

## Das bildphilosophische Stichwort 34

Mark Halawa

# Kunstgeschichte als Bildgeschichte

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus  
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.  
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):  
*Glossar der Bildphilosophie.*  
Online-Publikation 2013-2020.

### 1. Die Kunstgeschichte als prädestinierte Bildwissenschaft

Die Kunstgeschichte gilt als eine der ältesten und versiertesten bildwissenschaftlichen Disziplinen. Eine intensive Auseinandersetzung mit Bildwerken verschiedenster Art gehört für sie seit jeher zum Tagesgeschäft. Seit ihrer akademischen Etablierung im 19. Jahrhundert hat sie dabei eine Reihe von Methoden entwickelt, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit etwaigen Bildwerken unter systematischen Gesichtspunkten anleiten. Viele davon haben in der internationalen kunsthistorischen Forschung weite Verbreitung gefunden (> Ikonografie, Ikonologie, Ikonik). Seit dem Ende der 1980er Jahre werden allerdings zahlreiche dieser Methoden hinsichtlich ihres grundlegenden disziplinären Stellenwertes in Frage gestellt. Obwohl die Arbeiten von Autoren wie Erwin Panofsky (1892-1968), Ernst Gombrich (1909-2001) oder Heinrich Wölfflin (1864-1945) nach wie vor als Klassiker der Kunstgeschichte gelten, machen sich etliche einflussreiche kunsthistorische Stimmen für eine methodische Reformation ihrer Disziplin stark.

Im Großen und Ganzen sind es zwei Gründe, die diesen Reformwunsch initiieren: Zum einen wird zunehmend das Bedürfnis geäußert, sich von Methoden zu lösen, die in ihrer Bildanalyse vornehmlich hermeneutische und semiotische Erkenntnisinteressen in den Vordergrund rücken. Das in Panofskys Ikonologie prominent ins Auge gefasste Ziel, die »eigentliche Bedeutung« eines Bildwerks zu ermitteln (vgl. PANOFSKY 2002: 36-67), wird verworfen und durch die Überzeugung ersetzt, dass selbst die genaueste hermeneutische bzw. semiotische Bildanalyse weder dem Wesen des Bildphänomens noch der erlebten Erfahrung von Bildwerken angemessen Rechnung tragen könne (vgl. exemplarisch DIDI-HUBERMAN 2000).

Zum anderen mehren sich Zweifel an der humanistischen Voraussetzungslastigkeit der traditionellen Kunstgeschichte. War es lange Zeit üblich, den Fortgang kunsthistorischer Forschung an einem westlichen, eurozentrisch geprägten Kunstverständnis auszurichten, plädieren diverse namhafte zeitgenössische Kunsthistoriker für eine Erweiterung des kunsthistorischen Gegenstandsbereichs (vgl. FREEDBERG 1991; ELKINS 1999; BELTING 2004; MITCHELL 1986a). Zur Debatte steht dabei meist ein humanistisch geschultes »Diktat der Kunstgeschichte« (BELTING 2002: 77), demzufolge nur solche Bildwerke von kunsthistorischem Wert und Interesse sind, die einem klassischen, durch Antike und Renaissance geprägten Kunst- und Ästhetikverständnis entgegenkommen. Demgegenüber wird darauf hingewiesen, dass die Tragweite des menschlichen Bildschaffens durch eine derartige Forschungsprogrammatisierung in keiner Weise eingefangen werden könne. Wie unter anderem James Elkins demonstriert hat, übersteigt das Reich der Bilder das der Kunst in beträchtlichem Maße (vgl. ELKINS 1999). Nicht alles, was ein Bild ist, ist zugleich auch Kunst.

Um die Vielfalt menschlichen Bildschaffens erfassen und beschreiben zu können, wurde daher verschiedentlich der Vorschlag gemacht, die Kunstgeschichte in eine Bildgeschichte bzw. historische Bildwissenschaft zu überführen (vgl. FREEDBERG 1991; BELTING 2004; BREDEKAMP 2003). Gegenstand kunsthistorischer bzw. nun: bildgeschichtlicher Forschung wären demnach *sämtliche* Bilderzeugnisse, darunter gerade solche Bildwerke, die von der traditionellen Kunstgeschichte ignoriert oder vernachlässigt worden sind. Leitend ist in solchen Forschungen nicht eine spezifische Idee von Kunst, sondern das Phänomen des Bildes in dessen gesamten Facettenreichtum. Zu erwähnen ist, dass dieses Forschungsinteresse von den Intentionen philosophischer Bildtheorien meist verschieden ist. Während philosophische Bildtheorien in der Regel den *Begriff* des Bildes untersuchen, befassen sich bildgeschichtliche Studien häufig in erster Linie auf einem empirischen, historischen und/oder kulturwissenschaftlichen Wege mit speziellen Bildartefakten (> Bildwissenschaft vs. Bildtheorie). Der Möglichkeit, über die Analyse konkreter Bildwerke hinaus ebenfalls zu allgemeinen Einsichten über die Besonderheit bildlicher Darstellungen zu gelangen, steht diese Betrachtungsweise allerdings keineswegs prinzipiell entgegen.

