

Regine Prange

Die Auflösung des traditionellen Bildbegriffs

»Unsere Zeit in allem, was ihr eigentümlich ist und ihr Wesen ausmacht, stößt die Kunst von sich, und auch die Kunst ihrerseits bietet nichts oder wenig für die Zeitbedürfnisse. Bald ist es der Inhalt, welcher der formellen Begrenzung im Schönen widerstrebt, bald die Form, welche sich gegen die Füllung mit zeitgemäßen Ideen sträubt, bald die Formlosigkeit, bald das Inhaltsleere, woran die Kunstbestrebungen wie an Klippen zerschellen.« (Anton Springer, *Kunsthistorische Briefe*, 1829)

Der Zerfall des perspektivischen Einheitsraums: Verlust des Ideals

Die Klage des Berliner Kunsthistorikers Anton Springer, einer der ersten universitären Vertreter des Faches, ist symptomatisch für das 19. Jahrhundert und seine Verlusterfahrung. Sie gilt der traditionellen, seit der frühen Neuzeit etablierten Bildrepräsentation, deren Zerfall allgemein als Entzweiung von Form und Inhalt beschrieben wird. Zahlreiche ähnliche Kritiken an der zeitgenössischen Malerei ließen sich der oben zitierten an die Seite stellen. Sie alle schildern dasselbe Phänomen: Die bildliche Darstellung hat ihre hohe ideale Bedeutung verloren, da sie entweder bloß äußerliche Form oder aber Gegenstände ohne formale Sublimierung zeige. Letzteres wird etwa von einem Kritiker gegen Caspar David Friedrichs kleines Gemälde *Bäume und Sträucher im Schnee* (Abb. 1) eingewandt, das ein ganz unbedeutendes Landschaftsdetail zum einzigen Bildgegenstand macht. Schon früher hatte der Kammerherr von Ramdohr an Friedrichs *Tetschener Altar* (vgl. 10.5.5; KAb 1/01) genau dies bemängelt: Eine alltägliche Landschaft werde hier mit einem religiösen Sinn beladen, der ihr nicht zukomme. Das realistische Detail erscheint isoliert vom religiösen Sinn oder nur willkürlich verknüpft mit ihm, selbst wenn die traditionelle Gattung des Historienbildes benutzt wird. So attackierte der Philosoph G.W.F. Hegel das Bild des *Verlorenen Sohns* von Gerhard von Kügelgen u. a. deshalb, weil der Ausdruck der Reue lediglich auf die Miene eines unglücklichen jungen Mannes bezogen bleibe, ohne durch eine angemessene künstlerische Gestaltung auf den christlichen Sinn der bußfertigen Umkehr zu verweisen (vgl. Busch 1985, S. 21 f.). Der zentrale Vorwurf gilt also dem Fehlen einer künstlerischen Idee, die das Dargestellte zu einer sinnlich-sinnvollen Ganzheit führen könnte. Die im Bild sichtbare Wirklichkeit stellte sich nur noch

Zur Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie, Neueren Geschichte und Soziologie in München und Berlin, Promotion 1990 über das »Kristalline als Kunstsymbol«, 1991–1998 Wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Tübingen, Habilitation 1998 über Piet Mondrian und das »ikonoklastische Bild«, nach Vertretungsprofessuren in Berlin und Frankfurt a. M. seit 1999 Professorin für Kunstgeschichte in Marburg, 2001 Annahme eines Rufes an die Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a. M.





Abb. 1
Caspar David Friedrich: *Bäume
und Sträucher im Schnee*,
um 1828, Öl auf Leinwand,
Dresden, Gemäldegalerie Neue
Meister.
Bild: Archiv.

als empirische Realität dar und nicht mehr als »sinnliches Scheinen der Idee«. Mit dieser Formel hatte Hegel die klassizistische Norm des neuzeitlichen Bildes, die auch für das von Springer vermissende Schöne bürgt, nicht zufällig in dem historischen Augenblick benannt, als ihre Auflösung unabweisbar wurde. Denn die künstlerische Idee, die im Bilde sinnlich anschaulich werden sollte, ist eine metaphysische Größe. In ihr war die Idee des Absoluten und Göttlichen präsent, welches einst in der Andacht vor dem Kultbild erfahren und dann durch die Gestaltungsmacht des Künstlers angeeignet und vermittelt wurde. Dessen hohe Würde als schöpferisches Individuum ist wie die in sich vollendete Ganzheitlichkeit seiner Bildwelten eine Widerspiegelung des feudalistischen Repräsentationsprinzips. Die Totalität des Bildraums, in dem Idee und sinnliche Wirklichkeit als Einheit erscheinen, entspricht der Autonomie des absolutistischen Herrschers, der seine weltliche Macht als gottgegebene legitimiert. Mit dem Tode Ludwigs XVI. unter der Guillotine der Revolution war dieses Repräsentationsprinzip obsolet geworden

und mit ihm die »absolutistische« Ordnung des Bildes. Es verlor seine ideologische Kraft, die Weltordnung in der Totalität des Bildraums zu spiegeln, so dass die Auflösung seines Scheincharakters zur Signatur der Moderne wurde.

