

Harald Klinke: Der Imitation-Begriff bei Joshua Reynolds als Interpiktorialität, in: Guido Isekenmeier (Hg.): Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, ISBN 978-3-8376-2189-1

***Imitation* als Interpiktorialität bei Joshua Reynolds**

HARALD KLINKE

Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte, aber es sagt es anders. So wird ein Bild beispielsweise nicht gelesen wie ein Text. Bei der Formulierung ‚ein Bild lesen‘ handelt es sich vielmehr um eine Entlehnung aus den Textwissenschaften, eine Metapher in Ermangelung einer treffenderen Terminologie für Bilder. Aus diesem Grund wird der Versuch, die Theorien aufeinander verweisender Texte (Intertextualität) auf Beziehungen von Bildern untereinander (Interpiktorialität) zu übertragen, nicht nur dazu führen, mögliche strukturelle Gemeinsamkeiten zu entdecken, sondern vor allem auf die grundsätzlichen Unterschiede zwischen Wort und Bild zu stoßen. Es wird deutlich machen, dass Referenzen zwischen Bildern anders funktionieren als zwischen Texten – weil Bilder anders funktionieren.

Die Übertragung von Theorien der Intertextualität, die vor allem durch Kristeva und Genette ihre theoretische Definition erfahren hat (Kristeva 1969, Genette 1982), auf Bilder, kann im ersten Schritt zwar bereits etablierte Vorstellungen zum Vergleich anbieten, muss im zweiten Schritt aber zu einer geeigneten Terminologie kommen, die das Bildeigene beschreiben kann. Die Erforschung dessen, was ein Bild ausmacht und von einem Text unterscheidet, haben sich die vor allem durch Boehm und Mitchell begründeten Bildwissenschaften/*Visual Culture Studies* vorgenommen (Boehm 1994, Mitchell 1994).

Was ein Bild sei, ist jedoch nicht erst mit dem *Iconic/Pictorial Turn* Gegenstand von Diskussionen geworden. Fragen des Bildes waren vielmehr bereits seit Jahrhunderten Gegenstand der Kunsttheorie. Es waren Künstler, die sich mit ihrem Medium stets auseinandersetzten und Kunsttheoretiker, die dies in Gedankensysteme zusammenfassten. Darin war auch der Bezug von Bild zu Bild ein bedeutendes Thema, das im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts immer wieder

behandelt wurde und vor allem bei dem Engländer Joshua Reynolds zu einem integralen Teil seiner Theorie wurde.

Im Gegensatz zu Kontinentaleuropa ging die britische Kunst aus geographischen und politischen Gründen lange Zeit einen Sonderweg. In England begann eine Beschäftigung mit der Kunsttheorie erst im frühen 18. Jahrhundert. Zu dieser Zeit stieg Großbritannien zur Weltmacht auf, dominierte militärisch sowie ökonomisch und wollte sich nun auch auf dem Gebiet der Kultur mit dem Festland messen. Aus diesem Grund wurde 1769 die Royal Academy in London gegründet.

Am 02.01.1769 hielt Joshua Reynolds vor den Mitgliedern der Royal Academy in London eine Ansprache, mit der er als deren Präsident die neu gegründete Institution eröffnete. Darin stellte er fest: „A Student is not always advancing because he is employed; he must apply his strength to that part of the art where the real difficulties lie; to that part which distinguishes it as a liberal art“ (Reynolds 1959: 19). Damit gab er der bildenden Kunst in England ihre programmatische Ausrichtung vor: was die Kunst ausmache, sei nicht leicht zu erreichen, sondern Ergebnis harter Arbeit des Künstlers. Reynolds wollte die Kunst als ein Erkenntnisssystem etablieren, das sowohl in den Kontext der Philosophie als auch der Kunsttheorie eingebettet war. Visueller Erkenntnisgewinn stand bei ihm in einem Spannungsverhältnis zwischen den Methoden von Empirismus und Rationalismus.

