

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 4 vom 01.07.06

Themenheft

Rezensionen

Inhalt

Hauptheft	1-78
Aus aktuellem Anlass:	
Franz Reitinger	80
Karikaturenstreit	
Rezensionen:	
Franz Reitinger rezensiert.....	86
Geschichtsdeutung auf alten Karten	
Franz Reitinger rezensiert	89
Auf dem Weg zum Himmel	
Franz Reitinger rezensiert.....	95
Bilder sind Schüsse ins Gehirn	
Klaus Sachs-Hombach rezensiert	99
Politik im Bild	
Sascha Demarmels rezensiert.....	102
Bilder auf Weltreise	
Sascha Demarmels rezensiert.....	105
Bild und Medium	
Thomas Meder rezensiert	108
Blicktricks	
Thomas Meder rezensiert	110
Wege zur Bildwissenschaft	
Eva Schürmann rezensiert	113
Bild-Zeichen	
und	
What do pictures want?	
Impressum	127

Franz Reitinger

Karikaturenstreit

Im Zuge der Vorbereitungsarbeiten zur Berliner Festwochen-Ausstellung *Europa und der Orient* des Jahres 1989 zogen die Ausstellungsorganisatoren eine Miniaturmalerei aus dem 15. Jahrhundert aus Furcht vor muslimischen Übergriffen zurück. Die entsprechende Miniatur stellte dar, wie Mohammed im siebten Himmel von den aus der Überlieferung des Korans als ›Huris‹ bekannten Paradiesjungfrauen verwöhnt wurde. Während jede Zeitung von heute schon morgen zum alten Papier zählt, war die Abbildung, unbeschadet der fünfhundert Jahre, die seit ihrer Entstehung verstrichen waren, bis in die Gegenwart brandaktuell geblieben. Das Fragment einer fremden Zeit hatte sich wie eine Wunde in das Geschichtsgefüge der abendländischen Kulturentwicklung gegraben. Die zahlreichen kunstgeschichtlichen Stil- und Epochendarstellungen schienen mit einem Mal Makulatur.

Es ist aus heutiger Sicht nicht völlig belanglos, dass die damalige Festwochenausstellung im Kontext einer ethnologischen Ausstellungsreihe konzipiert worden war. Die moderne Ethnologie hat ihre historischen Wurzeln in den Vereinigten Staaten, wo man für den Karikaturensturm des Islam deutlich mehr Verständnis als in den übrigen Ländern der westlichen Welt aufzubringen bereit ist. So dürfte es nicht überraschen, dass die amerikanische Ethnologie selbst in Bereichen, in denen man dies nicht vermuten würde, bemerkenswerte Beispiele für akademische Selbstzensur liefert. Vor einigen Jahren etwa gingen die Herausgeber eines wissenschaftlichen Sammelbandes auf die Forderung von Indianervertretern ein und verzichteten auf die Reproduktion einer Irokesenmaske. Entsprechende Masken finden sich in zahlreichen amerikanischen und europäischen Museen. Es wäre den Herausgebern also ein Leichtes gewesen, sich hierfür die Publikationsrechte zu besorgen.

Im Fall der Irokesen haben wir es um keine bilderlose oder ikonophobe Kultur zu tun, wodurch die mit dem islamischen Bilderverbot verbundene Problematik wegfällt. Ohnehin hätte es sich bei der Reproduktion nicht um das Original gehandelt. Offenbar war den Stammesvertretern daran gelegen, bestimmte Aspekte visueller Information mit dem Argument unter ihre Kontrolle zu bringen, dass die dargestellten Objekte ursprünglich sakrale Funktionen besessen hätten und von ihrer Zwecksetzung her nicht für eine Veröffentlichung bestimmt seien. Würde das Beispiel Schule

machen, wäre ein in seinen Folgen unabsehbarer Prozess der Desäkularisierung wohl nicht mehr aufzuhalten: Alles kehrt um, Marsch! Mit wehenden Fahnen zurück in eine überwunden geglaubte Vergangenheit voller zauberischer, ankultender Bilder.

Die Ethnologie erhob in den letzten Jahrzehnten den Anspruch, eine Leitdisziplin unter den Kulturwissenschaften zu sein. Ihr Einfluss auf das Denken der westlichen Welt ist kaum zu unterschätzen. Vergessen zu sein scheint, dass die Ethnologie selbst in Abgrenzung von den christlichen Missionsbestrebungen entstanden war und erst in Auseinandersetzung mit den Missionaren ihr wissenschaftliches Profil erhalten hatte. Wie kaum eine andere Disziplin bietet die Ethnologie denn auch das Paradebeispiel einer Alternativwissenschaft, die sich in Überwindung ihrer Anfänge zu einer normativen Wissenschaft emporarbeitete, indem sie die theoretischen Grundlagen des von ihr verfochtenen kulturellen Relativismus zur Ausbildung einer Art Ersatzmoral nutzte. Diese Moral treibt die duldsamen Zeitgenossen angesichts erdrückender historischer Lasten zu immer weitreichenderen Verzichtleistungen an, ohne das vom Gewissen angenagte, defizitäre Bewusstsein damit zufrieden stellen zu können. In ihren extremsten Ausformungen stellt sie sich als verkappte Form eines skrupulösen Bewusstseins dar, das in seiner Selbstgerechtigkeit als eine Art Immunsierungsstrategie zu begreifen ist, die auf ihrer Flucht in die Unbelangbarkeit Trost in immer neuen Paradoxien sucht. Dabei ist das konzessive Verhalten der Ethnologie selber zutiefst religiös konnotiert. Es verinnerlicht asketische Verhaltensmuster und tradiert diese in säkularisierter Gestalt fort. Die Ethnologie scheint so ein Opfer der Verhältnisse geworden zu sein, in denen sie selbst groß geworden war, jener sowohl zivilen als auch religiösen Atmosphäre, wie sie auf den amerikanischen Universitäten zu herrschen pflegt, die durchwegs protestantische Gründungen sind und in deren Stiftungsräten der Stimme geistlicher Vertreter auch heute noch entscheidendes Gewicht zufällt.

Im Jahr 1989 hätten es die weltpolitischen Verhältnisse gewiss weit eher erlaubt, allfälligen Drohungen mit Bestimmtheit entgegenzutreten, als dies unter den heutigen Bedingungen möglich erscheint. Seither ist nicht nur wertvolle Zeit verstrichen, es sind auch andere Beispiele von angstgeleiteter Vor- und Selbstzensur bekannt geworden. Die völlig überzogenen Reaktionen, die zwölf mittelmäßige Karikaturen Monate nach ihrem Erscheinen in einer Tageszeitung eines europäischen Kleinstaats in weiten Teilen der islamischen Welt auslösten, sind so gespenstisch wie absurd. Es ist, als ob Vertreter des Islam Ernst mit ihrer Absicht machten, der übrigen Welt ihr von Zwang und Gewalt bestimmtes Maß der Dinge aufzunötigen.

In der Diskussion um die aktuellen Vorfälle wird meist übersehen, dass in dem Konflikt zwei Komponenten einander überlagern: Im Mittelpunkt der Medienberichterstattung steht naturgemäß das Bilderverbot und damit die Auseinandersetzung um kirchenrechtliche Fragen, die die Visualisierung sichtbarer und unsichtbarer Tatsachen betreffen. Wie weit reicht die religiöse Sphäre in das öffentliche Leben? Gelten religiöse Vorschriften auch für die Politik, die Justiz, die Wissenschaft oder die Kunst? Vor der Kodifizierung des bürgerlichen Rechts und der Etablierung einer zivilen Rechtssprechung war es in den meisten europäischen Ländern üblich gewesen, religiöse Vergehen nach kirchlichem Recht zu ahnden. Goya war einer der letzten Künstler gewesen, die das blutige Treiben von Inquisition und Autodafé aus eigener Anschauung kannten und in ihren Werken anprangerten.

Das Prinzip der Gewaltenteilung und die Ausdifferenzierung der westlichen Gesellschaften in verschiedene Kompetenz- und Verantwortungssphären führten zur Einschränkung der jeweiligen Teilbereiche und ihres absoluten Geltungsanspruchs. Die Ausbildung eines öffentlichen Raums gestattete die Verhandlung und Vermittlung dieser Sphären auf breiter Grundlage. Der Effekt dieses gewaltenteiligen Systems lässt sich etwa am Beispiel der calvinistischen Bilderstürmer darlegen. Calvins Bilderverbot blieb auf den Kirchenraum beschränkt und konnte den Aufschwung von Kartographie, wissenschaftlicher Buchillustration, Genre- und Landschaftsmalerei in den Niederlanden, England und den Vereinigten Staaten nicht verhindern. Ansätze zu einer solchen Entwicklung sind auch im Islam zu beobachten, wo im Schutz einer höfischen Kultur umfassende epische Illustrationszyklen entstanden. Seit dem 17. Jahrhundert haben Reisende, Künstler und Archäologen den Orient, seine Menschen, seine Landschaft und Kultur in Bildern dokumentiert und damit wesentlich dazu beigetragen, diesem zu seinem Antlitz zu verhelfen. Sollte das islamische Bilderverbot wie unter dem afghanischen Regime der Taliban eine Zerstörung all dieser Kulturgüter zur Konsequenz haben?

In den fraglichen zwölf Karikaturen geht es nicht nur um die Problematik des Bilderverbots. Ebenso wichtig ist die Frage: Welchen historischen Stellenwert hat das Lachen und die Erzeugung von Lacheffekten mittels sprachlichen und ikonischen Zeichen in der islamischen Welt überhaupt? Bis heute gilt die politische Karikatur nach englischem Vorbild als Inbegriff einer Demokratisierung des Bildes. Ihre Erfindung zu Anfang des 18. Jahrhunderts ist als eine Folge der durch die ›Glorreiche Revolution‹ in Gang gesetzten demokratischen Erneuerung des politischen Systems in England anzusehen. In einer Zeit, als im übrigen Europa das Lachen in Bildern durchwegs als Lachen von oben – das heißt: als Propaganda im Dienst der Herrschenden – begriffen worden war, exerzierten englische Karikaturisten vor, wie man sich den gewaltlosen Schlagabtausch zwischen Anhängern der Regierung und der Opposition vorzustellen habe.

Bildsatire war nie unschuldig, egal ob man an die Flugblattpropaganda im niederländischen Befreiungskampf und im Dreißigjährigen Krieg oder an die breit gefächerte Bildpublizistik denkt, die die Jakobinerrevolution im Frankreich des 18. Jahrhunderts begleitete. Kolonialismus und nationalstaatliche Politik trugen dazu bei, dass die politische Karikatur viel von ihrer Glaubwürdigkeit verlor und zu einer ebenso grimmigen wie blutrünstigen Angelegenheit wurde. Die Karikatur weiterhin am Leisten einer idealen Wahrheit messen zu wollen, erscheint nach den Exzessen der NS-Hetzpropaganda schwerlich denkbar.

Natürlich kann man versuchen, Tendenzen und Fehlentwicklungen in Karikaturen auszumachen. Doch ist die Entwicklung bildimmanenter Kriterien, die zwischen guten und schlechten Karikaturen zu unterscheiden erlaubten, eher unwahrscheinlich. In jedem Fall wäre es falsch, jeden verachteten Juden als Opfer antisemitischer Umtriebe hinstellen zu wollen, ging und geht doch Lachen schließlich immer auf Kosten von anderen. Wir möchten deshalb folgende grobe Faustregel zur Beurteilung von Karikaturen aufstellen: In Diktaturen funktionieren Karikaturen immer nur als subversive Kraft und nie als offizieller Ausdruck. Ein Karikaturenwettbewerb zum Holocaust in einem theokratischen Einparteienstaat ist nicht nur geschmack- sondern auch witzlos. Gehört werden sollten dagegen jene Künstler und Karikaturisten, die gegen die Regime ihrer Zeit Stift und Hand erhoben und dafür nicht selten mit dem Leben büßten. In funktionierenden Demokratien dagegen gilt: Wer es nicht schafft, sich im öffentlichen Raum angemessen zu artikulieren, hat es auch nicht

verdient, wahrgenommen zu werden. Ausdrücklich falsch wäre es allerdings, daraus den Schluß ziehen zu wollen, wem es gelingt, sich Gehör zu verschaffen, der würde dies auch ausdrücklich verdienen.

Die Entwicklung der religiös motivierten Bildsatire verlief anders als die der politischen Karikatur und ist dementsprechend davon abzuheben. Die Verspottung religiöser Parteien war dem byzantinischen Bildkreis nicht unbekannt und erreichte im Zuge der konfessionellen Auseinandersetzungen am Beginn der Neuzeit relativ früh ein beachtliches Niveau. Schon die alten Griechen hatten sich über ihre Götter lustig gemacht und auch in der christlichen Welt war es nur ein kleiner Schritt vom verehrten Volks- zum verlachten Säulenheiligen. Die Bildsatire Europas scharte ein ganzes Pandämonium fragwürdiger Pseudo-Heiliger wie den heiligen Grobianus oder die heilige Seltenfried um sich, denen man in parodierender Absicht Altäre baute und Opfer darbrachte. Lediglich das Bild Gottes blieb in seiner dreifachen Gestalt als Schöpfergott, als Religionsgründer und als Zeitenrichter von der religiösen Polemik verschont. Dies hinderte die himmlischen Mächte jedoch keineswegs, in den Spottdrucken als sanktionierende Instanz in Erscheinung zu treten.

Interessant erscheint aber doch, dass der Vorgang der Gotteslästerung innerhalb der christlichen Bildtradition immer wieder über die Jahrhunderte thematisiert wurde und sich dem christlichen Gedächtnis im Bild des Gottesattentats einprägte. Die ›Motivgeschichte des Gottesattentats‹ ergibt ein über mehrere hundert Seiten langes, lesenswertes Kompendium all jener ›Schüsse, die Ihn nicht erreichten‹. Die damit verbundene Bildvorstellung war indes keine originär christliche, sondern wurde vor 1200 wie andere Stoffe und Motive aus dem arabischen Raum übernommen. Die Evokation des Lästerungsvorgangs im Bild war seither Teil der christlichen Abschreckungsstrategie mit der Folge, dass der Tatbestand des Gottesattentats als solcher affirmiert wurde und die Möglichkeit von Folgeattentaten als permanente Bedrohung im Raum stand.

William Hogarth und die auf ihn folgenden Karikaturisten rieben sich an den Konfessionen, nicht aber an der Gottesvorstellung selbst. Die Karikatur blieb antiklerikal, ohne je blasphemisch zu sein. Wo es dennoch zu Verstößen kam, waren diese nicht ostentativ als Manifestation, sondern subtil als Anspielung angelegt. Ob Voltaires erhellender Ausspruch, dem zufolge man Gott erfinden müsste, wenn es ihn nicht schon gäbe, als Ausgangsfigur für eine ikonische Tradition der Gotteslästerung anzusehen ist, erscheint zweifelhaft. Eher hat die moderne Pornographie mit Felicien Rops symbolisch verbrämter ›Wollust am Kreuz‹ Pate gestanden. Doch selbst hier stellt sich wie bei George Grosz' *Christus mit Gasmasken* die Blasphemie zunächst als Nebeneffekt ein, ohne im eigentlichen Sinne intendiert zu sein. Rops erinnerte in seinem Gemälde an die Leiden und Verfolgungen durch die staatliche Zensur, der erotische Kunst und Literatur über Jahrhunderte ausgesetzt war. Im gemeinsamen Kampf gegen die herrschenden Zensurbestimmungen wuchs seit dem Ende des 19. Jahrhundert in antiklerikal gesinnten und libertaristischen Kreisen die Bereitschaft zu gezielten Provokationen und Übertretungen.

Es wäre eine Illusion zu glauben, wir lebten in einer Epoche der Gleichzeitigkeit, in der die historischen Zeiten in der Virtualität eines technisch vermittelten Raums einfach kollabierten. Zweihundertfünfzig Jahre dauerte es etwa, bis die Motive des humoristischen Volksbilderbogens, wie sie in Deutschland seit dem 15. Jahrhundert Verbreitung fanden, auch Rußland und Skandinavien erreichten. Die politische Karikatur wurde in vielen europäischen Ländern erst mit hundertjäh-

riger Verzögerung heimisch. Den Napoleonischen Kriegen kam dabei ebenso katalysatorische Bedeutung zu wie der Studentenrevolution und der Einführung der Pressefreiheit im Jahr 1848. Die globale Beschleunigung unserer modernen Gesellschaften lässt darüber hinwegtäuschen, dass Bereiche der symbolischen Kommunikation nicht mit der allgemeinen Entwicklung Schritt gehalten haben. Es scheint sich jetzt zu rächen, dass viele der nicht-westlichen Gesellschaften wesentliche Entwicklungen des Bildes übersprungen haben, um unversehens im globalen Dorf zu landen, das nun seinerseits den überlieferten Vorstellungen unterworfen werden soll. Nur so ist es zu verstehen, dass eine vormoderne Bildform wie die Karikatur und nicht etwa ein avanciertes Medienprodukt oder ein zeitgenössisches Kunstwerk den Anstoß zu den aktuellen Protesten gab. Offenbar steht den Protestierern kein gedanklicher Spielraum für Differenzierungen zwischen generalisierender Satire, personalisierender Invektive und Bildformen wie dem Schandbild zur Disposition, das die gezielte Vernichtung dargestellter Personen intendiert. Ja, es stellen sich Zweifel ein, dass es in den betroffenen Ländern jenseits von Theologie und Kirchenrecht überhaupt eine fachliche Instanz geben könnte, die kompetente Aussagen über Fragen des Bildes zu treffen in der Lage ist. In jedem Fall werden wir in diesen Ländern mit erheblichen Defiziten zu rechnen haben, wenn es um die Dechiffrierung von Bildwerken und die Erklärung ihrer Wirkungsweise geht, mit Defiziten, die es wenig ratsam erscheinen lassen, in der Frage der Bilder auf rigiden, abstrakten Prinzipien beharren zu wollen.

Es wäre ein grober Fehler, die Macht der Bilder zu unterschätzen. Die Vergangenheit bietet mehrere Beispiele dafür, dass Bilder Kriege auszulösen vermochten, zuletzt im späten 17. Jahrhundert als England den Holländern den Krieg erklärte, weil diese die englischen Staatssymbole in Spottbildern verächtlich gemacht hatten. Die heftige und unverhältnismäßige Massenreaktion, die die zwölf besagten Karikaturen in einigen Weltregionen auszulösen imstande sind, erklärt sich wohl am ehesten damit, dass der Ort des Göttlichen als eine Art ultimatives Heiliges betrachtet wird, das der allgemeinen Nivellierung der Werte durch eine kommerzialisierte Medienwirklichkeit entgegensteht, in der die überlieferten Wertvorstellungen nur noch in den Figuren ihrer Verkehrung und Pervertierung fortbestehen. Die Situation wird in diesen Ländern dadurch erschwert, dass der auf den Menschen lastende Modernisierungsdruck, anders als dies die Medien suggerieren, kaum durch Wohlstandsgewinne abgefedert wird. Die aufgestauten Gefühle der Frustration und Verzweiflung lassen viele derart – nicht anders als schon in den Ländern der ehemaligen Achsenmächte zu Anfang der dreißiger Jahre – zu einem willfährigen Instrument der politischen Manipulation werden.

