

Gundolf Winter

Medialer Bildersturm – Evolutionäre und revolutionäre Aspekte

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2596>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Winter, Gundolf: Medialer Bildersturm – Evolutionäre und revolutionäre Aspekte. In: Ralf Schnell (Hg.): *MedienRevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung*. Bielefeld: transcript 2006, S. 37–62. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2596>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

GUNDOLF WINTER

MEDIALER BILDERSTURM – EVOLUTIONÄRE UND REVOLUTIONÄRE ASPEKTE

Der Bildersturm, der im Zusammenhang mit den neuen Medien und speziell mit den neuen Bildern immer wieder heraufbeschworen wird, scheint zunächst und auf den ersten Blick Ergebnis der Bilderflut zu sein: Ein Überangebot an Bildern umgibt uns, dringt auf uns ein, droht uns zu überwältigen. Wir sind der Flut ausgeliefert, beherrschen nicht mehr die Zugänge, können den Strom der Bilder in unsere Körper nicht mehr kanalisieren, wollen dies wohl auch nicht, jedenfalls schalten wir den Strom nicht ab, bleiben im Gegenteil – auch bildlich – möglichst online.¹

Aus dieser Perspektive ist der Bildersturm ein zunächst quantitativ begründetes Ereignis. Die Bilder bestürmen uns, und aufgrund der unüberschaubaren Menge an Bildern sowie aufgrund der scheinbaren Undifferenziertheit und Gleichartigkeit der elektronischen Bildpräsentationen können wir gar nicht umhin, zu verdrängen, dass wir es optisch tatsächlich mit Bildern zu tun haben. Die schiere Masse der Bilder und – in deren optischer Konsequenz – die zunehmende Medialisierung der Lebenswelt hindert uns daran zu fragen, ob das solcherart Wahrgenommene überhaupt bildlich vermittelt, als Bild zu verstehen sei und, weitergehend, was wir für Bilder halten bzw. was für Bilder wir als Bilder wahrnehmen.²

Dadurch, dass wir diese Fragen aber nicht mehr stellen, dass vielmehr Angebot und Konsum von Bildern regieren, wird – so die These – das Bild als Bild, und das heißt als quasi autonome Instanz, zunehmend zerstört. Insofern scheint der immer wieder ausgerufenen Wende zum

1 Zu Flut und Macht der neuen Bilder siehe Mitchell, W.J. Thomas: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

2 Doch man muss fragen, vielleicht auch im Sinne Odo Marquards: „Wie viel Bild kann man bei einem Bild weglassen, ohne dass es aufhört ein Bild zu sein?“, siehe Marquard, Odo: *Hans Blumenberg – Entlastung vom Absoluten*, in: *DU*, H. 11, 1991, S. 25.

Bild, zum Bild als medialem Leitwert der Informationsgesellschaft,³ ein ikonoklastischer Zug innezuwohnen, ein selbst zerstörerischer Impuls, der dahingehend erläutert werden kann, dass offenbar dort, wo alles zum Bild gerät, wo Wirklichkeit sich bildförmig konstituiert, die Differenz von Ikonischem und Anikonischem gestrichen wird, das Bild selbst zu verschwinden droht. Das Ende des Bildes wird dadurch erreicht, dass alles sich bildförmig präsentiert, wobei der ikonoklastische Zug konkret in der „Reduktion des Visuellen auf optische Reize“ liegt und damit in der Zerstörung des autonom optischen zugunsten des allgemein technischen Aspekts von Sichtbarkeit.⁴

Dementsprechend haben wir es neben dem quantitativ begründeten Ereignis „Bildersturm“ auch mit einem qualitativ relevanten Ereignis zu tun, wobei nachfolgend die qualitativ relevanten Aspekte des Bildersturms, d.h. die veränderte Valenz der Bilder – vor allem der Kunstbilder – in der Diskussion, ob der gegenwärtige Medienumbruch revolutionäre oder evolutionäre Züge trägt, von Belang sein werden. Was diese veränderte Valenz des Kunstbildes angeht, so weiß man zwar durch Sensationsnachrichten vom Kunstmarkt, was Bilder wert sein können, mit ihrer Valenz als Bild hat dies freilich nichts zu tun. Da hat sich längst eingebürgert, dass wir Kunstbilder so wahrnehmen, wie wir alles andere visuell Angebotene wahrnehmen bzw. wahrzunehmen lernen, nämlich unterschiedslos, indifferent. Nicht dass wir keine Unterschiede ausmachen könnten, wenn wir Kunstbilder denn wirklich sähen, aber wir sehen sie ja (fast) nie im Original, sondern (fast) nur medialisiert. Medialisiert verlieren sie ihre bildliche Eigenart und erhalten stattdessen die Imprägnierung des jeweils medialisierenden Mediums.⁵ Freilich passierte diese In-Besitznahme des Kunstbildes durch das informationelle nicht erst in letzter Zeit, sondern dazu gab es eine längere Vorgeschichte in den optischen Reproduktionstechniken, d.h. in den traditionell-graphischen, vor

3 Zum Iconic Turn siehe Mitchell, W.J. Thomas: „The Pictorial Turn“, in: Kravagna, Christian (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 15ff.; Boehm, Gottfried: „Die Wiederkehr der Bilder“, in: ders. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 13ff.

4 Zum Verschwinden der Bilder in der Wirklichkeit bzw. zu ihrer ‚Gefahrenlage‘ siehe Marquard, Odo: „Aesthetica und Anaesthetica“, in: ders.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn u.a. 1989, S. 11ff.

5 Zur Problematik der Medialisierung von Kunst am Beispiel des Fernsehens siehe Winter, Gundolf u.a. (Hrsg.): *Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953-1985)*, Bd. 1: Geschichte – Typologie – Ästhetik, Potsdam 2000, S. 219ff., S. 335ff. u. S. 379ff.

allem aber in den modern-mechanischen und erst dann in den elektronischen Verfahren.⁶

Infolgedessen sind unsere Vorstellungen vom Kunst-Bild immer schon durch die jeweils medialisierenden Medien vorstrukturiert, sehen wir z.B. Skulpturen aus dem Blickwinkel von Alinari, Architekturen mit den Augen des Marburger Index und die Malerei mit den Blickreichungen der Verlagshäuser E.A. Seemann in Leipzig oder Bruckmann in München. Heute sind es vor allem die Fernsehanstalten, durch deren visuelle Prägungen die Konventionalisierung von Bildlichkeit und Blick bis zur Unsichtbarkeit sich vollendet, d.h. sich auf eine scheinbar absichtslose Abbildlichkeit reduziert.⁷ Damit scheint auch hier das Bild als Bild am Ende, erscheinen nur noch die Techniken und Verfahren visueller Repräsentation zukunfts- und entwicklungsfähig. Eine ganz eigene und eigensinnige Medialisierung des Kunstbildes, die mit der neuesten, digitalen und interaktiven Errungenschaft argumentiert, sei als – visuelles – Dokument des medialen Bildersturms vorangestellt.⁸

Den Wunschtraum des Kunstmalers Conti aus Lessings Emilia Galotti, „unmittelbar mit den Augen malen“⁹ zu können, d.h. ohne den Weg über die Hand und den Pinsel, erfüllten sich Joachim Sauter und Dirk Lüsebrink videotechnisch in ihrem Film „Der Zerseher“ von 1992. Doch entpuppt sich diese Erfüllung zugleich als radikaler Entzug, da die dem Blick eingeräumte Möglichkeit, direkt zu malen, offenbar nur unter der Bedingung einer gleichzeitigen Zerstörung von Bildlichkeit zugestanden scheint.

6 Siehe hierzu Wyss, Beat: „Der Weg zur Welt im Kopf. Eine Kunstgeschichte der Medien – fast-foreward“, in: Ausstellungskatalog: *Realität – Ausdruck – Medium*, Karlsruhe 1995.

7 Vgl. Winter, Gundolf: „Bilderstreit oder Bildverdrängung? Zur Krise des Bildlichen im Zeitalter der digitalen Medien“, in: ders. u.a. (wie Anm. 5), S. 447ff.

8 Gemeint ist die Videodokumentation von Joachim Sauters und Dirk Lüsebrinks Installation, *Der Zerseher*, von 1992; vgl. Winter, Gundolf: „Das Bild zwischen Medium und Kunst“, in: Spielmann, Yvonne/Winter, Gundolf (Hrsg.): *Bild-Medium Kunst*, München 1999, S. 24f.

