

*Erschienen in: Zwischen-Bilanz : eine Festschrift für Joachim  
Paech zum 60. Geburtstag / Furtwängler, Frank (Hrsg.)*

## **Konstanz - Kunstwissenschaft**

### **Fahnen bei Carpaccio\***

*Steffen Bogen, Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte,  
Universität Konstanz*

1. Repräsentierte Medialität im Ursulazyklus
2. Das Paradigma der Fahnen
3. Paragone: Fahne und Leinwandgemälde
  - 3.1. Bewegung
  - 3.2. Indexikalität
  - 3.3. Information
4. Neuzeitliches Medienbewußtsein

© *Steffen Bogen*

# Konstanz - Kunstwissenschaft

## Fahnen bei Carpaccio

*Steffen Bogen, Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte,  
Universität Konstanz*

### 1. Repräsentierte Medialität im Ursulazyklus

Meine These lautet: Carpaccio malt keine Dinge, er malt "Medien". Ich wage mich auf das glatte Parkett der Definitionen und erkläre, was im folgenden Medium heißen soll: Gemeint ist die Materialität einer signifikanten Form - vereinfacht gesagt ein Zeichenträger. Doch nicht jede beliebige Materialität von Zeichen soll Medium genannt werden, sondern nur die, die dem Zeichen durch eine bestimmte Technik der Hervorbringung Autorität überträgt. Bereits die Produktionsweise muß das Zeichen sozusagen aus der Vielfalt der Stimmen herausheben, ihm zu Rang und Namen verhelfen. Die Frage nach der Medialität ist, so wie sie hier definiert ist, von Anfang an mit der Frage nach Macht verbunden.

Carpaccio malt Medien, heißt somit: Er malt das, was die kommunikative Funktion der Dinge ausmacht und er ermöglicht den Seitenblick auf die Materialität und Körperlichkeit, die den

Dingen Autorität verleiht. Das erste Bild des Ursulazyklus ist ein besonders dichtes Beispiel ([Abb. 1.0](#)): Im Zentrum steht die kulturhistorisch vielleicht älteste Form des Mediums, der Bote. Er ermöglicht die "Zerdehnung" der kommunikativen Situation (wie es Konrad Ehlich ausgedrückt hat [Bibl Ehlich](#)) und spricht im Namen dessen, der ihn beauftragt und autorisiert hat.

Bei Carpaccio erkennen wir einerseits, daß hier ein hochgradig signifikanter Akt der Kommunikation vollzogen wird (wie er sich vor allem im Schriftstück verdinglicht, das der erste Bote dem König übergibt), andererseits sehen wir die autorisierte Körperlichkeit, die die Form überhaupt erst relevant macht: Das ritualisierte Verhalten der Boten, die



Abb. 1.0: Ankunft der  
englischen Gesandten in der  
Bretagne

vorbestimmte Gestik und Positionierung wertet ihre Körperlichkeit zur Medialität auf (etwa im Gegensatz zu den Körpern der Müßiggänger, die links über dem Geländer lehnen). Die Kommunikation bekommt Gewicht (etwa im Gegensatz zu den alltäglichen Gesprächen, die auf der Mole im Hintergrund stattfinden).

Carpaccio gibt weiter rechts zu erkennen, daß auch der Empfänger der ersten Botschaft, der König der Bretonen, im Verlauf der

Geschichte nicht im eigenen Namen handeln wird ([Abb. 1.2](#)). In der Nebenszene sehen wir den König noch einmal, hinter einer dünnen Wand im Privatraum, melancholisch in sich versunken. Vor ihm steht seine energische Tochter Ursula, die ihn zu ihrem Sprachrohr macht. Die Botschaft der Ursula und der Körper des Königs, der die Botschaft im nächsten Schritt mit der Gewalt seines Amtes verkünden wird, sind in gleichsam zerlegter Form zu sehen. Gerade in Venedig wußte man, daß das höchste politische Amt nicht dazu da war, die politischen Entscheidungen zu treffen, sondern sie mit der notwendigen Autorität zu repräsentieren.

Doch spricht Ursula für sich selbst? An der Wand hängt ein kleines Bild der Mutter Gottes mit Kind. Ursulas Kopf ist perspektivisch von einem dunklen Rahmen eingefasst, der an der Wand hängt. Das Bild der Mutter Gottes tritt in Ursula gleichsam aus dem Rahmen heraus und wird zum lebendigen Akteur. Auch die Jungfrau Ursula leiht ihren Körper also jemand anderem - nämlich Gott: Was sollte eine Märtyrergeschichte für einen anderen Sinn haben?

Carpaccio zeigt somit immer wieder ein Spiel, in dem signifikante Form und autorisierte Materialität sich trennen und wieder zusammenfinden. Der Prozeß, in dem Körper zum Medium aufgewertet werden, signifikante Formen ihre kommunikative Durchschlagskraft erhalten, wird sozusagen beobachtbar - mit dem Preis, daß das Spiel zu keinem Ende kommen kann.

