

**MIRELA  
RAMLJAK PURGAR**

The Academy of Arts and Culture,  
Josip Juraj Strossmayer University, Osijek

# Abstract:

## THE POWER OF FILMIC IMAGINATION IN ALBRECHT DÜRER

The article explores the fundamental qualities of imagination in the works of Albrecht Dürer, with a focus on a specific sheet from his cycle of illustrations in the biblical *Apocalypse* series – the woodcut titled *The Strong Angel*. Our analysis builds on the insights of media historian Jörg Jochen Berns, who identified the presence of a “film before the film” in the Middle Ages and the Renaissance. This concept refers to an “inner film” that responds to external stimuli – from the “outer film” – allowing the observers to immerse themselves in holy images, particularly during prayer, through the stimulation of their imagination.

In the context of the biblical *Apocalypse*, the Strong Angel is a metaphor for vision; at the same time, it requires considerable imaginative power from the artist (Dürer) to depict such a scene. An angel appears to St John, giving him a book of visions that St John must “devour” to keep them hidden. For our research, which involves interpreting this work through the medium of film,

# DIE MACHT DER FILMISCHEN IMAGINATION BEI ALBRECHT DÜRER

Original Paper / UDK: 791.31:76  
DOI: 10.59014/ZHOG2627

it was essential to highlight a key discovery in this illustration: the montage process that interconnects the elements of *The Strong Angel*. This connection is crucial for interpreting the Angel as a messenger from heaven, linking the divine to the earthly, the sacred to the profane, and the corporeal (human head) to the material (pillars).

We examined the imaginative potential in Dürer's work through the perspective of image theorist Ludwig Schwarte and interpreted Dürer's art as imagination-stimulated and produced by intuition, in which the observer actively participates in the scene. Assuming that the inner film existed in the Middle Ages and the Renaissance as a prayerful and visionary imagination manifest in the given examples, we juxtaposed it with the measurement of sensory stimuli, and thus with the physiognomic discovery of the early 19th century as interpreted by Jonathan Crary.

**Keywords:** Albrecht Dürer, imagination, inner film, outer film, *Apocalypse*, perception, movement

## 1. Einleitung

Um über Dürers Imagination zu schreiben, haben wir einige Quellen recherchiert<sup>1</sup>. Das von uns zusammengestellte Material ist als Versuch gedacht, die innere und äußere Bewegung als Auftakt für Überlegungen zur Imagination und damit zum Filmischen zu erfassen. Wir sind vom Medientheoretiker Jörg Jochen Berns ausgegangen: “innerer” und “äußerer” Film als Bewegung betrachtet, gesteuert durch das Beten, hat sich als ein bedeutendes Fundament erwiesen. Dem Bewegten beim Beten haben wir als Analogie das Physiognomische bei Jonathan Crary gegenübergestellt. Außerdem haben wir Ludger Schwartes Theorie der Imagination auf das Rhythmische und Bewegliche angewandt (wie Panofsky diese Begriffe konzipierte). Es hat sich gezeigt, so dürfen wir behaupten, dass sich das Filmische als Imaginatives bereits vor der Erfindung des Films in verschiedenen Medien erkennen ließ. Aus heutiger Perspektive können wir auch das Alte mit neuen Augen betrachten (Eisenstein, Arnheim). Dabei wird jedoch auch einiges über die *Apokalypse* von Albrecht Dürer aufgezeigt. Dürer hat dem Bildlichen Vorrang gegeben und ist gleichzeitig dem biblischen Text treu geblieben. Wenn Jörg Jochen Berns also von den äußeren Bildern als “Evokation des Inneren” schrieb, bezog er sich auch auf die Darstellung, die dieser Evokation zugrunde liegt, in einer Sequenz von “Bewegungspositionen”. Diese Bilder dienen nicht bloß als Illustrationen, sondern “ersetzen die reale Anschauung”, wie Berns es in Bezug auf die Fechtbilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert sowie auf Dürer beschrieben hat. Diese Denkweise könnte auch auf die “Illustrationen” der *Apokalypse* von Dürer angewendet werden. Denn wenn es um das Ausfüllen leerer Stellen in der Darstellung des Künstlers geht, betrifft dies auch den analogen Prozess beim Betrachter. Die Imagination wird somit nicht nur gezeigt, sondern auch gesteuert.

---

<sup>1</sup> Dies ist ein Fragment eines längeren, noch unveröffentlichten Textes – einer Recherche zur Beziehung zwischen Albrecht Dürer und Ernst Ludwig Kirchner in Bezug auf den filmischen Aspekt. In diesem Fragment erforschen wir das “Imaginäre” bei Dürer. Das Korrekturlesen des deutschen Manuskripts übernahm Marina Schumann.

## 2. Jörg Jochen Berns: Suggestierte Bewegung und die Potenz der innerlichen Bilder

### *Die Geschichte des Sehens als Präcinema-Sehens*

Der Autor stellt am Anfang seines Buches eine Frage: Ob das hier gestellte Problem, nämlich, dass zwei durch suggestierte Bewegung und Imaginationssteuerung verbundene Schichten menschlicher sichtlicher Aufmerksamkeit, ein "Problem von Präcinema-Forschung" darstellt (Berns, 2000, S. 8). Dabei geht es wesentlich um das Bildreihungsverfahren, nicht nur im religiösen (*Arma Christi*), sondern auch im militärischen Sinne (*Arma hominis*) (ebd., S. 9). Es existiert ein innerer Film (ein "innerer Bildfluss"), der "bedacht" werden sollte "wann immer durch äußere Bilder manipuliert werden sollte" (ebd., S. 7-8). Das würde heißen: "Ohne inneren Film kein äußerer", denn der innere Film muss vorhanden sein, um den äußeren erst "erkennen" und "lesen" zu können. Dabei möchte Jörg Jochen Berns eine "alte Strategie der Imaginationslenkung" in Betracht ziehen, die sich in "graphischen Serien seit dem 14. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert" entwickelte (ebd., S. 7). Mit anderen Worten, es genügt nicht nur die physiologische Voraussetzung des trägen Auges, um die Illusion von Bewegung zu erzeugen, sondern es müssen auch "mentale" "Beweglichkeit und Bewegtheit" vorhanden sein. Diese beiden Ebenen sind durch eine gemeinsame "Elementarstruktur" miteinander verbunden.

Die Grundlage für die "filmische Wahrnehmung" sollte daher in der "Psychologie, genauer – in Seelengeschichte" gelegt werden. Diese umfasst die "erbautechnologischen und psychodidaktischen Vorstellungen" (ebd., S. 8), um die eigene Imagination durch "Serien äußerer Bilder" in den "inneren Bildern" zu wecken. Frömmigkeit und Rationalität teilen ein gemeinsames "Erziehungsideal": "Das *exertitium* von Leib und Seele" (ebd., S. 9); dabei geht es um "ikonographische Modelle", bei denen durch die "Komplexitätsreduktion von szenischen Bewegungsverläufen durch Segmentierung" zur "Seelenbewegung" (in geistlichen Meditationsübungen) bzw. zur Körperbewegung (in "soldatischen Drills") kommt. Es entstehen somit zwei "Regulationstechniken in Bildzeilen und Bildrädern."

Was uns hier als wichtig erscheint, sind nicht nur bewegte Bilder an der Grenze zwischen dem Inneren und dem Äußeren, sondern auch

die Produktion der Imagination und der Prozess ihrer "Projektion". Man schaut imaginativ und wird seelisch bewegt (ebd., S. 10). Dabei geht es nicht nur darum, die "reale Bewegung zu sehen", sondern auch die sichtbare Wirklichkeit zu wiederholen (ebd.). Doch laut Berns geht es nicht um die Geschichte des Fernsehens oder der Fotografie, sondern vielmehr um den Versuch, eine Rekonstruktion des "Versehens", das "Verhaftetsein-des-Blicks-an-äußere-Bilder" zu entdecken; man müsste die "innere Bildbewegung und Reflexion" wieder heraussuchen, um der so entstehenden "Verfremdung" "in den modernen Medien der laufenden Bilder" entgegenzukommen (ebd.).

Berns leitet die Medien- und Wahrnehmungskritik aus der Art der Medien ab, die nicht aus dem Bereich der Kunstgeschichte, sondern aus Gebrauchsgrafik stammen. Es ergeben sich zwei Hauptprobleme in Bezug auf die Art der Vorstellungen im Zeitraum zwischen dem 14. und 17. Jahrhundert: 1. Um welche Art der Projektion es überhaupt geht, und damit auch um welche Beziehung zwischen Sehen und Imagination; und 2. Es wird erforscht, zu welchem Dispositiv das Bildreihungsverfahren führt (ebd., S. 12).

