



Klaus Krüger

FIGURA als BILD

Streiflichter zu Dürer und zum Mediendiskurs
in Mittelalter und früher Neuzeit

et zwißfen dem ~~ffin~~ Mittwoch und pfintztag zu der nacht zu schluff hab ich
schon dem sinne fillen und das vest kauf das vestenß ^{Wasser} 4 Müll für
mit einem vber grossen zwißfen und zwißfen und veterment
so gar schrecklich das ich dorum erwartt dem by andren Wasser fild
god und der fell vthige nein vthige nebe und sy kommen so fast grad das sy
do das vest ^{Wasser} das das vest kauf sie freylich kom do fill es mit viner
vrißfen das ich also verstante do ich erwartt das mir all viner lüßman
selbe kom Aber do ich am zweyten auff stand mocht ich sy oben vñ ich
zu blyßen

Wallstein

Albrecht Dürer

Figura als Bild
Streiflichter zu Dürer und zum Mediendiskurs
in Mittelalter und früher Neuzeit

Klaus Krüger

Figura als Bild

Streiflichter

zu Dürer und zum Mediendiskurs
in Mittelalter und früher Neuzeit



WALLSTEIN VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung der DFG
im Rahmen der Kolleg-Forschungsgruppe
BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik
der Freien Universität Berlin

Inhalt

Vorbemerkung	7
I. Figurierende Imagination – figurale Bildpräsenz: Strukturen, Effekte, Phänomene	9
1. Inwendig voller Figur: Der Künstler und sein Werk	9
2. Vom Unsichtbaren in die Sichtbarkeit: <i>figura</i> als poetisches und bildmediales Dispositiv	24
3. <i>figura, pictura, representacio</i> : Christi Erscheinungsgegenwart im Bild	33
4. Ordnungen der bildlichen Bedeutungsproduktion: Typologische und figurale Sinnoptionen	41
II. Dürers frühe Bildkombination: Christus als Schmerzensmann und eine abstrakte Farbfiguration	47
1. Blick und Gegenblick, Immersion und Reflexion: Ästhetische Erfahrungsmodi der Passion und der Bedrängnis, der Verheißung und der Gnade	47
2. Figurale Augenscheinlichkeit: Goldgrund und Eule, Ornament und Allegorie	58
3. Sichtbare Unersichtlichkeit: Energetische Farbpräsenz im Medium des Nichtfigurativen	67
4. <i>infigurabilis in figuram</i> : Marmorfiktionen im Diskursfeld von Medienästhetik, Kunstreflexion und Bildtheologie	83
III. Gestörte Sichtbarkeit und Defiguration: Dürers amorphe Felslandschaft mit einem Drachen	95
IV. Zusammenschau diskrepanter Schauplätze: Dürers büßender Hieronymus und ein explodierender Komet	101
1. Visionserlebnis – Bilderlebnis: Augenzeugenschaft des Unsehbaren	101
2. Das Wunderwerk der himmlischen Prodigien: Bildliche Figuren im Mediendiskurs	108
3. Naturbild und Fiktion, Mimesis und Imagination: Ästhetische Modi der Figurenevidenz	114

V. Sechs Kissen und ein Selbstbild: Energetische Textur und zeichnerische Autoreferenz	119
VI. Dürers Haller-Madonna und die Flucht von Lot aus Sodom: Differente Gattungen, konvergente Sinnaspekte	125
1. Oberflächenreiz und Bildfeldordnung: Diskrepante Modi der sensorischen Farbtextur	125
2. Schreckensbild und Faszinosum: Komplementäre Wirkungen der figuralen Bildlichkeit	135
VII. Bild und Text als autografische Figuren: Dürers Albtraum einer Sintflut	143
VIII. Schwellenkonfigurationen im Zeichen des Kreuzes: Dürers doppelseitiges Fragment seines Gedenkbuches	151
1. Schriftbild und semantische Textur: Notate der Übergänglichkeit	151
2. Fluide Figuren: Das Kreuz und seine bildliche Ersichtlichkeit	161
Anmerkungen	173
Abbildungsnachweise.	222
Dank	223

Vorbemerkung

Das vorliegende Buch entstand in weiten Teilen parallel zu der im vergangenen Jahr im selben Verlag publizierten Monografie des Verfassers über die bildliche Kategorie der *figura* bei Giotto (Giotto's Figures. Mimesis und Imagination, Göttingen 2023). In den Blick genommen wurde dort die innovative und regelrecht epochemachende Kunst einer Figurenbildung, deren Eindrucksmacht und Sinnbedeutung maßgeblich darin gründet, dass sie die Entfaltung eines neuen Wirklichkeitssinns kraft empirischer Naturnachahmung intrinsisch mit Effekten der ästhetischen Paradoxie und einer spezifischen Künstlichkeitsmarkierung verknüpft. Im Horizont von aktuellen Poetologien der Figuraldeutung und der insbesondere von Erich Auerbach aufgeworfenen Frage nach dem ›Kunstwerk als *figura*‹ erschließt sich für die bildliche Sinnproduktion, die Giotto durch sein Wechselspiel von Mimesis und Illusion, von Konkretion und Abstraktion, Anschauung und Begriff betreibt, dabei ein material- und medienästhetisch facettenreich differenziertes Profil. Es verdeutlicht nicht nur die historische Spezifität dieser figuralen Bildkunst, sondern lässt ihr systematisches Zusammenspiel von phänomenaler Fülle und semantischer Reichhaltigkeit auch theoretisch und begrifflich scharfstellen.