So ist den betrachteten Szenen eine weitere Ebene der Vermittlung vorgeschaltet: Vor dem Gitter des bühnenartig geöffneten Raums stehen Personen, die (wie besonders Zorzi gezeigt hat [Bibl Zorzi](#)) mit Bezug auf zeitgenössische Formen des Theaters verständlich werden: links der elegant gekleidete Spielleiter, der den Zuschauer



Abb. 1.1: Szene am linken Bildrand mit Spielleiter

in die Szene einführt ([Abb. 1.1](#)); rechts eine alte Schauspielerin, die - wie damals üblich - vor der Bühne sitzend, auf ihren Auftritt wartet ([Abb. 1.2](#)). Die Körperlichkeit aller Dinge wird noch einmal gebrochen und zur Medialität im Dienst einer Theateraufführung umgestaltet. Es bahnt sich ein Konflikt mit den bisher analysierten Stufen der Kommunikation an. Der Spielleiter links unten und das Heiligenbild rechts oben, sind die alternativen Quellen aller



Abb. 1.2: Ursula diktiert  
ihrem Vater die Bedingungen  
für die Hochzeit (Det. aus  
Abb. 1.0)

verschobenen Medialität. Pointiert formuliert: Spielt Ursula ihre Rolle im Namen Gottes oder spielt jemand Ursula im Namen des Spielleiters? Man sollte diesen Konflikt nicht stärker zuspitzen, als es das Bild selbst tut. Denn die Frage nach der Medialität der Leinwand-gemälde ist damit noch gar nicht gestellt: In Wirklichkeit spricht hier weder Ursula im Namen Gottes noch spielt hier jemand auf Veranlassung eines Spielleiters, sondern in Wirklichkeit hat Carpaccio hier ein Bild im Auftrag der Scuola di Sant'Orsola gemalt, das beide Sichtweisen zuläßt. Die repräsentierte Medialität ist zugleich Verschleierung und Hervorhebung der tatsächlichen Medialität der Bilder. Der gemalte Seitenblick auf die Körperlichkeit der Dinge verdeckt die schlichte Tatsache, daß die Bilder ihre eigene Materialität haben (Öl auf Leinwand, wie es kurz und bündig in den Katalogen heißt) - und doch dient die repräsentierte Medialität zugleich als Spiegel der tatsächlichen Medialität. Ich will diese These am Beispiel der Fahnen ausführen.

# Konstanz - Kunstwissenschaft

## Fahnen bei Carpaccio

*Steffen Bogen, Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte,  
Universität Konstanz*

### 2. Das Paradigma der Fahnen

"Eine Fahne besteht aus dem an der Stange befestigten Tuch. Sie vertritt eine Person oder eine Körperschaft, im Gegensatz zur nur kennzeichnenden Flagge ist sie nicht durch ein gleichartiges Stück ersetzbar." (Bibl. RdK, Bd. 6 (1973), Sp. 1060, siehe die weiterführenden Literaturhinweise [Bibl Fahne](#)). Eine Gemeinschaft schafft sich in der Fahne einen zeichenhaften Körper und verdinglicht damit zugleich die pragmatische Forderung, der Person oder dem Kollektiv Gehorsam zu leisten. Bei der Fahne handelt es sich um ein hochgradig autoritäres Zeichen, dessen Ursprung die Kriegstechnik ist. Als Feldzeichen diente die Fahne in der Schlacht als Orientierungshilfe. In einer leicht verständlichen Metaphorik verdeutlichte sie den Willen, die Stellung zu behaupten oder auszubauen. Als Zeichen des Sieges konnte ein Duplikat auf eroberte Plätze aufgepflanzt werden. Um die normative Kraft zu ermessen, die mit der Fahne verbunden ist, denke man an den noch heute streng ritualisierten Umgang mit dem Objekt, zu dem bestimmte Eid- und Grußformeln gehören. Im römischen Heer hatte das Feldzeichen Kultstatus, wurde in einem eigenen Fahnenheiligtum aufbewahrt und an Festtagen gesalbt. Fahnen-Weihen durch Textformulare sind seit dem 10. Jh. belegt. In Söldnerheeren des Mittelalters wurde die eigene Fahne der Truppe in einem Akt der Übergabe vorgestellt, nicht zuletzt um sicherzustellen, daß die Männer sie in der Schlacht auch wiedererkannten



Abb. 2.0: Martyrium der Jungfrauen



Abb. 2.1: Feldzeichen der Hunnen und gesunkenes Banner der Jungfrauen (Det. aus Abb. 2.0)

Carpaccio zeigt die ursprüngliche militärische Funktion der Fahne im Bild des Martyriums ([Abb. 2.0](#)). Die rot-weiße Fahne der Hunnen wird vom Fahnenträger hoch erhoben in die Schlacht geführt ([Abb. 2.1](#)). Das Stück Stoff ist hier im Vollbesitz seiner medialen Funktionen. Vom Fanfarenbläser angekündigt, folgt ihm die geballte Streitmacht. Das

Kreuzbanner der Jungfrauen ist dagegen gesunken. Die meisten, die ihm gefolgt sind, sind bereits niedergemetzelt. Auf seine pure Stofflichkeit reduziert, hat sich das Banner im Baum verfangen. Im Vergleich der beiden Fahnen macht das Bild wiederum die Prozesse sichtbar, in der sich Medialität in pure Materialität auflösen oder umgekehrt Materialität zur Medialität aufgewertet werden kann. Ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn ich Carpaccio im Ursula-Zyklus von Anfang an eine starke Obsession für die Fahne unterstelle.