9 Lessing, Gotthold Ephraim: „Emilia Galotti“, 1. Aufzug, Vierter Auftritt, in: *Lessings Werke*, hrsg. v. Kurt Wölfel, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1967, S. 405.



Abb. 1: Giovanni Francesco Caroto, Knabe mit Kinderzeichnung, um 1520, 37 x 29 cm, Museo di Castelvecchio, Verona.

Ausgangspunkt für die ikonoklastische Blickmalerei ist zunächst ein Bildnis des veroneser Malers Giovanni Francesco Caroto¹⁰ (Abb. 1), das einen Knaben mit einer Zeichnung zeigt, und das nun – in Folge elektronischer Impulse, die durch die Blickbewegung des Betrachters ausgelöst werden – verändert, verwandelt und letztlich zerstört wird. Schon das Beispiel, an dem die neue Wahrnehmung demonstriert wird, scheint programmatisch, gilt doch Carotos Porträt eines Knaben, der eine eigene Zeichnung präsentiert, als das erste Bild der Kunstgeschichte, in das eine Kinderzeichnung, vielleicht ein eigenes Produkt des Jungen und vielleicht sogar sein Selbstbildnis – als Bild ins Bild hineingenommen wurde. Der gemalte Junge war selbst aktiv, wie die Zeichnung zeigt, und kommt auch als solcher ins Bild. In vergleichbarer Weise soll nun auch der Betrachter, selbst aktiv, sich in das Bild einmalen, ebenfalls als Maler tätig ein weiteres Bild liefern. Und in gleicher Weise werden durch andere selbst aktive Betrachter immer weitere, andere und neue Bilder entstehen.

Um der Möglichkeit solcher Direkteinschreibung wegen wurde das Kunstbild zunächst medialisiert, d.h. verfügbar gemacht, nämlich auf das

¹⁰ Siehe dazu Wittmann, Barbara: „Der gemalte Witz: Carotos ‚Knabe mit Kinderzeichnung‘“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. L, Wien 1998, S. 185ff.

Bildschirm-Format gebracht, dabei an allen Seiten beschnitten und damit seiner Distanzsetzung beraubt.¹¹ In dieser Weise zugerichtet, geriet das ehemalige Gemälde zur Projektion der Eigentätigkeit des Betrachtens des Betrachters, zum Bildentwurf seiner nervösen Blickbewegung. Mit der Konsequenz, dass nicht mehr die Impulse, die vom Bild ausgehen, entscheidend sind, und damit das Bild in seiner Alterität, sondern umgekehrt jene (Impulse), die – elektronisch umgesetzt – durch das Betrachten des Bildes auf dem Bild wirksam werden.¹² Durch diese Betrachterimpulse wird das Bild umgestaltet, es wird zu einem neuen, abstrakt-dekorativen Gebilde: Im Sehen als einem Zersehen bemächtigt sich der Betrachter des Bildes, das er zugleich zerstört und neu erschafft (Abb. 2).



Abb. 2: Joachim Sauter und Dirk Lüsebrink, *Der Zerseher*, 1992, Videostill.

Auch wenn der „Zerseher“ auf den ersten Blick eher spielerisch anmutet – die Ersetzung des einen alten Bildes durch die neuen vielen Bilder, die Ersetzung des verehrten Kunstbildes durch die sachliche Verbildlichung, der Distanz durch den unmittelbaren Zugriff, sie erfolgen doch in der Absicht einer Umwertung dessen, was als Bildlichkeit über Jahrhunderte

11 Vgl. Steinmüller, Gerd: „Bild und Bildschirmbild. Zur Mediatisierung von Malerei im Fernsehen“, in: Winter u.a. (wie Anm. 5), S. 291ff.

12 Zur Technik des *Zersehers* vgl. Rötzer, Florian: „Von Beobachtern und Bildern erster, zweiter und n-ter Ordnung“, in: Gerbel, Karl/Weibel, Peter (Hrsg.): *Die Welt von Innen – Endo & Nano*, Ausstellungskatalog „Ars Electronica“, Linz 1992, S. 22ff.

hin sich entwickelt hat und als autonome Bildlichkeit bis in die 1960er Jahre des 20. Jahrhunderts Geltung beanspruchen konnte.¹³ Insofern erweist sich der „Zerseher“ auf den zweiten Blick dann doch als bilderstürmerisches Dokument, da es ihm ja um die Beurteilung von Bildlichkeit und Bildern zu tun ist, insofern das eine durch die vielen anderen ersetzt wird und damit ein qualitativ begründetes Ereignis vorliegt. Dabei treffen konkurrierende Bildvorstellungen aufeinander, die sich bekämpfen, wobei der Streit gegebenenfalls – wie wir gesehen haben – auch gewaltsam ausgetragen werden kann.

Solcherart als bilderstürmerisches Dokument vorgestellt, sollte der „Zerseher“ eigentlich nur zur visuellen Einleitung dienen für die Frage nach den evolutionären und revolutionären Aspekten des medialen Bildersturms, d.h. als Symptom oder Symbol jenes Medienumbruchs, um dessen Beschreibung und Erfassung das Forschungskolleg Medienumbrüche sich bemüht. Wie evolutionär ist der mediale Bildersturm? Wie revolutionär ist sein Auftreten, seine Intention? Lassen sich in der gegenwärtigen Auseinandersetzung um die Bild- und Medienwissenschaft Tendenzen einer evolutionären oder einer revolutionären Lesart des Medienumbruchs ausmachen? Und mit welchem Bildbegriff operieren eigentlich diejenigen, die den Bildersturm und den Medienumbruch als evolutionären oder als revolutionären Prozess auslegen? Eine kurze – und hier kontrastiv eingesetzte – Rückbesinnung auf historische Bilderstreitereien, d.h. auf den historischen Bildersturm, kann vielleicht ein Modell abgeben, um diesen Fragestellungen und den polaren Konzepten der Evolutionäre und der Revolutionäre nachzugehen.¹⁴

Ich beziehe mich zunächst noch einmal auf Lüsebrink/Sauter, und ihren „Zerseher“. Versteht man den „Zerseher“ als bilderstürmerische Gegenüberstellung zwischen dem alten, hoch verehrten, ja zur Ikone stilisierten Kunstbild auf der einen Seite und den vielen, sich stetig verändernden, sich medial transformierenden, sich gegenseitig auch relativierenden Medienbildern auf der anderen Seite, so hat man dieser Video-Arbeit bzw. Installation bereits die historisch belegte Gegenüberstellung

13 Vgl. Belting, Hans: „Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen“, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 350ff., hier S. 352-356.

14 Zum byzantinischen Bilderstreit siehe Ostrogorsky, Georg: *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreits*, Amsterdam 1964; Bredekamp, Horst: *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a.M. 1975; Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, S.164ff.

von Ikonophilen und Ikonoklasten unterlegt. D.h. wir haben die Gegenüberstellung derer, die das Kunstbild verehren (die Ikonophilen), und derer, die sich gegen die Verehrung der Kunstbilder richten (die Ikonoklasten), wiewohl diese (die Ikonoklasten) – damals wie heute – ihre Bilderstörung offensichtlich selbst aus ikonophilen Gründen betrieben bzw. betreiben, weil sie ja letztlich selbst von der Macht der Bilder überzeugt waren (sind), sie deshalb so heftig bekämpften (und bekämpfen); wobei die Ikonoklasten in der historisch komplizierten Auseinandersetzung, die bekanntlich 726 mit dem vom byzantinischen Kaiser Leo III. ausgesprochenen Bilderverbot ihren Anfang nahm, schließlich selbst ein Bild, nur ein Bild, nämlich die „vera ikon“, als verehrungswürdigen und zugleich immateriellen Gegenstand anerkannten.¹⁵ Offensichtlich sind auch die heutigen Ikonoklasten, die Medien-Ikonoklasten (des „Zersehers“) in vergleichbarer Weise von der Macht des Kunstbildes bewegt; nur so kann man sich ihre zerstörerischen Impulse erklären.

