

Bild

Die Etymologie des nur dem niederländischen *beeld* korrespondierenden deutschen Wortes B. (mhd. *bilde*: ›B., Gestalt, Beispiel‹) ist unklar. Möglicherweise geht es auf den germanischen Stamm *bil-* (›Wunderkraft, Wunderzeichen‹) zurück. Für die Entwicklung des B.-Begriffs in Philosophie, Theologie und Ästhetik war zunächst das griechische *eikón* prägend, das anfänglich sowohl das Stand-B. und das Gemälde, als auch das Schatten- und Spiegel-B. bezeichnete, die beide als ›natürliche B.‹ (*phýsei eikónes*) von den ›künstlichen‹ (*téchnei eikónes*) unterschieden wurden. Bevor das B. als ästhetisches Phänomen in den Vordergrund trat, wurde seine metaphysisch-erkenntnistheoretische Bedeutung erör-

tert. *Eikón* bezeichnete auch das Vorstellungs-B. und die sprachliche Veranschaulichung durch Vergleiche. In der lateinischen Tradition dominierte der Begriff *imago*, der zunächst im Sinne von ›Bildnis eines Verstorbenen‹ und ›Porträt‹, schließlich allgemein für B. verwendet wurde. Grundlegend für den Begriff des B. sowohl in seiner pragmatisch-dinglichen wie in seiner gnoseologischen Bedeutung ist das Verhältnis der Ableitung: ›der schöpfer, meister, figulus hat es nach etwas anderm, was schon da ist, gemacht, und über dem bild schwebt dieses urbild [...]‹ (F.G. Klopstock; zit. nach J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, 9). In der antiken Philosophie wurden zwei konträre Theorien über die Art der Ableitung bzw. des Urbildes entworfen. Als Alternative zu *eikón* erscheint mit pejorativem Akzent der Begriff *eidolon*, der im Lateinischen mit *simulacrum* oder ebenfalls *imago* übersetzt wurde. Wenn auch eine präzise Begriffsunterscheidung nicht gegeben ist, dient *eikón* eher einer idealistischen Konzeption von B. im Sinne seiner Beziehung auf einen geistigen Ursprung, während *eidolon* das Abbild der materiellen Welt meint und deshalb seit Platon tendenziell einen minderen Rang besitzt. In Theorie und Geschichte des nach-antiken B. lassen sich jene konkurrierenden Erkenntnistheorien weiterverfolgen. Sie stehen sich in den neuzeitlichen Konzepten der ›Nachahmung‹ und der ›Idea-Lehre‹ gegenüber und reichen bis in die aktuellen Diskussionen um das ›analoge‹ und ›digitale‹ B.

Antike

Die frühe Auffassung von B. verbindet sich offenbar mit dem im Begriff *eidolon* aufbewahrten Sinn des Abdrucks oder Abbilds. Homer (*Ilias*, 23, 65ff., 103f.) versteht unter *eidolon* die dem Hades anheimgegebene Seele, in der die äußeren Merkmale des Verstorbenen als Abbild aufbewahrt sind. In der Lehre Demokrits sind *eidola* die von Gegenständen, Lebewesen und selbst Göttern ausgesandten Atomgruppen, unsichtbare Abbilder, die auf die menschlichen Sinnesorgane treffen und so Erkenntnis möglich machen. Auch die Legenden über den Ursprung des malerischen oder plastischen B. weisen auf die Nachahmung als primäres Kriterium. So berichtet Plinius (*Naturalis historia*, 35, 23), dass die Griechen sagten, man habe am Anfang den Schatten eines Menschen nachgezeichnet. Auch die ursprüngliche Funktion des B. wird in der Nachahmung begründet. Es ist Stellvertreter der toten Familienangehörigen bei Leichenbegängnissen (ebd., 17), dient dem ehrenden Gedenken an berühmte Männer (ebd., 19)