Abb. 2.2: Fahne und Segelschiffe (Det. aus Abb. 1.0)

Man nehme noch einmal das erste Bild als Beispiel (Abb. 2.2). Im Hintergrund schlägt, nur halb sichtbar, ein schwerer Gonfanon - eine in langen Lätzen auslaufende Fahne - im Wind. Die roten Bänder sind effektiv aufgefächert. Der Fahnenmast wird parallel zu einem Schiffsmast mit eingeholtem Segel geführt. Daneben sehen wir ein fahrendes Schiff mit gesetzten Segeln. In der Engführung entfalten Fahne und Segel ihr metaphorisches Potential: Der Schiffsmast ist als Sinnbild der Mobilität gegen den Fahnenmast als Sinnbild der Stand- und Ortsfestigkeit gesetzt. Beide nutzen den Wind, um konträre Funktionen zu verkörpern. Man erkennt aber auch, wie Segel und Fahne zusammen das Sinnbild Venedigs ergeben: auf der einen Seite die kaufmännische Mobilität und diplomatische Wendigkeit, auf der anderen Seite der Willen der Stadt im Wasser zur Selbstbehauptung. Ein Teil von Carpaccios Obsession für die Fahne mag somit als venezianisch bezeichnet werden.



Abb. 2.3: Kleinteilige Fahnen und Flaggen (Det. aus viertem Bild)

Carpaccio malt unterschiedliche Fahnen. Es gibt eine Vielfalt kleiner, nebensächlicher Fahnen und Flaggen - man betrachte etwa einen Ausschnitt aus dem vierten Bild (Abb. 2.3). Es gibt die großen Fahnen, die vom Bildrand beschnitten als Rahmung und Bildteiler fungieren. Und schließlich gibt es die durch den Inhalt der Legende motivierten Fahnen. Besonders in der zweiten, militärischen Hälfte des Zyklus unterstreichen sie den Verlauf der Geschichte. Mit dieser Sequenz soll die Betrachtung beginnen.



Abb. 2.4: Empfang der Pilger in Rom

Im fünften Bild (Abb. 2.4) trifft die Kreuzfahne der Jungfrauen in einem friedlichen Empfang auf die roten Fahnen der Kurie. In der Himmelszone wird damit die Begegnung vorweggenommen, die sich auf Bodenhöhe im Zentrum des Bildes ereignet. Zwei Bilder später hält die Fahne der Jungfrauen Einzug in Köln, eine Stadt, in der es schon genug Fahnen zu geben scheint (Abb. 2.5). Auch hier wirken die Fahnen im oberen Bildteil wie ein Kommentar zum Geschehen, das sich in der unteren Bildhälfte abspielt. Carpaccio entfaltet dabei ein heraldisches Verwirrspiel (das hoffentlich nicht nur



Abb. 2.5: Ankunft der Pilger



Abb. 2.6: Fahnen über der Stadt (Det. aus Abb. 2.5)



Abb. 2.7: Bug des Schiffes (Det. aus Abb. 2.5)



Abb. 2.8: Altarbild: Apotheose der hl. Ursula

aufgrund meiner unzulänglichen Kenntnisse verwirrend ist): Über dem Wachturm der Stadt weht eine rotweiße Fahne mit drei goldenen Kronen. Im Heerlager der Hunnen sehen wir eine zweiwimpelige Fahne mit doppelter Kronenreihe auf blauem und goldenem Grund (Abb. 2.6). Drei Kronen gehören auch zum Stadtwappen Kölns. Drei Kronen führte aber auch Mohammed II. in seinem Wappen, der große türkische Sultan und Gegner Venedigs im 15. Jahrhundert. Doch auch die Jungfrauen beanspruchen das Emblem der Krone (Abb. 2.7). Am Bug des Schiffes erkennen wir ein rotes Schild mit zwei weißen Kronen, die sich durch ein Kreuzzeichen von den anderen Kronen absetzen. Märtyrerkronen sind auch das Emblem der Scuola di Sant'Orsola. Es ist nicht leicht, in dieser Konfrontation der Überblick zu behalten.

Das Martyrium der Jungfrauen führt wie beschrieben zur scheinbaren Dominanz der sechs Hunnenkronen (Abb. 2.1). Die Fahne, die in den ungleichen Kampf getragen wird, wirkt wie eine Verschmelzung der Fahnen, die im vorherigen Bild auf Seiten der Stadt Köln zu sehen waren: Die Farbe ist von den rotweißen Fahnen über der Stadt übernommen, das Motiv der sechs Kronen von der Fahne im Lager der Hunnen. Ludwig/Molmenti sehen hier im übrigen gemäß "alter Überlieferungen" eine gotische Standarte verbildlicht Bibl Ludwig/Molmenti, 149. Das Altargemälde zeigt dann den Triumph der scheinbar unterlegenen Fahne (Abb. 2.8): Die seltsam hydraulisch wirkende Apotheose der hl. Ursula vollzieht sich zwischen zwei roten Fahnen mit goldenem Kreuz, dem Banner der Scuola di Sant'Orsola. Eine ähnliche Fahne hatten die Jungfrauen bereits bei der Ankunft in Köln mit sich geführt (Abb. 2.7).



