheinungshaftigkeit der Dinge. Ihr Eigenwert ist ein anderer als beim Früheren. Sie ist grundsätzlich diesseitig-sinnlich. Und das ist auch die Malerei als Metier, das nicht mehr Gottesdienst, sondern immens gesteigertes, vielleicht auch ein bisschen eitles Handwerk geworden war. Dieses Handwerk hat sich bei Van Eyck durch das Aufkommen der Ölfarbe gewandelt.

Es gibt die Vermutung, dass die flämische Tuchindustrie des 15.Jh. solche Bilder als Werbeträger für ihre exklusiven Produkte durch ihre Niederlassungen in Italien für dortige Kirchen gestiftet habe. Zahlreiche Beispiele flämischer Malerei wirken tatsächlich wie grandiose Inszenierungen damaliger Mode.

10 Van Eyck: Hl.Barbara (unvollendet):

Tempera nurmehr zur Vorzeichnung und Untermalung als Grisaille. Darüber schichtenweise Lasuren mit Ölfarben, mit einem bislang unbekanntem Tiefenlicht. Fein-lineare Details am Schluss u.U. wieder mit Eitempera.

Demonstration: Ölfarbe und Lasuren.

1.3 Die Leinwand als Bildträger

1 Leonardo 1452-1519: Madonna mit der Nelke:

Jedenfalls übernehmen die Italiener allmählich die neue Technik.

Aber nicht nur die Technik, sondern wie das Beispiel belegt, auch manche Regieidee. Etwa der rückwärtige Ausblick in einen Landschaftshintergrund wie er bei Van Eyck vorkommt. Die Renaissance hat hier zusätzlich zur bei Piero noch herbsachlichen Art noch jenes leicht Frivole und Kokette hinzugewonnen und auch Eitelkeit ganz ungeniert dem frommen Stoff zuzumuten begonnen.

2 Detail von 1:

Die neue Ölfarbentechnik zahlt den Reiz ihres Schmelzes mit Gefahren. An Dauerhaftigkeit kann sie es mit der alten Eitempera nicht aufnehmen. Ferner neigt der Farbfilm zum Gelben und bei übermäßigem Gehalt an fetten Ölen auch zur Runzelbildung wie dieses Beispiel belegt.

3 und 4 Leonardo: Untermalung. Details aus Anbetung der Könige 1482:

Seit Leonardo gibt es mehr unfertig gelassene Bilder als zuvor. Diese gewähren Einblick ins Technische, in die Vorgehensweise.

Im Vergleich zur detailpräzisen Vorzeichnung und Untermalung bei Van Eycks Hl.Barbara, ist der Vortrag hier flüssiger, spontaner im Detail. Noch immer ist der Bildträger Holz mit glatter, vermutlich weisser Gipsgrundierung. Die braune Untermalung könnte hier statt mit Eitempera mit Bister (in Wasser gelöstem Glanzruss, meist verwendet wie Tusche auf Papier) ausgeführt sein. Das ganze Bild ist mit einer ockerfarbenen Öllasur (Imprimitur) überzogen. Wäre die Arbeit weiterverfolgt worden, wäre diese Grundlage zunächst an den Stellen starker Lichter mit Eitempera weiss gehöht, dann im Ganzen allmählich in kältere und wärmere Töne mit lasierender Ölfarbe ausdifferenziert worden, ähnlich dem photographischen Bild in der Entwicklerwanne.

5 und 6 Salzmann: Kopie in verschiedenen Stadien der Ausarbeitung:

7 Rubens 1577-1640: Ölskizze Triumphwagen:

Diese Methode, bei der das Bild im Prinzip nicht in einzelnen Teilen additiv fertiggestellt, sondern von Anfang an als Gesamtes gegeben ist, wird sich in den nächsten Jahrhunderten zwar modifizieren, im Wesentlichen aber weitgehend ähnlich bleiben. Dieses Vorgehen repräsentiert auch die klassische Hierarchie der grundlegenden ästhetischen Kategorien:

1. Form- Zeichnung, 2. Licht - Schatten, 3. Kolorit.

8 Michelangelo 1475-1564: Madonna mit Engeln, unvollendet.

9 Doerner: Muster für schichtenweisen Aufbau im holländ. 17.Jh.

Verfeinerte und additivere Varianten des gleichen Prinzips.

Ein Blick auf Tizian und auf den Siegeszug der Leinwand als Bildträger:

10 –14 Bildrückseiten; Holztafeln, Spannrahmen:

Textile Bildträger hat es in der Theatermalerei, für Fahnen, als Ersatz für teure Tapisserien und für andere kurzlebige Zwecke schon seit dem Altertum gegeben. Als Armierung wurde Leinengewebe zuweilen auch auf mittelalterlichen Holztafeln gebraucht, aber unter einer massiven Grundierungsschicht unsichtbar gemacht.

Ab 1500 hat die auf Rahmen gespannte Leinwand die Holztafel und die Ölfarbe die Eitempera als Untermalung in die untere Malschicht verdrängt. Der Goldgrund ist fast vollständig verschwunden. Die Herrschaft der Perspektive mit ihrem Standpunktrelativismus und der Erscheinungshaftigkeit der Farbe als ebenfalls relative, wandelbare Grösse, verlockt zum Gedanken, in der geringeren Dinglichkeit der Leinwand die passende Entsprechung zur Projektionsfläche der Netzhaut des Auges als gesetzgebende erste Wahrnehmungsinstanz zu sehen. Aus der kritischen Sicht mittelalterlicher, insbesondere orthodoxer Bildtheorie:

Die unbewegliche, feste, unnachgiebige Oberfläche ...eines Bretts ist zu streng, zu verpflichtend...für den Geist des Renaissancekünstlers. Er will sich ... unter ausschliesslich irdischen Erscheinungen fühlen, ohne Störung aus einer andern Welt...Eine feste Oberfläche aber würde vor ihm stehen wie eine Erinnerung an andere Festen - die er doch gerade zu vergessen sucht. ...für die Darstellung einer von Gott und der Kirche befreiten Welt, die sich selbst Gesetz sein will...ist möglichst viel sinnliche Saftigkeit erforderlich....(Florenskij (2)S.114)

Saftige Sinnlichkeit und was damit weltanschaulich und künstlerisch konnotiert, verwirklicht sich erstmals voll bei Tizian.

15 Tizian 1490-1576: Johannes der Täufer:

Hier bewegt sich Tizian inhaltlich noch innerhalb eines kirchlichen Auftrags und man spürt Widersprüchliches. Der von Heuschrecken und wildem Honig sich ernährende Asket tritt sozusagen als Schwarzenegger, als Theaterfigur auf, die mehr auf ihre Körperkraft als auf einen göttlichen Auftrag zu vertrauen scheint. Die biblischen Geschichten sind zum Theaterstoff geworden und ernsthaft konkurrenziert

durch antike heidnische Motive, die den Phantasien des Menschen der Hochrenaissance angemessener erscheinen.

16 Tizian: Danaë 1544:

Die durch Zeus mittels eines Goldregens geschwängerte Danaë und künftige Mutter des Perseus illustriert die ästhetische und weltanschauliche Wende aufs Schönste. Weit entfernt sind die züchtigen Madonnen die durch den Heiligen Geist in Form einer weissen Taube ihr Kind empfangen.