## 2. Kunstgeschichte als Bildgeschichte

Die vielleicht einflussreichsten Anregungen, kunstgeschichtliche Forschung im Sinne einer Bildgeschichte zu betreiben, finden sich in den Schriften Hans Belting. In seinem Buch *Das Ende der Kunstgeschichte* – ein Werk, das bei seiner Erstveröffentlichung noch ein Fragezeichen im Titel trug (vgl. BELTING 1983)<sup>1</sup> – regt er die gegenwärtige Kunstgeschichte zu einer »Denkpause« (BELTING 2002: 22) an und fragt, »ob die Kunst und die Erzählung von Kunst noch so, wie man es gewohnt war, zueinander paß[en]« (BELTING 2002: 22). Wie im weiteren Verlauf des Textes deutlich wird, verneint Belting diese Frage. Allerdings betont er, dass die Notwendigkeit einer Kunstgeschichte damit unter keinen Umständen hinfällig geworden sei. Vielmehr hätten sich, angestoßen etwa durch die avantgardistische Kunstpraxis des 20. Jahrhunderts, etablierte Analysemethoden und Denkweisen mit der Zeit abgenutzt, sodass nunmehr die Dringlichkeit zu einer erneuerten Form kunsthistorischen Forschens und Erzählens offenkundig geworden sei:

Das Ende der Kunstgeschichte bedeutet nicht, daß die Kunst oder die Kunstwissenschaft an ihrem Ende angelangt wären, sondern registriert die Tatsache, daß sich in der Kunst wie in den Denkbildern der Kunstgeschichte das Ende einer Tradition abzeichnet, einer Tradition, die seit der Moderne in der uns vertrauten Gestalt zum Kanon geworden war (BELTING 2002: 22).

Angesprochen ist ein Kanon, der auf die Tradition der Renaissance und Antike zurückgeht und von kunsthistorischen Wegbereitern wie Leon Battista Alberti (1404-1472) und Giorgio Vasari (1511-1574) sowie Pionieren der akademischen Kunstgeschichte wie Alois Riegl (1858-1905), Heinrich Wölfflin oder Erwin Panofsky popularisiert und etabliert wurde. Im Zentrum dieses Kanons steht neben dem Werkbegriff häufig auch die Idee der kunstvoll-virtuosen Autorschaft, derzufolge »großartige« oder »wahre« Kunst nur von solchen Personen kreiert werden könne, die mit einer außergewöhnlichen artistischen Begabung und künstlerischen Genialität versehen sind (▷ Original).<sup>2</sup>

Besonders die drei zuletzt genannten Autoren haben gemeinsam, dass sie zur Formulierung und Etablierung einer modernen Kunstgeschichte entscheidend beitrugen. Zugleich werden sie jedoch verstärkt als Vertreter eines überbordenden Intellektualismus gesehen, welcher trotz seiner unstrittigen Pionierkraft und Modernität in letzter Konsequenz einen konservativen Kern in sich trage, der sich spätestens mit den neueren, dezidiert nicht-klassischen Kunstströmungen seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert unmöglich vereinbaren lasse (vgl. BELTING 2002).

Eine der pointiertesten Kritiken eines kunsthistorischen Intellektualismus findet sich in Georges Didi-Hubermans Buch *Devant l'image* (dt.: *Vor*

---

<sup>1</sup> Im Vorwort zur vollständig überarbeiteten Fassung des Buches heißt es: »Die Veränderung, die in der neuen Fassung zuerst ins Auge springt, ist der Wegfall des Fragezeichens, das früher hinter dem Titel stand. Was damals noch eine Frage war, ist in den letzten Jahren für mich zu einer Gewißheit geworden« (BELTING 2002: 9).

<sup>2</sup> Vgl. klassisch dazu die Ausführungen von KRIS/KURZ 1995.