# Konstanz - Kunstwissenschaft

## Fahnen bei Carpaccio

*Steffen Bogen, Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte,  
Universität Konstanz*

### 3. Paragone: Fahne und Leinwandgemälde

Es gibt bei Carpaccio nicht nur die narrativen Fahnen, in denen die Konfrontationen der Geschichte emblematisch verdichtet werden. Es gibt auch die großen Fahnen, die nicht in der Geschichte wehen, sondern vor der Geschichte stehen: Sie können vom Bilderzähler hin und hergeschoben werden, um Zäsuren zu setzen und den Bildaufbau zu kommentieren. Besonders eindrücklich erscheint diese Funktion im vierten Bild, das ein großer Fahnenmast teilt (Abb. 3.0). An den Sockel der Fahne hat Carpaccio ein Cartellino mit seiner Signatur geheftet (Abb. 3.1), wie um zu bekräftigen, daß die Fahne nicht zur Handlung, sondern zum Apparat der Bilderzählung gezählt werden soll.

Das Beispiel macht deutlich, daß die Funktion der gemalten Fahne nicht allein aus der Realgeschichte der Fahne ableitbar ist. Die gemalte Fahne hat bildspezifische Funktionen, die der wirklichen Fahne nicht zukommen. In der Malerei der Fahne begegnen sich zwei Medien, die sich überkreuzen, verdecken, sich spiegeln und in Konkurrenz treten. Carpaccios obsessive Beschäftigung mit der Fahne ist vor allem aus dieser komplexen Konstellation heraus zu erklären. Dies soll im folgenden an drei Aspekten deutlich werden. Die drei Unterkapitel sind mit "Bewegung", "Indexikalität" und "Information" überschrieben.



Abb. 3.0: Zusammentreffen  
und Abschied der Verlobten



Abb. 3.1: Bildteilende Fahne  
mit Cartello Carpaccios

#### 3.1 Bewegung

Fahne und Leinwandgemälde haben einen gemeinsamen Ausgangspunkt: Sie bestehen beide aus einem Stück Stoff, d.h. aus gewebtem Leinen (oder anderen Stoffen bei der Fahne). Die grobe Textur der Leinwand bleibt bei Carpaccio stets sichtbar. Je näher man an das Bild herangeht, desto opaker wird die Bildfläche





Abb. 3.2: Leinwandstruktur

(Abb. 3.2). Das auf einer solchen Leinwand gemalte Fahnentuch ist zugleich ein Vergessen und reflexives Spiegeln dieser Ursprünge: ein Vergessen, weil wir nun den Stoff der Fahne und nicht mehr den Stoff der Leinwand sehen, ein reflexives Spiegeln, weil die Analogie der Stoffe auf diesen Prozeß der Verdeckung aufmerksam macht. Besonders auffällig erscheint die Analogie zwischen Fahne und Leinwandgemälde dem heutigen Betrachter bei den großen Gemälden, die auch in ihrer Dimension einer längsrechteckigen Fahne gleichen. Für den Betrachter des 15. Jahrhunderts sind es dagegen eher die quadratischen Bilder gewesen, die ihn an den damals üblichen Zuschnitt von Fahnentüchern erinnern konnten.

Offensichtlich ist aber auch die Differenz: Eine Fahne ist beweglich, ein Leinwandgemälde dagegen starr oder genauer: Die Leinwand ist allseitig, das Fahnentuch einseitig fixiert. Die Kunst Carpaccios besteht nun gerade darin, mit starrer Leinwand, den beweglichen Stoff der Fahne zu simulieren. Die mediale Differenz gibt dem Künstler die Möglichkeit, sich im Paragone zu beweisen: Es geht dabei nicht um die Illusion einer tatsächlichen Beweglichkeit der Leinwand, sondern um die Studie einer fiktiven Bewegung im Bild. Bei starkem Wind, wie ihn Carpaccio für seine Szenen erfindet, entziehen sich reale Fahnen der genauen Beobachtung. Der Maler (der noch nicht die Konkurrenz von Fotografen wie Muybridge oder Marey fürchten muß) kann sein Publikum leicht davon überzeugen, daß er mit Hilfe des Bildes zu zeigen vermag, wie sich Fahnen bewegen. Jede Fahne fällt bei Carpaccio etwas anders aus. Dennoch wird die Fiktion der Bewegung nach einem einheitlichen rationalen Prinzip erzeugt.