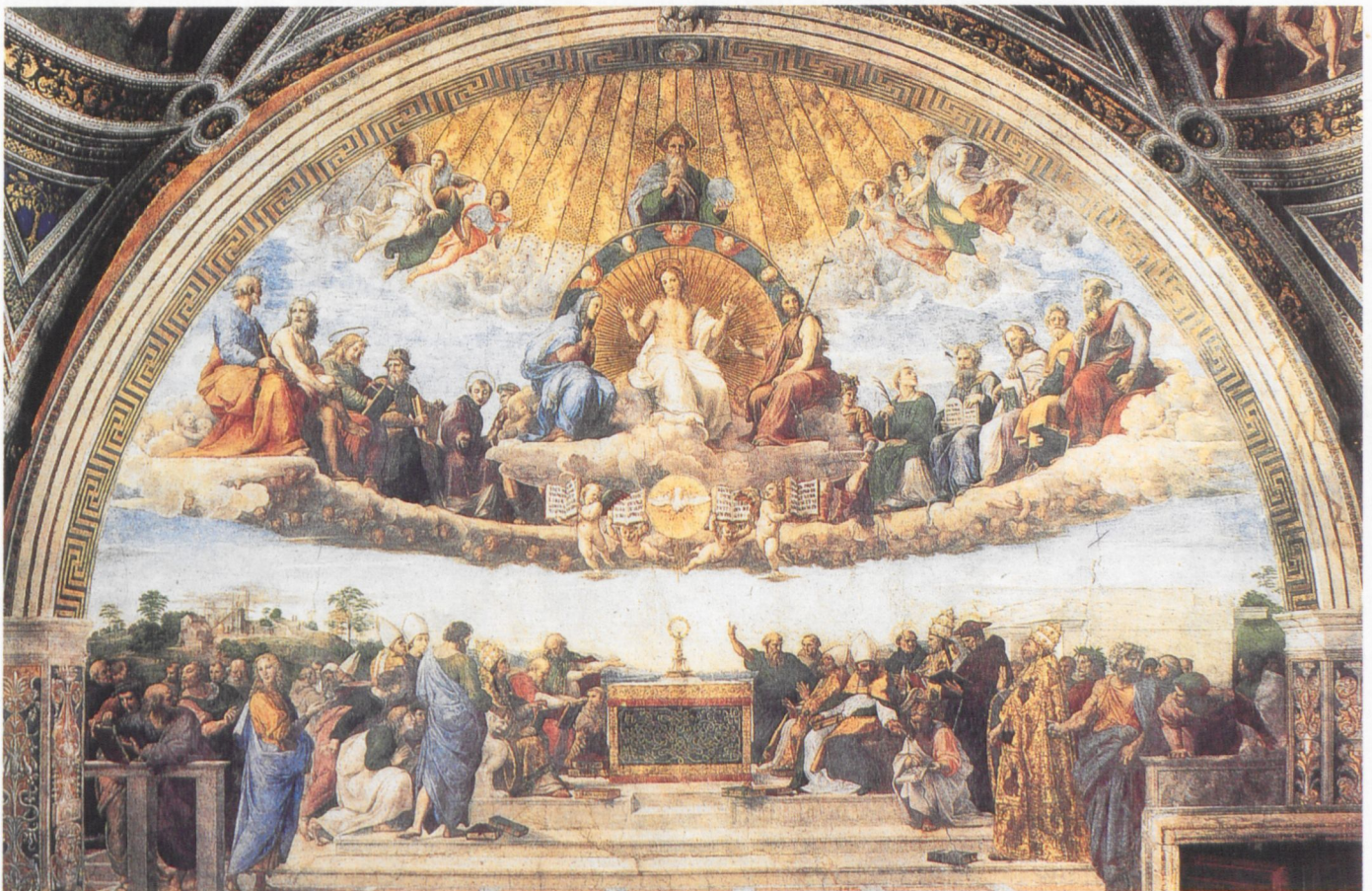
Auch solche Maler, die versuchten, den idealen Werten der neuzeitlichen Tradition treu zu bleiben, ließen ein Defizit spüren, denn ihnen gelang es weder, die klassizistischen Formen mit sinnlicher Präsenz aufzuladen, noch eine hierarchische Ordnung zu stiften, die den Blick des Betrachters zwingend auf das Zentrum und den Gehalt des Bildes hinführte, Anschauung und begriffliche Erkenntnis wieder vereinte. Friedrich Theodor Vischer, ein Schüler Hegels, hat zu Overbecks *Triumph der Religion in den Künsten* (Abb. 2) die gesteigerte Reflexivität der Malerei, ihre wachsende »Kommentarbedürftigkeit« festgestellt, die ein Jahrhundert später Arnold Gehlen zum Paradigma der modernen Kunst erklären sollte. Auch Raffaels *Disputa* (Abb. 3), die das Vorbild für Overbecks Komposition abgab, ist zwar ein gelehrtes Bild, das einiges Wissen um die Geheimnisse der Eucharistie voraussetzt. Doch dieses Wissen wird anschaulich vermittelt in der axialen Aufeinanderfolge von Hostie, Taube des Heiligen Geistes, Christus und Gottvater. Die irdische Welt des Klerus, der Gelehrten, Künstler und Dichter befindet sich in *einem* Raum mit der himmlischen Sphäre der heiligen Gestalten und Engel. Durch Zeigegesten, Gebärdensprache und Blicke ist die Beziehung von unten nach oben ausgedrückt. Die perspektivische Ordnung versammelt alle Richtungswerte und leitet sie auf die Hostie und den Leib Christi hin. Eben diese innere Beziehung aller Bildelemente untereinander vermisst Vischer an Overbecks *Triumph*: »Das Bild zerfällt in zwei große Hälften [...]; für das Auge ist keine Einheit da, keine Mitte,

keine Wechselbeziehung, welche die getrennten Glieder zur Gesamtheit *einer* Handlung verbände« (Kritische Gänge, Bd. 5, S. 3, München 1922). Damit nahm Vischer eine Diagnose der Moderne vorweg, die Hans Sedlmayr in seinem 1948 erschienenen Buch ›Verlust der Mitte‹ stellen sollte.

