



J.B.METZLER

I. Grundlagen

1. Bildbegriffe und ihre Etymologien

Der Versuch, Begriffe des Bildes sowohl in ihrem Bedeutungsgehalt als auch in ihrem Bedeutungsspektrum zu klären, steht – gerade was die Frage nach deren etymologischer Herkunft anbelangt – vor der Herausforderung, das Thema gleichzeitig kategorial zu fassen, wie die verwendeten Kategorisierungen (s. Kap. I.3) zu hinterfragen, wie Lambert Wiesing (2005, 14) herausstellt: »Es geht nicht um die Erforschung dessen, was schon kategorisiert ist, sondern um die Erforschung der Kategorisierung: eben um den Begriff des Bildes«. Um eine solche begriffliche Vorbereitung vorzunehmen, sind Entscheidungen notwendig, die die jeweiligen Annäherungen an die Bildbegriffe selbst betreffen, von denen aus die weiteren Bestimmungen erst erfolgen können.

Eine erste entscheidende Klärung des Gehalts und Spektrums ›Bild‹ muss darauf abzielen, die Pluralität visueller Erscheinungen so einzuteilen, dass zwischen Bildphänomenen und anderen Phänomenen unterschieden werden kann. Umgekehrt muss die Bestimmung des Begriffs so vorgenommen werden, dass sie hinreichend weit genug ist, um eine Vielzahl visueller Formate unter den einheitlichen Titel des ›Bildes‹ subsumieren zu können (Figur, Gemälde, Diagramm, Fotografie, Piktogramm, Blaupause, Projektion etc.). Nicht alles, was gesehen werden kann, muss ein Bild von etwas sein, wie auf der anderen Seite nicht alles, was als ›Bild‹ wahrgenommen wird, eine Form der Darstellung oder Sichtbarmachung sein muss – zu denken ist etwa an eine den Betrachtern gegenüberstehende Person, mit der ein Gespräch geführt wird, wie andererseits ein an die Wand genagelter Farblappen, der sich selbst genügt, ohne etwas darzustellen.

Zum Zweiten ist zu berücksichtigen, dass dasjenige, was gemeinhin mit ›Bild‹ bezeichnet wird, nicht alleinsteht, d. h. es steht in vielen Fällen in einem Kontext, der es als Bild ausweist (z. B. ein monochrom weißes Gemälde in einem Museum), bzw. es tritt mit einem *Anderen* in Erscheinung, und zwar z. B. mit etwas, das zu sehen ›gibt‹ (das *existent*), wie ebenfalls ein solches, das durch es vertre-

ten wird. Hier tritt die ursprüngliche Differenz zwischen Bildinhalt und Bildträger hervor (s. Kap. IV.1), wie sie in den klassischen Unterscheidungen zwischen *eikon* und *pinakos* (für ›Tafel‹) im Griechischen, *imago* und *pictura* im Lateinischen und *image* und *picture* oder *image* und *tableau* im modernen Englischen bzw. Französischen zum Ausdruck kommen.

Drittens ist als Kennzeichen für Bildlichkeit nicht notwendig eine Abbildungsrelation konstitutiv (s. Kap. I.4); so können Bilder etwa nach Genres klassifiziert werden, wie umgekehrt Bildrelationen verschiedene Modi aufweisen können (Repräsentation, Darstellung, Verkörperungen, Zeigen etc.).

Eine vierte Klärung ist darüber hinaus mit Bezug auf disparate Weisen der Erscheinung vorzunehmen; so lässt sich zwischen materiellen und mentalen Bildern unterscheiden, wie gleichermaßen mit Immanuel Kant zwischen ›Bild‹ und ›Einbildung‹, mit G. W. F. Hegel zwischen ›Bild‹ und ›Erinnerung‹ oder mit Edmund Husserl (s. Kap. II.2) zwischen ›Bildbewusstsein‹ und ›Phantasie‹.

Schließlich unterhalten Bilder und visuelle Erscheinungen fünftens keine eindeutige Beziehung zueinander, weil z. B. durch entsprechende Rahmungen (s. Kap. IV.1) nahezu jedes Ding zum Bild werden kann, so dass der Bildbegriff eine universelle Note erhält.

So ist es auch zu verstehen, dass es Bilder und die Rede von ihnen bereits zu geben scheint, seitdem es den Menschen oder besser: die Interaktion zwischen Menschen gibt. Eine wichtige Stellung nimmt dabei die Kommunikation zwischen Mensch und Gottheit ein (s. Kap. III.1). Zudem scheint das Bedürfnis nach Verbildlichung mit Tod und Ferne assoziiert, wie die antike Anekdote des Butades nahelegt, dessen Tochter den scheidenden Geliebten mit einem Schattenriss festhielt. Der Mensch ist aus dieser Perspektive ein ›Bilder-Wesen‹ – so spricht Hans Jonas (1994) von einem *homo pictor* (s. Kap. II.5), was sich allein schon daran zeigt, dass er zur Zeit der eurasischen Altsteinzeit, im Jungpaläolithikum, bereits so genannte ›Bilderhöhlen‹ hinterlassen hat, deren ›Bilder‹ Georges Bataille (1983) wiederum als Formen ›vorgesichtlicher Malerei‹ klassifizierte.

Bildbegriffswissenschaft(en)

Bilder mit Blick auf ihr ›Wesen‹, ihre Herkunft und Leistung zu verstehen, mithin auf Begriffe zu bringen, führt auf das Problem der Beziehung zwischen Bild und Sprache. Es beruht sowohl auf der Frage der Angemessenheit einer Versprachlichung des Bildes als auch des sprachlichen Verstehens von Bildern wie ebenfalls des Bildes in der Sprache (s. Kap. II.14). Die Rhetorik thematisiert diese Frage unter der Figur der *Ekphrasis* (griech. für ›(Bild-) Beschreibung‹); der Semiotik (s. Kap. II.1) und Hermeneutik (s. Kap. II.6) geht es mit ihren Subdisziplinen der Ikonologie (s. Kap. II.8) vor allem um eine angemessene Auslegung des Bildinhalts. Michael Tomasello (2009) diskutiert Bildlichkeit im Kontext der kulturellen Möglichkeit eines Sehens und Gesehen-Werdens, des Aufzeigens, Darstellens und Sich-Aufzeigens durch Ausbildung erhöhter Visibilitäten, die Verständigungsprozesse in Gang setzen. Das Bild wird so in den Rahmen einer Kommunikationswissenschaft gestellt.

Davon zu unterscheiden wäre eine Philosophie des Bildes, die danach fragt, was ein Bild ›ist‹ (Boehm 1994). Für das europäische Denken ist hierfür die bereits angesprochene Differenz zwischen *eikon* und *pinakos* oder den Entsprechungen konstitutiv, d. h. eine sprachliche Unterscheidung, die den Bildträger vom Bildinhalt, das Medium von der Abbildung trennt und damit das Bildliche von vornherein einer ›ikonischen Differenz‹ unterstellt, die dazu tendiert, am Bild die Repräsentation, die ›Nachahmung‹ oder die Konventionen des Symbols auszuzeichnen (s. Kap. IV.3). Zwei miteinander korrespondierende Linien zur Konturierung entsprechender Bildbegriffe sind damit verbunden: (1) die Bestimmung des Bildes als Spur oder Abdruck, d. h. als Erscheinung einer Nähe und (2) das Verständnis des Bildes als Resultat einer Ferne oder ›Ent-Fernung‹, d. h. einer Distanzbewältigung.

