

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 Wetzl (Wetzl, 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 Wetzl 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 »sympton 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 immediatetely 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 einen 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: Konventional, aber nicht maximal arbiträr. In: Majetschak 2005: 63-73.
- Scholz, Oliver R. (1991): Bild, Darstellung, Zeichen. Freiburg /München. Neuauflage 2004.
- Schürmann, 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.