Idealismus versus Realismus

Overbecks Bild stellt nicht etwa die christliche Lehre dar, sondern die Kunst und ihre Entwicklung im Dienste der christlichen Kirche, ein gänzlich neues Thema, das den Verlust der selbstverständlichen Geltungskraft christlicher Ikonografie deutlich macht. Die Malerei sieht sich dazu gezwungen, ihre Arbeit neu zu legitimieren. Overbeck als Haupt der Nazarener wählt zu dieser Rechtfertigung einen Weg, der konträr zu dem Friedrichs steht, indem er mit seiner Allegorie den regressiven Wunsch nach Rückkehr der Kunst in die kultisch-religiöse Mitte der Gesellschaft zum Ausdruck bringt. Mit der formalen Anleihe bei Raffael begibt er sich, wie Vischer missbilligend bemerkt, hinter die neueren, durchaus profanen Ererungenschaften der Malerei zurück, die sich mit der Ausbildung des Akademiewesens von engen kirchlichen Direktiven gelöst, ihre eigenen Normen aufgestellt und eine virtuose Technik entwickelt hatte. Sie negiert Overbeck mit seinem archaisierenden Stil ausdrücklich. Obwohl Friedrich anders als Overbeck das Historienbild und die allegorische Figurenkomposition ablehnte, wird ihm ein ähnlicher Rückfall in ein vorkünstlerisches Stadium attestiert. Von Ramdohr bemängelt, dass er die Landschaft im Widerspruch zu ihren Gattungsgesetzen behandle und, statt sie in ihrer natürlichen Vielfalt räumlich zu entfalten, einzelne Elemente isoliere, um eine unkünstlerische »pathologische Rührung« des Betrachters zu errei-

Abb. 2
Raffael: *Disputa del Sacramento*, Stanza della Segnatura, 1508–1511, Vatikan, Rom.
Bild: Archiv.



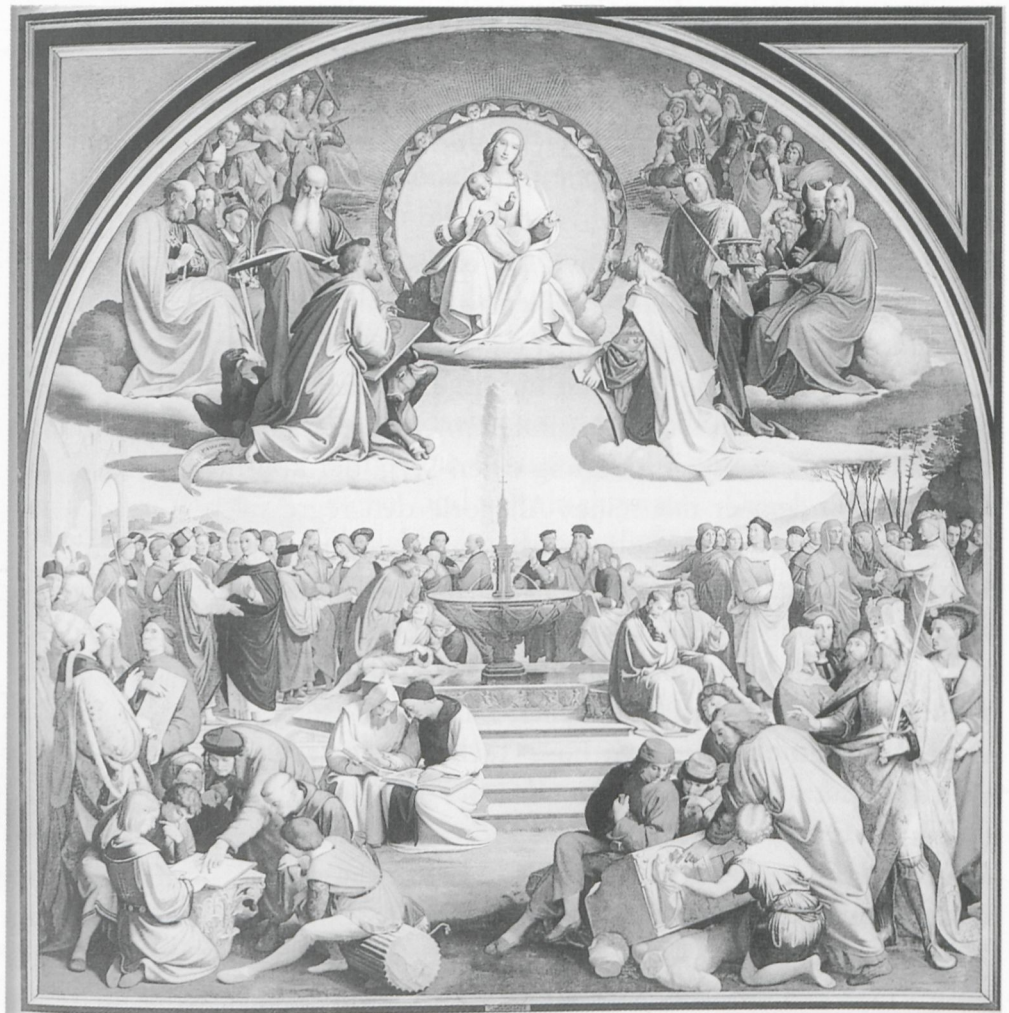


Abb. 3
Friedrich Overbeck: *Der Triumph
der Religion in den Künsten*,
1831–1840, Frankfurt a. M.,
Städel.
Bild: Archiv.

chen. Diese Kritik am *Tetschener Altar* lässt sich gut auf *Bäume und Sträucher im Schnee* übertragen. Der Ausblick in den Raum wird versperrt; der Blick in der Fläche festgehalten, so dass ein entspanntes Genießen nicht möglich ist.