Reynolds war selbst Künstler und hatte bereits kunsttheoretische Schriften verfasst, bevor er als erster Präsident der Royal Academy zunächst jährlich, dann alle zwei Jahre anlässlich der Verleihung von Preisen an die Kunststudenten Reden hielt. Diese Reden wurden anschließend unter dem Titel *Discourses on Art* veröffentlicht. Sie wurden bisher meist unter dem Blickwinkel diskutiert, eine verspätete Zusammenfassung kontinentaleuropäischer Kunsttheorie des 16. bis 18. Jahrhunderts darzustellen. Reynolds' Kunstsystem ist jedoch mehr als eine eklektische Kompilierung früherer Ideen. Es handelt sich vielmehr um eine visuelle Erkenntnistheorie im Kontext britischer Philosophie.

Um die Kunst als ein Erkenntnisssystem zu definieren, baute Reynolds auf einer Reihe von Autoren auf. Grundlegend ist dabei zunächst Platon. Der griechische Philosoph beschrieb in seinem Höhlengleichnis drei Stufen, über die man zu Erkenntnis gelangt. Ziel sei es demnach, die sichtbare Natur als Schatten zu erkennen, hinter denen die Wahrheit verborgen liege (Platon 1990: 514a). Zudem diskutierte Platon die Frage, ob auch die Kunst zu Erkenntnis fähig sei und inwiefern es einem Künstler möglich sei, diese darzustellen. Platon vertrat in der *Politeia* dabei eine restriktive Meinung: er schrieb, der Handwerker (ein Schreiner beispielsweise) würde ein Objekt (Platon nimmt als Beispiel ein Bettgestell)

nach der Idee des Objekts herstellen. Der Maler hingegen würde sein Gemälde nur nach der visuellen Erscheinung des Objekts schaffen, also nur das Sichtbare abmalen und nicht direkt nach der Idee des Objekts arbeiten.

Gegen diese negative Auffassung der Möglichkeiten und der Aufgabe des Künstlers haben sich seit der Renaissance Generationen von Künstlern und Kunsttheoretikern ausgesprochen. Ihr Ziel war es, die Aufgabe des Künstlers umfangreicher zu definieren und damit seine gesellschaftliche Stellung aufzuwerten. Zum Teil lässt sich dies bereits auf Aristoteles zurückführen und ist vor allem bei den italienischen Theoretikern Giorgio Vasari und Giovanni Pietro Bellori, bei den Franzosen Roger de Piles und André Félibien zu finden, aber auch in den Schriften des deutschen Altertumsforschers Johann Joachim Winckelmann (vgl. Hagstrum 1958: 143). Dieser schrieb im Jahr 1756, es könne nicht das alleinige Ziel der Maler sein, die Natur so zu zeigen, wie sie erscheint, sondern „sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten“ (Winckelmann 1756: 9-10).

Winckelmanns Schrift wurde bereits 1765 von Johann Heinrich Füssli ins Englische übersetzt und war vermutlich auch Reynolds bekannt. Dieser wandte sich in den *Discourses* ebenfalls gegen die platonische Auffassung, die Malerei nur als Abbild des Sichtbaren zu verstehen. Er definierte die Aufgabe des Malers vielmehr als die Darstellung einer allgemeinen Idee von Schönheit. Die Größe der Kunst würde darin liegen, höhere Wahrheiten zu zeigen. Der Maler solle kein spezielles Objekt darstellen, sondern das, was gleichartige Objekte gemeinsam haben: „The first endeavour of a young painter must be confined to the imitation of the object before him. But a mere copier of nature can never raise and enlarge the conceptions, or warm the heart of the spectator“ (Reynolds 1959: 41). Der Kunststudent beginnt demnach mit dem reinen mimetischen Nachbilden der Erscheinung der Natur. Er müsse laut Reynolds aber im nächsten Schritt darüber hinausgehen: „All the arts receive their perfection from ideal beauty, superior to what is to be found in individual nature“ (ebd. 42).