Schwerlich lässt sich der Eindruck verhehlen, dass in den gewaltsamen Protesten gegen die zwölf Karikaturen ein den älteren von uns nur zu vertrautes Phänomen im globalen Maßstab wiederkehrt. Gemeint ist jenes zur chronischen Cholerik neigende, überreizte Publikum, das den Künstlern in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg das Leben schwer machte und ein Klima der Bedrohung und Einschüchterung schuf. Wie die damaligen Künstler haben es die dänischen Karikaturisten verstanden, einen wunden Punkt zu treffen und dabei die latent vorhandene Aggression offen zu legen und zu demaskieren. Tatsächlich geht es im Kern der Auseinandersetzung überhaupt nicht um die mutwillige Verletzung von Gefühlen, sondern, im Gegenteil, um die politisch motivierte Verschleierung und Tabuisierung von Verhältnissen der Unterdrückung, für die die Religion den willfährigen Vorwand abgibt. Genau diese Verhältnisse sichtbar zu machen, sind alle im Einzugsbereich des Bildes tätigen Kulturschaffenden aufgerufen.

Mit hehren Worten wurde dieser Tage die ›Freiheit der Kunst‹ beschworen. Doch geht es hier in der Sache tatsächlich um Kunst? Wenn uns daran gelegen ist, in den islamischen Ländern verstanden zu werden, täten wir vermutlich besser, es bei dem Rekurs auf die essentiellen Grundrechte der Meinungs- und Pressefreiheit bewenden zu lassen. Dass es einer subventionierten Freiheit bedarf, um den Auswüchsen einer liberalisierten Freiheit zu begegnen und etwas vom Ideal der ›großen‹ Freiheit in den heutigen Medienalltag hinüberzuretten, dürfte von außen nur weitere Fragen provozieren. Die eigentliche Herausforderung besteht in der Erhaltung und langfristigen Sicherung eines repressionsfreien Raums zur Artikulation kontroverser Meinungen, nicht aber in dem Beharren auf alten und der Schaffung von neuen Privilegien.

Franz Reitinger rezensiert

Geschichtsdeutung auf alten Karten

Geschichtsdeutung auf alten Karten. Archäologie und Geschichte (Wolfenbütteler Forschungen 101.). Hrsg. von Dagmar Unverhau, Wiesbaden [Harrassowitz] 2003 (495 Seiten, zahlreiche farbige u. schwarz-weiße Abb.)

Die vorliegende Publikation ging aus einer 1999 an der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel stattfindenden Tagung zum Thema *Geschichtsdeutung auf alten Karten* hervor. Der Band enthält insgesamt einundzwanzig Beiträge, von denen einer auf Englisch und zwei auf Französisch abgefasst sind. Diese fremdsprachigen Beiträge könnten sinnvolle thematische Ergänzungen sein. De facto stehen sie mit ihrer punktuellen Problemstellung innerhalb des Bandes freilich eher isoliert, ohne dem Übergewicht an Deutschlandkarten und deutschsprachiger Kartographie Gleichwertiges entgegenzusetzen.

Die verhandelten Materien reichen von der Karolingerzeit bis ins späte 19. Jahrhundert, umfassen also den verhältnismäßig langen Zeitraum von etwa tausend Jahren. Nicht ganz die Hälfte der Beiträge ist monographisch angelegt und beschäftigt sich mit einzelnen, zum Teil bedeutenden Karten, Kartenwerken oder Kartographen. Andere Beiträge, namentlich jene über mittelalterliche Ökumene-Karten, über Portolankarten, die Kartographie des Islam oder die Landaufnahmen der Nationalstaaten im 18. und 19. Jahrhundert, weisen mehr den Charakter von allgemeinen Einführungen oder zusammenfassenden Darstellungen in die jeweils relevanten Gegenstandsbereiche auf.

Die Beiträge von Anne-Dorothee von den Brincken und Ivan Kupčik über Ökumene-Karten und Portolankarten laufen auf eine Repertoirisierung von Orten, Zeichen und Symbolen hinaus, der eine Darstellung in tabellarischen Synopsen am adäquatesten zu sein scheint. Kupčiks Feststellung, wonach nur etwa ein Zehntel der anonymen Portolane aus der Zeit vor 1500 aufgrund stilistischer Merkmale einem bestimmten geographischen Raum zugeordnet werden könne, wirkt

ernüchternd. Sein Beitrag liest sich streckenweise als Versuch einer Systematisierung der Portolanforschung und ihrer Ergebnisse. Paul D. A. Harvey weist darauf hin, daß in Palästinadarstellungen auf mittelalterlichen Welt- und Regionalkarten bis ins 14. Jahrhundert das Wissen aus der Bibel die Raumerfahrung der Kreuzfahrer überwog. Kurz vor der Wende ins 16. Jahrhundert fanden die Kenntnisse der portugiesischen Erkundungsfahrten an der Küste Westafrikas in deutschen Kartenwerken wie dem Behaim-Globus und den Tabulae novae des in Florenz wirkenden Nürnbergers Henricus Martellus Eingang, denen Ulrich Knefelkamp und Johann Werner Kreuer je einen Beitrag widmen. Knefelkamps Annahme, wonach der Behaim-Globus von der Entwicklung älterer Kartentypen abhängig sei, lässt selbst den Ansatz einer Ausführung vermissen. Stattdessen wendet sich der Autor legendären Motiven und ihren literarischen Vorbildern bei Marco Polo, dem Pfaffen Lamprecht und Johannes von Hildesheim zu.

Den Kern des Bandes bilden neun Beiträge über neuzeitliche Geschichts- und Ausgrabungskarten. Autoren wie Johannes Dörflinger und Walter Goffart konstatieren im 18. Jahrhundert das Auftauchen einer historischen Kartographie des Mittelalters und der Neuzeit, die, von einer biblischen Geschichte der vier Weltreiche abgekoppelt, farbliche Kodierungen für didaktische Zwecke nutzt. Während das Deutschlandbild frühneuzeitlicher Karten durchwegs konfessionell vermittelt und durch die Gliederung des Reiches in zehn Verwaltungskreise administrativ geregelt war, soll das Kartenbild eines in zahlreiche Duodezfürstentümer zerfallenden deutschen Flickenteppichs nach dem Dreißigjährigen Krieg laut Armin Wolf eine Erfindung der Bismarckzeit gewesen sein.

Die Coverillustration unterstreicht die politisch-strategische Wichtigkeit der Kartographie. Freilich werden die funktionalen Aspekte des Kartengebrauchs in dem Band eher stiefmütterlich behandelt. Der einführende Beitrag Rainer Vollmars im fünften Abschnitt über kartographische Welterfassung im Dienste herrschaftlicher Instrumentalisierung bleibt in seiner ›kulturhistorischen‹ Phrasierung der Thesen John Brian Harleys und Denis Woods jedenfalls kursorisch. Man würde sich wünschen, Vollmar hätte stärker aus dem Fundus seiner verdienstvollen Publikationen über Indienkarten und amerikanische Siedlerkartographie geschöpft. Aufschlussreich sind Kai Brodersens Thesen zur Tabula Peutingeriana. Dem Autor zufolge sei die Vorlage zu dieser wohl berühmtesten antiken Karte ins erste vorchristliche Jahrhundert zu datieren. Griechen und Römer hätten keine maßstäblichen Karten, sondern nur Routendiagramme gekannt. Ebenfalls erwähnenswert ist Joachim Neumanns begriffshistorischer Beitrag über das wechselvolle Schicksal der deutschen Territorien und einer sich im Blickfeld von Selbst- und Fremdwahrnehmung wandelnden Reichsidee, die diese Territorien begrifflich zusammenfasste. Hinzuweisen wäre schließlich noch auf Heinz Musalls Rekonstruktion barocker Kulturlandschaften anhand früher topographischer Karten.

Ins Auge fällt die aufwendige Buchgestaltung des in preußischem Königsblau gehaltenen Bandes, zumal wenn man bedenkt, wie wenig Geld kartographiehistorischen Gesellschaften wie der D-A-CH für die Drucklegung ihrer Tagungsbände zur Verfügung steht. Dabei unterscheidet sich die einmalige Wolfenbütteler Tagung nach ihren Teilnehmern und nach ihren Inhalten nur unwesentlich von den herkömmlichen Colloquien. Ist doch der gedankliche Spielraum zwischen historischen Karten im Allgemeinen und Geschichtskarten und -Atlanten im Besonderen so breit angelegt, dass man kaum noch von einer thematischen Fokussierung sprechen kann. Schließlich ist jede Karte sowohl das Ergebnis von Tradierungszusammenhängen wie Zeugnis ihrer Epoche, ohne

darum schon Vergangenheit als solche zu thematisieren, wie dies in herkömmlichen Geschichtskarten der Fall ist.

Im Unterschied zu den alle zwei Jahre stattfindenden kartographiehistorischen Colloquien steht hinter der einmaligen Tagung offenbar keine wissenschaftliche Gesellschaft oder Institution. Die Wolfenbütteler Bibliothek tritt nach außen hin nur als Tagungsort und Namensgeber der wissenschaftlichen Reihe auf, in der dieser Tagungsband erschienen ist. Die Herausgeberin ist ihrerseits in der deutschen kartographiehistorischen Forschung wohl eher als Außenseiterin oder im positiven Sinne als Grenzgängerin einzustufen. Man ist versucht zu fragen, ob hier die politische Nähe zur Bundeshauptstadt und zu diversen Fördereinrichtungen des Bundes, die Finanzierung ihres Traums von Buch ermöglicht hat. Vielleicht ist die Coverillustration eines Gemäldes, auf dem zu sehen ist, wie König Ludwig XVI. von Frankreich dem Weltumsegler La Pérouse letzte Instruktionen erteilt, denn auch als Allegorie auf die Entstehung des vorliegenden Bandes zu lesen. Es wäre jedenfalls nicht das erste Mal, dass undurchsichtige bildungspolitische Vorgaben zu Ergebnissen führen, die in ihrem Glanz den Blick in den Sternenhimmel wissenschaftlicher Forschung und seine Chiffren und Signaturen trüben.

Franz Reitinger rezensiert¹

Auf dem Weg zum Himmel

Susanne Wegmann: Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters. Köln / Weimar / Wien [Böhlau Verlag] 2003 (364 S, 16 farbige u. 105 schwarz-weiße Abbildungen)

Das Fegefeuer hat sicherlich als einer der katholischsten und zugleich auch am meisten umstrittenen Motivkomplexe zu gelten, den die sich im Laufe der Jahrtausende zu einem imposanten Kosmos ausdifferenzierende christliche Bilderfahrung kennt. Dies ist eigentlich erstaunlich, wenn man bedenkt, dass die wenigen selbständigen Darstellungen des Fegefeuers, die aus der Zeit vor 1520 auf uns gekommen sind, an zwei Händen abzählbar sind. Mit dem reinigenden Seelenfeuer nach dem Tod verbindet sich deshalb heute auch weniger eine eigene Ikonographie als ein offener Kreis an unterschiedlichen Themen und Motiven, die auf Vorstellungen vom Fegefeuer verweisen. Diese sind zeitlich zwischen der großen Pest und dem Beginn der Reformation anzusiedeln, wobei ihre Blütezeit in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts fällt.

Die spezielle Herausforderung einer motivgeschichtlichen Arbeit zum Fegefeuer besteht in dem Umstand, dass letzteres auf diversen heilsrelevanten Erwägungen und Handlungen beruht, die im Hintergrund wirksam werden, meist ohne direkt im Bild thematisiert zu sein. Diese werden in der (von ihrem Ursprung her) frühchristlichen Lehre vom Freien Willen, der Werkgerechtigkeit und den Guten Werken greifbar, in der so unterschiedliche Praktiken wie testamentarische Schenkungen, religiöse Stiftungen und der Erwerb von Ablässen ihre Rechtfertigung fanden.

So wäre es sicherlich verkehrt, den Glauben an das Fegefeuer als Ausfluss einer allgemeinen Volksfrömmigkeit anzusehen. Schon die Bilder in den zahlreichen Mess-, Stunden- Legenden- und Gesangsbüchern lassen einen engen Zusammenhang mit ritualisierten Formen des Erinnerens wie Totenmesse und Allerseelentag erkennen. Chor- und Altarraum mit dem sich darin vollzie-

¹ Die vorliegende Rezension erschien zuerst in *Medievistik* 17, Frankfurt am Main Herbst 2004, S. 456-463.

henden Transsubstantiationsgeschehen waren demnach der zentrale Ort, an dem das Fegefeuer Bildwürdigkeit erlangte und auf den sich die Bilder vom Fegefeuer bezogen. Fenster- und Altarausstattungen bestätigten dies ebenso wie die im 15. Jahrhundert aufkommende Ikonographie der Gregorsmesse. Neben der vom Priester vollzogenen Messfeier schrieb man aber auch dem privaten Altargebet der Nonnen sowie dem Chorgebet der Chorherren lindernde Wirkung auf die Qualen im Fegefeuer zu. Im Laufe des 15. Jahrhunderts gewann dann die organisierte Laienfrömmigkeit mit ihrem Kollektivgebet vor dem gemeinsamen Brüderschaftsaltar an Bedeutung. Ab 1510 wurde das Fegefeuer an die Gebetsmaschine des Rosenkranzes gekoppelt, die den göttlichen Fürsprechern die persönlich gehaltenen Petitionen der Betenden übermittelte. Dem Instanzenbild der Pestbildikonographie entsprechend intervenierten Jesus und Maria bei einem Gott des Zornes und der Rache, der die Annahme eines neben Partikular- und Universalgericht bestehenden dritten ›Gerichts über die Seelen im Fegefeuer‹ abwegig erscheinen lässt.

Wurde der in der Kultur des Spätmittelalters ablesbare mentale Wandel auch immer wieder mit der Geburt des Fegefeuers in Verbindung gebracht, so war bis Ende der achtziger Jahre kein Korpus an Bildbelegen auszumachen, anhand dessen sich die Dominanz des Fegefeuers in den Jahrhunderten vor der Reformation hätte belegen lassen. Erst auf französische Anregung hin nahm sich die deutsche Kunstgeschichtsforschung dieses Themas an. In der bei Böhlau erschienenen Dissertation von Susanne Wegmann liegt nun erstmals eine umfassende Studie zu den ersten hundertfünfzig Jahren der Visualisierungsgeschichte des Fegefeuers vor.

Auf dem Weg zum Himmel macht den Eindruck eines sympathischen Readers. Das hellblaue Cover hebt am Fegefeuer das Prinzip Hoffnung hervor, das im Buch selbst von der ersten Abbildung an in Frage gestellt wird. Doch auch sonst trägt das Äußere des Bandes. *Auf dem Weg zum Himmel* ist kein Buch, das man einfach nimmt und liest, sondern ein Apparat, den zu handhaben gelernt sein will. Der Leser, der sich etwa einen Eindruck verschaffen möchte, wie die im Textteil beschriebene Abbildung aussieht, muss anhand der Katalognummer im Katalogteil die Abbildungsnummer eruieren, um im Abbildungsteil nachblättern zu können. Möchte er dagegen wissen, was die Autorin zu einer bestimmten Abbildung geschrieben hat, muß er über das Register der Katalognummern am Ende des Buches erst die Seitenzahlen ermitteln, um so die entsprechende Seite nachzuschlagen. Wer erst einmal diesen Einstieg geschafft hat, dem reichen alsbald die fünf Finger seiner freien Hand nicht mehr aus, um die Stellen zu markieren, von bzw. zu denen er wechseln möchte.

Wegmanns Buch ist mit Sachkenntnis geschrieben und sprachlich sauber ausformuliert. Dem ungeachtet sei dem Leser anzuraten, sich je ein Wörterbuch für die lateinischen und mittelhochdeutschen Zitate zurechtzulegen, die zwar transkribiert, nicht aber übersetzt werden, und endlich auch noch einen guten Atlas mit einem ausführlichen Register, um dem Nirgendwo der im Text erwähnten Ortsnamen Herr zu werden. Problematisch an der quasi ängstlichen Faktizität zitierter Sprüche und Namen ist nicht, dass die Autorin derart Teile der von ihr zu leistenden Arbeit auf den Leser abwälzt, sondern dass die mangelnde didaktische Aufbereitung der Informationen ihrerseits nicht ohne Auswirkungen auf die gedankliche Verarbeitung der im Buch verhandelten Inhalte bleibt. Besonders deutlich tritt dies in den Abschnitten über die Odilienlegende und die Gregorsmesse zutage, die eine Qualifizierung und Gewichtung der geographischen Informationen

zur näheren Bestimmung möglicher Entwicklungslinien und Zentren der Verbreitung schon im Ansatz vermissen lassen.

Der Unwissenheit des Lesers wäre mit einigen Zusatzinformationen leicht abzuhelfen gewesen, umso mehr als Wegmanns *Auf dem Weg zum Himmel* vom Umfang her ohnehin überdimensioniert erscheint und genügend Einsparpotential aufweist. Weite Passagen belaufen sich lediglich auf All-over-Beschreibungen, die, da sie nicht zwischen signifikantem und zufälligem Detail unterscheiden, bestenfalls einer maschinellen Form der Lesbarkeit Genüge leisten. Derlei Beschreibungen sind die nutzlosen Früchte einer Schule des reinen, absichtslosen Sehens, die bis heute einer Ästhetisierung der kunsthistorischen Forschung das Wort redet.

Die besondere Leistung der Autorin scheint weniger in der Auffindung neuer, bislang unpublizierter Bilddokumente zu bestehen als in der systematischen Aufarbeitung des vorhandenen Materials. Der von Wegmann präsentierte Katalog an Arbeiten ist repräsentativ, ohne auf Vollständigkeit angelegt zu sein, weshalb auch die frühe Fegefeuerdarstellung aus den *Concordantiae caritatis* des Ulrich von Lilienfeld nicht die letzte Arbeit sein wird, die nachzutragen wäre. Die Zerstörung von kirchlichen Bildern während der Reformation wog im Falle des Fegefeuers besonders schwer. Zu den einfachsten und unauffälligsten Spielarten des Bildersturms gehörte das Übertünchen von bemalten Kirchenwänden. So kommt es, dass Wegmanns Werkliste kein einziges mittelalterliches Beispiel aus dem Bereich der Wandmalerei aufweist. Allein die Verluste der im Umfeld des Buches gedeihenden Kleinformen des Bildes vermochten sich in Grenzen zu halten. Schon allein deshalb wäre es sinnvoll gewesen, diesen eine besondere Leitfunktion bei der historischen Rekonstruktion des Fegefeuers und seiner Ausbreitungsgeschichte im Medium des Bildes einzuräumen. Indessen erweist sich die Kunsthistorikerin der akademischen Tradition mit ihrer Hierarchisierung der Gattungen allzu sehr verhaftet, um Einblattdrucke, Titelblätter und Buchillustrationen in ihren Ausführungen voranzustellen. Dadurch kehren die materiellen Lücken und Verluste in Wegmanns Text notgedrungen als Mangel an argumentativer Kohärenz wieder.