Diese von den Zeitgenossen scharf verurteilte ›Primitivität‹ zeitgenössischer Bilder wird zum wichtigsten Fundament der modernen Malerei. Overbeck und Friedrich müssen auf dieser gemeinsamen Grundlage als Protagonisten zweier konträrer Konzeptionen gelten. Ersterer steht für die Restauration des Historienbildes und der Allegorie, also für die Konservierung des erzählerischen und sinnbildlichen Charakters der Darstellung. Overbeck ist somit Pate jener populären Bilderflut, die im 19. Jahrhundert durch die entsprechende Ausstattung öffentlicher Gebäude und die illustrierten Magazine, im 20. Jahrhundert verstärkt durch Fotografie, Film- und Fernsehtechnik in Gang gesetzt wurde. Der Mitteilungscharakter des Bildes wurde konserviert, wenn auch in einer eher zeichenhaften Repräsentationsweise, die – wie die Kritik an Overbecks *Triumph* bemerkte – die anschauliche Totalität des Ganzen nicht mehr leistet. Friedrich hingegen nahm den Impetus der Avantgarden vorweg, die jenen kommunikativen Bildsinn immer radikaler zurückwiesen. Hier wurde die Auflösung des traditionellen Bildbegriffs künstlerisch nicht verschleiert, sondern in die Bildproduktion wiedereingebracht, die hierdurch einen völlig gewandelten Stellenwert erhielt. Ein grundsätzlicher Widerspruch hat in sie Einlass gefunden. Auf der einen Seite gibt es nach wie vor identifizierbare Sujets, auf

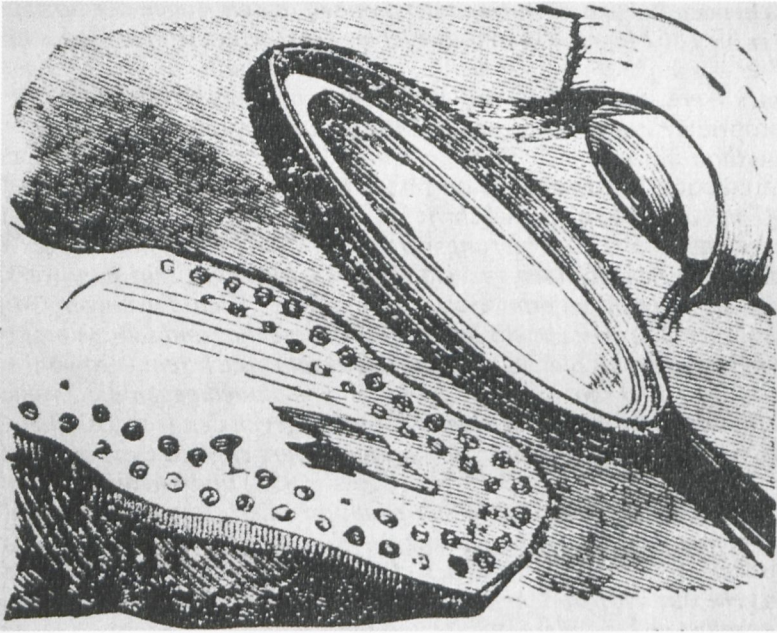
der anderen Seite gewinnen die malerischen Mittel selbst eine Präsenz, die nicht mehr in ihrer Darstellungsfunktion aufgeht. Das Bild changiert zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, ein bis heute wirksamer Dualismus, in dem sich die zerfallenen Bestandteile des historischen Bildes sein Wirklichkeitscharakter einerseits, seine ideale Form andererseits konstituieren. Die Kluft öffnete sich in Friedrichs Bildern, die sowohl kleinteilig studierte Natur als auch eine strenge geometrische Ordnung aufweisen. Noch schärfer zeigt sich in Bildern Courbets (*Abb. 4*), der in Paris die Schule des Realismus gründete, dass die Abstraktion nur das Pendant zu einer bewusst banalen Gegenstandswahl ist. Die Tendenz zur Bekräftigung der Flächigkeit des Bildes und der Gleichwertigkeit seiner Elemente geht einher mit der Darstellung alltäglichster Themen, denen jede moralische Überhöhung versagt wird. Sowohl die Demonstration der empirischen Welt als auch die der malerischen Substanz des Bildes leisten aufklärerische Arbeit an den idealistischen Prämissen der klassischen Repräsentation und ihren feudalistischen Konnotationen.

Mechanische Nachahmerei? Die Rolle der Fotografie

Am Phänomen des Realismus zeigt sich freilich, dass populäre und avantgardistische Bildlichkeit nicht säuberlich voneinander zu trennen sind, sondern einander gegenseitig bedingen. Die polemische Ineinssetzung der realistischen Avantgarde mit der neuen Technik der Fotografie ist in dieser Hinsicht erhellend. So führt Maxime du Camp 1866 die schon bekannten klassizistischen Ideale gegen Courbet ins Feld, dem er vorwirft, lediglich den wahrgenommenen Naturausschnitt nachzuahmen und damit die Malerei zur Fotografie herabzuwürdigen. Sein »Mangel an Einbildungskraft« sei dafür verantwortlich; nie habe er »begriffen, dass die erfundene Wahrheit sehr häufig der beobachteten Wahrheit überlegen ist; die erstere kann abso-



Abb. 4
Gustave Courbet: *Die Quelle des Lison (oder: die Felsengrotte der Loue)*, ca. 1864, Öl auf Leinwand, Berlin, Neue Nationalgalerie.
Bild: Archiv.



lut, die letztere immer nur relativ sein« (zit. nach Herding, S. 118).

Die Erfindung der Fotografie erlaubte eine Bildherstellung ohne die Hand eines Künstlers, da die lichtempfindliche Schicht gleichsam von selbst das Bild des Gegenstandes festhält. Somit war in den Augen des Kritikers die Fotografie das Paradebeispiel eines unkünstlerischen Bildes, da sie nicht in einer künstlerischen Idee gründe. Courbets Bilder wurden mit der fotografischen Technik in Verbindung gebracht, weil sie jedem Element gleiche Aufmerksamkeit schenken, ohne Gewichtungen und Wertungen vorzunehmen, was der Künstler im Übrigen durch sozialistische Egalitätsutopien begründete. Die Karika-

Abb. 5
Bertall: *Wir bleiben beim Realismus*, in: *Le petit journal pour rire*, No. 188, 1859.
Bild: Archiv.

tur von 1859 (Abb. 5) bespöttelt den Realisten als jemanden, der durch die Lupe das Loch in einer genagelten Schuhsohle betrachtet und mokiert sich auf diese Weise über die banalen Bildgegenstände der neuen Pariser Schule, die in ihrer extremen Nähe zum Objekt offenbar jeden geistigen Horizont aus den Augen verloren hat.