Nach der Geschichte des "inneren Auges" von Platon (428-348 v. Chr.) und des Neuen Testaments ("Auge der Seele"), Aristoteles (384-322 v. Chr.) und Philon von Alexandria (ca. 15/10-45/50 n. Chr.) schreibt auch Augustin (354-430 n. Chr.) über "den Imaginationsfluss in unserem Kopf" (ebd., S. 12). Er identifiziert intellektuelles Erkennen mit dem Sehen des inneren Auges, das als "Empfängnisorgan der göttlichen Wahrheit" fungiert; bei Philon von Alexandria geht es darum, dass nicht das Auge sieht, sondern "die Seele durch das Auge" (ebd., S. 12-13). Berns erklärt: "Durch die Verschmelzung des platonischen Idealismus mit christlichem Realismus wurde das Auge der Seele zum 'Auge des Herzens'. Es ist Voraussetzung allen Sehens der äußeren Dinge wie auch Organ der inneren Vorstellung, der rationalen Erkenntnis wie der Imagination" (ebd., S. 13). Aristoteles beschreibt in *De anima* die Imagination (Die Einbildung/*phantasia*/Imagination) als eine Form der Bewegung: Sie entsteht nach der Wahrnehmung äußerer Gegenstände und ähnelt ihnen notwendigerweise. Die Imagination ist jedoch nicht nur die Wahrnehmung der Äußerlichkeit, sondern bereits "eine Art Urteil", bei dem auch die Möglichkeit des Irrtums besteht. Die Imagination steht zwischen der Wahrnehmung und dem Denken und besteht in der Fähigkeit, klare Vorstellungen zu entwickeln, vom direkten Wahrnehmen befreit (ebd.,

S. 13). Christliche Aristoteliker interpretieren auch *Imaginatio* als eine erkenntnisbildende Funktion, da sie die aus der äußeren Wahrnehmung herausgenommenen Vorstellungen (*Phantasmata*) dem Intellekt als Gegenstand ohne jegliche Materialität zeigen. Bei Thomas von Aquin (1224-1274) stellt die *imaginatio* eine Herausforderung dar – nämlich, den abwesenden Gegenstand als anwesend zu deuten. Die *Phantasmata* bilden das Material für den produktiven Teil des Intellekts, der die äußeren Gegenstände, wie die Sonne, auf diese Weise “für den rezipierenden Verstand sichtbar macht” (ebd., S. 13).

Ähnlich wie die Imagination funktioniert auch die “Projektion”, durch die das Filmische gesteuert wird (Berns, ebd., S. 14). Es gibt also das innere Auge, das sich durch die “Maschinisierung” den äußeren Bildern annähert. Den Platz der Fantasie würde man folglich nach der Fähigkeit finden, äußere Bilder von den inneren aus zu entschlüsseln. Historisch gesehen begann dieser Prozess mit der *Camera Obscura* im 16. Jahrhundert, setzte sich mit der *Laterna Magica* im 17. Jahrhundert fort und entwickelte sich weiter bis zur Fotokamera im 19. Jahrhundert und schließlich zu den digitalen Apparaten.

Das Erste, was nach Berns zutrifft, ist unser Sich-Sehen durch den Spiegel. Es beinhaltet das doppelte Sehen: “Das unsichtbare Ich blickt mit unsichtbarem Auge durch das sichtbare Auge. Das äußere Auge sieht nur, sofern das innere sieht” (ebd., S. 14). Diese Vorstellung vom inneren Auge reproduzierte sich in Grafiken. Das große innere Auge auf einer anonymen Zeichnung aus dem späten 14. Jahrhundert ähnelt Leonardo da Vincis Darstellung des Auges als einer “kugelförmigen Kamera”, und laut Berns repräsentiert die “blickende Instanz” hinter dem Auge – das Ich – sich als ein “nackter Camera-Mann” (S. 17). Der Höhepunkt der Repräsentation des Camera-Mannes zeigt sich in einem Bild vom Betrachten des Auges und des Gegenstandes durch die Augenkugel. Ein Mensch in der dunklen Kammer blickt auf die Augenkugel, die auf seiner Seite offen ist (wobei der “Augengrund” durch eine Projektionsscheibe – ein Stück Papier oder eine Eierschale – ersetzt wird); auf der anderen Seite stehen drei Punkte, deren Strahlen zurück in die Kugel eindringen und wieder in drei Punkten enden. Berns beschreibt diesen Prozess als “die Darstellung der Rezeption eines Bildes (...), das auf die eine Seite der milchig-diaphanen Scheibe oder Schale im hinteren Teil der Augenkugel projiziert und auf der anderen Seite beschaut wird” (ebd., S. 19).

Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts ging es “immer wieder um die Lösung des Problems, die Projektionsbilder der visuellen Wirklichkeit, eben *Camera obscura*-Bilder, festzuhalten und transportabel zu machen...” (ebd., S. 19-20). Die tragbare *Camera obscura* wird durch einen anonymen Holzschnitt aus dem Jahr 1680 illustriert: Er zeigt einen Mann mit einer tragbaren *Camera obscura*, die mit einer diaphanen Zeichenfolie ausgestattet ist. Zur gleichen Zeit experimentierte auch Robert Hooke mit der “Perspective Box”. Was diese vier Reproduktionen gemeinsam haben, ist “die Allegorisierung der Sehkraft” als einer “inventionsleistenden und schließlich gar realitätsgreifenden Macht” (ebd., S. 22). “Der Kameramann ist, wie die Folge der vier Graphiken lehrt, eine Kopfgeburt, die der Destruktion der Allegorie entspringt” (ebd.). Im Laufe der Zeit jedoch schritt die “technische Entäußerlichung” voran, und Étienne Jules Marey entwickelte die erste tragbare Mehrbildkamera in Form der *Kameraflinte*.

#### *Aufregung der Imagination und die Vision*

Das Abwesende, das als Anwesendes erscheint, geschieht durch verschiedene Projektionen (Berns betont, dass dies von Thomas von Aquin beeinflusst wurde). Dabei geht es um die “Verlebendigung von Heiligenbildern” (z. B. beim Gebet) einer Kranken vor einem einfach gekleideten Bild der Jungfrau Maria. Täglich wird ein Avemaria gebetet, um die Kleidung und Verzierung der Muttergottes zum Sprechen zu bringen. Durch das Gebet wird die Heilige Maria in einer Vision reich angezogen und geschmückt. (Dieses Beispiel stammt aus der Kompilation *Spiegel hochloblicher Bruderschaft des Rosenkrantz Marie* von Marcus von Weid, Anfang des 16. Jahrhundert, und Berns wollte damit zeigen, “dass eine Vision sowohl durch innerliche Anschauung eines realen Artefaktes als auch durch Gebet imaginativ ausgelöst werden kann) (Berns, op. cit., S. 26-27). Berns zitiert zu diesem Thema Hans Belting aus *Bild und Kult*: “Die Heiligen empfangen die Visionen oft vor den Bildern selbst, und sie versichern ausdrücklich, dass sie von den Bildern her all das wiedererkennen, was ihnen in der Vision erschienen ist. (...) Die Vision war gleichsam die Fortsetzung der natürlichen Bilderführung im Wunder. (...) Ihre Bilder wurden, wie man zu sagen pflegte, mit den Augen der Seele, die gemalten Bilder dagegen mit den Augen des Leibes geschaut” (Belting in Berns, op. cit., S. 25-26).

