

Sammelrezension: Globale Bildkultur

Martina Baleva, Ingeborg Reichle, Oliver Lerone Schultz (Hg.): Image Match. Visueller Transfer, „Imagescapes“ und Intervisualität in globalen Bildkulturen

München: Wilhelm Fink 2012, 332 S., ISBN 978-3-7705-5165-1, € 29,90

Arthur Engelbert: Global Images. Eine Studie zur Praxis der Bilder

Bielefeld: transcript 2011 (Metabasis, Bd. 8), 216 S., ISBN 978-3-8376-1687-3, € 26,80

Ein Sammelband und eine vielleicht als Essay einzuordnende Studie befassen sich auf durchaus unterschiedliche Weise mit dem Thema einer globalen Bildkultur als Gegenstand einer wie immer neu auszurichtenden Bildwissenschaft. Als „neue Indizes einer globalen Bildtheorie“ (S.9) fassen dabei Martina Baleva, Ingeborg Reichle und Oliver Lerone Schultz die von ihnen gesammelten Beiträge auf, wie sie „die Einschätzung einer qualitativen Verschiebung unserer Bildkultur hin zu einer grundsätzlich transkulturell verfassten Bildlichkeit und einer Intervisualität in dynamischer Permanenz“ (S.9) verbinde und darin überkommenen

bildwissenschaftlich-kunstgeschichtlichen Gepflogenheiten entgegen vor allem Konzepte der „Intervisualität“ / „-piktualität“ / „-ikonizität“ / oder „-bildlichkeit“ (vgl. S.315) innerhalb einer „ebenso realen wie imaginierten globalen Ikonosphäre“ (S.11) stark machen: „Bilder“, so die Herausgeber die ausschlaggebende Zäsur zusammenfassend, „lassen sich heute nicht mehr hinreichend erfassen in den tradierten Kategorien von Autor, Werk und Provenienz, von Ikonografie und Motiv, sondern stellen fast immer eine ‚Verschaltung‘ von Sichtbarkeiten und Darstellungswelten unterschiedlicher,

bereits bestehender Bildkulturen und Urheber dar“ (S.11). Entsprechend sei daher eine „Umakzentuierung einer medien- wie kultursensiblen Bildtheorie“ notwendig (S.17), welche auf nichts Geringeres hinauslaufen solle als auf eine transdisziplinäre und -kulturelle grundlegende Neuformulierung der Bildwissenschaften als „Cultural Relations“, wie sie „vor dem Horizont pluraler, miteinander auf allen Ebenen (inter-)agierender Bildkulturen“ zu bestimmen wären (S.24). Unterhalb des Anspruchs eines Paradigmenwechsels scheint es also nicht zu gehen; ob aber die „bisherigen“ (d.h. schon „alten“? gefestigten? einheitlichen? normativierten? erstarrten? überholten?) bildwissenschaftlichen Ansätze durch eine selbstredend immer zu begrüßende „Aufbietung ständig neuer und mannigfacher Perspektivierungen“ (S.12) bereits fundamental in Frage gestellt werden, darf angesichts einer ohnehin schon ebenso konstitutiv wie notorisch zu nennenden pluralistischen Grundverfasstheit des Projektes „Bildwissenschaft“ wohl immerhin gefragt werden. Liefse sich nicht einfach von einer sich ausdifferenzierenden Forschungsrichtung sprechen?

In seinem Selbstverständnis einer systematischen Einführung in diesen „neuen bildwissenschaftlichen Ansatz“ (S.12) jedenfalls gründet der Band denselben in den Aufsätzen Nicholas Mirzoeffs „Die multiple Sicht. Diaspora und visuelle Kultur“ und Patrizia Facciolis „Globalisierung als visuelles Phänomen“ aus den Jahren 2002 bzw. 2007. Dass Bildkulturen aber

eben nicht erst seit gestern durch einen globalen Transfer gekennzeichnet sind und dieser eben keineswegs ein ‚post-modernes‘ Alleinstellungsmerkmal einer „durch digitale Medien neu figurierte[n] globale[n] Gegenwart“ ausmacht, „die neuerdings durch Begriffe wie ‚Second Media Age‘, ‚Netzwerkgesellschaft‘ oder ‚Liquid Modernity‘ beschrieben wird“ (S.9), machen die folgenden Beiträge klar: So behandelt Friederike Weis anhand von Marienbildern indischer Handschriften die „Begegnung und partielle Verschmelzung der christlich-europäischen und islamisch-persischen Bildkulturen“ (S.63) im frühen 17. Jahrhundert, während Martina Baleva gewissermaßen gegenläufig den „Krieg zwischen dem christlich-orthodoxen Reich und dem islamischen Imperium“ an der „Bilderfront“ des Russisch-Osmannischen Krieges ausleuchtet. Umgekehrt zeigen Priyanka Basu und Ingeborg Reichle in ihren Beiträgen zur Kunstwissenschaft um 1900, dass nicht nur interkulturelle Bildphänomene selber, sondern auch ihre wissenschaftliche Beobachtung nicht ohne (wie immer wechselhafte) Geschichte sind.