*einem Bild*), in dem vor allem in kritischer Auseinandersetzung mit Erwin Panofskys Ikonologie der Versuch unternommen wird, sich von der »positivistische[n] Hoffnung« (DIDI-HUBERMAN 2000: 147) klassischer kunstwissenschaftlicher Methoden zu lösen, um auf diese Weise einen Zugang zu der *sinnlichen* Wirkungsmacht von Bildern zu gewinnen, wie sie nach Ansicht von Didi-Huberman durch eine rein hermeneutische oder semiotische Betrachtungsweise niemals registriert werden könne. Bilder sind dieser Position zufolge nicht als *Wissensobjekte* von Interesse, die hinsichtlich ihrer semiologischen Bedeutungen und Rätsel prinzipiell entschlüsselbar sind, sofern nur das »richtige« ikonologische Instrumentarium verwendet wird. Vielmehr treten sie als besondere *Sichtbarkeitsgebilde* in den Blick, die, von der intellektualistisch-positivistischen »Rhetorik der Gewißheit« (DIDI-HUBERMAN 2000: 11) sowie der »Tyrannei des Lesbaren« (DIDI-HUBERMAN 2000: 16) befreit, in ihrer unbegrifflichen Phänomenalität und der damit einhergehenden hermeneutisch wie semiotisch undurchdringlichen Rätselhaftigkeit anerkannt und akzeptiert werden. Hinter diesem Vorstoß steht die in vielen gegenwärtigen bildtheoretischen Studien geteilte Überzeugung,

daß Bilder ihre Wirksamkeit nicht ausschließlich der Vermittlung eines – sichtbaren, lesbaren oder unsichtbaren – Wissens verdanken, sondern daß im Gegenteil ihre Wirksamkeit im Geflecht, wenn nicht im Wirrwarr von übermitteltem und zerlegtem Wissen, von erzeugtem und umgewandeltem Nicht-Wissen zum Zuge kommt (DIDI-HUBERMAN 2000: 23).<sup>3</sup>

Ausgesprochen ist damit die Forderung einer Abkehr von klassischen kunst- und bildwissenschaftlichen Forschungsprogrammen. Ein etabliertes Primat der Interpretation soll hier durch eine Sensibilisierung für die phänomenalen, nicht immer schon in Interpretation und Wissen aufgehenden, gleichsam irrationalen Facetten der *Bilderfahrung* in Frage gestellt werden. Eingefordert wird dabei eine Sensibilität, wie sie sich nach Didi-Hubermans Dafürhalten im Anschluss an kunsthistorische Klassiker wie Panofsky oder Gombrich offenbar niemals entwickelt lässt.

Was den konstatierten Konservatismus des zur Disposition stehenden kunstwissenschaftlichen Kanons betrifft, so setzt Belting diesen mit einer für seine Begriffe allzu einseitigen wissenschaftlichen Aufmerksamkeitsspanne in Verbindung. Belting stellt die wissenschaftlichen Leistungen kunsthistorischer Pioniere nicht in Frage. Jedoch merkt er kritisch an, dass selbst dann, wenn in kanonischen kunsthistorischen Studien ausdrücklich von »neuerer« Kunst die Rede gewesen sei, lediglich »die Kunst von Renaissance und Barock« (BELTING 2002: 38) sowie anderen vergangenen Kunstepochen im Zentrum gestanden hätten. Dazu notiert Belting:

---

<sup>3</sup> Vgl. ähnlich BOEHM 2007 und besonders MERSCH 2002a.

Damit wird ein Widerspruch in der Grundlegung der Kunstwissenschaft offenbar, der weitreichende Folgen gehabt hat. Sie entstand zwar in der Moderne, suchte aber ihren Gegenstand in der alten Kunst und fand dort ihre wissenschaftlichen Regeln, mit Kunst schlechthin umzugehen. (BELTING 2002: 38).<sup>4</sup>