Auch Berns erklärt diesen Prozess vor dem Bild: "Schon im Mittelalter werden sakrale Bilder, namentlich Heiligenbilder, dafür verwendet, die Imagination von Betenden anzuregen und zu stützen. Der Imaginationsfluss kann dabei so stark bewegt werden, dass Visionen provoziert werden" (ebd., 25). Dabei stoßt man jedoch auf das Problem der entstehenden "Bildbewegung, bei der der Betrachtende zwischen Imagination und Wahrnehmung", zwischen dem Inneren und dem Äußeren, keine klare Grenze mehr ziehen kann. Das Gemälde wird zu "einer Art Projektionsvorgabe für eine Bildbewegung" (ebd., S. 27). Diese "gezielte Bildbewegung" eines Betenden aus dem späten Mittelalter vor einem Bild sollte durch die "Beeinflussung des inneren Films" entstehen. Berns stellt eine Verbindung zwischen diesem Problem und dem, das sich mit dem Druck entwickelte, dar: Es besteht eine "elementare Beweglichkeit des Sprachkörpers", die seit Gutenberg auch am "Bildkörper" zu erkennen ist. Dabei kommt es zur "Zerlegbarkeit des Wortes durch Zerlegung von Bildern"; diese werden in schematischen einfachen Elementen nachgeahmt, die "addierbar und austauschbar sein sollten" (ebd., S. 29). Ähnlich wie bei der "Renaissancehieroglyphik, Rebuskunst, Groteskornamentik, Neo-Heraldik, Steganographie, alchymischer und astrologischer Signetkünsten, Signaturlehre und Impressenkünsten", sowie bei Emblematik, ging es auch bei gedruckten Kombinationen von Text und Bild darum, die Bildkompositionen von ihrer "inneren Starre zu befreien", "indem man sie in Elemente zerlegte" (ebd.). Wo steht in diesem Zusammenhang die *Apokalypse* von Dürer? Darüber hinaus werden wir auch weitere Fragen stellen, wenn wir über die Definition von Bewegung und Rhythmus bei Panofsky (1926) nachdenken.<sup>2</sup>

### *Arma Christi-Darstellungen als ein Typus von Bildsequenzierung*

Ein Typus solcher Darstellung wird als das "Arma Christi Bild" bezeichnet und zeigt die Insignien Christi. Diese Praxis begann im 14. Jahrhundert mit dem Ziel, den inneren Film "durch Phasenbilder und Signs", also durch eine Art grafischer "Sequenzierung" und Mnemotechnik zu stimulieren. Die resultierende Komposition wird als "Graph" bezeichnet, dessen Definition lautet:

---

<sup>2</sup> Dieses theoretische Problem wird im dritten Kapitel analysiert, zusammen mit den Analysen der einzelnen Blätter der *Apokalypse*.

Als Graph sei hier das logistische Skelett eines bestimmten Diagrammtyps, nämlich des Merkbildes, bezeichnet, dessen Gelenke und Bewegungsmöglichkeiten durch die sogen. "Knoten", dessen Knochen und Verbindungsmöglichkeiten durch die sogen. "Kanten" gebildet werden (Berns, op. cit., 143).

Es werden mehrere Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert erwähnt. Wir greifen hier das erste Beispiel heraus, einen *Schmerzensmann mit Arma Christi* aus England, aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 1, S. 31). In diesem Werk wurden kontinuierliche Rahmen aus 18 quadratischen kleinen Signets um Christus herum angeordnet. Der Text unterhalb der Darstellung von Christus wurde überkreuzt. Diese Signets, zusammen mit dem Hauptbild, sollten den Betrachter, als *Superimago*, und die Signets als *Subimagines*, an bestimmte "Stationen und Situationen der Passion Christi" erinnern (S. 35-36) und einen "inneren Film" erwecken, der auch eigenständig existieren kann, jedoch erst als solcher mit dem "äußeren" Film identifiziert werden kann. Die Voraussetzung für den inneren Film sind die "äußeren Sinne" (S. 36). Berns identifiziert vier Grundrichtlinien der Art, wie die Bildsignets, die aus den *Arma Christi*-Kompositionen zu entziffern sind, in den inneren Film eindringen: 1. Einfachheit der Anordnung, die übersichtlich sein soll; 2. Simultanität der Symbole, da "das simultane vielfache Geschehen" bei der Assoziation hilfreich ist; 3. Zentripetale Simultanität, da jedes Signet auf die zentrale Figur Christi verweist; 4. Es gibt kein Proportionssystem; alle Signets sind gleich groß und haben daher gleiche Bedeutung (ebd., S. 37). Es ist dabei wichtig, die Beziehung zwischen dem Text und der visuellen Illustration des Lebens eines Heiligen zu beachten, was Berns als "multidimensionalen Graphismus" bezeichnet, der über das bloße Lesen der Schrift hinausgeht und einen "Sprachvorgang, etwa die Erzählung eines Mythos oder der Passionsgeschichte" erfordert (39):

Die *Subimagines* als Erinnerungszeichen sind Produkte der elaborierten Zerlegung einer *scena* oder einer *historia*. Mit ihrer Hilfe sollen die Bewegung oder die Spannung, aus der sie genommen sind, imaginativ zurückgewonnen, reanimiert und dann für die Dauer einer meditativen Exertitiumsphase erhalten werden. (...) Denn die eigentliche Bildbewegung findet nicht auf der Bildfläche vor dem Auge des Betrachters, sondern in dessen Kopf vor



dem inneren Auge statt. Das System von Superimago und Subimagines befeuert den inneren Film des Betrachters (ebd., S. 56).

Diese eigentümliche Linearität und "elastische Vieldimensionalität" werden jedoch "aus Versehen" in ihrem spezifischen Grafismus zerstört, da sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein mechanisches Verfahren entwickelte: die Verwendung eines "Gebetszählgeräts", das die Rosenkranzandacht regulierte (ebd., S. 56).

*Der Bildraum: Zur Evokation der inneren Bilder durch das Ave-Maria-Gebet*

Ein solches Gebetszählgerät ist der Rosenkranz: eine Perlenkette, die beim Gebet des *Ave-Maria* durch *Paternoster*-Einschübe und Geheimnisse (*clausula* – Szenen aus der *Vita Christi*) helfen soll (ebd., S. 57). Die Verbindung zwischen dem Rosenkranz und der *Arma Christi*-Andacht besteht darin, dass beide Medien des Glaubens sind; es handelt sich um "eine *devotio*, die sich in der *compassio* auflädt und bestätigt" (ebd.). Die Rosenkranz-Andacht stammt aus dem Rosenkult der Marienvita und wurde im 15. Jahrhundert "durch Visionsberichte und propagandistische Marien- und Rosenkranzlegenden ausgebaut" (ebd.).

Anhand eines Beispiels aus Burgund um 1460 – einer Gebetskette mit emaillierten Herzplättchen, die Szenen aus dem Marienleben in Farbe und Tiefschnitt-Emaille darstellt – erläutert Berns, wie diese gleichzeitig "den Gesicht- wie den Tastsinn" anspricht und den "Fluss der inneren Bilder" steuert, da sie "mit dem inneren Auge gelesen und mit dem 'einen Blick des Herzens' (Courth in Berns, 2000, S. 61) beschaut" werden möchte. Der Unterschied zu den Darstellungen der *Arma Christi* besteht in einem höheren Grad der Abstraktion; warum? "Denn hier werden keine äußeren Bilder zur Evokation von inneren mehr benötigt" (ebd., S. 61). Die Metaphorik der Perlenkette, die beim *Ave-Maria*-Gebet verwendet wird, besagt: "Die Perlen stehen für Rosen, die Rosen für schmerzliche oder fröhliche Szenen aus Marienvita und Evangelien..." (ebd.). Wie soll gebetet werden und was genau geschieht dabei? Es wird der innere Film der *compassio* aufgerufen und eine Art "Nötigung Gottes"; die "Serialität" und Gleichheit der Gebete erzeugen beim Betenden "eine eigentümliche *tranquillitas*, ein Leerwerden vor Gott, ein Freiräumen der *Imaginatio*-Kammer im Kopf von allen profanen, womöglich gar sündhaften Phantasmen (...)" (ebd., S. 64). Berns spricht dabei von dem "Bildraum",

der durch das wiederholte Beten der gleichen Texte “angezielt” wird. Der theologische Kontext bezieht sich auf ein Zitat von Gregor dem Großen (ca. 540-604), in dem es heißt: Wir “werfen” uns “wahrlich nicht vor jenem (d.h. dem Bildnis Christi) wie vor einem göttlichen Wesen nieder, sondern wir beten denjenigen an, den wir mittels des Bildes als Geborenen oder Leidenden oder Thronenden uns vergegenwärtigen” (ebd., S. 66). Die Bilder sind nicht dazu da, um sich selbst zu evozieren, sondern den “angestrebten Vorstellungsraum” (ebd.) hinter diesen Bildern. Der “multidimensionale Graphismus” wird durch einen “geschienten und gerichteten Graphismus” ersetzt (ebd.).<sup>3</sup>

### *Die Arma-hominis-Ikonographie: Sequenz und Bewegung – eine Bewegung in Einzelpositionen*

Am Anfang dieses Kapitels stellt Berns eine Frage über die möglichen Folgen der Geometrisierung und Maschinisierung für den “Bildhaushalt des Menschen” (Berns, 2000, S. 79). Damit stellt sich auch die Frage nach der “Maschinisierung des menschlichen Körpers”. Berns möchte hier vor allem die “Maschinisierung des Waffenhandwerkes, des soldatischen Kämpfens und endlich gar des gesamten Militärwesens” hervorheben (ebd.), weil dabei auch “eine Bildsteuerung vonnöten war” (ebd.). Der Vergleich mit den “ikonographischen Strategien der *Arma Christi*” sei möglich, weil “hier gleichfalls Techniken der Zerlegung zu graphischer Sequenzbildung im Interesse des Memorierens genutzt