Maxime du Camps Vergleich berücksichtigt ebenso wenig wie der Karikaturist jedoch, dass Courbet die Enthierarchisierung der Bildordnung zum künstlerischen Prinzip macht, während die frühe Fotografie (Abb. 6), der das egalisierende Moment als technisches zugrunde liegt, es noch vermeidet, ihre mechanische Grundlage offen zu legen. Stattdessen orientiert sie sich an den kompositorischen Prinzipien der älteren Malerei. Carleton E.

Abb. 6
Carleton E. Watkins: *Three Brothers, 4000 ft., Yosemite Valley, California*, Nr. 42, 1866, Albuminpapier-Abzug vom nassen Kollodium-Glas-Negativ.
Bild: Archiv.





Watkins wählt für seine Aufnahme der kalifornischen Wildnis einen Bildausschnitt und eine Beleuchtung, die der Fotografie den Charakter des klassischen heroischen Landschaftsbildes verleihen. Gleiches gilt im Übrigen auch für die zeitgenössische amerikanische Landschaftsmalerei, die in der Totalität der Natur die Idee der amerikanischen Nation darstellen will. Wie bei Poussin (Abb. 7), dessen Werk die französische Akademie im 17. Jahrhundert normative Geltung zugesprochen hat, erschließt sich die ganze Mannigfaltigkeit der Natur, wird der Blick ungehindert in die Tiefe geführt, entlang einem Wasserlauf und rahmender Vegetation bis zu den verblässenden fernen Bergen. Courbet dagegen zeigt die Landschaft nicht in ihrer universalen Fülle; er zeigt sie als Fragment, ohne Ausblick in die Ferne; und er unterlässt es außerdem, die Oberflächen des Wassers, des Laubs und des Gesteins tastbar zu gestalten. Er sucht vielmehr den Zusammenhang der Bildelemente in der farbigen Textur selbst zu geben und stellt sich in diesem Punkt eher als die Fotografie in die Tradition der Klassik zurück. Auch Poussin ging es nicht um die akribische Wiedergabe jedes Blattes, sondern um den farbigen Zusammenklang idealer, typischer Formen. Allerdings bleibt der aus Helldunkelwerten gebaute Raum das der Farbe übergeordnete Prinzip. In Courbets Bild gibt es dieses Raumganze nicht mehr; der Farbauftrag verselbstständigt sich und ist teilweise nicht

Abb. 7
Nicolas Poussin: *Landschaft mit zwei ruhenden Wanderern*, ca. 1643-44, Öl auf Leinwand, London, National Gallery.
Bild: Archiv.

mehr auf Gegenständliches rückführbar. Die Farbe verliert tendenziell ihren Darstellungswert zugunsten ihrer ästhetisch-formalen Funktion. Die abstrakte flächige Qualität mancher Partien, zum Beispiel in den Felsformationen, kommt dadurch zustande, dass er hier die Farbe wohl mit dem Spachtel auftrug und mit der Hand verwischte.

Die Fragmentierung des Bildes als Mittel zu neuer Einheit

Der hierdurch wirksame destruktive Impuls gegen die schönheitlichen Normen des Tafelbildes ist Motor der Avantgarde, deren permanente Neuerungen sich im fortschreitenden Konventionsbruch darstellen. Von Cézanne, der ausgehend von Courbet eine neue Etappe der Bildkunst einleitete, berichtete man, dass er »eine mit verschiedenen Farben voll gestopfte Pistole auf die weiße Leinwand entlud« und nannte seine Kunst »Pistolomalerei« (Vollard: Cézanne, München 1921, S. 27), so heftig und unvereinbar mit den gewählten Bildgegenständen erschien den Zeitgenossen seine Malweise. *Eine moderne Olympia* (Abb. 8) karikiert nicht nur die Tradition des idealschönen weiblichen Aktes, sondern auch seine zeitgenössische Aktualisierung unter den Vorzeichen des Naturalismus durch Manets *Olympia* (siehe 10.5.3; KAB 11/00). Aus der Kritik an der empirischen Fundierung des Bildes in der realistischen und impressionistischen Malerei sollte im ausgehenden 19. Jahrhundert ein erneuter Versuch hervorgehen, die ideellen Werte des Bildes wiederherzustellen. In dieser von Symbolismus und Fauvismus geleisteten Überschreitung des Abbildrealismus wird, auf der Grundlage der Auflösung traditioneller Bildlichkeit, eine neue Form der Klassizität erreicht, die Ausgangspunkt und Angriffsfläche für die Avantgarden des 20. Jahrhunderts bietet.

Abb. 8
Paul Cézanne: *Eine moderne Olympia*, ca. 1869–70, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
Bild: Archiv.



Die Zergliederung des Bildes in zahlreiche farbige Flecken (»tâches«) wurde von den Impressionisten als Aufzeichnung optischer Sinnesdaten begründet. Über die Reihung und Kontrastierung der einzelnen farbigen Werte ersetzte man die auf dem Dualismus von Schwarz und Weiß beruhende räumlich-plastische Bildeinheit der Tradition. Dass diese impressionistische Totalität die Auflösung des klassischen Bildes nicht überwand, zeigt sich in der typischen Diskrepanz von Nah- und Fernsicht. Aus einem gewissen Abstand betrachtet stellt sich der Eindruck eines räumlichen Ausblicks her, während aus der Nähe das flächige Konglomerat der Farbmassen anschaulich wird, ein Effekt, der schon an Courbets Landschaft zu bemerken ist und vor allem in den stärker atomisierten Landschaften Pissaros, Sisleys oder Monets imponiert. Dass die Verselbstständigung der malerischen Mittel nicht mit dem traditionellen Bildbegriff zu vereinbaren war, zeigt sich wieder in zahlreichen Polemiken der Zeit, zum Beispiel in der des Bonner Kunst-

historikers Carl Justi. Sein Vortrag ›Amorphismus in der Kunst‹ (Bonn 1902) lässt deutlich werden, dass die von der Gegenstandsbeschreibung gelöste malerische Form, solange sie an der idealen Bedeutung des klassischen ›disegno‹ gemessen wurde, nur als kunstlose und sinnentleerte Formlosigkeit wahrgenommen werden konnte. Schon der Terminus ›Impressionismus‹ ging auf die feindselige Bemerkung eines Kritikers zurück, der damit den oberflächlichen Charakter dieser Malerei als bloßer Netzhautkunst brandmarken wollte.