Noch am ehesten gibt der Katalogteil über die inhaltliche Gliederung des Buches Auskunft. Teils nach Motiven (→Gregorsmesse), teils nach Bildgattungen (→Buchillustrationen), teils nach kulturhistorisch übergreifenden Themen (→Jenseitsvorsorge) zusammengestellt, erweckt dieser den Eindruck des Uneinheitlichen. Der einmal gewonnene Eindruck setzt sich auch innerhalb der einzelnen Abschnitte des Katalogs fort. In der zahlenmäßig umfangreichsten Gruppe der Buchillustrationen folgen *Ars Moriendi*, Rosenkranz, eine Sammelhandschrift mit den Werken der Barmherzigkeit, mehrere hl. Brigitten, Brendansage, ein Bruderschaftsbuch, diverse Stundenbücher, zwei Graduale, einige *Hortulus Animae*, Jacobus von Voragine, mehrere Kalenderdarstellungen, ein Memorienbuch, ein Missale, ein Gerichtsspiel, eine weitere Heiligenlegende, ein weiterer Rosenkranz, mehrere *Specula Humanae Salvationis*, weitere Stundenbücher und endlich ein weiterer Rosenkranz ohne erkennbare zeitliche, räumliche oder thematische Ordnung aufeinander. Der Eindruck mangelnder Übersichtlichkeit wird im Abbildungsteil verstärkt: Zum einen ist hier nur eine Auswahl der Arbeiten im Katalog reproduziert. Zum anderen zerfällt der Bildteil seinerseits in Farb- (Farbabb. 1-13) und Schwarzweiß-Abbildungen (Abb. 1-91), an die sich fuglos eine Reihe von Vergleichsbeispielen (92-105) ohne eigene Katalognummer anschließt. Wendet sich der Leser dem eigentlichen Text zu, um der Verwirrung Herr zu werden, so findet er eine Unterteilung des der Buchillustration vorbehaltenen Kapitels in gewöhnliche Abbildungen, eigentliche Illustrationen, Ti-

telblätter und Einblattdrucke vor, eine Gliederung, die keinerlei historische Auswirkungen auf die Ikonographie des Fegefeuers erkennen lässt und in einer Reihe von Fällen (7. 10, 7. 11, 7. 12, 7. 13, 7. 19) erst gar nicht nachvollziehbar ist, da der spezifische Ort der Abbildung im Aufbau des Gesamtwerkes nicht näher präzisiert wird.

Die im Text als einheitliche Gruppe zusammengefassten Einblattdrucke findet sich über den Abbildungsteil verstreut als vielfach nicht oder nur schwer zuordenbare Restbeispiele. Den Holzschnitt von den *Seelen auf dem Kirchhof* etwa deutet Wegmann intuitiv als einmaliges und weitgehend isoliertes Beispiel der Totenmemorie. Die Evokation des Buches Hiob durch die Toten könnte im erweiterten Sinne auf das siebente der ›Werke der Barmherzigkeit‹ hindeuten. Eine ungleich passgenauere Einbindung in die zeitgenössische Ikonographie erlaubt freilich ein Vergleich mit dem Gemälde der Gregorsmesse aus dem Sippenaltar für St. Maria zur Wiese in Soest. Hier wird die Heilswirkung der Gregorsvision nicht, wie üblich, den armen Seelen im Fegefeuer, sondern den Seelen auf dem Kirchhof zuteil. Auch der einfache Mann, der sich keine Grablege in der Nähe des Altars leisten konnte, kommt so in den Genuss der in der Messe freiwerdenden Kräfte.

Wegmann räumt der Mystik und der Visionsliteratur in der Genese des Fegefeuers eine Schlüsselstellung ein, die anhand des präsentierten ikonographischen Materials kaum nachvollziehbar ist. Dieweilen sie vereinzelte Aussagen mystischer Autoren überbewertet, gelingt es Wegmann nicht, die für die Frühphase maßgeblichen Traditionsstränge hinreichend herauszuarbeiten. Sie stellt ihrem Buch zwar ein Motto aus dem *Compendium theologiae veritatis* des Dominikaners Ripelin von Straßburg aus dem 13. Jahrhundert voran, verkennt aber, in welchem Ausmaß Buch vier und sieben des *Compendiums* für die Ikonographie des Fegefeuers ausschlaggebend wurden. Dies trifft in gewisser Weise auch auf ihre Ausführungen zur *Legenda Aurea* zu, die wie eine Präambel wirken, aus der die Autorin keinerlei weiteren Nutzen zieht. Dabei hätten *Compendium* und *Legenda* mit ihrer Unterscheidung zwischen Suffragien und Indulgentien, zwischen einem Reinigungsfeuer nahe der Hölle und einem in den Lüften wertvolle Hilfestellungen zur Beurteilung der Heilswerke und der Lokalisierung des Fegefeuers geben können.

Indes scheint es, als ob der deutsche Ausdruck für ›Purgatorium‹, anders als im Lateinischen und den übrigen romanischen Sprachen, einer topographischen Spezifizierung des Jenseitsorts eher im Wege stand. Das Fegefeuer wurde zwar mit unterschiedlichen Ortsattributen versehen, wies aber selber – seiner Elementarnatur entsprechend – keine räumliche Struktur auf. Allein in den Handschriften des *Speculum humanae salvationis* trat das Fegefeuer systematisch mit anderen Jenseitsräumen in Beziehung. Der vermutlich auf italienische Quellen zurückgehende *Heilsspiegel* blieb in den deutschen Ländern freilich eine Sonderausprägung, die keine Nachfolge fand.

In denkbar beiläufiger Weise führt Wegmann auf Seite sechzehn den Begriff der Suffragien ein, auf den sie sich in ihrer weiteren Darlegung des für die Befehung des Fegefeuer Glaubens unabdingbaren Systems der Fürbitten stützt. Eine Folge des eingangs Versäumten ist, dass die Autorin auch späterhin keine klare Vorstellung mehr vom spätmittelalterlichen Konzept der Werkgerechtigkeit entwickelt und die zahlenmäßig nicht eindeutig fixierten ›Guten Werke‹ der Scholastik ikonographisch wie gedanklich mit den sieben biblisch verbürgten ›Werken der Barmherzigkeit‹ vermengt.

Die von Christus geforderten ›Werke der Barmherzigkeit‹ waren tätige Werke der christlichen

Nächstenliebe, deren Praktizierung zu den Pflichten eines jeden Christenmenschen gehörte. Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts wurden die gläubigen Christen hingegen zur Erbringung immer aufwendigerer individueller Bußleistungen angetrieben, so genannten ›Guten Werken‹, welche die Einhaltung der Gebote Gottes und den Empfang der durch den Priester erteilten Sakramente als Mittel der Heilung und Erlösung zunehmend in den Hintergrund drängten. Die ›Guten Werke‹ stellten gewissermaßen kontemplative Zusatzleistungen zur Begleichung zukünftiger Strafen dar (Vgl. hierzu etwa F. Reitinger: ›Kampf um Rom‹. *Von der Befreiung sinnorientierten Denkens im kartographischen Raum am Beispiel einer Weltkarte des Papismus aus der Zeit der französischen Religionskriege*. In: Utopie. Gesellschaftsformen - Künstlerträume, hrsg. v. Götz Pochat und Brigitte Wagner, Graz 1996, S. 100-140).

Wegmann spricht unzutreffender Weise von ›guten Taten‹, eine Wendung, die etwa den französischen ›bonnes actions‹ entspricht und für die moderne Epoche der Pfadfinderbewegung, aber kaum für das Spätmittelalter adäquat erscheint. Ihr entgeht dadurch die analoge Grundstruktur, welche die materiellen ›Werke der Barmherzigkeit‹ und die vielfach durch Geld erkaufte immateriellen ›Guten Werke‹ miteinander verband. Messe und Gebet waren nicht einfach die Nummer acht und neun einer erweiterten Reihe von karitativen Werken. Die ›Werke der Barmherzigkeit‹ dienten, im Gegenteil, lediglich als Anschauungsmuster für die auf der geistlich-abstrakten Ebene durch die so genannten ›Guten Werke‹ in Gang gesetzte Heilsmechanik. Unter ›Almosen‹ sind darum auch weder ›Hungrige speisen‹, ›Dürftige bekleiden‹ noch irgendein anderes Gebot der Mildtätigkeit zu verstehen, sondern Opferstock, Kollekte und Sach- bzw. Geldspenden an Bettelorden und andere kirchliche Einrichtungen. Augenfällig wird der klerikale Almosenbegriff an dem Widerstand, den die katholische Geistlichkeit um 1500 den Versuchen der weltlichen Obrigkeit entgegensetzte, in den Kirchen Sammelstellen für die Armenfürsorge einzurichten (vgl. *Die Bilder in den lutherischen Kirchen. Ikonographische Studien*, hrsg. v. Peter Poscharsky, München 1998, S. 76).

Nicht zufällig ist es eine *Biblia picta* aus dem späten 15. Jahrhundert, in der die – sowohl textlich wie ikonographisch – im Neuen Testament verwurzelten ›Werke der Barmherzigkeit‹ quasi der Logik der nicht-biblischen ›Guten Werke‹ unterworfen werden. Im Gegenzug leisten die ›Werke der Barmherzigkeit‹ einer Veralltäglichen des Fegefeuers Vorschub, indem sie dieses aus dem Sakralraum der Kirche mitten in das gemeine Leben holen. Zu den sprechendsten Details dieser Handschrift zählt ein Engel, der einer Seele im Fegefeuer einen Ablassbrief überreicht, in dem die Autorin nichts weiter als eine ›Pergamenturkunde‹ erblickt.

Was Wegmann unter ›deutscher Kunst‹ versteht, bleibt unklar. Meint sie damit Bildwerke, die ursprünglich auf deutschem Territorium entstanden oder die sich heute auf deutschem Territorium befinden? Meint sie ins Deutsche übersetzte oder mit deutschen Beispielen versehene Werke, oder aber solche, die in deutschsprachigen wissenschaftlichen Studien publiziert wurden? Der Prozentsatz an fremdsprachiger Literatur übersteigt in Wegmanns Arbeit jedenfalls kaum den gängigen Eckzins. So könnte man meinen, das Fegefeuer wäre eine rein innerdeutsche Angelegenheit gewesen, wenn nicht gleich zu Anfang der Hinweis fiele, dass die Ikonographie des Fegefeuers in Frankreich seinen Ausgang nahm. Dabei bleibt es denn auch. Wegmann unterlässt es, die Ergebnisse der insbesondere für Frankreich existierenden Forschungen in ihrer Arbeit auszuwerten, Rückschlüsse zu ziehen, Vergleiche anzustellen. Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Province d'après les autels des âmes du purgatoire* (1970); Flora Lewis, *Rewarding Devotion*.

Indulgences and the Promotion of Images (1992); François Virgitti, *L'Iconographie du Purgatoire dans les manuscrits liturgiques du XIIIe au XVe siècle* (1993); Patricia de Leeuw, *Memory and the Mass of St. Gregory* (1995); Michel Vovelle, *Les Ames du purgatoire* (1996); Sylvie Cazaux, *Du nouveau sur le Purgatoire* (1998); Evelyn Verheggen, *Bidden voor een goede gesteltenisse van de ziel. Suffragia in de Noordelijke Nederlanden* (2002) sind nur einige der Autoren, die man in Wegmanns Arbeit vermißt. Was wird die Autorin zudem bewogen haben, eine 1997 von Andrea Kraut bei Hans Holländer in Aachen als Magisterarbeit eingereichte *ikonographische Untersuchung zum Purgatorium* sowie die Aufsätze von Rolf Kiessling, *Vom Pfennigalmosen zur Aussteuerstiftung. Materielle Kultur in den Seelgerätschaften* (1990) und Ralf Lusiardi, *Fegefeuer und Weltengericht. Stiftungsverhalten und Jenseitsvorstellungen im spätmittelalterlichen Stralsund* (2000), nicht weiter zu berücksichtigen?

Wegmann bleibt der Logik des Fegefeuers zu sehr verhaftet, um die konfessionelle Dimension daran zu erfassen. Das Erlöschen des Fegefeuers in weiten Teilen Europas zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird in der Tat erst verständlich, wenn man es vor dem Hintergrund der reformatorischen Gesetz-und-Gnade-Bilder liest, die quasi seine Negation bedeuteten. Wegmann vergibt die Chance, anhand von Künstlern des Übergangs, wie Hans Schäufelein, dem Leser das Ende der Fegefeuer-Ikonographie ausreichend plausibel zu erklären. Die abschließende Zusammenfassung des Buches wirkt denn auch wie die meisten Zusammenfassungen der einzelnen Teilkapitel farblos und wenig schlüssig.

Wegmanns Studie über *Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters* belegt zwar, dass ikonographische Forschung auf hohem Niveau selbst unter erschwerten äußeren Bedingungen an deutschen Universitäten möglich ist. Sie macht aber auch deutlich, dass erhebliche konzeptuelle Arbeit zu leisten sein wird, um ihr den Ruf zu verschaffen, den sie verdient.

Franz Reitinger rezensiert¹

Bilder sind Schüsse ins Gehirn

Sigrun Brox: Bilder sind Schüsse ins Gehirn. Das Bild in der Werbefotografie der 90er Jahre. Kiel [Ludwig] 2003

Kunstgeschichte ist ein viel beackertes Feld. Warum länger in Bibliotheken, Museen und Bildarchiven forschen und recherchieren? Werden wir stattdessen Abonnenten eines Lesezirkels, oder gehen wir ganz einfach ins nächste Café, nehmen einen Stapel Illustrierter zur Hand und tauchen ein in die sprichwörtliche Flut an aktuellen Bildern. Bilder der Werbung eröffnen ein Dorado für spontane Kommentare und Kauserien, und zwar wohl auch deshalb, weil der Betrachter wenig mehr als seine eigene Erfahrung beizusteuern braucht. Das ist bequem, aber auch problematisch, da die mangelnde Distanz zum Untersuchungsgegenstand aufgrund des fehlenden zeitlichen Abstandes durch wissenschaftliche Methodik wettgemacht werden muss, soll eine historische Untersuchung zur Printwerbung nicht als Zeitzeugendokument missverstanden werden.

Bilder sind Schüsse ins Gehirn nennt sich eine ›Untersuchung zur deutschen Printwerbung‹ des zurückliegenden Jahrzehnts, die gewissermaßen das Resultat der ›Suche‹ von Sigrun Brox »nach einem geeigneten Doktorvater« ist. Ihre ›Schüsse ins Gehirn‹ sind »Thomas« gewidmet, »der keine Werbung unkommentiert läßt.« Im Unterschied zu ihrem Freund Thomas begnügt sich Brox nicht mit einfachen Kommentaren, sondern stellt grundsätzliche Überlegungen an. Gleich zu Beginn ihrer Arbeit fragt Brox ›Was ist ein Bild?‹, ohne versucht zu sein, die in dieser Frage verborgenen Untiefen auszuloten. Dagegen weiß sie umso genauer, was Werbung ist. Werbung ist Kunst, wofür es nach Brox gleich mehrere Indizien gibt: Schon so mancher berühmte Künstler besserte sein Budget mit Auftragsarbeiten für die Werbeindustrie auf. Erst recht zeigt sich Werbung in ihren motivischen und stilistischen Anleihen von Kunstwerken inspiriert. Werbung und Werbewirklichkeit wirken aber auch auf die Kunst zurück (Die historische Rolle, die Pop und Warhol bei deren Assimilierung durch die zeitgenössische Kunst spielten, enthält Brox freilich dem Leser vor). Kein

1 Die vorliegende Rezension erschien in einer stark gekürzten Fassung in *Publizistik* 1, 2005, S. 265-266.

Wunder also, dass sich Designer und Werbetexter in der Rolle von ›Art Directors‹ gefallen, die sie sich selbst auf den Leib geschrieben haben.

Sigrun Brox gibt in ihrer Dissertation die Probe aufs Exempel mit einigen herausragenden Beispielen, die sich dem Begriff ›Edelwerbung‹ subsumieren ließen. Der Kern ihrer Arbeit beläuft sich auf die Auslegung dreier Werbeserien, derjenigen einer Tageszeitung, einer Bank und eines Strickwarenherstellers. Anstatt ihre Thesen von den Bildern her zu entwickeln, schickt Brox ihren Bildanalysen einen Verschnitt an Zitaten zur Theorie des Bildes, der Geschichte der Fotografie und der Praxis des Werbens voraus, die ihr Buch insgesamt als bloßes Exzerpt erscheinen lassen. Beim geschickten Zitate-Hopping der Autorin wird geradezu alles mit allem kompatibel. Widersprüche und Ungereimtheiten nisten ungeniert in Leertasten und Leerzeilen, zwischen Sätzen und Absätzen.

Selbst der Buchtitel ist ein verstecktes Zitat aus einem Ratgeber mit dem bezeichneten Titel ›Kreativität auf Knopfdruck‹, der in manchem an die autonome Erzählästhetik eines André Gide² erinnert. Indessen macht sich die Autorin über die von ihr in Anschlag gebrachte Schießmetaphorik und deren Kongruenz mit anderen Bildern wenig Gedanken, jagt sie doch auf ihrer Bilderflucht von Pushbild zu Pushbild. Brox leistet sich – was in kunsthistorischen Dissertationen schon recht aufwendig erscheint – für das Titelbild sogar einen professionellen ›Shoot‹. Zu sehen ist der sprichwörtlich pavlowsche Hund, der mit dem Zitat aus ›Anzeigen perfekt gestalten‹ auf Seite 89 des Buches korreliert: »Anzeigen sollen sich dem Umworbenen so stark einprägen, dass ihm durch den bewussten oder unbewussten Erfahrungsspeicher auf dem Weg der Erinnerung Assoziationen kommen, wenn ein entsprechendes Bedürfnis auftritt.«

Geographisch, historisch wie sachlich bleiben Brox' Ausführungen – um bei der Metaphorik des Schießens und Visierens zu bleiben – unscharf. Geographisch nimmt sich die Arbeit als »Untersuchung zur deutschen Printwerbung« aus. Warum die gesamte Fachterminologie, die die Autorin herbeibemüht, aus dem anglikanischen Raum kommt, erklärt sie nicht. Zwar konstatiert sie, dass man sich nach dem Zweiten Weltkrieg an amerikanischen Werbeagenturen orientierte und die meisten deutschen Agenturen bis heute Ableger von englischen und amerikanischen Firmen sind. Doch fällt ihr nicht einmal zum Schluss ihrer Arbeit auf, dass sie mit ihrem Kapitel über Benetton die von ihr gesteckten Grenzen längst hinter sich gelassen hat. Die geopolitische Dimension der Werbung bleibt so unangedacht und unausgesprochen.

Angesichts der durch das gesamte Buch hindurch beschworenen Bilderflut würde historischen Überlegungen nach Ansicht der Autorin nur noch die Aufgabe von Hilfskonstruktionen zufallen. Brox macht es sich hier schlichtweg zu einfach, verkennt sie doch die Bedingungen konsekutiven Handelns in der Zeit und die sich hieraus ergebenden Folgen. Ihre historischen Ausführungen bewegen sich entsprechend auf einer Ebene mit bekannten Marken und Produkten, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg mit einem ›Hoppla, da bin ich wieder‹ bei den Konsumenten zurückmeldeten. Die stille Werberevolution, die Deutschland in den fünfziger Jahren erfasste und in der

2 Die Redewendung dürfte auf Werner Kroeber-Riel (Bildkommunikation. Imagerystrategien für die Werbung, München 1993: 53) zurückgehen. Zur Metaphorik des Schießens vgl. Franz Reitinger: Schüsse, die Ihn nicht erreichten. Eine Motivgeschichte des Gottesattentates, Paderborn 1997, passim.

Geschichte der Werbung eine entscheidende Zäsur darstellt, geht so unbemerkt an ihr vorbei. Gemeint sind die von den Agenturen der Madison Avenue entwickelten Strategien der Käuferwerbung, die unter dem Begriff des ›Marketing‹ Furore machten. Erst durch die Technik des Marketings wurde die Werbung wissenschaftlich, psychologisierend und damit berechnend, hinterhältig und perfide.