Abb. 3.3: Zweite Ankunft der englischen Gesandten in der Bretagne

Nehmen wir das Tuch der großen Fahne im dritten Bild (Abb. 3.4): Carpaccio entwirft die Fahne so, daß das parallel zum Fahnenmast ausgerichtete Gewebe seine Orientierung weitgehend beibehält. In dieser Richtung verwirft sich die Stoffbahn nicht, faltet sich nicht ein - allenfalls kippt sie etwas aus der vorgegebenen Vertikalen. Damit reduziert Carpaccio die Komplexität der Aufgabe erheblich. Vor allem deshalb bevorzugt er für die großen Fahnen den Gonfanon mit angesetzten Lätzen. Das Problem, ein wahrscheinliches Bild der Verwerfung zu malen, wird um eine Dimension verkürzt. Die Aufgabe, den Übergang von der Starre zur Beweglichkeit zu artikulieren, stellt sich nur noch in der Horizontalen. Wir sollen uns vorstellen, daß die Fahne in horizontaler Richtung in wellenförmiger Bewegung im Raum vor- und zurückschwingt, schlaff nach unten fällt und vom Wind wieder emporgehoben wird. Carpaccio erfindet wellenförmige Bewegungen, die am Anfang noch gedämpft sind - die Fixierung der Fahne am Mast verliert sich nur langsam - und



Abb. 3.4 : Fahne am linken Bildrand

dann immer freier werden: Mit der Teilung in fünf Bahnen wirft sich der Stoff dann in unvorhersehbare Richtungen, bringt aber in sich recht regelmäßig geformte Wellenbänder hervor.

Carpaccio scheint ähnlich wie Leonardo in seinen zeitgleichen Strömungsstudien, die Bewegung denken zu wollen. Doch es geht um mehr als um die Studie einer neutralen Bewegung. Denn die Beweglichkeit der Fahne steht im Dienst eines Zeichens. Die Fahne weht unabhängig davon, welches heraldische Zeichen ihr aufgeprägt ist. Aber gerade durch das Flattern macht das materialisierte Zeichen sichtbar, daß es einen festen Ort besetzt und den Beharrungswillen der Gemeinschaft verkörpert. Die Bewegungsstudie der Fahne ist somit auch die Studie einer fremden Medialität.

Diese These sei noch einmal am Beispiel der Fahne im vierten Bild belegt ([Abb. 3.1](#)). Sie weht dem Betrachter entgegen, so daß er das heraldische Zeichen nur schwer erkennen kann. Im Zentrum der Fahne steht nur für diejenigen lesbar, die mit der örtlichen Heraldik vertraut waren, das Wappen der Pisani. Gerade durch die Schwierigkeiten der Lektüre sehen wir nicht nur das gemalte Zeichen, sondern auch die gemalte Medialität der Fahne, die uns die Form vorenthalten oder eben zeigen kann. Mit dem effektvollen Bild der Bewegung malt Carpaccio einmal mehr den Seitenblick auf eine andere Materialität, die den dort verkörperten Zeichen zu ihrer Signalwirkung und Durchschlagskraft verhilft.

Die Studie der fremden Materialität verdeckt die eigene Medialität, reizt auf einem höheren Reflexionsniveau aber zum Paragone. Was den Aspekt der Bewegung betrifft, ist das Entscheidende bereits gesagt. Die Malerei schneidet schlechter und doch auch wieder besser ab als die Fahne: Der Maler kann seinen Formen nicht die Attraktivität des Bewegten verleihen. Aber er kann mehr als tatsächliche Bewegung hervorbringen: Er kann Bewegung denkbar und sichtbar machen.

# Konstanz - Kunstwissenschaft

## Fahnen bei Carpaccio

*Steffen Bogen, Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte,  
Universität Konstanz*

### 3.2 Indexikalität

Eine Fahne ist ein doppelter Index im Peirceschen Sinn: Sie zeigt nach unten und markiert damit den Ort, die Grenze, die gehalten werden soll. Sie zeigt aber auch zur Seite und macht damit den Wind und die Richtung sichtbar, aus der er weht. Die zwei Indizes stehen damit für zwei gegensätzliche Kräfte: Der horizontale Index steht für die Kraft, die auf die Fahne einwirkt, der vertikale Index für die Kraft, mit der die Fahne diesem Druck standhält. Carpaccio integriert beide Funktionen der realen Fahne in seine Bildwelt und stellt sie zugleich in den Dienst seiner Malerei.



Abb. 2.2: Fahne und Segelschiffe



Abb. 3.4: Fahne am linken Bildrand

Die Indexikalität der großen Fahnen ist nicht auf den dargestellten Handlungsraum, sondern zuerst und vor allem auf die bemalte Bildfläche zu beziehen. Alle großen Fahnen sind vom Bildrand (oder zumindest von bildinternen Rahmenformen wie in [Abb. 1.0](#)) überschritten ([Abb. 2.2](#), [Abb. 3.4](#), [Abb. 3.1](#)). Auch ein um 15 cm größer zu denkendes Bildformat ändert daran nichts. Dadurch werden die Fahnen zum Bildteiler, der an der Stelle einer zusätzlichen Rahmenform zwei Bildflächen voneinander trennt und verbindet. Die Fahnenstangen erscheinen zwar räumlich, sind aber flächenhaft, in der Art eines Diagramms über dem hierarchisch untergeordneten Bildraum zu denken.