17 Tizian: Tarquinius und Lucretia:

Aber nicht nur in der Lust und am Interesse an *Sex and Crime* äussert sich die Neigung der Zeit zum Sinnlichen und Materiellen. Beim späten Tizian wird der Malvorgang selber zu einem unverhohlenen kulinarischen Ereignis. Das Farbmaterial und dessen Auftrag bekommt Eigenbedeutung. Das Handwerk und die Geschwindigkeit in der es sich vollzieht, zeigen sich ganz offen. Wir sehen nicht mehr nur Licht und Schatten, sondern Bleiweiss, Elfenbeinschwarz und das Korn der Leinwand. Dem Paradox sind wir schon begegnet: Das mittelalterliche Bild wollte Fenster zur Transzendenz sein und versuchte dies mit grossem, "schwerem", materiellen Aufwand, der sich verbarg. Bei Tizian und weiterhin will alles Erscheinung, Optik sein, dies mit vergleichsweise leichteren Mitteln, die sich als Vortrag im Impasto materialisieren.

Wie dieses Sinnliche des Malkörpers mit seiner Alchimie von Lasuren und Impasto später bei Rembrandt in den Dienst einer unpriesterlichen, sehr menschlichen Religiosität sich stellt, können wir nur erwähnen und damit einer allzu linearen Vorstellung der hier dargestellten Verhältnisse vorbeugen. Wir haben bisher beim Herausarbeiten der grossen Entwicklungslinien ohnehin viele Nuancen und Relativierungen vernachlässigen müssen.

Demonstration: Leinwand, Spannrahmen. Leinen-, Körperbindung (Fischgrat Venezianische Malerei).

2.0 Die Herausforderung durch die Photographie

2.1 Die Reaktion der Malerei auf die Photographie

Wir springen ins 19. Jh. Seit der Renaissance sind bis dahin ungemein bedeutende Bilder gemalt worden, aber die ideengeschichtlichen Wandlungen sind im Vergleich zum Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit weniger tiefgreifend, deren Einfluss auf das Technische, auf den Körper des Bildes noch geringer.

Mit dem Aufkommen der Photographie scheint umgekehrt eine technologische Entwicklung auf die Ideen, auf die Weltanschauung Einfluss zu nehmen und wie ein Spaltpilz die vergleichsweise Einheit der bildnerischen Künste ins Unübersichtliche ausdifferenziert und in unserem Jahrhundert dann mit Film, Fernsehen, digitalen Medien eine eigentliche Flutwelle technischer, soziologischer und ökonomischer Wirkungen ausgelöst zu haben.

Die Mittel, mit denen die Maler das Wirken der Natur nachahmen, heissen Pigmente Mochten sie auch das eine oder andere Pigment beim Apotheker kaufen... der Stoff, aus dem die Bilder sind, waren ihnen auch in Rohform bekannt. Sie hatten die Metalle, Mineralien, Erden, Pflanzen, Hölzer, Knochen, Läuse, Muscheln und Schnecken vor Augen, und der Prozess ihrer Verwandlung in Pigmente war ihnen vertraut... und das Anreiben der Pigmente mit dem Läufer auf dem Reibstein hatten sie alle in ihrer Lehrzeit geübt. (Albus S. 69ff)

Schon vor 1800 waren indes maschinell geriebene Farben käuflich geworden, zunächst in Lederbeuteln, dann in Glas-, schliesslich in Zinntuben. Ausserdem sind zahlreiche chemisch hergestellte Farben aufgekommen, deren Herkunft und Herstellung nicht mehr so vertraut sein konnten. Das Gleiche gilt bezüglich der übrigen Werkstoffe und Hilfsmittel.

Im Vergleich dazu verbinden sich in der Photographie von Anfang an hochentwickelte, naturwissenschaftlich fundierte, vergleichsweise abstrakte Erkenntnisse aus Optik, Mechanik und Chemie.

1839 stellt Daguerre seine Erfindung der Photographie vor und damit die Umwandlung einer manuellen Vorgehensweise in ein technisches Verfahren. Dieses leitete eine neue Ära der optischen Inbesitznahme der sichtbaren Welt ein und brach damit gleichzeitig die Hegemonie der Malerei. Die Reaktionen der Maler sind verschieden. Der Historienmaler Paul Delaroche fand: *La Peinture est morte!* Delacroix dagegen: *Wie bedauere ich, dass eine so wunderbare Erfindung so spät aufgetreten ist... Die Möglichkeit, nach solchen Proben Studien zu machen, hätte einen Einfluss auf mich ausgeübt....* Sein Antipode Ingres lehnte die Photographie zwar ab, malte aber sein spätes Werk *Die Quelle* doch nach einer Photographie von Nadar und gestand, dass auch er die Photographie zauberhaft finde, dies aber niemandem sagen dürfe.

Mit Degas schliesslich beginnen viele Maler selber zu photographieren. Aber diese Malerphotographien waren und blieben noch lange vor allem Hilfsmittel, Ersatz für Modelle.

1 Degas 1834-1917: Pauline v. Metternich 1861 (nach Photogr. von Disdéri):

Dieser Porträtskizze eignet in ihren Details paradoxerweise mehr Photographisches als der Vorlage, die noch statischer und ausformulierter daherkommt. In einem oberflächlichen Sinne scheint hier eines der Postulate des Impressionismus verwirklicht: Die Unmittelbarkeit des ersten Eindrucks. (Im Gegensatz dazu die Verwendung der Camera Obscura bei Vermeer, wodurch nicht das Flüchtige sondern Prägnanz angestrebt wurde.)

2 Degas: Zirkusszene 1879:

Die Malerei des Impressionismus hatte die zusammengehörigen Ideen des Ausschnitt- und Schnappschusshaften als Ausdruck der Flüchtigkeit aller Erscheinung zu verwirklichen begonnen bevor die Photographie zu ersterem Willens und zu letzterem technisch in der Lage war. Die Flut japanischer Holzschnitte, die Paris in jener Zeit überschwemmt hatte, bestätigte diese Tendenz zur Auflösung der überkommenen Kompositionsformen, welche das Bildviereck noch als geschlossenen, hierarchisch gegliederten Organismus wollten. Das moderne Stadtleben und dessen damals schon als hektisch empfundene Bewegtheit prägten Lebensgefühl, Optik und damit den Stil von Degas und Manet als den Vorläufern der eigentlichen Impressionisten. Die Leinwände sind feinkörnig geworden, leisteten dem

schnellen Pinsel keinen Widerstand, Materialfragen sind Angelegenheit der Hersteller, das Handwerk wurde sehr einfach. Worauf es ankam war ein schnelles Auge und ein nervös-lebhafter Geist.

3 Manet 1832-1883: Skizze zu 4, 1881:

4 Manet: Bar aux Folies–Bergères 1881/82:

Eine Madonna modernen Grossstadtflitters. Dem behenden Vortrag der Skizze entspricht die Verleugnung der Tastwerte zugunsten einer ausschliesslich auf Erscheinungswerte gerichteten Optik unter Verzicht auf das Lineare und die geschlossene Form zugunsten des Malerischen. Das Pastose ist hier, wie immer bei Manet von kühler Lieblosigkeit. Auch im ausgeführten Bild hat das Impasto die Kühle einer Wasserfarbe und ist Ergebnis langwieriger Überarbeitungen, die den modernen Geist des flüchtigen Lebens mit durchgeformter Komposition verbinden.

5 Giotto: Maestà:

Vgl. mit 4.

