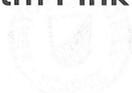


HQ 20969

Sebastian Egenhofer · Inge Hinterwaldner · Christian Spies (Hg.)

Was ist ein Bild?
Antworten in Bildern
Gottfried Boehm
zum 70. Geburtstag

Wilhelm Fink



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Gestaltung und Satz: Morphose, Mark Schönbächler, Basel
Einbandgestaltung: Morphose, Mark Schönbächler, Basel
Schriften: Elena und Locator, Process Type Foundry
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5460-7



Freiwillige Akademische
Gesellschaft Basel



Max Geldner Stiftung

Inhalt

Vorwort · 11

Achatz von Müller · 15
Das Geheimnis der Kollegmappe

Martina Dobbe · 19
Durchsicht und Ansicht

Bernhard Waldenfels · 23
Auf malerischen Seitenwegen

Andreas Cremonini · 27
Autoikonoanalyse. Zu Gerhard Richters
übermalter Fotografie *4. März 03*

Sigrid Weigel · 31
Vom Eintritt der Tränen ins Bild. Von der
weinenden Maria aus Vesperbildern des
14. Jahrhunderts zu Rogier van der Weyden

Nicolaj van der Meulen · 35
Das Leben spielen. Die Katakombenheilige
Theodora von Rheinau

Bernhard Giesen · 39
Performanz-Kunst

Bernd Stiegler · 43
Frank Bunker Gilbreth, *Motion Study*, ca. 1910

Maren Butte · 47
Stillgestellt. Gesten zwischen Bild und
Performance bei Lindy Annis

Beate Söntgen · 51
Ein Bild verlässt den Rahmen. Die Attitüden der
Lady Hamilton

Andreas Cesana · 55
Oknos der Seilflechter. Hermeneutische
Zugänge zu einem antiken Relief

Wolfgang Kemp · 59
Bild? Bilder! (zumindest zwei)

Karlheinz Lüdeking · 63
Die weiße Leinwand (und die graue Fliese)

Dora Imhof · 67
Black Light. Guy Debords *Hurlements en faveur
de Sade*

Daria Kotacka · 71
Derek Jarman. Das ultimative Blau

Heinz Liesbrock · 75
Ausdruck als Ausdruckslosigkeit. Die Vollendung
des abstrakten Bildes bei Ad Reinhardt

James Elkins · 79
Images without Sense

Michael Hagner · 83
Stadtleitbilder

Matthias Schmidt · 87

Luftspuren. Zur Notation eines Bildes

Ileana Parvu · 91

» Comme si Mnémosyne elle-même arrivait par les touches de couleur «. Robert Morris et l'image tactile

Birgit Mersmann · 95

Imago in Excelso. Annotationen zu einer generativen Ikonik

Gerhard Neumann · 99

Ikonensequenzen. Paolo Veronese: *Die Hochzeit zu Kana* (1563)

Karlheinz Stierle · 103

Macht und Ohnmacht der Kunst. Nicolas Poussins *Orpheus und Eurydike*

Helmut Lethen · 107

Zirkulation des Punctums

Horst Bredekamp · 111

Albertis simulacrum *im Tal*

Danièle Cohn · 115

Une musique pour la *Bildkritik*

Orlando Budelacci · 119

Der schweigende Wald des Selbstbezugs – Thomas Demands *hortus conclusus*

Sebastian Egenhofer · 123

Die irreduzible Modalität der Fiktion. Marcel Broodthaers, *Ein Wintergarten*

Peter Blome · 127

Cy Twombly und die *Schule von Athen*

Martina Merz · 133

Das Matterhorn steht kopf: Die Macht der Nanowissenschaften im Bild

Jörg Johnen · 137

Florin Mitroi

Philip Ursprung · 141

Gebautes Bild: Herzog & de Meurons Blaues Haus

Katharina Schmidt · 145

Vengeance of Achilles von Cy Twombly

Jean-Marie Le Tensorer · 149

Le Biface, image des origines

Anselm Haverkamp · 153

Elegante Immanenz. Antonello da Messina, Romeo Castellucci

Vera Beyer · 157

Unter neuen Vorzeichen. Ein Buchstabe als ikonische Differenz zwischen Text und Bild