---

<sup>3</sup> Berns argumentiert, dass aufgrund von “Mechanisierung, Maschinisierung und Rotation” in den untersuchten Beispielen andersartige Zwecke und Prozesse im Spiel sind als in den zuvor analysierten Fällen. Dieser “Drang zu Einkästelung und Einkreisung, zu geometrisch serieller Quantifizierung, Sequenzierung und Verkettung” habe seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zugenommen. Die ersten Apparate (kreisförmige Scheibenapparate) wurden gebaut und blieben bis ins 19. Jahrhundert Teil des Experimentierens, um die Bewegungszusammenhänge zu erzeugen (Berns, 2000, S. 69-71). Anhand eines Beispiels aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, einem Holzschnitt von Hans Glaser (S. 70), zeigt der Autor, wie maschinelle Mechanismen verwendet wurden, um das Irdische und das Himmlische als “sechs schwarze und weiße Felder”, als die *Arma Christi* um einen Totenschädel herum darzustellen. Der Mechanismus erlaubte es, die perforierte Scheibe, bestehend aus zwei Ebenen, zu drehen, sodass “das jetzt sichtbare schwarzgrundige ‘himmlische’ Programm durch ein ‘irdisches’ Programm mit Laster-Signets abgelöst werden konnte” (ebd., S. 71). Hierbei handelte es sich nicht mehr um ein Bild-Gebetsgerät, sondern um “ein Erbauungs- und Schreck-Gerät”. Anstelle eines Superimago von Christus war nun ein Totenschädel zu sehen, “das Bildnis des toten Menschen, das die ‘Meditations- und Schock-Appellen in mechanischer Komplementbindung’ bildete (ebd., S. 71).

wurden“ (ebd., S. 80). Es ist wichtig zu betonen, dass es dabei nicht um eine “Gegenüberstellung von Bild als Kultobjekt und Bild als Kunstobjekt” geht, wie sie selbst noch für Hans Beltings grundlegenden Ansatz von “Bild und Kult” maßgeblich war, da er die “Visualisierungsaufgaben in den profanen (außersakralen und außerästhetischen) Bereichen des Dokumentierens, Wissens und Lehrens (...) unberücksichtigt lässt” (ebd.). Als Ergebnis dieser Bemühungen wurden Kriegsbücher entwickelt, die nicht nur verbal, sondern auch visuell eine Art von “Bildstreifen” bildeten: Sie demonstrierten die “Handhabung einer bestimmten Waffe” und “das effiziente Verhalten eines Soldaten durch serielle Reihung von Bewegungspositionen” (ebd., S. 80-81).

In zwei deutschen Beispielen aus dem 15. Jahrhundert (deutschsprachige Fechtbücher existierten seit dem 14. Jahrhundert, und seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wurden sie neben dem Text auch mit “Instruktionen in Form von Bildsequenzen” versehen) geht es um Grafiken, die nicht einfach eine Illustration der verbalen Information sind, “sondern sie ersetzen reale Anschauung”. Die Texte treten dabei “in den Dienst der Bildinformation” und werden “zunehmend von ihr abhängig” (ebd., S. 83). Die Zerlegung selbst basiert auf der “Zerlegung einer Bewegungsphase in immer mehr Einzelpositionen”. Berns zeigt anhand von zwei deutschen Exemplaren den Unterschied zwischen einer Serie aus dem Jahr 1467 (Anonyme Federzeichnungen auf Pergament im Fechtbuch von Hans Thalhofer) (ebd., S. 84-85) und der späteren Variante aus dem Jahr 1510 von Albrecht Dürer (Abb. 2: *Sechs Positionen eines Fechtkampfes* auf zwei Blättern, lavierte Federzeichnungen) (ebd., 86). Dabei geht es um den “Differenzierungsprozess der Bewegungszerlegung” und um Unterschiede in den Strategien zur Verteilung der sechs Kampfpositionen auf (auch) sechs, bzw. (nur) drei Blätter. Dürer “bietet schon zeitlich enge Sequenzen, die er durch Bildreihung auf je einem Blatt in Dreiergruppen, die optisch sich schon fast überblenden, sinnfällig macht” (ebd., S. 86). Dies hat zur Folge, dass mit der Reduktion der Kombinationsfreiheit auch “der Imaginationsfluss kanalisiert” wird (ebd., S. 86-87).

Vergleicht man diese Bemerkungen mit der Theorie der Bewegung, des Rhythmischen und des Kinematographischen, geht es bei Dürers Zeichnungen um eine in verschiedene Phasen zerlegte Bewegung. Nach Panofsky handelt es sich z.B. bei Dürers Blatt der *Apokalypse* (der “Engelkampf”) nicht um Phasen einer gleichen Bewegung, sondern um ein gleiches Stadium verschiedener Bewegungen (Panofsky, 1926, S. 146). Und

doch wird eine Bewegung in verschiedene Phasen zerlegt, die Berns als Sequenzen bezeichnet. Es sind also nicht alle möglichen Bewegungen in Dürers Zeichnungen wahrzunehmen, sondern nur ausgewählte, die gezeichnet wurden, um eine “Gesamtbewegung” darzustellen. Diese *Gesamtbewegung* müsste, nach Panofsky, drei Voraussetzungen erfüllen, um als Rhythmus betrachtet zu werden: die “Sukzession gleichförmiger Elemente, dynamische Verbundenheit und Wechsel von Hebung und Senkung” (Panofsky, op. cit., S. 147). All diese Elemente sind in Dürers Zeichnungen vorhanden, und deshalb kann bei ihm die Bewegung als Rhythmus verstanden werden. Dennoch handelt es sich um “erstartete” Momentaufnahmen, die Panofsky in seinem Aufsatz von 1926 kritisiert hat (Panofsky, 1926, 142).

Noch interessanter ist, dass Berns diese Serien von drei Bewegungsmomenten als Sequenzen bezeichnet.<sup>4</sup> Die Sequenzen im Holzschnittzyklus *Große Passion* von Dürer werden von Anke Fröhlich erwähnt<sup>5</sup> und auf das Komponieren von Gruppen in den einzelnen Darstellungen angewendet. Dabei wird jedoch keine mögliche Verbindung mit dem Filmischen erwähnt. Könnte man aus dieser Perspektive auch die Gruppen und ihre innere Kommunikation in Dürers *Apokalypse* mit dem Begriff der Sequenz<sup>6</sup> in Verbindung bringen? Könnte man sagen, dass es sich bei Dürers Zeichnungen um eine Art Montage handelt, bei der die einzelnen Bewegungsmomente als Teile einer “Gesamtbewegung” dargestellt wurden?

---

**4** Im vierten Kapitel wird auch von der Sequenz die Rede sein, im Kontext der technischen Aspekte in Dürers Werk.

**5** Das Besondere an diesen Zyklen liegt in ihrer Komposition aus aufeinanderfolgenden Blättern, die “nach rechts” führen, wie Fröhlich betont, wobei “jedes einzelne Blatt (...) vom vorangehenden zum nachfolgenden” leitet, was mit den Schriftkundigen zu tun hat. Fröhlich behauptet, es handele sich dabei immer wieder um eine “Sequenz in der Ereignisfolge” (Fröhlich, 2002, S. 179). Wie die Beschreibung der einzelnen Bewegungslinien, Bewegungssequenzen und Bewegungsräume zeigen wird, betrachtet die Autorin jedes Blatt als “Teil eines übergeordneten Prinzips”, das “seinen umfassenden Sinn erst durch die Stellung in der gesamten Folge” gewinnt (ebd.).

**6** Eine *Sequenz* beschreibt eine Gruppe aufeinanderfolgender Filmeinstellungen, die in grafischer, räumlicher, zeitlicher, thematischer oder szenischer Hinsicht, oder unter Aspekten der Personenkonstellation, einander zugehörig sind und durch einen in sich abgeschlossenen filmischen Abschnitt eine Phase in der Entwicklung der Erzählung dokumentieren. Sequenzen werden üblicherweise durch Auf- und Abblenden, *establishing shots* oder musikalische Markierungen von den benachbarten *Sequenzen* abgegrenzt und sind eng mit Szenen verwandt. Siehe [file:///Users/mirela/Dropbox/My%20Mac%20\(Mirela's%20MacBook%20Pro\)/Desktop/Duerer%20i%20Kirchner/Sequenz%20\(Film\)%20-%20Wikipedia.webarchive](file:///Users/mirela/Dropbox/My%20Mac%20(Mirela's%20MacBook%20Pro)/Desktop/Duerer%20i%20Kirchner/Sequenz%20(Film)%20-%20Wikipedia.webarchive) (Zugriff am 8. Mai 2023). Eine weitere Definition folgt im vierten Kapitel, wo der technische Aspekt von Dürers Werk analysiert wird.