6 Manet Skizze zu 8:

7 Tizian : Concert Champêtre 1520:

Motivisch und bezüglich des Bildaufbaus ist man an Tizians *Ländliches Konzert* erinnert. Neu ist Manets Tendenz zur Flächigkeit und die Kühle von Kolorit und Vortrag. Bei Tizian ist die Farbe ganz warme und durchsichtige Atmosphäre. Der Umriss verliert an Bedeutung, die Strahlkraft und chromatische Konzentration liegt ganz in den Binnenbereichen der Gestalten und Elemente.

8 Manet: Le Déjeuner sur l'Herbe 1882/83:

Selbst der ausgeführten Fassung eignet noch Freskocharakter.

2.2 Erinnerung ans Fresko

Die Malerei *a la Prima* hatte sich schon länger als Tendenz angekündigt. Das bedeutet, dass im Prinzip nach oft nur flüchtiger Vorzeichnung und ohne schrittweise Untermalung der gewünschte Bildeindruck sofort und ohne Umweg auf Anhieb zu erreichen versucht wird. In der sehr alten Technik der Freskomalerei war der Aspekt des *a la Prima* zwangsläufig, weil technisch gegeben.

Deshalb ein kurzer Rückbezug zum Fresko, dem mehr als dem Tafelbild die Rolle bildhafter Erzählung, Epos, Film zukam. Der Tendenz nach eignet ihm, selbst bei Cimabue, etwas Improvisiertes. Und obwohl die Malschicht innigst mit dem Kalkmörtel und dieser mit der Mauer verbunden ist, erscheint das Bild als dünner Schein, fast wie eine Projektion.

Mehr als das Tafelbild ist das Fresko Dekoration, keinesfalls Kultgegenstand. Das Gewicht seines Bildträgers, der Mauer wirkt nicht mit.

1-12: Fresken von Veronese, Piero, Giotto, Cimabue: Vgl. 7 mit 8 (1.2:5)

Demonstration: Fresko.

3.0 Im Katarakt der Moderne

3.1 Color (Licht) and Paint (Pigment)

Bis 1870 verläuft die Entwicklung der Malerei vergleichsweise ruhig. Die verschiedenen, sich z.T. auch bekämpfenden Richtungen bleiben verbunden durch die Gemeinsamkeit der Darstellung von Sichtbarem. Mit dem Impressionismus beginnt eine rasche Folge von künstlerischen Revolutionen, die dadurch gekennzeichnet sind, dass sie einzelne ästhetische Aspekte verabsolutieren.

In dem selben Masse, in dem das apparativ erzeugte und maschinell vervelfältigte Bild die Welt eroberte, gab sich die Kunst fundamentalistisch und primitivistisch - oder anders ausgedrückt : autonom. ...Den Expressionisten konnten die Farben nicht ungemischt und grell und die Formen nicht holzschnittartig genug sein.....Die Bildfläche wurde zum Ort der Zerstörung der Abbildlichkeit des Bildes.(... Mithin war der handwerklichen Kunst das Feld schöpferischer Freiheit aus dem Geist des Künstlers überlassen, während das technisch erzeugte Bild für die Unbestechlichkeit dokumentarischer Echtheit stand..(Hirner S.47 ff)

1 Manet: Rue Mosnier 1878:

2 Detail von 1:

Wie die Photographen vor Ort fotografierten, so verliessen nun auch die Impressionisten das Atelier, um direkt im Freien zu malen.. Dabei übernahmen sie.... sowohl die Ausschnitt-haftigkeit fotografischer Aufnahmen als auch deren - z.T. banale Motivik. Zugleich übertrafen sie die Möglichkeiten des neuen , noch schwarzweissen Mediums durch die starke Farbigeit ihrer Bilder und die geradezu haptische Stofflichkeit ihrer Primamalerei....(Hirner S. 47)

Paradoxal zum Programm des Impressionismus, für den die Welt Licht ist, gilt auch: *In der neueren Malereiist es Regel, dass die Farbe als eine an ihre Farbmaterie gebundene erscheint.... Die Farbe gibt sich als aus Materie bestehende, mit dem Pinsel gemalte Farbe zu erkennen....(Schöne S.117)*

3 Monet 1840-1926: Heuschaber bei Sonnenuntergang 1891:

4 Monet: Glyzinien 1920/25:

Das Licht wird bei Monet zur Materie um wieder Licht zu werden. Nie zuvor war ein Bild weniger Komposition. Nie hatte die Bildfläche weniger hierarchische Struktur.

5 Pollock 1912-56: Eins 1950:

6 Pollock: Atelieraufnahme ca. 1946:

Pollock setzt als Grundmotiv anstelle des Lichts die Dynamik eigener Körperbewegung, die sich mittels fettem Autolack in langen geschwungenen Bahnen niederschlägt, deren Überlagerung eine Räumlichkeit durch Schichtung ergibt, deren primitives Prinzip an die aperspektivische Malerei des Mittelalters erinnert. Die Farbmaterie ist hier weniger Erscheinung als auf den Bildträger projizierte Bewegung. Das Anarchische und Primitive bedient sich zwar in Form des Autolacks eines chemischen HighTechprodukts gegen dessen zivilisatorischen Voraussetzungen es sich aber gleichzeitig auflehnt.

7 Mathieu: L'Entrée de Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche dans Paris à leur retour de Bordeaux, 1960:

Der Performancecharakter bei Pollock ist noch latent. Bei Mathieu, einem etwas snobistischen Pariser Aristokraten, wird das Performative Programm, wenn er wie hier in einem Schlosshof vor Publikum mit dicker Ölfarbe ein Bild hinhaut mit dem Titel: "L'Entrée de Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche dans Paris à leur retour de Bordeaux." Historienmalerei mit im Titel deklariertes aristokratischer Allüre. Die Mittel sind betont primitiv, von roher Sinnlichkeit ohne gestalterische Sublimierung.

8 Marden 1938-: Couplet IV 1989:

9 Marden: ca. 1990:

Das Allover - Prinzip, welches bei Monet beginnt, bei Pollock und dem Informel der fünfziger Jahre immanent wird, auch hier. Aber was beim Informel materialreicher Niederschlag einer grobianistischen Geste war, hier, in diesen Bildern um 1990, wird das Gestische kontrolliert. Erscheinungshaftigkeit mit fast impressivem Licht und Schatten vermittelt sich in kultivierter dünner Ölmalerei, der man den vorsichtigen Wischlappen geradezu ansieht.

10 Monet: Seerosen 1920:

Rothko bezieht sich nicht ausdrücklich auf Monet, dessen Farblicht zur Feier diesseitiger, naturhafter Sinnlichkeit aufgeboten wird. Monets Malküche ist einfach und burschikos lustvoll, ohne davon viel Aufhebens zu machen. Gemeinsam ist ihnen beiden aber der Glaube an die unmittelbare Suggestivkraft farbiger Energie.

11 Rothko 1903-1970: Bild 1953:

12 Rothko: Bild 1953:

Mit dem Jahr 1950 hatte Rothko eine Reihe von Arbeitsschritten entwickelt, die er für den Rest seines Lebens beibehalten sollte. Auf die unbehandelte Leinwand trug R. den mit pulverisierten Pigmenten gemischten Leim auf....Diese Unterlage festigte R. dann mit annähernd gleicher Ölfarbe, wobei er die Grundfarbe normalerweise rundherum um die Ecke laufen liess, damit die Ränder, die R. nicht rahmte, bedeckt wurden. (Dadurch) bekam das Bild...einen dreidimensionalen Charakter....Über diese Grundfarbe trug R. dann die Farbmischungen auf, denen er ab den fünfziger JahrenPigmente und ganze Eier beifügte; mitunter verdünnte er die Farbe mit ...Terpentin. (Breslin S.397)

Bei den Eiern denkt man an Byzanz, schämt sich des spekulativen Übereifers und kann doch nicht umhin noch an ein Weiteres, diese Richtung Bestätigendes zu denken: Den transzendentalen Anspruch, die religiöse Dimension.