Der kritische Hinweis auf diesen Widerspruch ist insofern nachvollziehbar, als die konservative Orientierung an Regeln und Methoden, die an Kunstwerken aus der entfernten Vergangenheit gewonnen wurden, spätestens mit dem Aufkommen jüngerer Kunstpraktiken an ihre Grenzen stößt. Eine klassische *Werkästhetik*, wie sie innerhalb des traditionellen kunstwissenschaftlichen Kanons in der Regel vorausgesetzt wurde, wird seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht zuletzt von der Kunstpraxis selbst zunehmend in Frage gestellt. Speziell in der Avantgardekunst tritt eine künstlerische Praxis in den Blick, die es sich ausdrücklich nicht zum Ziel macht, symbolisch verschlüsselte Sinnwelten zu konstruieren, die von ausreichend vorgebildeten Betrachtern im Hinblick auf ihre eigentlichen Bedeutungsgehalte zu entschlüsseln sind. Traditionelle Mimesis-Ideale werden konsequent hinter sich gelassen, ebenso gängige Angelpunkte, durch die ein Kunstwerk an einen spezifischen narrativen Rahmen gekoppelt wird, um ein lektüreartiges Verstehen des Werkes zu ermöglichen. Auch haben sich im Laufe des 20. Jahrhunderts die Erfahrungsbedingungen von Kunst gewandelt. Kunst wird nicht mehr nur ausgestellt und für einen distanzierten Kunstgenuss zugänglich gemacht, sondern sie wird verstärkt als ästhetisches Ereignis aufgeführt, in dem Betrachtende insofern zu Teilnehmenden gemacht werden, als sie durch geschickte Inszenierungen buchstäblich mit ihrem ganzen Leib in Kunstperformances hineingezogen werden (vgl. FISCHER-LICHTE 2004). Nicht das *Verstehen* von Kunst ist hier von Relevanz, sondern die *Erfahrung* des Ereignischarakters von Kunst (vgl. MERSCH 2002b). Phänomene wie diese lassen sich mit traditionellen Analyseinstrumenten in der Tat nicht angemessen beschreiben und erklären. Ein revidiertes Analyseinstrumentarium erscheint daher als ebenso unerlässlich wie ein erweitertes Kunst- und Ästhetikverständnis.

Belting geht noch einen Schritt weiter. Seiner Meinung nach sollte die Emanzipation von den Widersprüchen eines klassischen kunsthistorischen Kanons nicht nur in eine kritische Überprüfung von traditionellen Kunst- und Ästhetikvorstellungen münden, sondern zugleich eine Revision und Erweiterung des kunsthistorischen Forschungsfeldes insgesamt nach sich ziehen. Gefordert wird damit eine Revision und Erweiterung, die insofern bildwissenschaftliche Konsequenzen mit sich bringt, als sie den Ausgangspunkt für eine Transformation der Kunstgeschichte in eine Bildgeschichte bildet. Wesentlich für eine solche Transformation ist die Formulierung neuartiger Forschungsdirektiven und Erkenntnisinteressen. Nicht die Analyse von *Kunstwerken* soll im Vordergrund stehen, sondern die Beschäftigung mit Bildwerken – und dies unter

---

<sup>4</sup> Man beachte, dass Panofskys klassischer Aufsatz zur Ikonografie und Ikonologie als »Einführung in die Kunst der Renaissance« gedacht war (PANOFSKY 2002: 36-67). Eine der einflussreichsten kunstwissenschaftlichen Methoden, die auch heute noch auf diverse Bildformen angewendet wird, wurde mithin – mit Belting gesprochen – ausgehend von »alter« Kunst entwickelt.

Gesichtspunkten, die weniger von abendländisch tradierten ästhetischen Leitmotiven als von geistesgeschichtlichen, kulturwissenschaftlichen und kulturanthropologischen Erkenntnisinteressen bestimmt sind. Das menschliche Bildschaffen soll auf diese Weise nicht mehr unter eurozentristischen, sondern unter interkulturellen Gesichtspunkten zum Gegenstand der Forschung gemacht werden (vgl. dazu BELTING/HAUSTEIN 1998; BELTING 2001).

Einen prägnanten Eindruck von diesem reformatorischen Ansinnen vermittelt Beltings Studie *Bild und Kult* – ein Buch, das seit seiner Erstveröffentlichung im Jahr 1990 mehrfach neu aufgelegt wurde und heute zu den einflussreichsten Werken der jüngeren Kunstgeschichte zählt (vgl. BELTING 2004). Schon der Untertitel dieser Arbeit – »Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst« – signalisiert eine am Bild, nicht an der Kunst, orientierte Untersuchungsperspektive, aus der sich eine tiefgreifende Verschiebung der wissenschaftlichen Fragestellung ergibt. Entscheidend ist für Belting nicht, was ein konkretes Bild bedeutet, wie es zwecks einer gelungenen Interpretation »gelesen« werden muss oder inwieweit es mit einem kanonisierten Kunst- oder Werkbegriff korrespondiert. Stattdessen ist von Interesse, in welcher Form Menschen zu Zeiten, in denen ein elaborierter Kunstbegriff noch nicht existiert hat,<sup>5</sup> in gewissen politischen, religiösen und vor allem kultischen Kontexten von Bildwerken Gebrauch machten. Ob es sich in den betreffenden Bildverwendungskontexten im traditionellen Sinne um Kunstwerke handelte, ist aus dieser dezidiert bildgeschichtlichen Perspektive irrelevant.