Reynolds folgte somit zwar Platons Auffassung, was das Ziel von Erkenntnis sein sollte: die Ideen hinter dem Sichtbaren zu erkennen. Er widersprach ihm jedoch in seiner Bildtheorie, nach der der Künstler nur die sichtbare Wirklichkeit darstellen könne. Reynolds plädierte vielmehr dafür, dass der Künstler ebenfalls Zugriff auf Ideen habe, denn Reynolds' Vorstellung, wie diese Ideen erlangt werden könnten, unterschieden sich grundsätzlich von denen Platons. Dieser hielt den Erkenntnisprozess für ein Erinnern der Seele an die vorgeburtliche Ideenschau (*anamnesis*), daher existierten die Ideen *a priori* (Platon 1973: 81d). Reynolds dagegen folgte den Vorstellungen britischer Empiriker des 17. und 18.

Jahrhunderts, wie Francis Bacon, John Locke und David Hume, wonach Erkenntnisse ausschließlich *a posteriori* gewonnen werden können. Vor allem Locke (1997) widersprach der Vorstellung, es handele sich dabei nur um ein Erinnern oder ein Erkennen durch spontane Eingebung. Die wirkliche Erkenntnis, so Locke, lasse sich nur gewinnen, wenn sie sich durch Sinneserfahrung nachprüfen lasse. Er war davon überzeugt, dass im Ausgangszustand, der Geburt, der Mensch wie eine unbeschriebene Tafel sei (*tabula rasa*) und nur Erfahrungen diese Tafel beschreiben könnten.

Lockes Begriff der Erfahrung (*experience*) war auch bei Reynolds zentral. Vor den Studenten der Royal Academy machte er deutlich, dass man nicht zu den Ideen kommen könne, indem man die Seele in den platonischen Ideenraum (*tópos hyperouránios*) blicken lässt, sondern nur durch empirische Erfahrung. Reynolds kontierte Platons Bildtheorie, indem er die induktive Verallgemeinerung von Sinnesdaten als identisch mit platonischen Ideen erklärte. So steht er Aristoteles näher, der sich bereits mit ähnlichen Argumenten gegen Platons Theorie der Trennung der Erfahrungs- und der Ideenwelt aussprach. Alle Erkenntnis, so Aristoteles, benötige einen Anstoß durch die sinnliche Wahrnehmung, denn sie ermögliche erst die Abstraktion von Allgemeinbegriffen (Aristoteles 2003: 980a). Für Platon hatten diese Universalien eine eigene, von den Einzeldingen unabhängige Realität, während sie für Aristoteles in den Einzeldingen selbst zu finden waren. Locke postulierte schließlich, dass die Allgemeinbegriffe den Dingen nicht anhängen, sondern nur eine geistige Vorstellung der Gemeinsamkeiten einer Klasse von Dingen seien: „[I]t is plain, by what has been said, that *general and universal* belong not to the real existence of things; but *are the inventions and creatures of the understanding*“ (Locke 1997: 371 [III.3 §11]).

Dieser Vorstellung folgte auch Reynolds. Er plädierte für eine empirische Erkenntnistheorie, in der die Ideen nicht unabhängig von den Dingen existierten, sondern ausschließlich im Geist des Menschen bzw. Künstlers – sie müssten durch intellektuelle Anstrengung erarbeitet werden. Auf diese Weise ist es dem Künstler möglich, sich die Wirklichkeit hinter der Erscheinung zu erarbeiten. Damit fügte Reynolds dem Empirismus eine weitere Komponente hinzu: den Rationalismus, der den Schwerpunkt auf die Verarbeitung der Sinnesdaten legt.

Sein Ziel war es, den Künstler zum visuellen Philosophen zu erheben, der ebenfalls einen Zugang zu höheren Wahrheiten besitzt. Gleichzeitig sollte so die Kunst von den *artes mechanicae* abgegrenzt und als Teil der *artes liberales* etabliert werden. Reynolds richtete sich mit der europäischen Kunsttheorie und der britischen Philosophie gegen Platons Bildtheorie und ging dabei noch über Locke hinaus: die geistige Verarbeitung visueller Sinnesdaten verstand er als

eine intellektuelle Aufgabe. So stellte Reynolds den Geist und seine analytische Kraft in den Mittelpunkt: „The value and rank of every art is in proportion to the mental labour employed in it or the mental pleasure produced by it“ (Reynolds 1959: 57).