Jedoch scheinen sich in einer eigenwilligen, gleichwohl auffälligen Art und Weise im neuen medialen Bildersturm die Positionen der Ikonophilen und der Ikonoklasten, zumindest was die evolutionären und die revolutionären Aspekte ihres Bildbegriffs betrifft, umgekehrt zu haben. Während im historischen Bilderstreit der byzantinischen Tradition eher die Ikonophilen als die Evolutionäre bezeichnet werden können, die Ikonophilen jedenfalls diejenigen waren, die, weil sie Bilder verehrten, durchaus unterschiedliche Bilder verehren konnten, also die Potenz unterschiedlicher Bildkonzepte anerkannten, traten die Ikonoklasten als Revolutionäre auf, als diejenigen, die die vielen Bilder zerstörten, um letztlich nur das eine Bild, die „vera ikon“ zu verehren, und damit einen Bildtypus, der eben geradezu anti-evolutionär als gleich bleibend, heilig, nicht auslegbar aufgefasst worden ist.

Während also ehemals die evolutionären Ikonophilen und die revolutionären Ikonoklasten aufeinander trafen, scheinen sich im heutigen Bildersturm eher die revolutionären Ikonophilen und die evolutionären Ikonoklasten gegenüberzustehen. Jedenfalls suchen die Medien-Ikonoklasten, die das Kunstbild zerstören, dieses Kunstbild als Ikone auszuweisen, ja in gewisser Weise als Ikone zu denunzieren, seine evolutio-

15 Jede Partei hatte so ihr Bild bzw. ihre Bilder, so dass „die Gegner der Ikonophilen über ihre eigenen Bilder verfügen, und zwar über andere Bilder als diejenigen, welche die triumphierende Orthodoxie unter dem Banner der Ikonophilie versammelt“; Mondzain, Marie-José: „Krieg der Bilder, Krise des Urteils: die byzantinische Moderne“, in: Belting, Hans u.a. (Hrsg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, S. 250.

näre Potenz zu negieren und seine Macht zu zerstören, indem sie umgekehrt das Moment der steten Veränderung im Sinne der Evolution im Medienbild lokalisieren, die evolutionäre Potenz folglich den neuen Bildern zusprechen wollen. Und sie tun dies bezeichnenderweise vor allem deshalb, weil die neuen Bilder technisch-apparativ aus einer Entwicklung, einem Fortschritt, einer Evolution hervorgegangen sind, die dann im einzelnen medienarchäologisch rekonstruiert und abgeleitet wird.¹⁶

Umgekehrt lässt sich beobachten, dass diejenigen, die das traditionelle Kunstbild favorisieren, die für die Macht des Kunstbildes gegenüber den Medienbildern plädieren – ohne es recht zu wollen oder zu bemerken, und ich schließe mich da durchaus ein –, zu revolutionären Ikonophilen geworden sind, jedenfalls zu solchen Ikonophilen, die die Alterität des Kunstbildes auch jenseits kunsthistorisch-evolutionärer Ableitungen behaupten und eben diese – ikonengleiche – Alterität des Kunstbildes zwar nicht gewaltsam, aber doch mit radikalem/revolutionärem Impetus postulieren.

Ich will diese – zugegebenermaßen etwas gewaltsam zugerichtete – Lesart des medialen Bildersturms und die neue Rolle der revolutionären Ikonophilen und der evolutionären Ikonoklasten noch ein wenig weiter verfolgen, indem ich im Folgenden die neuen Medienbilder im Verständnis von Jonathan Crary als prototypisch für den Bildbegriff eines evolutionären Ikonoklasten befragen werde und dem gegenüber selbst Partei ergreife als revolutionär/radikal Ikonophiler, um an einem Kunstbild, exemplarisch an Gian Lorenzo Berninis Büsten des Scipione Borghese, dessen Bildmacht zu begründen und dessen Alterität aufzuzeigen. In dieser Gegenüberstellung erscheint dann auch konkretisiert, was Hans Belting als Kennzeichen unseres alltäglichen Bildgebrauchs festgestellt und kritisch kommentiert hat: „Es kann kaum überraschen, dass sich Bilder in der Informationsgesellschaft, als die wir uns verstehen, auf ihren Wert als Information reduzieren.“ Dem entsprechend scheinen sich Bildfragen

auf den einzigen Aspekt zu beschränken, wie wir Bilder als Träger von Informationen technologisch und wissenschaftstheoretisch optimieren können. Dabei ist immer von dem Wissen die Rede, das in den Bildern übertragen wird, während das Wissen um Bilder, ihren Nutzen, ihre Probleme, ihre Möglichkeiten außer Betracht bleibt.¹⁷

16 Mit dem erfolgreichsten Konzept tut dies Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Basel 1996.

17 Belting (wie Anm. 13), S. 353.

Eine solche Engführung und einseitige Funktionalisierung des Bildlichen könne aber in keiner Weise dem Sinnpotential der Bilder gerecht werden, das sie in ihrer langen Geschichte eindrucksvoll aufgebaut haben. Deshalb die Bilderfrage aktuell vor allem als Frage nach den Möglichkeiten von Bestimmung und Gewichtung von Bildlichkeit zu stellen wäre, letztlich also nach differenter Bildlichkeit zu fragen ist.

Die Beantwortung dieser Frage setzt freilich voraus, wozu heute in der Medien-, aber auch zum Teil in der Kunstwissenschaft immer weniger Bereitschaft besteht, nämlich die konkrete Auseinandersetzung mit dem Bild zu suchen, die mühselige Arbeit am Bild aufzunehmen. Freilich scheint die schwindende Bereitschaft dann wiederum gerechtfertigt, wenn allgemeine kulturwissenschaftliche Fragestellungen – wie die zu den Formen der Wahrnehmung und den Wahrnehmungsbedingungen – die lästige Auseinandersetzung mit dem konkret Wahrgenommenen überhaupt überflüssig machen. Jedenfalls gelang es z.B. Jonathan Crary mit seinem Erfolgsbuch „Techniken des Betrachters“ eine Bildgeschichte des 19. Jahrhunderts vorzulegen, die bekanntlich ohne Kunstbilder, allein mit Bildern von optischen Demonstrationen auskommt.¹⁸

Crary geht es bei seiner Bestimmung des Betrachters bzw. des Betrachtens nicht um die Repräsentationen oder Darstellungsformen selbst, sondern um „das Feld der Kräfte und Regeln, innerhalb dessen die Wahrnehmung stattfindet“¹⁹, deren modi, die sich für ihn in besonderer Weise in den optischen Geräten materialisieren: Camera obscura und Stereoskop werden so zu Symptomen bzw. Symbolen für Wahrnehmungsformen und akzentuieren eine Geschichte des Sehens, die sich zunehmend anstelle einer Geschichte des Zu-Sehenden, also der optischen Realisierungen etabliert. Von der Arbeit des Auges am Bild befreit, untersucht man stattdessen das Sehen, diskursanalytisch und apparativ, in historischer oder anthropologischer Hinsicht.

Nicht dass die Legitimation und der Sinn solcher Fragestellungen im Zusammenhang der Untersuchung von Werken der Kunst relativiert oder gar bestritten werden soll. Im Gegenteil, Crarys Arbeiten öffnen entscheidende Einblicke in die Prägungen des Betrachters beim Sehen, es werden die dispositiven Strukturen deutlich, die Wahrnehmung auf sehr unterschiedliche Weise steuern. Allerdings gibt zu denken, dass Crary

18 Zur Auseinandersetzung mit Crarys Sichtweisen siehe Dobbe, Martina: „Apparat-Dispositiv-Bild“, in: Bippus, Elke/Sick, André (Hrsg.): *Industrialisierung und Technologisierung von Kunst und Wissenschaft*, Bielefeld 2005, S. 18ff.

19 Crary (wie Anm. 16), S. 17.

zwar das Betrachten überaus differenziert im Hinblick auf die Struktur seiner Prägungen darstellt, dabei aber jene Strukturen, die eine Prägung des Betrachters durch das Zu-Betrachtende selbst veranlassen, unberücksichtigt lässt. Crary hat sicherlich recht, wenn er schreibt, „dass die Geschichte des Betrachters genauso wenig auf die sich verändernden technischen und mechanischen Praktiken wie auf die veränderten Formen der Kunstwerke und visuellen Repräsentationen reduziert werden (kann)“²⁰, was aber nicht dazu führen darf, dass bei der Bestimmung dispositiver Strukturen des Betrachters auf Kunstwerke und visuelle Repräsentationen überhaupt verzichtet wird. Denn entscheidende Unterschiede in der dispositiven Struktur des Betrachtens gehen von der Bildlichkeit der Bildmedien selbst aus, sollten folglich auch bei der Analyse von Bildern Berücksichtigung finden, nicht zuletzt um die technisch-dispositiven und die gestalterisch-konzeptuellen Anteile von Bildlichkeit verifizieren zu können.