Ein bildgeschichtliches Erkenntnisinteresse äußert sich etwa in den folgenden Forschungsfragen: Warum haben Menschen das Bedürfnis, bei der Durchführung etwaiger politischer, religiöser oder kultischer Handlungen und Rituale nicht nur Bilder zu verwenden, sondern diese auch ins Zentrum entsprechender Handlungen und Rituale zu stellen? Was motiviert Menschen dazu, Bilder zu schaffen? Warum knüpfen Menschen insbesondere in religiösen und kultischen Zusammenhängen existenzielle sowie spirituelle Hoffnungen und Erwartungen an die Schöpfung, Verwendung und quasi-personale Interaktion mit Bildwerken? Wie lässt sich verstehen, warum Bildern seit Jahrtausenden besondere Kräfte und Mächte zugesprochen werden, die auch heute noch die Vorstellungen von einer eigentümlichen Bildmagie bzw. Bildmacht prägen?<sup>6</sup> Was führt Menschen dazu, sich vor Bildern zu ängstigen oder sogar ikonoklastische Handlungen durchzuführen, durch die – wie etwa in den spätantiken oder reformatorischen Bilderstürmen oft geschehen – mitunter auch Menschenleben ein Ende finden?<sup>7</sup>

Fragen wie diese sind noch immer von historischem Wert. Allerdings unterstehen sie nicht mehr klassischen kunsthistorischen Forschungsimperativen. Der Gebrauch und die Wirkung von spezifischen Bildwerken und

---

<sup>5</sup> *Bild und Kult* konzentriert sich auf Bildpraktiken, die von der Spätantike bis in die Reformation und den Beginn der Neuzeit reichen und insofern vor der Renaissance, die den Ausgangspunkt für den traditionellen Kanon der Kunstgeschichte bildet, stattfanden.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu für einen facettenreichen Überblick neben den bereits erwähnten Studien von Belting und Freedberg die Ausführungen in LIPPOLD 1993.

<sup>7</sup> Vgl. dazu neben FREEDBERG 1991: Kap. 14 und MITCHELL 2008: 106-128 die Beiträge in WARNKE 1993.

Bildpraktiken stehen im Vordergrund der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, nicht der ästhetische Genuss oder die methodisch angeleitete ›Lektüre‹ bzw. Dechiffrierung eines bestimmten Kunstwerkes. Kurz: Eine kunstgeschichtliche weicht einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive, die insofern von großer bildwissenschaftlicher Relevanz ist, als sie über den Kontext des ästhetischen und künstlerischen Bildgebrauchs hinaus neben Einblicken in die vielfältigen Bildverwendungsweisen des Menschen auch Auskünfte über die Motive für die Schöpfung von Bildwerken gibt. Entsprechend programmatisch heißt es gleich zu Beginn von *Bild und Kult*: »Eine Geschichte des Bildes ist etwas anderes als eine Geschichte der Kunst« (BELTING 2004: 9).

Dieser Leitsatz einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive wird bereits wenige Jahre vor der Erstveröffentlichung von *Bild und Kult* in David Freedbergs Buch *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* ernst genommen, in dessen Einleitung es ausdrücklich heißt: »This book is not about the history of art. It is about the relations between images and people in history. It consciously takes within its purview all images, not just those regarded as artistic ones« (FREEDBERG 1991: XIX). Auch bei Freedberg findet sich der Impuls, eine als verkrustet empfundene Kunstgeschichte durch die Einführung anderer Forschungsperspektiven und -direktiven zu erneuern, die vorwiegend auf das Bild als Gegenstand des Erkenntnisinteresses bezogen sind und die Frage nach dem künstlerischen Wert eines Bildwerkes bewusst unberücksichtigt lassen.

Expliziter als Belting verbindet Freedberg seinen bildgeschichtlichen Vorstoß mit dem Appell, gängige Dichotomien aus der kunsthistorischen Forschung zu verbannen. Freedberg hält es für unangemessen, im Anschluss an tradierte Denk- und Analyseformen nur solchen Bildartefakten größere Aufmerksamkeit zu schenken, die gemeinhin als höhere bzw. gehobene Künste angesehen werden. Freedberg versucht diese Haltung durch den Nachweis zu begründen, dass die Hintergründe, die den produktiven und rezeptiven Umgang mit Bildwerken motivieren und leiten, durch eine alleinige Fokussierung auf die so genannten höheren Künste historisch nur lückenhaft rekonstruiert werden können. Um diesem Problem zu entgehen, schlägt er vor, traditionelle kunsthistorische Betrachtungsweisen durch eine im weitesten Sinne kultur-anthropologisch-ethnografische Forschungshaltung zu ersetzen (vgl. FREEDBERG 1991: 23). Eine derartige Haltung führt seines Erachtens zu der Einsicht, dass die historischen Voraussetzungen für den Umgang mit Werken der höheren Künste erst dann angemessen nachvollzogen werden können, wenn dieser mit Bildpraktiken in Beziehung gesetzt wird, die im Zuge eurozentristischer Vorurteile unberechtigterweise gemeinhin als ›einfach‹ oder ›primitiv‹ deklariert worden sind. Aus dieser Erweiterung des kunstwissenschaftlichen Horizonts leitet Freedberg die Hoffnung ab, die Kunstgeschichte in eine Bildgeschichte transformieren zu können. Der Bildgeschichte spricht er dabei einen vollkommen eigenständigen wissenschaftlichen Status zu, der im Vergleich zur klassischen Kunstgeschichte vor allem in anthropologischer Hinsicht von weitaus elementarerer Natur ist:

In order to understand our responses to ›high‹ art we need the general and specific evidence supplied by responses to ›low‹ images. The history of art is thus subsumed by the history of images. [...] The history of images takes its own place as a central discipline in the study of men and women; the history of art stands, now a little forlornly, as a subdivision of the history of cultures (FREEDBERG 1991: 23).

### 3. Von der Bildgeschichte zur Bildanthropologie

Die anthropologischen Konsequenzen, die sich aus einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive ergeben, sind von Belting ausführlicher als von Freedberg herausgearbeitet worden. In seinem Buch *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* unternimmt er den Versuch, über eine anthropologische Zuspitzung des bildgeschichtlichen Ansatzes einen systematischen Beitrag zur allgemeinen Bildtheorie beizusteuern. Dieser Beitrag äußert sich zunächst in der im vorangegangenen Text bereits geschilderten Überzeugung, »daß sich das Bild nur auf Wegen erschließen läßt, die interdisziplinär gegangen werden und auch vor einem interkulturellen Horizont nicht zurückschrecken« (BELTING 2001: 8). Bildwissenschaft im Sinne von Bildtheorie ließe sich dieser Position zufolge nur dann erfolgreich betreiben, wenn sich von einem Bildbegriff gelöst wird, der im Wesentlichen auf die abendländische Kultursphäre zugeschnitten ist. Eine von aller Empirie getrennte Analyse des Bildbegriffs, wie Lambert Wiesing sie beispielsweise für eine philosophische Bildtheorie fordert, wäre demnach von vornherein zum Scheitern verurteilt und damit zwecklos.

So kommt es, dass in Beltings Studien – ähnlich wie bei Freedberg in *The Power of Images* – neben archäologischen Fundstücken auch fernöstliche Bildwerke oder indigene Körperbemalungen Berücksichtigung finden. Das in *Bild und Kult* skizzierte Projekt einer Bildgeschichte mündet dabei insofern in eine Bildanthropologie, als sich die Geschichte des Bildes aus Sicht von Belting immer auch zugleich als eine Geschichte des Menschen erweist. Eine historisch offene (d.h. nicht auf die Geschichte der Kunst beschränkte) und interkulturelle Perspektive macht nach seinem Dafürhalten ein anthropologisches Faktum kenntlich, demzufolge der Mensch als »natürlicher Ort der Bilder« (vgl. BELTING 2001: 57) anzusehen sei. Diese These besitzt zwei Komponenten: Auf der einen Seite deutet sie auf die (freilich triviale) Tatsache hin, dass »[t]rotz aller Apparate, mit denen wir heute Bilder aussenden und speichern, [...] allein der Mensch der Ort [ist], an dem Bilder in einem lebendigen Sinne [...] empfangen und gedeutet werden« (BELTING 2001: 57); auf der anderen Seite resultiert sie aus der Beobachtung, dass der Mensch selbst mitsamt seines Körpers »gleichsam ein lebendes Organ für Bilder« (BELTING 2001: 57) darstellt. Der Mensch gestaltet und reflektiert das Verhältnis zu sich und der Welt nicht nur mithilfe des Bildes; auch nutzt er seinen eigenen Körper als den wohl ersten und damit ursprünglichsten Bildträger.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Belting verweist in diesem Zusammenhang unter anderem auf die bildhafte Manipulation von Totenschädeln, die um 7.000 v.Chr. im Nahen Osten offenbar getätigt wurden, um Verstorbene im