13 Ryman 1930-: Bild 1959;

14 Ryman: Ausstellung in Hallen für neue Kunst Schaffhausen:

"Was ist Malerei?" ist die Kernfrage in Rymans Schaffen. Die Suche nach der Antwort brachte ihn dazu, auf alle Elemente zu verzichten, die ihn davon ablenken konnten....Rymans Bilder sind fast ausschliesslich quadratisch und mit weisser Farbe gemalt....wobei das Malen sich keineswegs auf das Auftragen von Farbe beschränkt, sondern bei der Wahl der Bildgrösse, der Chassisbreite, der Struktur des Farbträgers, der Pinselgrösse, des Weissstons usw. beginnt und bei der Aufhängevorrichtung endet... Seine Bilder sind - so banal das klingt - was sie zu sein scheinen: Gemälde, die auf nichts ausserhalb ihrer Komponenten verweisen. Die allerdings sind von überraschendem Reichtum.der unterschiedlichen Beschaffenheit der Farbträger (Baumwolltuch, Leinen, Karton, Kupfer, Stahl, Holz, Plexiglas usw.) und ihrer Wirkungen in der Verbindung mit leuchtender oder matter, warmer oder kalter, transparenter oder deckender Farbe, die flach und pastos, ruhig und bewegt, in einer oder mehreren Schichten aufgetragen sein kann. (Sauer)

Die materiellen Mittel wollen hier Inhalt werden. Man denkt an Mc Luhans "The Media is the Message".

3.2 Bildfläche und Körperhaftigkeit des Wirklichen

1 Rembrandt 1606-69: Judenbraut und Detail von Familienbildnis:

Das Extensive dekorativen Aufwands etwa bei den Italienern ist hier ersetzt durch Gefühlstiefe. Die Elementarkraft des Bunten ist ins Tonige sublimiert und erreicht darin ungeahnte Strahlkraft durch eine Abfolge dutzender Lasuren im Wechsel mit deftigem Impasto. Der Werkstoff ist mit herber Zuneigung, ja kulinarischem Gefühl aufgeladen. Materie und Geist scheinen hier weniger als sonst Gegensätze zu sein. Der Eigenwert der Pinsel- oder Spachtelfaktur ist allerdings noch latent und dominiert durch die Aufgabe, sinnliche Erscheinung und Atmosphäre hervorzubringen.

2 Cézanne 1839-1906: Route tournante:

Auf dünner, dicht gewobener Leinwand Flecken in dünner Ölfarbe. Die Kühle erinnert an Manet. Die Valeurs sind als einzelne Sehdaten wahrgenommen und zueinander in eine Beziehung gebracht. Das

Abbildhafte ergibt sich daraus, bleibt aber dominiert vom der eigenwertigen, herben Musikalität dieses Protokolls rhythmisch wahrgenommener Sehdaten. *Die Farben sind der Ort, wo unser Gehirn und das Universum sich begegnen, erklärte Paul Cézanne. Mit dieser ahnungsvollen Bemerkung trifft er die verwirrende Realität genauer, als er damals selbst wissen konnte: Nach heutigem Konsens werden Farbbeimpfindungen durch Photonen ausgelöst, und diese höchst sonderbaren Lichtquanten der modernen Physik kommen im wahrsten Sinne aus dem Weltall, sogar aus seiner Embryonalzeit, bevor sich überhaupt ein Universum bilden konnte. (Bruns S.11)*

3 Cézanne: Mongerault 1899:

Objektbedingte Tiefenräumlichkeit kämpft mit dem Willen zu bildflächenbezogener Rhythmik. Das Bild gibt Plastizität und scheint sich gleichzeitig gegen das Perspektivische zu wehren.

4 Picasso 1881-1973: Drei Landschaften 1909:

Im Frühkubismus vereinigen sich Aspekte Cézannes mit einer Wendung zum Archaischen. Der Widerstreit zwischen Flächigkeit und illusionistischer Perspektive wird hier Programm. Man meint hier einem säkularisierten Byzantinischen und dessen umgekehrter Perspektive zu begegnen.

5 Cézanne: Garçon au Gilet rouge 1890/95:

Die Faktur betont auch hier die einzelnen Farbwahrnehmungen und diese organisieren die Volumen und verbinden sich in einer kaum zu entflechtenden rhythmischen Struktur.

Und so handeln die Bilder Cézannes eigentlich von den Schwegen und Verknüpfungen von Sehdaten in denen die Welt sich dem Auge vermittelt. Und die Faktur dieser Sehdaten, kann bei Cézanne ausser Erscheinungswert auch Körper bekommen: Ölfarbe als dünner Hauch auf feinkörniger Leinwand, oder als fetter Spachteltrieb in Chromoxidgrün oder Ocker.

6 Picasso: Mädchen mit Mandoline 1910:

Der im Stilvergleich (mit dem Expressionismus) geradezu zivilisiert wirkende Kubismus hatte sichdie Zerstörung der - einst von der Kunst entwickelten und nun von der Fotografie usurpierten - Zentralperspektive zur Aufgabe gesetzt. Die Bildfläche wurde zum Ort der Zerstörung der Abbildlichkeit des Bildes (Hirner S. 47). Während der Frühkubismus Plastizität und Raum durch die umgekehrte Perspektive an die Bildfläche zu binden suchte, beginnt der analytische Kubismus das Motiv zu fraktionieren und die programmatische Widersprüchlichkeit noch zu dynamisieren durch starke Plastizität der Elemente und deren radikale Unterwerfung unter einer zur Wirklichkeit mehransichtig verschobenen Gesamtstruktur. In Bezug auf den analytischen oder dekonstruktivistischen Geist dieser Malerei hat man den Zeitzusammenhang mit dem Aufkommen der Psychoanalyse bemerkt und bezüglich der Gleichzeitigkeit mehrerer Ansichten sah man eine Allusion zu Einsteins Relativitätstheorie.

7 Picasso: Violon 1913:

Alte Dekorationsmalertechnik wie Holzimitation und sonstige Strukturierungstechniken, aber auch Vermengung der Ölfarbe mit Sand bereichern das ästhetische Vokabular und damit die Faktoren der Widersprüchlichkeit zwischen Illusion und realer Stofflichkeit.

8 Picasso: Zwei Stilleben (eins mit Relief) 1914:

Die Tendenz zum Dekorativen kompensiert sich durch reale dreidimensionale Elemente.

9 Popowa 1888-1924: Plastisches Stilleben 1915:

Die russische Avantgarde im Schnittpunkt zwischen Kubismus und Futurismus verfolgt in derberer Diktion die gleichen Fragen. Was hier wohl Illusion und was reales Relief ist?

10 Puni 1894-1956: Relief-Skulptur 1915:

Betonung des Reliefs durch gemalte Licht-Schattenwirkung. Die Rhythmisierung der Bildfläche verliert an Bedeutung zugunsten des suprematistisch assoziationsfrei gedachten Soseins der wenigen Elemente.