Brox verschläft die historische Wende zum Marketing und bekommt so den unglaublichen Aufstieg, den die Werbung im Kontext der deutschen Medienöffentlichkeit in den vergangenen vierzig Jahren erlebte, erst gar nicht ins Blickfeld. So beurteilt sie Werbung noch immer überwiegend danach, wie sie sein soll, das heißt, vor dem Hintergrund ihrer Funktionalität, und kaum je danach, wie sie tatsächlich ist, das heißt, vor dem Hintergrund der von ihr provozierten Defizienzen und Aporien. Tatsächlich resultiert die Problematik der heutigen Bildwerbung aus der Tatsache, dass diese Öffentlichkeit generiert, ohne letztere selbst in irgendeiner Weise zu repräsentieren. Diesen Mangel an Legitimierung versuchen Werbefachleute durch das hohe Lied von Tabubruch, antibürgerlicher Skandalisierung und schlechthin besserer Gesinnung zu überdecken, das Brox gedankenlos nachbetet.

Dabei haben große Konzerne schon längst aufgehört, ihre Kunden zu umwerben. Die Mittel der Werbung dienen ihnen immer öfter, sich selbst in ihrer Macht und Größe zu gerieren und aus eigener Befugnis Statements von gesellschaftspolitischer Tragweite abzugeben, in denen einzelne Personen oder Gesellschaftsgruppen angefeindet und bestimmte Ideologien propagiert werden. Ein Frauenkörper etwa steht nicht mehr attributiv für den Duft und die Zartheit des beworbenen Klopapiers. Die Papierrolle auf dem Werbeplakat birgt vielmehr einen versteckten Vorwurf gegen den idealtypisch posierenden Mann und dessen vorgebliche Unreinlichkeit. Das Bild in der Werbung nimmt so die Züge eines öffentlichen Schandbildes an. Werbung wird zum zweckdienlichen Vehikel für Zynismen und andere Zusatzbotschaften, die eher die hedonistische Befindlichkeit der Off-Milieus widerspiegeln, aus denen sich Designer, Fotografen und Modelle rekrutieren, als diejenige der eigentlichen Konsumenten. Es bleibt nicht bei der gut gemeinten Absicht, Managern, Familienvätern oder auch nur aufmüpfigen Jungen eine Lektion fürs Leben zu erteilen (denn um ›das Leben‹ im starken Sinne des Wortes geht es in der Werbung allemal). Werbung versucht unökonomische, ›asketische‹ Lebensformen zu diskreditieren oder fordert mit ›Nimm zwei‹ mehr oder weniger unverhohlen zu Bigamie und ehelichem Betrug auf. Sie übt auf diese Weise eine stark polarisierende Wirkung aus, die derjenigen des demokratischen Parteienstaats in gewisser Weise analog ist. Im Zeichen des jeweiligen Unternehmens macht sie aus Konsumenten Parteigänger und Anschauungsträger.

Indem Brox syntaktische, semantische und pragmatische Zeichenebene weitgehend vermischt, gelingt es ihr nicht, die appellative Grundstruktur der Bildwerbung herauszuarbeiten, die Christian Doelker dazu bewog, von Bildern der Werbung als ›Pushbilder‹ zu sprechen. Tatsächlich konstituiert sich das Bild in der Werbung um Kategorien der Aufmerksamkeit, die entweder objektiv als Eigenschaft des Bildes oder subjektiv als Eigenschaft des Betrachters gedeutet werden. Instinktiv wertet die Autorin die semantischen Prozesse, die Aufmerksamkeit zu lenken und zu kanalisieren imstande sind, ab. Anstatt das von ihr ›Bild-Headline-Mechanik‹ benannte Zusammenspiel von Bild und Text einer eingehenden Analyse zu unterziehen, beschränkt sie sich auf eine Beschlagwortung der Bild- und Textelemente mit Hilfe von fachspezifischen ›tags‹ wie Logo, Slogan, Claim,

Bodycopy oder Infoline, um das Thema schließlich mit dem allgemeinen Hinweis auf die Wichtigkeit von Konnotationen und Assoziationen auf sich beruhen zu lassen. Von der Metaphertheorie George Lakoffs inspirierte Arbeiten wie Charles Forceville, *Pictorial Metaphor in Advertising*, London/New York 1996; Thomas Schierl, *Text und Bild in der Werbung*, Köln 2001 oder Avram Route, *Metaphor and Visual Imagery in Advertising* (Diss.), Gent 2002 bleiben trotz aller thematischen und theoretischen Relevanz unberücksichtigt. Einem historischen Vergleich mit textgebundenen Bildtypen und Mischformen wie Emblem oder Flugblatt wird damit von vornherein die Grundlage entzogen.

Brox verabsäumt es, die spezifische Funktionsweise der Anzeigenannonce systematisch im transmedialen Vergleich und mit Blick auf die Leitmedien der jeweiligen Epoche herauszuarbeiten. So bleibt die Fotowerbung der Illustrierten für Sigrun Brox, was sie dem gewöhnlichen Betrachter erscheint, auch ohne ihr Buch gelesen zu haben: ein Bestandteil des allgemeinen Medienmix.

Klaus Sachs-Hombach rezensiert

Politik im Bild

Benjamin Drechsel: Politik im Bild - Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten. Frankfurt: Campus 2005

Was seit den letzten beiden letzten Irakkriegen offensichtlich geworden ist, galt immer schon: Bilder sind nicht nur nebenbei, sondern ganz wesentlich und unverzichtbar Teil der Politik. Während dies in modernen Mediengesellschaften bei Phänomenen wie die Kriegsberichterstattung oder Wahlkampf eine bisweilen unerträgliche Aufdringlichkeit erhalten hat, ist bislang wenig in den Blick gekommen, dass auch der Aufbau und der Einsatz von Bildarchiven bereits von eminent politischer Bedeutung sind. Und dies gilt in zweierlei Hinsicht: Zum einen sind viele Bilder als solche unmittelbar politisch, d. h., dass sie in die Prozesse der Meinungsbildung und der politischen Entscheidungen entscheidend eingreifen; zum anderen sind die Strategien politisch, die mit der Archivierung der Bilder verbunden sind und unter anderem ihre Zugänglichkeit regeln.

Beide Aspekte verfolgt Benjamin Drechsel in seiner Monografie *Politik im Bild. Wie politische Bilder entstehen und wie digitale Bildarchive arbeiten*, die mit dem Ziel auftritt, einen Beitrag zur Klärung des Bildbegriffs in der Politikwissenschaft zu leisten. Damit verbunden wird die übergeordnete Frage, inwieweit Politikwissenschaft als eine Bildwissenschaft gedacht werden kann. Neben der ausführlichen Erörterung der bildtheoretischen Grundlagen geht es Drechsler vor allem um das Phänomen digitaler Bildarchive. Die zentrale Ausgangsthese besteht darin, dass die Bildarchive durch ihre Digitalisierung und in Verbindung mit ihren inhärenten Archivstrategien zu wichtigen politischen Instrumenten geworden sind. Diese These wird auch empirisch anhand zentraler Bilddatenbanken untersucht und auf das Projekt der in Giessen initiierten politikwissenschaftlichen Bilddatenbank BiPolAr angewandt, die sich durch die besondere Verzahnung von wissenschaftlicher und politischer Intention bzw. Ausrichtung auszeichnet, so dass sie als praktische Anwendung einer bildwissenschaftlich orientierten Politikwissenschaft gelten kann.

Verglichen mit anderen sozial- und politikwissenschaftlichen Arbeiten hebt sich Drechsels Buch durch eine umfangreiche Diskussion der theoretischen Grundlagen hervor. In übersichtlicher Gliederung behandelt *Politik im Bild* im ersten Teil zunächst die begrifflichen Probleme, die sich bei einem allgemeinen Bildbegriff sowie bei einem speziellen Begriff des politischen Bildes einstellen. Auf dieser sehr umfangreich recherchierten Grundlage werden dann Formen und Aspekte von Bildarchiven erneut zunächst im Allgemeinen und dann für politische Bildarchive im Besonderen dargestellt. In zwei weiteren Teilen, die im Umfang dem ersten Teil entsprechen, wird dann anhand von Fallbeispielen die Frage nachgegangen, auf welche unterschiedlichen Weisen digitale Bildarchive in politische Zusammenhänge eintreten bzw. welche unterschiedlichen politischen Zwecke mit ihnen verfolgt werden können. Die Extreme bilden hierbei auf der einen Seite Archive, die explizit als Instrumente staatlicher Politik aufgebaut und eingesetzt werden, auf der anderen Seite Archive, die primär in wissenschaftlichen Zusammenhängen stehen, ihre politische Dimension aber durch die jeweiligen Archivstrategien erhalten.

Bei den theoretischen Erörterungen zu einem allgemeinen Bildbegriff ist Drechsel um einen Überblick der disziplinären Zuständigkeiten bemüht. Skizziert werden insbesondere die wechselhafte, oft negative Einschätzung der Bilder in der Philosophie, ihre Aufwertung im Kontext des Ästhetischen und die damit verbundenen disziplinären Spannungen etwa im Umkreis von Kunstgeschichte und Medienwissenschaft. In diesem Zusammenhang diskutiert Drechsel etliche Definitionsvorschläge, die er mit einer eigenen Definition abrundet, in der er die Aspekte Bildträger, Bildbedeutung und Blick als notwendige Konstituenten einstuft. Dies ließe sich durchaus mit dem semiotischen Dreieck vergleichen (in dem über die Syntax auf das physische Zeichen, über die Semantik auf die Bedeutung und über der Pragmatik auf den Verwender Bezug genommen wird), sucht aber insbesondere mit dem Begriff des Blicks den terminologischen Anschluss an die kunstgeschichtliche Terminologie.

Auch bei den Ausführungen zum Begriff des politischen Bildes bzw. der visuellen Politik spielen neben den historischen Aspekten die Fragen um die verschiedenen disziplinären Zuständigkeiten eine wichtige Rolle. Entsprechend kommen die unterschiedlichen Zugänge zum politischen Bild, etwa der Politikwissenschaft, der Soziologie oder der Kunstwissenschaft, zur Sprache. Mit Recht weist Drechsel darauf hin, dass die anzutreffende Beschränkung auf Bilder mit staats- oder parteipolitischen Sujets dem Phänomen der politischen Bilder nicht gerecht werden kann. Alternativ wählt er einen gebrauchstheoretischen Zugang, nach dem ein Bild zu einem politischen Bild wird, »wenn es intersubjektiv überprüfbar in Zusammenhang mit mindestens einer öffentlich verbindlichen Entscheidung gestellt wird« (S. 74). Wichtig ist damit nicht mehr *was* ein politisches Bild ist, sondern – im Sinne von Goodman – *wann* etwas zum politischen Bild wird. Seine allgemeine Bildexplikation aufnehmend, erläutert Drechsel dies anhand der in seiner Bildexplikation eingeführten Kategorien Bildträger, Blick und Bildbedeutung, die jeweils unabhängig voneinander in politische Zusammenhänge eintreten bzw. gerückt werden können. Dies eröffnet sachlich erhellende Differenzierungen zur Beschreibung politischer Bilder.

Das zentrale Thema von *Politik im Bild* sind, wie gesagt, die Bildarchive. Ihre theoretische Erörterung bildet das Gelenkstück, das die begrifflichen Überlegungen mit den eher empirischen Studien verbindet. Sehr umsichtig und präzise wird hierzu ein Archivbegriff eingeführt, der sich sowohl gegen allzu enge archivwissenschaftliche als auch gegen allzu weite (durch Foucault inspirierte)

Vorstellungen abgegrenzt. In Beziehung zu verwandten Begriffen wie ›Sammlung‹ oder ›kollektives Gedächtnis‹ erhalten Bildarchive ihren zentralen politischen Stellenwert, weil zum einen insbesondere Bilder das kollektive Gedächtnis erheblich mitprägen und zum anderen Archive durch die entsprechenden Archivstrategien Einfluss auf die jeweiligen Bildverwendungen nehmen. Dies gilt insbesondere für digitale Bildarchive.

Um dies zu verdeutlichen, erörtert geht Drechsel sehr informativ die Hintergründe, die Geschichte sowie den jeweiligen Aufbau einzelner Archive. Insbesondere das Kapitel zu den kunsthistorischen Bildarchiven (*Foto Marburg* und *prometheus*) ermöglicht einen fundierten Vergleich der unterschiedlichen Archivstrategien. Am Beispiel der Warburg Electronic Library und vor allem am Beispiel der politikwissenschaftlichen Bilddatenband *BiPoIAr* wird dann im abschließenden dritten Teil explizit der Zusammenhang von Bildern, Politikwissenschaft und Archivstrategien thematisiert. Das politikwissenschaftliche Bildarchiv wird dabei als zugleich politisches und wissenschaftliches Instrument angesehen. Seine politische Dimension ist sowohl im Gegenstandsbezug, den politischen Bildern, als auch in der Archivstrategie festzumachen. *BiPoIAr* wird damit als ein Beispiel angeführt, das über die reflexiv einzuholenden wissenschafts- bzw. archivpolitischen Gesichtspunkte hinaus einen genuinen Beitrag zu Etablierung einer bildwissenschaftlich orientierten Politikwissenschaft liefert.

Insgesamt ist *Politik im Bild* eine sehr kompetent recherchiert, erfreulich sachlich und durchweg gut lesbar geschriebene Monografie, der das besondere Verdienst einer gelungenen interdisziplinären Arbeit zukommt.

Sascha Demarmels rezensiert

Bilder auf Weltreise

**Wolfgang Ullrich: Bilder auf Weltreise. Eine Globalisierungskritik.
Berlin [Wagenbach] 2006**

»Vor Bildern haben die Mächtigen weniger Angst als vor Büchern und Reden. Vielmehr sind sie es gewohnt, dass Bilder ihnen dienen.« (S. 9) So beginnt der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich die Geschichte der Globalisierung von Bildern nachzuzeichnen, eine Geschichte, die von Macht und Machtansprüchen geprägt ist. Anhand verschiedener Beispiele zeigt er auf, wieso Bilder sich erfolgreich globalisieren lassen, beziehungsweise, wieso eine Globalisierung von Bildern zum Scheitern verurteilt ist. In dreiundzwanzig mehr oder weniger chronologischen Kapiteln werden verschiedene Stationen einer Globalisierungspolitik von Bildern erörtert. Dabei kommen sowohl Theoretiker wie auch Praktiker gleichermaßen zu Wort: Nicht nur Künstler haben sich immer wieder mit Sprachbarrieren auseinandergesetzt und sich von einer Bildsprache die Völkerverständigung erhofft. Ebenso wurde dieser Wunsch von Politik, Wirtschaft und Religion mitgetragen.

Ullrich versucht darum, jene Eigenschaften zusammenzustellen, die ein erfolgreiches globales Bild in sich vereinen müsste. Zunächst geht er davon aus, dass es sich um eine Addition verschiedener kultureller Bildsprachen unter einem gemeinsamen Nenner handeln könnte. Durch die Erörterung verschiedener Bestrebungen, das Bild zu globalisieren, kristallisieren sich weitere Anforderungen heraus: Ein globales Bild muss einfach und neutral sein. Die ›stock photography‹ (Bilderarchive für die Massenmedien) zählt Ullrich zur am konsequentesten entwickelte Spezies globaler Bilder. Hier gilt: Je vielseitiger einsetzbar ein Bild ist, desto öfter kann es verkauft werden. Für die vielseitige Einsetzbarkeit ist wichtig, dass Bilder eine grosse Kontextoffenheit – man könnte auch von Kontextlosigkeit sprechen – haben, dass sie keine Tabubrüche für jene Kulturen mit den grossen Märkten (USA, Europa, Asien) enthalten und kulturell (gemeint ist hier die ethnische Zusammensetzung) möglichst neutral oder aber plural sein sollen. Durch die Abbildung von unverbindlichen Ausschnitten entstehen ›ortlose‹ Bilder, die in vielen verschiedenen Kontexten verwendet werden können.

Auch die Abstraktheit wurde vielfach von Künstlern zelebriert, scheitert aber an mangelnder Emotionalisierung. Darum widmet sich Ullrich auch den Schlüsselreizen: Die Verniedlichung von Gegenständen und Sachverhalten auf Bildern kann interkulturell angewendet werden. Prototypisches weltberühmtes Bild mit Schlüsselreiz ist Walt Disneys *Mickey Mouse*: Sie sei eine neutralisierte Lebensform, in der sich nicht nur die Geschlechterdualität, sondern auch die Vielfalt der Stimmungslagen aufhebe. Damit konnte diese rundliche Figur mit den grossen Augen und Ohren seit ihrer Geburt einen Feldzug um die ganze Welt in Angriff nehmen.

Trotz dieser vielen Möglichkeiten, die Bilder haben, gibt es gemäss Ullrich aber kein kollektives Bildverständnis. Das zeigt sich unter anderem auch daran, dass keine weltweiten Werbestrategien existieren, auch nicht von internationalen (globalen) Konzernen wie McDonald's oder Coca-Cola. Nicht einmal deren Produkte seien weltweit dieselben. Zunehmend versuchten darum Bildproduzenten durch Meinungsforschung globale Bilder zu konstruieren. So zum Beispiel Otto Neurath, Gestalter von Piktogrammen. Ausgehend von einer Sprache für Analphabeten wollte er eine Bildsprache zur interkulturellen Verständigung finden. Später hat sich Victor Vasaréli der Untersuchung emotionaler Wirkungen von Bildmustern gewidmet, um daraus eine ›folklore planétaire‹ auszuarbeiten. Schließlich wurde auch in der bildenden Kunst ein Versuch durchgeführt: Vitaly Komar und Alexander Melamid haben in vierzehn verschiedenen Ländern nach den Lieblingsbildern der Bevölkerung gesucht und aus den Ergebnissen der Befragung je ein Gemälde hergestellt. Diese Bilder unterscheiden sich erstaunlich wenig voneinander und weisen also doch auf interkulturell gemeinsame Bildvorlieben hin.

Künstlerruhm bedeutete lange Zeit, als Künstler über seine Zeit hinaus, vielleicht für die Ewigkeit, Berühmtheit zu erlangen. Erst viel später kam der Anspruch nach Eroberung des Raumes, denn die zeitliche Geltung müsste ja eigentlich die interkulturelle Relevanz nach sich ziehen. Ullrich stellt fest, dass, wie in der klassizistischen Vorstellung, auch das Disneyland eine Reise durch Raum und Zeit bietet. Im Gegensatz zum Klassizismus wird hier aber niemand überfordert: Der Rezipient ist Konsument. Dieser Umstand, dass es zum Kunstverständnis keine Läuterung der Menschen mehr brauche, wird von vielen Seiten beklagt. Ullrich verweist auf die Wirtschaft und zeigt auf, wie aus einmaligen Bildern Massenprodukte werden.

Ökonomische Überlegungen kamen allerdings erst relativ spät ins Spiel. Sobald man sich aber aus dem Verkauf von massenhaft produzierten Bildern einen Gewinn versprach, erhoffte man sich durch ein Globalbewusstsein der Kunst eine positive Auswirkung auf den Welthandel. Interessanterweise ist es aber nicht nur die Wirtschaft, die globale Bilder zwecks Vermarktung herstellt. Politische und religiöse Führer bedienen sich der genau gleichen Mechanismen. Dies führte immer wieder zu Kritik und zu paradoxen Situationen wie jenem Umstand, dass der Kommunismus und der Kapitalismus die gleichen Strategien zur Aufrechterhaltung ihrer Macht und ihrer Vermehrung benutzen. Im religiösen Umfeld verweist Ullrich auf die Zeugen Jehovas, die eine eigene Bildsprache entwickelt haben (welche allerdings wiederum den allgemeinen Anforderungen entsprechen, wie sie auch für Werbebilder gelten). Ausserdem erörtert er, warum die katholische Kirche es besonders schwer hat mit den Bildern: Bei der Verwendung von Schockbildern wird riskiert, dass die Menschen sie aus blosser Schaulust konsumieren. Bei der Verniedlichung aber macht die Kirche die Erlösung überflüssig.