#### 4. Zum bildwissenschaftlichen Nutzen einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive

Worin liegt nun der bildwissenschaftliche Wert einer anthropologisch zuge- spitzten Bildgeschichte? Die Antwort auf diese Frage ist nur vermeintlich ein- fach und lapidar: Konsequenter umgesetzt, ergibt sich aus einer bildgeschichtli- chen Forschungsperspektive ein dynamisches Bildverständnis. Was ein Bild ist, lässt sich aus bildgeschichtlicher Sicht nicht auf einen fixen Begriff bringen, weil – semiotisch gesprochen – sowohl die Intension als auch die Extension des Bildbegriffs je nach Epoche und Kontext höchst unterschiedliche Richtun- gen annehmen kann. Bei dieser Erkenntnis handelt es sich einerseits sicherlich um eine Binsenweisheit. Andererseits ist indes nicht minder richtig, dass sich die Frage, woran genau sich die Plastizität des Bildbegriffs festmacht, mitunter nur sehr mühsam beantworten lässt. Durch seine kulturwissenschaftliche, eth- nografische und anthropologische Erweiterung der Forschungsperspektive un- ternimmt das Konzept der Bildgeschichte den Versuch, diese Schwierigkeit auf- zulösen.

Deutlich wird dies etwa in der bildgeschichtlichen Analyse von spätan- tiken religiösen und kultischen Bildpraktiken. Hier tritt ein Bildgebrauch in den Blick, der durch ein Bildverständnis getragen wird, das sich in Anlehnung an Ernst Cassirer als *mythisch* bezeichnen lässt (vgl. CASSIRER 1925). Während es heutzutage in den meisten (gewiss nicht in allen) Fällen üblich ist, Bilder als Repräsentationen von Gegenständen und Sachverhalten wahrzunehmen, war es bis ins Mittelalter hinein besonders in kultischen und religiösen Kontexten gebräuchlich, in Bildern die leibhaftige Präsenz einer Sache auszumachen. Im einen Fall wird eine Sache lediglich zeichenhaft aufgefasst: was im Bild sichtbar ist, weist auf Gegenstände und Sachverhalte hin, die als Einheiten aufgefasst werden, die nicht aktuell anwesend sind. Im anderen Fall sehen sich die Be- trachter eines Bildes mit der unmittelbaren Leibhaftigkeit einer Sache konfron- tiert: was im Bild sichtbar ist, wird als die Sache selbst wahrgenommen. Zwi- schen Darstellung und Dargestelltem besteht ein Verhältnis der Identität; beide Komponenten verschmelzen miteinander und bilden eine untrennbare Einheit.

Genau hier findet sich der erwähnte Berührungspunkt zwischen den bildwissenschaftlichen Implikationen einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive und Ernst Cassirers kulturphilosophisch hergeleiteter Theorie des My- thos. Was das mythische Denken nach Cassirer charakterisiert, ist das Fehlen eines abstrakten Zeichenbewusstseins. Dinge werden hier nicht im Modus der Repräsentation, sondern ausschließlich im Modus der Präsenz erfasst:

Wo wir [d.h.: die Vertreter eines wissenschaftlich geprägten, nicht-mythischen Denkens] ein Verhältnis der »Repräsentation« sehen, da besteht für den Mythos [...] ein Verhältnis realer *Identität*. Das »Bild« stellt die »Sache« nicht dar – es *ist* die Sache; es vertritt sie nicht nur, sondern es wirkt gleich ihr, so daß es sie in ihrer unmittelbaren Gegenwart ersetzt. Man kann es demgemäß geradezu als ein Kennzeichen des mythischen Denkens

---

Medium des Bildes symbolisch präsent zu machen bzw. symbolisch am Leben zu erhalten (vgl. BELTING 2001: 146ff.).

bezeichnen, daß ihm die Kategorie des »Ideeellen« fehlt, und daß es daher, wo immer ihm ein rein Bedeutungsmäßiges entgegentritt, dieses Bedeutungsmäßige selbst, um es überhaupt zu fassen, in ein Dingliches, in ein Seinsartiges umsetzen muß (CASSIRER 1925: 51).

Bezogen auf einen religiösen Kontext bedeutet dies: Das Bild eines Heiligen ist vor einem mythischen Hintergrund der Heilige höchstselbst. Das Heiligenbild wird nicht als abstrakte Repräsentation einer möglicherweise realen, dafür aber nicht aktuell anwesenden Person aufgefasst. Stattdessen ist eine Person, die dem Heiligenbild unter magisch-mythischen Voraussetzungen gegenübersteht, davon überzeugt, mit dem im Bild präsenten Objekt der religiösen Verehrung unmittelbar in Kontakt treten zu können. Der Faktor des Schein- oder Phantomhaften, wie er einigen phänomenologischen Bildkonzeptionen zufolge für Bildlichkeit allgemein charakteristisch ist (vgl. WIESING 2005: 30ff.; WIESING 2009: 201ff.), lässt sich in einem solchen Szenario folglich nicht feststellen. Was in der Bildtheorie zuweilen als ein universales Element für genuine Bildlichkeit überhaupt postuliert wird, lässt sich durch die Befunde einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive nicht verifizieren.<sup>9</sup>