Die vorliegende Untersuchung knüpft unmittelbar an diese Erörterungen an. Doch wendet sie sich kunst- und bildgeschichtlich gänzlich andersgearteten Kontexten und Konstellationen zu und rückt zumal mit Albrecht Dürer eine Künstlerpersönlichkeit in den Blickpunkt, deren Werk mit demjenigen von Giotto vorderhand kaum in einen direkten, sachspezifischen Zusammenhang zu stellen ist. Dennoch ergibt sich aus der grundsätzlichen, diskursiven Themenstellung und ihrer begriffstheoretischen Fundierung ein übergreifender, verbindender Bezug, eine Komplementarität der Untersuchungsfelder, die ungeachtet ihrer Verschiedenartigkeit heuristisch produktiv wird. Von daher rühren in den nachfolgenden Ausführungen stellenweise auch verschiedene argumentative Überschneidungen, die in ihrer Bezugnahme entsprechend in den Anmerkungen ausgewiesen sind. Anders jedoch als in der vorigen Studie weitet die im Folgenden entworfene Darlegung das konzeptuelle Frageinteresse zunächst auf bestimmte medienästhetische Diskurse, die in Mittelalter und früher Neuzeit, also vor und nach dem historischen Einsatz von Giotto, um den Begriff und das Verständnis von *figura* und um eine bildliche Formschaftung aus der Kraft der figurierenden Imagination geführt wurden.

Das prominente Fallbeispiel von Dürer und namentlich bestimmter Werke aus der Frühzeit seines Schaffens, an dem diese Überlegungen dann exemplarisch konkretisiert und interpretativ entfaltet werden, mag von fern eine struk-

turelle Ähnlichkeit zu demjenigen von Giotto offenbaren, etwa hinsichtlich der engen, ja systemischen Verknüpfung zwischen Naturnachahmung und ästhetischer Reflexion, zwischen dem Streben nach einer thematisch konsistenten und bildlich plausiblen Darbietung des jeweiligen Sujets und dem gleichzeitig ausgestellten Selbstanspruch einer künstlerisch elaborierten, ästhetischen Finesse. Dennoch trennt beide Gegenstands- und Untersuchungsfelder eine tiefgreifende Verschiedenheit und Diskrepanz nicht nur der historischen und geografischen Kontexte, um die es dabei jeweils geht, sondern auch der form- und stilgeschichtlichen Zusammenhänge, der gattungsspezifischen Strukturen und der material- bzw. medienästhetischen Bedingungen. Umso mehr vermag sich dann jedoch in der Zusammenschau der so diskrepanten Gegenstandsbereiche die übergreifend wirksame Valenz und operationale Spannbreite abzuzeichnen, die dem *figura*-Begriff als einer hermeneutisch fundierten Denkform und ästhetisch virulenten Interpretationskategorie innewohnt, ganz so, wie sie auch schon Auerbach für die Zeit von der Antike über die Patristik bis ins Hochmittelalter systematisch profiliert und richtunggebend ausgewiesen hat.

I. Figurierende Imagination – figurale Bildpräsenz: Strukturen, Effekte, Phänomene

1. Inwendig voller Figur: Der Künstler und sein Werk

Nicht ohne Emphase erklärt im frühen 16. Jahrhundert Albrecht Dürer, dass »ein guter Maler inwendig voller Figur« ist. Er sieht darin die eigentliche Wesensbedingung für die »große Kunst der Malerei«, insofern das imaginative Potenzial des künstlerischen Bildes maßgeblich von den »inneren Ideen« des Malers herrühre: »Ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und wenn er ewig leben könnte, hätte er aus den inneren Ideen, von denen Platon schreibt, immer etwas Neues durch die Werke auszugießen«. Mit dieser oft zitierten Einlassung, die seinen Entwürfen zu einem Lehrbuch der Malerei entstammt und kaum verkennbar in mystisch bzw. neoplatonisch grundierten Denktraditionen wurzelt, hebt Dürer nicht nur auf die Unhintergebarkeit und prinzipielle Unversiegbare dieser inneren Vorstellungsbilder des Künstlers ab, sondern auch auf die Unbedingtheit seiner Schaffenskraft, insofern sie ihren Ursprung einzig in ihm selbst und in eben der besagten Unerschöpflichkeit seiner inneren Figuren habe. Dergestalt, dass Dürer dem Künstler kurzweg den bemerkenswerten Status als »ein gleichförmig Geschöpf nach Gott« zumisst.¹

