

Bild – Medium – Kunst

herausgegeben von
Yvonne Spielmann und Gundolf Winter

unter Mitarbeit von Christian Spies

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
und des Forschungsinstituts für Geistes- und Sozialwissenschaften
der Universität-GH Siegen

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Bild – Medium – Kunst / hrsg. von Yvonne Spielmann und Gundolf
Winter unter Mitarbeit von Christian Spies. – München : Fink, 1999
ISBN 3-7705-3434-4

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

G10

ISBN 3-7705-3434-4

© 1999 Wilhelm Fink Verlag, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

SA [illegible]
[illegible]
[illegible]

<i>Karlheinz Lüdeking</i>	
Pixelmalerei und virtuelle Fotografie:	
Zwölf Thesen zum ontologischen Status von digital codierten Bildern	143
<i>Antje von Graevenitz</i>	
Zeit für einen neuen Existentialismus? Anthropologische Sichtweisen	
in den statischen und elektronischen Künsten	149
<i>Gottfried Boehm</i>	
Vom Medium zum Bild	165
<i>Martina Dobbe</i>	
Bildlose Bilder? Zum Status des Bildes im Medienzeitalter	179
<i>Bernd und Hilla Becher</i>	
Hochöfen	203
<i>Malcolm Le Grice</i>	
Digital Cinema and Experimental Film – Continuities and Discontinuities ..	207
<i>Jon Jost</i>	
Imagined Images – Notes of an Autodidact	219
<i>Clea T. Waite</i>	
Time on Space: <i>Kur</i> , a Four-Dimensional Film	235
<i>Jill Scott</i>	
Re-Casting the Human Form	251
<i>Grahame String Weinbren</i>	
The PC is a Penguin	271
<i>Zu den Autoren/Contributors</i>	285
<i>Personenregister</i>	291

DAS BILD ZWISCHEN MEDIUM UND KUNST

Ein großes bedeutendes Bild, sagt Thomas Bernhard, „halten wir nur dann aus, wenn wir es zur Karikatur gemacht haben“¹ und Ernesto Grassi spricht von der „Macht des Bildes“, der er „wieder zu ihrem Recht“ verhelfen möchte, vor der doch die Ikonoklasten so nachdrücklich gewarnt hatten.² Aber gibt es sie überhaupt noch, die bedeutenden, mächtigen Bilder, sind sie nicht längst entlarvt, in ihrer reinen Fiktionalität bloßgestellt, allenfalls dekorative Füllformen der Leere? Zumindest ist die Position des Bildes heutzutage nicht mehr selbstverständlich, ist Bildliches in die Diskussion geraten³, problematisch geworden. Wobei die Rede von einer Krise des Bildes oder der Visualität inzwischen so gemeinplätzig erscheint, daß man sich scheut, sie auch nur beiläufig zu erwähnen.⁴ Und auch der Hinweis auf die technischen Medien, welche sie angeblich ausgelöst haben, von der Fotografie über Film und Video bis hin zu den aktuellen Massenmedien, wird – zur Stereotype verkommen – kaum noch ernst genommen. Gleichwohl hat man sich in bestimmten Lagern an eine kulturkritische Position den neuen Bildern gegenüber gewöhnt, sie verinnerlicht und steht im Begriff, solcherart einen ganz ungewöhnlichen Siegeszug des Bildlichen, mit Bezug auf eben das Bild als Katastrophe als Niederlage auszugeben, und damit die Macht der neuen Medien, alles im Bild und als Bild aussagen zu können, in eine Ohnmacht des Bildlichen umzumünzen; eine Ohnmacht, die sich – wie Heiner Müller formulierte – in dem „Verlöschen der Welt in den Bildern“ dokumentiere.⁵

Natürlich ist man vorgewarnt, wenn Literaten sich zu Bildern äußern, scheinen sie ihnen doch dem Wort gegenüber zumeist hoffnungslos unterlegen, nämlich begrenzt, statisch, ohne Freiheit⁶; wird man von einem solchen Standpunkt aus der Konjunktur der neuen Bildlichkeit auch schwerlich positive Aspekte abgewinnen können, sieht man – stattdessen – in der mitreißenden Bilderflut das Ende der Gutenberg-Galaxis und damit den Untergang der abendländischen Kultur insgesamt heraufdämmern. Allerdings wird die Sache nicht weniger kompliziert, wenn Literaten Bilder nicht um der Literatur, sondern um der Bilder wegen kritisch beurteilen, wenn es die Bilder selbst sind, deren Verfassung und Möglichkeiten sie durch die aktuelle Bilderproduktionen gefährdet sehen, vor denen sie warnen.⁷

Solche Gefährdungen nicht übersehend, sie aber als Begleitformen einer radikalen Bildwende verstehend, einer Wende vom Bildmedium zu Medienbild, so positionieren sich die Verfechter der neuen Bilder. Genau umgekehrt sehen sie eine neue Bildära heraufziehen, derzufolge ganz neue und andersartige Möglichkeiten von Visualität zur Geltung gelangen werden. Jedenfalls scheint ihren Vorstellungen zufolge in der Ent-

wicklungsreihe von Bildkonzepten nach dem statischen und bewegten der Sprung zum belebten Bild gelungen, das dem Betrachter nicht mehr distanziert gegenübersteht, sondern ihn umgibt, das nicht fixiert, sondern grenzenlos veränderbar ist, das dem Betrachter nicht vorgesetzt, sondern – dialogfähig – von ihm umgesetzt wird. Bilder, die unendlich veränderbar, kombinierbar, ersetzbar sind, überall und jederzeit erreichbar, die virtuellen Bilder ohne Ende, ohne Referenz und damit ohne Anfang.⁸

Spricht man in diesem Zusammenhang von neuen Medien, meint man streng genommen den Rechner mit seinen Verfahrensmöglichkeiten wie digitale Bildsynthese, Animation und Simulation. Aber der Sprachgebrauch ist nicht einheitlich bzw. nicht durchgängig zu finden. Denn da gibt es auch die alten Neuen Medien wie Fotografie, Film und Video, die sich dann von den wirklich alten, den traditionellen Bildmedien wie der Malerei, Architektur und Plastik zumindest dadurch unterscheiden, daß sie technische Bildmedien sind, Bilder apparativ, also maschinell hervorbringen. Im Unterschied zu den die Bilder manuell hervorbringenden, traditionellen Bildmedien könnten sie folglich auch zu den Neuen Medien gerechnet werden, müßten dann aber als solcherart analoge wieder von den digitalen Medien geschieden werden, deren Bilder weder fixiert noch verortet, sondern allein gespeichert und von daher überall und zu jeder Zeit abrufbar, zugleich gar nicht und immerzu vorhanden sind.⁹

