



**Klaus Krüger; Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge;** hrsg. von Matthias Weiß, Britta Dümpelmann, Wolf-Dietrich Löhr und Friederike Wille; Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2017; 257 S., 160 s/w- u. 13 farb. Abb.; ISBN 978-3-7705-6202-2; € 29,90

Der hier vorliegende Band des renommierten Berliner Kunsthistorikers Klaus Krüger vereint acht Aufsätze, die zwischen den Jahren 1993 und 2010 entstanden sind. Ausgewählt und herausgegeben wurden sie von seinen Mitarbeiter\_innen Matthias Weiß, Britta Dümpelmann, Wolf-Dietrich Löhr und Friederike Wille im Rahmen der Kolleg-Forschergruppe ‚BildEvidenz‘ der Freien Universität Berlin. Alle vorliegenden Beiträge wurden in anderen-Kontexten – Zeitschriften, Tagungsbänden oder Sammelchriften – bereits publiziert. Die Vielzahl der ursprünglichen Erscheinungsorte und Diskussionszusammenhänge, die jeweils in der ersten Fußnote der Aufsätze vermerkt ist, bezeugt die enorme Anschlussfähigkeit von Krügers Ideen und seiner kunstwissenschaftlichen Forschung weit über die eigenen Fachgrenzen hinaus. Der Neologismus der ‚Eigensinnlichkeit‘ im Titel zielt ins Zentrum der Fragestellung, die alle acht Aufsätze miteinander verbindet: Wie funktioniert genau bildliche Sinnproduktion? Die Überlegungen sind dabei genauso theoretisch grundlegend wie konkret beschreibend, wenn der Autor anhand detaillierter Bildanalysen die ‚ästhetische Erfahrung‘ des Bildes im Zwischenraum der Sinnansprache und der Sinngenerierung sucht und damit die manifeste Realität des Bildkörpers mit dem imaginativen Potenzial des Bildsujets auf die Betrachtersprache hin perspektiviert. Hierfür entwirft Krüger eine durchaus komplexe theoretische Terminologie, die das Medium ‚Bild‘ im Spannungsfeld von Authentizität und Imagination, von Ähnlichkeit und Differenz, von Greifbarkeit und Unbegreiflichkeit verortet, ohne die dadurch implizierte Heterogenität zu schnell auflösen zu wollen. Der zeitliche und funktionale Kontext der herangezogenen Beispiele ist breit gefächert: er reicht vom Mittelalter bis in die Gegenwart und entfesselt eine ‚Sprache‘ der Bilder vom liturgischen Gebrauchswerkzeug bis hin zu hochdotierter Museumskunst.

Der erste Aufsatz des Bandes gewährt einen programmatischen Einblick in das methodische Vorgehen des Autors und wirft einen interdisziplinären Blick auf die Kunstgeschichte als Wissenschaftsgeschichte: Bilder können als Produkt und Zeugnis der geschichtlichen Welt angesehen werden – ihr sinnbildendes Potenzial beruht also stets auf unterschiedlichen historischen Verhältnissen.<sup>1</sup> Gleichzeitig ermöglicht dies jedoch eine eigenständige ästhetische Erfahrung, die nicht an raum-zeitliche Implikationen gebunden und die mit objektivierbaren, historisch unabhängigen Kriterien zu

<sup>1</sup> Vgl. exemplarisch: Aby Warburg, *Der Bildatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke und Claudia Brink, Berlin 2000.