Die weiteren Beiträge behandeln diverse aktuelle Phänomene: Michaela Nichole Rass beschreibt den Einfluss von Manierismus und Jugendstil auf Walt Disney und von Walt Disney auf Mangas und deren Reafferenzwirkung auf gegenwärtige westliche Comicproduktion; Markus Rautzenberg appliziert ein uraltes spiritistisches Konzept von „possessiver Bildlichkeit“ auf Film und Computerspiel; Nicole E. Stöcklmayr beschreibt Bildtransfers in der Archi-

tektur, die besonders faszinierend genau dort sind, wo sie misslingen; Ulf Jensen unterscheidet Monumentalität und Medialität bei Joseph Beuys; Jörg Probst analysiert das Logo der Love Parade als „Leitbild der digitalen Bildgeschichte“ und „Symbol digitaler Spiritualität“ (S.235, 242); Il-Tschung Lim analysiert einer „Bildvergessenheit oder gar Bilderfeindlichkeit der Soziologie“ (S.255) entgegen in einer Zusammenschaltung von „sozial- und kulturwissenschaftliche[m] Globalisierungsdiskurs und systemtheoretische[r] Weltgesellschaftsforschung“ (S.258) Status und Funktion von „operativen Bildern“ in Finanz- und Kunstmärkten; Jacob Birken rehabilitiert Eklektizismus als politische Praxis, Kritik hegemonialer Repräsentations- und Identitätsparadigmen und „schelmische Technik der Aufklärung“ (S.294); Gabriel S. Moses plädiert für ein historisch unaufgeregtes Verständnis von Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz (und mithin der medienkulturellen Gegenwart) und begreift in einer recht eigenwilligen Lesart die Ausbildung des Umgangs mit digitalen Bild- und online-Medien als „learning to read comics of the highest order“ (S.305), wie er umgekehrt in kommentierten Auszügen aus seinen eigenen Comics deren intermediale Appropriierung der „sequentiellen Logik“ dieser „neuen Plattformen“ deutlich macht; und Anna Valentine Ullrich schließt den Band mit einer sehr plausiblen bildrelationalen Anwendung des sich auch weiterhin ungeminderter Beliebtheit erfreuenden Transkriptionskonzepts Ludwig Jägers, wie sie sich eigentlich auch sämtli-

chen der vorangegangenen Beiträge zugrunde legen ließe – auch ohne eine (bild-)wissenschaftliche Revolution zu provozieren.

Um „Bilderwanderungen“ als einen globalen „Prozess von visuellen Austauschbewegungen“ und der „Verschleifung und Verknüpfung von Bildern, die erscheinen und verschwinden, die zirkulieren oder einen festen Platz finden“ (S.65f.), geht es auch Arthur Engelbrecht, der diese technischen Bilder, „die an keinen Ort und kein spezifisches Medium mehr gebunden sind“ (S.12), ebenso wie die Praktiken, Formen und kulturellen und politischen Bedingungen ihrer Generierung, Formatierung, Visualisierung, Referentialität, Relationalisierung, Prozessualisierung etc. unter dem Titel der „Global Images“ zusammenfasst. Genau mit dieser Zusammenfassung ist dann zugleich auch schon begründet, dass über den jeweiligen Horizont beispielsweise medientheoretischer oder kunstwissenschaftlicher Ansätze hinaus „Interdisziplinarität und Transkulturalität in der Beschäftigung mit Bildern [...] unvermeidlich und auch notwendig“ seien, weshalb es eine universalistische „Leitwissenschaft von Bildern“ so auch nicht geben könne – es sei denn, diese entstehe in einem „diskursivem Umbau“ in Richtung einer „kritischen Bilderwissenschaft“ (S.12), die Engelbrecht aber nur andeutet (und von welcher fraglich bleiben darf, ob seine Studie vielleicht einen Versuchsballon für diese darstellt).

Engelbrechts eigene Arbeit jedenfalls ist mit seiner sehr spezifischen Selektivität, einer gewissen Um- und

Weitschweifigkeit und einer Menge von spekulativen Elementen und persönlich-subjektiven Kommentierungen vielleicht als ein Essay mit systematisch-konzentriertem Einführungscharakter aufzufassen (wenn es so etwas gibt) und so in einer konzeptuellen Dreiteilung angelegt: der erste Abschnitt führt anhand der Beschreibung und Interpretation einiger exemplarischer um 9/11 zentrierter Bildphänomene in das „Global Image“-Konzept ein. Hierzu werden exemplarische Arbeiten von Jeff Wall, Thomas Hoepker, Gerhard Richter, Julius von Bismarck, Allan Sekula, Martin Parr und anderen herangezogen. Auf dieser Grundlage diskutiert der zweite Abschnitt die gegenwärtige Rolle der Fotografie und im Anhang finden sich ein Glossar zu allerlei Bilderbegriffen, wie sie für die vorhergehenden Ausführungen eigentlich vorauszusetzen gewesen seien, und schließlich eine umfangreiche Bibliographie „Bildtheorien“.