Wie man wiederholt erläutert hat, artikuliert sich in Dürers Darlegung die – für die Zeit der Renaissance ja durchaus symptomatische – Wende vom vorgängigen Modell eines künstlerischen Schaffensmodus, der als Ausfluss und irdisches Fortwirken der Schöpferkraft Gottes verstanden wird, hin zu demjenigen einer emanzipativen Selbsterhebung des Künstlers, der sich in seiner Kreativität und Originalität nun seinerseits als *alter deus* zu begreifen und folgerecht auch seinem Werk eine höhere, divine Weihe zuzusprechen weiß.² Doch das ist nicht alles. Denn durch sein Sprachbild, dass der Maler kraft der Fülle seiner inneren Figuren »immer etwas Neues durch die Werke auszugießen« habe, profiliert er anschaulich die Bedeutung und den konstitutiven Sinn der materiellen, werkhaften Konkretion, derer die inneren Figuren notwendig bedürfen, um sich darin in immer neuer Gestalt (»*vill newer gestalt*«) allererst darzubieten und zu erfüllen. Gewiss rekuriert die Vorstellung vom »Ausgießen« auf eine lange Tradition mystischer Begrifflichkeit.³ Doch zeichnet sich vor dieser Folie nur umso deutlicher die Wendung des Begriffs und die besondere, spezifizierende Akzentsetzung ab, die Dürer ihm hier beilegt. Denn im

Grunde hebt er darauf ab, dass die ›Figur‹, ungeachtet ihrer Herausbildung als *innere Idee*, ohne *äußere Gestalt* nicht zu haben ist und jenseits ihrer materiellen Konkretion im künstlerischen Werk nicht eigentlich zu ihrer Wirklichkeit gelangt. Erst ihr Aufgehen und Sichtbarwerden in der vom Maler aus der Vollkraft seiner Formkunst (»*vill gewaltz*«) geschaffenen Gestalt verleiht ihr Geltung, Wirkung und Bestand.

Tritt hier im Sprachbild des ›Ausgießens‹ also die Vorstellung von einer spirituellen Emanation der Figur zurück gegenüber derjenigen ihres plastischen Gerinnens, sprich: ihrer eidetisch materialisierten Gestaltausbildung, so wird eben diese plastische Ausformung, *durch* die und *in* der das figurale Potenzial recht eigentlich erst seine Evidenz entfaltet, prägnant in ihrem medialen Status markiert (»*durch die werck aws zw gissen*«). Nicht zuletzt verdeutlicht der Akzent, den Dürer auf das stets Originäre, Neue der Figur, auf ihre jeweils singuläre, präzedenzlose Formausprägung legt, dass er sie mitnichten als Nachbild oder Nachschein, als bloße Apparenz eines archetypisch prästabilisierten Urbildes oder einer höheren, als zeitlos begriffenen ästhetischen Idee denkt. Vielmehr begreift er ihre prozessuale, gleichsam fluidal bestimmte Formausprägung selbst als den eigentlichen Schauplatz der ästhetischen Sinnproduktion. Sein Verständnis der Figur ist daher also kaum dem platonisch grundierten, seit Alberti entwickelten *idea*-Begriff der Renaissance assoziierbar, noch ist es etwa mit der späteren, diskursiven Formation der philosophischen Ästhetik und dem Verständnis der plastischen Gestalt des Kunstwerks als ›Ausdruck‹ bzw. Nachbild der archetypisch gedachten ›ästhetischen Idee‹ kompatibel.⁴

Der eigentliche Sinn der Figur, das ihr innewohnende Bedeutungspotenzial, erfüllt sich für Dürer in ihrer sichtbaren Gestalt, und mehr noch, solche »*sinnreichikeit*« entfaltet, wie er unumwunden impliziert, nicht nur ihre genuine Evidenz, sondern zugleich auch ihr Ansehen (»*achtparkeit*«) richtiggehend erst durch ihre Ausprägung zu einer *künstlerisch* geformten Gestalt. So kann man sagen, dass die Figur hier wesentlich vermöge ihrer artifiziellen Präsenz, durch ihre Erscheinungswirklichkeit als ein schöpferisch kreierte Artefakt den ihr eigenen, ›sinnreichen‹ Status annimmt, nämlich den einer Figur der ästhetischen Evidenz: einer Evidenz von etwas, das »*man for nit gesehen noch ein andrer gedocht hat*«, und das sich insofern der Reichweite und den visuellen Prämissen einer rein mimetischen, gegenständlich intendierten Erfassung entzieht, ohne dass diese jedoch als Bedingung bildlicher Sichtbarkeit irrelevant oder inessenziell würde. Mit der Kategorie der Figur geht es Dürer also, in aktueller Terminologie gesprochen, um die medialen Bedingungen und Effekte der bildlichen Evidenz mit all ihren Interferenzen von Repräsentation und Präsenz, dem ›Was‹ und dem ›Wie‹ des Bildes, und um die Frage, welcher Spielraum einer figurativen Imagination sich dabei eröffnet. Dieses »figurierende Spiel der Phantasie«