Tatsächlich werden durch die virtuellen Bilder völlig neue Formen von Visualisierung möglich, deren Nutzen z.B. in Raumfahrt und Medizin, Militär und Architektur außer Frage steht. Dabei geht es in der Regel um die Simulation von Situationen und Gegebenheiten im digitalisierten Raum, um rechnergestützte oder -generierte virtuelle Welten, in denen man sich z.B. auf problematische Sachlagen, Störungen, Komplikationen usw. vorbereiten kann, indem man sie durchlebt und entsprechend handelt, um so für den Ernstfall in der wirklichen Welt gewappnet zu sein. Was freilich die Skepsis gegenüber Medienbildern nicht unbedingt verringert, scheint doch deren bildliche Potenz vor allem auf Sinnestäuschung ausgerichtet, eine rein funktionale Bildlichkeit, deren Scheinwelten ohne Existenz, ja auch ohne Grund existieren könnten. Doch dies mag sein, wie es wolle. Tatsache ist, daß Medienbilder schon heute unser Bild vom Bild bestimmen und damit unsere Vorstellung von Bildlichkeit ganz allgemein prägen. Und obwohl über die Auswirkungen solch allgemeiner Prägung von Bildvorstellung auf unser Verständnis von Bild und Abbild, von Fiktion und Dokumentation, von Realität und Simulation nur Vermutungen angestellt werden können, liegt es doch auf der Hand, daß der Status des Bildes, so wie er bisher tradiert bzw. gedacht war, nicht mehr gilt, sondern neu bedacht, auch neu bestimmt werden muß.¹⁰

Die Krise des Bildes und damit die Warnung vor dem Untergang unserer Bildkultur wird darüber hinaus und regelmäßig mit einer Krise der Kunst bzw. ihrem Ende in Verbindung gebracht. Nun gehört die Letalität von Kunst bzw. diesen Zustand als den ihren zu diagnostizieren, zu den regelmäßig wiederkehrenden Verlautbarungen einer überforderten Kunstkritik. Diesmal glaubt man auch den Virus für die Krankheit zum Tode der Kunst und zugleich deren Nachfolgeorganisation entdeckt zu haben, die nach dem Exitus einspringen wird, eben die neuen Bilder. Sie – so die Mei-

nung – werden die traditionellen beerben und ersetzen. Entsprechend gibt es Bilder *nach* dem Ende der Kunst, die also keine Kunstbilder mehr sind, jedenfalls nicht mehr den Vorstellungen entsprechen, die üblicherweise mit der Bildkunst verbunden werden.¹¹ Auch wenn diese Vorstellungen sicher nicht auf einen Punkt zu bringen sind, so könnte man doch einen Bildtypus benennen, der innerhalb der europäisch-abendländischen Kultur gleichsam das Modell für diese traditionelle Form der Bildkunst abzugeben in der Lage ist, das Tafelbild. Spricht man europäisch-abendländisch über das Bild, meint man das Tafelbild und spricht man über Bildkunst meint man gerade Tafelbilder. Kommt es zum Ende der Bildkunst, dann ist damit das Ende des Tafelbildes im Blick und geht die Rede um den Ausstieg aus dem Bild, dann erfolgt dieser aus einem Tafelbild: Die lange Reihe der ersten und letzten und damit der absoluten Bilder sind Tafelbilder, jene, die in einer sehr besonderen Weise – und überaus erfolgreich – ihr Bildkonzept von Anfang an mit einer Bildmetapher propagierten, der des offenen Fensters, der „*fenestra aperta*“¹² Albertis.

Noch die neuen Bildmedien bedienen sich dieser Metapher, wenn z.B. Werner Pleister in seiner Eröffnungsansprache des Fernsehens am 25.12.1952 das Fernsehen als „das neue geheimnisvolle Fenster in die Welt“¹³ benennt. Heutzutage würde man eher von einer geheimnisvollen Tür in die neuen Welten etwa des Cyberspace sprechen, durch die man sie nicht nur sieht, sondern durch die man in diese konkret körperlich eintreten, sich in ihnen bewegen kann. Kurz, man hat ein bestimmtes Bildmodell im Blick, wenn man das Ende der Bildkünste beklagt, bestimmte Bildformationen, wenn Bildkrisen ausgerufen werden, in der Regel eben das zentralperspektivisch orientierte Bild, das von der italienischen Renaissance des 15. Jhdts. geprägt und bereits im 16. Jhd. vielfach in Frage gestellt bzw. neu- und umformuliert wurde. Das zentralperspektivische Bild oder vergleichbare Bildkonzepte, wie die in den Niederlanden entwickelten, geben das Modell für das Bild-Kunst-Werk, das vor allem in Krisenzeiten immer wieder als Richt- bzw. bildlicher Fixwert aufgerufen wird, um von hier aus neue Bildformen zu diskutieren (Cézanne, Kubismus, Non Relational Art, usw.). Das abendländische Bild der Neuzeit ist folglich das perspektivisch-orientierte Tafelbild, das zugleich als Paradigma für die Bildkunst des Abendlandes steht.¹⁴

Daß dieses zentralperspektivisch orientierte Bild, das so häufig mit dem Kunstbild gleichgesetzt wird, selbst eine radikale Krise der Bildkunst auslöste, wird dabei leicht übersehen. Vermutlich bedeutete die Entwicklung des neuzeitlichen Tafelbildes für die damalige Bildkunst eine ebenso fundamentale Verunsicherung wie die Entwicklung der digitalen Medien für unser traditionelles Bildverständnis. Denn jene, durch die Perspektive bildlich ermöglichte – um mit Panofsky zu reden – „Befestigung der Außenwelt im Bild“¹⁵ bedeutete zugleich eine radikale Infragestellung des Bildes als Bild, mithin des Bildlichen. Und zwar deshalb, weil jene materiellen Gegebenheiten, die für ein Bild bestimmend gewesen waren, das heißt die medialen Spezifika wie Fläche und Raum, Farbe und Linie, in ihrer bildlichen Organisationskraft als eigenständige Elemente so stark gefährdet, nämlich konkret in Gebrauch genommen wurden, daß die Bildlichkeit zugunsten einer illusionierten Wirklichkeit zu verschwinden

drohte. Vor allem die Negation der Fläche als materieller Wert war hierfür ausschlaggebend. Denn dadurch ergab sich allererst die Möglichkeit, das Bild als ein geöffnetes Fenster zu verstehen, insofern das im Bild Erscheinende nun nicht mehr auf der Fläche in Erscheinung trat, sondern – wenn die Regeln der zentralperspektivischen Konstruktion eingehalten worden waren – hinter ihr, man folglich nicht mehr auf, sondern scheinbar durch eine Bild-Fläche hindurch auf Welt sah.¹⁶



Abb. 1. Andrea Pisano, Ackerbau (zwischen 1336–43), Relief 84x69cm, Museo dell'Opera del Duomo, Florenz.