Die historische Plastizität des Bildbegriffs macht verständlich, weshalb es in der religiösen und kultischen Bildpraxis immer wieder möglich gewesen ist, Bilder »wie eine echte Person« (BELTING 2004: 9) zu behandeln. Wer in einem Bild eine Identität zwischen Darstellung und Dargestelltem ausmacht, kann im Bild eines Menschen ohne Weiteres die leibhaftige Präsenz desselben ausmachen. Nach Ansicht von W.J.T. Mitchell und David Freedberg erklärt die Virulenz eines solchen magisch-mythischen Bildbegriffs, warum Menschen in privaten, politischen, religiösen oder kultischen Kontexten bis heute bisweilen ein quasi-personales Verhältnis zu Bildern pflegen können, in dem Bildwerke als autonome Akteure in Erscheinung treten, die wie »echte« Personen gelobt, geliebt, gehasst und getadelt werden können (vgl. FREEDBERG 1991: Kap. 14; MITCHELL 2008: 106-128). Obwohl die Idee des Bilderanimismus durchaus kritisch bewertet werden kann (vgl. WALDENFELS 2010: Kap. 2.7), verdeutlicht sie einmal mehr den Kerngedanken einer bildgeschichtlichen Forschungsperspektive: Die Geschichte des Bildes geht nicht nur nicht mit der Geschichte der Kunst einher; auch verweist sie auf ein Forschungsfeld, das von der traditionellen Kunstgeschichte offenbar unerkannt bleiben musste, weil diese aufgrund ihres ästhetischen Konservatismus und Eurozentrismus keine ausreichende Sensibilität für die Vielfalt des menschlichen Bildschaffens entwickeln konnte.

---

<sup>9</sup> Das magisch-mythische Prinzip der Identität zwischen Bild und Sache bildet seit der Spätantike den Ausgangspunkt für zahlreiche religiöse Konflikte. So hingen die byzantinischen und reformatorischen Bilderstürme vor allem damit zusammen, dass die Bilderskeptiker bzw. Bilderfeinde der Ansicht waren, dass Bilder stets als Zeichen zu gebrauchen seien und eine Verehrung des Bildes selbst anstelle der durch ein Bild dargestellten Sache einer Verkennung des Wesens des Bildes darstelle, die einer götzdienerischen Sünde gleichkomme. Im Bilderstreit treffen sodann Bildpraktiken aufeinander, die durch Bildverständnisse geleitet werden, die sich wechselseitig ausschließen. Was der Götzdiener in einem Bild sieht (die Sache selbst), widerspricht aus Sicht des Ikonoklasten allem, was ein Bild *sein kann* und *sein darf*. Vgl. FREEDBERG 1991; BELTING 2004.

## Literatur

- BELTING, HANS; LYDIA HAUSTEIN: *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. München [C.H. Beck] 1988
- BELTING, HANS: *Das Ende der Kunstgeschichte?*. München [Deutscher Kunstverlag] 1983
- BELTING, HANS: *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München [Wilhelm Fink] 2001
- BELTING, HANS: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München [C.H. Beck] 2002
- BELTING, HANS: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München [C.H. Beck] 2004
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007
- BREDEKAMP, HORST: Bildwissenschaft. In: PFISTERER, ULRICH (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler] 2003, S. 56-58
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. Berlin [Bruno Cassirer] 1925
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Vor einem Bild*. München, Wien [Carl Hanser] 2000
- ELKINS, JAMES: *The Domain of Images*. Ithaca, London [Cornell UP] 1999
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- FREEDBERG, DAVID: *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response (1989)*. Chicago, London [U of Chicago P] 1991
- KRIS, ERNST; OTTO KURZ: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- LIPPOLD, LUTZ: *Macht des Bildes – Bild der Macht: Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter*. Leipzig [Edition Leipzig] 1993
- MERSCH, DIETER: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München [Fink] 2002a
- MERSCH, DIETER: *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer performativen Ästhetik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002b
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago, London [U of Chicago P] 1986
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München [C.H. Beck] 2008
- PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)*. Köln [Dumont] 2002
- WALDENFELS, BERNHARD: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- WARNKE, MARTIN (Hrsg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. Frankfurt/M. [S. Fischer] 1993

Mark Halawa: Kunstgeschichte als Bildgeschichte

WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes.*  
Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005

WIESING, LAMBERT: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie.* Frankfurt/M.  
[Suhrkamp] 2009