(Bach), das als gestaltproduktives Sehen des Künstlers über die Figürlichkeit der Darstellung im engeren Sinn, d. h. über deren motivisch und thematisch definierte Gegenständlichkeit hinaus immer neu auf transfigurative Modi bildlicher Präsenz, auf »die Übergänge von Formlosigkeit und Form« ausgreift, wird wiederum aufseiten des Betrachters naturgemäß durch dessen eigene Einbildungskraft und figurierende Blickaktivität im Sinne eines kreativen Wechselspiels komplementiert.⁵

Der reziprok verflochtene Zusammenhang zwischen produktionsästhetischem Gestaltungsprozess und rezeptionsästhetisch wirksamer Deutung und Bedeutungsproduktion, der diese transitorische Bildpraxis der Figurenausprägung bestimmt, reicht in seiner systematischen Geltung weit über Dürers pointierte Einlassung hinaus. Er wird in der Kunsttheorie längst seit der Antike geradezu notorisch insbesondere dann aufgerufen, wenn es um die Frage figuraler Gestalthaftigkeit im exemplarischen Sinn geht, nämlich um das Phänomen gebildehafter Zufallsstrukturen oder regelrechter Bildgefüge etwa in Wolkenkonfigurationen, in amorphen Wandflecken und Mauerschraffuren, in Felsenformationen oder in Marmormaserungen, und wenn darin immer wieder die schillernde, liminale bzw. schwellenhafte Wirksamkeit einer ästhetischen Dynamik konstatiert wird, die Werkprozess und Werkerfahrung, Projektion und Imagination, Fiktion und Illusion ineinander verschränkt.⁶ Schon Philostrats Reflexion über die Frage, »was man am Himmel sieht, [...] wenn sich die Wolken voneinander trennen«, und seine pointierte Feststellung, dass dieser Seheindruck direkt mit der Betrachtung von Werken der Malkunst zu vergleichen sei, beleuchtet diesen Zusammenhang exemplarisch.⁷ Ähnlich weiß Plinius vom Maler Protogenes zu berichten, dass ihm auf einem seiner Bilder ein wunderbar gemalter Hund (»*canis mire factus*«) mit Schaum (»*spuma*«) vor dem Maul dadurch so vortrefflich gelungen sei, dass er kurzerhand einen Schwamm (»*spongeam*«) auf die Bildtafel geworfen habe, dessen Abdruck dann das gewünschte Gebilde lebensecht erstehen ließ, sodass man sagen könne, dass hier »in der Malerei der Zufall die Naturwahrheit geschaffen« habe (»*fecit in pictura fortuna naturam*«).⁸

Besonders virulent wird die Erörterung solcher Verflechtungen von Zufall und Ähnlichkeit, von Mimesis und Formkonkretion bekanntlich in der Kunsttheorie der Renaissance und ihrem kreativitätsorientierten Diskurs um die künstlerischen Potenziale der projektiven Imagination, wie sie sich in Leonardos ästhetischer Praxis des *sfumato*, in Giorgiones *colorito* oder Raffaels das ganze Bild durchdringender, es gleichsam imprägnierender Koloristik als den vielgepriesenen Paradigmen einer elusiven Ästhetik bezeugt. Und stets ist dabei das Figurieren als ein Verhältnis der Reziprozität von schöpferischer Kreation und einbildungsstarker Wahrnehmung gedacht.

So rekurriert etwa Leonardo in einer einschlägigen Passage seines Malertraktates auf die Topik solcher Zufallsbilder, nicht ohne dabei auch die Ambivalenzen zu beleuchten, die das besagte Spiel der Fantasie und seine stete Verflechtung von Sehen und Erfinden, Entdecken und Erschaffen kennzeichnen. Denn einfach nur dadurch, dass man einen mit verschiedenen Farben getränkten Schwamm (»*una spunga piena di diversi colori*«) an eine Wand werfe, lasse sich gewiss ein Fleck an dieser Wand erzeugen, in dem man eine Landschaft sehen könne (»*una macchia, dove si vedeva un paese*«). Gleichwohl verhalte es sich doch schlicht so, dass man auch ganz unterschiedliche Erfindungen darin sehen könne, Männerköpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Felsen, Meere, Wolken, Wälder und ähnliche Dinge, je nachdem, was man eben in dem Fleck auffinden wolle (»*è ben vero che si vedono varie inventioni di ciò che l'huomo vuol cercare in quella [macchia]*«). Es sei direkt vergleichbar mit dem Klang der Glocken, den man freiweg so auslegen könne, dass er eben das sage, was man sich dabei jeweils vorstelle. Und auch wenn diese Flecken einen bestimmten Entwurf oder Umriss vorgäben, lehrten sie einen doch nicht, wie man dann die ganzen Einzelheiten daran ausführe und vollende. Sodass, wie Leonardo folgert, im Fall eines künstlerisch mediokren Malers – als welchen er maliziöserweise Botticelli ansieht – ganz und gar trostlose Landschaften entstünden (»*tristissimi paesì*«).⁹