Das Wegillusionieren der materiellen Fläche als Feld der figuralen Ordnung brachte aber nicht nur das Bildliche in eine tiefe Krise und zugleich neue Bilder hervor, sondern es verlangte mit den neuen Bildern auch ein neues Bildsehen. Man kann sich dies z.B. an Reliefdarstellungen deutlich machen, die vor der Renaissance und konkret bis zu Donatello so aufgebaut waren, daß man auf einer Fläche etwas zur Erscheinung brachte, so daß es zu einer Bildbewegung kam, vom Bildgrund, dem Reliefgrund aus auf den Betrachter zu, dem in dieser Weise etwas vorgeführt wurde¹⁷, wie an Andrea Pisanos Campanile-Relief *Ackerbau* (Abb. 1) deutlich zu sehen. Mit dem neuen Bildkonzept der Renaissance dreht sich diese Bildbewegung genau um, sehen wir – und zum ersten Mal bei Donatellos *Georgsrelief* an Or S. Michele (Abb. 2)¹⁸ – in ein Bild hinein, sieht der Betrachter die Materialität des Steins in Raum aufgelöst, sieht er in einen perspektivisch orientierten Tiefenraum, um sich dort sehend Gegenstände und Motive anzueignen. Nicht mehr das Bild kommt – im Sinne einer Bildbewegung – auf den Betrachter zu, ihm etwas zeigend, sondern der Betrachter blickt – im Sinne einer Blickbewegung – in das Bild hinein, durchdringt den Grund, entdeckt selbst im Sehen die Gegenstände. Von einem passiven Sehenlassen zu einem aktiven Sehenwollen, von der Schau der Gegenstände zu ihrer Beherrschung ist dieser Wechsel gekennzeichnet.

Entscheidend aber war, und die Krise des Bildes wie des Bildsehens auslösend, der Wegfall der Fläche als materieller Grund. Wobei die Krise dann dadurch beigelegt wurde, daß das Faktum der Fläche als Materialität des Gemäldes durch das Prinzip der Fläche, die formale Fläche als Bezugsgröße der Ordnung der Flächenformen, substituiert werden konnte.¹⁹ Nun lassen sich sicher gewisse Bezüge zu Veränderungen und Wandlungen innerhalb der aktuellen Kunst bzw. auch zur Krise der Kunst ausmachen, lassen sich z.B. Verluste parallelisieren, wie z.B. der zentraler Mediengegebenheiten. Allerdings wird man hier als Unterscheidung auch anführen müssen, daß heutzutage nicht mehr nur im jeweiligen Medium eine zentrale Mediumsbedingung (wie die der Fläche beim zentralperspektivisch orientierten Tafelbild) zur Disposition



Abb. 2. Donatello, *Georgsrelief* (um 1416),
Relief 39x120 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

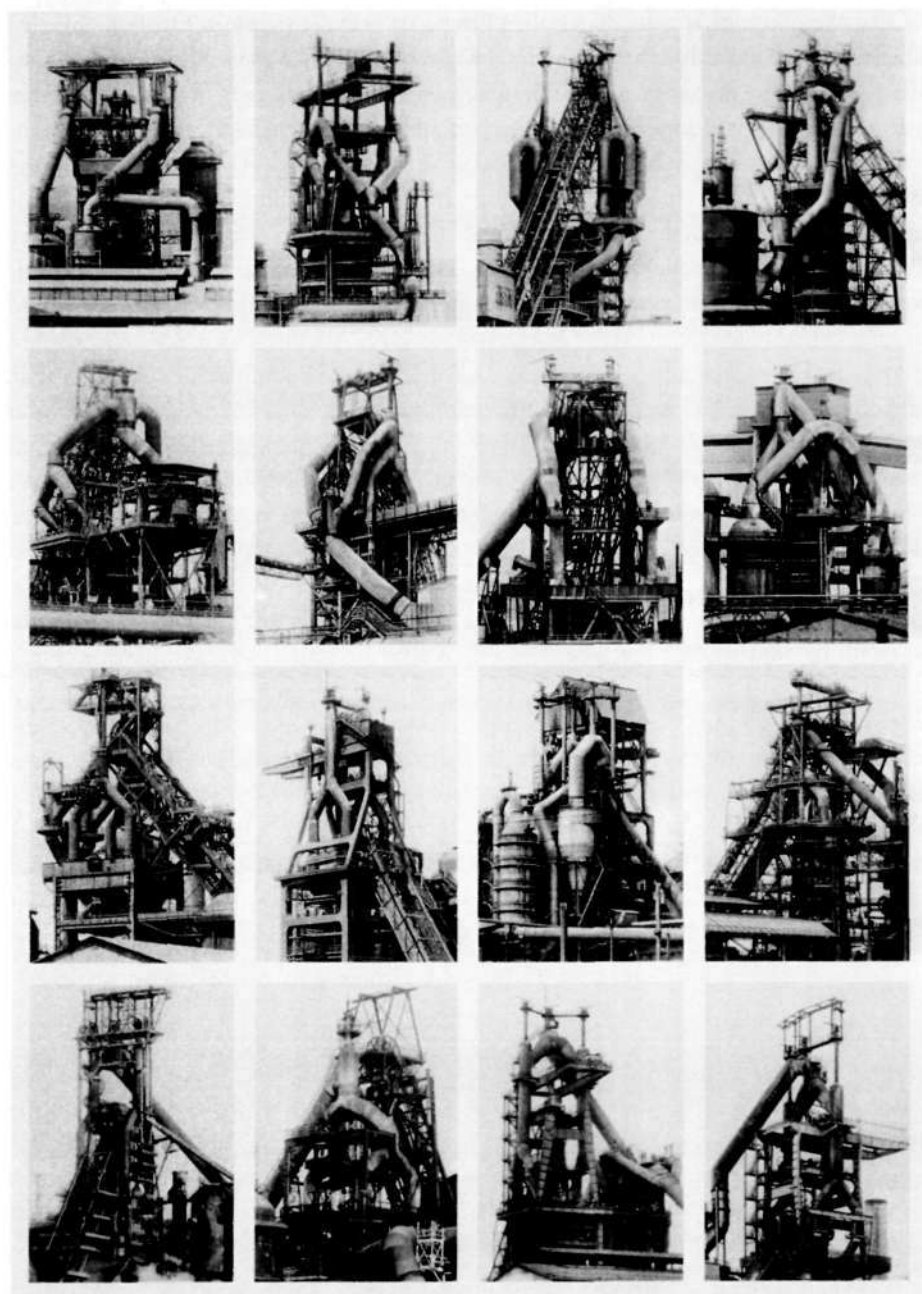


Abb. 3. Bernd und Hilla Becher, Hochöfen (1971).

steht, sondern Medialität insgesamt. War für die Tendenzen der sechziger Jahre mit ihren gattungs- und medienüberschreitenden Kunstformen wie Installationen, Performances und Environments bereits kennzeichnend, daß sich in ihnen die medialen Spezifika der Einzelmedien gegenseitig relativierten, so zielen die intermedialen Installationen und Konstellationen offensichtlich nicht nur darauf, daß die verschiedenen Medien, die in ihnen intermedial zusammenkommen – mehr oder weniger – unbestimmt bleiben, sondern darüber hinaus darauf, daß eine eigene Medialität gar nicht entwickelt wird. Elektronische Bilder nehmen tendenziell alles, eben auch alle anderen Medien in Besitz, sich selbst aber gerade nicht.