Emil Angehrn · 161

Vom Sichtbarwerden

Maja Naef · 165

Bild und Stimme. Zu Hollis Framptons (*nostalgia*)

Richard Hoppe-Sailer · 169

Neue Bilder in der Kirche – Überlegungen zu einer umgekehrten Säkularisation

Christian Spies · 173

Selbstvergewisserung auf der weißen Wand.
Pieter Saenredams *Chor von St. Bavo in Haarlem*

Hans Belting · 177

Die Hauptapsis von San Marco. Der Staatsmythos als Bild

Oskar Bätschmann · 181

Tizians letztes Bild: *Pietà*

Barbara Schellewald · 185

Der Traum vom Sehen

Victor Stoichita · 189

Das Buch, der Stein, das Fleisch. Die *Anna Selbdritt* von Andrea Sansovino

Gerald Wildgruber · 193

»In lieblicher Bläue ...«. Grundlegung der Bildzeit durch Phänomenologie des Heiligen bei Friedrich Hölderlin

Emmanuel Alloa · 199

Eine gebrochene Erscheinung. Zum *Christophorus* von Konrad Witz

Wolfram Hogrebe · 203

Peter von Matt · 205

Wie wird das Bild zum Ereignis? Wie wird das Ereignis zum Bild? Zwei bildästhetische Operationen in Conrad Ferdinand Meyers Gedicht *Venedig*

Florian Wöller · 209

Das gemalte und das erscheinende Sein. Absolute Bildlichkeit bei Petrus Aureoli (1280–1322)

Peter Geimer · 213

»Ein großes komisches Dreieck«. K.R.H. Sonderborg, *Spur Andreas B.*

Georges Didi-Huberman · 217

Dire malgré tout

Claudia Blümle · 221

Giorgio de Chiricos *Enigma*

Günter Figal · 225

Die Räumlichkeit der Bilder

Eva Kuhn · 229

Ein Filmbild im Blick

Rudolf Preimesberger · 233

Noch einmal zu Caravaggios *Früchtekorb*

Inge Hinterwaldner · 237

Beinarbeit allemal. Rotation in und Verdrehung von Boccionis *Dinamismo di un Foot-Baller*

Philipp Stoellger · 241

Ambivalenz des Begehrens und
Ambivalenztoleranz des Bildes. Vom Sinn und
Geschmack für ikonische Differenzen

Bodo Vischer · 245

DARK MATTER. Eine Annäherung

Gertrud Koch · 249

Wann wird, was nicht im Bild ist – ein Bild?
Zur Dialektik des filmischen Bildes zwischen
Abwesenheit und Anwesenheit

Barbara van der Meulen-Kunz · 253

Lose Kombinationen. Das fotografische Bild bei
Dan Graham

Matteo Nanni · 257

Musikalische Schaubilder des Mittelalters: Schrift
wird Notation wird Diagramm

Claus Volkenandt · 261

Einüben von Geschlecht. Zu einer Fotografie von
Sergey Bratkov

Matteo Burioni · 265

Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*. Die ersten
drei Minuten

Karl Pestalozzi · 269

Charles-François Daubigny: *Le Printemps*

Iris Laner · 275

Nach 1989 – Das neue Bild eines gemeinsamen
Europa? Zur Kritik konsensueller Politik bei
Deimantas Narkevičius

Michael Lüthy · 279

Das falsche Bild. Robert Smithsons verworfene
Erstversion der *Spiral Jetty*

Joachim Küchenhoff · 283

Liebeszauber – Bildzauber

Andreas Beyer · 287

Ruhmesblätter. Giuseppe Arcimboldos
Selbstporträt von 1587 als *memoria cartacea*

Philipp Kaiser · 291

Brüllende Bilder

Sophie Schweinfurth · 295

Zu einer Miniatur im Chludov-Psalter oder:
Versuch »eines Sprungs über die Mauer der
Absurdität«