Ähnlich wie Dürer mit seiner Vorstellung vom Prozess der künstlerischen Formfindung als einem figurierenden Fantasienspiel denkt auch Leonardo die künstlerische Formgebung als ein »figurierendes Sehen der Einbildungskraft« (Kanz), in dem sich stets rezipierende *und* produzierende Aktivitäten zusammenschließen, also Wahrnehmung und Gestaltung, *Auffinden* und *Erfinden*, Projektion und Imagination in einem gegenseitigen Bezug miteinander verbinden und wechselseitig affizieren.¹⁰ Und auch bereits für Alberti nimmt diese Vorstellung eines produktiven Widerspiels von Entdecken und Erfinden einen zentralen Stellenwert in den Überlegungen ein, die er im Blick auf die besagten Zufallsbilder dem Vollzug der künstlerischen Figuration und weiterreichend der Semantik figuraler Bildlichkeit widmet, und dies gleichfalls im Rekurs auf antike Vorgaben.¹¹

Das ist an dieser Stelle nicht weiter zu verfolgen. Doch wird bereits deutlich, wie eng sich Dürers Gedanke der ›Figur‹ generell dem Diskurs der Renaissance um eine figurierende Imagination und um die dabei verhandelte Frage verknüpft, welche visuelle und materielle Konkretheit der figuralen Bildlichkeit und ihrer ästhetischen Gestalthaftigkeit eignet. Denn auch Dürers Kategorie der Figur verweist auf jenen hermeneutischen Prozess, durch den das Bild hervorgebracht wird und den dieses wiederum in Gang setzt: als eine potenziell unabschließbare Bewegung der Generierung, Übertragung, Zuschreibung und



Abb. 1: Albrecht Dürer, Traumgesicht, 1525, Wasserfarben und Tinte auf Papier, 22,2 x 30,1 cm (Halbbogen) (W 944), Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer

Auflösung von Bedeutung durch Figuralität. Dürers sogenanntes ›Traumgesicht‹ von 1525 (Abb. 1-2), das seinen nächtlichen, in der hinzugesetzten Niederschrift erläuterten Albtraum einer gewaltigen, katastrophisch aus dem Himmel sich ergießenden Sintflut buchstäblich als ein fluides Wasserfarbenbild, also nass in nass mit farbig über einer Landschaftsszenerie zerfließenden und niederrinnenden Flecken vor Augen stellt, kann die Übergänglichkeit von figurierender Einbildungskraft, figurativem Bild und figuralem Gebilde als den »trois aspects essentiels« (Schmitt) eindrucksvoll veranschaulichen.¹²

In der Tat kann man sagen, dass Dürers hier demonstriertes Unterfangen, »den Fluss der Farbe mit den himmelstürzenden Wassersäulen als sinnbildliches Zusammenfließen der Darstellungsweise mit dem Dargestellten zu verkörpern«,¹³ ein Beispiel par excellence für eine bildliche Materialisierung der Figur, ja förmlich für deren ›Ausgießung‹ ins künstlerische Werk darstellt. Diese Freisetzung der Form und ihre Einswerdung mit dem liquiden Sujet verleiht eben diesem eine nachgerade energetische Präsenz, dem Bild selbst aber,



Abb. 2: Albrecht Dürer, Traumgesicht, 1525 (wie Abb. 1), Ausschnitt

ungeachtet solcher akuten, ja bedrängenden Naturpräsenz, den ästhetischen Sinn einer Selbstaussstellung seiner kunsthaften Gestaltungsform, und wesentlich durch diese intrinsische Opposition von Kunst und Natur kommt Dürers Bild hier, wie Thomas Hensel formuliert, »poetologisch zu sich selbst«. Denn indem er aus dem Selbstverständnis seiner Schöpferkraft heraus die Natur überformt und durch die ›Ausgießung‹ seiner inneren Figur eine neue, gleichsam andere Natur hervorbringt, nämlich diejenige der Kunst, misst Dürer der Natur zwar durchaus ihren angestammten Status als das ursprüngliche Vorbild und Paradigma der Kunst zu, doch tritt dabei die Maßgabe ihrer äußerlichen Nachahmung, der Mimesis im Sinne einer strikt aufgefassten Darstellungskategorie, zurück gegenüber dem nunmehr leitenden Modell der *natura naturans*, der Natur als schöpferischer Kraft und als ursprünglicher Künstlerin.¹⁴ Einmal mehr wird hier deutlich, dass die Figuralität des Bildes über die reine Figürlichkeit der Darstellung, also über deren motivisch und thematisch definierte Gegenständlichkeit hinausreicht und vielmehr das Ganze der medialbildnerischen Konsistenz umfasst, derart, dass sie auch das Spektrum von verschiedenen Modi der künstlerischen Transfiguration, ja der Auflösung der Form bzw. ihrer Defiguration in sich trägt.