Das Bildmedium, das im Folgenden etwas genauer unter die Lupe genommen werden soll, ist das Bildmedium der Skulptur, das „dreidimensionale Bild“²¹, das sich vielleicht besser zu einem Bilderstreit eignet als das in den Bild- und Medienwissenschaften so beliebte Bildmedium des Tafelbildes, das durchaus in seinem angemessenen Machtanspruch auf Bildlichkeit und – damit verbunden – deren fälschlicher Weise reklamiertes Dispositiv, die Zentralperspektive, zu relativieren dringend notwendig wäre.²² Tatsächlich haben auch Architektur und Skulptur ihre Bildlichkeit, sind sie Bildmedien, was sich bei der Skulptur oder Plastik bereits an der deutschen Begrifflichkeit festmachen lässt, insofern für Skulptur oder Plastik der Begriff Bildhauerei steht und Bildhauer die Berufsbezeichnung desjenigen ist, der das Bild in eine wie immer auch geartete Materialität einprägt oder aus ihr hervorholt. Das Bild des Bildhauers ist folglich kein Tafelbild, etwas Begrenztes, eine so und nicht anders gegebene Fläche, bedeckt mit Farben und Formen in einer bestimmten Anordnung²³, sondern etwas Virtuelles, das sich im Prozess der

20 Crary (wie Anm. 16), S. 19f.

21 Skulptur soll hier gezielt im Hinblick auf Fragen zur Bildlichkeit betrachtet werden.

22 Zur Tradition einer Gleichsetzung von Bild und Tafelbild siehe Winter (wie Anm. 8), S. 15ff.

23 Um hier Maurice Denis berühmte Bild-Definition zu variieren, dass ein Bild „vor allem eine glatte, mit Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Fläche (sei), ehe es ein Schlachtross, einen weiblichen Akt oder eine Anekdote (darstelle)“; Rewald, John: *Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus*, Köln 1987, S. 343.

künstlerischen Arbeit am materiell Körperlichen als anschauliche Sinn-einheit herausstellt. Und erst das ist das Bild der Kunstmedien, das nicht nur ist, sondern sich herstellt, sich entwickelt aus der Interaktion von Medium und Form als eine eigene Weise optisch anschaulichen Sinns.

Insofern wären im Zusammenhang mit der Frage nach dem Bild auch die anderen Kunstmedien stärker in den Blick zu nehmen, wären ihre dispositiven Strukturen zu befragen, um so ihren Bildstatus im Rahmen der Frage nach differenter Bildlichkeit zu diskutieren. Was nachfolgend am Beispiel der Skulptur geschehen soll, wobei es 1. um eine Auseinandersetzung mit dem Medium der Skulptur in Abgrenzung von und in Bezugnahme auf Bildliches gehen wird, um dann 2. dessen Status als Bild im Rahmen von Skulptur genauer bestimmen zu können. Skulptur und Bild geraten dadurch in einen Zusammenhang, der zumindest deshalb nicht ganz unproblematisch scheint, weil Skulptur und Bild normalerweise polar positioniert sind. Seit Herder den Objektcharakter der Skulptur bzw. Objektivität als ihre Wesensbestimmung betont hat, „Eine Bildsäule kann ich umfassen, dass ich vor ihr knie, ihr Freund und Gespieler werden, sie ist gegenwärtig, sie ist da“²⁴, bestimmt Faktizität das Wesen von Skulptur. Der Objektcharakter, das Faktische von Skulptur, gehörte freilich immer schon zur kategorialen Bestimmung des Mediums. Die Begründung lieferte der Tastsinn, konkret die Hand, die Werke der Skulptur fassen kann und sie solcherart begreift. Was ich anfasse, ist konkret vorhanden, existiert, und zwar in der Weise, wie ich den Gegenstand tastend als diesen begreife. Die Augen können sich täuschen, die Hand nicht.

Ohne auf diese, natürlich in der Paragone-Literatur immer wieder verhandelte Kontroverse mit ihren Auswirkungen auf die beteiligten Kunstgattungen eingehen zu wollen, sei zunächst durchaus zugestanden, dass Gegenständliches primär mit dem Tastsinn erfasst wird, eben das Faktische von Formen. Dieses Erfassen erfolgt freilich Punkt für Punkt, Form für Form, d.h. im Einzelnen und nacheinander. Was ich so erfahre, ist folglich die „Daseinsform“ der Gegebenheiten von Skulptur; was ich tastend aber nicht erfahren kann, ist deren Verhältnis zueinander, d.h. ihr konkreter, so und nicht anders bestimmter Zusammenhang, den Adolf von Hildebrand ihre „Wirkungsform“ genannt hat:²⁵ Tastend beziehe ich

24 Herder, Johann Gottfried: „Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pymalions bildendem Träume“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 8, hrsg. v. Bernhard Suphan, Hildesheim 1967, S. 17.

25 Zu „Daseinsform“ und Wirkungsform siehe Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893], Straßburg 1918, S. 16f.;

die jeweiligen Formen auf ihre Gegenständlichkeit, z.B. geformten Stein auf die motivische Vorgabe, z.B. bewegtes Bein;²⁶ insofern hat man es bei Skulptur durchaus mit Faktischem zu tun, kann man Bildwerke anfassen, sind sie völlig real;²⁷ was aber nur die eine Seite ist, da man sie als Gesamtheit nur sehend wirklich zu erfassen vermag, d.h. im Verhältnis der Teile zueinander, in ihren Ansätzen, Bewegungen, Proportionen, d.h. in ihrem formfigürlichen Kontext.

Die Visualität ist folglich entscheidend, sie muss als transformierende hinzutreten, denn sie ermöglicht erst das Erfassen des Faktischen als Bild und damit eine Differenzierung zwischen Gegenständen als visuellen Repräsentationen und künstlerischen Gegenständen als gestalteter Visualität. Auch im Medium der Skulptur spielt demnach das Visuelle, und hier als mögliches Bildliches, eine entscheidende Rolle, wie ja auch die Wiederkehr des sehenden Erfassens in den anderen Bildmedien dessen prominenten Part als *cantus firmus* im Konzert der Bild-Medien erweist. Darüber hinaus liefert das Optische und in diesem Sinne Bildliche eines skulpturalen, aber natürlich auch gemalten Kunstobjekts die Voraussetzung zur Unterscheidung von solchen Objekten bzw. ‚visuellen Repräsentationen‘ (im Sinne Crarys), die möglicherweise keine Kunst sind oder sein wollen.

Diese bildspezifischen Unterscheidungen sollen nachfolgend an Hand von Beispielen aus dem Genre des Menschenbildes, konkret der Portraitbüste, näher erläutert werden, einer Bildgattung, mit der wir es ja schon beim ‚Zersehen‘ zu tun hatten. In diesem Zusammenhang möchte ich ein Verfahren vorstellen, mit dem man Skulpturen und – darin eingeschlossen – Portraitbüsten mechanisch herstellen kann, die Fotoskulptur (Abb. 3-4).²⁸

vgl. dazu Dobbe, Martina: „Wie man Skulpturen aufnehmen soll. Konzepte und Kategorien der kunstreproduzierenden Photographie“, in: Winter u.a. (wie Anm. 5), S. 31ff.

26 Vgl. als Resümee Winter, Gundolf u.a. (Hrsg.): *Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild*, in: *Skulptur und Virtualität*, München 2005, S. 12.

27 „Wir müssen sie anzutasten glauben und fühlen, wie sie sich unter unseren Händen erwärmt“; Herder, Johann Gottfried: „Von der Bildhauerkunst fürs Gefühl“, in: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 24), S. 88.

28 Die Auseinandersetzung mit der Fotoskulptur und nachfolgend den Bernini-Büsten des Scipione Borghese gehen auf eine frühere Arbeit zurück, die unter dem Titel: *Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild* in dem Band *Skulptur und Virtualität* publiziert worden ist (vgl. Anm. 26).