Johannes Grave · 299

Zur paradoxen »Macht« des Bildes.
Giovanni Bellinis *Pietà* in der Brera

Werner Busch · 303

Die Inserierung des Inoffiziellen ins offizielle
Medium. Jacques-Antoine Dassiers Medaille des
Antiquars Martin Folkes von 1740

Michael Diers · 309

Blätter, die die Welt bedeuten

Angela Mengoni · 313

Bild und Inkorporation. Anmerkungen zu einem Fotogemälde von Gerhard Richter

Arno Schubbach · 317

›Abgemessene Deutlichkeit‹. Zur Rolle von Begriffen in einer Theorie der Bilder

Cornelia Bohn · 321

Volatilität des Geldes, der Bilder und der Gefühle. Michelangelo Antonionis *Eclisse*

Simon Baier · 325

Anarchie der Fläche. Malevičs blinde Architektur

Michael Renner · 329

Vom Rasterpunkt zum Argument – Fünf Annäherungen an ein Bild

Bice Curiger · 333

Die Annäherung des Lebens an die Kunst

Otfried Höffe · 337

Ein Titulkupfer als forschungspolitisches Programm: Francis Bacon, *Instauratio magna*

Sybille Krämer · 341

Ein Lob der Fläche oder: die Linie denken

Stanislaus von Moos · 345

Trasa W–Z. Ein Mini-Epochenbild

Armin Zweite · 349

›... I am a matter of light ...‹. Zu Cy Twomblys Gemälde *Ohne Titel* von 1993

Ralf Simon · 353

Odfeld (Schlotter/Raabe/Schmidt)