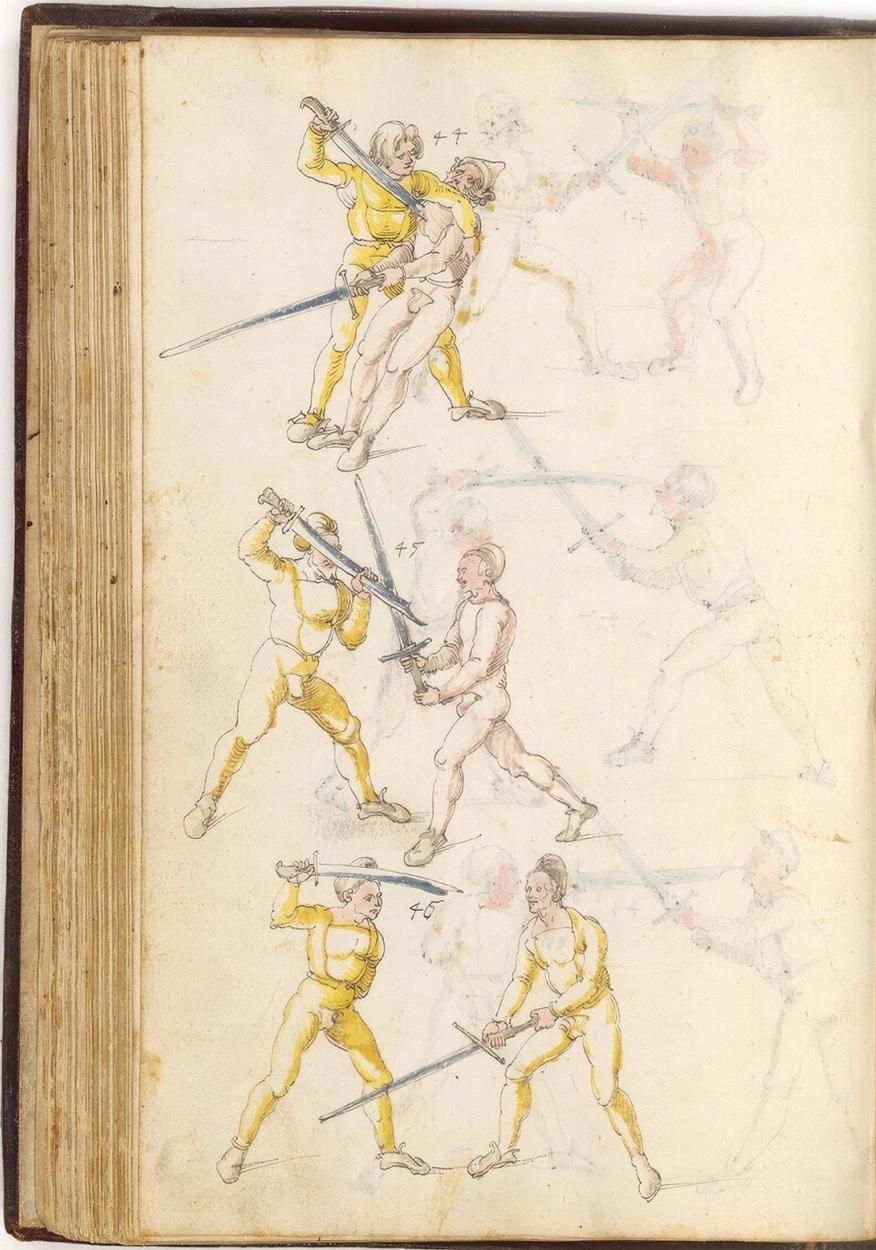
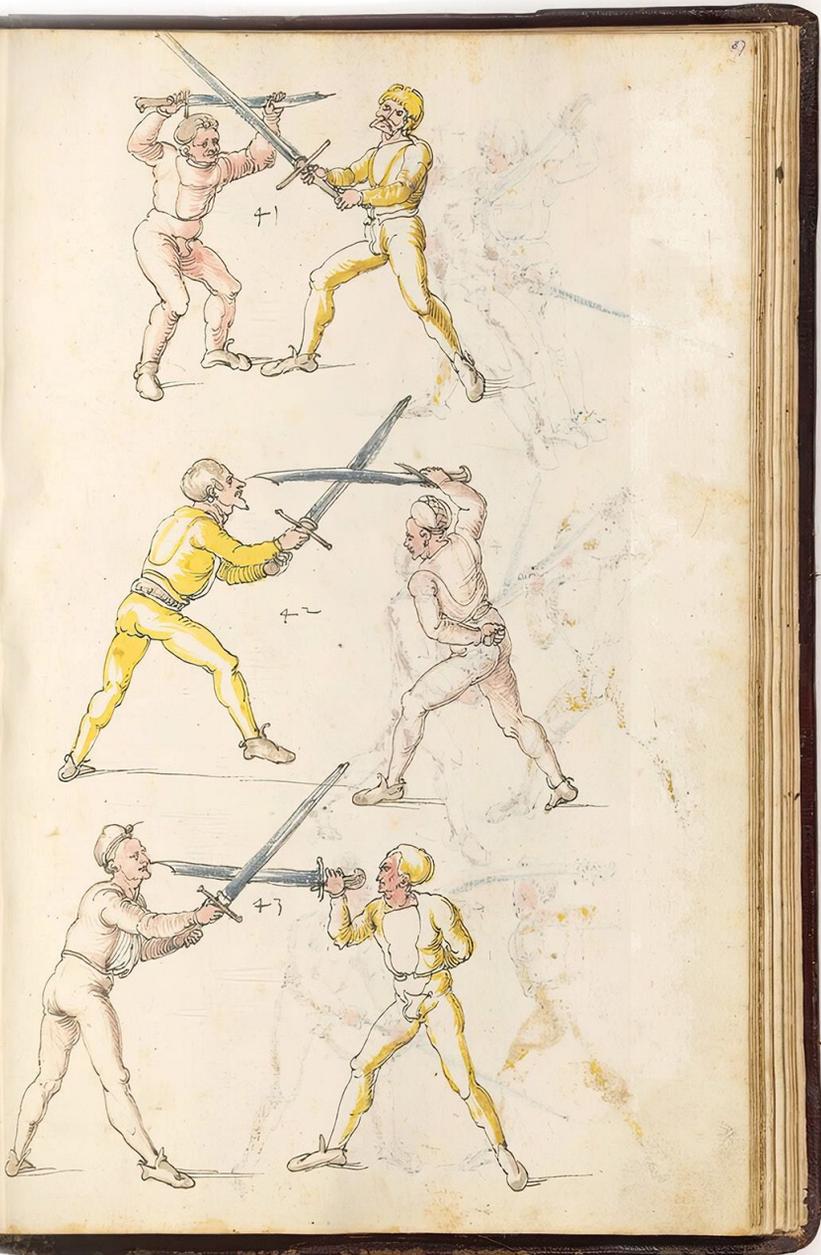


Abb. 2. Albrecht Dürer, "Fechtkampf", Zeichenstift, leicht-aquarelliert, 31 x 22 cm, 1512.  
Foto: Alamy.com



### 3. Jonathan Crary: Körperliche Verbindung mit dem Sehen

Im Vergleich zu Jörg Jochen Berns, der sich mit dem Prozess vor dem Bild befasst hat, insbesondere aus der Sicht, dass Heiligenbilder dazu verwendet wurden, die Imagination der Betenden zu steuern und Visionen zu erzeugen, hat Jonathan Crary in seinem Text über das Experimentieren mit dem Sehvermögen aus physiologischer Sicht etwas Ähnliches unternommen. Er entwirft Modelle des Beobachters, ohne dabei die Kunst zu untersuchen, sondern vielmehr, um die Auswirkungen wissenschaftlicher Forschungen an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Unterhaltungsindustrie zu Beginn des 19. Jahrhunderts herauszufinden. Diese Untersuchungen, die auf Experimenten basieren, haben zur Entstehung einer neuen Autonomie des Sehens beigetragen. Die Interpretation geht davon aus, dass diese Experimente, die in der Industrie weiterentwickelt wurden, sich von der herkömmlichen Geschichte der Fotografie und des Films abheben. (Crary, 1992, S. 3-9)

Worum geht es hier?