Abb. 3 u. 4: Fotoskulptur in Biskuit, Napoleon III. und seine Gemahlin Eugénie, Höhe ca. 11 cm

Damit ist jene Form zweckgebundener Fotografie gemeint, in welcher die zweidimensionale Bildlichkeit der Fotografie in den Raum erweitert, dreidimensional und damit körperhaft ausgewiesen, d.h. als Skulptur realisiert wird. Erfinder dieser quasi mechanischen Bildnerei ist der französische Bildhauer Francois Willème de Marnihac, der 1862 auf seine Erfindung ein Patent erhielt.²⁹ Seit 1864 wird Willèmes Erfindung kommentiert, wobei eine der frühen Beschreibungen von Theophile Gautier stammt. In seinem am 4. Januar 1864 im „Moniteur universel“ erschienen Bericht äußert Gautier sich begeistert über den, so würde man heute sagen, photorealistischen Realismus der neuen Skulpturen. Diese Form der Wiedergabe musste natürlich um so mehr überzeugen, als sie an

29 Zu Willème de Marnihac und zur Geschichte der Fotoskulptur siehe Kuchinka, Eduard: *Die Photoplastik. Herstellung photographischer Skulpturen und Reliefs und ähnliche Verfahren*, Halle 1926; Drost, Wolfgang: „La Photosculpture entre Art industriel et Artisanat. La Réussite de François Willème (1830-1905)“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 127, Paris 1985, S. 113ff.; Beckmann, Angelika: „Fotoskulptur. Überlegungen zu einem Bildmedium des 19. Jahrhunderts“, in: Reynaud, Françoise u.a. (Hrsg.): *Fotogeschichte*, Jg. 11, H. 39, 1991, S. 3ff.; Sorel, Philippe: „Photosculpture – the Fortunes of a Sculptural Process based on Photography“, in: *Paris in 3D. From Stereoscopy to Virtual Reality 1850-2000*, Paris 2000, S. 8ff.

einem Gegenstand begegnete, bei dem es angeblich immer schon darum zu tun war, Vorgegebenes in naturidentischer Weise zu wiederholen, dem Portrait.³⁰

Um die dispositive Struktur der Fotoskulptur zu beschreiben, empfiehlt es sich, Willèmes Atelier genauer zu betrachten, da es im Hinblick auf die spezifischen, räumlichen und technischen Anforderungen der Fotoskulptur hin entworfen worden war (Abb. 5).³¹

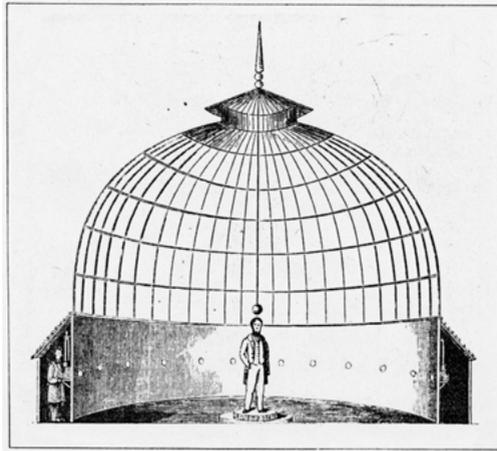


Abb. 5: Atelier Willème, Schemazeichnung

Das Atelier bestand aus einem kreisförmigen Raum von 10 m Durchmesser, der von einer Glaskuppel bekrönt war. Von der Laterne der Glaskuppel fiel ein Bleilicht auf den Mittelpunkt des Raumes, der wiederum von einem runden Holzsockel besetzt war, auf dem das Modell Platz nahm. In der nicht sehr hohen Wand des Raumes waren 24 kreisförmige Öffnungen ausgespart, durch welche die 24 Kameraobjektive auf die Mitte des kreisrunden Raumes, also auf das Modell ausgerichtet waren. Die Kameras hinter der Wand befanden sich in einem Gang, der um den ganzen Raum herumführte und auch als Dunkelkammer genutzt wurde. Der runde Holzsockel, auf dem das Modell platziert wurde, hatte – wie schon der Raum – 24 Unterteilungen, die mit den 24 Kameras und ihren Glasplatten korrespondierten. Auf ein bestimmtes Zeichen hin wurden alle 24

30 Théophile Gautier im Feuilleton des „Moniteur Universel“ vom 04.01.1864.

31 Siehe Drost, Wolfgang: „Die Fotoskulptur zwischen Kunst und Industrie“, in: ders: *Recherchen eines Dilettanten zur Kunst und Literatur. Vom Manierismus bis zum ‚fin de siècle‘*, Siegen 2005, S. 371ff.

Platten zugleich belichtet, sodass man 24 Aufnahmen gleichzeitig und von verschiedenen Gesichtspunkten aus erhielt.³²

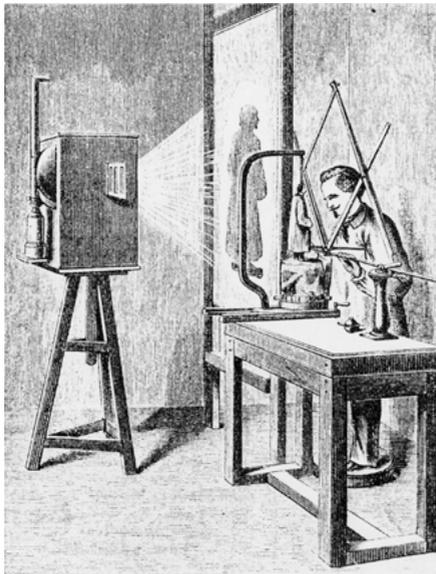


Abb. 6: Reproduktion der Fotoskulptur mit dem Storchenschnabel

Diese Aufnahmen wurden dann mit einer Projektionseinrichtung vergrößert und mittels eines Pantographen auf eine zylindrisch geformte Tonmasse übertragen (Abb. 6). Dabei zeichnete das eine Ende des Pantographen, an dem zwei Männer tätig waren, die Konturen der nun vergrößerten Fotografie nach, während das zweite Ende diese Konturen mittels eines Messers in eine zylindrische Tonmasse einritzte. Fotografie um Fotografie wurde so – auf ihre Umrisse aufgelöst – in den Tonkörper übertragen, bis schließlich alle 24 Ansichten aus der Fläche ins Kubische übertragen waren und damit ein Rundum, eine nach allen Seiten hin gleichmäßig durchgeführte Reproduktion erreicht war. Allerdings war zunächst nur eine Rohform fertig, die überarbeitet und in einem zweiten Arbeitsgang, also mit weiteren Aufnahmen und deren Übertragung differenziert werden musste. Die fertige Tonform wurde dann in Gips abgegossen, wobei von dieser Gipsform beliebig viele Reproduktionen gemacht werden konnten.

³² Zur Aufnahmetechnik siehe Drost (wie Anm. 31), S. 374.

Der springende Punkt bei der Fotoskulptur ist offenbar der Übergang von der Fläche zum Körper, vom Flächenbild zum Objekt. Springend deshalb, weil hier gleichsam mechanisch eine Überführung vom Zweidimensionalen ins Dreidimensionale erfolgt, so dass das mechanische ‚Sehen‘ der fotografischen Bildherstellung (im schwarzen Kasten) im mechanischen ‚Ertasten‘ dreidimensionaler Körper durch den Pantographen weitergeführt wird. Demnach bestimmt das Abtasten und mechanische Überführen das Ergebnis der Fotoskulptur, bei der sich entsprechend weder eine Akzentuierung, noch ein Absetzen oder Innehalten, d.h. kein in irgendeiner Weise gestaltender Eingriff, auch keine Störung feststellen lässt. Folglich zeigt sich auch keine medial vermittelte Bildlichkeit, sondern diese wird im Gegenteil als Abbildlichkeit blind exekutiert. Zwar könnten die Grate und Risse, die zunächst noch sichtbar sind (Abb. 7-9), Bildgrenzen im Sinne von Einzelbildern dokumentieren, könnten sich solcherart Bilder in das Medium der Tonmasse einschreiben, aber diese sind ja anscheinend nicht gewollt, sondern werden als Fehlstellen verstanden, die in der Überarbeitung korrigiert werden. Offenbar soll es keine Bilder von etwas in etwas geben, keine Repräsentation, sondern es soll das Bild als Abbild funktionieren.³³



Abb. 7-9: François Willème, Drei Büsten einer jungen Frau, zusammengesetzt aus 48 Eichentäfelchen der fotografierten Profilansichten des Modells

33 Demgegenüber werden diese ‚Fehler‘ bei einer Neuaufnahme der Fotoskulptur mit den neuesten technischen Errungenschaften durch Karin Sander geradezu herausgestellt, um die „ikonische Differenz“ deutlich werden zu lassen.