(1) Spur und Abdruck betonen die Nähe als Materialität oder Medialität des Bildes, seine Unmittelbarkeit als *acheiropoieton* (griech. für ein ›Nicht-von-Hand-Gemachtes‹) im Sinn des Kultbildes oder der ›Ikone‹ (s. Kap. III.2) wie ebenfalls sein ›Auratisches‹ (s. Kap. IV.8) im Sinn Walter Benjamins (1974) oder der ›Nachträglichkeit‹ seiner ›Gemachtheit‹, der die Gegenwart seines ›Machens‹ im Sinn chronischer ›Blindheit‹ entgeht (s. Kap. II.7). So schreibt Jacques Derrida (1997, 49):

»Im Moment der ursprünglichen Bahnung, wo die ziehend-zeichnende Macht des Zugs wirkt, in dem Augenblick, wo die Spitze an der Spitze der Hand (des

Leibes überhaupt) sich im Kontakt mit der Oberfläche vorwärtsbewegt, wird die Einschreibung des Einschreibbaren nicht gesehen. Ob improvisiert oder nicht, die Erfindung des Strichs folgt nicht, richtet sich nicht nach dem, was gegenwärtig sichtbar ist, folgt nicht diesem Sichtbaren, das sich angeblich als mein Motiv dort vor mir befindet.«

Das Gegenteil stellt wiederum die Auffassung dar, wie sie etwa Hans Belting (1990) vertritt, im Bild sei der Bildreferent oder dasjenige, das gezeigt wird, unmittelbar präsent – eine eher kultische, magische oder religiöse Auslegung, wie sie im Gedanken an ein Abbild Gottes zum Ausdruck kommt (s. Kap. III.1).

(2) Das Verständnis des Bildes als Distanzbewältigung beruft sich demgegenüber auf den anthropologisch fundierten Zusammenhang von Bild und Tod bzw. auf den elementaren Akt einer Symbolisierung, als – in den Worten Ernst Cassirers (1994, 54) – Abstandsetzung, die allererst in eine Nähe bringt. Der Prozess einer ›Ent-Fernung‹ als Spiel von Nähe und Distanz, das gleichfalls für Martin Heidegger wie für Jean-Paul Sartre bedeutsam erscheint, hat Hans Blumenberg (2007, 19) insbesondere vom Ausgang des Menschen aus der Höhle her begründet: »Der Mensch, das Wesen, das sich aufrichtet und den Nahbereich der Wahrnehmung verlässt, den Horizont seiner Sinne überschreitet, ist das Wesen der *actio per distans*.« Zwischen den beiden Polen oder topologischen Relata des Nah-Seins und der Ferne spielt sich dann dasjenige ab, als was das Bild *am Ende* betrachtet wird bzw. was es ausmacht: als Spur, Produktion, deutbares Zeichen und Ähnliches. Letzteres führt sehr schnell zu Fragen bewusstseins- und erkenntnistheoretischer Prägung; sie betreffen nicht mehr nur metaphysische Annahmen, sondern überdies auch geistige Prozesse. In diesen sollen, so die entsprechenden Annahmen, bestimmte Repräsentationen verarbeitet werden, die als Kopien (oder wiederum Abbilder) ursprünglich sinnlich erfasster Daten im Sinn einer bereits in der Antike dominanten Urbild-Abbild-Relation vorliegen, die wiederum zunehmend seit der Frühen Neuzeit als Subjekt-Objekt-Relation, als Verhältnis zwischen Imagination und Darstellung gelesen wird.

Moderne Auslegungen rücken das mentale Bild in den Mittelpunkt (Sachs-Hombach 1995), das entweder realistisch als Stellvertretung einer Wirklichkeit oder idealistisch als Konstruktion aufgefasst wird (s. Kap. IV.1). Hinzu kommt ein materielles Verständnis des Bildes (s. Kap. I.5), das am Bild seine Gegebenheitsweise, die Verbindung von Form und Stoff sowie die im Materiellen imprä-

gnierten Spuren der Arbeit unterstreicht (Wagner 2002). Zeichnungen, Gemälde, wie auch logische Bilder, Charts oder Skizzen müssen aus bestimmten ›Stoffen‹ hergestellt und vermittelt eines künstlerischen Akts (s. Kap. IV.4) oder technischer Fertigungen (s. Kap. IV.7) visuell gestaltet und in eine Sichtbarkeit gebracht werden, was Fragen der Gestaltungspraktiken, der Produktionsweisen, der technischen Anordnung oder ihrer Kontexte und Verbreitungsarten aufwirft (s. Kap. IV.15).

Angesichts der so nur angedeuteten Vielfalt von Perspektiven impliziert der Ausdruck ›Bildbegriffe‹ insgesamt eine Reihe von Diskursverwerfungen, Streitbarkeiten, Auseinandersetzungen, Deutungshoheiten und Kämpfen, deren Befund Peter Bexte (2013, 10) programmatisch auf den Punkt bringt, wenn er schreibt:

»An den Rändern der Wahrnehmung geschehen seltsame Dinge. Es ereignen sich dort Überlagerungen von Erscheinen und Verschwinden, die auf ein ungewisses Terrain führen. Mediale Settings, wissenschaftliche Instrumente und künstlerische Entwürfe haben sich auf eben dieses Feld begeben, um eine Sichtbarmachung nach der anderen aus dem Dunkeln zu heben und damit auch die Kehrseite des Unternehmens ständig wachzuhalten.«

Sich auf *einen* Bildbegriff zu einigen, ist denn auch ebenso unmöglich wie *alle* denkbaren Bildbegriffe zusammenfassend zu behandeln. In der Art der Behandlung aber, mit der sich im *Einzelnen* dem Phänomen ›Bild‹ angenommen wird, offenbaren sich wiederum die jeweiligen Diskursschulen.

Etymologie von Bild im Deutschen

So strittig und different sich die Rede vom Bild enthüllt, so einheitlich bezieht sie sich dennoch auf die Ausdrücke ›Bild‹ und ›Bildlichkeit‹ und ruft damit ihren gemeinsamen etymologischen Ursprung auf. ›Bild‹, ein Wort, das in der heute gebräuchlichen Form im Deutschen und Niederländischen seit ca. 300 Jahren bezeugt ist, benennt die »Darstellung von Personen und Dingen« sowie überhaupt einen »dem Auge sich darbietende[n] Anblick« oder die »nur in der Vorstellung wahrgenommene Erscheinung« (Anonym o. J., o. S.). Die Herkunft des Wortes ist unklar. Es weist laut Dudens *Herkunftswörterbuch* zurück auf das Mittelhochdeutsche *bilde* für ›Gestalt, Beispiel‹ und das Althochdeutsche *bilidi*, für das die Nebenformen *bilodi*, *biladi* nachgewiesen sind, was so viel wie ›Nachbildung, Muster, Vorlage‹ oder auch ›Zeichen, Gleichnis, Sinn-

bild‹ sowie ›Figur und Gestalt‹ meint – Bedeutungen, die heute in Worten wie ›Bildnis‹ und ›Gebilde‹ (oder ›Bilsäule‹, ›Bildstock‹ für die Statue) oder ›bilden‹ und ›Bildung‹ weiterleben. Insbesondere adressiert die Verbform ›bilden‹ vom Althochdeutschen *bilidon* die Gestaltung einer Sache bis zur Zuschreibung ihres Wesens. Verwandt sind ferner Ausdrücke wie ›billig‹, ›Unbill‹ oder auch das in manchen Dialekten gebräuchliche Wort ›Bilwiss‹ für ›Kobold und Zauberer‹. Zugrunde liegt wohl der germanische Stamm **bil*, der überhaupt mit dem ›Wunder‹ und den ›Wunderzeichen‹ assoziiert ist.

Machen die ältesten westgermanischen Zeugnisse diese Ausgangsbedeutungen wahrscheinlich, kommen im Verlauf der Sprach- wie der Kulturgeschichte weiter ausdifferenzierte Bildbegriffe hinzu, deren semantische Qualitäten gleichwohl auf die oben genannten Herkunftsformen bezogen bleiben. Zugleich ändert sich je nach Sprachkontext die Wortwahl, für die sich aus etymologischer Sicht exemplarische Fälle etablieren lassen, die eine vereinfachte Annäherung an Bildbegriffe erlaubt und zu jener Vielfalt an bildtheoretischen Ausführungen geführt hat, die die Bildforschung im Gesamten bis heute auszeichnet. Vertieft wird dies durch den Blick auf die für die philosophische Begriffsbildung immer noch leitenden indogermanischen Ursprünge des Bildbegriffs im Griechischen und Lateinischen.