Mit Goethe begann zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Messung von Nachbildern. Die "letzte Phase" dieses Prozesses bestand aus Experimenten zur Messung von Reizen in Verbindung mit dem Sehen, die von Gustav Fechner durchgeführt wurden. Dies geschah zu einer Zeit, in der herkömmliche Mittel nicht mehr ausreichten, um die "halluzinatorische Abstraktion von intensiven optischen Erfahrungen" darzustellen (Crary, op. cit., S. 143). Dabei ging es um die Verbindung zwischen innerer sinnlicher Erfahrung und Ereignissen "in der Welt", da sich zeigte, dass die "Formalisation der perzeptiven Erfahrung" aus einer "Krise der Repräsentation" resultierte (ebd., 141).

Was der Wissenschaftler getan hat, war die Bewertung der Reize und ihre Korrelation mit den Empfindungen zu messen; Crary betont, dass auf diese Weise "die Subjektivität erstmals quantitativ bestimmbar" wurde. Daher schreibt Fechner zum Beginn des 19. Jahrhunderts über die Engel und die Augen, die "autonom" geworden sind, als "Augen der höchsten innerlichen Entwicklung" (ebd., S. 142). Es geht nicht mehr nur um die Autonomie des Sehens, das innerliche Sehen und die Umwandlung in Abstraktion (da es für intensives Sehen, ein Sehen ohne Vermittler, keine herkömmlichen Ausdrucksformen gibt), sondern um die direkte körperliche Verbindung mit dem Sehen: "Durch das Nachbild wird die Sonne

zum Körper gehörig gemacht, und der Körper übernimmt faktisch die Rolle der Quelle ihrer Wirkungen" (ebd., S. 141). Diese Wahrnehmung ist notwendigerweise, nach Fechner, zeitlich: Die Empfindungen des Betrachters hängen immer vom Reiz ab (ebd., S. 146). Auf diese Weise ist der Betrachter nicht mehr vom Objekt des Betrachtens abhängig. Cray illustriert dies anhand von Turner, der *Die Sonne* abbildete und behauptete, es seien Selbstporträts. Der Prozess des Sehens (der Perzeption) wird zum Objekt des Sehens, indem der Körper zum Ort und zum erzeugenden Subjekt des Geschehens wird (ebd., S. 141).

Hier wird das Innere messbar, während bei Berns es zum Ausgangspunkt der Vision wird, durch den "inneren" Film eines Betenden vor dem Bild. Auch er schreibt über den Körper (den Sprachkörper), der "elementar" "beweglich wird" (Berns, op. cit., S. 29). Die Bilder werden zerlegt und nachgeahmt. Während bei Cray gemessen, und dem Sehen eine neue Rolle zugewiesen wurde, liegt für Berns die Funktion des Betrachtens in der Verbindung zwischen dem Inneren und dem Gegenständlichen in der Inspiration zur Vision (und dies ist seit Gutenberg, seit der Erfindung des Drucks, zu beobachten). Dies wird als "Bildbewegung" bezeichnet (Berns, op. cit., S. 27).

#### 4. Zur Imagination: ein Prozess als Relation mit Intuition

Der Rhythmus, über den wir bei der Anwendung von Panofskys Theorie auf Dürers Zeichnungen geschrieben haben, wird auch in einem zeitgenössischen Text von Ludger Schwarte erwähnt, der sich mit der Frage beschäftigt, wie wir sehen können, was es nicht gibt (Schwarte, 2006, S. 95). In diesem Zusammenhang wird auch der Begriff des Bildes diskutiert:

... nur, weil die kleinsten Farbnuancen, die Profile und Übergänge unsere Sicht in einen Rhythmus, in eine Wiederholung, in eine Bewegung eingliedern, die das Gemälde unterstützt, präsentiert sich unseren Sinnen ein Bild. Sobald der Blick des Betrachters auf das gestaltete Material trifft, das die Oberfläche des Gemäldes ausmacht, und der Spur der Bewegungen folgt, die diese Oberfläche ausstellt, so übernimmt er die darin programmierte Sicht und sieht ein Bild. Das Bild wird sodann als ein Körper gesehen (ebd.).

Die Imagination ist demnach ein sozial bedingtes Phänomen: “Die Imagination strukturiert das Handeln und ist doch selbst keineswegs bloß ein Vermögen oder eine vorgegebene Ordnung, sondern wird in jedem Moment eingesetzt, wo ein Tun als Handeln relevant werden soll. Weil das Handeln immer einen Aspekt des Unerwartbaren hat, des Ereignishaften, wird die imaginative Rahmung, in der es stattfindet und von der sie sich abhebt, mit jedem Handlungsvollzug modifiziert” (ebd., S. 93). Die Imagination ist demnach nicht allein auf die “Kognition bei der Bildwerdung” und schon gar nicht auf die “Aktivierung bestimmter Hirnareale im Prozess des Sehens oder die Reizung der Netzhaut” zu beschränken. “Bilder sind, ebenso wie sprachliche Äußerungen, als Produkte der Imagination Grundbausteine der gemeinsamen Welt”<sup>7</sup> (ebd., S. 92-93).

Schwarte betont, dass die sozialen Bedingungen eine “spezifische Körperlichkeit” darstellen, da die “imaginative Interaktion” nicht nur “humane Akteure”, sondern auch “Dinge” einschließt. Beide bilden die Grundlage für das Sichtbarmachen von dem, was “erscheint”: Die Dinge “strahlen die Imagination aus” und dabei entsteht ein Prozess, der sowohl das Intersubjektive als auch das Subjektive, “Körperliche” darstellt (ebd., S. 94). In solchen “Inszenierungen” wird das zuvor Unsichtbare sichtbar gemacht, und der Autor meint, es handele sich hier um eine “Inszenierung der Präsenz”.<sup>8</sup> Die imaginären Dinge sind mit Eigenschaften wie unsichtbar, unwissbar und unvorhersehbar in Verbindung zu bringen, die nur dort ihre Grenzen finden, wo eine “Bühne” existiert (ebd.). Der Betrachter spielt eine wesentliche Rolle: Wenn ein Bild “erblickt wird”, impliziert dies die “körperliche Investition des Betrachters”, was einen “Kontrast” erzeugt (ebd., S. 95). Daraus ergibt sich eine mögliche Definition des Bildes nicht als Medium, sondern als “Erzeugnis eines imaginativen Prozesses, der verschiedene Akteure in einer spezifischen

<sup>7</sup> Schwarte präzisiert dies folgendermaßen: “Das Vermögen, Bilder zu sehen, ist kulturell und historisch variabel, und zwar nicht nur, weil es von Artefakten und Visualisierungstechniken abhängt, sondern weil es, wie das Sprachvermögen auch erlernt werden muss und weil alle Standards von richtig und falsch auf einer kreativen Praxis beruhen.” (Schwarte, 2006, S. 92-93)

<sup>8</sup> Schwarte verwendet ein Beispiel von Kant zur “Inszenierung von Präsenz”: Es ist der Esstisch. Er “lädt Menschen dazu ein, sich zu treffen, Platz zu nehmen und eine Tischgesellschaft zu bilden. Der Tisch gestaltet eine spezifische Körperlichkeit, er suggeriert eine Konversationsordnung und eine substanziale Gemeinsamkeit” (ebd., S. 93-94). Da können wir hinzufügen, dass Schwarte Dingen in der Welt, beispielsweise “einem fremdartigen Objekt”, “dieselbe rekonfigurierende und ordnende Kapazität” zuschreibt “wie, im Falle des epistemischen Subjekts, unserem Gehirn” (ebd., S. 94).

Architektur involviert“ (ebd.).<sup>9</sup> Dies führt zu einer instabilen Situation, da das Imaginative nur dann zum Vorschein kommt, wenn es einem “Fehlen” oder einer “Leere” ähnelt. Schließlich handelt es sich um die “Grenze dessen, was nicht ist und nur möglich wird, wenn der Betrachter darauf zugeht” (ebd., S. 96). Die Inszenierung einer Präsenz steht für eine “Präsentation” (ebd.) und diese führt weiter zur “Absenz”, denn jeder Weg der Wahrnehmung “führt durch eine Leerstelle”; solche Erfahrung “entspricht einer situativen Kontingenz, die die Integrität der imaginativen Bewegung zwischen den verschiedenen involvierten Akteuren gestaltet”.