Diese geistige Arbeit ist demnach die zentrale Aufgabe des Künstlers. Reynolds folgt Platon damit zwar in dem idealischen Ziel und Aristoteles auf dem empirischen Weg der Erkenntnistheorie. Mit Locke fügt er diesem Gedanken jedoch die spezifisch geistige Arbeit des Künstlers hinzu, die im Zentrum seines visuellen Erkenntnisystems steht. Das Sehen war für ihn kein reines Schauen, sondern ein Erkennen, Verstehen, ein Abstrahieren. Diese geistige Arbeit bestehe aus „contemplation“ und „comparison“ (Reynolds 1959: 44). Es handelt sich also um einen aktiven Vorgang des Analysierens, Filterns und Ordnen, der wiederholten Betrachtung, des Überdenkens und Vergleichens mit dem Ziel, aus der Natur eine Idee abzuleiten.

Diese Wende von der Fokussierung auf die externe Welt zum Geist des Künstlers hat eine entscheidende Bedeutung: nun geht es nicht mehr nur um die Repräsentation der Wirklichkeit, sondern um ihr Betrachten. Das Ziel, aus der Variation der Natur heraus allgemeine Ideen zu abstrahieren, erreicht der Künstler, laut Reynolds, durch eine Synthese von sinnlichen Erfahrungen und der Leistung des Verstandes. Die so gewonnene Idee könnte man auch als ein mithilfe dieser geistigen Arbeit produziertes inneres Bild bezeichnen: „The power of representing this mental picture on canvass is what we call Invention in a Painter“ (Reynolds 1959: 58).

Während Locke das ‚innere Bild‘ als Begriff verstand, war für Reynolds der Charakter des geistigen Bildes grundsätzlich visuell. Reynolds sah im Erlangen von inneren Bildern den Vollzug eines Erkenntnisprozesses. Er machte deutlich, dass die Darstellung von Ideen praktisch bedeute, Details wegzulassen und nur das darzustellen, was vor dem inneren Auge steht. Nicht Einzelheiten der Kleidung, von Möbeln oder Handlung seien das Bedeutende – in einem Porträt solle der Eindruck einer Person festgehalten werden und weniger deren genaues Aussehen. In einem Historienbild, so führt Reynolds in einem Beispiel an, habe Raffael die Apostel nicht als einfache Leute gezeigt, die sie waren, sondern so, wie man sie sich vorstellen sollte, nämlich als noble Herren. Der Maler, der – anders als der Schriftsteller – mit dem visuellen Medium arbeitet, könne ihren edlen Charakter nur zeigen, indem er sie in einem idealisierten Körper darstelle, also statt eines bestimmten Menschen eine allgemeine Idee einer tugendhaften Person zeige (vgl. Reynolds 1959: 57).

Es geht also um innere Bilder, die in äußeren Bildern ihre Repräsentation finden. Ziel von Reynolds' Kunstsystem war es, sich durch das Studium der

Natur und der Werke Alter Meister eine Sammlung an Idealbildern im Geist zu schaffen, die als Ausgangsmaterial für eigene Werke diene. Auf Renaissance-Theoretiker zurückgreifend, grenzt Reynolds dabei den Begriff der *Imitation* als Adaption von Bilderfindungen von dem Begriff *Invention* ab (vgl. Gombrich 1942).

Das Ziel der künstlerischen Tätigkeit ist demnach letztendlich die Transformation von inneren Bildern in äußere Bilder, die Träger der Erkenntnisse sind. Die Malerei kann also mehr sein als reines Abmalen, indem sie dem Bild eine semantische Bedeutung gibt, die über das Sichtbare hinausgeht. Daher besteht Reynolds auf die Erarbeitung objektiver Wahrheit, die nicht einfach gesehen werden kann, sondern aus den Sinnesdaten abstrahiert werden muss. Im zweiten Schritt ist diese Wirklichkeit hinter der Erscheinung im Bild zur Darstellung zu bringen. In den Reden Reynolds' sind somit Bilder als Kommunikationsmedien visueller Erkenntnis definiert. Er wies daher darauf hin, dass der aufwändige Prozess der Ideenabstraktion abgekürzt werden könne, und zwar durch das Studium antiker griechischer und römischer Skulpturen, sowie von Gemälden Alter Meister, vor allem Raffaels und Michelangelos. Diese Künstler, so Reynolds, hätten diese geistige Leistung bereits vollbracht und in ihren Werken dargestellt. Gerade weil Bilder Bedeutungsträger sind, kann man neben der Natur bereits bestehende, vorbildliche Werke studieren und zu diesem Wissenskonvolut seine eigene Produktion hinzufügen und wiederum anderen als Studienobjekt zur Verfügung stellen.