und der Vergegenwärtigung des abwesenden Geliebten (ebd., 108f.). Die Geschichte der Malerei wird vor allem als ein Fortschritt in Richtung täuschender Naturnachahmung beschrieben. Von Zeuxis aus Herakleia wird z. B. berichtet, Vögel hätten die von ihm gemalten Trauben für echte gehalten (ebd., 65f.). Platon, ein Zeitgenosse des Zeuxis, formulierte dagegen eine folgenreiche Abwertung der künstlerischen Nachahmung. Da er die Welt der Erscheinungen als getrennt von dem sich gleichbleibenden wahrhaften Sein und die Erfahrungsdinge als Abbilder zu den Ideen als Urbildern auffasste, ist die Nachahmung etwa eines Bettes für ihn nur Abbild der Abbildung; sie bleibt noch hinter dem vom Handwerker geschaffenen Bett zurück, das sich immerhin an seiner Idee, seiner Funktion orientiere, dem Urbild also näher sei (*Politeia*, 596e–598d). Nur insofern das B. teilhat am Urbild, ist es als *eikón* von Relevanz. Aristoteles lehnte dagegen die Annahme transzendenter Ideen ab und kommt, durch ihre Verlagerung ins Innere des Menschen, zu einer positiven Auffassung der Mimesis, ausgehend von einer immanenten Unterscheidung von Form (*morphé, eidos*) und Stoff (*hýle*). Die künstlichen Werke unterscheiden sich »von den Erzeugnissen der Natur nur dadurch, dass ihre Form, bevor sie in die Materie eingeht, in der Seele des Menschen ist« (*Metaphysika*, 1032a, dt. nach Panofsky 1924, 9). Werke der Nachahmung sind somit nicht auf die Wiedergabe des Vorbilds beschränkt, sondern können es auch idealisieren und satirisch verfremden. In seiner *Poetik* (1451a) bezieht sich Aristoteles indirekt auch auf die bildende Kunst, wenn er betont, das nicht das wirkliche Geschehen darzustellen sei, sondern das »nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche[n]« (dt. nach *Poetik*, hg. v. M. Fuhrmann, Stuttgart 1982, 29). Das B. kann wie das literarische Werk demnach Allgemeingültiges darstellen und sogar heilsame Wirkungen hervorbringen, indem es die Menschen von (schädlichen) Affekten befreit. Der bei Aristoteles angelegte Vergleich zwischen der bildlichen Darstellung und der Poesie gehört zu den viel rezipierten Motiven antiker Kunsttheorie. Dass die Malerei eine stumme Poesie, die Poesie aber eine redende Malerei sei, soll der Lyriker Simonides von Keos gesagt haben (Plutarch, *De gloria Atheniensium*, 346). Horaz postulierte in seiner *Ars poetica* (361–365) ihre Verwandtschaft in der wirkungsmächtigen Formel »ut pictura poesis«.