Man könnte diese Ansichten mit denen von Panofsky in Verbindung bringen, da es hier offensichtlich um das Funktionieren eines Rhythmus geht, um die Intensität der Handlung, das Auf und Ab, um die entgegengesetzten Grenzpositionen, wie sie in den Illustrationen von Dürers *Apokalypse* zu sehen sind. Die fantastischen Welten bei Dürer resultieren nicht nur aus einer neuen Interpretation bereits existierender Bibeln und ihrer Illustrationen, sondern aus einer völlig neuen Welt. Schwarte nennt diesen Prozess “Erfüllung”: Ein Kunstwerk ist nur dann Teil eines Prozesses, wenn “sich zwischen Betrachter und imaginativem Ding” (ebd., S. 97) eine neue Situation entwickelt, in der der Betrachter seine Spuren auf einem Kunstwerk hinterlässt. Dieser Prozess verläuft folgendermaßen: “Ein Betrachter wird erfüllt von einer fragmentarischen, verstörenden Konstellation, in die er sich einfügt und in der er die Wahrnehmung dessen, was fehlt, mit etwas ausfüllt, das grundsätzlich nicht passt, nämlich mit etwas Imaginärem, mit etwas rein Potenziellem” (ebd., S. 97). Mit anderen Worten, das, was als Prozess zwischen dem Betrachter und dem Gegenstand geschieht, ist nicht das, was “sich unseren Sinnen darbietet und letztlich selbst zu einem Bild” wird, sondern wir verlassen uns “auf eine Szenerie, die die Dinge entwirft und die uns eine Sicht suggeriert oder sogar aufdrängt” (ebd., S. 101). Es scheint uns verwunderlich in diesem Text, dass der Autor schließlich auch Begriffe wie Bewegung und Raum einführt.<sup>10</sup>

---

**9** Dabei ist unser Imaginationsvermögen wiederum sozial bedingt und hängt mit dem Erlernen des Sehens zusammen: “Dass ich einen perfekt perspektivischen Ausblick in einem Gemälde entdecken kann, hängt auch davon ab, dass ich gelernt habe, dies zu sehen. Was ich sehe, hängt von einem sozialen Spiel ab, in dem die Fähigkeit, etwas *als* etwas zu sehen, eine Rolle spielt” (ebd., S. 96).

**10** “Die Tiefendimension der Sicht kommt nur dadurch ins Spiel, dass wir den Körper in die Welt einfügen. Keine geistige Konstruktion, sondern die Räumlichkeit und die Bewegung unseres Körpers in der Welt bilden die Grundlage der gesehenen Dimensionen” (ebd., S. 102).

Diese "Vorgänge" sind als Entwicklung "symbolischer Muster" durch Imagination zu sehen, die unsere "Erfahrung strukturiert". Sie werden erst dann verstanden, wenn sie auf der Basis von Intuition erfolgen (ebd., S. 102). Denn hier kommen das Leere und das Unerwartete ins Spiel, das Füllen, Inszenieren und die Präsenz:

"Die Intuition negiert ein gegebenes symbolisches Muster, sie ist ein negatives Erspüren. Sie öffnet den Vorhang für Wahrnehmungen, für die wir noch kein Schema besitzen und von denen wir nicht wissen, wie wir sie klassifizieren sollen. Die Intuition ist die Toleranz für Dinge, die nicht schon Objekte sind" (ebd.). So wird, paradoxal, die Intuition als Gegensatz zur Imagination gesehen, denn wenn die Imagination "die Parameter der Wirklichkeit" fabriziert, situiert die Intuition "überhaupt erst die Bandbreite des Möglichen" (ebd.). Obwohl die beiden als komplementär zu sehen sind, geht es bei der Intuition um eine "architektonische Organisation eines Wahrnehmungsprozesses" und diese Organisation "impliziert die Emergenz imaginativer Dinge als Dauer, Bewegung und Intensität" (ebd.). Wir sehen diese Komplementarität als einen Rhythmus der Wahrnehmung, der Beziehung zwischen dem inneren und dem äußeren Film, zwischen den Reizen und der Reaktion.

## 5. *Der Starke Engel* und die Montage

Das "Schreiben" mit dem Bild, und dabei der Schrei (des Löwen, als Stimme anwesend), bilden die Grundlage eines Textes aus dem Jahr 1972. Wir möchten jedoch nicht nur von dieser anfänglichen Voraussetzung ausgehen, wonach Dürer sich in der "Darstellung des Engels auf den Feuersäulen und in der unverhüllten Wiedergabe der Buchverschlingung" (Abb. 3) "stärker als in den anderen Blättern des Zyklus (*Apokalypse*) von der ungeheuerlichen Bildhaftigkeit des Stoffes herausfordern ließ" (Arndt, 1972, S. 48). Vielmehr möchten wir auch den Titel des Artikels ("Dürer als Erzähler")<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Arndt erzählt das biblische Geschehen im 10. Kapitel der *Apokalypse* folgendermaßen: "In der Apokalypse (Kap. 10) ist eine in mehreren Phasen sich gliedernde Bewegung geschildert. 1. Ein Engel steigt aus dem Himmel herab (...) Er hält ein geöffnetes Buch in Händen und schriet *als der leo*. Sieben Donner ertönen daraufhin, und Johannes will niederschreiben, was sie vermelden. Das aber verbietet *ein stimm von dem hymel*. 2. *Der starke Engel* leistet einen Schwur, welcher besagt, dass nun keine Zeit, keine Frist der Verzögerung mehr sein wird bis zum Ende der Welt.... 3. Noch einmal ertönt eine Stimme. Johannes wird befohlen, das Buch aus der Hand des starken Engels entgegenzunehmen und zu verschlingen, um auf die Weise neue Offenbarungen zu empfangen." (Arndt, 1972, S. 50)

genauer untersuchen: Wie operierte der Künstler mit der Imagination und wie tat er dies in Bezug zur Bibel? Arndt behauptet insbesondere, dass Dürers Interpretation “nicht Wort für Wort und Szene für Szene” dem Text folgt: “Der von ihm komponierte Zyklus erscheint als ein in sich sinnvolles Ganzes und reflektiert den Text in seiner Grundstruktur, stellt jedoch im Einzelnen eine Auswahl dar” (ebd., S. 50). Dabei fehlen in dieser Interpretation des 10. Kapitels nicht nur “manche Ereignisse”, sondern manche wurden auch “zusammengedrängt”.

Um Dürers Interpretation näher zu verstehen, vergleicht Arndt die Ausgaben der *Apokalypse* aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Dabei geht es vor allem um eine “Bildtradition”, die bis ins 16. Jahrhundert den Versuch widerspiegelt, “die verschiedenen Phasen anschaulich zu machen” (ebd.). Einige Darstellungen verbinden den Schwur und die Buchübergabe in einem Bild (wie *Der Starke Engel*, Niederlande um 1400, heute in Paris, Bibl. Nat., S. 51). Das Gleiche findet auch bei Dürer statt: “Sein Holzschnitt ist auf die eigentlich entscheidenden Ereignisse, auf den Schwur und die Buchübergabe bzw. -verschlingung, konzentriert. Ja, man darf wohl sagen, dass er alles tat, um in diesem Punkt ein Gleichgewicht zu erzielen” (ebd., S. 52). Der Autor sieht das Dramatische in der Darstellung der “Buchverschlingung”. Zusätzlich betont Arndt die Bedeutung des Altars, der in mehreren Blättern wiederholt vorkommt, mal mit und mal ohne Gott selbst. Mit der Behauptung, Dürer habe sich mit der Darstellung zweier Momente aus dem 10. Kapitel auseinandergesetzt, untersucht der Autor auch andere Beispiele: *Der Starke Engel* aus Frankreich, aus dem frühen 13. Jahrhundert, zeigt die zwei Ereignisse überhaupt nicht. Dennoch gibt es auch Exemplare, die Gemeinsamkeiten mit Dürers Darstellung aufweisen: Diese sieht der Autor in der Tatsache, dass diese “Formulierungen” “weder den starken Engel noch den Seher mehr als einmal zeigen” (ebd., S. 53). Die wichtigste Quelle für Dürer war laut Arndt die Kölner Bibel. Für Dürers “Fantasie” wurden diese Illustrationen “in mehr als einem Falle zum Vorbild” (ebd., S. 54). Arndt erwähnt jedoch nicht, dass dieses Exemplar, sowie die Straßburger Bibel, neben dieser Szene auch diejenige aus Kapitel 9 darstellt, in der die Engel am Euphrat (*Der Engelkampf*, Nr. 119 in Krüger, 2002, S. 89) in einer Schlacht mit der Menschheit (mit Schwertern) zu sehen sind. Für Dürers Innovation war jedoch noch wichtiger, dass sein Engel “mächtig aufgerichtet” erscheint und “nicht eingebunden in eine einzige Handlung” (ebd., S. 55). Dies ermöglichte die gleichwertige Darstellung des



Abb. 3. Albrecht Dürer, "Der Starke Engel", aus der Holzschnitzzykle *Apokalypse*, 1498, 45,9 x 31,2 cm. Foto: National Gallery of Art, Washington D.C. (*Saint John Devouring the Book*), gemeinfrei

Schwurs und der Buchübergabe (ebd.). Das Formale hat gewonnen, mit anderen Worten: Der Engel erstreckt sich stark über die Fläche hinaus. Zusätzlich stellt Arndt fest, dass diese Ausstreckung “aus jeglichen Handlungszusammenhang” herauszusehen ist und im Kontext der “gleichrangigen Behandlung von Schwur und Buchübergabe” steht (ebd.).