Die Bildende Kunst kann so ein wissenschaftliches Erkenntnisssystem sein, in dem Empirismus und Rationalismus visuelle Erkenntnisse über die Welt erzeugen, die in Bildern weitergegeben werden kann. Wie ein Wissenschaftler, der die Bücher der Generationen von Wissenschaftlern vor ihm studiert und zu diesem Wissen seine eigenen Gedanken hinzufügt, so stellte sich Reynolds die Arbeit des Künstlers vor, nämlich als ein aufbauendes System kollektiver Erkenntnis. Diese Vorstellung Reynolds' ist ein direktes Ergebnis seiner Abkehr von Platons Ideensystem als Erinnerungsprozess. Er erkannte die Grenzen der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten durch Sinneserfahrungen an und erklärte daher auch die Kunst zu einem Erkenntnisssystem:

„A Knowledge of the disposition and character of the human mind can be acquired only by experience [...] but we can never be sure that our own sensations are true and right, till they are confirmed by more extensive observation. One man opposing another determines nothing; but a general union of minds, like a general combination of the forces of all mankind, makes a strength that is irresistible.“ (Reynolds 1959: 132)

Die Aufgabe des Künstlers ist es demnach, sich über die Naturbeobachtung und das Studium Alter Meister eine Sammlung innerer Bilder zu verschaffen, die er dann auf der Leinwand zur Darstellung bringen kann, um zu einem kollektiven Erkenntnisfortschritt beizutragen. Kunst ist also ein epistemologisches System, das Wahrheit erzeugen und zur Darstellung bringen kann. Damit definierte Reynolds auch die Rolle des Künstlers innerhalb einer nach Erkenntnis strebenden Gesellschaft: Der Künstler besitzt demnach die Fähigkeit, die Ergebnisse seiner intellektuellen Arbeit über das visuelle Medium der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen.

Künstlerisches Schaffen kann so auch die Bildproduktion mithilfe der von Alten Meistern bereits zur Darstellung gebrachten Ideen der Natur sein, also darin bestehen, in Bildern Bezug auf Bilder zu nehmen. Dabei ist weniger das Kopieren von Gemälden gemeint, das einen integralen Bestandteil der akademischen Ausbildung darstellte, sondern vielmehr ein eigenes Bildgedächtnis, das sich der Kunststudent im Laufe der Zeit aufbaut und auf das er bei der eigenen Arbeit zurückgreifen kann.

Der amerikanische Künstler Samuel F. B. Morse machte dies in seinem Gemälde *Gallery of the Louvre* von 1831 deutlich (Abb. 1). Gerade ein Amerikaner, der jenseits des Atlantiks zu dieser Zeit kaum auf Originale der Alten Meister zurückgreifen konnte, stellte sich eine Art *musée imaginaire* zusammen, eine virtuelle Galerie des europäischen Kulturerbes. Dieses Gemälde nahm er mit nach Amerika zurück, um dort das, was in Alten Meistern an Erkenntnissen enthalten ist, zu transportieren, Bildideen, die übernommen und rekombiniert werden können.