Mittelalter

Im Unterschied zur platonischen und neuplatonischen Metaphysik gilt der christlichen Theologie »nur« der Mensch als ein »B. und Gleichnis« Gottes (*Genesis*, 1, 26f.), der dadurch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist. Der mittelalterliche B.-Begriff trat aber insofern das Erbe Platons an, als allein die Darstellung des geistigen Urbildes und nicht die der Erscheinungswelt für würdig erachtet wird. Das alttestamentarische Bilderverbot (*Exodus*, 20, 2–5 und 23), von den frühen Christen noch strikt befolgt und durch die Ikonoklasten des byzantinischen Bilderstreits und der Reformation wieder eingeklagt, wurde relativiert, zum einen durch die platonische *eikón*-Lehre: So wie Christus Abbild des Vaters ist (2. *Korinther*, 4, 4), geht die Verehrung des B. auf den unsichtbaren Prototyp über. Johannes von Damaskus rechtfertigte die Ikone durch die Inkarnationslehre (1994, 29): »Denn die Natur des Fleisches ist keine Gottheit geworden, sondern wie das Wort Fleisch geworden ist, indem es unerschütterbar das geblieben ist, was es war, so ist auch das Fleisch Wort geworden, wobei es nicht das verliert, was es ist. [...] Darum bin ich mutig und bilde den unsichtbaren Gott nicht als einen unsichtbaren ab, sondern als einen, der um unserwillen sichtbar geworden ist durch die Teilhabe an Fleisch und Blut.« Legenden über die wunderbare Entstehung von Christus-, Marien- und Heiligen-B. begründen ebenfalls die wesensmäßige Partizipation des B. am Urbild. Die in der *Legenda aurea* (um 1270) überlieferte Legende von der Hl. Veronica handelt von dem in einem Schweiß Tuch erhaltenen und somit »authentischen« Abdruck des Antlitzes Christi (*vera icon*). Dem Evangelist Lukas soll, nach einer im 6. Jh. aufkommenden Legende, die Muttergottes selbst als Modell für ein malerisches Porträt gedient haben. Durch solche Legenden wird der Maler in die Rolle des Dienenden versetzt, der das einmal fixierte Urbild wiederholt. Auch das zweite Hauptargument für die B. – ihre *memoria*-Funktion – gilt nicht der künstlerisch hervorgebrachten Nachahmung oder Phantasie, sondern der gläubigen Versenkung in die Orthodoxie der Heilsgeschichte. Als erster Verfechter dieses die westliche Bilderlehre beherrschenden Arguments gilt Gregor I. (ca. 540–604), der das B. als Instruktion und Erinnerungshilfe für die Laien verteidigte. Für die Reformation spielt die didaktische Auffassung vom B. als Zeichen, in Abgrenzung gegen die platonische Idee der Teilhabe, eine große Rolle, sofern nicht B. überhaupt verworfen werden, etwa durch Calvin.

Frühe Neuzeit

Mit der Entwicklung des Humanismus in Italien bildete sich eine den antiken Quellen zugewandte Produktion und Reflexion des künstlerischen B. heraus, die nicht mehr in philosophischen und theologischen Begriffen aufgeht. In L. B. Albertis Traktat *De pictura* (1435) findet das künstlerische B. als *historia* seine gültige kanonische Formulierung. L. Ghibertis *Commentarii* (1447) und G. Vasaris *Vite* (1550 und 1568) feiern Giotto als Vater der Malerei, die gemäß dem von Plinius entlehnten Fortschrittsmodell als Entwicklung zu vollendeter Nachahmung, gipfelnd in der Gegenwart der Autoren, verstanden wird. Der einheitliche B.-Raum stellt die wesentliche Innovation dar. Die lineare zentralperspektivische Konstruktion, durch Farb- und Luftperspektive ergänzt, bietet die Einzelheiten des B. als simultan erscheinendes Ganzes dar, wogegen Zeitlichkeit und optische Wahrscheinlichkeit im mittelalterlichen B. keine Rolle spielten. Alberti beschrieb die neue illusionistische Wirkung im Vergleich mit einem offenen Fenster (*»pro aperta fenestra«, De pictura*, § 19). Die von ihm aufgestellten Regeln der Komposition (*»varietas«, »circumscriptio«, »receptio luminum«* usw.) dienen dem organischen Wahrnehmungseindruck. Hinzukommt das Streben nach *»Verbesserung«* der Natur gemäß der Idee des Schönen. In der Kunsttheorie wurde die Nachahmung mit dem transzendenten Konzept der Idea versöhnt, die man nun im *»göttlichen«* *disegno* lokalisierte. Im sinnlichen Schein des klassischen B. *»verschwanden«* zeichenhafte Bedeutungen und konstruktive Operationen. Dieses Ideal einer *»schönen Natur«* wurde in der akademischen Lehre immer wieder gegen Abweichungen in die eine oder andere Richtung verteidigt, zum einen gegen den Manierismus, der die Künstlichkeit der Erfindung betone, zum andern gegen den Realismus, etwa Caravaggios, der die Nachahmung übertreibe, z. B. nach Auffassung des maßgeblichen klassizistischen Kunsttheoretikers G. P. Bellori. Einen wichtigen Stellenwert hat bei der theoretischen Verteidigung des künstlerischen B. seit der Hochrenaissance der *»Paragone«*, insbesondere mit der Skulptur und der Dichtkunst.