In dieser Weise aber verfehlt die Fotoskulptur Bildlichkeit in der besonderen Geltung der Bildlichkeit von Skulptur, da sie den Einbildungsprozess als visuelles Ereignis unterschlägt und damit die „ikonische Differenz“³⁴ unterläuft. Genauso wie die Fotoskulptur die Skulptur in ihrem besonderen Status verfehlt, da sie allein durch die Formung als Daseinsform, nicht auch durch ihre Formung als Wirkungsform realisiert wird. Dementsprechend kann man sich den Objekten der Fotoskulptur nähern oder sich von ihnen entfernen, kann sich um sie herum bewegen usw., ohne dass in irgendeiner Weise das Verhalten des Betrachters von der Skulptur her geregelt, eingeschränkt oder erweitert würde. Genau dies aber bestimmt wesentlich die dispositive Struktur von Skulptur, dass sie den Betrachter anweist, wie er die Skulptur, aus welcher Entfernung, in welcher Höhe und von welchen Blickpunkten aus er sie zu betrachten hat; wobei die Anweisung durch die Skulptur wesentlich von ihrer Inszenierung als Bild abhängt, ihren Vorgaben für die Transformation des faktisch gegebenen Kubischen in die Gestaltung des fiktiv Bildlichen³⁵. Wird ein solcher vom Bildlichen der Skulptur veranlasster Blick- oder Standpunkt nicht gegeben, verliert Betrachtung ihren konkreten Ort, wird sie zum Objekt: Das Artefakt erscheint als Fakt und ist als dieses dem Betrachter aufgegeben, ohne doch selbst eine Antwort, einen Sinn anbieten zu können. Genau darin liegt aber der Unterschied zu jenen plastischen (Portrait-)Darstellungen, die mehr sein wollen als visuelle Repräsentationen, nämlich Kunstwerke, was bereits Gautier bei seiner Beschreibung der Fotoskulptur anmerkt. Denn um den so exakt wiedergegebenen Portraits Leben einzuhauchen, bedürfe es – so Gautier – des künstlerischen Genies.³⁶

Berninis Büste des „Scipione Borghese“ (Abb. 10) kann man vielleicht unter solche künstlerisch genialen Werke zählen. Sie entstand 1632 als Auftragsarbeit für den Baberini Papst Urban VIII und befindet sich in der Villa Borghese.³⁷

34 Zur ikonischen Differenz siehe Boehm (wie Anm. 3), S. 29ff.; Müller, Axel: *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, München 1997.

35 „Damit bestimmt die Anordnung der Figur den Standpunkt, aus dem sie gesehen werden will“, Hildebrand (wie Anm. 25), S. 69.

36 Vgl. Gautier (wie Anm. 30).

37 Zu Größe, Maßen usw. siehe Faldi, Italo: *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI als XIX*, Rom 1954, Kat.-Nr. 36, S. 37ff.; Wittkower, Rudolf: *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London ²1966, Kat.-Nr. 31, S. 199f.; Winter, Gundolf: *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste. Studien zum Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte*, Stuttgart 1984, S. 177ff.



Abb. 10: Gian Lorenzo Bernini, Scipione Borghese, 2. Version, 1632, Marmor, 99,1 cm, Rom, Galleria Borghese

Wir sehen die 78 cm hohe Marmorbüste, sehen das fein-knittrige Kostüm, den offenen Kragen, den herum geworfenen Kopf, den geöffneten Mund und das schräg auf dem Kopf sitzende Birett³⁸, wobei die Momentaneität und unmittelbare Präsenz der Figur sofort gefangen nehmen. Doch resultiert diese Form des situationalen Erfassens der Büste weniger aus ihrer akzessorischen Oberflächenbildung als vielmehr aus der sehr nachdrücklichen Äquivalenz von motivisch Akzessorischem und formaler Struktur. So kann man in der Büste, auch wenn sie das Aussehen eines konkret bekleideten Oberkörpers besitzt, gleichwohl eine geometrische oder stereometrische Grundform erkennen, die sich aus zwei Segmentbögen zusammensetzt. Dementsprechend findet sich auch eine horizontale Schnitlinie, allerdings nach unten verrutscht, sodass sie die Büste weniger systematisch strukturiert, als dies aufgrund der Kreuzung mit dem vertikalen Saum der Knopfleiste zu erwarten gewesen wäre.

³⁸ Vierkantige, gesteierte, mit drei bogenförmigen Aufsätzen versehene Kopfbedeckung.

Gleichwohl spielt die akzessorische Oberflächenbildung für die Wahrnehmung der Büste die entscheidende Rolle, tastbare Materialität, die den Nachvollzug des plastisch erfahrbaren Einzelnen mit der Hand provoziert, momentan, beweglich, sich ausbreitend. Dagegen richtet sich der Kopf auf, selbstbewusst, aus der Achse gewendet, dabei von den ausgebreitet fleischlichen Bereichen auf die Mittelachse, also auf Nase, Bart mit Mund und Augen hin zusammengefasst. Schließlich das Birett, das, auf dem Kopf leicht verrutscht, den Abschluss bildet. In dieser Weise nehmen wir verschiedene Motive wahr, denotieren unterschiedliche Materialitäten und Formungen, die sich in ihrer tastbar-deutlichen Oberflächenausbildung jeweils spezifisch ausweisen: Fleisch, Stoff, die Haare, die Knöpfe. Fleisch und Stoff erweisen sich als unterschiedliche Formungen von Materialität, die sich in der Spezifizierung von physiognomischen Einzelheiten als Gesicht und in der Konkretisierung von Falten und Knopfformen als Mozzetta³⁹ gegenständlich in Besitz nehmen.

Bis hierher haben wir es mit der konkreten Wiedergabe des Vorgegebenen, Fleisch oder Stoff, in einer anderen Materialität zu tun, erkennen wir die Vorgabe, zeigt sie sich im Anderen des Marmors exponiert. Wir sehen ‚tastend‘ einzelne Motive, wir sehen auch einen Körper, aber wir erkennen keinen Menschen. Dieser, Scipione Borghese, wird erst dann wahrgenommen, wenn wir den Prozess der Bildlichkeit des Skulpturalen, und damit das „fernsichtig“ zu Sehende im „Nahsichtigen“ – um wieder die Begrifflichkeit Adolf von Hildebrands zu verwenden – konkret nachvollziehen.⁴⁰ Und genau von hier an trennen sich dann die Wege, die Portraitbüsten einschlagen können, führen sie entweder zu Werken im Sinne von visueller Repräsentation oder zu solchen im Sinne von künstlerischer Invention. Letzteren, den Weg der Bildwerdung, d.h. der Umwandlung der faktischen Gegebenheiten des Portraitierten in sein unverwechselbares Bild kann man nur bei Scipione nachvollziehen, nicht bei Napoleon III. und auch nicht bei seiner Gemahlin Eugénie (Abb. 3-4); denn nur in Berninis Darstellung werden die infolge eines gleichsam tastenden Sehens erfahrenen Formen nicht als disparate Motive wahrgenommen, sehen wir auch weniger die einzelnen Teile (trotz der materiellen Differenzen bzw. großen Unterschiede), sondern vermögen wir optisch einen Zusammenhang herzustellen, der folglich nicht vom Motivischen aus, natürlich-funktional erfolgt, sondern der gestaltet und damit bildlich vermittelt ist. Dieser Zusammenhang kommt aber in dem Maße

39 Ein bis zum Ellenbogen verkürzter Mantel, vorn geknüpft.

40 Hildebrand (wie Anm. 25), S. 7.

deutlicher in den Blick, wie wir zunehmend von einem tastenden zu einem sehenden Sehen übergehen, von einer nahsichtigen zu einer fernsichtigen Wahrnehmungsweise und dabei von einer gleichsam mit der Hand betriebenen zu einer von den Augen dominierten Analyse fortschreiten.