Wie ein Medium sich selbst – in der Reflexion auf das ihm andere – in Besitz nehmen kann, sei am Beispiel der Fotoarbeiten von Bernd und Hilla Becher diskutiert (Abb. 3). 1990 ist ihr Beitrag für die Biennale in Venedig mit dem Goldenen Löwen für Skulptur ausgezeichnet worden, eine Ehrung, die auf den ersten Blick überraschen mag und wohl zunächst auf den metaphorischen Titel ihrer Hochöfen-Fotografien, *Anonyme Skulpturen*, zurückzuführen ist²⁰. Man wird Bechers Fotoarbeiten, wörtlich verstanden, kaum als intermediale Bildformen ansprechen wollen, so als seien hier Fotografie und Skulptur in einer, den neuen Bildern vergleichbaren Weise korreliert. Gleichwohl zeigt sich in nahezu exemplarischer Weise, wie die Dreidimensionalität des Gegenstandes ‚Hochofen‘ in die Zweidimensionalität der ‚Fotografie‘ überführt werden und wie in dieser medialen Transposition die fotografische Sichtweise der Bechers auf die Industriearchitektur deren monumentales bzw. skulpturales Potential offenlegen kann. So vermag das Stillstellen, Isolieren und Elementarisieren von Gegenständlichem dessen skulpturale Veranlagung herauszustellen, anschaulich darzubieten. Gegenständlichkeit zeigt sich in solchen Werken auf die allgemeinen Bedingungen ihrer Möglichkeit zurückgeführt, auf ihre Disposition hin durchschaut. Was sich so in der Fläche des Lichtbildes geräthhaft artikuliert, sind nurmehr Ansichten, die von dreidimensionalen Gegenständen, von Skulpturen herrühren können, jedenfalls sehen wir sie so. Wobei deutlich wird, daß hier auch an unsere durchaus mediatisierte Sichtweise von Skulptur appelliert wird, ist doch unser Wissen von Werken der Skulptur zum allergrößten Teil gerade von solchen Ansichten, fotografischen Wiedergaben von Skulptur, gespeist. Entsprechend denotieren wir Skulpturales bei bestimmten Bildern, bieten Bilder den Rahmen, in dem dann jeweils die Bestimmung von solcherart mediatisierten Objekten vorgenommen wird.

Gleichwohl wird Gegenständlichkeit hier reproduziert, bzw. dargestellt, nicht simuliert, hergestellt. Denn nicht einen Augenblick lang kann man vom Faktum der Fotografie als Bildmedium absehen. Schon die Aufnahmen in schwarzweiß, das Format und die Anordnungsweise machen deutlich, daß man es mit dem Medium Fotografie zu tun hat, auf die das Motiv des Hochofens verweist: Scharf, exakt, objektiv. Gleichzeitig aber wird dann die sich solcherart als Medium reflektierende Fotografie eines Hochofens zum Medium seiner Erscheinung als Skulptur, zeigt sich seine Erscheinung immer schon als künstlerisch erwirkte (durch mediale Selbstreflexion), nicht als technisch manipulierte bzw. simulierte. Dementsprechend werden hier zwar die Gattungs-

bzw. Mediengrenzen (Fotografie-Skulptur) tendenziell überschritten, aber in der Weise, daß das Überschrittene im Überschrittenen gleichwohl präsent bleibt: Indem das Medium Fotografie sich selbst in der Differenz von Motiv und Medium reflektiert, nimmt sie sich im anderen, in der Gegenständlichkeit als Skulptur in Besitz.

Eben diese Form medialer Selbstreflexion in intermedialen Konstellationen scheint aber in der, die anderen Medien integrierenden Präsentationsweise der neuen Bildmedien zu fehlen. So eröffnen die elektronischen Bildmedien zwar die Sicht auf und in neue Welten, und von dieser Sichtmöglichkeit profitieren auch die unterschiedlichsten Anwendungsbereiche, wobei die Möglichkeiten der Nutzenanwendung auch noch kaum zu überblicken sind. Was hingegen die künstlerische Nutzenanwendung der neuen Bildgebungsverfahren betrifft, so sind doch eher Fragezeichen zu setzen, scheinen die Resultate eher ambivalent. Jedenfalls überwiegt – wie vielleicht nicht anders zu erwarten – auch im künstlerischen Bereich der technische Einsatz, dominieren die technischen Möglichkeiten die künstlerische Arbeit, so daß die noch kurze Geschichte der elektronischen Bildkünste weniger als Kunst- denn als Technikgeschichte zu lesen ist. Denn immer wieder und in erster Linie geht es um Bildliches im technischen Sinn, d.h. letztlich um Äquivalenz, nicht aber um Evidenz. Weniger auf Äquivalenz (zum Technischen) als vielmehr auf Evidenz des konkret Gegebenen zielt aber die künstlerische Arbeit und damit auf eine bildliche Qualität, die weniger mit der Genese des Bildes als mit der Qualität des Bildlichen in Verbindung steht. Diese zeigt sich in der Formgestalt visueller Daten, d.h. in ihrer bildkünstlerischen Anverwandlung, die selbst wieder auf Notwendigkeitsstrukturen beruht.

Demgegenüber werden aber gerade die Offenheits- und Beliebigkeitsstrukturen, die fortwährenden Umwandlungs- und Fortbildungsprozesse der elektronischen Bildgebungsverfahren als deren Spezifika, als neu und zukunftsträchtig, auch im Sinn des Künstlerischen, herausgestellt. Wobei freilich dieses Beliebigkeitspotential der neuen Bilder künstlerisch nur selten genutzt, geschweige denn beherrscht wird. Man exekutiert Möglichkeiten, kombiniert, montiert, aber zu vieles behält seinen vordergründig didaktischen oder demonstrativen Charakter.