Aufklärung und Moderne

In Auseinandersetzung mit der französischen Kunsttheorie (Roger de Piles, D. Diderot) und mit J. J. Winckelmanns Werken (*Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755–1756; *Abhandlung*

von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, 1763) grenzt G. E. Lessing in seiner Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) die zuvor als wesensverwandt geltenden redenden und bildenden Künste gegeneinander ab. Dem B. – hier wesentlich noch im Bezug auf Skulptur gemeint – wird ein Mangel zugeschrieben, den es auszugleichen habe: Da der Künstler im Gegensatz zum Dichter nur einen einzigen Augenblick der Handlung darstellen könne, muss er *»den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird«* (117). Diese Reduktion des B. auf den *»fruchtbaren«* oder *»prägnanten«* Augenblick geht in den akademischen Kanon ein, kündigt aber auch bereits den Zerfall des Ideakonzepts zugunsten des empirischen Wissens an. Als typisch für diesen Prozess kann die Aneignung von Ch. Le Bruns *Expressions des passions* für einen *»immersiven«* B.-Gebrauch gelten. So schreibt J. C. Lavater in seinen *Physiognomischen Fragmenten* (1775–78, Bd. 1, 112 f.) über die *Adieux de Calas* von Chodowiecki, in denen Le Bruns Affektdarstellungen für ein politisches Ereignis-B. Verwendung finden: *»und immer und immer Wahrheit – und immer Natur [...] Nichts übertrieben! Alles Poesie, und nicht ein Schimmer Poesie – Ihr vergeßt das B., und seht, und seht nicht! Ihr seyd da – im Gefängniß der leidenden Unschuld!«* Die auf solche Weise vom bürgerlichen B.-Begriff modellierte Fiktion der Augenzeugenschaft, in der das klassische Historien-B. sich verwandelt, die Hierarchie der Gattungen sich auflöst, wird zur Grundlage des massenmedialen B. im 19. Jh., an dessen Anfang das Panorama steht und das in der Fotografie, im Diorama und im bewegten B. des Genrekinos Fortsetzung fand. Darüberhinaus ist in den virtuellen, digital codierten, computergenerierten B. der Gegenwart eine neue Qualität der imaginären Einbeziehung des B.-Benutzers erreicht worden. Die durch die *»Neuen Medien«* in Gang gesetzte *»B.-Flut«* ist eng verschränkt mit wirtschaftlichen und technologischen Entwicklungen, was Th. W. Adorno im Begriff der *»Kulturindustrie«* und ihren surrogathaften Funktionen zu erfassen suchte. Seit M. McLuhan die Formel *»the medium is the message«* prägte, wurde häufig die quasi-mythische Verselbständigung des medialen B. thematisiert. Hingegen entwickelten die Avantgardebewegungen seit Mitte des 19. Jh. in Auseinandersetzung mit den B.-Massenmedien Darstellungsformen, die sich gegenüber den Erwartungen an eine illusionistische Wirkung kritisch verhalten und somit deutlich den Verlust der alten B.-Repräsentation artikulieren. K. Fiedlers Theorie der *»reinen Sichtbarkeit«* hat jene Negation ins Positive gewendet und ihr durch Wie-