Das Fernsichtige und damit der Prozess der Bildwerdung beginnt z.B. auf der (vom Betrachter aus gesehen) linken Büstenseite mit Formandeutungen, den zunächst unregelmäßig erscheinenden Fältelungen, die sich zu Formverläufen verdichten und schließlich eine klare Faltenform ausbilden, die dann von der Schulter aus leicht gebogen nach unten fällt. Von dieser Falte zweigt eine weitere rundbogenförmig ab, die gleichfalls nach unten verläuft, um dann in Höhe der breitgelagerten Horizontalfalte wieder nach oben rechts und zur Schulter hin zurück- und auszulaufen. Im Hinblick auf diese korbbojenartige Faltenform und den sie vorbereitenden Steg sind auch die übrigen Formationen angeordnet, die abfolgenden Schrägen links oder die nach oben versetzt gegenläufigen rechts. Sie leiten zur Kragenform über, welche motivisch die Korbbojenform wiederholt und optisch festhält, so dass die gegen diese dominante Faltenform nach links hin verschobene, aber formal gleiche Form des Kopfes unmittelbar ins Auge fällt, was dann durch den Schlussakzent des Biretts, das auf die Vertikalachse, also die Knopfleiste und die damit in Zusammenhang stehende korbbojenartige Formfigur zurückverweist, bestätigt wird.

Die beiden anderen Seiten des Biretts nehmen wieder die Bogenform auf, so dass sich alle Teile als aus einer Idee gewonnen, einem „conpetto“ verpflichtet darstellen, entwickelt eben aus jener korbbojenartigen Form, welche als Formfindung die Bildlichkeit und damit die Anschaubarkeit der Büste als Deutung bzw. den dreidimensionalen Körper als Bildidee eines bestimmten Menschen allererst ermöglicht. Das fiktive Sich-Zusammenfinden der unterschiedlichen Gegebenheiten des Faktischen zu einem Ganzen, das dieses Ganze nicht ist, sondern sich als dieses allein optisch in Besitz nimmt, Bildlichkeit realisiert, bestimmt ein Einbildungsverfahren, das solcherart in den verschiedenen Bildmedien dem Prozess von Bildlichkeit zugrunde liegt, d.h. sowohl in Gemälden, Bildern im üblichen Sinn, als auch bei Skulpturen oder Architekturen. In seiner Weise eines sehr besonderen Zusammenspiels von Bildlichkeit und Körper hat dann Bernini beim „Scipione Borghese“ das ‚mediale Gewicht‘ von Skulptur, indem er das Faktische ikonisierte und das Ikonische faktifizierte, als ein Zugleich von Körper und Bild darüber hinaus exemplarisch ausgewiesen.

Der Unterschied zu Willèmes Fotoskulpturen ist deutlich. Bei seinen Büsten bleibt allein das Motivische des Körperlichen optisch entscheidend, ergeben sich keine, aus der plastischen Materialität oder motivischen Faktizität heraus weiterführenden oder übergreifenden Formbezüge, die dem Dargestellten eine neue Ansichtigkeit oder gar imaginäre Existenz verleihen würden: Der Oberkörper bleibt ein in ein modisches Kostüm gekleideter Oberkörper, der Kragen aktuelles Accessoire, der Kopf der leicht aufgerichtete einer extravaganten Dame bzw. eines vornehmen Herrn, so dass wir es hier jeweils mit dem Abbild eines in dieser Weise konkret Vorgegebenen zu tun haben, einer Wiedergabe, aber sicher keiner Deutung einer Person. Bernini gelingt dagegen eine Deutung dadurch, dass er das Faktische mit dem Bildlichen zu einer unlöslichen Einheit verbindet, indem er „aus Wahrheit (Faktischem) und Lüge (Virtuellem) ein Drittes bildet (ein Bild), dessen erborgtes Dasein uns bezaubert“⁴¹.

Wie stark diese Bildlichkeit an (fast) identischem Motivmaterial das Wesen des Portraitierten zu verändern vermag, kann wiederum an Berninis Scipione-Portrait erfahren werden. Natürlich war die Fotoskulptur nicht nur wegen der technischen Vereinfachungen, sondern auch wegen der Möglichkeit mechanischer Vervielfältigung entwickelt worden. Das war sogar entscheidend. So wurde die mechanisch gewonnene Tonfigur in Gips abgegossen und diente als Formmodell für Reproduktionen. Auch Berninis Büste, mit der wir uns bisher befasst haben, ist eine Reproduktion. Bernini hat die Büste des Scipione Borghese zweimal geschaffen, (Abb. 11-12) eine spätere Version, die wir zunächst behandelt haben und die seit einiger Zeit in der Literatur als einzige abgebildet wird und die doch weiter nichts ist als die Replik einer früheren, originalen Darstellung, die nun betrachtet werden soll.⁴²

41 Um hier eine Bemerkung Goethes über Palladio zu variieren; Goethe, Johann Wolfgang von: „Italienische Reise“, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, hrsg. v. Erich Trunz, Band XI, Autobiographische Schriften, S. 53.

42 Bei der früheren Darstellung hatte sich während der Politur ein Sprung in der Oberfläche gezeigt, so dass Bernini eine zweite Büste innerhalb kürzester Zeit (nach Domenico Bernini in drei Tagen, nach Baldinucci in fünfzehn Nächten) anfertigte; zu Größe, Maßen, Geschichte usw. der ersten Büste siehe Faldi (wie Anm. 37), S. 36f.; Wittkower (wie Anm. 37), S. 199f.



Abb. 11-12: Gian Lorenzo Bernini, *Scipione Borghese*, 1. und 2. Version, 1632, Rom, Galleria Borghese

Sie sehen die beiden Büsten, sehen – das nehme ich jedenfalls an – zunächst kaum Unterschiede. Und wenn doch, dann könnten diese auch den natürlich nicht exakt gleichen Einstellungswinkeln der Kamera geschuldet sein. Dies berücksichtigend wird man gleichwohl bald feststellen müssen, dass das Erscheinungsbild und damit die persönliche Disposition des Dargestellten in den beiden Darstellungen deutlich differiert. Scipione II wirkt distanzierter, stärker herausgehoben, seine Stellung (möglicherweise) durch sein sich ‚Aufstellen‘ betonend, eher offiziell ausgelegt. Scipione I dagegen bleibt unter uns, seine unmittelbare Gegenwärtigkeit als Geistesgegenwart ausweisend, damit seine Person betonend, eher privat.⁴³

Dies sind aber, wenn die Beobachtungen zutreffen, erhebliche Unterschiede, die, allein vom Bildcharakter der Büsten veranlasst, über den Einbildungsprozess der Büsten her zu verstehen sein müssten. Setzt man einmal voraus, dass die Darstellung der Köpfe verhältnismäßig gleich ausgefallen ist,⁴⁴ dann wären es vor allem die Bild erzeugenden Formu-

43 Zum Versuch einer prinzipiellen Unterscheidung von offiziellen und eher privaten Darstellungen gemäß einer Herrschaftshierarchie im geistlichen Bereich siehe Zitzlsperger, Philipp: *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherportraits. Zum Verhältnis von Bildnis und Macht*, München 2002.

44 Eine tatsächliche Unterscheidung wird erst in der Virtualisierung, d.h. experimentell zu klären sein, was im Rahmen des Teilprojekts: *Virtualisierung von Skulptur. Rekonstruktion, Präsentation, Installation* des Kultur-

lierungen, die für die Bildnisunterschiede verantwortlich sind. Das wiederum bedeutet, dass die Gestaltungsweise genauer in den Blick zu nehmen wäre, bedeutet vor allem Fragen an die groß gemachte, innere Form, jene korbbogenartige Faltenfigur. Dabei fällt auf, dass diese in der Büste I stärker herausgearbeitet ist, auch bis zum unteren Büstenabschnitt reicht und damit für den Büstenbereich als optisch allein bestimmend in Erscheinung tritt. Verbunden mit der reicheren Fältelung der Oberfläche kann man deshalb durchaus behaupten, dass die innere Form hier dominanter, gewichtiger und – im Bogenschwung auch anders konzipiert – das Schwere, das Durchhängen und damit den ‚Korb‘ der korbbogenartigen Faltenform mit dem ‚Boden‘ unten verstärkt zur Geltung bringt. Diese eindeutige Verstärkung der optisch integrierenden Bogenfalte lässt aber den Kopf umso deutlicher in diese optisch dominante Formfigur einbezogen sein, die so gleichsam zur symbolischen Form gerät.