Das griechische *eikon*

Sobald die Aufmerksamkeit auf die eingedeutschten Ausdrücke ›Ikon‹ bzw. ›Ikone‹ fällt, wird das griechische *eikon* virulent, das ebenfalls im Englischen *icon* Verwendung findet. Im Altgriechischen erst seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. nachweisbar, steht es von vornherein mit einer Reihe verwandter Ausdrücke wie *eidōs* (für ›Form, oder ›Aussehen‹), *eidolon* (heute noch verwendet in ›Idol und einerseits die Diminutivform von *eikon*, andererseits aus der Zusammensetzung von *eidōs* und *ollymai*, griech. für ›sterben‹, das Schattenbild der Toten) und *idea* (für ›Sichtiges‹ oder ›Angesichtiges‹) in einem engen Wechselverhältnis (Vaniček 1877, 963). Zu unterscheiden ist davon im eigentlichen Sinn die Götterstatue oder das Kultbild, das im Griechischen mit *hagalma* bezeichnet wird. Trotz der Fülle griechischer Begrifflichkeiten wird *eidolon* von Beginn an – so etwa bei Homer in *Ilias* (23,103–107) und *Odyssee* (11,213) – als ›Schatten-‹ oder ›Trugbild‹ (s. Kap. II.10) aufgefasst, während *eikon* für

die sichtbaren Bilder der Dinge überhaupt steht (Willms 1935, 1–34; Eltester 1958, 6f.).

Exemplarisch kann dafür Platons im Kontext seiner Ideenlehre entwickelte Vorstellung geltend gemacht werden, dass jedes als singular erfahrbares Einzelne das ›Abbild‹ (griech. *eikon*) eines ›Urbildes‹ (griech. *paradeigma*) sei, das auf ein allgemeines ›Aussehen‹ (griech. *eidos*) verweist; beide – Urbild und Abbild – stehen dabei in einem Verhältnis der ›Teilhabe‹ (griech. *methexis*). Insbesondere teilt Platon den Bereich des ›Sichtbaren‹ (griech. *horaton*) in die ›natürlichen‹ Bilder (griech. *eidola*) wie sie bei Spiegelungen und Schatten anzutreffen sind, und die Bilder als ›Nachahmungen‹ (griech. *mimesis*), d. h. als ›Gemachtheiten‹ (griech. *poiesis*) auf, wobei er in Bezug auf die mimetische *techné* (griech. für ›Kunst‹, ›Verfahren‹) nochmals zwischen einer *mimetike phantastike* (griech. für ›Einbildnerie‹) als dem ›Erscheinenlassen‹ von etwas Nichtexistentem und einer *mimetike eikastike* (griech. für ›Urbildnerie‹) als der ›Darstellung‹ von etwas Existentem trennt.

Die Ausdrücke *eikon* und *eikones*, die das Bild bzw. die Bilder im eigentlichen Sinn bezeichnen und im Griechischen im Femininum stehen, gehen dabei auf den indoeuropäischen Stamm **eik* zurück, das den Vergleich, das Sich-Gleichen aufruft. So bedeutet *heoika* ›gleichsein‹ oder auch ›zutreffen‹, *eikona* das ›Gleichkommen mit‹ sowie *eikaso* und *eikasia* das ›Ähnlichsein‹ bzw. die ›Verähnlichung‹ (s. Kap. I.4). Das heißt zugleich, dass das Eikonische und Mimetische ursprünglich zusammengehören, womit eine Vorentscheidung auf die seit der Antike dominanten Bildtheorien der Ähnlichkeit, des Stehens-für und der Repräsentation getroffen ist. Eine prominente Fortführung dieses Präjudizes findet sich insbesondere in Charles S. Peirces (2000, 113) Gebrauch des Ausdrucks *icon* im Englischen, dessen semiotische Funktionalität in einer primären Ähnlichkeitsrelation besteht, die visuell, klanglich oder auch metaphorisch sein kann: »Ein Ikon ist ein Repräsentamen, dessen besondere repräsentierende Wirkung von seinen Qualitäten als ein Subjekt von Qualitäten abhängt und unabhängig von der Existenz seines Objekts ist. So stellt die geometrische Gestalt eines Kreises einen mathematischen Kreis dar. Streng genommen ist es jedoch nicht der Kreis auf dem Papier, sondern sein Vorstellungsbild im Bewußtsein, das ein Ikon ist [...]«. Nicht notwendig muss dabei auf ein Referenzobjekt verwiesen sein: »Ein *Ikon* ist ein Zeichen, das auch noch dann die Eigenschaft besitzen muss, die es zu einem Zeichen macht, wenn

sein Objekt nicht existiert, so wie ein Bleistiftstrich, der eine geometrische Linie darstellt« (ebd., 375).

Weitere Verbindungen unterhält das Eikonische im Griechischen mit *eidos* bzw. *morphe* (für ›Form‹) sowie *skema* (für ›Umriss‹ oder auch ›Schema‹) und *sphragis* (für ›Abdruck‹), wobei der Bedeutungswandel sowie Synonymbildungen im philosophischen Gebrauch zwischen Antike und Spätantike immens ist: So verschmelzen zwischen Platon, Neuplatonismus und der frühen christlichen Philosophie *eikon* und Gestalt (*morphe*, *skema*) miteinander, wobei die Gestalt den »Ausdruck eines Wesens« (Eltester 1958, 38) betrifft, ferner *eikon* und *paradeigma* (für ›Modell‹, ›Vorbild, oder ›Urbild‹), *eikon* und *symbolon* (für ›Sinnbild‹) wie auch *eikon* und *phantasia* (für ›Vorstellungsbild‹). Schließlich werden *eikon* und Redefigur oder Sprachbild miteinander verbunden und in Umkehrung der zuvor genannten Verwendungsweisen mit Anschein oder *doxa* identifiziert.

Das lateinische *imago*

Eine alternative, wenn auch dem zuvor Gesagten anverwandte Bedeutungsbestimmung des Bildbegriffs ergibt sich im Anschluss an das lateinische Wort *imago* für ›Bild‹. Es handelt sich um einen Ausdruck, der ursprünglich im antiken Rom im Zusammenhang mit Wachsmasken Verwendung fand, die – als Porträts – jene Toten präsentierten, die auf dem Forum Romanum als Mittelpunkt des politischen, wirtschaftlichen, kulturellen und religiösen Lebens gezeigt wurden. ›Imago‹ verweist somit ein ums andre Mal auf den Repräsentations- bzw. Stellvertretungscharakter der Bilder. Die indoeuropäische Wurzel ist zwar die Gleiche wie beim griechischen *eikon*, doch ruft die lateinische Wortgruppe neben den Ahnen- und Traumbildern oder dem Echo mit *imaginarius*, *imaginor* und *imaginatio* ebenfalls die ›inneren Gesichter‹ und die ›Einbildungen‹, den Schein, die Fantasie und ihre Irrlichter auf.

In der Wissenschaftssprache haben sich diese Konnotationen vor allem in Psychologie (s. Kap. II.4) und Psychoanalyse (s. Kap. II.9) etabliert. Sigmund Freud (2000) meint mit ›Imago‹ das introjizierte (unbewusste) Vorstellungsbild einer Person, die – so die Überlegung – auch nach der Begegnung in der Psyche fortlebt, um als Projektion im Begehren und dessen Symbolisierungen wiederzukehren. ›Imago‹ steht so namentlich im Kontext der sogenannten Übertragungsneurosen, die den Vorgang

betreffen, dass unbewusste Wünsche als ›Bilder‹ ins ›Vorbewusste‹ übertragen werden. Entsprechend ausgeprägt ist dieses neuropsychologische Phänomen beim Aufbau zwischenmenschlicher Beziehungen zu nahen Bezugspersonen – auch hier spricht Freud von ›Bildern‹, die von diesen gemacht und *in sich* getragen werden. Die wichtigsten ›Imagines‹ dieser Art sind das Vater-, Mutter- und Geschwisterimago, die als Erinnerungsbilder in frühester Kindheit ausgebildet werden und oft über das ganze Leben hinweg bestehen; sie werden dort pathogen, wo mit ihnen negative oder bedrohlich besetzte Phantasmen verknüpft sind, die Komplexe oder psychische Störungen evozieren.