dereinführung des Idea-Konzepts ein theoretisches Fundament gegeben, das in die kunsthistorische Forschung (W. Hofmann, M. Imdahl) Aufnahme fand. Das abstrakte oder die gegenständliche Welt verfremdende B. gelangte demnach von der »Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit« (W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917*, 1970). Fiedlers Konzeption des B. als »Ausdrucksbewegung« wurde antizipiert in Schellings naturphilosophischer Idee des Genieschaffens. Ein historisch-materialistisches Verständnis des B., das seine Negativität in der Moderne begründet, stellte W. Benjamin in seiner Theorie des Aura-Verlustes dar. H. Sedlmayr bewertete die Auflösung des klassischen B. in *Verlust der Mitte* (1948) hingegen nicht als aufklärerischen Prozess, sondern als kulturellen Verfall. Durchsetzungsmächtiger waren solche Deutungsstrategien, die ein Kontinuum zwischen Tradition und Moderne betonen oder zumindest die Vorstellung eines Bruchs vermeiden; C. Greenberg hat in *Modernist Painting* (1960) eine weitere, wie Fiedler aus der Philosophie Kants schöpfende essentialistische B.-Theorie geliefert, in der die Flächigkeit als Wesen und Ziel der Malerei gilt, analog zu den Fortschrittsmodellen von Plinius und Vasari, die ihren Maßstab in der idealisierten Natur fanden. A. Gehlen rief in *Zeit-Bilder* (1960, 1965) mit dem Schlagwort vom *Posthistoire* das Ende eines normativen B.-Begriffs und des ihm zugehörigen Fortschrittsgedankens aus. Die Schnittstelle zu postmodernen, im weitesten Sinn zeichentheoretisch argumentierenden B.-Theorien findet sich in E.H. Gombrichs Neudeutung illusionistischer Darstellungstechniken auf der Grundlage eines wahrnehmungspsychologisch fundierten Mechanismus von Schema und Korrektur. Die wirksame Aussage besteht in der grundsätzlichen Gleichstellung des mimetischen mit dem »primitiven« diagrammatischen B. Gombrich formulierte damit den der kunsthistorischen Forschung als »Stilgeschichte« wie als »Ikonologie« impliziten Begriff des B., der dieses nicht als ästhetisches Gebilde thematisiert, sondern die B.-Funktion von Stilen und Motiven, also eine im Kern zeichenhafte Repräsentation zum Gegenstand macht. Kritik und Alternativen zur dominierenden ikonologischen B.-Deutung haben sich in der gestaltpsychologisch orientierten neuen Wiener Schule artikuliert. O. Pächt monierte in seiner *Kritik der Ikonologie*, dass das »B. als Schriftersatz« gesehen werde (Kaemmerling 1979, 353–376, hier 355). Im Rahmen der aktuellen bildwissenschaftlichen Diskussion, an der sich zahlreiche geisteswissenschaftliche, aber auch naturwissenschaftliche Disziplinen beteiligen, wird das