Mit einem neuen Beliebigkeitspotential – wenn auch auf einem deutlich niedrigeren Niveau – hatte es auch die Renaissancemalerei zu tun. Denn mit der perspektivisch orientierten Sichtweise kam immer nur ein (subjektiv) bestimmter, d.h. jeweils ausgewählter Aspekt von Welt in den Blick, folglich nicht alle Aspekte bzw. das Ganze. Man sah einansichtig, die Welt als jeweilige. Gleichwohl wurde diese (gemäßigte) Zufälligkeitsstruktur des Fensterausschnitts im Bild der Renaissance (mithin seine jeweilige Positionierung auf bzw. zur Welt) doch überboten durch die Notwendigkeitsstruktur des Bildlichen, durch die formale Flächenordnung also, die einen künstlerisch verantworteten, prinzipiellen Zusammenhang im aktuell Wiedergegebenen zur Geltung brachte.

Ein neues elektronisches Äquivalent zu dieser formalen Flächenordnung scheint mir allerdings (noch) nicht in Sicht, weshalb dem elektronischen Bild auch die, aus medialer Selbstreflexion resultierende autonome Geltung des Bildlichen bisher fehlt, elektronische Bilder eigentlich Bilder ohne Bildlichkeit sind. D.h. sie sind gebundene

Bilder, zeigen sich – nicht zuletzt aufgrund des technischen Aufwandes – vielfach zweckgebunden, funktionalisiert. Sie vermitteln Aussagen über Dinge und Situationen, auf die sie verweisen, selbst wenn tatsächlich Referenzen fehlen. Sie verweisen auf Aussagen, sind nicht von sich selbstredend. Das heißt, elektronische Bilder erfüllen sich primär in der Vermittlung von etwas, haben keine selbstbewußte Existenz, zeigen Bilder, ohne Bilder zu sein. Elektronische Bilder nehmen sich nicht in Besitz, jedenfalls thematisieren sie ihre Medialität nicht. Als Medienbilder sind sie folglich Vermittlungsinstanzen durch Bilder, wird durch sie etwas ausgesagt, nicht in ihnen. Um Bildlichkeit zu bestimmen wird man aber genau dieses annehmen müssen, die Artikulation von Sinn nicht durch, sondern in Bildern, was die Differenz von Medium und Bild voraussetzt, die eine Selbstaussage allererst ermöglicht. Erst aufgrund dieser Selbstaussage kann Bildlichkeit, und zwar die Differenz von Medium und Bild selbst wieder als Medium deutend, solcherart als Wesen von Visualität zur Geltung gelangen.

Auch das neue Sehen und die damit verbundene Interaktivität müßte im Hinblick auf seine künstlerische Nutzenanwendung differenziert betrachtet werden. Tatsächlich ist dem Betrachter eine unvergleichlich größere Mitwirkung bei der Erstellung eines Werks zugebilligt²¹, wenn er auch nicht gleich zum Bildregisseur der neuen Bilder auf-



Abb. 4. Joachim Sauter und Dirk Lüsebrink, *Der Zerseeher* (1992), Video Still.

steigt – wie oftmals behauptet wird. Tatsächlich ist wohl die Vorstellung des zentralperspektivischen Bildes, mit der Vorgabe des starren, einäugigen Sehens und der Folge eines statischen Arrangements, diejenige Folie, vor der die neuen Möglichkeiten der Interaktion entfaltet werden. So geht z.B. Grahame String Weinbren bei seiner Arbeit *March*²² von Rembrandts Gemälde *Die Opferung Isaaks* aus, das er in Detailfolgen zerlegt – die Hand Abrahams, die den Kopf Isaaks niederhält, die des Engels, welche die andere Hand Abrahams mit dem Messer zurückhält, das Messer selbst, das herunterfällt usw. –, die vom Betrachter, der sich auf einer Aluminiumrampe bewegt, die mit Sensoren ausgestattet ist, durch seine Bewegung aufgerufen werden. Die virtuelle Bewegung des Rembrandtschen Bildes wird so durch die Motorik des Betrachters in die Bildbewegung des Interaktiven transformiert. Womit freilich das bildlich Einmalige, tatsächlich nur im Bild zur Anschauung Kommende, d.h. mit Bildlichkeit direkt Verbundene und womöglich die Macht des Bildes zerstört wird.

Neues Bildsehen, so verfaßt, gerät in eine Art Bebilderungszwang, der, vom Betrachter gefordert und von ihm durchgeführt, jenen Prozeß von Veränderung und Vertauschung, Umformung und Neuformulierung in Gang hält, der für die neuen Bilder als charakteristisch angesehen wird, ihr Spezifikum, ja ihre Bedeutung ausmacht. Ein solcher Prozeß, gerade wenn er seinen Anfang z.B. von einem konkreten Kunst-Bild aus nimmt, wird aber immer auch darauf verweisen, daß in ihm Bilder mit Hilfe von Bildern zugleich zerstört werden: Bilder, in Bebilderung umgesetzt, werden weniger gesehen, sondern in den Bildfolgen zersehen, die – scheinbar vom Betrachter gesteuert – diesen zwar zum Produzenten neuer und wechselnder Bilder machen, seinem Blick aber nicht mehr standhalten. Es sei denn, er wüßte um die neuen Bilder, bestimmte sie selbst, würde nicht den zufälligen Bildfolgen erliegen, wie das am Beispiel *Der Zerseher* von Joachim Sauter und Dirk Lüsebrink von 1992 deutlich wird. Vom Anspruch her sollte es bei diesem Experiment um nichts weniger als um die „Demokratisierung“ von Kunst gehen, konkret um eine Umkehr des üblicherweise hierarchischen Verhältnisses von Bild und Bildbetrachter.²³

Den Ausgangspunkt für dieses Unternehmen liefert ein Portrait des Veroneser Malers Giovan Francesco Caroto, das einen Knaben mit einer Zeichnung zeigt, das nun – aufgrund elektronischer Impulse, die durch die Blickbewegung des Betrachters ausgelöst werden – verändert, verwandelt und letztlich zerstört wird²⁴. Schon das Beispiel, an dem hier das „neue Sehen“ demonstriert werden soll, erscheint demonstrativ, gilt doch dieses Portrait eines Knaben, der eine eigene Zeichnung präsentiert, als das erste Bild der Kunstgeschichte, in das eine Kinderzeichnung – mehr oder weniger ernst genommen –, folglich ein eigenes Produkt des dargestellten Jungen und möglicherweise sein ‚Selbstbildnis‘, als Bild im Bilde, hineingenommen wurde. In der gleichen Weise soll nun auch die „Kunst“ des Betrachters, ausgelöst durch sein Blicken als Bildgebungsverfahren, in das offizielle Kunstbild des Knaben, eben als ‚Betrachterportrait‘, hineingenommen werden.