Der Autor zeigt auf, wie die Schwäche des Bildes, seine intentionale Offenheit, immer wieder dazu genutzt wird, Bilder zu globalisieren, weil sie praktisch in jeden Kontext versetzt werden können. Aufgezeigt wird aber auch, dass der Anspruch, mit einem Bild die Massen anzusprechen, das künstlerische Niveau senkt; ein Preis, der zu zahlen bereit ist, wer sich der Ökonomie unterwirft. Dadurch werden die Bilder kurzlebiger und ein Künstler muss sich entscheiden, ob er mit seinen Werken den Raum oder die Zeit beherrschen will.

Das Buch von Ullrich liest sich bis auf wenige Stellen flüssig, was wohl auch damit zusammenhängt, dass theoretische Ansätze nur sehr oberflächlich eingewoben und nicht ausschöpfend abgehandelt werden. Durch die leichte Erzählweise gleitet man von Assoziation zu Assoziation, gebremst nur durch die Kapitelüberschriften, die im Gegensatz zum Text etwas komplizierter wirken. Gerade weil das Werk insgesamt so leicht und mit vielen anschaulichen Beispielen daherkommt, lässt es allerdings ein griffiges Schlusswort mit Quintessenz vermissen. Eine eigentliche Synthese fehlt ebenso wie wirklich neue Erkenntnisse. Das Buch bietet aber eine gute Zusammenfassung dessen, was bisher geschah, und stellt die Verwebungen innerhalb dieses Komplexes von Globalisierung, Macht und Bildern übersichtlich zusammen. Insgesamt ein schönes Buch mit vielen interessanten Bildern.

Sascha Demarmels rezensiert

Bild und Medium

Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln [Halem] 2006

Klaus Sachs-Hombach hat mit *Bild und Medium* einen weiteren Band zur Bildwissenschaft vorgelegt, der sich für eine interdisziplinäre Verständigung einer Vielzahl von betroffenen Fächern einsetzt. Dass der Bedarf nach einer solchen Verständigung vorhanden ist, belegen die in diesem Band versammelten Autorinnen und Autoren, denn sie sind sich einig: Für eine allgemeine Bildwissenschaft ist Interdisziplinarität unabdingbar. Hervorgegangen ist der Sammelband aus dem Symposium *Kunstgeschichtliche Hermeneutik und bildwissenschaftliche Systematik* 2004 in Magdeburg. Ziel des Symposiums war es, die Spannungen zwischen den Disziplinen zu überwinden oder doch zumindest eine konstruktive Offenheit gegenüber der jeweils anderen Disziplin zu erreichen. Und so liegt auch der Zweck dieses Sammelbandes in der Verständigung über die Interdisziplinarität in der Bildwissenschaft. Der Band gliedert sich dabei in drei Teile: Im ersten Teil geht es um die kunstgeschichtlichen Grundlagen und die medientheoretischen Voraussetzungen für eine allgemeine Bildwissenschaft. Im zweiten Teil werden spezifische Bildmedien und konkrete Bildanalysen vorgestellt. Der dritte Teil schließlich befasst sich mit methodischen Reflexionen.

Schon der Untertitel des Buches (»Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft«) verweist auf die beiden Disziplinen, die sich hier zusammenraufen möchten. Wieso aber ist Interdisziplinarität für Kunstgeschichte und Philosophie überhaupt wünschenswert und vielleicht auch notwendig? Christiane Kruse fordert in ihrem Beitrag eine integrative Kunstwissenschaft, die sich sowohl der Frage nach dem Medium wie auch jener nach dem Bild stellt. Hieraus, so folgert sie, würden sich Anschlussmöglichkeiten für andere Disziplinen ergeben, aus denen gemeinsame Fragestellungen entwickelt werden könnten. Der Vorteil einer gelebten Interdisziplinarität liegt nach Martina Dobbe vor allem auch darin, dass sich eine einzelne Fachrichtung nicht für alle Bilder und für alle Bildverwendungsweisen als kompetent erklären

muss. Trotz des allgemeinen Konsenses über die Notwendigkeit einer fächerübergreifenden Zusammenarbeit zeigen sich in den einzelnen Aufsätzen allerdings auch die Grenzen, die sich die einzelnen Wissenschaften vorgeben. Dies wird vor allem durch die Betrachtung bewusst, wie viel Wert gelegt wird in den Ort, wo eine Bildwissenschaft denn verankert sein müsste. Trotz seines fast schon soziologischen Ansatzes, weist beispielsweise Pablo Schneider Bildwissenschaft ganz klar der Kunstgeschichte zu. Nach Sachs-Hombach scheinen aber viele Spannungen auch auf Missverständnisse rückführbar zu sein.

Einige dieser Missverständnisse deckt Horst Bredekamp für die Kunstgeschichte auf: So wehrt er sich gegen den Vorwurf, die Kunstgeschichte habe einen unreflektierten Objektzugang, indem er darlegt, dass die Kunstgeschichte keinen philosophischen, sondern einen morphologischen Zugang zu Bildern pflege. Darum ist ihre Methode nicht mit philosophischen Maßstäben zu messen. In einem weiteren Abschnitt zeigt er mittels verschiedenen Gegenbeispielen auf, dass auch der zweite Vorwurf, die Kunstgeschichte befasse sich nur mit Hochkunst der Vergangenheit, nicht haltbar sei. Hierin wird er von Thomas Meder unterstützt, der feststellt, dass heute längst nicht mehr jedes Bild ein Gemälde ist, die Kunstwissenschaft sich aber mit jedem Bild befassen könne. Und Jörg Trempler sieht seinen Beitrag als Plädoyer für die kunsthistorische Interpretation auch von aktuellen Nachrichtenbildern.

Verschiedene Autorinnen und Autoren machen allerdings darauf aufmerksam, dass nicht nur Missverständnisse, sondern doch vor allem die territorialen Zuständigkeitsbehauptungen von Kunstgeschichte und Philosophie einer interdisziplinären Zusammenarbeit im Wege stehen. Hans Ulrich Reck bemerkt ausserdem, dass der tatsächliche Bildgebrauch der Gesellschaft weder in der Kunstgeschichte noch in der Philosophie auf eine etablierte Erkenntnistradition stosse; es fehlt an geeigneten Categoriesystemen ebenso wie an epistemologisch anerkannten Bemühungen.

Während im ersten Teil des Sammelbandes also vor allem die Kunstgeschichte und die Philosophie zu Wort kommen, widmet sich der weitere Teil des Buches noch ganz anderen, fernerer Disziplinen. Siegel nennt neben den akademisch traditionellen Fächern wie Kunstgeschichte, Archäologie und Medienwissenschaften Fächer wie Rechtswissenschaften, Mathematik und Soziologie, die sich neuerdings auch mit dem Bild befassen. Aber nicht nur die Disziplinen, für die heute das Phänomen Bild eine Rolle spielt, sondern auch der Untersuchungsgegenstand selber ist sehr vielfältig. Dies zeigt sich unter anderem an der enormen Breite der Untersuchungsdesigns, die in den Aufsätzen der Teile II und III vorgestellt werden: Von Diagrammen über Fotografie, Film und Fernsehen bis hin zum Internet kommt alles vor. Dabei werden auch verschiedene Untersuchungsschwerpunkte herausgeschält: Wissensvermittlung, ästhetisches Empfinden, Wirkungsforschung, Bildmanipulationen und Blickverläufe, um nur einige Perspektiven zu nennen. Nicht selten schimmert dabei ein soziologischer und vor allem gesellschaftskritischer Ansatz durch, so zum Beispiel im Aufsatz von Schneider oder auch von Trempler. Bredekamp merkt weiter an, dass es nicht um die Disziplinen, sondern um die angemessene Annäherung an »die Spezifik und die Resistenz eines empirisch definierten Gegenstandes« gehe. Aufnahme in die interdisziplinären Betrachtungen finden wohl darum nicht nur Geisteswissenschaften, sondern auch die Sozialwissenschaften. Stephan Schwan und Carmen Zahn äußern sich für die Psychologie, wobei nicht nur von deren Theorien und Modellen, sondern insbesondere auch von ihren Methoden profitiert werden soll. Sehr schön zeigen sie am Beispiel einer Blickbewegungsmessung, dass durch sozialwissen-

schaftliche Methoden die bekannten formalen Kompositionsregeln aus der Kunstgeschichte sich teilweise empirisch bestätigen lassen. Ebenfalls für eine empirisch-sozialwissenschaftliche Perspektive sprechen sich Klaus Forster und Thomas Knieper aus. Obwohl es bis jetzt keine systematische empirische Bildwissenschaft gibt, führen sie viele gelungene Beispiele von empirischen Untersuchungen zu Bildern an, die aufzeigen, wie empirische Methoden eine Bildwissenschaft sinnvoll ergänzen können.

Neben den Besonderheiten der einzelnen Disziplinen müssen aber auch, so Gustav Frank und Klaus Sachs-Hombach, die Forschungslandschaften der verschiedenen Länder mit berücksichtigt werden. So werden bislang im deutschsprachigen Raum die Bemühungen zu einer interdisziplinären Bildwissenschaft vor allem von den empirischen Bemühungen der Kunstgeschichte sowie einiger Sozialwissenschaften und den systematisierenden Interessen der Philosophie getragen, während im anglo-amerikanischen Sprachraum die Impulse vor allem von den Cultural Studies und den Dekonstruktionisten kommen. Daraus ergibt sich die Forderung nach der Einbettung des Umgangs mit Bildern in die kulturellen Praktiken des Kontexts. Als nützlich in diesem Zusammenhang erweisen sich die aus den Cultural Studies hervorgegangenen Visual Cultural Studies, die als solches bereits sehr interdisziplinär angelegt sind.

Trotz der grundsätzlichen methodischen und interdisziplinären Öffnung wird an verschiedenen Orten auch darauf hingewiesen, dass man die theoretischen Traditionen seiner eigenen Disziplin nicht völlig aufgeben oder vergessen soll noch darf. Interdisziplinarität bedeutet in diesem Sinne nicht die Aufgabe der eigenen Herkunft, sondern die konstruktive Verbindung mit anderen Fachrichtungen zur Erweiterung des eigenen Horizontes.

Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass sich Interdisziplinarität nicht einfach realisieren lässt. Oft herrschen unter den verschiedenen Disziplinen erhebliche Widerstände. Ob sich die vielen guten Ansätze, die in diesem Buch versammelt sind, in der Praxis bewähren, muss sich also erst noch zeigen. Aber die vielen anschaulichen Beispiele machen dennoch Mut und regen zu eigenen Ideen an. Denn eines ist sicher: Je offener man für andere Disziplinen ist, desto mehr Möglichkeiten hat man für die eigene Analyse. Und wenngleich dieses Buch auch aufzeigt, woran die Zusammenarbeit zwischen den Fachbereichen scheitern kann, so motiviert die Lektüre in jedem Fall zu eigenen Vernetzungsversuchen.

Thomas Meder rezensiert¹

Blicktricks

Uwe Stoklossa: Blicktricks. Anleitung zur visuellen Verführung. Mainz [Hermann Schmidt] 2005

Uwe Stoklossa hat seine *Blicktricks* ursprünglich als Diplomarbeit eingereicht. Die fiel seinem Professor auf, dann einem Mainzer Verlag, der das Ganze nun in großer Aufmachung (und kleinen Beischriften) herausbringt. *Blicktricks* ist randvoll, ein Konzentrat, ja eine Überdosis dessen, was gedruckte Werbung aufregend macht, und schon deshalb sei das Buch all denen nahe gelegt, die über diese Alltäglichkeit die Nase rümpfen.

Werbung kann obszön sein, und sie schert sich keinen Deut darum, ob sie sexualpolitisch korrekt ist. Sie soll einfach um jeden Preis auffallen. Da hilft in der Regel eine ausgetüftelte Gestaltung – das industrialisierte ›Machen‹ einer Kunst, deren Etats so manchen Kulturminister erbleichen ließen. Unter anderem braucht es dazu auch eine Dosis Empirie. Theorie ist freilich in der Regel die Sache von Gestaltern nicht: Zugespitzt gesagt, existieren genau so viele Designer wie Design-Theoretiker, weil Praktiker zur Verabsolutierung der eigenen Erfahrung neigen. Hier gibt Stoklossa, der in seiner Vita das kreative Entwerfen vor der Hochschullaufbahn anführt, einen entscheidenden Anstoß.

Er hat zigtausend Anzeigen gesichtet, und eine Hauptquelle seiner Inspiration, ein großes Archiv, ist in gegenseitiger Dankbarkeit sogar zum Werbekunden in seinem Buch geworden. Er hat seine Funde in zehn Kapitel angeordnet, die zwischen Aktivitäten des Absenders und des Adressaten hin- und herspringen. Aus dem Werbetschungel ist auf diese Weise kein Garten Linnés geworden, aber hier wird ein passabler Weg durch den Dschungel gewiesen. Akademisch ordentlich hätte das Buch wohl eher ›Blicklenkung und Augentäuschung‹ heißen müssen. Stoklossa fügt den vie-

¹ Zuerst erschienen unter dem Titel *Mit eigenen Augen die augenscheinlichen Tricks der Werbung sehen* in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 287, 9. Dezember 2005, S. 37.

len Bildern dann doch einen längeren Textteil an, der mit der entwickelten Wahrnehmungspsychologie eines Rudolf Arnheim nicht mithalten kann, aber auf anregende Weise sehr deutlich macht: Unser Auge ist ein Organ, auf das wir uns gegen alle Evidenz besser nicht verlassen, sobald Seheindrücke komplexer werden.

Unter Gestaltern wird *Blicktricks* seinen Weg machen. Das Buch sollte aber auch noch andere Berufsstände interessieren, etwa die jungen Generalisten der sich formierenden Bildwissenschaft. Phänomenologisch sind die Anzeigen in Stoklossas Buch nicht zu unterscheiden vom herkömmlichen Bild – im Gegensatz zum Objekt in der zeitgenössischen Kunst, das heute auf die plane Fläche und einen festgestellten Augenblick in aller Regel verzichtet. Wie ein gutes Gemälde erkennt man eine gute Anzeige nach wenigen Sekunden. Die Kunst ist wie seit je schon da, wo die Wissenschaft erst mühsam hin muss in ihrem hermeneutischen Drang. Gestaltung, Botschaft, Sinn verstecken sich hinter dem Ding, das an den beworbenen Menschen oder die Zielgruppe gebracht werden soll. Die ›Menschenrechte des Auges‹ zu achten, dazu verpflichtet der Deutsche Werberat. Ansonsten gilt hier, was der Medientheoretiker Vinzenz Hediger jüngst in einen hübschen Satz gekleidet hat: Was dem einen ein Hinweis, ist dem anderen ein Fetisch.

Angesichts der Sammelleistung seines Verfassers verblasen die Schwächen dieses Buches, allen voran das hymnisch werbende Vorwort des betreuenden Professors. Seinem eigenen Satz: »Sämtliche Phänomene (der präsentierten Anzeigen) funktionieren ganz automatisch, ohne Vorbildung und ohne Hintergrundwissen«, widerspricht Stoklossa selbst andauernd. Was Roland Barthes ›punctum‹ nennt, den subjektiven Blickfang, ist für den individuellen Betrachter ohne das ›studium‹, das Aufrufen der eigenen Lieblingserinnerungen, nicht zu haben. Wir sehen Dinge, die nicht da sind, ein nur aus Menschenhänden geformtes Automobil etwa oder eine braune Glatze als eine Kugel Schokoladeneis; wir neigen zur Negation von Faktischem zugunsten der Phantasie. Warum man über das Phänomen des Kippbildes hinaus auf ein Bildrätsel reagiert und auf ein anderes nicht, lässt sich hier bestens überprüfen – an Bildern, die das bewusste Auge sonst eher meidet. Ein Buch, das beim Durchblättern der eigenen, verbildeten Wahrnehmung zur Lehre werden kann. Vielleicht lässt man sich dabei ja von einer werberelevanten Zielgruppe helfen: Einiges darin bereitet auch großen Kindern Vergnügen.

Thomas Meder rezensiert¹

Wege zur Bildwissenschaft

**Klaus Sachs-Hombach: Wege zur Bildwissenschaft. Interviews. Köln
[Herbert von Halem Verlag] 2004**

In den achtziger Jahren wurde die Musikwelt um den weißen Rap bereichert, unter tätiger Mithilfe der *Beastie Boys* und einem Tonträger namens *Licensed to ill* (1986). Während die Musik jener Platte Geschichte ist und höchstens Fans oder Radioredakteure noch interessiert, lässt sich mit der Hülle eine äußerst aktuelle Frage exponieren: Was ist zu entdecken mit einem solchen ›Cover‹, das doch eigentlich etwas bedecken soll? Und welche Wirkung erzielt dieses Gebrauchsbild, wenn man im automatischen Reflex das Wissen um das aufregendste Medienereignis der letzten Jahre abrufft, dem dieses Bild um Jahre vorausging?

Mit welcher Methode Bilder zu verstehen seien, ob und wie der Bildbegriff heute überhaupt noch generell zu fassen wäre, diese und ähnliche Fragen hat der Philosoph Klaus Sachs-Hombach an eine Reihe deutschsprachiger Professoren gerichtet. Seinen Antrieb hat der Herausgeber schon oft dargelegt, zuletzt in einer Habilitationsschrift aus dem letzten Jahr: Es ist der Wunsch nach einer allgemeinen Bildwissenschaft. Nach deren konkreter Durchsetzbarkeit befragt, antwortet die Mehrzahl der nun Befragten freilich skeptisch; umso skeptischer, so scheint es, je konkreter die Einzelnen in ihrem Alltag mit Bildern befasst sind. Dagegen steht auf der Seite der beteiligten Philosophen eine Lust der Arbeit am Begrifflichkeiten, die Begehrlichkeiten spürbar werden lässt, der Mutter aller Geisteswissenschaften neues Terrain zu erschließen.

Siebzehn Männer hat Sachs-Hombach zum imaginären Dialog versammelt. Sie eint die Einsicht, dass der Gebrauch ebenso wie die Deutung von Bildern vom Zusammenhang abhängt, in denen

¹ Zuerst erschienen unter dem Titel »Wie wir die Dinge sehen, ist nicht so leicht zu entdecken« in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 306, 31. Dezember 2004, S. 44. Der Untertitel lautete: Zum Stand der Debatte um die Bildwissenschaft: Klaus Sachs-Hombach facht den Streit um die Deutungshoheit des Visuellen an.



jene erscheinen. Danach wirkt die museale Hängung, die doch auf das Sichtbare konzentrieren soll, verfremdend. Eine CD-Hülle mit einem verkaufsträchtigen Schockbild hat bereits durch den Ort ihres Auftretens anderen Charakter als der Schock einer Kriegserklärung, die medial im eigenen Wohnzimmer stattfindet. Hans-Dieter Huber nimmt diesen Unterschied zum Ausgang einer auch mittlerweile selbstständig formulierten Theorie, die er ›Bild-Beobachter-Milieu‹ nennt. Heute zählt die auratische Erscheinung nur mehr wenig. Kaum ein Bild macht aus sich allein noch ersichtlich, ob es ein nun bedeutsames Zeichen ist oder nicht.