Bild in der ganzen Breite und Vielfalt seiner Erscheinungsweisen thematisiert, sowohl als materielles Gebilde in Kunst, Wissenschaft und Alltag als auch in Gestalt mentaler – gedachter oder geträumter – Vorstellung (s. u. a. A. Nova/K. Krüger, Mainz 2000; Majetschak 2005; Sachs-Hombach 2005 und 2006; I. Reichle/S. Siegel/Achim Spelten 2007; Bruhn 2009). Zwei grundsätzlich verschiedene Zugänge lassen sich, auch wenn es Überschneidungen und weitere Ansätze gibt, differenzieren – zum einen die semiotisch orientierte, von W.J.T. Mitchell als kritische Form der Ikonologie eingeführte Bildtheorie, die auch nach der Ausrufung des *pictorial turn* den sprachanalytischen Prämissen des *linguistic turn* verbunden bleibt (Mitchell 1986 und ders. 2008), zum andern die primär phänomenologisch geprägte und somit eher organistische Bildtheorie, die G. Boehms *iconic turn* meint (zur Gegenüberstellung s. Belting 2007). Beide Schulen nehmen für sich in Anspruch, der Eigenart von Bildern im Verhältnis zur verbalen und schriftlichen Sprache gerecht zu werden. Anknüpfungspunkt für die Bildsemiotik ist vielfach E. Panofskys und mehr noch E.H. Gombrichs Konzept der Konventionsgebundenheit auch illusionistischer, scheinbar Natur reproduzierender Bilder. Das Bild gilt als »die Sorte Zeichen, die sich trügerisch im Gewand von Natürlichkeit und Transparenz präsentiert, hinter der sich aber ein opaker, verzerrender, willkürlicher Mechanismus der Repräsentation, ein Prozeß ideologischer Mystifikation verbirgt.« Diese Perspektive mündet in eine Theorie der visuellen Kultur (N. Bryson u. a. 1994; Mitchell 2005), die ihre Vorgeschichte bereits in der westdeutschen Kunst-, Medien- und Filmwissenschaft nach 1968 besitzt, zum einen entworfen als Ideologiekritik der Massenmedien (H. Ehmer 1971), zum andern, wesentlich initiiert durch M. Warnke und H. Bredekamp, als kulturhistorisch-politische Ikonologie nach dem Vorbild von A. Warburg (s. a. M. Diers 1997). – Die europäische Bild-Semiotik ist, im philosophischen Feld, durch eine begriffliche Grundlagenforschung zu kennzeichnen. K. Sachs-Hombach definiert das Bild als »wahrnehmungsnahes Zeichen« und zerlegt es gemäß der von Morris und Peirce stammenden Klassifikation in seine syntaktischen, semantischen und pragmatischen Potenziale (K. Sachs-Hombach 2006, vgl. auch M. A. Halawa 2008). Entschieden trat die semiotische Bildtheorie den Ähnlichkeitstheorien entgegen, um die Gebrauchsabhängigkeit der B. als ihre wesentliche Bestimmung festzuhalten (bes. Scholz 2004). Es wurde vorgeschlagen, Bilder nicht als fensterartiges Abbild, sondern als *Interface* zu begreifen (G. Gramelsberger 2000). Als vielfach benanntes Problem des semiotischen Ansatzes gilt der

Umstand, dass sich das Bild schwerlich in distinkte Einheiten zerlegen lässt, die als Module einer Gesamtbedeutung zu verstehen wären. »Für Bilder gibt es keine Alphabete« (O.R. Scholz 2004, 114). Die bildanalytische Anwendung semiotischer Theorie verzichtet somit zugunsten von pluralen Zeichenlektüren zunehmend auf den hermeneutischen Anspruch einer Gesamtdeutung. Zuspitzung erfährt die »Entmächtigung« des Bildes durch seine kommunikative Vernetzung im pragmatischen Modell des »Bildhandelns« (Sachs-Hombach 2001). So konzipierte etwa H.-D. Huber aus einer an Luhmanns Systemtheorie orientierten konstruktivistischen Perspektive ein Konzept des Bildes, das seine Existenz und Bedeutung an die als autopoietischen Prozess verstandene projektive Bilderfahrung bindet (Huber 2001).

Von diesem zergliedernden, das Bild an seine soziale Funktion und seine singuläre Rezeptionssituation heftenden Ansatz der Bildsemiotik sind ihrerseits philosophisch begründete Argumente abzuheben, die das Bild als Ganzheit würdigen und ihm einen eigenen, in seiner spezifischen Unbestimmtheit wurzelnden Realitätscharakter zubilligen. Der Blick auf die »Wirklichkeit« des Bildes (siehe auch Brandt 1999) entfaltet seine moderne Spannbreite zwischen M. Heideggers ontologischer Bildphilosophie und postmodernen Simulationstheorien (J. Baudrillard 1978). Er wurzelt aber auch in der älteren deutschen Kunsthistoriografie etwa eines Th. Hetzer. In der jüngeren Vergangenheit trat G. Böhme der zeichentheoretischen Deutung im Verweis auf eine »Seinsweise« von Bildern entgegen, welche sich der geistesgeschichtlichen Tradition der platonischen Ontologie und der theologischen Idee des Menschen als Ebenbild Gottes vergewissert. Dass die Bilderfahrung eine Erfahrung von Totalität ermöglicht, wurde nicht nur an gegenständlicher Malerei, exemplarisch durch Heideggers Deutung von van Goghs Bild der Bauernschuhe, belegt; Böhme demonstriert diesen bildlichen Totalcharakter u.a. an der Fotografie, die als Abbildung der Dämmerung ihre indexikalische, vom Licht abhängige Zeichennatur negiert. In Bezug auf die abstrakte Malerei und orientiert an K. Fiedlers oben erwähneter Konzeption der Ausdrucksbewegung sprach G. Boehm (1994) von einer »Wiederkehr der Bilder«. G. Didi-Huberman kritisierte in *Devant l'image* (1990) die durch Panofsky etablierte Vorstellung einer positivistisch-exakten Übersetzbarkeit des Bildes und forderte, unter Einbeziehung phänomenologischer und psychoanalytischer Theorien, das Faszinosum der Bilder in ihrer Verweigerung von Evidenz zu erkennen.