beschreiben ist.<sup>2</sup> Diese „Kluft zwischen historischem und ästhetischem Verständnis“ (9) von Bildern gelte es aufzubrechen, so der Autor. Unter Berufung auf Heinrich Seuse appelliert er an die Imaginationsleistung der Bilder, die sich im Rezeptionsvorgang vollendet: Bilder entwerfen eine eigene Wirklichkeit, welche zwar an die Welt gebunden und dennoch nie mit ihr identisch ist.<sup>3</sup> Die Werkbetrachtung auf die „[bildliche] Präsenz“ (19) des dargestellten Sujets auszurichten, ermöglicht dem Autor auf der einen Seite, werkimmanente Behauptungen der Form- und Stilanalyse zu öffnen und auf der anderen Seite werkexterne Bedingungen der Produktions- und Deutungsgeschichte unter der Prämisse ihrer Anschauungsbedingungen enger an das Bild zu binden. Auf einer übergeordneten Ebene übersteigen Krügers Überlegungen die reine Bildbetrachtung ins Philosophische und fragen nach dem Zusammenspiel von Dispositiv und Repräsentation, denn wie die Welt dargestellt wird, wird sie auch wahrgenommen und vice versa. Inwiefern sich Krügers Ansatz als transepochal und transmedial erweist, demonstrieren die folgenden Aufsätze an ausgewählten Beispielen.

Einstieg in den Gang durch die Geschichte der ikonischen Sinnproduktion bildet eine Analyse des Zusammenspiels von Bild und Liturgie im mittelalterlichen Messgeschehen. So bezeugt eine Vielzahl von überlieferten Altarkreuzen aus dem 12. und 13. Jahrhundert eine der bildskeptischen Kunstauffassung der karolingischen Zeit zuwiderlaufende religiöse Bildpraxis, die das Kreuzsymbol im Rahmen der Liturgiefeiern als eschatologisch bestimmtes Sinnzeichen der Erlösung etablierte und als solches auch in die bildliche Ausgestaltung des Altarschmucks integrierte. Das Altarkreuz auf der Mensa und im Bildretabel eröffnen dabei laut Krüger „nichts anderes, als eine rudimentäre Form der intermediären Ensemblebildung, in der sich plastisch gestaltetes Altarkreuz und illustrierendes Bildprogramm unter einem doppelten Aspekt verbinden: nämlich einerseits die Präsenz des Kruzifixus zu vermitteln und sie doch andererseits zugleich auf seinen sakramentalen Sinn hin zu perspektivieren“ (28f.). Diese doppelte Perspektivierung verknüpft die Wirklichkeit des liturgischen Messgeschehens vor dem Altar mit der sinnverdichteten bildlichen Darstellung des Heilsplans, wie sie etwa auf einem aus Soest stammenden *Altaraufsatz mit Gnadenstuhl* (Abb. 1) zu sehen ist: Das mittlere Feld der Tafel zeigt die Figurengruppe der Trinität und verbindet durch die vertikale Staffelung der historischen Kreuzigungsszene auf dem Golgatha-Felsen und der goldumsäumten Darstellung Gottvaters und der Taube die historische und transhistorische Ebene des Heilsversprechens, wobei die seitlichen Figuren von Maria und Johannes in der Rolle der Fürbitter das bildinterne mit dem bildexternen Geschehen zusammenführen.

Im ausgehenden Trecento, dem der dritte Beitrag von Krüger gewidmet ist, verändern sich die Vorzeichen guter Kunst und die neuentdeckte Wertschätzung der empirischen Wahrnehmung steht im Mittelpunkt der künstlerischen Bemühung. In einem paradoxen Umkehrschluss eröffnen diese neuen mimetischen Darstellungs-

2 Vgl. exemplarisch: Max Imdahl, *Giotto – Arenafresken. Ikonografie, Ikonologie, Ikonik*, München 1980.

3 Vgl. Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, hrsg. von Karl Bihlmeyer, Stuttgart 1907, hier bes. S. 191; Weiterhin dazu: Robert Jauß, *Wege des Verstehens*, München 1994 oder Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