Carl Gustav Jung (1995, 195 f.) hat dies in Fortführung und Radikalisierung des Ansatzes von Freud wie folgt erläutert:

»Unter diesen Dingen, die für die Infanzzeit von größter Bedeutung waren, spielen die Eltern die einflußreichste Rolle. Auch wenn die Eltern schon längst tot sind und alle Bedeutung verloren haben könnten und sollten, indem sich die Lebenslage der Kranken seither vielleicht total verändert hat, so sind sie dem Patienten doch noch irgendwie gegenwärtig und bedeutsam, wie wenn sie noch am Leben wären. Die Liebe und Verehrung, der Widerstand, die Abneigung, der Haß und die Auflehnung der Kranken kleben noch an ihren durch Gunst oder Mißgunst entstellten Abbildern, die öfters mit der einstmaligen Wirklichkeit nicht mehr viel Ähnlichkeit haben. Diese Tatsache hat mich dazu gedrängt, nicht mehr von Vater und Mutter direkt zu sprechen, sondern dafür den Terminus ›Imago‹ von Vater und Mutter zu gebrauchen, indem es sich in solchen Fällen nicht mehr eigentlich um Vater und Mutter handelt, sondern bloß um deren subjektive und öfters gänzlich entstellte Imagines, die im Geiste des Kranken ein zwar schemenhaftes, aber einflußreiches Dasein führen«.

Aufgrund seiner theoretisch begründeten Verknüpfung mit Momenten des Denkens bzw. des Psychischen mag ›Imago‹ in diesem Sinn zwar als Bildbegriff einen relativ abstrakten Umstand betreffen; gleichwohl erscheint es auf seiner Grundlage möglich, die an dieser Stelle nur kurz anzudeutenden *Ebenen* der Bildbedeutungen zu zentrieren. Wenn ›ein Bild gemacht wird‹, wie auch immer dies zustande gekommen sein mag, eröffnet sich stets eine *Welt*. Ihre Manifestation ist, in den Worten Jean-Luc Nancys (1998, 117) »[...] selbst die Ankunft des Fremden, das Zur-Welt-Kommen dessen, was keinen Platz in der Welt hat, die Geburt des Ursprungs, das Erscheinen des Erscheinens, die Freisetzung des Seins zur Existenz«. Wenn also davon ausgegangen werden kann, dass es erst in dem Moment sinnvoll ist, von ›Bildern‹ zu sprechen, so-

bald ein *Dasein* im Zuge einer Bild-Bildung stattfindet, dann muss zugestanden werden, dass es sinnvoll ist, auch von ›Bildern‹ zu sprechen, wenn nicht nur etwas gezeigt (im Gedächtnis, in der Vorstellung, im Unbewussten, auf Materialien, Flächen usw.), sondern ein Zeichen gesetzt wird:

»Stellen wir uns das Unvorstellbare vor: die Geste des ersten Bildermachers. Er folgt weder dem Zufall noch einem Plan. Seine Hand tastet sich vor in eine Leere, die sich im Augenblick der Bewegung erst auftut und ihn von sich selbst trennt [...]. Sie tastet im Dunkeln, blind und taub für jede Form. Denn das Tier in der Höhle, das diese Handbewegung macht, kennt Dinge, Wesen, Stoff, Muster, Zeichen und Handlungen. Aber es weiß nichts von der Form, weiß nicht, wie sich eine Figur, ein Rhythmus in der Darbietung abheben. Es weiß nichts davon, gerade weil es genau dies unmittelbar ist: sich abhebende Form, Figuration« (ebd., 115 f.).

Bildetymologien in anderen Sprachen

In den slawischen Sprachen ist als entsprechendes Pendant zu ›Bild‹ das Wort *obraz* gebräuchlich. Es eröffnet eine komplexe Geschichte ohne eindeutige etymologische Herleitung (Fasmer 1971). Assoziationen ergeben sich allerdings durch das Bulgarische *obraz*, das ›Gesicht‹, ›Antlitz‹ oder ›Wange‹ bedeutet (s. Kap. IV.9), sowie durch den Bezugszusammenhang von *ob-* und *řezat* für ›Schneiden‹ oder ›Aufschneiden‹, ›Herausschneiden‹, welche ebenfalls eine Beziehung zur im deutschen Wort ›Bild‹ vorkommenden Konnotation des Gestaltens (durch Schnitte) erlaubt (Eismann 1985). Vor allem ab dem 18. Jahrhundert scheint *obraz* dann eine stärker tropologische Bedeutung im Sinn des Sprachbildes zu gewinnen (Lebedewa 2008, 57–71). Eine interessante assoziative Herleitung bietet zudem Sergej Eisenstein (1988, 61) in seinem Aufsatz ›Percpektiva‹ von 1929:

»Wieviel Bajonette sind zum Beispiel allein an der Frage von ›Form und Inhalt‹ zerbrochen worden! Und das nur deshalb, weil der dynamische, aktive und wirksame Akt des ›Beinhaltens‹ (In-halt als ›In-sich-Zusammenhalten‹) gegen eine amorphe und statische, passive Auffassung vom Inhalt als ›Zu-Beinhalten‹ ausgewechselt wurde. [...] Wieviel Tinten-Blut ist vergossen worden aus dem inständigen Wunsch, die Form ausschließlich als vom griechischen ›Formos‹ – Weidenkorb – abgeleitet zu begreifen, mit allen sich daraus ergebenden ›organisatorischen Schlußfolgerungen‹. Ein Weidenkorb, in dem sich dieses unglückliche ›Zu-Beinhalten‹ – auf den Tintenströmen der Polemik schaukelnd – ausruht. Unterdessen hätte es sich aber durchaus gelohnt, einen Blick nicht ins griechische Wörterbuch, sondern ins Fremdwörterbuch zu werfen, wo sich nämlich herausstellt, daß die

Form im Russischen gleichbedeutend mit *Bild* ist. Bild [*obraz*] aber entsteht an der Kreuzung der Begriffe ›Schnitt‹ [*obrez*] und ›Bloßlegen‹ [*obnaruzenie*]. (›Ety-mologisches Wörterbuch der russischen Sprache‹ von A. Preobraschenski). Zwei Termini also, die die Form hervorragend von beiden Standpunkten aus charakterisieren: aus individuell-statistischer Sicht (an und für sich) – als einen ›Schnitt‹, ein Sich-abgrenzen der betreffenden Erscheinung von anderen Begleitumständen und -erscheinungen. ›Bloßlegung‹ charakterisiert jedoch den Begriff Bild von einer anderen Warte her, nämlich der eines gesellschaftlichen Aktes der ›Bloßlegung‹, also unter dem Aspekt der Feststellung der gesellschaftlichen Verbindung einer betreffenden Erscheinung mit ihrem Umfeld.«