Sich selbst auf diese überaus benutzerfreundliche Art zunächst durchaus als Einführung in und Übersicht auf das Problemfeld anbietend, stellt sich Engelbrechts Text dann mehr und mehr jedoch als eine in unüberhörbarem Kantianismus „aufklärerische“ Kritik einer „visuelle[n] Unmündigkeit“ und „selbstverschuldete[n] Illusion“ (S.15, 103) dar, die entgegen einer „um sich greifende[n] mediale[n] Apathie oder Narkose“ (S.29) oder gar bereits vollendeten „perfekte[n] Diktatur des Spektakels“ (S.13) in der „permanenten Totalität des technischen Bildes“ (S.72)

die Ausbildung einer besonderen kognitiven „Widerständigkeit“ (S.47ff.) als Auszeichnung eines „medial mündige[n] Weltbürger[s]“ (S.41) stark macht. Dabei trifft Engelbrechts Kritik ihrerseits allerdings mitunter recht handfeste Unterscheidungen, wie sie eher eigentlich aus dem klassischen Repertoire des Manipulations-, Simulations- oder Verblendungsverdachts bekannt sind: der „politische[n] Vernunft“ etwa wird die „Meinungsmacht der Medien“ entgegengestellt (S.24), der „physischen“ und eine „mediale Realität“ und innerhalb dieser Medialisierung der „faktischen“ und eine „ästhetische visuellen Art der Vermittlung“. (S.13) Allzu differenziert ist eine derartige Tranchierung dann natürlich nicht: „Hier gibt es die Realität und dort eine Welt medialer Inszenierung“ (S.29) – „Wo ist die Realität? Wo haben Sie die?“, mag man mit Heinz von Foerster fragen, ganz abgesehen davon, weshalb ausgerechnet eine *statistische* Repräsentation von Ereignissen im Unterschied zu einer *bildlichen* allein aufgrund dieses Modalitätsunterschiedes schon die ‚Faktizität‘ ihrer Darstellung gewährleisten sollte. Vielleicht aber lässt sich dies als weiterer Ausdruck obenangeführter kritisch-aufklärerischen Sorge lesen: auch wenn Engelbrecht in diesem Zusammenhang methodisch geltend macht, dass sich zwar „ohne Bilder [...] nichts gegen oder für Bilder sagen“ lasse (S.11), man dazu aber doch natürlich erstmal die einschlägige Forschungsliteratur gelesen haben sollte (S.54) oder jedenfalls doch ohne schriftsprachliche Erklärung und Gebrauchsanweisung schlechthin diskursiv nicht auskomme

(S.58), so ist dies zwar vollkommen plausibel und sicherlich auch zutreffend, verrät im Verlaufe seines Textes allerdings eine Art Notwendigkeitsbewusstsein einer Verteidigung des offenbar massiv bedrohten „rationalen Kern[s]“ gegenwärtigen Weltbezugs (S.14) gegenüber der „ästhetische[n] Macht“ zumal massenmedialer Bilder, welche es zu „domestizieren“ gelte – wofür, wie man erfährt, Engelbrecht auch seine „kritischen Instrumente gern einsetzen möchte“ (S.27).

Natürlich ändern solcherlei vielleicht allzu integriert-affirmative Vorbehalte nichts an der Güte von Engelbrechts hochinteressanter Kernthese: dass nämlich, „während das Verhältnis von Bildern zur Realität sich durch deren Gebrauch bestimmt und regelt, [...] die Frage nach dem, was sichtbar wird“, paradoxerweise „nicht mehr unbedingt an Bilder gebunden“ sei und wir „trotz der vielen, vielleicht allzu vielen Bilder [...] in einer eher bilderlosen Welt“ lebten (S.34). Die „Global Images“, die es in ihrem Strom auch nur im Plural gibt, definieren eine neue Art der „Visibilität“ bzw. eine neue „Sichtbarkeitsgrenze“ (S.80ff.): Das „Einzelbild“ habe „seine selbstbezügliche Kraft zwar nicht verloren, aber einzelne Bilder sind nur noch dann von Interesse, wenn sie einen Zusammenhang, in dem sie funktionieren, anzeigen“; ein Zusammenhang, der selber „bildlos“ ist (S.111) und dabei rezipienten- respektive subjektseitig im „technischen Bildergebrauch“ eines Rilke-Heidegger'schen „Tuns ohne Bild“ (S.75) so „eine differenzierte Gemeinsamkeit ein[übt], die [...] über

das jeweilige Kontextwissen bzw. den Realitätsausschnitt des Zeitgenossen hinausgeh[t]“ (S.101). Genau hierin aber liege für das Individuum auch wiederum die Chance, sich als ein „vernetztes Subjekt“ performativ von der Projektion der Imago seines Selbst- und Spiegelbilds zu lösen. Es ist zu wünschen, dass dies, sofern in solcher Extremverknappung noch einigermaßen korrekt erfasst und wiedergegeben, an anderer Stelle noch weiter respektive konzentrierter ausgearbeitet wird.

Axel Roderich Werner (Bochum)