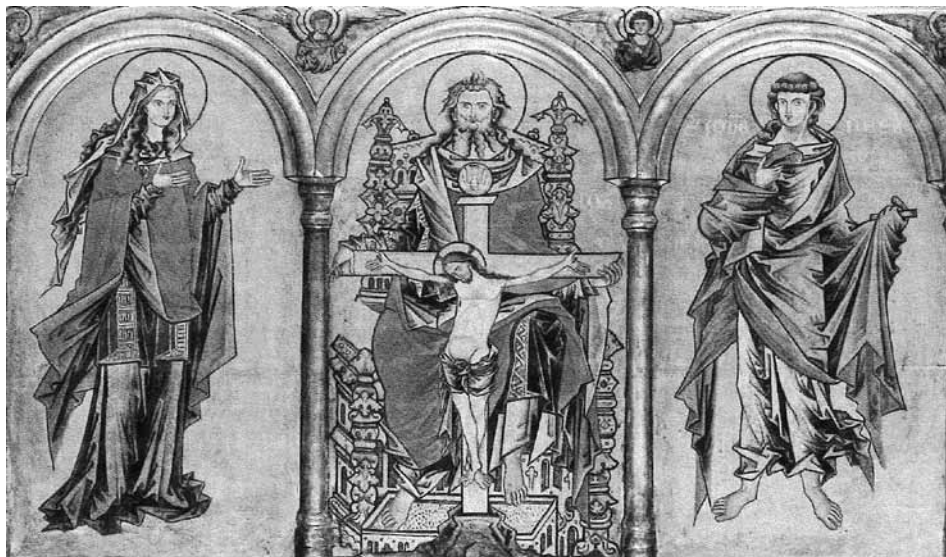


Abb. 1: Altaraufsatz mit Gnadenstuhl aus Soest, westfälisch, ca. 1260, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie (33)

verfahren einen nie gekannten Erfahrungsraum für das Fiktionale: Wo beispielsweise die Altarkreuze lediglich als universale Transzendenzsymbole fungierten, gestattet die immer präziser werdende „gegenstandsbezogene Anschaulichkeit“ (55) der frühneuzeitlichen Bilder dem Betrachter lebhaftere imaginationsgebundene Erfahrungsmöglichkeiten theologischer Bildinhalte. Pointiert stellt Krüger dieses paradoxe Zusammenspiel anhand einer überzeugenden Analyse eines Stifterbildnisses von Bernardo Daddi dar (Abb. 2): Ausschlaggebend ist der perspektivisch erzeugte, von Differenz geprägte Wirklichkeitscharakter der Bildfiguren, wobei das „interne Bildverhältnis zwischen dem Rahmenbild mit Heiligenfiguren und im Giebelsegment Christus Salvator sowie der Halbfigur Mariens als Bild im Bild“ (60) der Figur Marias einen ambivalenten Status zwischen bildlicher und persönlicher Präsenz verleiht. Damit wird das Bild zum Schwellenbereich zwischen „sinnlich-konkreter Erfahrung und transmaterieller Imagination“ (78) und dient dem (gläubigen) Rezipienten als Anschauungshilfe zur Entfaltung seiner eigenen, inwendigen Einbildungskraft. Die in der Struktur des Bildes angelegte Doppeldeutigkeit von figürlicher Illusion und medialer Präsenz der Abgebildeten als Abbild lässt die Heilige durch die Imagination des Betrachters Realität annehmen.

Krügers vierte Studie fragt nach den Implikationen dieser neuen, in die Struktur der Malerei eingelagerten „Dispositive des imaginären Blicks“ (75) für die private und institutionelle Bildrezeption. Inwieweit wird die freigesetzte Imagination des Betrachters und sein persönliches Glaubenserlebnis durch die Strukturmuster bildlicher Repräsentation institutionell geschult und gelenkt? Ausschlaggebend sind die bereits



Abb. 2: Bernardo Daddi,  
Tafelbild, 1335, Florenz,  
Museo dell'Opera del  
Duomo (59)