Ganz andere Zusammenhänge erschließen sich schließlich dort, wo man den indoeuropäischen Sprachraum verlässt und z. B. exemplarisch den ostasiatischen betritt. Hier scheint das Bild nicht länger auf seine Funktion hin betrachtet (Ähnlichkeit, Darstellung, Gestalt, Gesicht, Schnitt, Bloßlegung), sondern in Bezug auf seine medialen und materialen Ursprünge gedacht zu werden. So haben Griffith Foulk und Robert H. Sharf (1993) die für die chinesische Porträtkunst relevanten Begriffe dahingehend erläutert, dass das chinesische Schriftzeichen *xiàng* für ›Porträt‹ häufig äquivalent für ›Bild‹ (sowie für ›Figur‹, ›Form‹ etc.) gebraucht wird, wobei sich das Zeichen vom homophonen *xiàng* von ›Elefant‹, ›Elfenbein‹ oder auch ›Elfenbeinfigurine‹ herleitet. Im Japanischen wird das Zeichen unter der Lesung *zô* identisch verwendet, wobei damit immer ein konkreter physischer Gegenstand und kein mentales Bild bezeichnet wird. Darüber hinaus gibt es Schriftzeichen, die mehr den Prozess des (Ab-)Bildens adressieren wie z. B. das chinesische *tú* oder japanische *zu*, was wiederum mehr auf die Zeichnung im Sinn von ›Diagrammen‹, ›Grafiken‹, ›Karten‹, aber auch das ›Planen‹ und ›Skizzieren‹ etc. hinweist und im *Yì Jīng* (dem altchinesischen ›Buch der Wandlungen‹) für die Bezeichnung der grafischen Strichzeichnungen (chin. *túzai*) verwendet werden. Die Bestandteile des Zeichens geben dabei einen Getreidespeicher wieder, der nach vier Seiten hin abgegrenzt ist, so dass als grundlegende Bedeutung ›abgeschlossener Getreidespeicher‹ gelesen werden kann, was in der Übertragung auf den Bildbegriff auch als ›Ansammlung/Konzentration auf eine begrenzte Fläche/Tafel‹ zu verstehen wäre. Unterschiedliche Worte werden, vor allem im Japanischen, wiederum für Malerei (jap. *ga*), Holzschnitte und Drucke sowie für unterschiedliche Stile verwendet (z. B. jap. *ukiyo-e* für den Holzschnitt im Stil des Ukiyo, jap. *yamoto-e* für Bild im altjapanischen Stil des

9. bis 12. Jahrhunderts, jap. *nihonga* für Bild im japanischen Stil und jap. *yôga* für Bild im westlichen Stil usw.). Ferner bedeutet nach sino-japanischer Lesart japanischer *gaku* einerseits ›Summe‹ oder ›Betrag, andererseits auch ›Rahmen‹, was gelegentlich äquivalent zu ›Bild‹ gebraucht wird.

Tatsächlich scheint so ein einheitlicher Bildbegriff nicht zu existieren, ja sogar eine alles umfassende Bildtheorie obskur zu sein, vielmehr faltet sich, was ›Bild‹ heißt, in unterschiedliche Dimensionen, Techniken und Materialien auf. Auch wenn man bereit ist, alle Manifestationsformen eines Bildlichen und sogar letztlich die Schrift (s. Kap. IV.13) als Resultate eines grundlegenden menschlichen Bildbedürfnisses anzuerkennen, lässt sich dieses doch nie eindeutig und zusammenfassend bestimmen, so dass die ostasiatische Entfaltung unterschiedlicher Verfahren und Genres der Einsicht Benjamins (1989, 603f.) entgegenzukommen scheint, dass *ein* Begriff, der ›das Bild‹ restlos benennen würde, tatsächlich aufhörte, ein solcher zu *sein*.

Literatur

- Anonym (o. J.): Bild. In: Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. Ein Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*. <http://www.dwds.de/?qu=Bild>.
- Bataille, Georges: *Die vorgeschichtliche Malerei. Lascaux oder Die Geburt der Kunst*. Stuttgart 1983 (frz. 1955).
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1935]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I/2. Frankfurt a. M. 1974, 471–508.
- : Über die Malerei oder Zeichen und Mal. [1917/18]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. II/2. Frankfurt a. M. 1989, 603–607.
- Bexte, Peter: *Wo immer vom Sehen die Rede ist... da ist ein Blinder nicht fern. An den Rändern der Wahrnehmung*. München 2013.
- Blumenberg, Hans: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Frankfurt a. M. 2007.
- Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild?* München 1994.
- Cassirer, Ernst: *Zur Logik der Kulturwissenschaften*. Darmstadt 1994.
- Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. München 1997 (frz. 1990).
- Eisenstein, Sergej: Perspektiven. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat*. Leipzig 1988, 58–72 (russ. 1929).
- Eismann, Wolfgang: Zur Geschichte des obraz-Begriffes in der russischen und sowjetischen Literaturwissenschaft. In: Vjačeslav V. Ivanov (Hg.): *Einführung in allgemeine Probleme der Semiotik*. Tübingen 1985, 1–45.
- Elteter, Friedrich Wilhelm: *Eikon im Neuen Testament*. Berlin 1958.

- Fasmer, Max: *Etimologiceskij slovar'russskogo jazyka*. Moskau 1971.
- Foulk, T. Griffith/Sharf, Robert H.: On the ritual use of Ch'an portraiture in medieval China. In: *Cahiers d'Extrême-Asie* 7 (1993), 149–219.
- Freud, Sigmund: *Zur Dynamik der Übertragung. Behandlungstechnische Schriften*. Frankfurt a. M. 2000.
- Jonas, Hans: Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens. In: Boehm 1994, 105–124.
- Jung, Carl Gustav.: Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie [1913]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Düsseldorf 1995, 107–255.
- Lebedewa, Katja: *Russische Träume – ein Kulturphänomen*. Berlin 2008.
- Nancy, Jean-Luc: Höhlenmalerei. In: Ders.: *Die Musen*. Stuttgart 1998, 109–119 (frz. 1994).
- Peirce, Charles Sanders: *Semiotische Schriften*. Bd. 2. Frankfurt a. M. 2000.
- Platon: *Texte zur Ideenlehre*. Hg. und übers. von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a. M. 1978.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hg.): *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen*. Amsterdam 1995.
- Tomasello, Michael: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*. Frankfurt a. M. 2009 (engl. 2008).
- Vaniček, Alois: *Griechisch-lateinisches etymologisches Wörterbuch*. 2 Bde. Leipzig 1877.
- Wagner, Monika: *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München 2002.
- Wiesing, Lambert: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a. M. 2005.
- Willms, Hans: *Eikon. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus*. 1. Teil. Münster 1935.

Dieter Mersch/Oliver Ruf

2. Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik

Dieser Beitrag geht von den technologischen Bedingungen aus, die den Bilddiskurs eröffnet haben. Eine philosophisch-epistemische Voraussetzung bildet die rhetorische Aufwertung des Bildes, die zu der Zeit stattfindet, als die Indexikalität (s. Kap. III.8) der Fotografie mit deren Digitalisierung (s. Kap. III.18) auf dem Prüfstand steht. Diskutiert werden im Folgenden zwei dominante Losungen zur Bildwende: der *pictorial turn* und die *ikonische Wendung*. An der streitbaren These vom Eigenleben der Bilder gegenüber Sprache und Schrift entzündet sich die Kritik an einem Jargon, der das Bild mit evokativen Mitteln essentialistisch grundiert und damit einen Graben zwischen Sprache (s. Kap. II.14) und Bild herbeiredet. Der Konflikt führt zur Frage nach der Verträglichkeit von phänomenologisch dominierter Bildwissenschaft (s. Kap. II.2) und Semiotik (s. Kap. II.1). Als mögliche Konvergenztheorie wird hierfür der Ansatz von Jacques Lacan erwogen (s. Kap. II.9), auf den sich die meisten Positionen gleichermaßen beziehen. Bildwissenschaft kann ihre Funktion als interdisziplinäres Forschungsfeld nur erfüllen, wenn sie Methodenvielfalt zulässt.