Die opake Dimension des Bildes wurde allerdings

auch durch die Semiotik thematisiert (s. U. Eco 1993) und als seine notwendige Selbstreferenz im Unterschied zu seiner (transparenten) Fremdreferenz bestimmt. Zahlreiche kunsthistorische Analysen befassen sich, auch jenseits phänomenologischer oder semiotischer Theoriebildung, mit dem Problembereich der Metapicturalität, welche sich insbesondere durch die Selbstartikulation des ästhetischen Raums und seiner Grenze (Marin 1989, Stoichita 1998, Krüger 2001) bzw. durch die bildinterne Thematisierung des Betrachters (W. Kemp 1996) darstellt. Die Frage nach der bildlichen Selbstbezüglichkeit berührt überdies den Kern der strukturellen Veränderung des Bildes in der Moderne. Wo die neuzeitlich-figurative Malerei sich mit Hilfe ihrer Metaphern Spiegel und Fenster, aber auch im Bild des Schleiers (Endres/Wittmann/Wolf 2005) als imaginären Raum definierte, reflektiert das abstrakte Bild in einem ikonoklastischen Sinn auf seine Grundform des linear begrenzten Feldes; seine »Buchstäblichkeit« negiert alle Transparenz und damit das Versprechen des Kunstbildes wie seiner populären Nachfolge im Kino und am Bildschirm (Boehm 1997, Metzger 2003, Prange 2006).

Der Stellenwert des künstlerischen Bildes scheint fragwürdig geworden angesichts der Allmacht moderner Reproduktionstechnologien; zugleich ist unabweisbar, dass das ästhetische Bild von der fotografischen, filmischen, elektronischen und digitalen Bilderproduktion adaptiert wurde, die Erforschung der Aneignung und Verwandlung jenes Erbes also ein Desiderat bleibt. In diesem Zusammenhang gilt dem Begriff des Mediums sowie dem Phänomen des Medienwechsels hohe Aufmerksamkeit. Die in der Kulturanthropologie, prominent bei A. Gehlen verankerte und von McLuhan erneut vertretene These, dass technische Medien in ihrer Speicher- und Übertragungsfunktion als entlastende Extensionen des menschlichen Körpers dienen, lässt sich als Leitgedanke der Bild-Anthropologie H. Beltings anführen, die den Körper – exemplarisch in der Totenmaske – als ursprüngliches Trägermedium des Bildes – begreift, das auch in den historisch avancierteren technischen Medien präsent bleibt, insofern Bilder im Körper wahrgenommen, vorgestellt, erinnert oder geträumt werden, aber auch insofern Bilder zumeist Bilder von Körpern waren und (wieder) sind (Belting 2001 und 2005). Die jüngst von H.D. Huber (2009) präsentierte Anwendung des weiteren, nicht technologisch eingeschränkten Medienbegriffs von N. Luhmann hat ihren Fokus dagegen in einer Sicht auf künstlerische Formbildung generell. Wenn Medien durch »lose Koppelung« bestimmter Elemente definiert und Formen durch deren Verdichtung und