11 Braque 1882-1963: Der Portugiese 1911:

12 Johns 1930-: Grey Numbers und Numbers in Color 1958:

Der Kubismus ersetzt die spezialisierte Illusion der dritten Dimension auf der Leinwand durch ein Wechselspiel von Ebenen und Widersprüchen oder durch einen spannungsgeladenen Widerstreit der Muster, Lichter und Anordnungen, die durch das Miteinbeziehen "die Botschaft an den Mann bringen". So werden, wie viele behaupten, wirklich Gemälde geschaffen und nicht Illusionen....Mit diesem Griff nach dem unmittelbaren, totalen Erfassen verkündete der Kubismus plötzlich, dass das Medium die Botschaft ist (McLuhan S.29ff). Fünfzig Jahre nach dem analytischen Kubismus von Picasso und Braque gibt Johns unter dem Zeichen der PopArt diesen Gedanken eine neue Wendung indem er das Erbe der Perspektive nicht einmal bekämpft, sondern einfach ignoriert. Die Banalität von nunmehr meist real flächen- und reihenhaften Strukturen werden mit dicker, aber dennoch transparenter Enkaustik (Wachsfarbe) teils in gleichem tonigem Grau, oder auch buntfarbig malerisch umspielt, sodass das flächenhafte Motiv räumlich erregt und durch das Impasto körperhafte Sinnlichkeit erhält.

13 Johns: White Flag 1955:

Man erinnert sich an Ryman. Der Unterschied liegt in der Friktion mit einem gewissermassen "heiligen" Bildmotiv. *Is it a Flag or is it a painting?* war damals die programmatische Frage.

14 Johns: Three Flags 1958:

Die Frage konnte bald wieder, wie bei Popowa und Puni dahin abgeändert werden ob es Malerei oder Relief, d.h. Skulptur sei.

15 Stella 1936-: Bilder um 1966 (und Tony Smith: Wandering Rocks 1967 u.a.):

Dem Bild das auch Objekt sein wollte, sind wir schon bei Ryman begegnet. Stella bewirkt diesen Objektcharakter durch tiefe Spannrahmen, vor allem aber durch bislang ungewohnte Formatzuschnitte. Vgl. Cimabues Kruzifix.

16 Smith 1931-: Surfacing 1963:

Bemalte Skulptur hatte es schon in der Romanik und Gotik, dort sogar überwiegend, gegeben. Nur sind erst in unserem Jahrhundert solch fundamentalistische Fragen wie: Was ist Malerei? Was ist Skulptur? virulent geworden. Sie entsprechen in gewisser Weise der Abstraktheit der Fragen in Naturwissenschaft und Philosophie. Sie ersetzen Geschichte und Geschichten als Umgang mit unmittelbar existenziellen Problemen durch fundamentalistisch ästhetische Fragen und gestalterischer Anreize. Das Medium ist Spielzeug und Inhalt.

17 Horn 1955-: Stevens Bouquet 1991:

18 Horn: Kafkas Complaints 1991:

PopArt Metaphern ins Ästhetische gewendet und mit menschlich anrührenden, assoziativen Titeln versehen. Die Aufnahmen solcher perfekter Gebilde erinnern an computergenerierte Werbespots und die Unschärfe des Begriffs Malerei nimmt zu. Die Mc Luhan'sche Idee des *The Medium is the Message* durchzieht die gesamte Moderne als Verinhaltlichung ästhetischer Einzelaspekte: von Monets Verabsolutierung des Lichts bis zur äussersten Radikalität bei Ryman.

4.0 Malerei, Photographie und Neue Medien

In diesem letzten Kapitel sei ansatzweise versucht die ungeheure Komplexität der heutigen Situation darzustellen. Der Begriff *Malerei* ist unscharf geworden. Dies auf verschiedene Weise:

1. Durch die gleichzeitige Verwendung malerischer Praktiken und photographischer Elemente im selben Bild.
2. Durch explizite Verwendung photographischer Optik, z.B. in der Malerei des sogen. Fotorealismus.
3. Durch Nachahmung von Malerei mit photographischen Mitteln (Sherman, Skoglund).
4. Durch Verwendung von farbigem Licht (Dan Flavin).
5. Durch "abstrahierende" Möglichkeiten von Infrarotaufnahmen und digitaler Bildverarbeitung.
6. Durch *Bastardisierung...mit Bestimmungen, die man bis dahin dem Relief, der Skulptur, der Architektur zugeordnet hatte, die Verfransung der Gattungen betrifft alle in der Neuzeit bewährten Bildformen.* (Boehm S.37)

Die Aufzählung wäre fortzusetzen und jeder Punkt nochmals vielfach zu differenzieren.

Die Unübersichtlichkeit der Situation zwingt zu punktweisen Bemerkungen und provisorischen Verknüpfungen. Es ist hier nichts anderes möglich als in einem Kreuz-und-Quer-Gang sozusagen, eine provisorische Skizze zu versuchen.

4.1 Wesensunterschied zwischen gemaltem u. photographiertem Bild

1 Torcello 13.Jh., Duccio, Madonna von Vladimir 16.Jh.:

2 Photographische Bildnisse um 1900:

Die lange Belichtungszeit der Photographie bewirkte eine gewisse Statik. Die Art wie diese Bilder gerahmt oder in Alben montiert wurden, wirkt wie der unsichere Versuch einer Nobilitierung und Angleichung an die Malerei. Die Photographie gibt sich, vorab im Bereich ihrer populären Verwendung, wie ein wohlfeiler Ersatz für eine Malerei, die früher auch dokumentarische Funktionen zu erfüllen willens und in der Lage gewesen war. Der Wille zum Repräsentativen ist unverkennbar, aber nicht eigentlich mehr erfüllbar. Das Handwerkliche der Photographie ist durch die Zwischenschaltung, bzw. Handhabung eines Apparats bzw. durch die Selbsttätigkeit von Chemikalien geprägt. Das Konzeptionelle wie Motivwahl, Positionierung und Beleuchtung sind prinzipiell gleich wie in der älteren Malerei. Diese sind die einzigen, früherer Photographie zur Verfügung stehenden stilbildenden Faktoren.

Sie wirkt weniger als ein Gemachtes, der Urheber tritt hinter der dokumentarischen Qualität zurück und dementsprechend auch der Körper dieses Bildes, der, soweit es sich um Abzüge auf Papier handelt, jenem der Zeichnung und Druckgrafik nahekommt. Diese musste im Ganzen ausgespart bleiben. (Hirner behandelt dieses Gebiet unter dem Titel *Vom Holzschnitt zum Internet*).

3 Pasolini: Filmstills aus Mamma Roma u. Decamerone im Vergleich zu den Vorbildern Mantegna u. Giotto:

4 Carracci: Der Leichnam Christi:

Der Unterschied zwischen der apparativ bedingten, buchstäblich objektiven Optik und der zwangsläufig subjektiven der Malerei ist hier offensichtlich. Der lange Weg jeder Einzelheit des Eindrucks durch das Auge zum koordinierenden, verstehenden, interpretierenden Gehirn und von da über die Hand auf den Bildträger unterscheidet die Malerei von der Photographie. Die Verminderung dieser Differenz durch die Möglichkeiten neuester digitaler Bildverarbeitung steht hier noch ausser Betracht.