Sind Bilder als Zeichen überhaupt adäquat zu beschreiben? Schon in der Frage wirkt die hermeneutische Grundierung nach, die in unterschiedlichen Gewändern, sprich: Fächern, auftrat, die deutsche Universität gleichwohl vierzig Jahre lang uniformiert hat. Nun scheint der Zeitpunkt gekommen, an dem die Agenten jenes Deutungsaufbruchs, der auch Bilder der ›Theorie des kommunikativen Handelns‹ anheim fallen ließ, endgültig entlastet werden. Textformen als Vergleichsparameter für Bilder, Ikonographien oder die noch vehement ins Feld geführte Semiotik – dies alles wird im Moment überdacht, neu sortiert, auf Anschließbarkeit überprüft. Diesen Wandel garantiert allein die Attraktivität der Aufgaben, vor die uns die neuen Bildwelten stellen. Weitere gute Gründe kann man bei einer Reihe von Disziplinen finden, die ihre Stimmen in der Bildfrage lange nicht erhoben haben oder schlicht nicht gefragt wurden.

Die Vielzahl an Perspektiven, sei es die eines Medienwissenschaftlers, eines Archäologen oder eines Mathematikers, macht den Reiz des Interview-Bandes aus. Gleichwohl eröffnet sie auch die Schwierigkeiten, des Gegenstandes Bild überhaupt habhaft zu werden. Hier schlägt die Stunde der Philosophen: Ein Bild sei mehr als ein vorüberraschender Event, sobald ihm subjektiv irgendeine Bedeutung zugemessen, irgendeine ›Bildlichkeit der Erfahrung‹ (Bernhard Waldenfels), irgendeine ›Weise der Welterzeugung‹ (Dietfried Gerhardus) zuerkannt wird. Diese Weise kann sich ganz vom Bildobjekt abwenden und allein ein Zwischenraum sein, jene Gernot Böhme so wichtige ›Atmosphäre‹, die im guten Fall zwischen Gegenstand und Betrachter entsteht; hierunter fällt freilich auch ein Gewitter. Im extremen Fall wird ein Bild ganz mental: Es ist dann nur noch im

Bewusstsein des Subjekts vorhanden, als Mittel der Selbst- und Welterkenntnis. Jüngere Philosophen arbeiten sich demgegenüber stärker am gewachsenen Bildbegriff ab. Der künstlerischen Moderne kommt hier nochmals große Bedeutung zu.

Das moderne Bild wird von Karl-Heinz Lüdeking als Reduktion des realen Seheindrucks, aber auch des ikonischen Bildes verstanden; allein mit ästhetischen Mitteln gelänge ihm, an die Stelle des geschauten Objekts zu treten. In ähnlicher Richtung, nur systematischer, stellt Lambert Wiesing die ›Bedingungen der Möglichkeiten von Bildern‹ (Lüdeking) dar. Er unterscheidet zwischen Zeichen, Dingen und Bildern. Der Unterschied zwischen letzteren werde vom Bild absichtsvoll negiert: Es stelle Dinge – oder Ereignisse – in großer Evidenz dar, könne aber aufgrund der bloßen Anschauung seiner selbst nicht verheimlichen, dass es sich dabei um anderes als Wirklichkeit handle, um ein allein sichtbar werdendes Ereignis – um ein Bild eben. Hier kommen das Wohnzimmererlebnis des New Yorker Attentats und die Strategie der *Beastie Boys* zusammen. Wiesing deutet an, dass es ungleich komplexere Bilder als jene gäbe. Konsequenter formuliert die ebenso monumentale wie reizvolle Aufgabe, einen an der Bildenden Kunst gewonnenen Wahrnehmungshorizont auf die Neuen Medien anzuwenden.

Ob die viel berufene Wende hin zu den Bildern als ein ›perceptual‹, ein ›pictorial‹ oder vielleicht gar einen ›philosophical turn‹ aufzufassen sei, hängt allein vom Denksystem des jeweiligen Betreibers ab. Doch so unterschiedlich die hier aufgezeigten »Wege zur Bildwissenschaft« auch sind, auf allen finden sich Brosamen der Erkenntnis. Gerade die älteren Hochschullehrer zeigen sich ihrer Methode sicher und formulieren dennoch – oder genau deshalb – geradezu ikonoklastische Einsichten: der Kantianer Reinhardt Brandt etwa, der den Einbruch der Bewegung ins Bild als »ikonische Wende der Neuzeit« tituliert. Damit verschiebt sich das definitorische Problem schlicht vom Zugang zum Gegenstand.

Denn das Bild ist mittlerweile kaum mehr jenes überkommene Ding an sich, als das es noch im Sammelband Gottfried Boehms verstanden wurde, der vor zehn Jahren den ersten Markstein in der hiesigen Debatte setzte. Der Bildbegriff wird heute mehrheitlich im Plural gebraucht. Dieser Verflüssigung helfen weniger Bild-Bestimmungen ab – notwendig sind sie allenfalls als akademische Passierscheine. Wird analytische Theorie heute nicht kreativ anverwandelt, erreicht sie rasch ein Abstraktionsvolumen, das Texte des ›Wiener Kreises‹ zum Lesevergnügen macht. Gefragt sind dagegen denkende Menschen, die genau hinsehen. Was dann bleibt, sind die seit Wölfflins Zeiten virulenten Probleme von Figur und Grund, von Gesagtem und zu Sehendem, von Einfühlung und Abstraktion. Die Aufgaben stehen im Raum. Einen schlichten Rat gab der Philosoph Gilbert Cohen-Séat vor über 50 Jahren zu bedenken; im Entwurf seiner *Filmologie* riet er, eine Sammlung von Studien anzulegen, bei der sich jeder vornehme, was ihm entspreche und zu dem er fähig sei.

Eva Schürmann rezensiert

Bild-Zeichen

und

What do pictures want?

Stefan Majetschak (Hrsg.): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München [Fink] 2005

William J. Thomas Mitchell: What do pictures want? The lives and loves of images. Chicago [CUP] 2005

Was will die Bildwissenschaft?

Ähnlich dem Streit um die Kulturwissenschaften in den 80er Jahren, wird seit Beginn der 90er Jahre eine heftige Debatte um die Etablierung und Gestaltung einer interdisziplinären Bildwissenschaft geführt: Ob es sie bereits gibt, ob und warum es sie geben sollte und wie sie disziplinär zu verankern wäre. Da geht es um eine ganze Reihe von Fragen, mit denen man sich einer Fülle heterogener Bildformen nähert: Teilen sprachliche und visuelle Bilder eine gemeinsame Eigenschaft namens Bildhaftigkeit? Was unterscheidet Kunstbilder von Wissenschaftsbildern, was gemalte von fotografierten, analoge von digitalen Bildern? Lassen sich Piktogramme oder Karten überhaupt unter denselben Begriff einordnen wie Wunsch- oder Angstbilder? Sprechen wir Schatten- und Spiegelbilder zu Recht als Bilder an? Was für eine Bildlichkeit soll Endoskopien zukommen? Hat das Mimesisparadigma in den Zeiten der Computersimulationen endgültig ausgedient?

Tom Mitchell hat im Rekurs auf Wittgenstein Familienähnlichkeiten unter den vielen verschiedenen Vorkommensweisen des Bildlichen ausgemacht (Mitchell, William J. T. 1990: 17-68). So plausibel dieses Konzept auf der einen Seite ist, so wenig klärt es die wissenschaftstheoretischen Probleme. Eine allgemeine Bildwissenschaft mit dem Anspruch, Vorstellungsbilder ebenso zum Forschungsgegenstand zu machen wie Tafelbilder, Diagramme ebenso wie Metaphern, endoskopische Aufnahmen ebenso wie Phantasmen sieht sich mit beträchtlichen Umsetzungsschwierigkeiten konfrontiert. Denn was eigentlich sollte es gestatten, alle diese Gegenstände unter dem Titel Bild zusammen zu fassen? Worin besteht ihre jeweilige Ikonizität? Was haben Bilder im Sinne des Images von Politikern mit den gleichnamigen Gegenständen gemeinsam, die man in gerahmter Form im Museum antrifft?

Vermutlich sollte mindestens zwischen *imagologischen* und *ikonologischen* Aspekten genauer unterschieden werden: zwischen immateriellen Bildformen, wie mentale oder sprachliche Bilder es sind, und dinglich vorhandenen Tableaux. Mentale und psychische Bilder in die Bildforschungen einzubeziehen, bedeutet allerdings auch, dass Bildlichkeit als eine Bewusstseinsleistung verstanden werden muss, was mit erheblichen subjekttheoretischen Schwierigkeiten verbunden ist. Mit welchen Methoden sollen wir uns den vielen funktionellen und systematischen Unterschieden zwischen visuellen Modellen der Naturwissenschaften, religiösen Kultbildern, filmisch bewegten Bildern oder Phantasmen nähern?

Da gibt es zum einen den Vorschlag, die Gemeinsamkeiten all dieser Phänomene in einer sprachanalogen Zeichenhaftigkeit zu suchen. Dann wäre die Semiotik der Königsweg zu allen Formen pikturaler Präsenz und Repräsentation. Das jedoch bereitet denjenigen ein prinzipielles Unbehagen, für die die Besonderheit bildlicher Artikulationen in einer sprach-unabhängigen Veranschaulichungskraft liegt. Doch die Veranschaulichungskapazität einer Computertomographie ist mindestens für den Laien äußerst begrenzt, solche Bilder wollen eher gelesen werden als gesehen sein. Dagegen ist es offensichtlich wenig ergiebig, die *Mona Lisa* als Zeichen der Mona Lisa anzusprechen.

Einig ist man sich darüber, dass Bilder eine suggestive, ubiquitäre Präsenz haben, die kritisch erforscht und begriffen werden will. Eine politische und praktische Dimension dieser Notwendigkeit taucht zum Beispiel dann auf, wenn ein Teil dieser Welt über Karikaturen empört ist, welche ein anderer Teil als gewöhnliche Meinungsäußerung ansieht. Oder wenn die globale Präsenz des digital produzierten Bildes des so genannten Kapuzenmannes aus Abu Ghraib mittels parodierender Zitation einer iPod-Reklame reproduziert wird. Dann zeigt sich einmal mehr, welche Promiskuität die Bilder gerade in Zeiten ihrer technischen Manipulierbarkeit anzunehmen imstande sind. Ins Netz gestellt sind solche Artefakte in einer Weise verfügbar, die ihre Instrumentalisierbarkeit zum Zwecke der Verführung und Beherrschung leichter macht als je zuvor. Eine Klärung und Erforschung der Bedingungen von Bildlichkeit, ihrer Produktion und Rezeption, ihrer Kontexte und ihres Gebrauchs ist von daher offenkundig geboten.

Kontrovers hingegen wird die Frage nach dem Verhältnis und Gewicht der an dieser Erforschung beteiligten Disziplinen diskutiert. Meinen die verschiedenen Fächer: die Kognitions- und die Neurowissenschaften, die Kommunikations- und Medienwissenschaften, Psychologie, Theologie, Soziologie, Kulturwissenschaften überhaupt dasselbe, wenn sie von Bildern reden? Der Streit

um Grundlagenkompetenzen und Rangfolgen gilt der Frage, welche Disziplin hier das leitende Wort haben soll. Rühmt die Kunstgeschichte sich berechtigterweise der größten Kompetenz in der Analyse von Bildern, beansprucht die Philosophie nicht weniger überzeugend, die klassische Begriffsklärungsinstanz zu sein. Daneben behaupten die Medien- und Kulturwissenschaften, die auf die Kunstbilder westlicher Hochkultur verpflichtete Kunstgeschichte käme mit der inflationären Präsenz technisch produzierter Bilder der Alltagswelt allein nicht mehr zurecht.

In der Tat tendieren die Entgrenzungsbestrebungen des Bildlichen ins Unüberschaubare. Bereits innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde der Status des Tafelbildes derart problematisiert, dass die Bildformen der Medienkunst neue Kompetenzen erforderlich zu machen scheinen. Die diversen Tendenzen der Kunst der letzten 100 Jahre finden gerade darin einen gemeinsamen Nenner, dass sie den malerischen Bildbegriff über sich hinaustreiben (von Zero bis Elsworth Kelly), genuin philosophische Fragen aufwerfen (von Magritte bis Jasper Johns) und die Kunst aus den Grenzen des Museums heraus führen (von Duchamp bis Warhol und Beuys). Um wieviel mehr wird das Kunstbild durch Videoinstallation und Medienkunst entgrenzt und wie schwierig ist es wiederum, diese ihrerseits von Musikvideos, Werbefilmen und vom Fotojournalismus abzugrenzen?

Ein aus derart verschiedenen Richtungen in Angriff genommenes Nachdenken über Bilder trifft auf bedeutende Differenzen der wissenschaftlichen Sozialisation, der Methoden und der Selbstverständnisse der beteiligten Einzelwissenschaften. Es kollidieren hier notwendig Theoriestile und Grundbegriffe, wissenschaftstheoretische Voraussetzungen und Zielvorgaben. Von der zuweilen ins Beliebigende tendierenden Pluralität dessen abgeschreckt, was im englischsprachigen Raum unter visual culture studies firmiert, bemühen sich Bildwissenschaftler hierzulande um systematische Konsistenz. So wichtig dieses Bemühen ist, so fragwürdig ist es zugleich, sich auf ein falsches Wissenschaftsideal der Einheitlichkeit und Eindeutigkeit verpflichten zu lassen, das angesichts der Fülle der zu erforschenden Gegenstände gar nicht angezeigt sein kann.

Vor dem Hintergrund disziplinärer Konstitutionsfragen möchte der von Stefan Majetschak herausgegebene Sammelband (Majetschak, Stefan 2005) Perspektiven eröffnen, die zeichentheoretische, kunstwissenschaftliche und transdisziplinäre Gesichtspunkte zur Deckung bringen. Dazu hat Majetschak im Jahr 2004 Vertreter von Philosophie, Kunstgeschichte, Medienwissenschaft, Psychologie, Psychoanalyse, Semiotik und Theologie zu einer Tagung geladen, deren Druckfassung nun vorliegt. Das Dilemma einer ›Wissenschaft vom Bild‹ besteht auch der hier vertretenen Diagnose zufolge im Fehlen einer konsensfähigen Theoriesprache und einheitlicher Kategorien. Analog zur allgemeinen Sprachwissenschaft, so der Herausgeber, müsse eine noch erst zu begründende allgemeine Grundlagendisziplin diese Lücke schließen.

In seinem eigenen Beitrag (Majetschak, Stefan 2005: 97-122) entwickelt Stefan Majetschak seine These von der den Bildern eigenen Kraft des Sichtbarmachens in Abgrenzung zur leidigen Ähnlichkeitsdebatte. Er lässt sich dadurch freilich von einer sehr eingeschränkten Konzeption des Ähnlichkeitsbegriffs leiten. Einmal abgesehen davon, dass der Begriff ›Ähnlichkeit‹, wenn man ihn philosophisch ernst nimmt, sich nicht auf ein kopistisches Nachahmungsideal oder konventionelle Referenzverhältnisse zurückstutzen lässt, stellt sich Skepsis auch dort ein, wo Majetschak behauptet, das Konzept basiere notwendig auf der Annahme einer objektiven Sichtbarkeit. Dass der Begriff ›Ähnlichkeit‹ keineswegs als naive Objektivitätsannahme bildlicher Referenz zu dis-

kreditieren ist, würde sich schon innerhalb der analytischen Philosophie begründen lassen, etwa wenn Analytiker wie Quine die Fruchtbarkeit und Unvermeidbarkeit dieses Begriffs (v. O. Quine, Willard 1975: 161 ff) anerkennen, und Wittgenstein mit dem Begriff der Familienähnlichkeit ein Alternativkonzept zu Identität und Differenz anbietet. Umso mehr lässt sich in der hermeneutischen Argumentationslinie damit arbeiten.

Aber seit Nelson Goodman in der Absicht, einen abbildlich und naturalistisch verkürzten Bildbegriff zu entkräften, darauf hinwies, dass Ähnlichkeit allenfalls das Explikandum der Theorien picturaler Repräsentation sei, aber sie nicht bereits erkläre, werden Anhänger und Verteidiger nicht müde, ihre einschlägigen Argumente gegen diesen Begriff zu wiederholen. Demnach ist mit Ähnlichkeit schlichtweg weniger erhellt als verdunkelt. Dass Bilder deshalb »überhaupt nichts mit Ähnlichkeit zu tun haben« (Majetschak, Stefan 2003), schüttet das Kind freilich mit dem Bade aus. Bereits für die alte Kunst ließe sich zeigen, dass *imitatio naturae* nicht nur als schlichte Nachahmung der *natura naturata* zu verstehen ist, sondern vom Bemühen geleitet ist, die Wirkung der *natura naturans* auf einen Betrachtenden zu rekreieren.

Auch Oliver Scholz wird es nicht leid, gegen den Begriff ›Ähnlichkeit‹ mit analytischen Sprachspielen zu Feld zu ziehen: Wie bereits in seiner Theorie bildhafter Darstellung (Scholz, Oliver R. 1991) wird ihm auch in diesem Beitrag (Scholz, Oliver R. 2005: 63-73) Ähnlichkeit zum Formular für alle gänzlich unhaltbaren Bildtheorien. Dagegen setzt er einen Begriff des Bildes als einer zwar konventionalen, aber nicht gänzlich arbiträren Darstellungsform. Wie jemand es mit dem Ähnlichkeitsbegriff halte, wird ihm zur Gretchenfrage, die über Haltbarkeit oder Unhaltbarkeit einer Theorie im Ganzen entscheidet. Denn jene Leute, die noch immer nicht verstanden hätten, was Scholz seit der ersten Auflage seines Buches 1991 unermüdlich durchexerziert, glaubten zumeist auch, dass Bilder qua Ähnlichkeit in nicht-konventionaler und zugleich nicht-arbiträrer Beziehung zum Dargestellten stünden. Über den Nachweis, dass Bilder hingegen konventionale und arbiträre – wenngleich nicht maximal arbiträre – Zeichen seien, versucht er nun einmal mehr, mit der Ähnlichkeitsthese aufzuräumen. Mindestens für den Umgang mit Kunstbildern sind solche Begriffsumfangsanalysen weitgehend fruchtlos. Dass andere Bildtheorien andere Klärungsinteressen wie auch andere Ähnlichkeitskonzepte haben könnten, fällt den Hütern begrifflicher Ordnung nicht ein.

Wichtiger der Hinweis, dass Bildtheorien die »Verschiedenartigkeit der ›Bildspiele‹« (69) mehr berücksichtigen sollten. Als Bildspiele bezeichnete Scholz bereits 1991 analog zu Sprachspielen die Verwendungskontexte von Bildern, ihre kommunikative Funktion, ihr illustrativer Gebrauch, ihre Verweisungsfunktion im Falle von Hinweisschildern, ihre illokutive Aussagekraft. Diesen Gedanken ausführlicher zu erörtern, wäre ergiebiger gewesen als Ähnlichkeit auf einen Begriff sozialer Konstruktion zu reduzieren, der wenig bis gar nicht entwicklungsfähig ist.

Man muss indessen weder kultur- und konventionsinvariante Darstellungs- und Wahrnehmungsoptionen annehmen, noch von einer ›objektiven‹ Ähnlichkeit des Gegenstands mit der Darstellung ausgehen, um dennoch begründet der Auffassung sein zu können, dass Ähnlichkeit eine für Pikturalität sinnvolle Kategorie ist.