angesprochenen, perspektivisch unterschiedenen Zeit- und Realitätsebenen, die einerseits das Bildpersonal verorten und andererseits dem Betrachter eine Position in der institutionellen Glaubenshierarchie zuweisen. Lorenzo Monacos *Christus am Kreuz mit dem Hl. Benedikt, Franziskus und Romuald* von 1405 (Abb. 3) beispielsweise lässt die Gestalt Christi ähnlich der Soester Altartafel gleichzeitig als transzendenten Heilsbringer vor goldenem Grund und als historische Figur des in Golgatha Gekreuzigten erscheinen, wobei die Heiligen am Fuße des Kreuzes bühnenfigurengleich den religiösen Habitus der Andacht demonstrieren. Die Erfindung der Zentralperspektive steigert die Dialektik von Darbietung und Entzug weiter: Das Bild erscheint in seiner Flächigkeit durchlässig und öffnet sich den Betrachtenden gleich einer unbetretbaren Bühne.<sup>4</sup> Durch eine derart inszenierte Verschränkung von Bild- und Betrachterraum, in der das Heilsgeschehen greifbar und doch unbegreiflich vor Augen liegt, scheint die Paradoxie des Glaubensmysteriums im (ebenso durch Paradoxien geprägten) Medium Malerei gebannt.

Doch nicht jedes frühneuzeitliche Bild – mimetisch delikat oder nicht – offenbart derart transparent seine Bedeutung. Im folgenden Aufsatz widmet sich Krüger der

<sup>4</sup> Berühmtestes Beispiel hierfür ist wohl das sogenannte *Trinitätsfresko* von Masaccio in der Kirche Santa Maria Novella in Florenz von 1427/28.

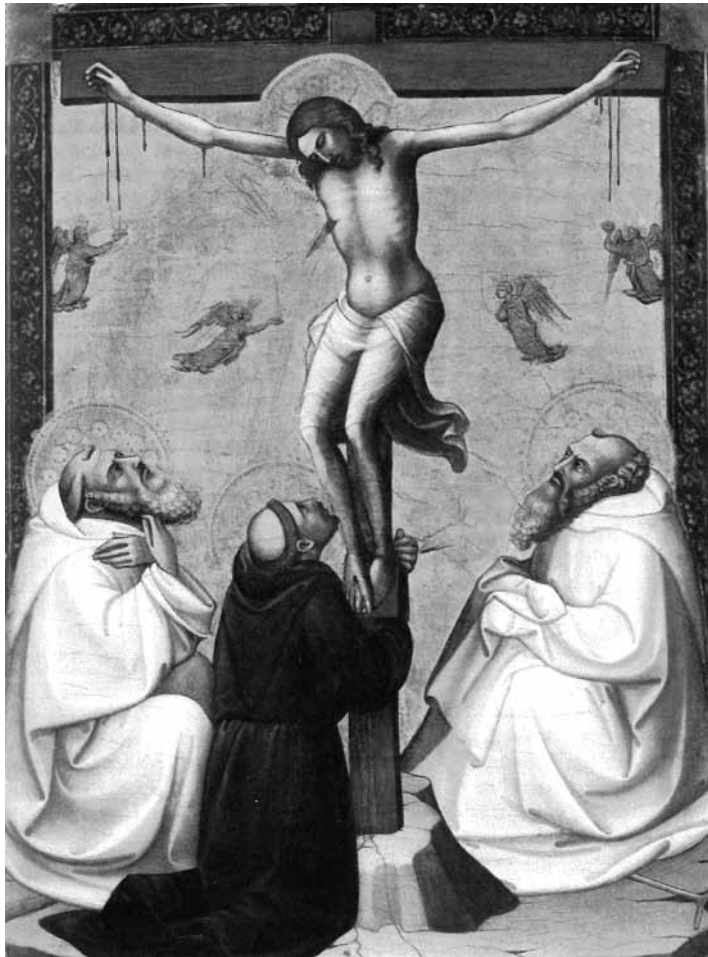


Abb. 3: Lorenzo Monaco, *Christus am Kreuz mit den Heiligen Benedikt, Franziskus und Romuald*, ca. 1405, Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum (81)

Frage nach einer Hermeneutik der frühneuzeitlichen Kunst: Beruht der Sinn eines Werkes auf seiner thematischen Verbindlichkeit oder dem Akt der schöpferischen *creatio* und seiner ästhetischen Qualität, die auch auf der Seite des Betrachters einer produktiven Mehrdeutigkeit Vorschub leistet? Anhand eines Briefwechsels von Isabella d'Este und Giovanni Bellini verleiht Krüger den unterschiedlichen Perspektiven eine Stimme: Für die Auftraggeberin ist die *historia* hinter dem Bild literarisch tradiert und von ihrer malerischen Ausgestaltung unabhängig achtungswürdig. Für den Maler entsteht sie im Prozess des Malens und ihr Sinngehalt ist immer von Neuem an das ästhetische Erleben des Bildes gekoppelt.<sup>5</sup> Gemäß dieser bildproduktiven Logik

<sup>5</sup> Nachzulesen in: Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti die secoli XIV; XV, XVI*, Bd. 3, Florenz 1840, S. 71, Nr. XXII.