Die Fahne mit dem Cartellino Carpaccios ist wiederum das schlagendste Beispiel ([Abb. 3.0](#)). Bildräumlich betrachtet, steht sie sozusagen im Nirgendwo. Wenn überhaupt, befindet sie sich mit den links gruppierten Scuolenmitgliedern vor der Szene - ein Ort unterhalb der Wasseroberfläche, den es eigentlich gar nicht geben kann. Vor allem aber steht die Fahne zwischen den Szenen. Carpaccio vernäht mit Hilfe der Fahne die beiden



Abb. 3.1: Bildteilende Fahne  
mit Cartello Carpaccios



Abb. 3.0: Zusammentreffen  
und Abschied der Verlobten

Bildhälften, die als Handlungsräume kilometerweit entfernt sind - links England, rechts die Bretagne. Die Fahne bleibt zugleich als Saum und Markierung des künstlichen Übergangs stehen. Was kein noch so breiter natürlicher Raum ausdrücken könnte, wird mit Hilfe der künstlichen Schwelle angezeigt: der entscheidende narrative Übergang, in dem Ätherius aus der Welt der Heiden in die Welt der Christen tritt, aus der Welt der Bastionen in die Welt der Kirchen und Paläste. Der vertikale Index der großen Fahnen ist somit nicht von den Personen im Bild erkämpft, sondern vom Maler im Dienst einer gegliederten Erzählung eingesetzt.

Auch in ihrer horizontalen Indexikalität sind die Fahnen aus dem umkämpften Raum der Geschichte in den kontrollierten Raum der Erzählung zurückgezogen. Die gemalten Fahnen reagieren nicht auf die Bewegung der Luft und zeigen nicht die Richtung des Windes, sondern sie reagieren auf die Sequenz der Bilder und markieren die Richtung der Lektüre.

Zur Veranschaulichung bleibe ich beim vierten Bild. Die scheinbare Kontinuität von Raum und Licht zerfällt bei genauerer Betrachtung in einen diskontinuierlichen Luftraum, in dem der Wind bläst, woher er will: In der linken Bildhälfte weht er von links, in der rechten Bildhälfte von rechts und in der Mitte weht er aus dem Bild heraus. Die Widersprüche weisen noch einmal diskret auf die räumlichen Brüche dieses Bildes hin, verbinden sich aber zugleich zu einem übergeordneten System. Als flächenhafte Indizes gelesen, geben die Fahnen Hinweise auf die intendierte Leserichtung der Bildszenen: Im Bildvordergrund führt sie von links nach rechts, von der Verabschiedung des Ätherius zum Empfang durch Ursula. Im oberen linken Bildteil sekundieren die kleinen Fahnen diese Bewegung, die zentrale Fahne markiert eindeutig, in welcher Richtung der Übergang erfolgt. Zugleich zeigen ihre Bänder schräg nach unten, auf die Hauptszene der rechten Bildhälfte. Die Bewegung der Geschichte führt dann wieder nach hinten und zurück nach links, zu den Schiffen, mit denen die Verlobten zu ihrer Pilgerfahrt aufbrechen. Die Fahnen der rechten Bildhälfte begleiten die Hauptpersonen auf diesem Weg und damit auch die Augen des Betrachters. Insbesondere die roten Fahnen, die über den Fanfarenbläser wehen, sind Indices der bildinternen Richtungsumkehr und Verweis auf die Szene der

Einschiffung.

Wiederum verdeckt Carpaccio mit der Gestaltung der Fahnen die spezifische Medialität der Malerei und deckt sie zugleich als Mediendifferenz auf: Die Medialität der wirklichen Fahne lebt von der Auseinandersetzung. Ihr Ort muß erobert und behauptet werden. Der Wind vertritt metaphorisch den Gegner, der nicht vollständig ins System integriert oder ausgeschaltet werden kann, dem man aber zum eigenen Ruhm sichtbar standhalten kann. Die gemalte Fahne bei Carpaccio simuliert einen solchen Konflikt und löst ihn zugleich in der anderen Systematik der Malerei auf: Der Ort der gemalten Fahne und ihr Richtungsspiel sind kalkuliert. Im Bild ist der Maler sein eigener Souverän, der Fahnen setzt und den Wind wehen läßt, woher er will.

In dieser Freiheit spiegelt sich nicht der Einsatz realer Fahnen, sondern die weitaus größere Freiheit der narrativen Malerei. Die grenzziehende Setzung des Fahnenmastes entspricht der Zerlegung der zur Verfügung stehenden Wandflächen in Orte für relativ frei formatierte Leinwandgemälde. Das Fahnentuch, das die Lektürierichtung anzeigt, verweist auf die Möglichkeit, die Leinwandgemälde bei ihrer Konzeption und dann auch bei ihrer Anbringung auf vorbestimmte Weise zu einem Zyklus zusammenzuschließen. (Welcher Lustgewinn damit verbunden ist, zeigt noch unsere digitale Reintegration.) Indem Carpaccio die Grenzziehung als Fahne malt, stilisiert er die Malerei als heroisches Medium, das die Grenze des Eigenen gegen das Fremde behauptet. Zugleich geben die Bilder das behagliche Gefühl, daß die gemalte Indexikalität der Fahne keine genuine Indexikalität ist, die gegen den Widerstand eines unbekanntem Objekts hervorgebracht werden muß, sondern eine diagrammatische, die den Prozeß der eigenen Bilddisposition reflektiert. Wieder macht die gemalte Fahne auf Mediendifferenzen aufmerksam und wieder geht die Malerei aus dem inszenierten Paragone gestärkt hervor: Sie ist das flexiblere und kontrollierbarere und damit auch das vollkommener Medium.