5 Delacroix 1798-1863: Odaliske 1857 u. photographische Vorlage nach Angaben von D., Ingres 1780-1867:

Die Quelle 1856 u. Vorlage von Nadar:

6 Picasso 1881-1973: Olga 1917 u. photographische Vorlage:

Duktus als Temperamentsäusserung oder dessen Unterdrückung, interpretatorische, subjektive Gewichtungen innerhalb des Gesamteindrucks, Weglassungen usw., vor allem aber auch das stoffliche Gewicht und die Mitsprache von Pigment und Bildträger sind bis in die Moderne hinein charakteristische Privilegien der Malerei geblieben.

4.2 Differenz und Angleichung

1 Richter 1932-: Kleiner Akt 1967, 115x75:

2 Görlich 1952-: Scultura Bianca e Nera 1989:

Die zunehmende Entpflichtung von objektiver Wiedergabe durch die Photographie mag die Besinnung der Malerei auf ihre Autonomie gefördert haben. Zumindest vordergründig machte sie ihre ureigenen ästhetischen Grundlagen zu Inhalten. Im Impressionismus das Licht, im Kubismus die plastische Struktur, im Expressionismus den Gestus. Und in all diesem Bereichen spielte der malerische Duktus, eine den Stil mitbestimmende Rolle. Ob temperamentgeladen wie bei Van Gogh oder pedantisch systematisiert wie bei Seurat, der Eigenwert der materiellen Hilfsmittel, der Farbpaste, des Bildträgers, ist stärker betont. Seit den sechziger Jahren findet im sogenannten Fotorealismus der Versuch statt mit traditionellen handwerklichen Mitteln durch Annäherung an das photographische Bild die Differenz zu thematisieren. Materiell ist der Bildkörper derselbe wie bei der meisten Malerei: Ölfarbe auf Leinwand, oder seit den

sechziger Jahren auch Acryl auf Baumwollgewebe. Aber deren stofflicher Eigenreiz geht ganz auf im Versuch, Handschriftlichkeit ja Körperhaftigkeit genauso zu verleugnen wie es die Photographie weitgehend kann. Im Vergleich zu Van Eyck wo die technischen Mittel, die Pigmente und Lasuren zunächst hinter ihrer Funktion der Darstellung von Erscheinung verschwinden um dann aber bei näherer Betrachtung kostbarsten Eigenwert zu bekommen, ist der Körper der meisten dieser Bilder von äusserster, allerdings gewollt unsinnlicher, technischer Neutralität. Umgekehrt gibt es in der Photographie verschieden geartete Annäherungen an die Malerei.

Görlich etwa verwendet durchwegs fremde Aufnahmen als bereits öffentliches Allgemeingut und akzentuiert deren Verarbeitung bezw. Kontextualisierung. Mittels lichtempfindlicher Emulsion und Belichtung direkt auf die Wand gebracht, eignen seinen Bildern der Charakter von monochromen, altersgeschädigten Fresken, die dann freilich nach Ende der Ausstellung wieder übertüncht werden und nurmehr in Dokumentationen weiterbestehen.

3 Richter 1932-: Matrosen 1966, 150x220:

Umgekehrt verfährt Richter. Sein konventionell mit Ölfarbe auf Leinwand gemaltes Bild gibt sich wie eine Photographie deren statisches Motiv durch Bewegen der Kamera horizontal verschmiert erscheint, womit sich die Unübereinstimmung von dokumentarischer Objektivität und Bildschärfe thematisiert.

4 Hocks: Zwei Bilder mit Jäger 1988:

5 Skoglund: um 1988:

Bisher der Malerei und bis zu einem gewissen Grade der Photomontage und Retouche vorbehaltene Manipulation der Bildinhalte haben durch die digitale Bildverarbeitung die Photographie gänzlich um ihren Authentizitätsanspruch und ihr andererseits ungeahnte neue Möglichkeiten gebracht. Hocks Bilder reizen durch den Widerspruch zwischen offensichtlicher inhaltlicher Unmöglichkeit und deren photographisch objektiver Wiedergabe.

Bei Skoglund gilt das Gleiche. Die Irritation erweitert sich freilich durch die Fraglichkeit seiner photographischen Mittel.

4.3 Photographische Erinnerungen an die Malerei

1 Warhol 1928-87: Esther Scull, Marilyn Monroe, Liz Taylor 1963/64:

Bildgegenstand der Pop Art ist nicht mehr das unmittelbar Wirkliche. Sie ist der erste Realismus der Geschichte, der nicht Wirklichkeit abbildet sondern in zweiter Potenz Abbilder von Abbildern aus der Sphäre populären Allgemeinguts hervorbringt. Gleichzeitig benützen manche Vertreter dieser Richtung moderne Verfahren wie z.B. auf photographischem Wege hergestellte Siebdruckschablonen. Dies ermöglicht auch das industrielle Prinzip der Serienfabrikation und dessen anonyme Ästhetik auf das Tafelbild zu übertragen und dessen Nobilität zu ironisieren.

2 Sherman 1954-: Sechs Bilder 1988-89:

Ausgangspunkt sind auch hier vorhandene Bilder. Diese stammen aber aus einer vergangenen Epoche und repräsentieren inhaltlich und technisch das Gegenteil der Sphäre Warhols.

In technisch perfekten Farbprints werden Bildnisse aus der Renaissance nachgestellt. Die kaum zu überbietende Vermischung von Lächerlichkeit und noblem Ernst überträgt sich verwirrend auch auf die Wirkung des Körpers dieser Bilder. Sie sind massiv, dabei aber doch nobel gerahmt und verglast wie die Originale der Renaissance es in den Museen seit einiger Zeit nun auch sind. Sie hängen mit gleichem Gewicht an der Wand. Das Photographische ist beim ersten Blick ihrer Inhaltlichkeit wegen fraglich und dann doch offensichtlich.

3 Struth 1954-: National Gallery London 1989:

4 Struth: San Zaccaria Venezia 1995:

Das Gewicht des Renaissance-Bildes ist hier Teil des Darstellungsinhaltes, aber auch der Abstand, der die Photographie mit ihrer Zivilisation von jener Kultur trennt. Unverkennbar der parasitäre(?) Versuch jene vergangene Grandezza als musealen Teil unserer Gegenwart bildnerisch und technisch brillant auf fast vier Quadratmetern Color-Print in unsere Gegenwart zu übertragen.

5 Wall: Light-Boxes 1980-87:

Buchstäbliche Lichtbilder, wiederum grossformatig in Kastenrahmen, die Anspruch suggerieren. Ihr materielles Gewicht wirkt als technisch bedingtes, steigert durch den Gegensatz aber noch den ephemeren Charakter, welcher der Photographie meist wie ein Relikt ihrer kurzen Belichtungszeit anhaftet.

6 Le Mans, Kathedrale : Glasmalerei um 1160:

Im Zentrum jeder mittelalterlichen Spekulation über die Glasfenster stehen die Bedeutung des Phänomens des Leuchtens und Erleuchtens, der Glanz und das Strahlen der Materie,, die Kostbarkeit der Arbeit und die ikonographische Verständlichkeit. (Grodecki S.12)

Die figürlichen farbigen Fenster sind wohl faktisch transparent, aber phänomenal sind sie die Lichtquelle selbst; d.h.: Lichtquelle und Dargestelltes sind identisch. (Schöne S.38)

Doch steht hinter dieser Suche nach Licht noch ein tieferer Sinn u. damit eine andere Funktion.Seit dem Neuplatonismus... ist das Licht in der christlichen Vorstellung ein grundlegendes und unentbehrliches Wesensmerkmal des Schönen, es ist aus sich absolute Schönheit, so wie die gesetzmässige Ordnung ebenfalls Schönheit ist: lux et ordo. (Grodecki S.14)

7 Le Mans: Glasmalerei 1140:

8 Computerbearbeitetes Bild einer Familie:

Stellt man sich dieses Bild auf dem Bildschirm vor und vergegenwärtigt sich die vorher zitierten Texte über die Glasmalerei, ermisst man die Profanierung sowohl des Inhaltlichen wie auch des Technischen die uns von der Vergangenheit trennt.