Tatsächlich war diese Zergliederung der Bildoberfläche in viele kleine Flecken ein Mittel, der Auflösung des ganzheitlichen Bildes Rechnung zu tragen und zugleich eine alternative Einheit zu entwickeln, die in der ästhetischen Gestaltung der Fläche und nicht mehr in der räumlichen Figurenkomposition gründet. In der Systematisierung der Fleckenmalerei durch Cézannes postimpressionistische Phase (Abb. 9) und durch Seurats Divisionismus gründete der Anspruch, im Bilde wieder ideale Werte zu verankern, die nicht allein optisch definiert seien, sondern aus der Idee des Ganzen erwachsen sollten. Dieses Ganze ist allerdings ohne Inhalt und bietet sich offen als Konstrukt an. In der Reihung ähnlich gerichteter Pinselstriche werden alle Elemente des Bildes, ob Himmel, Baum oder Figur einander gleichwertig gemacht. Die Totalität des Bildes gründet also nicht mehr in der Aussage einer zentralen Figur oder Szene, sondern in der ästhetischen Nivellierung der Bildgründe.

Die konstruktive Formation der ›tâches‹ imprägniert das impressionistische Bild mit der ideellen Qualität der Zeichnung. Dennoch wird in dieser Versöhnung empirischer und formaler Qualitäten nicht etwa das klassische Bild wiederhergestellt, vielmehr wird das Prinzip der Reihung als Grundprinzip moderner Bildlichkeit sichtbar. Dies gilt auch für den neuen ›Primitivismus‹, der sich gegen die Bindung an den optischen Reiz und in Opposition zur Virtuosität der impressionistischen Malerei etablierte, also wiederum an das Erbe Overbecks anknüpfte bzw. an die alternative Formation des englischen Präraffaelismus, der seit der Mitte des Jahrhunderts eine religiös-esoterische Malerei propagierte. Die Bedeutung dieser breiten antinaturalistischen Tendenz lässt sich an der Rolle ›des Zöllners‹ Rousseau (Abb. 10) studieren, der das serielle Prinzip aus einer vermeintlich naiven Bildsprache heraus neu interpretiert. Der Habitus des Dilettanten gewinnt für die Kunst des 20. Jahrhunderts deshalb so große Bedeutung, weil durch ihn die Dissoziation der bildlichen Einheit mit der Option auf eine kindli-

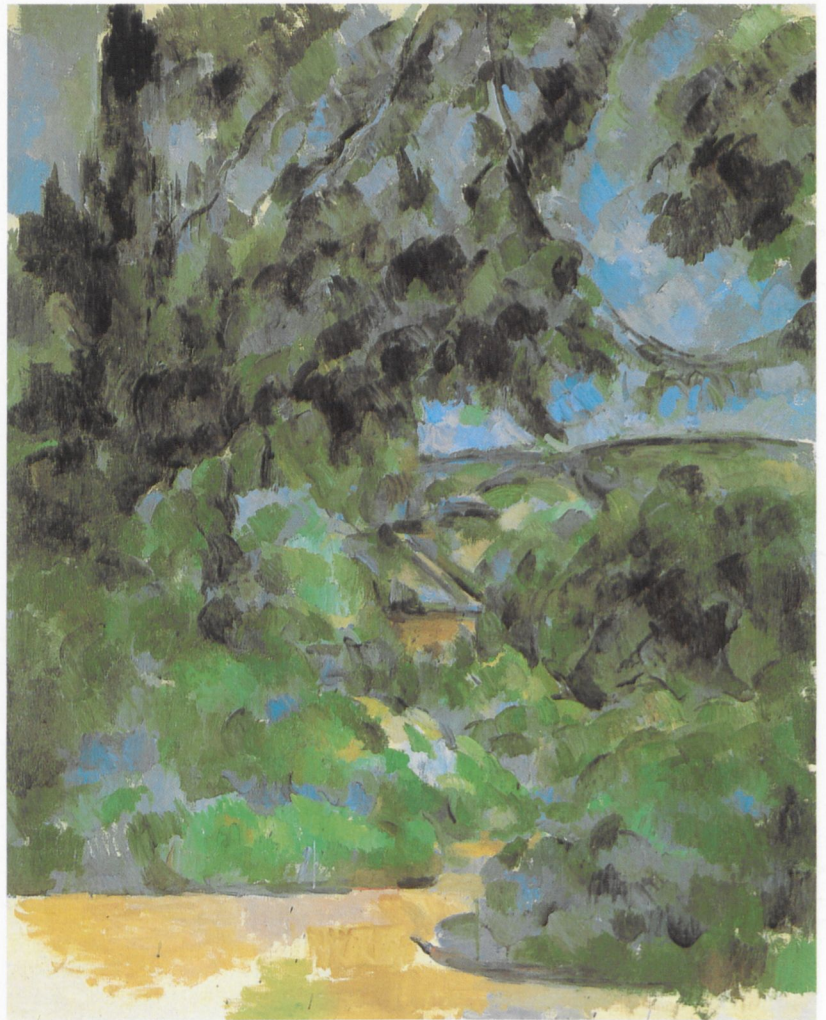


Abb. 9
Paul Cézanne: *Blaue Landschaft*, 1904–1906,
Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Staatliche Eremitage.
Bild: Archiv.

che Ursprünglichkeit verbunden wird, die dem Bild wiederum Authentizität verleihen soll.