Ralph Ubl · 359

Paris 1830: Bild und Ereignis

Thierry Greub · 363

Nicht-Bild und Meta-Bild: *Las Meninas* von Diego Velázquez

Stephan E. Hauser · 367

Aus dem Turnsaal der Bilder: Der Handstand

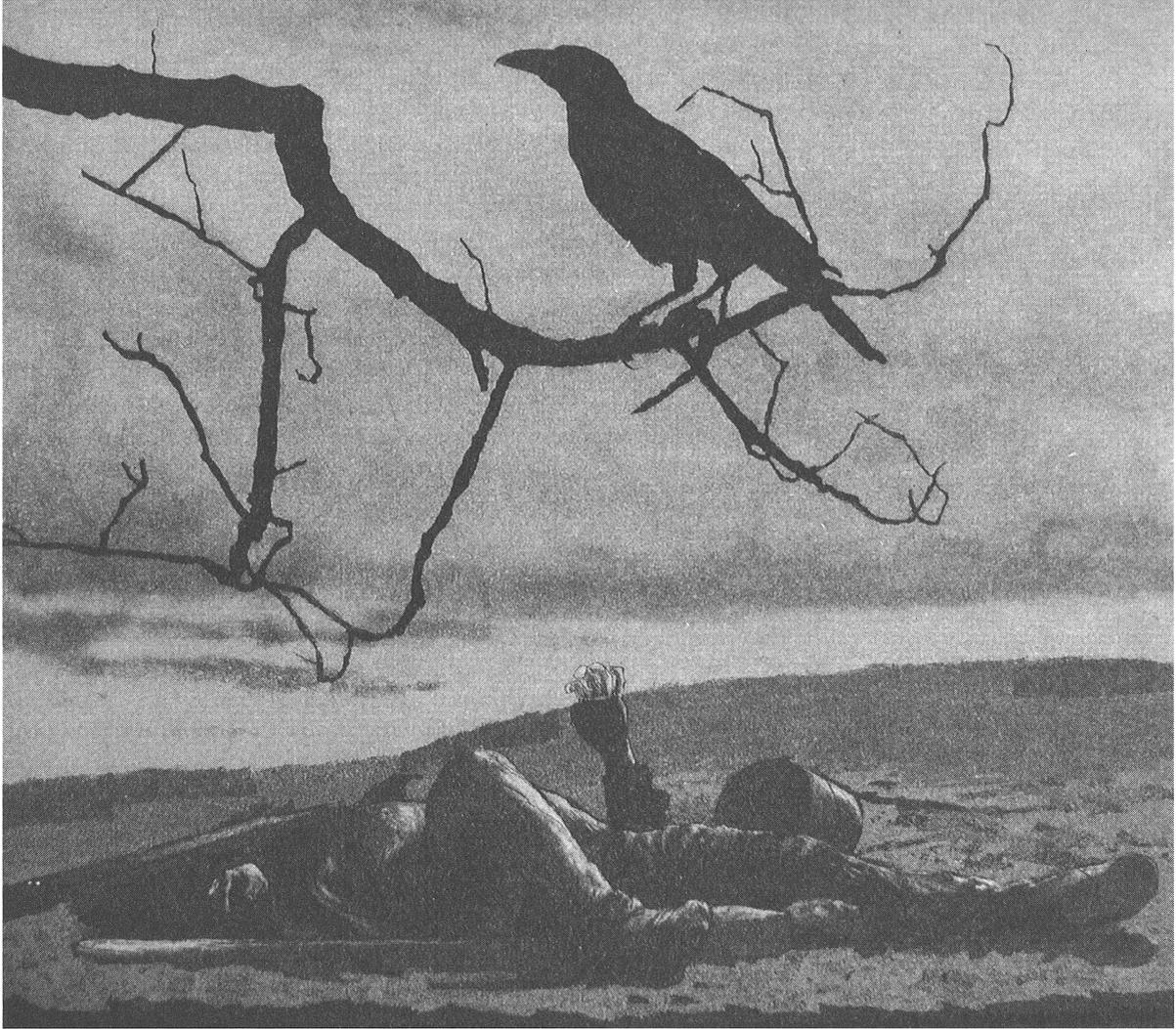
Frank Fehrenbach · 371

Der Bruder des Nichts

Gabriele Brandstetter · 375

Die Unruhe des Bildes. Ekphrasen des *praesepe* in Goethes *Wahlverwandschaften*

Abbildungsnachweis · 381



Eberhard Schlöter, *Das Odffeld*. »Der Menschen Leichnam sollen ligen / wie der Mist auf dem Feld / und wie die Garben hinter dem Schnitter / die niemand samlet.« (Jer 9,22), 1993

*Der Menschen Leichnam sollen ligen / wie der Mist auf
dem Feld / und wie Garben hinder dem Schnitter /
die niemand samlet (Jer 9,22)*

Am entscheidenden Detail muss der Betrachter seine Deutung in das Sichtbare hineinlesen, aktiv eine Gestaltwerdung investieren. Ragt der linke Unterarm der Leiche empor? Zitiert die Radierung die aus den europäischen Schlachtenbildern bekannte Pathosformel der im Todeskampf nach oben krampfenden Hand? Ist das intensive Schwarz an dieser Stelle also die Silhouette eines erstarrten Aufbäumens dieses Unterarms, und sind die über den im Hintergrund sich abzeichnenden Hügel hinausragenden Geäderfragmente Teile der schon verwesenden Hand, die hier abstrahierend in ein transparentes Diagramm übersetzt wurde? Muss also derart der Betrachter eine schreckliche Szene in die noch schrecklichere Konkretheit steigern?

Es bietet sich eine andere Lektüre an. Jenes Geäder könnte ein auf dem entfernten Hügel stehendes Gesträuch sein, die von ihm ausgehende, abwärtsführende und breit angelegte dunkle Führung wäre als Verwerfung der Landschaft, als Bach, als schwarzer Schattenwurf rekonstruierbar. Hintergrund und Mittelgrund würden sich je nach Deutungsoption täuschend übereinanderlegen. Der Eimer (oder ist es eine Trommel?) könnte als Inbild der finalen Nihilierung der Gestalthaftigkeit signalisieren, dass hier in der Tat eine Bewegung der Erde oder der Erdformation etwas vorgaukelt, das man zu schnell auf den liegenden Menschen bezogen haben könnte.