Damit eine solche Betrachterbeteiligung möglich werden konnte, mußte zunächst das Kunstbild auf einen Bildschirm transponiert werden, was eine erste Beschädigung

des Bildes zur Folge hat: An allen Seiten erheblich beschnitten, verliert das Gemälde bereits in dieser Umsetzung seine Selbständigkeit, seinen Eigenwert, eben jenes, was Theodor Hetzer die Bildhoheit genannt hat.²⁵ Die freilich sollte – so ja der Anspruch – sowieso abgebaut werden. Dazu dient dann das Verfahren, nicht die Impulse des Bildes, die beim Sehen des Bildes auf den Betrachter einwirken, als entscheidend zu nehmen, um so das Bild auf ihn wirken zu lassen, sondern umgekehrt, durch elektronische Impulse, die vom Betrachter durch das Ansehen des Bildes ausgelöst auf dem Bildschirm wirksam werden, solcherart Eindrücke des Betrachters auf das Bild in Form von Veränderung bzw. Zerstörungen am Bild zu hinterlassen. Durch diese Betrachterimpulse wird das Bild umgestaltet und zu einem neuen, abstrakt dekorativen Gebilde (Abb. 4). Im Sehen des Bildes als einem Zersehen bemächtigt sich der Betrachter des Bildes, das er zugleich zerstört und neu schafft. Das Machen der Bilder entlastet so von ihrer Macht, ihre Produktion ist offenbar entscheidender als ihre Existenz. Das Bilder-Machen gibt Macht über die Bilder und die Dinge in ihnen.

Macht über die Dinge sollte auch der Betrachter im zentralperspektivisch konstruierten Bild gewinnen, wurde doch alles auf ihn hin, sein Sehen geordnet, nahm er so alle Dinge optisch in Besitz. Allerdings galt diese Ordnung nicht uneingeschränkt, wurde sie doch von der formalen Fläche als dem Medium der bildlichen Ordnung relativiert bzw. aufgehoben. Entsprechend entwickelt sich die Perspektive als objektivierendes Projektionsverfahren in der italienischen Kunst im Laufe des 15. Jhdts. (bei fortschreitend sicherer Handhabung) zunehmend zu einer Spielfigur im Rahmen bildkünstlerischer Positionen. Darüber hinaus zeigte sie sich überaus erfolgreich und zukunftsweisend in lebensweltlichen Anwendungsbereichen: So trainierten zentralperspektivische Raumdarstellungen – wie Baxandall ausführt – die Kaufleute des 15. Jhdts. bei Fernreisen, Wegbeschaffenheit mit Blick auf Transportprobleme wie Zeitaufwand und Sicherheit zu schätzen.²⁶ In vergleichbarer Weise sind auch die elektronischen Bilder erfolgreich in außerkünstlerischen Anwendungsbereichen, scheint auch hier die künstlerische Anwendung zumindest im Augenblick mehr oder weniger als Spielfigur. Zumindest ist ein künstlerisch wirkungsvoller Ordnungsrahmen (wie die formale Fläche für die Renaissance-malerei) (noch) nicht gefunden, scheinen traditionelle Ordnungsmöglichkeiten im Augenblick jedenfalls (noch) notwendig.

Wie dem auch sei, es geht hier nicht darum, mögliche Parallelen zwischen Bildkrisen verschiedener Epochen aufzuzeigen, um bestimmte Positionen in den aktuellen Kunst- und Mediendiskussionen zu erläutern; vielmehr sollte an diesem Beispiel deutlich werden, daß auch landläufig fraglos anerkannte Bildmodelle (wie das perspektivisch orientierte) auf Medialität und bildkünstlerische Konzeptionen hin genauer in den Blick zu nehmen sind, bevor man sie als exemplarisch bis zum dann folgenden Bildmodell, der Fotografie, zur Anwendung bringt. Genau in den Blick nehmen, bedeutet hier auch und ganz besonders jene Sichtweise zu aktivieren, die bei Bildern nicht nur Bildbau und Bildgenese bemerkt, sondern auch Bildliches und Bildkünstlerisches, das Genetischem gegenüber durchaus entgegengesetzt ausfallen kann, wie das Beispiel der Renaissance anzudeuten vermochte. Jedenfalls verursachte das neuzeitliche, an der

Zentralperspektive orientierte Bild zunächst eine tiefe Krise des Bildlichen und des Bildsehens, stellte es Bildliches in Frage, wenn auch mit einer Bildkonstellation, die Wirkliches scheinbar befestigte. In den aktuellen Kunst- und Mediendebatten kommt aber das Bildkonzept der „*fenestra aperta*“ nie als Beispiel für eine Krise des Bildes, sondern immer nur als erfolgreiches und prägendes Modell für die Erscheinungsweise und Valenz des neuzeitlichen Bildes in den Blick, steht – gerade auch im Bereich der Medienwissenschaft – die technisch-mathematische Genese des neuzeitlichen Bildes jenseits jeder künstlerischen Indienstnahme im Vordergrund, was in diesem Falle auch mit dem Hinweis auf die besondere Wertigkeit des perspektivisch konzipierten Bildes als dem ersten technisch-geometrisch generierten Bild unterstrichen wird.

Das Konstrukt wird hier als ausschlaggebend für das Bildkonzept angesehen und kann solcherart als erstes technisches Bildgebungsverfahren bis zum mechanischen der Fotografie festgeschrieben werden. Dabei geraten freilich die Bilder selbst und die ihnen eigene Bildlichkeit aus dem Blick. Nötig wäre deshalb ein differenzierender Blick, z.B. auf die unterschiedlichen bildlichen Verarbeitungsformen von Perspektive, vor allem die künstlerisch veranlaßten, wäre es auch notwendig, die Bilder der Tradition insgesamt als Medien ernst zu nehmen, d.h. auch hier zu berücksichtigen, daß Bildlichkeit bzw. Bildkunst sich erst im Verhältnis zum Bildmedium konstituiert, sich nicht allein von Generierungsmodellen her erschließen läßt.

Tatsächlich diskutiert man die Bilder der traditionellen Bildmedien spätestens seit der „Querelle des anciens et des modernes“ des 17. Jhdts. auch medientheoretisch, d.h. im Hinblick auf die Medienspezifika von Fläche, Linie und Farbe²⁷. Insofern sollte die Diskussion um Medienwechsel und Medienkonkurrenz, soweit Bildliches betroffen ist, die Geschichte des Bildes miteinbeziehen, gerade auch, wenn es darum geht, die Auswirkungen epochaler Veränderungen der Visualität auf die Bildkünste zu untersuchen. Dazu aber müßte man die traditionellen Bildmedien und ihre Konzepte dort ernster nehmen, wo man sich mit den neuen Bildmedien auseinandersetzt, wie man andererseits die neuen Bildmedien und ihre Möglichkeiten überhaupt wahrnehmen sollte, wo man sich mit den alten auseinandersetzt. Gerade die Zusammenschau von modernen und alten Bildmedien und damit verbunden ein Dialog zwischen den Zeiten und zwischen Kunst- und Medienwissenschaft wäre dringend geboten.