Die geheimnisvolle Darstellung des Buches, das im Mund des Heiligen Johannes, in der Vollstreckung des schweren Auftrags des Sehers, fast eingesaugt wird, vermittelt nach Arndt eine “immaterielle Auffassung und Darstellung des Buches” (ebd., 59). Das Wunder des Engels, der mit menschlichem Antlitz dargestellt wurde, von Wolken umgeben und durch Strahlen mit den feurigen Säulen verbunden, wird wörtlich dargestellt. Daher geht es, unserer Ansicht nach, nicht um das Erzählen, sondern um die Präsenz der Figuren: des Heiligen Johannes, der nicht aufschreiben darf, was er hört, sondern die Visionen geheim in sich aufnehmen soll, die ihm von einer (menschlichen) Hand gereicht werden. Dies geschieht vor dem Hintergrund des Altars, eines Zeichens für Gott, und in Anwesenheit eines kleineren Engels, der szenisch das Ereignis auf die rechte Seite verschiebt (dem Hauptgeschehen folgend). Das Wunder wird als solches auch bildlich dargestellt. Normalerweise kann man kein Buch verschlingen, aber hier ist es möglich. Versteht das Auge des Betrachters diese Darstellung? Ja, jedoch muss der Betrachter auch verstehen, warum hinter dem Heiligen Johannes ein weiteres Buch auf dem Boden liegt, und dass der Heilige nicht aufschreiben darf worum es geht, denn die Visionen müssen von Gott aufgeklärt werden. Auf dem Blatt sieht man etwas, das der Montage im Film ähnelt: Der Engel hat Füße, die jedoch vom restlichen Körper getrennt und durch zwei Säulen mit den Wolken verbunden sind. Der Körper des Engels setzt sich aus verschiedenen Elementen zusammen: Die Hand zeigt auf den Tempel, der Kopf trägt den Regenbogen, und die Strahlen, die Wolken und die Säulen sind ebenfalls vorhanden, ebenso wie die linke Hand, die dem Heiligen Johannes das Buch reicht. All diese “Objekte” sind in der Darstellung zusammengestellt, bleiben jedoch auseinandergesetzt; einzig das Buch wird direkt mit dem offenen Mund von Heiligen Johannes in Verbindung gebracht. So wird durch den Engel Gott selbst mit dem Seher verbunden.

Wir halten es für wichtig, eine Verbindung zu Béla Balázs und Sergej M. Eisenstein herzustellen. Der Filmkritiker Balázs definierte in seinem Text “Die Bilderführung” von 1924 die “Reihenfolge der Bilder” als etwas, das dem Film “seinen rhythmischen Charakter” verleiht (Balázs

in Diederichs, 2004, S. 249). Er spricht auch vom Begriff des Lebendigen im Zusammenhang mit dieser Bilderführung und betont, dass alles von ihr abhängt, dabei an die Stimmung in einem Film denkend. Er fügt hinzu, dass "Momentaufnahmen einer Bewegung" ebenfalls berücksichtigt werden sollten, um die ungewöhnlichen Körperpositionen zu verstehen. Genau diese "unbekannten Einzelpositionen" bilden "die Bewegung des Lebens" (ebd., S. 250).

Könnten wir diese ungewöhnlichen Körperpositionen bei Dürer mit solchen filmischen Begriffen in Verbindung bringen? Und dürfen wir die Körper in diesen Holzschnitten als Bilder betrachten (wobei Schwarte zuvor vorgeschlagen hat, die bewegten Bilder als Körper zu betrachten; Schwarte, 2006, S. 95)? Oder könnten wir die gesamten Blätter als "Momentaufnahmen" interpretieren?

Im Jahr 1934 schrieb der russische Regisseur Sergej M. Eisenstein über die Montage als das wichtigste Verfahren in der Filmproduktion (Eisenstein in Diederichs, 2004, S. 288). Er gab eine Definition, die sich auf die Komposition bezog, wobei er die Begriffe Syntax, Aufbau und sogar Einzelfragmente unterschied. Diese Komposition, Syntax oder Aufbau der Einzelfragmente im Film hat er aber nicht nur auf die Gesamtheit des Films als Einheit angewendet, sondern auch auf einzelne Einstellungen. "Einstellungen ohne Verbindung mit einem Montagegedanken und der Komposition werden zu ästhetischen Spielereien und Selbstzweck" (ebd.). Könnten wir die Kompositionen dieses Holzschnitts auch so betrachten, als Kompositionen von einzelnen Einstellungen? Ist das, was als Einheit erscheint, etwas, das aus zusammenmontierten Teilen besteht?

In seinem Buch aus den 1930er Jahren schrieb Rudolf Arnheim über *Film als Kunst* (Arnheim, 2002). Er argumentierte, dass es im Film auch um die Ausdrucksmöglichkeiten der bildenden Kunst geht. Arnheim betonte, dass es im Film nicht (nur) um die Handlung ging, sondern auch um die formalen Bildausführungen. Damit war er ein Vorläufer der sogenannten "ikonischen Wende", die auf die *Linguistic Turn* folgte. Nach Arnheim geht es darum, "dass es nicht erst des Wortes bedarf um tiefe, geistvolle Inhalte zu geben, sondern, dass Bilder und Geräusche dasselbe vermögen. Und sie sollen sehen, dass es vorläufig wenig auf die (kitschige oder vernünftige) 'Handlung' ankommt, sondern dass es zu beachten gilt, wie das einzelne Bild, die einzelne Szene gestellt, fotografiert, gespielt, geschnitten ist (...)" (Arnheim, 2002, S. 16-17). Mit anderen Worten, die junge Kunst des Films sollte sich nicht mit der Menge

der Produktion vergnügen, sondern durch die Filmapparatur dessen bewusst werden, was in ihr als kreative Möglichkeiten besteht. Denn so werden wir auch der Analogie bewusst, die das Dürersche Blatt des Starken Engels mit den filmischen Ausdrucksmitteln verbindet.

## Literatur

Arndt, Karl (1972) "Dürer als Erzähler. Beobachtungen an einem Blatt der Apokalypse", in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*; 1971/72 (1972), 48-60.

Arnheim, Rudolf (2002) *Film als Kunst*. München: Carl Hanser Verlag.

Balázs Béla (2004) "Die Bilderführung", in: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliés bis Arnheim*; Helmut H. Diederichs (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; 249-256.

Berns, Jörg Jochen (2000) *Film vor dem Film. Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Marburg: Jonas Verlag.

*Bibel* (2017) Stuttgart: Bibelgesellschaft.

Crary, Jonathan (1992) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge (MA) und London, England: The MIT Press.

Eisenstein, Sergej M. (2004) "Über die Reinheit der Filmsprache", in: Helmut H. Diederichs (Hrsg.), *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliés bis Arnheim*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; 288-298.

Fröhlich, Anke (2002) "Die Grosse Passion", in: *Albrecht Dürer. Das Druckgraphische Werk. Band II, Holzschnitte und Holzschnittfolgen*; Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg; bearbeitet von Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum in Zusammenarbeit mit Yasmin Doossry, Dagmar Eichberger, Anke Fröhlich, Peter Krüger, Bernd Mayer, Ursula Mielke, Thomas Schauerte und Erich Schneider. München, Berlin, London, New York: Prestel Verlag; 176-179.

Schwarte, Ludger (2006) "Intuition und Imagination – Wie wir sehen, was nicht existiert", in: Bernd Hüppauf, Christoph Wulf (Hrsg.), *Bild und Einbildungskraft*; Hrsg. von Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Karlheinz Stierle. München: Wilhelm Fink Verlag; 92-103.