Letztlich ist es auch die Kategorie des Ornaments, die dem Seriellen Form gibt und damit dem ›Amorphismus‹ Gestalt verleiht. Die ideale Funktion der Zeichnung ließ sich nurmehr zitieren, und zwar in der Betonung und Wiederholung schönheitlicher Linienführung. In dieser Hinsicht zeigt sich die historische Affinität Rousseaus zum Symbolismus eines Edward Burne-Jones oder auch zu Cézanne. Dieser wollte zwar die Linie möglichst aus seinen Bildern verbannen und sie allein aus der Farbe aufbauen. Doch der farbige Fleck hat seinen ›idealen‹ Stellenwert als Strukturelement eines tendenziell ornamentalen Flächengefüges, das insofern Ähnlichkeit zum dekorativ-primitivistischen Reihungsprinzip Rousseaus hat.

Die Reproduktion des immergleichen Grundbausteins tritt in der klassischen Moderne an die Stelle der räumlich auf ein einziges Zentrum gerichteten Bildorganisation des neuzeitlichen Tafelbildes. Das Arbeiten in Serien, die Konfiguration des Rasters und die Technik der Montage werden konsequenterweise die Bildkunst des 20. Jahrhunderts bestimmen. Auch das kinematografisch bewegte Bild ergibt sich aus dem Prinzip der Reihung und

*Abb. 10
Henri Rousseau: Die Allee im
Park von Saint-Cloud,
Öl auf Leinwand,
Frankfurt a. M., Städel.
Bild: Archiv.*



sucht in dieser Addition von Einzelbildern eine ideale Ganzheit herzustellen, die der einzelnen Fotografie versagt schien. Noch vor dem Ersten Weltkrieg hat sich der klassische Erzählfilm Hollywoods entwickelt. Zur gleichen Zeit gelangte die Avantgarde zu einer radikalen Fragmentierung des Bildes. Im Unterschied zu den offenkundigen Schnitt- und Bruchstellen des kubistischen Gemäldes und der Collage (Abb. 11) versteckt der konventionelle Erzählfilm jedoch seine Schnittstellen um dem Zuschauer eine ungestörte Einfühlung in das Geschehen zu ermöglichen. Der Film ist insofern vielleicht die gelungenste Restauration des Historienbildes, denn im Wechsel zwischen Nahaufnahme und Totale wird das Einzelne, zum Beispiel eine per Close-up dargestellte Gefühlsregung, in den Kontext einer mythischen Erzählung eingebettet, so wie es Hegel gefordert hatte. Erwin Panofsky hat deshalb in einer der frühesten kunsthistorischen Stellungnahmen zu diesem neuen Medium den Film als einzige lebendige Kunst seiner Zeit interpretiert, freilich unter der fragwürdigen Voraussetzung, dass es einen Bruch mit der Vergangenheit nie gegeben habe.

Auch die Künstler bemühten sich vor allem, ihre Arbeit als kontinuierliche Fortsetzung der Tradition darzustellen und postulierten weiterhin die repräsentative Macht der bildlichen Darstellung im alten Sinne. So wurde die abstrakte Malerei als ein evolutionärer Prozess der Befreiung und Reinigung des Bildes von seinen Gegenständen gedeutet, als eine Form der religiösen Bilderkritik gleichsam. Kandinskys Buch ›Über das Geistige in der Kunst‹ (1912) hat diese Erklärung mit theosophischem Gedankengut vorbereitet. Piet Mondrians Weg zur Abstraktion wurde durch seine Herkunft aus einem calvinistischen Milieu erklärt. Die ›Stijl-Bewegung‹, die er mitbegründete, berief sich darauf, endlich das Gesetz des Stils in reiner Gestalt, ohne seine Brechung im gegenständlichen Sujet, realisiert zu haben. Die Auflösung des alten Bildes ist im 20. Jahrhundert also auf vielfache Weise dementiert worden, denn die Anerkennung der modernen Malerei schien nur möglich, indem ihre Intentionen jenen der klassischen Bildkunst angepasst wurden. Die meisten Künstlertheorien der historischen Avantgarden, aber auch die kunsthistorischen Methoden sind von dem Wunsch getragen, das moderne künstlerische Bild in der gleichen Weise lesbar zu machen wie das der Vergangenheit, mit anderen Worten, es als Repräsentation von Ideen zu interpretieren.