Um einen solchen Dialog aber sinnvoll führen zu können, müßten sich die angesprochenen Wissenschaften stärker füreinander interessieren, was im Augenblick nur in Ansätzen zu beobachten ist. Genauer gesagt, das Verhältnis von Medienwissenschaft und Kunstgeschichte ist eher durch eine Art angestrenzter Gleichgültigkeit gekennzeichnet. Die Medienwissenschaft nimmt kunstgeschichtliche Erkenntnisstände eher sporadisch und selektiv wahr, während die Kunstgeschichte ihrerseits sich nur widerwillig den Konzepten und Ergebnissen der Medienwissenschaft öffnet. Widerwillig, weil sich die Kunstgeschichte eigentlich auch zuständig weiß für Bereiche, welche die Medienwissenschaft abdeckt (Fotografie, Film, Video, Mixed Media), wobei diese Zuständigkeit zwar in wiederkehrenden Grundsatzserklärungen betont wird²⁸, ohne daß dies aber irgendwelche Folgen haben würde: Die deutliche Reserve ge-

genüber neuen Bildmedien und der dazu gehörenden Wissenschaft bei gleichzeitiger Zu- bzw. Rückwendung zu den traditionellen Bildwerken gehört zur Tradition des Faches und scheint sich wenig zu ändern.²⁹

Aber auch die Medienwissenschaft gibt Reserven gegenüber der Kunstgeschichte zu erkennen: Zum einen vielleicht aufgrund der Interessenüberschneidung, zum anderen aber aufgrund einer Interessenverlagerung, deren Entstehen nachvollziehbar, deren Legitimität jedoch zweifelhaft erscheint. So hat die Medienwissenschaft der Frage nach der Visualität der neuen Medien zunächst keinen allzu hohen Stellenwert eingeräumt, von Ausnahmen abgesehen. Im Schatten von funktionsgeschichtlichen, soziologischen und rezeptionsästhetischen Fragestellungen sind jedenfalls Reflexionen mit Bezug auf die Bildlichkeit neuer Bilder unauffällig geblieben.³⁰ Hier könnte ein Dialog der Wissenschaften neue Verstehensmöglichkeiten eröffnen, zumindest Impulse geben zur Verarbeitung visueller Probleme, könnte ein Dialog dazu beitragen, das Phänomen differenter Bildlichkeit, überhaupt Fragen der Bildlichkeit im Zusammenhang mit den Bildmedien von Gegenwart und Tradition grundsätzlicher und offener anzugehen.

Ein solcher Dialog ist aber nicht nur wünschenswert, sondern notwendig geworden, da die Auseinandersetzung mit der sich herausbildenden Medienkunst von den etablierten Positionen aus nicht mehr isoliert erfolgen kann: Nicht allein im Rahmen einer Medienwissenschaft, die sich vornehmlich um die technischen bzw. dispositiven oder apparativen Besonderheiten der Medienkunst kümmert und die künstlerischen Aspekte mit den konzeptuellen identifiziert; nicht allein im Rahmen einer Kunstwissenschaft, die, in der bekannten Weise, die neuen Bildkünste noch kaum wahrnimmt und sie dann auch schwerlich als Künste ansprechen wird. Kunst? Was aber ist Kunst in den neuen Medien? Hans Belting zufolge weiß jeder, „daß sich *die* Kunst inzwischen in ein Spektrum von widerständigen Erscheinungen aufgelöst hat, das wir längst als Kunst akzeptieren, noch bevor wir uns einen Begriff davon gebildet haben. Gerade der Verlust eines verbindlichen Kunstbegriffs hindert uns daran, zur Medienkunst eine begründete Position einzunehmen. Die Frage ist nicht, ob die Medien kunstfähig sind, sondern ob die Künstler mit den neuen Techniken noch Kunst machen wollen.“³¹

Was aber sollten sie sonst machen? Technische Demonstrationen, interaktive Unterhaltung oder bildliche Pädagogik? Natürlich wollen Künstler Kunst machen – wie diese dann auch immer aussehen mag – wollen sie eine je eigene, individuelle Reflexion von Weltbildheit geben, und zwar eine solche, die sich von anderen, nichtkünstlerischen Reflexionen dadurch unterscheidet, daß sie – medial gesprochen – sich zugleich als Reflexion aussetzt, reflektiert. Denn man wird von einem Werk der Kunst wohl erst dann sprechen können, wenn – in welcher Dosierung auch immer – eine Differenz von Medium und Bild thematisch, wenn künstlerische Selbstreflexion – in welcher Dosierung auch immer – Teil des Kunstwerks selbst ist. Die perfekte Simulation der Gegenwart wie das reine *trompe l'œil* der Vergangenheit werden immer artistische Sondervorstellungen, Kunststücke bleiben, aber nie Kunstwerke sein können; das scheint ohne ikonische Differenz, ohne die Brechung in sich, die das Zu-sich-selbst-Kommen als Thema von Medium und Bild auslöst, nicht möglich.³² Bildliche Selbst-

reflexion wird als konstitutiv für das Bildkunstwerk angesehen werden müssen, auch für die Medienbildkunstwerke. Gleichwohl sollte auch dieser Forderung gegenüber Skepsis angebracht sein, gilt es doch allererst im Dialog von Bildern, Medien und Künsten den gemeinsamen Grund von Bildlichkeit zu fassen, konkret das Bild zwischen Medium und Kunst als Medienbild oder als Bild im Medium zu bestimmen. Ob und wenn ja, bei welchen dieser Bilder wir dann der Karikatur bedürfen, um sie – im Sinne Thomas Bernhards – aushalten zu können oder ob sie ihre eigene Karikatur schon mittransportieren, wäre dann am konkreten Beispiel zu entscheiden.

Anmerkungen

¹ Thomas Bernhard, *Alte Meister*, Frankfurt a.M., 1985, S. 117.

² Ernesto Grassi, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache*, Köln, 1970, S. 15.

³ Zur Frage nach dem Bild siehe Gottfried Boehm, „Die Bilderfrage“, in: *Was ist ein Bild?* hrsg. v. Gottfried Boehm, München, 1994, S. 325 ff.

⁴ Zur Krise des Bildes siehe Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, 1995.

⁵ Heiner Müller zitiert nach Norbert Bolz, „Das große stille Bild im Medienverbund“, in: *Das große stille Bild*, hrsg. v. N. Bolz und U. Rüffer, München, 1996, S. 18.

⁶ So z.B. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern und München, 1973, S. 24.