Der technologische Hintergrund

»Normalerweise liegt eine Revolution vor uns und kündigt sich mit ›Getöse‹ an. Die algorithmische Revolution dagegen liegt bereits hinter uns und nur wenige haben sie bemerkt – umso wirkungsvoller ist sie gewesen« schrieb Peter Weibel (2004, 3) einleitend über eine Ausstellung zur Geschichte der interaktiven Kunst am ZKM Karlsruhe. Der Durchbruch digitalisierter Medien (s. Kap. III.17) wurde noch ein Jahrzehnt nach dem Ereignis mit einigem Pathos skandiert. Die Rede von epochalen Wenden ist nicht zuletzt deshalb populär, weil sie die Komplexität von Wandlungsprozessen vereinfacht. Was den Wandel des Bildverständnisses betrifft, lassen sich dessen technologische Bedingungen Jahrzehnte zurückverfolgen. Die ersten digital bearbeiteten Fotos wurden 1964 im Rahmen des NASA-Programms von *Ranger 7* gesandt: gestochen scharfe Fotografien von der Mondoberfläche. Berühmter noch sind, fünf Jahre später, die Bilder von der ersten bemannten Mondlandung. Kein Wunder, dass der Fußabdruck von Buzz Aldrin, der Spur eines Gum-

mistiefels im Schneematsch nicht unähnlich, das Gerücht aufkommen ließ, die ganze Mondlandung sei Schwindel, abgedreht in der Wüste von Nevada, um den Sputnikschock zu rächen, den die Sowjets 1957 mit dem Start des ersten künstlichen Erdsatelliten dem Westen bereitet hatten.

Mit der digitalen Bearbeitung verbreiteten sich die Zweifel am Bild. Gewöhnungsbedürftig waren fotografisch anmutende Bilder, die weder das Auge noch der analoge Fotoapparat sehen kann: z. B. infrarote Radaraufnahmen, die tektonische Strukturen oder versunkene Städte im Urwald sichtbar machen (s. Kap. V.1); Aufnahmen der atomaren Oberfläche mit Tunnelmikroskopen; computergenerierte Tomografien (s. Kap. V.8) des menschlichen Körpers, die Karzinome darstellen. Schon Johann W. Goethe hatte vor dem Gebrauch wahrnehmungsverändernder Instrumente wie Fernrohr und Mikroskop (s. Kap. III.4) gewarnt. All diese Bilder verlassen die Welt, wie sie für unser leibliches Auge geschaffen scheint. Aufgezeichnete Spuren des Wirklichen vermischen sich mit Modellen wissenschaftlicher Hypothesen und künstlerischer Phantasie.

Doch es waren nicht nur die Bilder aus dem Feld der Wissenschaft, die öffentliches Misstrauen schürten, sondern auch jene von den Kriegsfrenten (Sachsse 2003, 146 ff.). Um 1990 erreichte dieses mit dem Videokrieg über dem Golf eine kritische Grenze. Schon *Desert Storm*, der Name jener militärischen Operation der USA gegen den Irak, erinnert an ein handelsübliches Computerspiel. Und mit dem Siegeszug der Unterhaltungselektronik in Kinderzimmern wird nicht nur der Krieg zum Vater aller Erkenntnis, sondern auch der Konsum (s. Kap. II.16): Zumindest in der westlichen Welt entstand eine Öffentlichkeit von Experten des *personal computers*, welche die bildliche Wende auch operativ anzuwenden verstand. Um 1990 kam die leichtgewichtige *Canon Xapshot* in den Handel, mit ihr verbunden ein jährlich verbessertes System der Bildbearbeitung, Bildkommunikation und Bildspeicherung über verbraucherfreundliche Software, CD-Rom und Internet. Die massenhafte Verbreitung des digitalen Bildes in der Unterhaltungs- und Kommunikationselektronik entsprach einer Entwicklung in der Fotografie hundert Jahre zuvor, als George Eastman seine nutzerfreundliche Kodak-Kamera samt industriell organisiertem Servicesystem aufbaute und so die Fotografie dem Familienalbum zugänglich machte.

Die fotografischen Berufsverbände reagierten nervös auf den Zerfall der Glaubwürdigkeit ihrer

Bilder. Das Thema überschattete 1989 die weltweiten Gedenkfeiern zum 150-jährigen Jubiläum des Daguerrotypie-Patents: Es ergingen Aufrufe für einen Ehrenkodex zur Abstinenz von digitalen Verfahren; gefordert wurde eine klare Trennung zwischen »echtem« Fotojournalismus und elektronischer Bildbearbeitung. Zu den schärfsten Kritikern gehörte der norwegische Presseverband, der einen Warnhinweis verlangte: Mit einem »M« für »Montasje« (norweg. für »Montage«) sollten digitalisierte Bilder als nur bedingt wahrheitsfähig gekennzeichnet werden (Lunenfeld 1995, 96).

Postmoderne Episteme: Die Aufwertung der Bildrhetorik

Die kunstwissenschaftliche Forschung entdeckt das Gebiet des Mediums Bild (s. Kap. IV.7) spätestens 1990 als Hans Beltings (s. Kap. II.5) Buch *Bild und Kult* erscheint. Im gleichen Jahr lieferte Philippe Dubois (1998, 49 ff.) für die Fotografie zwei Definitionen, die sich scheinbar widersprechen: Zum einen sei sie »Spur des Wirklichen«, zum anderen ein »Bild-Akt« medialer Inszenierung. Das Erscheinungsjahr der beiden Bücher war überschattet vom bereits genannten Zweiten Golfkrieg, den Fernsehbilder als »chirurgischen Eingriff« illustrierten. Was haben eine dekonstruktive Fototheorie und ein Buch über wundertätige Ikonen mit einem Krieg zu tun, bei dem erstmals präzisionsgelenkte Munition mit Videokameras ausgestattet war, die es den Fernsehzuschauern ermöglichte, vom Sofa aus den Einschlag im Zielobjekt visuell mitzuerleben? Es eint sie die Einsicht, dass das Sehen mit Handlungen verbunden ist, an die man glauben soll. Die Zeit war gekommen, das Bild auf seinen Wahrheitsgehalt kritisch zu befragen.

Die Gründe für eine Bildkrise liegen auf der Hand: Im Zeitalter ihrer digitalen Produzierbarkeit erlischt der Anspruch des Bildes auf visuelle Kronzeugenschaft. Zugleich erwächst die Gefahr, dass auch die alte, analoge Fotografie ihre Unschuld verliert, da sie in Berührung mit digitalen Prozessen kontaminiert werden kann. Zu den ersten Medientheoretikern, die im Übergang von analog-kontinuierlichen und digital-diskreten Bildern einen epistemologischen Umbruch erkannten, gehört William J. Mitchell. Die Thesen des 2010 verstorbenen Architekten und Medientheoretikers in seiner Schrift *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era* von 1992 lassen sich in vier Punkten zusammenfassen:

(1) Die herkömmliche, analoge Fotografie besteht aus punktförmigen Flecken, die der Lichtschatten der Objekte auf der Silbernitratlösung hinterlässt. Bei einer Vergrößerung eröffnet sie Konturen, die mit bloßem Auge nicht erkennbar sind. Das Foto als »fossilized light« (Mitchell 1992, 24) kann Botschaften aus der Welt jenseits des technischen Bildes übermitteln, wie etwa der Bernstein tropfen ein vor Jahrtausenden darin gefangenes Insekt. Eine Digitalfotografie hingegen besteht aus quadratischen Pixeln; eine Vergrößerung vergrößert nur dieses Raster, mit dem das Bild algorithmisch konfiguriert wurde. Computer sind fensterlose Monaden, das digitale Bild, das sie errechnen, gibt das visuelle Resultat dieser Berechnung wieder.

(2) Die analoge Fotografie ist zwar technisch unendlich oft zu vervielfältigen, entspringt aber einer originalen Spur: dem Negativ. Das digitale Bild hingegen hat kein Negativ, das wie der Fingerabdruck des Täters, den untrüglichen Hinweis gäbe, dass tatsächlich stattgefunden hat, was es da zu sehen gibt. Da es kein digitales Original gibt, gibt es auch keine Kopie: Das digitale Bild ist von seiner Berechnung an virtuell unendlich vorhanden.