9 TV Bild: Projekt Tokyo:

Das Geistige findet sich durch die Utopie unendlicher Machbarkeit, die Unmittelbarkeit des Handwerklichen durch die Wunder der HighTech-Kultur ersetzt. Man fragt sich ob Flussers folgende Bemerkungen zur Schreibkultur auf unsere Sphäre des Bildnerischen übertragbar sei:

Während der ganzen Schreibkultur waren die Mittel klein und verächtlich, die Ziele waren grossartig und nobel. Es ist doch lächerlich, bei Beurteilung des erreichten Zwecks "Göttliche Komödie" an Dantes Gänsekiel zu denken. Zweifellos ist in diesem Fall das Mittel vom Zweck geheiligt worden. Das ist jetzt anders geworden. Betrachtet man die ausserordentlich komplexen Mittel, die sich auf einem intelligenten Schreibtisch versammeln, und vergleicht man sie mit dem Zweck, dem sie vorgeblich dienen, dann ist im Gegenteil von einer Heiligung des Zwecks durch die Mittel zu sprechen. Schon der Besuch einer Papierhandlung zeigt: Das angebotene Zeug ist grossartiger als die zu schreibenden Notizen, denen es vorgeblich dient: wieviel mehr Intelligenz steckt in solchem Zeug als in dem dank ihm erzeugten Geschreibsel. Die Mittel sind derart gescheit geworden, dass sich bei ihnen aller Zweck erübrigt. Sie werden Selbstzweck. Selbstzweckwerden aller Mittel und Überflüssigkeit aller Zwecke meint "Medienkultur". (Flusser S.117)

Der Körper dieser Bilder ist ein elektronischer Apparat, der zugleich Buch, Photographie, Reproduktion, Filmleinwand, Radio und Schreibmaschine und Kommunikationswerkzeug sein kann.

Das traditionelle Bild verlieh dem Dargestellten Dauer, oder suggerierte zumindest, dies zu können. Der Film ahmt das Fliessende des Lebens nach. Am Bildschirm auftauchende Dokumente, auch statische Bilder, haben stets etwas Vorübergehendes. Ihren Körper teilen sie mit unendlich vielen vorangegangenen wie auch künftigen Bildern. Das Gerät bleibt in all seinen Einzelteilen stets das Gleiche, deren Mattscheibe in jedem Zustand haptisch gleich. Und es ist zusammen mit Millionen anderer Apparate disponibel zeitgleich dasselbe Bild, denselben Film zu reproduzieren. Und der Ort des Bildes ist dort, wo der Apparat steht und ein elektrischer Anschluss vorhanden ist.

Wir haben hier vom gotischen Tafelbild über jenes der Renaissance, der Photographie bis zu jenem auf dem Bildschirm eine gefährlich vereinfachende Linie gezogen. Das gewichtige Tafelbild als exemplarischen Bezugspunkt zu verwenden und den ganzen massenmedial höchst bedeutsamen Bereich der Druckgrafik wegzulassen ergab sich aus der Frage nach dem Körper des Bildes und der Wahl des historischen Ausgangspunktes. Eine stärker ideengeschichtlich orientierte Darstellung geben Hirner und seine Mitautoren im Buch *Vom Holzschnitt zum Internet. Die Kunst und die Geschichte der Bildmedien von 1450 bis heute.* (Cantz Verlag 1997).

5.0 Anhang

5.1 Dias

- 1.0 Emanzipation vom byzantinischen Einfluss
- 1.1 Die Holztafel der Gotik
 1. Byzantinische Ikone. Dreihändige Gottesmutter. Mitte 14.Jh., 107x85. Serbenkloster Athos.
 2. Cimabue: Kruzifix S.Domenico Arezzo 1268-71, 336x267.
 3. Details von 2.
 4. Details von 6.
 5. Detail von 6 mit Propheten.
 6. Cimabue 1240-1302: Thronende Madonna mit Kind, acht Engeln, vier Propheten 1285/86, 385x223, Uffizien Florenz.
 7. 6 mit eingezeichnetem Raster.
 8. Alvaro di Pietro (Detail) Vergoldung mit Lüster über punziertem Engelsmotiv.
 9. Rohstoffe zur Pigmentherstellung: Farbige Erden, Zinnober, Realgar, Azurit, Lapis lazuli, Auripigment und Malachit.
 10. Kombination Vergoldung und Sgraffitotechnik. Details Temperamalerei.
- 1.2 Der Übergang zur Renaissance
 1. Cimabue 6; Giotto 1267-1337: Maèsta 1310, 355x230, Uffizien Florenz.
 2. Giotto: Maèsta, Detail.
 3. Duccio 1250-1318: Madonna Rucellai 1285, Uffizien Florenz; Giotto 6; Simone Martini: Detail aus 14.
 4. Simone Martini 1284-1344: Verkündigung 1333, 265x305, Uffizien Florenz.
 5. Giotto 1267-1337: Stigmatisierung des Hl. Franziskus, 314x162, Louvre Paris.
 6. Piero della Francesca 1416-1492: Geisselung 1455, 59x81, Urbino.
 7. Pompeji: Geisselung u. dionysischer Tanz 50 v.Chr., 230x230, Misterienvilla.
 8. Van Eyck 1390- 1441: Madonna des Kanonikus Van der Paele 1436, Brügge.
 9. Detail von 8.
 10. Van Eyck: Hl. Barbara. Unvollendet. Antwerpen.
- 1.3 Die Leinwand als Bildträger
 1. Leonardo 1452-1519: Madonna mit der Nelke 62x47, München.
 2. Leonardo: Detail aus 21.
 3. Leonardo: Untermalung, Detail aus Anbetung der Könige 1482. Uffizien Florenz.
 4. Leonardo: Detail wie 23.
 5. M. Salzmann: Untermalungsprobe 1992/93.
 6. M. Salzmann: Fortgeschr. Stadium von 25.
 7. Rubens 1577-1640: Ölskizze Triumphwagen.
 8. Michelangelo 1475-1564: Madonna mit Engeln. Unvollendet.
 9. Doerner: Muster für schichtenweisen Aufbau im holländ. 17.Jh.
 10. Rückseiten Holztafeln 17.Jh.
 11. Brandstempel gemäss Verordnung der Antwerpener Gilde von 1470.
 12. Fugensicherung durch Werg und Leinwand.
 13. Gijsbrechts 17.Jh: "Didaktische" Trompe L'Oeil- Darstellung versch. Spannmethoden.
 14. Gijsbrechts: Trompe L'Oeil Chassisrückseite. Alte und moderne Spannrahmen.
 15. Tizian 1490-1576: Johannes der Täufer, 201x134, Accademia Venedig.
 16. Tizian: Danaë 1544, 120x172, Neapel.
 17. Tizian: Tarquinius und Lucretia, 114x100, Wien.