Im Hin und Her dieser beiden Lektüren, Hintergrund, Mittelgrund und Vordergrund im Wechsel fokussierend, vermischen sich die Deutungen. Eine verwesende Hand ist der Erde nicht mehr fern, ihr erstarrtes Emporragen klagt in der letzten Geste gegen ihr Schicksal, Erde werden zu müssen. Der aasfressende Rabe, übergroß, wird sein Mahl bekommen oder auch schon bekommen haben. Der breite schwarze Fluss, der in die Landschaft eingelassen ist, konnotiert das schon zur Schwärze tendierende Blut der Leiche. Ob hier also noch die humanoide Form oder schon der Humus des Schlachtfeldes dargestellt ist, bleibt nicht nur offen, sondern gerät als Alternative in eine oszillierende Bewegung, in der beide Optionen einander befördern, um sich auf den Generalnenner des Todes zu bringen.

Dass das Dargestellte in der Tat einen Prozess der mehrfachen Lektüre erfordert, in dem immer wieder die eine Konkretisierung in die andere umschlägt und beide sich wechselseitig verstärken, wird an dem Geäst erneut deutlich. Im Hintergrund erhebt sich auf dem Hügel das schwer deutbare Geflecht, eine Textur, ein Strauchwerk. Oder: Im Mittelgrund erhebt sich die diagrammatische Hand, die in sich hineinkrampfend keine Deixis mehr leistet: Aderfragmente. Was immer sich dort erhebt, es korrespondiert mit dem Geäst im Vordergrund, auf dem der Rabe sitzt.

Man kann vermuten, dass hier das Bild einen weiteren Kreislauf der Bestimmungen in Gang setzt. Es etabliert einen Rahmen, aber er geht quer durch das Bild. Denn das Geäst ist in seiner angedeuteten Abstraktion und seinen übervielen

rechten Winkeln den Zügen der Buchstaben angenähert, ohne einen Einzigsten zu bilden. Die Schrift hat sich in die fragmentarischen Züge der Lettern aufgelöst. Sie entspricht darin der elementaren Bewegung des Radiervorgangs, der sich aus buchstaben- und schreibanalogen Ritzungen zusammensetzt. Vor und hinter der Leiche steht, nicht entzifferbar, die Ruine einer gewesenen Schrift, als Schema eines Sinns, der sich in die Allegorie des Todes entstellt hat. So weit, wie das Geäst im Vordergrund steht, wird man sich den zur Erde gehenden Stamm als vor der Bildebene befindlich vorzustellen haben. Dies aber lenkt den Blick auf den untersten Bildrand, der, zusammen mit dem Raben und dem Geäst, dem Betrachter am nächsten liegt. Man sieht einen massiven schwarzen Grund. Er ist einer Wellenbewegung angenähert, aber dafür auch wiederum zu sehr in die scharfe Kante hinein abstrahiert. Gleichwohl, es drängt sich der Gedanke auf, es wäre dies das schwarze Blut, das im Hintergrund von dem Geäst in die Landschaft hinfließt und durch das Geäder der Erde nun fast schon vor dem ›Bild‹ wieder auftaucht, seinen Gegenstand – die Leiche, die Erde, das Schlachtfeld – tragend. Das Blut scheint zum Betrachter zu strömen, ebenso wie der Baum seinen imaginären Stamm vor dem ›Bild‹ – oder besser: vor der Erde, im Blut – zu haben scheint.

Es ist der Betrachter, der als Ra(a)be das Bild liest: Er liest eine Abstraktionsbewegung, die im Bild vorhanden ist, in die Konkretheit der Hand zurück, indem er eine Bedeutung einschreibt; er liest eine schwarze Verwerfung als Blut – weil er selbst das Blut ist, welches die Radierung trägt, und weil seine Hand den Sinn der Radierung zu schreiben nicht umhin kann.

Diese schreibende Hand ist eine zitierte, es ist der Rabe, der gegen unsere kulturell habitualisierte Leserichtung von rechts unten nach links oben gerichtet ist, weitgehend der Achse parallel geführt, die aus der Verlängerung des gemutmaßten Arms resultiert. Hier ist gegen den Strich zu lesen, wie man gemeinhin sagt. Wilhelm Raabe hat in seinem zeichnerischen Werk die meisten seiner Raben in dieser Weise ebenfalls gegen den Strich gezogen.¹ Eberhard Schlotter's Radierung entstammt einem Raabe gewidmeten Zyklus aus dem Jahr 1993, ihr Titel zitiert dessen Roman *Das Odfeld* (1888), die vorliegende Radierung ist das neunte und letzte Blatt. Schlotter liest Raabe, aber er liest ihn mit Arno Schmidt, wie auf einer anderen Radierung zu sehen ist, in der einem Raben die übereinandergelagerten Porträts von Schlotter, Schmidt und Raabe eingefügt sind: eine Trinität des Schwarzen im Innenraum dieser an einen Scherenschnitt erinnernden Silhouette.²