(3) Das Negativ der analogen Fotografie ist Resultat eines physikalisch-chemischen Vorgangs, der im Fixierbad abgeschlossen wird. Jede nachträgliche Veränderung ist ein Eingriff, der Qualität oder Wahrheitsanspruch durch willkürliche Retusche beeinträchtigt. Die digitale Fotografie hingegen ist nie abgeschlossen, der algorithmische Kode kann stetig abgewandelt werden. »The digital image blurs the customary distinctions between painting and photography and between mechanical and hand-made pictures.« Fotografie ist in das Zeitalter der »electrical bricolage« getreten (ebd., 7).

(4) Die analoge Fotografie empfängt mit dem Fixierbad das Siegel der Autorschaft. Hinter jedem festgeschriebenen Bild steht ein identifizierbarer Fotograf. Roland Barthes' Diktum abgewandelt, sagt die Fotografie nicht nur »So ist es gewesen!« sondern auch: »Da ist wer gewesen, der diese Szene in diesem Moment beobachtet hat.« Detektivische Gewissheit entfällt mit dem digitalen Bild. Der von der Blackbox des Computers getäuschte Beobachter bekommt dieselbe Antwort, die schon der einäugige Poliphem von Odysseus bekam: »*Oudeïs*, der Niemand, hat dich geblendet«. Die Autorschaft des digitalen Bildes verflüchtigt sich im Niemandsland der magischen Kanäle. Der Hersteller eines digitalen Bildes teilt seine Täterschaft mit vorgefertigtem Material, mit Scannern, Software und Plottern. Un-

terwegs im World Wide Web verschwimmen auch die Konturen zwischen Produzent und Rezipient. Eingebürgert hat sich der *User* als ein Begriff, der Hersteller, Verteiler und Betrachter ums digitale Bild vereint. Vermindert sich der individuelle Anteil an der Bildtäterschaft, so wächst die Frage nach der Verantwortung.

Im fotografischen Zeitalter herrschte eine pragmatische Aufgabenteilung der Bildgattungen: Fotografie vertrat die angewandte Dokumentation, freie Imagination vertrat die Malerei. Mit dem digital manipulierbaren und elektronisch zirkulierenden Bild wird einerseits die Spurtreue der Fotografie hinfällig, aber auch die »increasingly sclerotic pictorial tradition« herkömmlichen Malens (Mitchell 1992, 8). Der Wahrheitsbegriff der Bilder muss neu ausgehandelt werden. An dieser Stelle wird William J. Mitchell pathetisch: »The currency of the great bank of nature has left the gold standard: images are no longer guaranteed as visual truth – or even as signifiers with stable meaning and value – and we endlessly print more of them« (ebd., 57). Der Wahrheitsgehalt eines (analogen) Bildes wird für Mitchell Verhandlungssache wie die sich zeitgleich vollziehende Aufkündigung der Bindung des internationalen Währungssystems an den Gold-Dollar-Standard.

Das moderne Bild, wie es in der Fotografie sein Ideal technischer Selbsterzeugung erreicht, versteht sich als »Konzeption«, als »Empfängnis« der wahren Spur des Wirklichen. Das digitale Bild bricht mit dieser Auffassung: Nicht Konzeption, sondern Konstruktion von Wirklichkeit ist ihr Ziel, womit sie wieder an die Prinzipien neuzeitlicher Kunstfertigkeit anknüpft. Jene Allianz, die Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert zwischen Mathematik (s. Kap. V.7) und Malerei errichtet hatte, wurde in den 1960er Jahren mit der Entwicklung der elektronischen Computergrafik durch Steven A. Coons und Larry G. Roberts wiederhergestellt. Mit der Wende zum digitalen Bild erfährt die Zentralperspektive (s. Kap. III.3) eine Renaissance. Zusammen mit Licht und Schattengebung wird sie wieder so behandelt, wie es seit Leonardo in der Malerei geläufig war: geometrisch akkurat, vom Punkt über die Linie zu Fläche und Raum. Die Seppyramide und die Quantifizierung der Bildfläche im quadratischen Raster entsprechen der neuzeitlichen Methode, die in der Computersimulation wieder zu Ehren kommen, nachdem sie im fotografischen Zeitalter für überholt galten.

Dieser Paradigmenwechsel in der Konstruktion von Bildern verändert den Wahrheitsanspruch

›evidenter‹ Dokumente. Entspricht der analog operierende Fotograf dem Detektiv am Tatort, ist der digitale Bildoperator der Anwalt, der einen Standpunkt mit rhetorischer Überzeugungskraft vertritt. Die Wahrheit des rhetorischen Bildes beruht in der Wahrhaftigkeit seiner Agenten, der Ernsthaftigkeit des Anliegens. Wahrheit steckt also nicht gegenständig im Bild als *Corpus Delicti*, sondern entsteht erst im Prozess der Kommunikation. Digitale Bilder müssen Überzeugungsarbeit leisten und ihre Diskussionsfähigkeit in der Gemeinschaft der Nutzer unter Beweis stellen. Mit Nelson Goodman (1995, 169 ff.) lässt sich sagen: Das Bild ist Partitur; von seiner Aufführung hängt es ab, ob wir seiner Botschaft Glauben schenken. Sein postmoderner Charakter steht im Gegensatz zur analogen Fotografie, die mit autoritativem *Punctum* ein für allemal feststellt, ›So-ist-es-gewesen‹ (s. Kap. IV.8). Das rhetorische Bild ermöglicht die Gegenrede.

Das postmoderne Denken verabschiedet sich vom Paradigma einer Beweisführung, die auf indexikalische Spuren baut. Das dekonstruktive Zeitalter wertet die alten Regeln der Rhetorik wieder auf. Die Einsicht nahm überhand, dass der Unterschied zwischen dem analog aufzeichnenden und dem digital errechneten Bild nur auf der Ebene der Herstellung besteht. Claus Pias (2002, 47) geht sogar soweit, zu betonen, es gebe keine digitalen Bilder,

»sondern nur analoge Aufführungen diskreter Datenmengen, die auf verschiedene Weise anfallen können. [...] So ergibt sich eine methodische Trennung zwischen beobachtbaren Bildformen und unbeobachtbarem Medium, sowie zwischen menschlicher Bildbetrachtung und maschineller Bildverarbeitung. Der Ort, an dem sich beide begegnen, sind Steuerungsprozesse, in denen Bilder nach Kriterien der Effizienz erzeugt und verhandelt werden.«

Für die Dauer des modernen, des fotografischen Zeitalters verbreitete der spontane Automatismus in Lichtbildern und Kunstwerken von kühner Handschrift seinen Zauber, der die Betrachter glauben ließ, dass Bilder für sich selber sprächen. Das neue Zeitalter des algorithmisch konstruierbaren Bildes hat uns diese Illusion wieder genommen. Mit der Wiederkehr rhetorischer Bildstrategien stehen wir vor der alten Tatsache, dass aus Bildern nichts anderes spricht, als der Prozess der Kommunikation selbst, den die Beobachter über Bilder in Gang setzen.

›Pictorial turn‹ und ›ikonische Wendung‹: Die Bilddebatte

Der technologische und epistemische Wandel um 1990 bildet den Hintergrund für eine transdisziplinäre Bilddebatte, die für die zwei Jahrzehnte um die Jahrhundertwende im akademischen Feld tonangebend war. Im März 1992 rief der Kunsthistoriker William J. Thomas Mitchell im Magazin *Artforum* in einem gleichnamigen Artikel den *pictorial turn* aus. Die Formulierung bezieht sich polemisch auf Richard Rortys Sammelband *The Linguistic Turn* von 1967, worin sich im Sinn der analytischen Philosophie diese selber reflektiert. Die Stoßrichtung, zu der Beiträge von Rudolf Carnap, Gustav Bergmann (1992, 63), auf dessen Aufsatz von 1953 die Titelformulierung des Bandes zurückgeht, oder Irving Copi zu Themen des logischen Positivismus, von Sprache und Ontologie, von Philosophie und gewöhnlichem Sprechen versammelt werden, richtete sich gegen die mentale Philosophie in der Tradition des deutschen Idealismus und stand damit quer zu den Wissensinteressen der Linken, die den studentischen Campus damals beherrschten.