Abb. 4: Giovanni Bellini, *Sacra Allegoria*, ca. 1490–1500, Florenz, Uffizien (115)

geht es dem Künstler oftmals mehr um „die Schönheit des Bedeutens als um die des Bedeuteten“ (112), wie Krügers Analyse von Bellinis genauso berühmtem wie rätselhaftem Gemälde *Sacra Allegoria* (Abb. 4) zeigt: Es erzählt keine transparente Geschichte und fragt nicht nach ihrer konsistenten Bedeutung, sondern zeichnet durch seine ‚opake‘ Struktur ein Bild, das das Bedeuten selbst zum Thema erhebt und die Mehrdeutigkeit seiner Auslegung zum ästhetischen Prinzip avancieren lässt. Als solches sei es ‚hermeneutische Allegorie‘, „nicht Veranschaulichung eines abstrakten Konzepts, sondern Vorgabe von etwas, auf das allererst durch interpretative Betrachtung reagiert werden soll“ (121), schreibt Krüger. Eine derart unerschöpfliche Sinnfülle gefährdet die (kirchlich) institutionalisierte Vorstellung der Malerei als allegorisch geregelte Sinnübertragung schriftlich fixierter Glaubensinhalte, ermöglicht sie doch eine Emanzipation des Betrachters, der kraft seiner Imagination das Heilsgeschehen eigenverantwortlich nachzuvollziehen vermag.

Mit dieser Erkenntnis springt die Aufsatzsammlung in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts und zu Pier Paolo Pasolini. Krüger weist nach, dass sich dessen bildgewaltiger Film *Mamma Roma*, der die gescheiterte Existenz einer vormaligen Prostituierten und ihres Sohns Ettore inszeniert, für seine Perspektiveinstellungen an der Renaissance-Malerei orientiert. Er beschreibt den Film als Transgressionsform, der Bilder der Gegenwart und der Vergangenheit, aber auch „verschiedene Auffassungen, Semantiken und Diskurse vom Bild etabliert“ (129) und palimpsestartig übereinanderschichtet. So parallelisiert Krüger beispielsweise die Endszene, die Ettore's Todeskampf zeigt, mit Mantegnas *Cristo in scurto*: Auf inhaltlicher Ebene verweist die



Abb. 5: Gerhard Richter, *Betty*, 1988, St. Louis, The Saint Louis Art Museum (159)

motivische Nähe zu Mantegna und damit die Stillstellung des filmischen Bildes im Sinne der zentralperspektivischen Darstellungstechnik der Renaissance auf das in der Verbildlichung des toten Christus angelegte Glaubensparadoxon von An- und Abwesenheit. Das Spiel mit der bildlichen Perspektive und ihrer Übersetzung in die langsame Bewegung der Kamerafahrt, die Ettore's Körper abmisst und den Zuschauer zum Zeugen seines Leides und zum Mittäter macht, inszeniert auf einer Metaebene eine Reflexion über eben jene Perspektivität, die nicht nur eine Darstellungsnorm ist, sondern auch „bildliche Denkform und Poetik“ (144). Krüger ist dabei weniger an den konkreten Motivübernahmen aus dem Fundus der christlichen Kunstgeschichte interessiert, als an der Spezifik der jeweiligen Dispositive und ihrem strukturellen Zusammenspiel in Pasolinis Filmepos.