Vergleichbare Beispiele, die diesen Zusammenhang auch sonst in Dürers Werk veranschaulichen, ließen sich vielfältig beibringen.¹⁵ Die berühmten, ca. 1515 entstandenen Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians I. etwa prägen als hybride Formationen von Linie und Figur den Prozess eines unentwegten, metamorphotischen Übergangs zwischen Gegenständlichkeit und abstrakter Form, zwischen figurativer Darstellung und transfigurierender Linienbewegung aus (Abb. 3-6).¹⁶ Kalligrafisch gesetzte Kurvaturen und gegenstandsbezogene Umrisszeichnungen, ornamental bestimmte Linienschnörkel und auf Figürliches abzielende Konturverläufe spielen ineinander und dissoziieren sich wieder. Sie bilden die Struktur von konsistenten Gestalten aus, die sich sogleich wieder in ein fließendes Geflecht von Arabesken auflösen. Dürers Strukturlinie »dient hier nicht der Erzeugung einer von ihr verschiedenen Figur, sondern kommt selber als Figur zur Erscheinung«, wie Wolfram Pichler treffend formuliert.¹⁷ Sie ist ein Medium der Reflexion über die gestalterische Kreativität und über den Prozess der künstlerischen Eingebung, sie manifestiert, wenn man so will, den konkreten Vollzug einer figuralen ›Ausgießung‹.

Wie zuvor beim Diskurs um die Figuralität der Zufallsbilder ließe sich auch hier der Ausblick auf ein breites Vergleichsspektrum verwandter oder analoger ästhetischer Strukturbedingungen eröffnen. Man denke erneut etwa nur an Leonardo und sein vielseitiges grafisches Werk, nicht zuletzt seine mimischen und physiognomischen Studien, seine anatomischen Zeichnungen oder seine naturphilosophisch grundierten Luft- und Wasserdarstellungen.