Kombination zu einer festen Koppelung entstehen, ergibt sich daraus die übergreifende Frage nach einer »Topologie der Bilder, die analysiert, wo welche Bilder für welche Betrachter in welchen Medien gezeigt werden [...]« (Schulz, 122, Anm. 354). Die medientechnologische Perspektive tendiert allerdings dazu, scharfe Zäsuren zwischen den älteren handwerklichen und den technischen Bildmedien zu ziehen sowie innerhalb der letzteren noch einmal das inzwischen historische Medium des Films von der elektronischen und digitalen Bildproduktion abzugrenzen. Nach dem *medial turn* scheint das Bild als subjektbezogene ästhetische Raumkonstruktion in apparativen »Logiken des Sichtbaren« aufzugehen (Faßler 2001).

→ Avantgarde; Disegno und Colore; Film; Fotografie; Idea; Ikonographie/Ikonologie; Manierismus; Medienwissenschaft; Nachahmung; Paragone; Stil; Transparenz/Opazität; Wahrnehmung

Literatur

PLINIUS d. Ä., Naturkunde – Buch 35, hg. v. R. KÖNIG/G. WINKLER, München ²1997. – JOHANNES VON DAMASKUS, Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen B. verwerfen, hg. G. FEIGE, Leipzig 1994. – L. B. ALBERTI, Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, hg. v. O. BÄTSCHMANN/CH. SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000. – L. Ghiberti, Denkwürdigkeiten (I Commentarii), hg. v. J. v. Schlosser, Berlin 1912, 2 Bde. – G. Vasari, Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hg. v. R. Bettarini/P. Barocchi, Florenz 1966ff. – J. J. Winckelmann, Sämtliche Werke, 13 Bde. Donauöschingen 1825–1835. – G. E. Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. In: DERS., Werke und Briefe, hg. v. W. Barner, Bd. 5/2, Frankfurt a. M. 1990 [zuerst 1766]. – E. Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig/Berlin 1924. – W. Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: DERS., Gesammelte Schriften, Bd. I/1, hg. v. R. Tiedemann/H. Schwepenhäuser, Frankfurt a. M. 1991 [zuerst 1936]. – E. Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, Bern ²1952. – G. B. Ladner, Eikon. In: T. Klauser (Hg.), Reallexikon für Antike und Christentum, Bd. 4, Stuttgart 1959, 771–786. – E. H. Gombrich, Kunst und Illusion: zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Köln 1967 [zuerst engl. 1960]. – C. Greenberg, Modernistische Malerei. In: DERS., Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, hg. v. K. Lüdeking, Amsterdam/Dresden 1997, 265–278 [zuerst engl. 1960]. – D. Schlüter/W. Högerebe, B. In: J. Ritter (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 913–920. – D. Roloff, Eidolon, Eikon, B. In: J. Ritter (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Basel 1972, Sp. 330f. – M. Baxandall, Die Wirklichkeit der B.: Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jh., Frankfurt a. M. 1987 [zuerst engl. 1972]. – E. Kaemmeling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Köln 1979. – C.-P. Warncke, Sprechende B. – sichtbare Worte. Das Bild-

verständnis der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987. – D. Freedberg, The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response, Chicago 1989. – H. Belting, B. und Kult: eine Geschichte des B. vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990. – G. Didi-Huberman, Vor einem B., München 1990 [zuerst frz. 1990]. – M. Barasch, Icon. Studies in the History of an Idea, New York/London 1992. – W. Busch, Das sentimentalische B. Die Krise der Kunst im 18. Jh. und die Geburt der Moderne, München 1993. – G. Boehm (Hg.), Was ist ein B?, München 1994. – R. Brandt, Die Wirklichkeit der B. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild, München/Wien 1999. – Y. Spielmann/G. Winter (Hg.), B. – Medium – Kunst, München 1999. – O. R. Scholz, B. In: K. Barck u. a. (Hg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, 618–669. – H. Belting, B.-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Regine Prange