Die Vorstellungskraft (*imagination*) basiert laut Reynolds auf Erinnerung an visuelle Erfahrung. Bild-Erfindungen (*invention*) waren für ihn, Locke folgend, ein Prozess von Assoziationen: der Geist formt neue Kombinationen in einer Art spontanem unbewussten Prozess, der durch rationale Prinzipien gesteuert wird:

„It is indisputably evident that a great part of every man's life must be employed in collecting materials for the exercise of genius. Invention, strictly speaking, is little more than a new combination of those images which have been previously gathered and deposited in the memory: nothing can come of nothing: he who has laid up no materials, can produce no combinations.“ (Reynolds 1959: 27)

Dabei handelt es sich aber nicht um ein Plagieren, sondern vielmehr ein eklektisches Bedienen an dem Erreichten vergangener Generationen und der Variation der in den Bildern repräsentierten Ideen: „By being conversant with the inventions of others we learn to invent. [...] No man need be ashamed of copying the

antients [sic!]: their works are considered as a magazine of common property“ (ebd. 107). Letztendlich geht es dabei nicht um das Bild an sich, sondern um die damit repräsentierte Idee, Erfinden meint „borrowing a particular thought, an action, attitude, or figure, and transplanting it into your own work“ (ebd. 106).

Abbildung 1: Samuel F. B. Morse, *Gallery of the Louvre* (1831-33)



Quelle: Terra Foundation for of American Art, Chicago¹

Reynolds hält diese Bezüge also nicht für ein Kopieren oder collagehaftes Neuzusammenstellen von Bildelementen, sondern für ein Entleihen von Gedanken anderer Künstler. Aus diesem Grund sollte sich jeder Künstler ein großes Bildarchiv im Kopf erstellen, um möglichst umfangreich diese Bilder variieren zu können. Tatsächlich bedienten sich Neoklassizisten häufig an Bildformeln aus der Antike und von Gemälden der Alten Meister für ihre eigenen Kompositionen.

Dies wird am Beispiel des amerikanisch-britischen Künstlers John Singleton Copley deutlich. In Amerika geboren und Benjamin West folgend über Italien nach England gekommen, hat er sich dort im Umfeld der Royal Academy erstmalig in der Historienmalerei beweisen wollen. *Watson and the Shark* hat zwar kein historisch bedeutsames Ereignis zum Inhalt, doch Copley nahm das Auftragswerk zum Anlass, alles, was er sich theoretisch angeeignet hatte, in die malerische Praxis zu übertragen (Abb. 2).

¹ Vgl. <http://www.terraamericanart.org/samuel-f-b-morses-gallery-of-the-louvre/>.

Abbildung 2: John Singleton Copley, *Watson and the Shark* (1778)



Quelle: National Gallery of Art, Washington, D.C.²

Brook Watson wurde in seiner Jugend im Hafen von Havanna von einem Hai angegriffen. Dabei hatte er ein Bein verloren, wurde jedoch gerettet und als er später durch Handel wohlhabend geworden war, hat er Copley beauftragt, dieses für ihn entscheidende Rettungserlebnis in einem Gemälde darzustellen. Vor einem Hafenhintergrund ist eine Gruppe von Personen in einem Boot zu sehen sowie eine Person im Wasser, die von einem Haifisch angegriffen wird. In der Literatur zu diesem Werk wird meist die Auffassung vertreten, Copley sei ein Kupferstich vorgelegen, der ein Gemälde von Rubens wiedergibt, dem Copley in der Bildanlage folgte.³ Interessanter als die Gesamtkomposition sind aber die einzelnen Figuren, die nach dem in Gefahr Schwebenden greifen und versuchen, ihn aus dem Wasser zu ziehen. Diese Gruppe ist vermutlich auf die Figurengruppe aus dem *Wundersamen Fischzug* von Raffael zurückzuführen, der als

² Vgl. <http://www.nga.gov/feature/watson/>.

³ Schelte Adams à Bolswert nach Peter Paul Rubens, *Miraculous Draught of Fishes*, (1628-1633[?]), Harvard Art Museums, Cambridge (vgl. <http://www.harvardartmuseums.org/art/245570>).

Carton sich bereits damals schon in England befand.⁴ Die im Wasser liegende und ekstatisch schreiende Figur scheint aus einem anderen Werk Raffaels entnommen, der *Verklärung Christi*, die Copley durch seine Italienreise bekannt war, auf der er das Werk kopiert hatte (vgl. Neff/Pressly 1995: 102).