Der *pictorial turn* war somit eine Kampfansage gegen eine vorgängige Kampfansage, eine Antwort auf den analytischen Pragmatismus Richard Rortys und die Eliteuniversitäten der Ostküste. Mitchell war ein Vertreter der Achtundsechziger-Linken aus dem kalifornischen Berkeley, wo man sich durchaus mit der mentalen Philosophie von Alt-Europa beschäftigte: mit der französischen und der deutschen Phänomenologie, den Poststrukturalismen von Michel Foucault zu Jacques Derrida, dem linken Hegelianismus von der Frankfurter Schule zum Marxismus Louis Althusser. So meldete sich nach den restaurativen 1980er Jahren der Reagan-Ära mit dem *pictorial turn* der frühen 1990er der kritische Geist der Achtundsechziger-Generation zurück.

Mitchells (1994, 6) Programm ist »delusionment [*Desillusionierung*]« des Sichtbaren: Ikonologie als Ideologiekritik. Das Ziel sei es, nicht »Ikonologie ›ideologisch wachsam‹ oder selbstkritisch zu machen, sondern die Ideologiekritik ikonologisch wachsam zu machen« (Mitchell 1997, 33). Die Kombination von kritischer Panofsky-Lektüre und marxistischer Überbautheorie entsprach in Deutschland der neuen Hamburger Schule um Martin Warnke (s. Kap. II.8), sowie der Bewegung der Ideologiekritik, die sich im 1968 gegründeten Ulmer Verein und dessen Fachorgan *Kritische Berichte* konstituierte. Dem ideologiekritischen An-

spruch gemäß ist Mitchells Bildbegriff kulturwissenschaftlich angelegt; seine Fallstudien – ob es sich um die Gefängnisfotos von Abu Ghraib oder das Nachleben des Dinosauriers in der modernen Welt handelt – verstehen sich als »applied iconology«, die Bilder aus Politik und Alltag analysiert (Mitchell 1994, 4).

Mitchell (1997, 31) erkennt in der geisteswissenschaftlichen Tradition einen »ikonophoben« Logozentrismus, von dem auch das Erbe Panofskys zu befreien sei, der kraft seiner Methode das »Ikon« unter den »Logos« stelle. Der Kunsthistoriker folge damit der herrschenden Tendenz, das Bild durch Sprache zu zähmen. Schon das Barockzeitalter habe die antike Formel *ut pictura poesis* (»eine Dichtung ist wie ein Gemälde«) von Horaz für kanonisch erklärt; Lessing habe mit seinem *Laokoon*-Text die Hierarchie der Gattungen noch vertieft, wenn er zwischen Dichtung und Bildkunst eine strikte Trennung statuiert. Auch Ernst Gombrich (s. Kap. II.4) unterwerfe das Bild der Sprache, wenn er von der »Lesbarkeit« der Kunst schreibt (Mitchell 1986). Es gelte stattdessen, die anarchische Kraft des Bildes als »natürliches« Zeichen gegenüber den »konventionellen« Zeichen der Sprache hervorzuheben (s. Kap. IV.3). Die eingeforderte Bildtheorie anerkennt die eigentümlich magische Kraft visueller Botschaften, welche die sinnliche Wahrnehmung des Menschen als eines Sinneswesens bestimmt.

Gleichzeitig und unabhängig von dieser »methodisch-politischen« Standortbestimmung in den USA lancierte der deutsche Kunsthistoriker Gottfried Boehm (1994, 13) diesseits des Atlantiks die »ikonische Wendung«. Auch Boehm bezieht sich auf Rortys *linguistic turn* – aber nur, um ihn sogleich in den dann später so bezeichneten *iconic turn* (Maar/Burda 2004) zu überführen. Taktisch geschickt wird der logische Positivismus mit dessen eigenem Vordenker in die Schranken gewiesen: Ludwig Wittgensteins Verfahren des »Sprachspiels« (s. Kap. II.15) lasse erkennen, dass Wörter sich nicht allein über Logik und Syntax assoziieren, sondern über ihre »Familienähnlichkeit«. Sprache sei wesentlich metaphorisch, Wortbedeutungen schillern in den Farben individueller Alltagserfahrung und kultureller Zugehörigkeiten.

Nach Boehm (1994, 14) führt Wittgenstein die analytische Sprachphilosophie mit der ihr eigenen Strenge an die aporetischen Grenzen ihrer Methode: »Die Unerbittlichkeit des Begründungswillens macht aber gerade sichtbar, dass die Welt der Begriffe von ihrem metaphorischen bzw. rhetorischen Boden nicht abgetrennt werden kann«. Wie

Mitchell orientiert sich Boehm an der Phänomenologie (s. Kap. II.2), wobei neben Maurice Merleau-Ponty auch Edmund Husserl einer kritischen Revision unterzogen wird. Im Gegensatz zu den bildfernen Phänomenologen der Philosophie, aber auch im Gegensatz zum kulturwissenschaftlichen Mitchell ist Boehms Bildbegriff in Kunst und Ästhetik der klassischen Moderne verankert; er datiert die »ikonische Wendung« ins 19. Jahrhundert, in die Zeit, als sich in den Gemälden von Paul Cézanne der zentralperspektivisch konstruierte Raum aufhebt und mit ihm der kartesianische Subjektbegriff.

So habe auch Merleau-Ponty erst im Spätwerk, unter dem Eindruck von Cézannes Malerei, einen adäquaten Bildbegriff gefunden: »Das Sehen verliert seine konstruierte Statik und technische Abstraktheit – gewinnt die ihm eigentümliche Prozessualität zurück, seine Einbindung in den Körper, dessen Augen sehen« (ebd., 19). Die »ikonische Wendung« kehrt sich nach Boehm einer Wahrnehmung zu, die sich durch den Körper als einem Laboratorium der Sinne herstellt. Die Phänomenologie betont das Verschränktheit von Subjekt und Objekt, Blick und Anblick: »Der sehende Leib, sichtbarer Wirklichkeit zugewandt, ist zugleich sichtbarer Leib und hat als solcher Anteil an der allgemeinen Sichtbarkeit der Dinge« (ebd., 20).

Boehm kritisiert Merleau-Pontys Versuch, für seine Bildtheorie auf Ferdinand de Saussures erstmals 1916 posthum veröffentlichten *Cours de linguistique générale* zurückgegriffen zu haben – einem Ansatz, dem er sich selbst lange Zeit ebenfalls verpflichtet sah, wie Boehm (2007, 36) in einem Brief an Mitchell selbstkritisch zugibt. Die Protagonisten der Bildwissenschaft halten die Anwendungsmöglichkeiten der Semiotik (s. Kap. II.1) fast durchwegs für problematisch (Boehm 1994, 22, 26 ff.). Allerdings lehnt Boehm Zeichentheorien nicht so strikt ab wie Mitchell, wenn er etwa seinen zentralen Gedanken der »ikonischen Differenz« (s. Kap. IV.1) in Anlehnung an Nelson Goodman (1995, 37) entwickelt: Repräsentation sei immer »*Représentation-als* [*representation-as*]«. Das Bild zeige nicht nur auf den repräsentierten Gegenstand, sondern interpretiere diesen zugleich mit visuellen Mitteln »als diesen charakteristischen Gegenstand da«. Die Charakterisierung eines repräsentierten Gegenstands im Bild aber lässt sich somit als Zeichen entziffern. Die ikonische Differenz markiert den reflexiven Fortschritt, ein Bild nicht mit der Sache zu verwechseln, auf die jenes zeigt. Das Bild ist ein Etwas, das »für etwas« steht. In diesem Sinn ist jedes Bild