Klaus Rehkämper hat Ähnlichkeit schon früh in diesem Sinne verteidigt (Rehkämper, Klaus 2002), auch Bernhard Waldenfels (Waldenfels, Bernhard 2003) oder Martin Seel (Seel, Martin 2000: 277) haben eine Reihe von wichtigen Argumenten dafür vorgebracht, dass sich der Begriff nicht insgesamt verabschieden lässt. Interessanter noch haben Gert Mattenklott, Michael Pauen und Gerd Funk in ihrer *Ästhetik des Ähnlichen* (Funk, Gerd 2000) entfalten können, welche Anschlussmöglichkeiten der Begriff im Gegenteil bietet. Die hier unterbreiteten Vorschläge weisen auf eine weit- aus gehaltvollere Konzeption des Begriffs hin, als seine Gegner es sich vorzustellen vermögen. Die Herausgeber und Beiträger dieses Bandes entwickeln Ähnlichkeit als eine erschließende Kategorie auch jener Künste, die sich längst vom Mimesisprinzip losgesagt haben, eine Kategorie nämlich, jenseits identifizierender Hermeneutik und differenzierender Dekonstruktion. Diese wird als Aneignung des zu Verstehenden, jene als Überpointierung seiner Andersheit konzeptualisiert. Ähnlichkeit wird dagegen als Vermittlungsbegriff entwickelt, mittels dessen hermeneutische und dekonstruktivistische Vereinseitigungen vermieden werden können. Hier liegen ungleich anregendere Überlegungen für jede Bildtheorie verborgen.

Gerd Mattenklott erläutert im Ausgang von Paul Valéry ein Konzept von Ähnlichkeit, demzufolge diese »gleich weit entfernt von imitatio naturae wie von frei imaginierender Produktivität« (Mattenklott, Gert 2000: 182) anzusiedeln sei. Ihre stilbildende Kraft »beruht auf einer Doppelbindung an Gravitation und Transparenz zugleich.« (Mattenklott, Gert 2000: 182) Ähnlichkeit markiert in dieser Rekonstruktion also überhaupt keine Eigenschaft von Dingen, sondern eine Form geistiger Operationen, eine ›Funktionsweise der Intelligenz‹ und eine ausbalancierende Tätigkeit, mittels der eine Beziehung zum Identischen und zum Nichtidentischen aufrecht gehalten werden soll.

Demnach wäre Ähnlichkeit kein Prädikat, das der Darstellung als Gegenstand zukäme, sondern eine produktive Verfahrensweise des auslegenden Denkens und Wahrnehmens.

Auch die Extensionsüberschneidungen der Begriffe ›Ähnlichkeit‹ und ›Metapher‹ sind erhellend, wie u. a. Wollheim (Vgl. Wollheim, Richard 1991: 17-32) zeigte, als er Metaphern als Modell alles Bildlichen entwickelte. Demnach besteht die Leistung des Bildlichen in einer metaphorischen Verähnlichung, durch die eine konventionalisierte Bedeutung in einem neuem Licht erscheinen kann, was dann gar nicht mehr so weit entfernt wäre von Majetschaks Definition des Bildes als eigenständig bestimmender Sichtbarmachung. Auch an Valérys Konzeption der Kunst als metaphorische Bewegung der Verähnlichung des Unähnlichen lässt sich im Rahmen der Metapherntheorien anknüpfen. In all diesen Überlegungen erscheint Ähnlichkeit als eine analogische Verfahrensweise, die mit imitativen Referenzverhältnissen oder illusionistischen Abbildtheorien gar nichts zu tun hat. All das sollte zur Genüge belegen, warum Bildwissenschaftler sinnvollerweise fortfahren, über Ähnlichkeit nachzudenken.

Viel Platz räumt der Band auch dem etwas überstrapazierten Streit um die Frage ein, ob Bilder Zeichen sind, einem Streit, der oft mehr der forschungspolitischen Profilierung dient, als er der Sache verpflichtet wäre. Ist die Sache doch eigentlich gar nicht disjunkt: Selbstverständlich können Bilder als Zeichen aufgefasst werden, doch damit ist noch nichts über ihre Besonderheit gegenüber anderen Zeichen gesagt. Bedeutsamer ist vielmehr die nähere Erforschung dessen, wie Phänomenalität und Zeichenhaftigkeit des Bildes ineinander wirken. Unideologisch betrachtet kann man sich Bildern freilich zeichentheoretisch nähern, ohne deshalb aufzuhören, sie als unersetzbare

Vergegenwärtigungsmedien ästhetischer Erfahrungen zu begreifen. Noch nicht einmal die Einsicht in die begriffliche Strukturiertheit der Wahrnehmung stellt eine unüberbrückbare Kluft zwischen Analytikern und Phänomenologen dar, wieso sollte also die Einsicht in den Zeichencharakter eines Bildes unvereinbar sein mit seiner ästhetischen Erfahrung?

Überzeugend plädiert deshalb Günter Abel (Abel, Günter 2005: 13-29) dafür, »die ganze Unterscheidung zwischen ›Zeichen und Phänomen‹ selbst aufzugeben« (22). Von repräsentationalistischen Theorien abgegrenzt, möchte Abel die Bildwissenschaft »in der Triangulation zwischen Zeichenphilosophie, Phänomenologie und Kunstgeschichte« verorten (20, Anm. 10). Dass Zeichen, ob Bilder oder nicht, erst praktisch vollzogen werden müssen, mache sie zu einer Angelegenheit der Interpretationsphilosophie, und die Interpretation beginne mit der Wahrnehmung. »Ohne Wahrnehmung gäbe es die Bilder ebenso wenig wie ohne Zeichen.« (17) Diese Vollzugsförmigkeit kann vermutlich gar nicht stark genug betont werden.

Die Wahrnehmung rezipiert eben nicht nur Vorhandenes, sondern ergänzt und übersieht, selektiert und individuiert, weil sie von Einbildungs- und Vorstellungskraft durchsetzt ist. Man könnte sagen, dass eine Pikturalität schon des Sehens und nicht erst des Zeigens jedes Bild zugleich zu einem Gegenstand der Imagination wie der Perzeption macht. Sehr zurecht betont daher Abel den Geschehenszusammenhang von Bild, Wahrnehmung und Interpretation und macht klar, dass Bildtheorie nicht von Theorien der Wahrnehmung – und ergänzend müsste man hinzufügen: der Einbildungskraft – zu trennen ist. Bilder sind eben weniger Abbildungen von Gegenständen als vielmehr Darstellungen von Sichtweisen. (Vgl. Schürmann, Eva 2005: 195–211) Die Sichtweisen, die Bilder konfigurieren, und die Sichtweisen, die die Betrachtenden darauf einnehmen, bilden ein konstellatives Gefüge, einen Geschehenszusammenhang von Gezeigtem und Gesehenen sowie von Wahrnehmung und Interpretation, der durch die repräsentationalistischen Konzeptes des Bildes als ›Bild-von‹ nicht erschlossen werden kann.

Leider nur gestreift wird der Aspekt der Nicht-Propositionalität bildförmigen Wissens und Erfahrens, hier hätte man sich weitere Ausführungen gewünscht. Unter Nicht-Propositionalität darf nicht allein etwas verstanden werden, das nicht versprachlicht werden kann, und gleichwohl erkenntnisrelevant ist, sondern mit dem Begriff taucht Bildhaftigkeit als ein Prinzip auf, das Vorstellungen, Romanen und anderen Zeichenträgern gleichermaßen zukommen kann. Wie das im Einzelnen zu verstehen ist, wäre eingehender zu prüfen.

Hans Belting (Belting, Hans 2005: 31-47) zieht die Kontroverse Bild versus Zeichen als Streit um die Alternative zwischen Präsenz und Repräsentation auf. Seine historische Rekonstruktion der Geschichte des Ikonoklasmus am Beispiel des Kruzifix macht Unterschiede zwischen Bildern und Zeichen am Körper fest. Als plastische Darstellung des Körpers Christi gilt das Kruzifix den Ikonodulen als Kultbild, während für Ikonoklasten nur das leere Kreuz als substituierendes, verweisendes Zeichen für Christus akzeptabel ist. Dass dieser Dissens nicht auf Byzanz und Westrom zu begrenzen ist, zeigt die hierzulande noch vor wenig mehr als einem Jahrzehnt geführte Debatte, ob man den Gekreuzigten eigentlich in den Klassenzimmern repräsentiert sehen will. Die inkorporierende Kraft des Bildes macht es Belting zufolge über seine stellvertretende Zeichenhaftigkeit hinaus bedrohlich. Auch im Kult um Kreuzesreliquien sieht er seine Körperthese bestätigt: Die Referenz der Bilder sei immer schon der Körper, eine »Autoreferenz, die nicht das Bild auf sich selbst,

sondern auf lebende Körper bezieht, deren Absenz sich in eine andere Präsenz, die Präsenz des Bildes verwandelt.« (31)

Zwar könnte man einwenden, dass der Körper Christi seinerseits ein Symbol für das Leiden Gottes ist. Doch wird das Argument dadurch nicht insgesamt hinfällig. Das in-effigie-esse des gekreuzigten Gottes macht einen entscheidenden Unterschied zu allen verweisenden Substituten aus. Das theologische Transsubstantiationsproblem der Frage danach, was in der Eucharistie anwesend sei, wiederholt sich Belting zufolge gleichsam auf semiotischer Ebene in der Entscheidung, Gott körperlich zu vergegenwärtigen oder lieber stellvertretend zu repräsentieren. »Bilder teilen Merkmale von Körpern wie Bewegung und Blick.« (32) Zeichen hingegen könnten nicht auf uns zurückblicken, weswegen man sie auch nicht verehere.

Wenn Belting so von Bildern spricht, dann meint er jedoch nicht dasselbe, was Wolfgang Nöth im Sinn hat, wenn er die These, dass Bilder Zeichen sind, erwartungsgemäß verteidigt. Interessanter jedoch als solche terminologischen Differenzen ist Beltings Durchführung, zeigt sie doch, dass die Frage nach dem Bild kulturwissenschaftlich ausgeweitet werden kann, ohne dass dabei das Besondere des Kunstbildes aus dem Blick geraten muss oder Gattungs- und Qualitätsunterschiede zwischen ihm und seinen familienähnlichen Anverwandten eingeebnet werden.

Klaus Sachs Hombachs (Sachs-Hombach, Klaus 2005: 157-177) Verdienste um die Etablierung einer eigenständigen Bildwissenschaft belegen seit Jahren zahlreiche Publikationen, in denen er Vertreter verschiedener Disziplinen zusammenbringt, um das Feld der Bildwissenschaft systematisch und methodisch abzustecken und auszuloten. Dazu gehört auch der Aufbau eines Zentrums für interdisziplinäre Bildforschung (ZIB), unter dessen Dach neben Grundlagendisziplinen der Kunstwissenschaft und Philosophie, auch Computervisualistik, Psychologie oder Kognitionswissenschaften versammelt sind.

In Majetschaks Band unterbreitet Klaus Sachs-Hombach den für eine gesellschaftspolitische Rechtfertigung der Bildwissenschaften bedeutsamen Vorschlag, »ein Schulfach einzurichten, welches ›Bildmedienerziehung‹ heißen könnte und das den spezifisch interdisziplinären Anforderungen an die Bildthematik gerecht wird.« (163) Ein solches Fach zum Zwecke einer Art Mündigkeit im Umgang mit Bildern könnte wirklich geeignet sein, die Bildforschung gesellschaftlich zu legitimieren. Leitend ist dabei die Annahme, dass der Umgang mit Bildern eine wichtige Kulturtechnik darstellt, die kritisch erworben und ausgebildet werden muss, gerade angesichts neuerer technischer Bildherstellungsverfahren, die einer Manipulation und Herstellung von Sichtbarkeit viel näher stehen als einer Abbildung. Fortgeschrittene Möglichkeiten der technische Bildproduktion und Bilddistribution im Netz – das haben die visuelle Berichterstattung im Irak-Krieg oder die mit dem Handy aufgenommenen Obszönitäten aus Abu Ghraib gezeigt – lassen den kritischen Umgang mit Bildern zu einem wesentlichen Aspekt des politisch-gesellschaftlichen Leben werden. Angesichts des aufdringlichen Bildgebrauchs der Medien ist die Ausbildung einer kritischen Bildkompetenz¹ unverzichtbar, um die Strategien manipulativen Bildeinsatzes kritisch durchschauen zu können, anstatt wehrlos davon affiziert zu werden. Eine Bildkompetenz, die sich gegen affek-

1 Zu dieser Idee einer Bildkompetenzerziehung in der Schule vgl. auch das Sonderheft der Netzzeitschrift Image, von Eva Schäfer besorgt: <http://www.bildwissenschaft.org/VIB/journal/>

tive Vereinnahmung zu schützen weiß, weil sie visuelle Ausdrucksformen zu analysieren versteht, könnte in diesem Kontext geradezu als Schlüsselqualifikation stark gemacht werden.

Kristian Köchy (Köchy, Kristian : 215-239) erörtert den methodologischen Status des Bildes in den Wissenschaften. Er kritisiert die »bleibende Überzeugung der Naturwissenschaftler [...], mittels ihrer Verfahren tatsächlich auf eine natürliche Wirklichkeit zuzugreifen.« (228) Tatsächlich hingegen sei »wissenschaftliches Sehen und Darstellen ist durch Auswahl, Betonung und Vernachlässigung, das Auffassen als [...] und das Zusammensehen mit [...] ebenso geprägt wie alle anderen Weisen des Sehens und Darstellens.« (227) Am Beispiel der fürs mikroskopische Sehen nötigen Präparationen der zu untersuchenden Objekte kann er diese Kritik überzeugend belegen.

»Zwischen der Skylla bloßen Kopierens und der Charybdis schieren Kreierens« (138) siedelt Michael Wetzels (Wetzels, Michael 2005: 137-154) das Bild an. An einem Musikvideo von Madonna kann er ein Beschleunigungsmotiv nachweisen, das es nicht nur fraglich werden lässt, was eigentlich noch als Einzelbild angesehen werden kann, sondern das auch deutlich macht, wie sehr sich bildliche Vergegenwärtigung an der Grenze von Sichtbarem und Unsichtbarem aufhält. Im Rekurs auf Serge Daney und Georges Didi-Huberman erörtert Wetzels den Begriff der Inter- bzw. Inframedialität, an dem er die Unsichtbarkeitsdimension festgemacht.

Axel Müller (Müller, Axel 2005: 77-96) weist auf die Möglichkeit hin, Qualitätsunterschiede zwischen massenhaften Abziehbildern und Bildern von genuiner Konfigurationskraft mit Hilfe des Begriffs der ikonischen Differenz zu untersuchen. Jene bildspezifische Doppelung eines dargestellten Was und eines darstellerischen Wie als die schlechthinnige Konstitutionsbedingung ikonischer Sinnbildung werde »nicht von allen Bildern gleichermaßen eingelöst«. (84) Müller zeigt an einer Reihe von Beispielen die Erschließungskraft des Begriffs jenseits stilgeschichtlicher Differenzen.

Um eine Summe zu ziehen, lässt sich festhalten, dass der Band insgesamt eindrücklich klarmacht, wie viele interessante Fragen von Seiten der Bilder aufgeworfen werden, die nicht nur vom Nutzen, sondern nachgerade von der Notwendigkeit, freilich auch den eminenten Schwierigkeiten einer Bildwissenschaft zeugen. Interessanter als die terminologische Grabenkämpfe sind dabei immer schon die Gegenstände dieser Disziplin: von byzantinischen Kirchenmosaiken bis zu den Musikvideos von Popstars, von der Rolle der Bilder in Prozessen psychologischer Identitätsbildung bis zu ihrer Explikationskraft in naturwissenschaftlichen Forschungen.

Um die Bildforschungen des Chicagoer Sozialkritikers Tom Mitchell auf einen Begriff zu bringen, könnte man sagen, er betrachtet Bilder als »global social players«. Auch sein Spektrum reicht von den malerischen Erzeugnissen australischer Aborigines bis zum cyber space. Mitchell ist Literatur- und Kunstwissenschaftler, dessen picture theory (Mitchell, William J. Thomas 1994) von 1994 ihn zu einem der international anerkanntesten und meist diskutierten Bildwissenschaftler machte. Als er an Rortys Wort vom linguistic turn anknüpfend den seither unablässig beschworenen pictorial turn der Wissenschaft ausrief, plädierte er für einen Aufmerksamkeitsschwenk auf die umfassende Präsenz der Bilder zum Zwecke der Ausbildung einer kritischen und zugleich »bildgerechten« Wahrnehmungs- und Beschreibungscompetenz, die visuelle Phänomene nicht unter eine allgemeine Sprach- oder Zeichentheorie subsumiert. Mitchell beschränkt sich von jeher nicht nur auf Tafel- und Hochkunstbilder, sondern versteht Metaphern, Vorstellungsobjekte, Gebrauchsbilder

und Filme, wie auch Objekt- und Medienkunst als Mitglieder jener Familie von Bildern, von der bereits die Rede war. Für Bilder im gegenständlichen Sinne reserviert er den Terminus ›picture‹, alle anderen Erscheinungsformen des Imaginativen und Imaginären subsumiert er unter ›image‹. Dazu gehören imaginäre und sprachliche Bilder ebenso wie Objekte mit bildhaftem Status und Bildmedien. Der phantasmatische Charakter von Bildern, Objekten und Medien, ihre sozialgeschichtliche Prägung und Wirksamkeit lassen Bilder in seiner Theorie zu Lebensformen im Sinne Wittgensteins werden.

Sein neuestes Buch *What do pictures want?* (Mitchell, William J. Thomas 2005) geht aus einer Sammlung von Aufsätzen und Vorträgen hervor, in denen Mitchell systematisch auf den Nenner zu bringen versucht, dass Bilder einen vitalen Anspruch an uns erheben. Dabei geht es ihm um einen Wechsel der leitenden Gesichtspunkte und gängigen Herangehensweisen der Bildforschung: Weg von der Frage, was sie bedeuten, hin zu ihrem Anspruchs- und Aufforderungscharakter, zu ihrer Wirksamkeit im sozialen und praktischen Leben. Das leuchtet grundsätzlich ein: Man muss Bilder nicht unangemessen anthropomorphisieren, um doch zeigen zu können, welche eigendynamische Rolle sie in der sozial geteilten Lebenswelt spielen, welchen kollektiv imaginären Status sie haben und welche widersprüchlichen Wünsche sich in ihnen manifestieren können, die über die Absichten und Ziele ihrer Produzenten deutlich hinausreichen. Auch ist es ein lohnender Perspektivwechsel, Bilder als eine Adressierungsleistungen aufzufassen und zu fragen »what claim they make upon us« »and how we are to respond« (XI).

Allerdings ist es schwer, unter dieser Prämisse zu einer systematischen Einheit zu gelangen. Mitchells im Laufe der Zeit zu ganz verschiedenen Tagungsanlässen gehaltene Beiträge lassen sich nicht ohne Gewalt unter das selbst gestellte Leitmotiv subsumieren, die Fragestellung kann nicht in allen Fällen funktionieren und ihre Form macht Redundanzen unvermeidbar. Wiederholt ist Mitchell denn auch damit beschäftigt, den nahe liegenden Einwand abzuwehren, er sei unter die Animisten gegangen, einem prämodernen Aberglauben zum Opfer gefallen etc.