Dies alles bietet sich bei Scipione II (Abb. 13) ganz anders dar. Die Fältelung des Gewandes wurde deutlich reduziert und neu ausgerichtet, auch die bildentscheidende Faltenfigur erhielt eine neue Bestimmung. Im Unterschied zur Büste I ist sie als Form weniger geschlossen, damit auch weniger umgedeutet (auf den ‚Korb‘ hin), sondern eher sich erstellend, aus den Faltenverläufen (Fältelung) heraus, mit dem Beginn der fast schrägen Falte, aus der sich dann erst die Rundbogenform entwickelt, die auch insgesamt (im Schnitt) gespannter gegeben ist als in der ersten Version. Dadurch aber ist das Hängende bzw. Lastende weniger deutlich, dagegen das sich Entwickelnde und damit Prozessuale betont, scheinen weniger der ‚Boden‘ als vielmehr die gespannten Seiten der Faltenfigur optisch bestimmend für die Gesamtform zu sein. Und – die Faltenfigur ist höher angesetzt, liegt auch auf, nämlich auf der Horizontalfalte, die in der ersten Version fehlt, und auf einem ‚Faltensockel‘, der sich um die beiden unteren Knöpfe bildet. Dadurch weist die Faltenform richtungsmäßig eher nach oben, ein Aufragen, sich Entwickeln von unten nach oben wird deutlich, wie auch etwas Geschärftes, Gezieltes in die Deutung der Figur hineinkommt.⁴⁵

wissenschaftlichen Forschungskollegs *Medienumbrüche. Medienkulturen und Medienästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts und im Übergang zum 21. Jahrhundert* der Universität Siegen durchgeführt werden soll.

45 Wodurch das immer wieder betonte, aber unterschiedlich gewichtete Phänomen des ‚Erhoben-Werdens‘ der Figur mitbegründet wird.



Abb. 13: Gian Lorenzo Bernini, Scipione Borghese, 1. Version, 1632, Marmor, 81 cm, Rom, Galleria Borghese

In der ersten Fassung bereitet die Büste weniger auf den Kopf vor, so dass seine Wendung nach links oben direkter, momentaner und weniger inszeniert erscheint, obwohl seine Form fester gefasst ist. Weshalb auf der anderen Seite die symbolisch-bildliche Ausweisung des Dargestellten mit der nun wirklich zeichenhaft erscheinenden, korbogenartigen Formfigur eine Intensivierung der bildlichen Ausdeutung durch die Porträtbüste insgesamt erfährt. Insofern scheint die Festlegung eines bildlich gestifteten Ingesamt und damit Bildliches deutlicher in der ersten Fassung realisiert, finden wir eine wirkliche Festlegung bei extremer Momentaneität, Handlungsfähigkeit und Lebendigkeit.

Indem so eher die Verschiedenartigkeit der beiden Scipione-Darstellungen herausgestellt wurde, sollte einerseits der unterschiedliche Prozess des Sich-Einbildens als Wesen des Bildlichen deutlich gemacht und damit die differente Form von Bildlichkeit bei den (traditionellen) Bildmedien, ihre Ikonoziät aufgezeigt werden; andererseits sollte dem Trend, die Replik der Scipione-Büste eindeutig zu bevorzugen, entgegengearbeitet und dabei anschaulich dargelegt werden, dass die erste

Version stringenter ausgefallen ist, weil hier die Umwandlung von Faltenmaterial in Form nicht nur weiter entwickelt, sondern auch im Hinblick auf die bildliche Deutung entschieden durchgeführt ist: Es ist der Bildcharakter, der über die fraglose Evidenz der gelungenen Ausweisung einer Büste als Mensch entscheidet oder, genauer gesagt, das jeweils gegenseitige Sich-Bedingen von Faktizität und Bildlichkeit.

Das Bildhafte ist folglich entscheidend, das Bildwerden im Prozess des Skulpturalen, weshalb Skulpturen als dreidimensionale Bilder anzusprechen sind, Körper als Bildmedien erscheinen. Dabei bleibt freilich die Differenz wichtig, die Tatsache, dass Bildliches im Materiellen sich in Besitz nimmt, dass Material nicht wegillusioniert wird, sondern sich gerade als Medium ausweist. Es ist folglich die ikonische Differenz,⁴⁶ welche in besonderer Weise die Bildlichkeit der Skulptur von jenen Bildern visueller Repräsentationen unterscheidet, die ohne Bildlichkeit sind bzw. sein wollen und die, wie das eingangs vorgestellte Verfahren der Fotoskulptur deutlich machen konnte, z.B. auf bloße Abbildlichkeit zielen.

In diesem Sinne geht es dann schon um den Aufweis differenter Bildlichkeit und damit um die Alterität des Kunstbildes als einem eminenten Bild, das vielleicht nicht ikonengleich verehrt, dessen Ausnahmestellung aber nachdrücklich betont werden sollte. Diesem Zweck jedenfalls diene die Auseinandersetzung mit Bernini in der Gegenüberstellung seiner Scipione-Büsten und mit der Fotoskulptur. Darüber hinaus könnte die Tatsache, dass, jedenfalls für mich⁴⁷, „Scipione Borghese“ in der ersten Fassung wirksamer, aktueller, lebendiger, in seiner Bildlichkeit stringenter zur Erscheinung gelangt, darauf hinweisen, dass auch für die Bildlichkeit der Skulptur die von Roland Barthes eingeführte Unterscheidung von „punctum“ und „studium“ hilfreich ist: Studium – das meint bei ihm die „Hingabe an eine Sache“, eine Hingabe, die sachlich bleibt, sachlich in ihrer Sicht. Punctum – das meint demgegenüber jenes Zufällige, das besticht, jener Punkt faszinierter Aufmerksamkeit, der nicht in Thema und Aufgabe, in Sujet oder Gegenstand zu benennen ist,

46 Und die damit verbundenen Strategien wie die mediale Selbstreflexion; vgl. Winter (wie Anm. 8), S. 27f.

47 Aber auch Bernini gibt hierzu einen kleinen Hinweis, wenn er ausführt, warum er keine Kopien anfertigen könne: „[...] wenn ich zum Beispiel die vollendete Büste kopieren sollte, wäre ich nicht imstande, genau die gleiche noch einmal zu machen. Denn der Adel der Idee geht dann verloren durch die Knechtschaft der Imitation“; Chantelou, Paul Fréart de: *Tagebuch des Herrn von Chantelou über die Reise des Cavaliere Bernini nach Frankreich*, München 1919, S. 79.

vielmehr plötzlich hervortritt, den Betrachter betrifft.⁴⁸ Vielleicht ist dieses punctum in der ersten Version ja gerade die Fehlstelle, der Bruch des Marmors, der Riss im Gesicht oberhalb der Augenbrauen. Roland Barthes jedenfalls hat seine Semiologie auf einer solchen Erfahrung aufgebaut, als er, ausgehend leider nicht von „Scipione I bzw. II“, sondern von der hier abgebildeten Figur eines chinesischen Mönches (Abb. 14-15) schrieb: „Das Zeichen ist ein Riß, der sich stets nur auf dem Gesicht eines anderen Zeichens öffnet.“⁴⁹

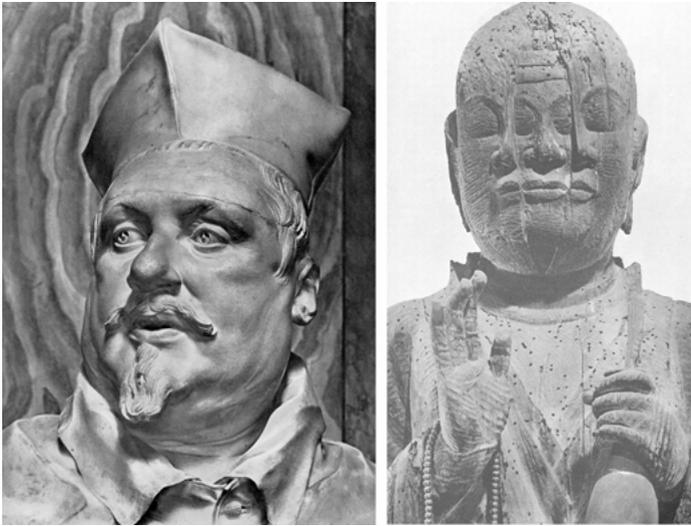


Abb. 14-15: Gian Lorenzo Bernini, *Scipione Borghese*, 1. Version, Detail und Figur eines chinesischen Mönches, nach Roland Barthes

48 Barthes, Roland: „Studium und punctum“, in: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1989, S. 33ff.

49 Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a.M. 1981, S. 76, Abb. S. 77.