# Konstanz - Kunstwissenschaft

## Fahnen bei Carpaccio

*Steffen Bogen, Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte,  
Universität Konstanz*

### 3.3 Information

Die Fahne reproduziert einen Typus und zeigt damit an, zu welcher Gemeinschaft sie gehört. Mehr Information kann sie mit ihrem indexikalischen Gestus nicht verbinden. Gerade dieser Umstand muß einen Maler der Renaissance reizen. Denn hier ergibt sich ein eklatanter Unterschied zur Art, wie er seine signifikanten Formen hervorbringt, sein Publikum in imaginäre Welten entführt.

Die relevanten Merkmale der Fahne sind in einem heraldischen Kode festgelegt. Er bleibt lesbar, egal in welcher Materie er realisiert wird. Mediale Eigenschaften und signifikante Merkmale einer Fahne sind strikt getrennte Ebenen des Zeichenprozesses. Die Fahne weht unabhängig von ihrer Heraldik. Der Maler kann dagegen wunderbar flexible Übergänge zwischen Eigenschaften seines Mediums und den signifikanten Formen hervorbringen. Kein vorgeprägter Typus schiebt sich zwischen die Bildfläche und das, was der Betrachter darin erkennen kann. Wir scheinen die Dinge selbst zu sehen. Die Figuren lösen sich in ihren eingefrorenen Gesten wie von Zauberhand aus dem starren Kontinuum der Bildfläche. Nuancen des Farbauftrags verändern den Gesichtsausdruck, ohne daß wir zuvor an den Bildern lernen müßten, relevante Differenzen zu entschlüsseln. Wie sollte der Maler seine anderen Möglichkeiten der Formgebung nicht auch und gerade am Beispiel der flatternden Fahne demonstrieren?

Eine Fahne bietet die Möglichkeit zur "doppelten Mimesis", einen Begriff, den ich von Felix Thürlemann übernehme Bibl Thürlemann. Doppelte Mimesis liegt z.B. vor, wenn ein Maler eine Wolke malt, und diese Wolke zugleich eine figürliche Gestalt zeigt, die der Betrachter projektiv entdecken kann. Mantegna war ein Meister dieses Verfahrens, wie etwa sein Wolkenreiter (Abb. 3.5) aus dem kleinen Tafelgemälde des



Abb. 3.5: Wolkenreiter (Det. aus Abb. 3.6)



Abb. 3.6: Andrea Mantegna, hl Sebastian



hl. Sebastian in Wien beweist (Abb. 3.6).



Abb. 3.4: Fahne am linken Bildrand (Det. aus Abb. 3.3)



Abb. 3.7:  
Bergspitze, Wolkenformation und Fahnentuch (Det. aus Abb. 3.0)



Abb. 3.8: Begegnung der Fahnen (Det. aus Abb. 2.4)



Abb. 3.9: Traum der Ursula



Abb. 3.10: "Todesengel" und Todesschütze (Det. aus Abb. 3.9 und Abb. 2.0)



Abb. 3.11: Ursula und der Engel



Dürer hat ein ähnliches Spiel mit dem Faltenwurf von Kissen und Tüchern inszeniert. Damit nähern wir uns wieder den gemalten Fahnen, die bei Carpaccio von Anfang an verdächtig wirken. Sie sind Teil der Himmelszone und bilden zusammen mit den Wolkenformationen ein uneingelöstes Gestaltpotential (Abb. 3.4, Abb. 3.7). Wie ein rätselhaftes Orakel scheint das Schlagen ihrer Bänder mehr sagen zu wollen, als die aufgeprägten heraldischen Zeichen sagen können. Hat der Betrachter hier etwas Entscheidendes übersehen?

Die Möglichkeit der projektiven Form der Fahne bleibt im Ursulazyklus lange Zeit ein spannender und doch unbestätigter Verdacht. Beim Empfang in Rom können wir eine Art Kniefall der Kreuzfahne erkennen, die sich dabei ähnlich tänzerisch verhält wie die Botschafter in den vorhergehenden Bildern (Abb. 3.8). Doch der Betrachter kann nicht sicher sein, ob er hier wirklich eine konsensfähige, gemeinschaftsstiftende Form erkannt hat.

Das einzige Beispiel, das - wie ich glaube - eine klare Auflösung besitzt, ist der Traumengel. Die Traumszene ist eigentlich ein sehr stilles, sozusagen windstilles Bild (Abb. 3.9). Der leiseste Lufthauch wird spürbar, so daß das aufwallende Gewand des eintretenden Engels nicht nur seinem gemessenen Schritt, sondern auch dem Luftzug der Fortbewegung geschuldet scheint. Ursula scheint diesen Hauch zu spüren. Mit der Hand am Ohr lauscht sie dem göttlichen Pneuma.