- 2.0 Die Herausforderung durch die Photographie
- 2.1 Die Reaktion der Malerei auf die Photographie
 - 1. Degas 1834-1917: Porträt Pauline von Metternich 1861, 40x29.(Photographie Disdéri).
 - 2. Degas: Zirkusszene 1879, 117x77.
 - 3. Manet 1832-1883: Skizze zu Bar aux Folies-Bergère 1881, Amsterdam.
 - 4. Manet: Bar aux Folies-Bergère 1881/82, 96x130, Courtauld London.
 - 5. Giotto: Maestà wie auf 1.11.
 - 6. Manet: Skizze zu Le Déjeuner sur l'Herbe, Courtauld London.
 - 7. Tizian: Ländliches Konzert, um 1520, 100x136, Louvre.
 - 8. Manet: Le Déjeuner sur l'Herbe 1862/63, 208x264, Musée d'Orsay Paris.
- 2.2 Erinnerung ans Fresko
 - 1.-4. Veronese 1528-88: Fresken Villa Barbaro Maser 1560.
 - 5. Piero della Francesca: Detail Fresko, Arezzo.
 - 6. Detail aus 16.
 - 7. Giotto: Stigmatisierung des Hl Franz, Fresko Basilika San Francesco Assisi, 1292-96.
 - 8. (1.2.5) Giotto: " " " . Tafelbild Louvre.
 - 9.-12. Cimabue: Fresken Assisi 1278-80.
- 3.0 Im Katarakt der Moderne
- 3.1 Color (Licht) and Paint (Pigment)
 - 1. Manet: Rue Mosnier 1878, 64x80.
 - 2. Manet: Detail aus 1.
 - 3. Monet 1840-1926: Heuschöber bei Sonnenuntergang 1891, 75x94, Boston.
 - 4. Monet: Glyzinien 1920/25, 150x200.
 - 5. Pollock 1912-56: Eins 1950, 270x535.
 - 6. Pollock: Atelieraufnahme ca. 1946.
 - 7. Mathieu: "L'Entrée de Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche dans Paris . 1960
 - 8. Marden 1938-: Couplet IV 1989.
 - 9. Marden: ca. 1990.
 - 10. Monet: Seerosen 1920, Musée d'Orsay Paris.
 - 11. Rothko 1903-1970: 1953, 101x 67.
 - 12. Rothko: 1953, 231x180.
 - 13. Ryman 1930-: 1959, 110x110.
 - 14. Ryman: Ausstellung in den Hallen für neue Kunst Schaffhausen.
- 3.2 Bildfläche und Körperhaftigkeit des Wirklichen
 - 1. Rembrandt 1606-69: Die Judenbraut u. Ausschnitt aus Familienbildnis.
 - 2. Cézanne 1839-1906: Route tournante. Courtauld London.
 - 3. Cézanne: Mongerault 1899, 65x52. New York.
 - 4. Picasso 1881-1973: Drei Landschaften 1909.
 - 5. Cézanne: Garçon au Gilet rouge 1890/95, 80x64, Bührle Zürich.
 - 6. Picasso: Mädchen mit Mandoline 1910, 100x73, MOMA New York.
 - 7. Picasso: Violon 1913, 65x46, Bern.
 - 8. Picasso: 2 Stilleben 1914.
 - 9. Popowa 1888-1924: Plastisches Stilleben 1915.
 - 10. Puni 1894-1956: Relief-Skulptur 1915, 50x40x10.
 - 11. Braque 1882-1963: Der Potugiese 1911, 116x81, Kunstmuseum Basel.
 - 12. Johns 1930-: Grey Numbers u. Numbers in Color 1958, je 170x125.
 - 13. Johns: White Flag 1955, 198x306.
 - 14. Johns: Three Flags 1958, 78x115.
 - 15. Stella 1936-: ca. 1966 und Tony Smith: Wandering Rocks 1967 u. unten: Stachel 1968.
 - 16. Smith, Richard 1931-: Surfacing 1963, 89x137x56.
 - 17. Horn, Roni 1955-: Stevens Bouquet 1991.
 - 18. Horn: Kafkas Complaints (Klagen) 1991.

- 4.0 Malerei, Photographie und Neue Medien
- 4.1 Wesensunterschied zwischen gemaltem und photographiertem Bild
1. Torcello: Mosaik 13.Jh., Duccio 1250-1318: Madonna Rucellai, Madonna von Vladimir 16.Jh.
 2. Bildnisphotographien um 1900 in Album montiert.
 3. Pasolini: Filmstills (Mamma Roma, Decamerone) in Parallele zu Mantegna u. Giotto.
 4. Carracci 1560-1609: Leichnahm Christi, Stuttgart.
 5. Delacroix 1798-1863: Odaliske 1857. Vorlage: Aufnahme nach Angaben von D. Ingres 1780-1867: Die Quelle 1856. Vorlage: Aufnahme Nadar.
 6. Picasso 1881-1973: Olga 1917, 130x88. Photographische Vorlage.
- 4.2 Differenz und Angleichung
1. Richter 1932-: Kleiner Akt 1967, 115x75.
 2. Görlich 1952-: Scultura Bianca e Nera, PAC Milano 1989.
 3. Richter: Matrosen 1966, 150x220.
 4. Hocks: Zwei Bilder mit Jäger 1988.
 5. Skoglund: Füchse in Restaurant ca.. 1988.
- 4.3 Photographische Erinnerung an die Malerei
1. Warhol 1928-87: Esther Scull, Marilyn Monroe, Liz Taylor 1963/64.
 2. Sherman 1954-: Bilder 1988/89.
 3. Struth 1954-: National Gallery London 1989, C-Print 180x196.
 4. Struth: San Zaccaria Venezia 1995.
 5. Wall: Light-Boxes 1980-87, Ausstellungsansichten Ottawa.
 6. Glasmalerei Kathedrale Le Mans um 1160-70: Martyrium des Hl.Protasius.
 7. Glasmalerei Le Mans um 1140.
 8. Computerbearbeitete Aufnahme einer Familie.
 9. TV Bild: Projekt Tokyo.

5.2 Bibliographie:

- Albus, Anita: Die Kunst der Künste. Erinnerungen an die Malerei. Frankfurt 1997.
- Baxandall, Michael: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt 1977.
- Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne, Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung, Von Goya bis Beuys. Prestel 1997
- Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München 1995.
- Breslin, James: Mark Rothko. Klagenfurt 1995.
- Bruns, Margarete: Das Rätsel Farbe. Materie u. Mythos. Stuttgart 1997.
- Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Stuttgart 1988ff.
- Florenskij, Pavel: Die umgekehrte Perspektive. München 1989. (1)
- Florenskij, Pavel: Die Ikonostase. Stuttgart 1988. (2)
- Flusser, Vilém: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? Frankfurt 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang/Matthaei, Rupprecht (Hrsg): Goethes Farbenlehre. Ravensburg 1971.
- Grodecki, Louis: Romanische Glasmalerei. Fribourg 1977.
- Hirner, René (Hrsg): Vom Holzschnitt zum Internet. Heidenheim 1997.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle - Understanding Media (1964). Dresden Basel 1995.
- Nicolaus, Knut: DuMont's Handbuch der Gemäldekunde. Köln 1986.
- Sauer, Christel: Robert Ryman. InK Zürich 1980.
- Schöne, Wolfgang: Über das Licht in der Malerei. Berlin 1989.
- Vasari, Giorgio: Lebensläufe. Zürich 1974.
- Wehlte, Kurt: Werkstoffe und Techniken der Malerei. Ravensburg.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915.