Viele postmoderne Bilder weisen eine explizite Form der Reflexivität auf, die den aporetischen Selbstbezug moderner Kunst zugunsten eines offeneren Referenzsystems der ästhetischen Illusion auflöst. Damit entfällt auch der Anspruch, Wahrheiten abzubilden, und eine vormodern anmutende Kunst des „schönen Scheins“ (178) erfährt eine Renaissance – eine Renaissance unter nachmodernen Bedingungen allerdings, wie Krüger am Beispiel von Gerhard Richters Gemälde *Betty* (Abb. 5) zu zeigen weiß. Es handelt sich um ein Frauenporträt. Traditionsgemäß galten weibliche Schönheit und Schönheit des Scheins als einander ebenbildlich und die abgebildeten Protagonistinnen wussten ihre Bewunderer durch Blicke zu verführen. Die Schönheit des Dargestellten und der Darstellung gingen illusionistisch ineinander über. Doch wendet das junge Mädchen – Richters Tochter – den Blick ab. Ihre Pose generiert Aufmerksamkeit, indem sie auf etablierte Darstellungsmuster zurückgreift, nur um sich

im letzten Moment diesen zu entziehen und den Betrachter mit seinen eigenen Blicken und der opaken Medialität des Bildes zu konfrontieren. In dem abgewandten Blick inszeniert und bricht sich die ästhetische Illusion, was durch die Tatsache, dass viele Gemälde Richters in postmoderner Manier abgemalte Fotografien sind, noch gesteigert wird: Hinter jedem Bild steckt nur ein weiteres Bild, ließe sich mit Douglas Crimp sagen.<sup>6</sup> Die Traditionsbezüge in Richters Werk, so attestiert Krüger, seien dabei ähnlich denen im Film Pasolinis nicht bloß motivischer Natur, sondern betreffen die strukturellen Bedingungen visueller Präsentation, die in der Differenz von Medium und Darstellung erfahren werden können.

Bereits im Aufsatz zu Pasolini hat Krüger den Begriff des Palimpsests eingeführt, um die mehrdimensionale Schichtung der Filmbilder und Anspielungen in *Mamma Roma* zu beschreiben. Dabei benutzt er den Terminus nicht wie beispielsweise Gerard Genette,<sup>7</sup> um eine Taxonomie intertextueller oder intermedialer Bezüge aufzustellen, sondern als „Denkmodell“ (218), um eine strukturelle Heterogenität zu versinnbildlichen, die sowohl das Bild als auch „seine Rezeption betrifft, insofern sich die Erfahrung des Bildes ihrerseits als ein dynamischer Prozess von Aneignung und Verdrängung entfaltet“ (214). Als ein Vordenker dient ihm Roland Barthes, der den Palimpsest-Begriff zur Beschreibung der doppelten Ordnung von Film-Stills verwendet hat: In den stillgestellten Filmbildern bleibt zum einen der Kontext, also das Vorher und Nachher der filmischen Erzählung präsent, zum anderen ist ihnen eine potenzierte Fiktionalität inhärent, denn die Schauspieler stellen in den Fotografien ihre Person als Filmrollen nach.<sup>8</sup> Auch Cindy Shermans parodistisch angelegte Film-Stills, die ganz ohne Filmvorlage auskommen, thematisieren auf ironische Art die Künstlichkeit des Mediums: Es geht nicht um das *Was*, sondern das *Wie* ihrer Inszenierung, um „die Dekonstruktion ihres Systems der Repräsentation“ (222).

Krügers Palimpsest-Motiv „– im Sinne einer in der Darstellung konkretisierten Schichtung, Verflechtung und Durchdringung[,] sei es zeitlich divergenter oder synchroner und nicht nur technischer, sondern auch und gerade kategorial unterschiedlich definierter Bilder –“ (224) erweist sich innerhalb seiner Argumentation als konstruktives Denkmodell, da es nicht nur nach einem motivischen Vor- und Nacheinander fragt, sondern auch die Produktions- und Rezeptionsprozesse der Werke in den Blick nimmt. Allerdings, und darauf geht der Autor nur sehr cursorisch ein, funktioniert der Palimpsest als Versinnbildlichung von Überlagerungsphänomenen nur in seiner, seit dem 19. Jahrhundert heraufbeschworenen metaphorisch verklärten Bedeutung.<sup>9</sup> In seinem ursprünglichen kodikologischen Kontext beschreibt das Palimpsestieren das Abschaben alter Pergamente, um sie für die erneute Nutzung zur

6 Vgl. Douglas Crimp, „Pictures“, in: *October* 8 (1979), S. 75–88, hier S. 87: „Needless to say, we are not in search of sources or origins, but of structures of signification: underneath each picture there is always another picture.“

7 Vgl. Gerard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M. 1993.

8 Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Kritische Essays, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1990, S. 47–66.