Raabes *Odfeld* ist der erste Text der deutschen Literatur, der nichts anderes beschreibt als eine Schlacht oder, um genau zu sein: das Ausweichen vor derselben. Von den Heeresbewegungen des Siebenjährigen Krieges getrieben, versucht eine Gruppe von Flüchtlingen, ausgehend von einem Kloster, den Kriegshandlungen zu entkommen, um am Ende des Romans, nach einem erzwungenen Kreisgang um das Schlachtfeld, wieder am Ausgangspunkt, dem nun zerstörten Kloster, anzukommen: ein sinnloser Wirbel des schieren Überlebens. Die Schlacht selbst kündigt sich am Vorabend mit dem Naturspektakel einer im Himmel stattfindenden Auseinandersetzung an. Zwei Rabenschwärme kollidieren und richten in der luftigen Höhe ein Gemetzel an. Im Kloster Amelungsborn hat der Magister Noah Buchius in seiner Klausur einen Invaliden aus dieser Himmelschlacht aufgenommen, einen flügelahmen Raben. Dieser verbleibt in der verschlossenen Klausur, die als einziger Raum des Klosters von den feindlichen Truppen nicht verwüstet wird, so dass der nach seiner Flucht heimkehrende Buchius hoffen darf, seine Schreibstube und Rückzugsklausur unversehrt in Besitz nehmen zu können. Aber in dieser Welt der geordneten Zeichen hat der Rabe, »der schwarze Gespenstervogel« (S.219),³ in seinem Hunger die Bücher zerhackt und die Schreibstube in eine Apokalypse

1 Vgl. Gabriele Henkel (Hg.), Wilhelm Raabe. Das zeichnerische Werk, Hildesheim u. a. 2010.

2 Vgl. Eberhard Schlotter, Werkverzeichnis der Radierungen III, hg. v. Winfried Gründel u. Martina Schöfer, Celle 1997, Nr. 2391.

3 Zitate folgen der Braunschweiger Ausgabe: Wilhelm Raabe, Sämtliche Werke, hg. v. Karl Hoppe u. Hans Oppermann, Bd. XVII, Göttingen 1966.

der Zeichen verwandelt. Der Hunger des »dunkeln Gast[es]« (S. 220) hat vor nichts haltgemacht, auch nicht vor diesem Unterarm, den ich geneigt bin, in Schlotter's Radierung für einen Moment *gelesen*, also *gesehen* zu haben:

»Der schwarze Vogel hatte einen grimmigen Hunger, er hüpfte ein paar Schritte auf dem Fußboden hin und her und schrie mit heiserer Stimme seine Not und seinen Grimm aus und hackte in einen Gegenstand, der in der Dämmerung genau einem Menschenarm glich.

Und es war auch einer; aber aus Holz geschnitzet; der Arm der heiligen Jungfrau Maria, des Wunderbildes von Kloster Amelungsborn. Das hatte heute keine Wunder verrichten können, und der unheimliche Gast des Magisters Buchius wurde auch nicht satt von ihm.« (S. 218)

Um sich in diese dunkle Geschichte mit noch dunklerem Blick vertiefen zu können, muss man mit Arno Schmidt sehen können. Schlotter's ganze In-Szene-Setzung der Literatur ist dem Blick Schmidts konkordant. Auch Raabe's Rabe ist insofern nur eine Attrappe, eine Maskierung jenes vernichtend Grundlosen, welches in Schlotter's *Odfeld* in dieser Hand und in diesem Schwarz strömt – so lässt er sich in dem Eberhard Schlotter gewidmeten Text Arno Schmidts vernehmen:

»RABE (*einkrächzend*): Attrapp'! Attrapp!«⁴

Der Rabe, der in der Radierung in wenig subtiler Weise die Herrschaft über alle Bildinhalte in Anspruch nimmt, ist die schreibende und die radierende, die die Zeichenordnungen unterwandernde und sie zerstörende, die mehrfach zitierte Hand (Raabe, Schmidt). Sie ist die Hand, die das in der Tiefe des Bildes zuletzt dem Lesen anheimgegebene schriftanaloge Geäst kurzschließt mit den nach vorne hin das »Bild« übersteigenden Zweigen – zur Unlesbarkeit allegorisierte Textur. In dieser Figur einer *mise-en-abyme* folgt die Radierung präzise der narrativen Struktur des Raabe'schen Romans, in dessen Kreisgang jeder Hintergrund zum Vordergrund wird. Dies aber in der Tat als Weltmodell der Negativität entziffert haben zu können, ist der Lektüre Arno Schmidts geschuldet.

Die Radierung hat materialbedingt ein eigentümliches Verhältnis zum Grund. Dass auf dem Bild ein schwarzer Strom in der Mitte fließen könnte und dann am unteren Bildrand als Grund sichtbar wird, quasi als schwarzer Spiegel, bringt auf eigentümliche Weise die Technik des Radierungsprozesses zum Vorschein, eine Technik, die Schlotter wiederum in Auseinandersetzung mit Schmidt verfeinert hat.⁵ Die schwarzen Farbspiegel liegen in den Vertiefungen der Radierplatte, ein wahrer *Grund*; er liegt in der Tat *tief*, während die Grundierung des Ölgemäldes (*campo*) *aufgebracht* ist. Und das Blatt, das von dieser Platte gewonnen wird, ist tatsächlich, ganz unmetaphorisch, ein Negativ, die Verkehrung der seiten=verkehrten Arbeit des Radierers.

Dies alles hängt mit dem Schlachtfeld zusammen. Denn *campo* ist nicht allein der kunstinterne Begriff für die Grundierung in der Ölmalerei, sondern auch der Name für das Feld, das Schlacht- und Odfeld. Was in Schlotter's Radierung unentzifferbar zwischen krampfender Hand, Landschaftsverwerfung und breitem Fluss sichtbar wird, ist de facto die tiefe, schwarzvolle Stelle in der Platte. Es tritt also der Grund hervor, *campo*, das Odfeld. In Arno Schmidts *Schwarze Spiegel* lesen wir:

»Schwarze Spiegel lagen viel umher; Zweige forkelten mein Gesicht und troffen hastig.«⁶

4 Arno Schmidt, EBERHARD SCHLOTTER: Das zweite Programm, in: ders., Bargfelder Ausgabe, II.3, Zürich/Bargfeld 1991, S. 17.

5 Schmidts Erzählung *Schwarze Spiegel* (1951) ist ein weiterer Radierungszyklus von Schlotter gewidmet (10 Ver=Ätzungen zu *Schwarze Spiegel*, 1984). Vgl. zu den hier gewonnenen Techniken Schlotter, Werkverzeichnis III (wie Anm. 2), S. 15–23.

6 Arno Schmidt, *Schwarze Spiegel*, in: ders., Bargfelder Ausgabe, I.1, Zürich/Bargfeld 1992, S. 213.

Das ist eine Variante von den vielen Blicken, die bei Schmidt im Schwarzen die Silhouette des buchstabenförmig abstrahierten Geästs erblicken: Schwarz auf Schwarz, eigentlich also unsichtbar, aber deshalb genau das, *was zu lesen ist*, also überhaupt nur im Lesen existieren kann. Schlotter's Radierung, die in Wilhelm Raabes *Raben* Arno Schmidts schwarz gewordene Welt wiedererkennt, setzt diese Hermeneutik der Negativität ins Bild. Die Radierung *Odfeld* zeigt mit dem Ort der Schlacht den Grund des Bildes. Das Bild ist hier eines, das sich vom Gesehenen weit ins Gelesene zurückbeugt. Es beugt sich auf die reale Substanz der Literatur zurück – das Schwarze, das sichtbar wird, die Buchstaben der Dichtung, schwarze Spiegel.