Das Bild ist voller Anspielungen auf das zukünftige Martyrium, das Ursula im Traum vorhergesagt wird. Der Schlaf ist auch der Tod, das Bett die Bahre (auf der die Heilige zwei Bilder weiter liegen wird), die Königskrone ist die Märtyrerkrone, der Schrank die Gruft usw. Die vielen Vorzeichen des Bildes hat bereits Michel Serres analysiert [Bibl Serres](#). Dazu gehört auch der Engel, der als todbringender Engel erscheint (Abb. 3.10): Die dunkle Märtyrerpalm ist so spitz wie ein Pfeil. Das goldene Band in seiner Hand - und damit komme ich zur angekündigten doppelten Mimesis (auf die mich eine studentische Arbeit von Norman Ächtler und Christoph Henn aufmerksam gemacht hat) - rollt sich zur Form eines geschwungenen Bogens ein. Wir sehen plötzlich den oberen Teil des Bogenstabs an den sich eine ausgebuchtete Nase anschließt, die die Hand antizipiert, die den Bogen hält und an der der Pfeil angelegt wird. Mit einem solchen Bogen wird zwei Bilder weiter der Jüngling auf Ursula zielen (Abb. 3.10), die dabei so ergeben auf ihr Ende wartet, wie sie auch die Traumbotschaft entgegengenommen hat. Die Konfrontation der träumenden Ursula mit dem Traumboten nimmt somit die Konfrontation der Märtyrerin



mit ihrem Mörder vorweg (Abb. 3.11/ 3.12). In die blondgelockte Anonymität des Todesschützen kann sogar eine direkte Wiederkehr des Traumengels hineingesehen werden. Das bogenähnlich flatternde Band der Traumszene unterstreicht diese unheimliche Analogie. Im Band des Engels haben wir somit einen Fall der doppelten Mimesis mit Tuch, auch wenn es kein Fahmentuch ist. Das Tuch wird entsprechend anders signifikant als eine Fahne: nicht durch einen aufgeprägten heraldischen Typus, sondern durch ein projektives Spiel mit einer fixierten Kontur. Gerade dadurch stellt Carpaccio einmal mehr die überlegenen medialen Fähigkeiten seiner Malerei unter Beweis. Eigenschaften des Mediums und signifikante Formen können hier in einem gemeinschaftsstiftenden Spiel ineinander überführt werden. Gemeinschaftsstiftend ist dieses Spiel vor allem deshalb, weil es immer eine Gruppe geben wird, die die signifikante Form sehen will, und eine andere, die sie eben nicht so sehen will oder sehen kann.

# Konstanz - Kunstwissenschaft

## Fahnen bei Carpaccio

*Steffen Bogen, Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte,  
Universität Konstanz*

### 4. Neuzeitliches Medienbewußtsein

Die im Versammlungsraum der Scuola di Sant'Orsola aufgehängten Leinwandgemälde Carpaccios standen ähnlich wie wirkliche Fahnen für die Selbstbehauptung und das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Gemeinschaft. Mit Hilfe der Kunst Carpaccios schufen sich die Mitglieder der Scuola einen Ort, mit dem sie sich identifizieren, an dem sie ihre Ansprüche sichtbar machen konnten. Diese Funktion der Bilder wird durch das Malen fremder Medien unterstrichen. In einem internen Paragone eröffnet sich der Maler die Möglichkeit, die Leistungsfähigkeit seiner Kunst gegen die dargestellten anderen Medien auszuspielen.

Darin kann Carpaccios Zyklus als paradigmatisch für ein neuzeitliches Medienbewußtsein gelten. Die mittelalterliche Malerei war von einem zentralen Medium ausgegangen: dem heiligen Körper, durch den Gott spricht und wirkt. Jedes vom Menschen eingesetzte Medium mußte der heiligen Substanz seine Referenz erweisen. Jede mediale Brechung mußte sich als zusätzliche Entfernung von der Fülle des Ursprungs ausgeben. In der Neuzeit kehrt sich diese Hierarchisierung um. Die Fülle wird nicht am Anfang, sondern am Ende vermutet. Die Bilder des Ursulazyklus dürfen bedeutend sein, ohne den sichtbaren Kniefall vor der Reliquie zu machen, die sich im Besitz der Scuola befand. Stattdessen wird ein Spiel der medialen Anreicherung inszeniert, in dem es nicht leicht ist, den Überblick zu behalten.

Die Spielregel jedoch ist deutlich geworden: Durch gemalte Medialität schwächen die Bilder des Ursulazyklus ihre eigene Wirkungsmacht nicht, sondern stärken sie. Medialität steht nicht mehr für eine Entfernung von den Ursprüngen, für Übertragungsverluste oder Übertragungsfehler, sondern für den Zugewinn an Herrschaft und Kontrolle: Welche Macht ist größer als die, andere im eigenen Namen sprechen zu lassen?

Das gewandelte Medienbewußtsein der frühen Neuzeit reflektiert die Tatsache, daß sich Macht auf Medien stützt, daß diese keine vorliegende Autorität passiv widerspiegeln, sondern diese erst produzieren. Die Malerei gewinnt dabei den Rang eines Königsmediums, das mit einer unglaublichen Transparenz und Flexibilität andere Medien integrieren und umfunktionieren kann. Mit anderen Worten: Malerei steht für die Beherrschung des bereits Herrschaftlichen. Die Dinge, die in den Szenen auf nicht immer genau bestimmbarer Weise im Namen fremder Mächte sprechen, beginnen unter der Hand des Malers von Neuem und nun im Namen seiner Auftraggeber bedeutend zu werden. Carpaccios obsessive Beschäftigung mit der Fahne steht im Zentrum einer solchen Kunst.