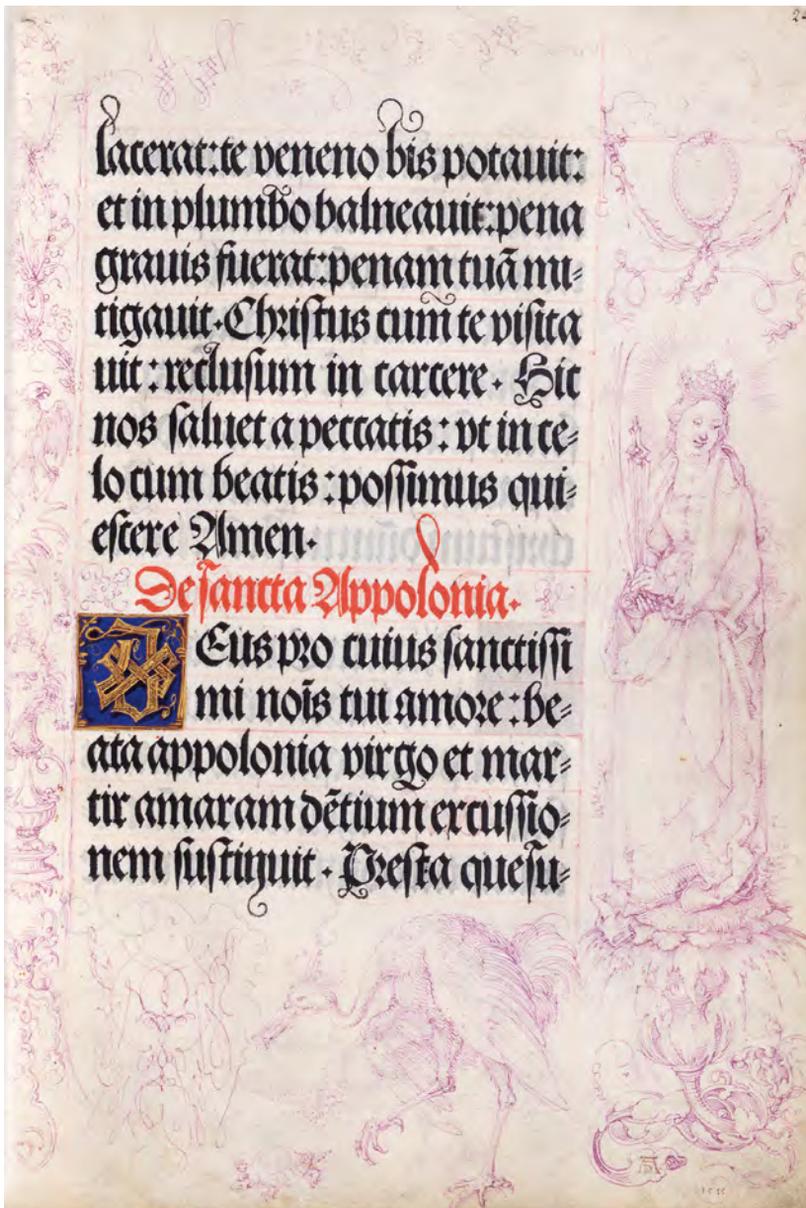


Abb. 3: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I., fol. 24r, 1515, München, Bayerische Staatsbibliothek (2° L.impr.membr. 64)



Abb. 4: Albrecht Dürer, Grotesker Kopf, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I.
(wie Abb. 3), Ausschnitt

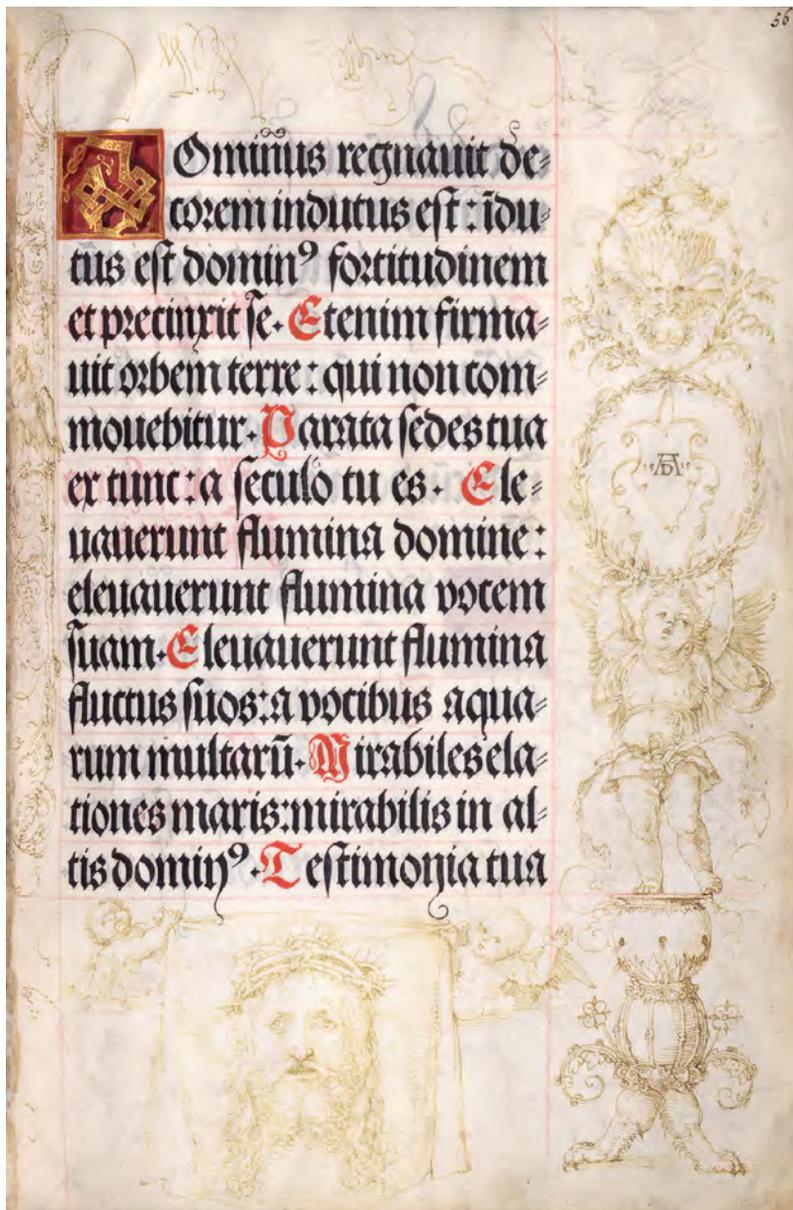


Abb. 5: Albrecht Dürer, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I., fol. 56r, 1515, München, Bayerische Staatsbibliothek (2° L.impr.membr. 64)



Abb. 6: Albrecht Dürer, Gotesker Kopf, vegetabile Girlanden und Kartusche mit Künstlermonogramm und Datum, Randzeichnung zum Gebetbuch Maximilians I. (wie Abb. 5), Ausschnitt