⁷ Zumindest geben ihre prekären Urteile aktueller Kunst gegenüber Anlaß zur Verwunderung; etwa von Günter Kunert, *Die Zeit* vom 02.12.1988, bis zu Jean Baudrillard, *Art*, 8. August 1996, S. 125 f.

⁸ *Aufbruch in die Neunziger. Ideen, Entwicklungen, Perspektiven der achtziger Jahre*, hrsg. v. Christian W. Thomsen, Köln 1991, S. 9 ff.; *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, hrsg. v. Heinrich Klotz, München, 1996.

⁹ Wolfgang Coy, „Die Turing-Galaxis – Computer als Medien“, in: *Interface 2, Weltbilder/Bilderwelten. Computergestützte Visionen*, hrsg. v. P. Dencker, Hamburg 1995, S. 48 ff.

¹⁰ Zu solchen Prägungen, auch was z.B. die Bildakzeptanz betrifft, veranlaßt in besonderer Weise das Fernsehen, wie man am Beispiel der Kunstsendungen deutlich sehen kann. Zur Kunstsendung vgl. Winter, Dobbe und Steinmüller, *Die Kunstsendung im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland, 1953–1985. Geschichte, Typologie, Ästhetik*, Potsdam, 1999.

¹¹ Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte*, München, 1983, S. 78ff.

¹² Leon Battista Alberti, *Drei Bücher über die Malerei*, hrsg. und übers. v. H. Janitschek, Wien 1877, S. 78.

¹³ Werner Pleister, Eröffnungsansprache am 25.12.1952, „Im Zeichen neuer Werte. Die fünfziger Jahre“, in: *ARD-Jahrbuch 1989*, Hamburg, 1989, S. 66.

¹⁴ Zum Tafel- oder Staffeleibild siehe Clement Greenberg, *Art and Culture. Critical Essays*, New York, 1961, S. 154 ff.; Werner Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917*, Köln, 1970, S. 7 ff.

¹⁵ Erwin Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Leipzig und Berlin, 1927; zitiert nach Erwin Panofsky, *Aufsätze zu*

Grundfragen der Kunstwissenschaft, hrsg. v. H. Oberer und E. Verheyen, Berlin, 1974, S. 123.

- ¹⁶ Daß diese revolutionäre Bildtat der Renaissance durchaus zwei Seiten hat, darauf hat bereits Panofsky verwiesen. Für Werner Hofman führte sie zu einem bildkonzeptuellen „Zwischenspiel“, dem „monofokalen Bild“, das erst von der Moderne wieder eingeholt wurde; Werner Hofman, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München, 1998
- ¹⁷ So sieht man aus dem materiell charakterisierten Grund heraus sich zunächst eine weibliche (?) Figur entwickeln, nach vorn gerichtet (über die Barriere ihres linken Arms bzw. der Schulter), auf die der zentrale Baum folgt (Arm und Hand der Figur überdeckend) und schließlich der Mann mit dem Ochsengespann, der den Erdboden pflügt und so die vorderste Schicht einnimmt; siehe hierzu auch: Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, München, 1984, S. 56 ff.
- ¹⁸ Konkret wird das Blicken kanalisiert durch die seitlichen Begrenzungen von Hallen- und Höhlenarchitektur (rechts und links), die jeweils den Raum in die Tiefe eröffnen, in dessen vorderer Zone die Prinzessin den Blick auf den Kampf lenkt, worauf dann das Auge links von Bergen, rechts von Bäumen und Bergen in die Ferne geleitet wird; zum Georgsrelief siehe Joachim Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance, Bd. 1, Donatello und seine Zeit*, München, 1990, S. 20 f.
- ¹⁹ Zum Konzept der formalen Fläche siehe Günther Fiensch, *Form und Gegenstand, Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Köln und Graz, 1961, S. 13ff.
- ²⁰ Vgl. Bernd und Hilla Becher, *Hochöfen*, München, 1990.
- ²¹ Freilich ist auch der Betrachter eines Kunstwerkes der Tradition nicht nur passiv, sondern mitwirkend, wie z.B. Gombrich dargelegt hat. Diese Mitwirkung des Betrachters – Gombrich spricht hier von „the beholder's share“ – besteht darin, daß er – bei Portraiddarstellungen z.B. – von sich aus Leben und Ausdruck in die Portraiddarstellung hineinprojiziert; Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion, A study in the psychology of pictorial Representation*, London, 1960, S. 154 ff.
- ²² Siehe in diesem Band, Grahame String Weinbren, *The PC is a Penguin*.
- ²³ Siehe hierzu Florian Rötzer, „Von Beobachtern und Bildern erster, zweiter und n-ter Ordnung“, in: *Ars Electronica 1992*, hrsg. v. K. Gerbel und P. Weibel, Linz, 1992, S. 22 ff.
- ²⁴ Siehe dazu Barbara Wittmann, „Der gemalte Witz: Carotos ‚Knabe mit Kinderzeichnung‘“, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. L, Wien, 1998, S. 185 ff.
- ²⁵ Oder die „Würde des Bildes“; Theodor Hetzer, *Dürers Bildhoheit*, Frankfurt a.M., 1939, S. 11.
- ²⁶ Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, übers. v. G. Holl, Frankfurt a.M., 1984.
- ²⁷ Vgl. Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München, 1987, S. 35 ff.; Martina Dobbe, *Querelle des Anciens, des Modernes et des Postmodernes*, München, 1999.
- ²⁸ Vgl. Martin Warnke, „Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte“, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, hrsg. v. Belting, Dilly, Kemp, Sauerländer und Warnke, Berlin, 1986, S. 21.
- ²⁹ Ausnahmen von dieser Regel sehen dann nicht selten ‚Denkmuster‘ akuteller Bildproduktion in der Geschichte der Bildkunst in verwandter Form nicht nur vorbereitet, sondern vorweggenommen; z.B. Horst Bredekamp, „Der Mensch als ‚Zweiter Gott‘“. Motive der Wiederkehr eines kunsttheoretischen Topos im Zeitalter der Bildsimulation“, in: *Interface 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*, hrsg. v. P. Dencker, Hamburg, 1992, S. 134 ff.

³⁰ Siehe dazu Knut Hickethier, „Über die Schwierigkeiten der Künstler mit den Massenmedien und umgekehrt“, in: *Loccumer Protokolle*, 4, 1982, S. 21ff.; Yvonne Spielmann, „Framing, Fading, Fake: Peter Greenaways Kunst der Regeln“, in: *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, hrsg. v. Joachim Paech, Stuttgart, 1994.

³¹ Belting (1983), S. 19.

³² Zur ikonischen Differenz siehe Gottfried Boehm, „Die Wiederkehr der Bilder“, in: Boehm (1994), S. 29ff.; Axel Müller, *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick*, München, 1997.