Laut Reynolds kann ein Bild referenzieren auf eine Wiedergabe einer sichtbaren Wirklichkeit, auf eine Idee, die hinter dem Sichtbaren steckt oder auf andere Bilder, die wiederum Ideen darstellen. Letzteres unternahm Copley. Statt ein Bild nur zu kopieren, übernahm er eine Bildformel, die eine Idee repräsentiert. Es handelt sich bei übernommenen Bildformeln also weniger um den Bezug von Bildern auf Bilder, sondern um einen Bezug von Ideen auf Ideen mithilfe dieser Bilder. Grundlage zum Verständnis dieser Bezüge ist in diesem Falle das Wissen um die christliche Ikonografie, die dem Bild eine semantische Aufwertung verleiht (vgl. Klinke 2011: 128-131).⁵ Laut Reynolds bezieht sich ein Historiengemälde jedoch nicht direkt auf bestimmte Ereignisse, die auch durch Texte vermittelt werden. Der Künstler bezieht sich in dem Prozess der Externalisierung des inneren Bildes vielmehr auf innere Vorstellungen, die er sich von einem Ereignis macht und auf der Leinwand zur Darstellung bringt. Text wie Bild beziehen sich gleichermaßen auf die Vorstellung des Ereignisses und sind dabei im Sinne des *ut pictura poesis* als gleichrangig zu verstehen.

Nach Reynolds ist es die Aufgabe des Künstlers, durch Verarbeitung der Sinnesdaten zu Erkenntnissen über die Welt zu gelangen. Diese werden visuell gespeichert und der dadurch aufgebaute Bilderspeicher, der Erkenntnisse repräsentiert, kann mit dem visuellen Medium Malerei dargestellt und damit anderen Menschen verfügbar gemacht werden. Andere Künstlern können wiederum auf diese Wissenssammlung zugreifen, sich diese zu inneren Bildern machen, die sie umgeformt, variiert und rekombiniert wieder zu äußeren Bildern weiterverarbeiten können. Das ist das Verständnis der Bezugnahme auf andere Bilder bei Reynolds im England des späten 18. Jahrhunderts.

4 Raphael, *The Miraculous Draught of Fishes* (1515), Victoria and Albert Museum, London (vgl. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons-animal-image-ry/>).

5 Copley griff auf Elemente Raffaels zurück, die in der Kultur der britischen Oberschicht nach der Grand Tour große Bedeutung hatten. Im Allgemeinen ist einerseits die Kenntnis der jeweiligen Bildvorlagen notwendig, andererseits die Kenntnis der dargestellten Inhalte. Dies zeigte die Kennerschaft der griechischen Mythologie und Geschichte, ein *connoisseurship*, das gerade in England ein wichtiger Bestandteil der Definition eines Gentleman war. Die Verwendung dieser Bildformeln zeichnet zudem den Künstler aus, der sich damit als intellektueller Arbeiter und ebenfalls als Teil der Oberschicht präsentieren konnte.

Der akademische Vertreter Reynolds denkt konservativ und ist in seiner Vorstellung von den Möglichkeiten des Künstlers begrenzt, wenn er *invention* als Rekombination bestehender Traditionen bezeichnet. Aber gerade in England gab es zu dieser Zeit wichtige Gegenströmungen gegen diese akademische Auffassung. Vor allem William Blake, der in Randkommentaren seines Exemplars der *Discourses* scharfe Kritik an Reynolds' Rationalismus übte und das schöpferisch Kreative hervorhob, bei dem völlig neue Bilder geschaffen werden können (vgl. Adams 1978). Reynolds' auf Locke basierende Vorstellung „nothing can come of nothing“ klingt jedoch interessanterweise ähnlich wie das, was Kristeva schreibt: Der Text konstituiere sich durch unendliche „Transformation“ und „Permutation“ und absorbiert, transformiert, und reproduziert sich selbst (vgl. Kristeva 1969: 113). Im Gegensatz zu Kristeva glaubt Reynolds aber nicht an den Tod des Autors/Künstlers, sondern an eine ständig fortschreitende Erkenntnis, die auf den Erkenntnissen anderer aufbaut und weitere hinzufügt. Bildbezüge (*imitation*) sind nur *eine* Form des Bilderschaffens, die Neuschaffung ist die andere (*invention*).