So erweist sich insbesondere die vielgestaltige Gruppe der sogenannten ›Grotesken Köpfe‹ bzw. der ›Charakterköpfe‹ durch die absichtsvollen Verstöße gegen Schönheitsparameter und generell durch das experimentell bestimmte Interesse, mit dem Leonardo hier die Grenzen mimetischer Plausibilität auslotet, als ein regelrechtes Erprobungsfeld von Kreativitätskonzepten, künstlerischen Lizenzen und imaginativen Verfahren (Abb. 7-8).¹⁸ Der akute Affektausdruck, den die in plastischer Prägnanz erfasste Physiognomie mit ihrer scheinbar so mimetisch herausgebildeten Anschauungskraft besitzt, wird dabei immer wieder durchdrungen bzw. überlagert von der materialisierten Konkretion eines anderen, alteritären Bildausdrucks, den die schiere grafische Form mit ihrer medial bestimmten, nicht minder akuten Setzungskraft und ihrer Performanz einer forcierten Überzeichnung hervorbringt.

In reziproker Wirksamkeit ergibt sich hier ein eng verzahntes Wechselspiel von durchaus ungleichen bildlichen Präsenzeffekten: der eminenten, anschauungsstarken Gegenwärtigkeit eines lebenskräftigen und regen Antlitzes einerseits und seiner zeichnerischen Übersteigerung, Verzerrung und Verformung andererseits, ein Austausch und Zusammenfluss von bildlichen Modi der Figuration und solchen der Defiguration. Vom Rötel als Farbstoff über die eigenständig sich entfaltende, prozesshafte Lineatur, vom kraftvoll hingetzten Staccato kurvierter, gewellter und gekreuzter Schraffuren bis hin zu einer eher flüchtigen Ausführungstechnik, wie sie Feder und Tinte gerade im Wechselspiel mit der papiernen Beschaffenheit des Bildträgers zu eigen ist: Die materielle Eigenwirklichkeit einer ganzen Skala grafisch-zeichnerischer Mittel dringt förmlich in die Darstellung der Gesichtsoberfläche, ins organische Zusammenspiel von Haut, Fleisch und Gesichtsmuskeln ein und setzt eine permanente Aushandlung zwischen dem medizinisch-anatomischen Wissen um Epidermis, Gewebe und Organe und dem frei, was man das genuine künstlerische Praxiswissen nennen könnte, also dem vielfältig erfahrungsgesättigten, oft intuitiv bestimmten Umgang mit graphischen Techniken und der Spezifik ihrer Formsetzungseffekte. Es ist eine Aushandlung, die in vielseitiger Weise zwischen der gezeichneten Form als darstellungsorientierter Figurenbildung und der Konkretion dieser Form als einer zeichnerisch-graphischen Figur changiert, und von der sich folglich auch hier sagen lässt, dass in ihr ein ›figurierendes Spiel der Fantasie‹ zum Tragen kommt. Was sie hervorbringt, sind in reicher Vielfalt Angesichter von hybriden Wesen, von Zwischengestalten, die jeweils mit ganzer Leibhaftigkeit und voll individueller, vital beseelter Kreativlichkeit und doch zugleich als Personen von erdachter, typenhaft ausgemalter Eigentümlichkeit, ja Rhetorizität vor Augen stehen, Geschöpfe mithin, deren bildliche Überzeichnung alle empirisch vertraute Plausibilität zu übersteigen scheint, wie sehr auch ihr Wirklichkeitseffekt dabei frappiert.



Abb. 7: Leonardo da Vinci, Grotesker Männerkopf, ca. 1485-1490, Zeichnung, Feder und Tinte auf Papier, 112 x 75 mm, Venedig, Galleria dell'Accademia (Inv. Nr. 234)

Abb. 8: Leonardo da Vinci, Charakterkopf eines älteren Mannes, ca. 1505 (?), Zeichnung, Rötel auf Papier, 94 x 60 mm, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (R.F. 2249)

Ähnliches ließe sich, *mutatis mutandis*, auch angesichts von Leonardos anatomischen Studien feststellen (Abb. 9-10), die er selbst als »*mia figurazione del corpo umano*« unter den aspekthaften Bedingungen seiner zeichnerisch entfalteten Exploration nennt (»*per il mio disegno*«, »*mediante la dimostrazione di [...] diuersi aspetti*«). Derart, dass seine wiederholte Apostrophierung dieser zeichnerischen Vergegenwärtigung des menschlichen Körpers als »*figura*« bzw. als »*figura dell'omo*« eben die Mehrsinnigkeit seiner bildlichen Erscheinungsnatur pointiert, nämlich einerseits als eine mimetisch intendierte ›*Figur*‹ des Körpers bzw. seiner einzelnen, anatomisch aufbereiteten Partien, doch andererseits auch als die medial-bildnerische ›*Figuration*‹ der gesamten Bildseite und ihrer ästhetischen Struktur einer selektiv und kombinatorisch verfahrenen Organisationsform.¹⁹