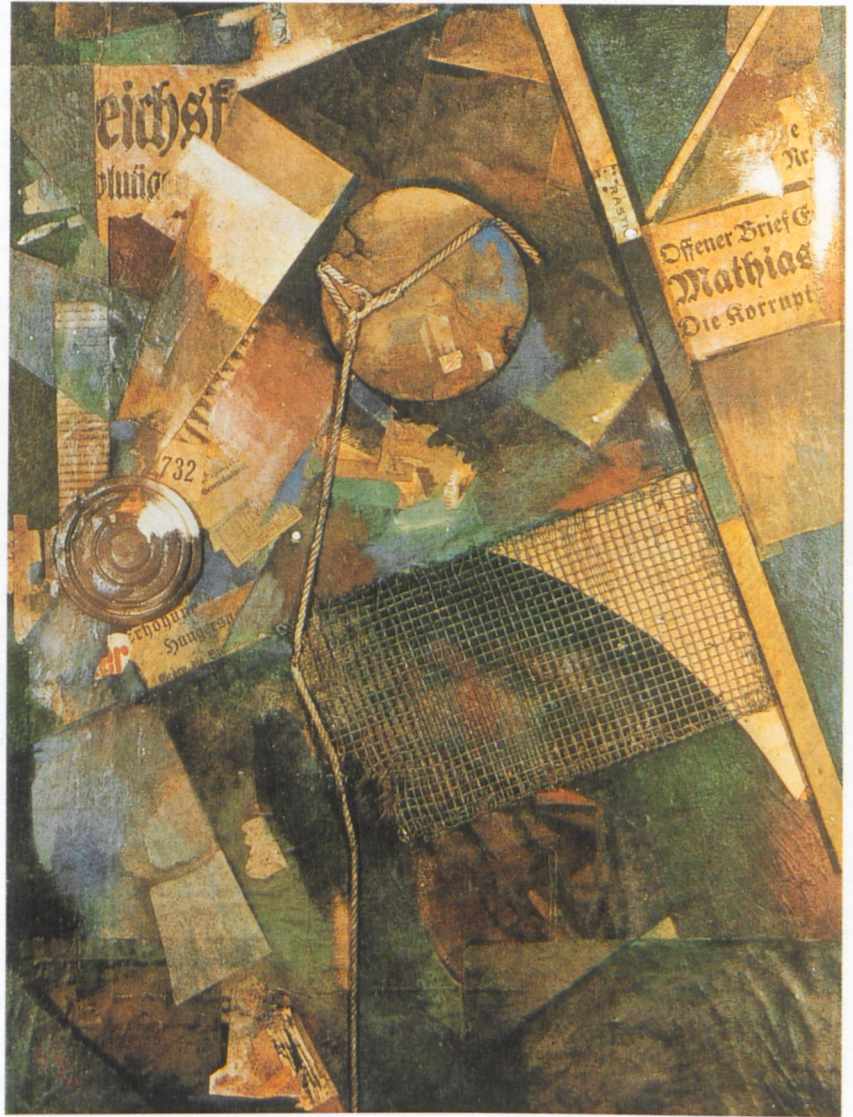


Abb. 11
Kurt Schwitters: Merzbild 25A.
Das Sternbild, 1920, Collage.
Bild: Archiv, © VG Bild-Kunst,
Bonn.

Benjamins Theorie des Auraverlustes

Dass das Bild in der Moderne nicht von einem religiösen oder pseudoreligiösen Standpunkt aus zu bewerten sei, sondern umgekehrt als Kritik an den religiösen Implikationen des traditionellen künstlerischen Bildes zu gelten habe, ist das Schlüsselargument Walter Benjamins. Seine Theorie des Auraverlustes ist der erste Versuch, die qualitative Veränderung des Bildes in der Moderne zu erfassen, eine Theorie, die auch heute noch kontrovers diskutiert wird (siehe dazu: Tobias Lander, *Das reproduzierte Kunstwerk*; KAB 7/8 2001). Mit dem Begriff der Aura beschrieb Benjamin den im Kult gründenden Originalcharakter klassisch-neuzeitlicher Kunst, der sich in der Anschauung mitteile als »Erscheinung einer Ferne«. Aura meint also nichts anderes als das schon von Hegel formulierte »sinnliche Scheinen der Idee«. Doch Benjamin versucht dieses klassizistische Modell der Repräsentation in den gesellschaftlichen Verhältnissen zu verankern. Das Verschwinden der Aura führt er auf die Bedingungen der industriellen Massenproduktion zurück, die das einzelne Individuum seiner Erfahrungsmöglichkeiten beraubt. Im Maschinentakt der Fließbandproduktion, die den früher ganzheitlichen Werkprozess in viele kleine Einheiten zerlegt, schrumpfe die individuelle, räumliche wie zeitliche Tiefe der Erfahrung auf einen unendlich reproduzierbaren Augenblick. Die Wiederholung des Gleichartigen ersetzt das persönliche Verhältnis eines Subjekts zu einem Objekt. Dieser qualitativen Veränderung der materiellen Produktion durch ihre Ausrichtung auf die Massengesellschaft entspricht der sich wandelnde Bildbegriff. Auch für ihn ist nicht mehr die Handarbeit maßgeblich, sondern die neuen Techniken der automatischen Bildherstellung. Das Klicken des Fotoapparats, der die Produktion des Bildes auf einen winzigen zeitlichen Moment reduziert und auf diese Weise den neuen massenhaften Bildbedarf deckt, zerstört die Aura des Bildes. Diese war an das Original gebunden, dem Einmaligkeit und Dauer des Überlieferten eigen waren und dessen kontemplative Rezeption somit noch am Kultwert des religiösen Bildes partizipierte. Durch die Fotografie, bei der die Frage nach dem Original keinen Sinn ergibt, ist der Maßstab der Echtheit grundsätzlich in Frage gestellt worden, hat sich folglich auch der Gesamtcharakter der Kunst verändert. An die Stelle des Kultwerts tritt immer mehr der Ausstellungswert, der die Kriterien der Einmaligkeit und Dauer durch die der Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit ersetzt. Diesen Vorgang bewertete Benjamin anders als seine zitierten Vorgänger nicht als Verfall, sondern als Chance zur politischen Emanzipation der Massen. Auch wenn diese euphorische Hoffnung sich nicht als tragfähig erwies, vermittelte Benjamin wesentliche Einsichten in die Fragmentierung des Bildes in Avantgarde und Neuen Medien. Für ihn waren die »Barbarismen« des Dadaismus dem Impuls geschuldet, die Schockwirkung des Films mit den Mitteln der Malerei zu erzeugen. Wenn die Dadaisten ihren Gemälden Knöpfe oder Fahrscheine aufmontierten, erreichten sie »eine rücksichtslose Vernichtung der Aura ihrer Hervorbringung, denen sie mit den Mitteln der Produktion das Brandmal der Reproduktion aufdrücken« (*Das Kunstwerk*, S. 502).

Auswahlbibliographie

Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol ihrer Zeit*, Salzburg 1948.

Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M./Bonn 1960, 1965.

Klaus Herding, *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt a. M. 1978.

Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Dritte Fassung (erstmalig publiziert 1936), in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften I, 2*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, S. 471–508.