Damit kommen wir zurück zu dem Ausgangspunkt. Inwiefern ist das, was Reynolds als Bezüge beschreibt, vergleichbar mit dem, was aus der Intertextualität bekannt ist? Es handelt sich bei dem Beschriebenen nicht alleine um Anspielungen, wie sie etwa Genette beschrieb. Es handelt sich vielmehr um geistige Bilder, die nicht anders externalisiert und kommuniziert werden können als im Bild. Diese Bilder lassen sich aber aufgreifen und in neue Kontexte einsetzen.

Erkenntnis heißt nichts anderes, als sich eine Welttheorie zu machen. Kant beschrieb, was die Grenzen der menschlichen Vernunft in diesem Prozess sind. Das, was er als „Begriffe“ bezeichnete, sind letztendlich nichts als abstrahierte Ideen von Zusammenhängen in der Welt (vgl. Kant 1781: 25-27 [I.1 §1]). Dass dabei aber meist an Wörter als Ideenträger gedacht wurde, liegt an der Präferenz für das Schriftliche in der Aufklärung, die wieder in dem von Rorty (1967) beschriebenen *Linguistic Turn* und dem ihm folgenden (Post-)Strukturalismus, zu dem auch Kristeva zu zählen ist, aufscheint. Bildwissenschaftler wie Gottfried Boehm oder Hans Belting machen dagegen deutlich, und das klang bereits bei Reynolds an, dass es auch Ideen gibt, die als innere Bilder vorliegen (Belting 2001). Den Zusammenhang zwischen äußeren und inneren Bildern sowie die spezifischen Eigenschaften von Bildern zu erforschen, ist Aufgabe von Teilbereichen der Bildwissenschaft, nämlich der Bildanthropologie und der Bildtheorie. Deren Bezüge zueinander zu untersuchen, kann sich eine Interpiktorialitätsforschung zur Aufgabe machen. Die Kunstwissenschaft kann mit einer als Bildtheorie gelesenen Kunsttheorie viel dazu beitragen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adams, Hazard (1978): „Revisiting Reynolds' Discourses and Blake's Annotations“, in: Robert N. Essick/Donald Pearce (Hgg.), *Blake in His Time*, Bloomington: Indiana UP, S. 128–144.
- Aristoteles (2003): *Metaphysik*, hg. Thomas A. Szlezák, Berlin: Akademie.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie – Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: W. Fink.
- Boehm, Gottfried (1994): „Die Bilderfrage“, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* München: W. Fink, S. 325-343.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*, Paris: Seuil.
- Gombrich, Ernst H. (1942): „Reynolds's Theory and Practice of Imitation“, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 80.467, S. 40-45.
- Hagstrum, Jean H. (1958): *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: University of Chicago Press.
- Kant, Immanuel (1781): *Critik der reinen Vernunft*, Riga: J. F. Hartknoch.
- Klinke, Harald (2011): *Amerikanische Historienmalerei. Neue Bilder für die Neue Welt*, Göttingen: Graphentis.
- Kristeva, Julia (1969): *Séméiôtiké. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris: Seuil.
- Locke, John (1997 [1690]): *An Essay Concerning Human Understanding*, hg. Roger Woolhouse, Harmondsworth: Penguin.
- Mitchell, W.J.T. (1994): *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.
- Neff, Emily Ballew/William L. Pressly (1995): *John Singleton Copley in England*, Houston: Museum of Fine Arts.
- Platon (1990): *Der Staat. Werke in 8 Bänden. Bd.4*, hg. Gunther Eigler, Darmstadt: WBG.
- Platon (1973): „Menon“, in: *Werke in 8 Bänden. Bd.2*, hg. Gunther Eigler, Darmstadt: WBG, S. 505-599.
- Reynolds, Joshua (1959): „Discourses on Art“, in: *Discourses On Art*, hg. Robert R. Wark, San Marino: Huntington Library, S. 11-282.
- Rorty, Richard M. (1967): *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago: University of Chicago Press.
- Winckelmann, Johann Joachim (²1756): *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden: Waltherische Handlung.