9 In einer überarbeiteten Version des Aufsatzes fällt die Betrachtung der ‚Metapherngeschichte‘ des Palimpsest-Begriffs etwas ausführlicher aus: Vgl. hierzu: Klaus Krüger, „Das Bild als



Verfügung zu stellen. Dass Spuren der alten Texte sichtbar blieben, ist auf unsaubere Arbeit oder erschwerte Arbeitsbedingungen zurückzuführen. Die Beziehung zwischen den Texten muss als rein akzidentell bewertet werden – Umstände, die auf moderne und postmoderne Bildverweise, seien sie struktureller oder motivischer Natur, nicht zutreffen. Das Interesse daran, die alten Schriftzeichen wieder lesbar zu machen und den Palimpsest-Begriff – eigentlich selbst Gegenstand historischer Wissenschaft – als Metapher für Geschichtlichkeit zu instrumentalisieren, ist Umwertungsprozessen des 19. Jahrhunderts geschuldet.<sup>10</sup>

Insgesamt ist die Lektüre nicht immer einfach, weil die bisweilen eigenwillige Sprache des Autors das Verständnis seiner genauso spannenden wie komplexen Ideen erschwert. Das kluge Nachwort der Herausgeber\_innen schafft hier in mancherlei Hinsicht Klarheit. Über die jeweils spezifische Semantizität von Bildern ist in den letzten zwanzig Jahren viel publiziert worden und die methodischen Ansätze entspringen unterschiedlichen Fachrichtungen. Dabei fällt auf, dass egal, ob Bildbedeutung als sprachliches Analogon beschrieben wird oder eben nicht, die Eigenheiten der bildlichen Sinnproduktion meist im Vergleich mit literaturwissenschaftlichen Theorien und in Anlehnung an deren Begrifflichkeiten diskutiert werden. Krüger, der stets nah am Bild argumentiert und auch seine theoretischen Überlegungen genuin kunsthistorisch begründet, bildet hier eine ermutigende Ausnahme. Dank der prägnanten und gut gewählten Werkanalysen fehlt es der Arbeit nicht an Aktualität und sie stellt unter Beweis, wie anschlussfähig die klassische Kunstgeschichte sein kann.

JOHANNA HORNAUER  
TU Dresden

---

Palimpsest“, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hrsg. von Hans Belting, München 2007, S. 133–163.

- <sup>10</sup> Vgl. hierzu: Roland Kany, „Palimpsest. Konjunktur einer Edelmetapher“, in: Lutz Danneberg, Carlos Spoerhase und Dirk Werle, *Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden 2009, S. 177–203 und: Harald Weinrich, „Schriften über Schriften. Palimpseste in Literatur, Kunst und Wissenschaft“, in: Harald Weinrich, *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse*, München 2007, S. 23–34.



**Pirkko Rathgeber und Nina Steinmüller (Hrsg.); Bild-Bewegungen/ImageMovements;** Wilhelm Fink Verlag: München 2013; 290 S., 47 s/ w-Abb.; ISBN 978-3-7705-5621-2; € 39,90

Pirkko Rathgeber und Nina Steinmüller geben dem Leser in ihrer Einführung anhand der fotografischen Arbeiten von John Baldessaris *Throwing Four Balls in the Air to Get a Square (Best of Thirty-Six Tries)*, wovon eines auch das Buchcover ziert, einen ersten Einblick in die Tradition und den Stellenwert von Bewegung im und mit dem Bild, sowohl