Und die Antworten auf die Frage »Was wollen die Bilder?« fallen so verschieden aus, wie die Bilder selbst es sind. Sie reichen von ›nothing at all‹ (48), über ›they want you‹ im Falle des berühmten Rekrutierungsbildes aus dem ersten Weltkrieg, bis zu: »[they] want equal rights with language« (47) – vom Standpunkt der visual culture studies nämlich ist das ihr Hauptanliegen. Aus solchen Befunden lassen sich wenig allgemeingültige Schlüsse ziehen. Das weiß Mitchell selbst freilich auch, weshalb er freimütig einräumt, keine systematische Methode bei der Auslotung seiner Frage zu haben, sondern eher ein Spiel zu spielen. Dessen Fruchtbarkeit und Originalität aber kann er im Einzelfall mühelos ausweisen.

So zeigt sich seine Hinsichtnahme zum Beispiel dort als gewinnbringend, wo sie eine zwar altbekannte, aber nur zu gern übersehene Dialektik neu sehen lässt, den Widerstreit nämlich zwischen der versteinernenden und der verlebendigenden Kraft des Bildes: »The picture wants to hold, to arrest, to mummify an image in silence and slow time. Once it has achieved its desire, however, it is driven to move, to speak, to dissolve, to repeat itself. So the picture is the intersection of two ›wants‹: drive (repetition, proliferation, the ›plague‹ of images) and desire (the fixation, reification, mortification of the life-form).» (72)

Das ergibt viel Sinn. Dass Begehren auf Festhalten zielt, dass jedenfalls das Festhalten des Vergänglichen im Bild ein wesentliches Movens der Bildproduktion ist, ist nicht nur die Moral von der Geschichte des Mädchens von Korinth, das die Schattensilhouette des fortziehenden Geliebten auf die Mauer bannt, sondern das ist vor allem auch das Ärgernis aller ikonischen Repräsentation in den Augen der Ikonoklasten, die auf diese Weise das Unendliche verendlicht, verdinglicht und versteinert sehen.

Begehren derart als »symptom of image making« entwickeln, stiftet Kontinuitäten zwischen uralten Mythen und postmodernen Simulationswünschen. Narziss und Pygmalion fallen ihren eigenen Bildern in diesem Interpretationsrahmen nicht weniger zum Opfer als diejenigen, die den Traum vom exakt identischen Ebenbild im Klonschaf Dolly repräsentiert finden. Das Bild als Subjekt und Objekt der Begierde führt gemeinsam mit dem Eros des Bildermachens zu einem Begriff von Begehren, mit dem Mitchell weniger an Freud und Lacan anknüpfen will, als vielmehr an Deleuze' Konzept der Fülle. Von diesem Begriff her möchte er einen »surplus value« des Bildes zeigen, »that goes beyond communication, signification, and persuasion.« (9)

Zwei Gegenwartsikonen geben Mitchells paradigmatischen Fälle von »living images« oder »animated icons« ab: die Twintower des World Trade Centers im Moment ihrer Zerstörung am 11. September 2001 und das verschlafen aus den Nachrichtenmedien dieser Welt blickende Klonschaf Dolly als »global icon of genetic engineering, with all its promises and threats« (12). Dolly als wahres Simulacrum, als genetisches Duplikat eines lebenden Organismus, die Zwillingstürme als bereits anthropomorphisierte Architektur und als Ikonen der Globalisierung. Das Schaf liest er dabei gleichermaßen als Figur pastoraler Harmlosigkeit oder Autoritätsgehorsams, wie auch als Inbegriff menschlicher Hybris, sich gottähnliche Schöpfungsmacht anzumaßen und der Evolution in ihre Entwicklungslogik zu pfuschen.

Wie fruchtbar Mitchells Fragestellung im Einzelfall ist, sieht man auch an dem umstrittenen Bildstatus der Malereien Rothkos, Rymans oder Kleins. Denn die Antwort vermag den merkwürdigen Ikonoklasmus zu erklären, der dieser nicht-gegenständlichen Malerei selbst in ihrer Verweigerung, etwas anderes darzustellen als sich selbst, zugrunde liegt. »Abstract paintings are pictures that want not to be pictures, pictures that want to be liberated from image-making.« (44) Das ist überzeugend und hilft weiter, kranken doch manche Bildtheorien daran, Yves Kleins patentiertes Blau oder die Monochromien Ad Reinhardts oder Robert Rymans nicht mehr in ihren repräsentationalistischen Konzepten unterbringen zu können.

Dass die These von vital wirksamen Bildern funktioniert, erweist sich ferner auch an der Attentatsproblematik. Einsichtig erörtert das sechste Kapitel das Problem, warum es Leute gibt, die sich durch Bilder dermaßen angegriffen und verletzt fühlen, dass sie Attentate auf sie ausüben; – durch die gegenwärtige weltpolitische Lage grausam belehrt, muss man hinzufügen: beklagenswerterweise nicht allein auf sie. »Two beliefs seem to be in place when people offend images. The first is that the image is transparently and immediately linked to what it represents. Whatever is done to the image is somehow done to what it stands for. The second is that the image possesses a kind of vital, living character that makes it capable of feeling what is done to it.« (127) Manchmal richtet sich die Ikonophobie dagegen, dass der Betrachter verletzt werde, manchmal sieht man das Dargestellte in seiner Würde beeinträchtigt. Mitchell scheut sich nicht, konkrete Vorschläge, wie

die Museumspraxis damit umgehen solle, zu machen und beendet das Kapitel mit der Anregung, eine Großausstellung mit verletzenden Bildern zu machen, in denen Angreifer und Verteidiger Gelegenheit erhalten soll, Gefühle und Gründe ihrer Positionen darzulegen.

Wie gesagt, betrachtet Tom Mitchell Bilder insgesamt unter dem Gesichtspunkt einer kulturellen Bildpraxis. Dabei gilt seine Aufmerksamkeit der Eigenmacht der Phantasmen und ihrer sozialen Wirksamkeit, gleichsam der Frage, wie sie ›uns gefangen halten‹. Früh schon diagnostizierte er eine ›postsemiotische‹ Wiederentdeckung des Bildes als »a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, figurality.« (Mitchell, William J. Thomas 2005: 16) Der phantasmatische Charakter eines solchen Wechselspiels innerhalb der sozialen Praxis ist so eigendynamisch, dass die Entintentionalisierung der Bildproduzenten zugunsten der Akzentuierung der Wirkungsmacht der Bilder selbst geboten scheint. »Images are active players in the game of establishing and changing values. They are capable of introducing new values into the world and thus of threatening old ones. For better and for worse, human beings establish their collective, historical identity by creating around them a second nature composed of images which do not only reflect values [...], but radiate new forms of value [...]. They are phantasmatic, immaterial entities that, when incarnated in the world, seem to possess agency, aura, a ›mind of their own‹, which is a projection of a collective desire.«(105)

Der solchermaßen in die Praxis erweiterte Bildbegriff umfasst auch Objekte und Medien. Objekte sind material verkörperte Bilder, deren imaginären Status Mitchell ausdifferenziert als Totem, Fetisch und Idol. Den totemistischen Status erläutert Mitchell an seinem Lieblingsbeispiel der in den letzten zwei bis drei Jahrzehnten um sich greifenden Popularität von Dinosauriern. Die These von Dinosauriern als »totem figure [...] of American modernity« (181) lässt sich nicht nur mittels des computeranimierten Spielberg-Films *Jurassic Parc* mit seiner Idee der genetischen Wiederauferstehung eines Dinosauriers durch den in einer fossilen Mücke konservierten Blutstropfen durchführen, sondern auch durch die allenthalben begeisterte Zurschaustellung von gefundenen und rekonstruierten Saurier-Knochen, wie sie sich diesseits und jenseits des Atlantiks in zahlreichen Naturkundemuseen befinden. Nicht zuletzt in Mitchells Lebensraum Chicago begrüßen die Skelette der prähistorischen Urviecher die Besucher gleich mehrmals, nämlich bei der Ankunft am Flughafen O'Hare und downtown im und vor dem Field Museum. Nach einer erst in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts viel diskutierten Ausschreibung zur Namensfindung wurde das Chicagoer Exemplar eines Tyrannosaurus Rex liebevoll nach seiner paläontologischen Entdeckerin ›Sue‹ genannt. Die von Thomas Mann einst im *Felix Krull* als ›unschicklich‹ bezeichnete ›Raumbeanspruchung‹ dieser mythen-umwobenen Spezies scheint für den amerikanischen Geschmack tatsächlich eine große Faszination auszuüben, Sue nimmt sich denn auch am Maßstab des seinerseits gigantischen Sportstadions von Chicago gar nicht sehr ungebührlich aus. Das mag zwar dem groß-dimensionierten amerikanischen Raumempfinden geschuldet sein, Mitchells Pointe der Totem-Figur aber wird dadurch nicht geschmälert. Vor allem ist das Beispiel geeignet, den fordernden Charakter solcher Bildobjekte weiter auszuführen: »Totems, fetishes, and idols are [...] things that want things, that demand, desire, even require things – food, money, blood, respect.« (194)

Für seinen Begriff des Mediums nimmt der Autor die Mitte zwischen materialer Objektivität und sozialer Praxis in Anspruch: »[S]ome sort of vague middle ground between materials and the

things people do with them.« (204) Er versucht also das an sich Unvereinbare, nämlich einen gegenständlichen und eine ungegenständlichen Begriff des Mediums, zusammen zu denken. »Media are not just materials, but ... material practices that involve technologie, skills, traditions, and habits. [...] By medium I mean the whole set of material practices that brings an image together with an object to produce a picture.« (198)

Image, Objekt und Medium verhalten sich zueinander wie folgt: »If images are life-forms, and objects are the bodies they animate, then media are the habitats or ecosystems in which pictures come alive.« (198)

Das letzte Kapitel ist eine Art Abrechnung mit den visual culture studies, deren Fehlschlüsse und Gemeinplätze Mitchell auf das Schärfste entlarvt, nicht jedoch ohne zugleich Alternativen aufzuzeigen. Seine Überlegungen sind für die hiesigen Bildwissenschaften interessant, denn auch wenn die Eigenheiten der angloamerikanischen Forschungsgepflogenheiten nur begrenzt auf unsere Verhältnisse übertragbar sind, so wäre doch aus Fehlern zu lernen.

Was unter visual culture studies diskutiert wird, ist häufig ein Sammelsurium von Einzelstudien, die sich freilich von einigen gemeinsamen Einsichten leiten lassen. Etwa der, dass Sehen und Sichtbares in eine Reihe von politisch und soziokulturell bedingten Praktiken eingebunden ist. Oder die, dass die Visualität einer Kultur sich nicht unter Sprach- und Textförmigkeit subsumieren lässt. Ein weiterer gemeinsamer Nenner liegt im Interesse an den technologischen Entwicklungen von Medien, die das fürs bloße Auge Unsichtbare sichtbar machen und mit deren Hilfe herkömmlich hergestellte Bilder simuliert und manipuliert werden können. Dahinter steht die kulturkritische Absicht, die Strategien und machtpolitischen Interessen hinter den Massenmedien zu entlarven. So untersucht man zum Beispiel die Verwendungskontexte von Bildern, die Milieuvoraussetzungen von Bild und Betrachtern, die historischen und technischen Veränderungen der Wahrnehmung, die Machtförmigkeit herrschender Wahrnehmungsmuster, die gesellschaftliche Verfasstheit von Wahrnehmungskonventionen und dgl. mehr.

Viele Kritiker haben bereits angemerkt, dass zur Etablierung der visual culture studies als akademischer Disziplin genauer bestimmt werden müsse, welche systematische Einheit die Studien sich geben können.² So hat James Elkins (Elkins, James 2003) die häufig arbiträr wirkende Vielfalt der unter dem Label visual culture studies versammelten Forschungen kritisiert. Es sei gleichsam zu niedrigschwellig, was alles in diese noch junge Disziplin eingehen könne. Auch der Vorwurf der Nivellierung wichtiger Unterschiede, u.a. desjenigen zwischen Nicht-Kunst und Hochkunst, wird dieser Hybridform von Forschungen häufig gemacht. Qualitative Differenzen würden oft gänzlich vernachlässigt.

Gegen die gängige Konstruktion dessen, was visual culture sei, bringt Mitchell Gegenthesen vor. Seine Diagnose lautet: »The field has trapped itself inside of a whole set of related assumptions and commonplaces that, unfortunately, have become the common currency of both those who

2 Bereits vor Jahren hat Wolfgang Kemp kritisiert, dass es sich bei visual culture studies um eine subventionierte Forschungspolitik handele, die die viel beschworene Interdisziplinarität als Deckmäntelchen für ein tatsächlich nur undiszipliniertes Sammelsurium von Einzeluntersuchungen benutze. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 7 (2000), S. 43–48.

defend and attack visual studies as a dangerous supplement to art history and aesthetics.« (346) Um aus diesen Engführungen heraus zu kommen, müsse mehr berücksichtigt werden, dass Visualität nicht nur aus Sichtbarem, sondern auch aus Unsichtbarem, Übersehenem, Ungesehenem, Unsehbarem besteht: »Visual culture entails a meditation on blindness, the invisible, the unseen, the unseeable, and the overlooked; also on deafness and the visible language of gesture; it also compels attention to the tactile, the auditory, the haptic, and the phenomenon of synesthesia.« (343) Außerdem sei die übliche Betonung der sozialen Prägung der Wahrnehmungswelt auch umzukehren: »Visual culture is the visual construction of the social, not just the social construction of vision.« (343) Seine Überlegungen schließen jedoch nicht, ohne am Ende die Notwendigkeit von visual studies als akademischer Disziplin ausdrücklich zu verteidigen.

Fazit: Es gibt sie schon längst die praktizierte Bildwissenschaft. Besser als die theoretische Forderung danach kann sie sich praktisch an einer schier unerschöpflichen Fülle an Phänomenen bewähren, die nur darauf warten, originell und kritisch, komparativ und singular interpretiert und diskutiert zu werden. So schwierig es offenbar ist, einen allgemeinen Bildbegriff konstitutionslogisch zu begründen und kriteriell abzusichern, so gut funktioniert es auf der anderen Seite, mit durchaus unbestimmten und intuitiven Begriffen des Bildlichen operativ zu verfahren. Die Zukunft der Bildwissenschaft wird insofern nicht nur von der Gesprächsbereitschaft und der Lernfähigkeit der beteiligten Disziplinen abhängen, sondern auch von den Talenten, die mit den alten und neuen Ikonen umzugehen vermögen.

Literatur

Abel, Günter (2005): Zeichen- und Interpretationsphilosophie der Bilder. In: Majetschak 2005: 13-29.

Belting, Hans (2005): Nieder mit den Bildern. Alle Macht den Zeichen. Eine semiotische Vorgeschichte. In: Majetschak 2005: 31-47.

Elkins, James (2003): Visual studies. A skeptical Introduction. New York.

Funk, Gerd u.a. (Hrsg.)(2000): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Frankfurt am Main.

Köchy, Kristian (2005): Zur Funktion der Bilder in den Biowissenschaften. In: Majetschak 2005: 215-239.

Majetschak, Stefan (Hrsg.)(2005): Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild. München 2005.

Majetschak, Stefan (2005): Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern. In: Majetschak 2005: 97-122.

- Majetschak, Stefan (2003): Bild und Sichtbarkeit. Überlegungen zu einem transdisziplinären Bildbegriff. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 48. Jg., Heft 1.
- Mattenklott, Gert (2000): Ähnlichkeit. Jenseits von Expression, Abstraktion und Zitation. In: Gerd Funk u.a. 2000: 167-183, hier: 182.
- Mitchell, William J. T. (2005): What do pictures want? The lives and loves of images. Chicago.
- Mitchell, William J. T. (1994): Picture Theory. Essays on verbal and visual representation. Chicago/London.
- Mitchell, William J. T. (1990): Was ist ein Bild? In: Volker Bohn (Hrsg.): Bildlichkeit. Frankfurt am Main. S. 17-68.
- Müller, Axel (2005): Wie Bilder Sinn erzeugen. In: Majetschak 2005: 77-96.
- Rehkämper, Klaus (2002): Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation. Wiesbaden.
- Sachs-Hombach, Klaus (2005): Die Bildwissenschaft zwischen Linguistik und Psychologie. In: Majetschak 2005: 157-177.
- Scholz, Oliver R. (2005): Bilder: Konvention, aber nicht maximal arbiträr. In: Majetschak 2005: 63-73.
- Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen. Freiburg /München. Neuauflage 2004.
- Schürsmann, Eva (2005): Die Bildlichkeit des Bildes. Bildhandeln am Beispiel des Begriffs Weltbild. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln 2005: 195-211.
- Seel, Martin (2000): Ästhetik des Erscheinens. München. S. 277.
- Waldenfels, Bernhard (2003): Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes. Köln.
- Wetzel, Michael (2005): Der Widerstand des Bildes gegen das Visuelle. In: Majetschak 2005: 137-154.
- Willard v. O. Quine (1975): Ontologische Relativität und andere Schriften. Stuttgart. S. 161 ff.
- Wollheim, Richard (1991): Die Metapher in der Malerei. In: Richard Heinrich u.a. (Hrsg.): Bilder der Philosophie. Wien 1991: 17-32.

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Impressum

IMAGE - Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

[IMAGE 3](#)

Heiko Hecht: Film as dynamic event perception: Technological development forces realism to retreat

Hermann Kalkofen: Inversion und Ambiguität. Ein Kapitel aus der psychologischen Optik

Kai Buchholz: Imitationen im Produktdesign – einige Randnotizen zum Phänomen der Ähnlichkeit

Claudia Gliemann: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin

Christoph Asmuth: Die Als-Struktur des Bildes

[IMAGE 3 Themenheft:](#) Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation

Nina Bishara: Bilderrätsel in der Werbung

Sascha Demarmels: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten

Dagmar Schmauks: Ringelschwanz und rosa Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon

Beatrice Nunold: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft

Klaus Sachs-Hombach/Jörg R. J. Schirra: Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen

[IMAGE 2:](#) Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Benjamin Drechsel: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation

Emanuel Alloa: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs

Silvia Seja: Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe »Bild« und »Handlung«

Helge Meyer: Die Kunst des Handelns und des Leidens – Schmerz als Bild in der Performance Art

Stefan Meier-Schuegraf: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medien-spezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Klaus Keil: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft

Eva Fritsch: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse

Manfred Rüssel: Film in der Lehrerfortbildung

Winfried Pauleit: Filmlehre im internationalen Vergleich

Rüdiger Steinmetz/Kai Steinmann/Sebastian Uhlig/René Blümel: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis

Dirk Blothner: Der Film: ein Drehbuch des Lebens? – Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm

Klaus Sachs-Hombach: Plädoyer für ein Schulfach »Visuelle Medien«

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

Peter Schreiber: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung

Franz Reitinger: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder

Klaus Sachs-Hombach: Arguments in favour of a general image science

Jörg R. J. Schirra: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft – Kleine Provokation zu einem Neuen Fach

Kirsten Wagner: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis

Dieter Münch: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft

Andreas Schelske: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik

Heribert Rücker: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Klaus Sachs-Hombach / Stephan Schwan: Was ist »schräge Kamera«? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen

Hans Jürgen Wulff: Die Dramaturgien der schrägen Kamera: Thesen und Perspektiven

Thomas Hensel: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

Michael Albert Islinger: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

Jörg Schweinitz: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeley's »Lullaby of Broadway«

Jürgen Müller / Jörn Hetebrügge: Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' The Lady from Shanghai (1947)