

EINFÜHRUNG

Gustav Frank / Barbara Lange

Einführung in die Bildwissenschaft

Gustav Frank/Barbara Lange

Einführung in die Bildwissenschaft

Bilder in der visuellen Kultur

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2010 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe dieses Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Satz: Lichtsatz Michael Glaese GmbH, Hemsbach
Einbandgestaltung: schreiberVIS, Seeheim
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-20937-8

Inhalt

I.	Einleitung: Bildforschung und visuelle Kultur	7
1.	Bilder in Medien und Wissenschaften	7
2.	Das Projekt Bildwissenschaft	11
3.	Forschungsfeld visuelle Kultur	13
II.	Prinzipien der Systematik	18
1.	Kunstwerke in der Geschichte	18
2.	Bilder in Gebrauch	20
3.	Der sichtbare Raum	23
4.	Die sichtbare Bewegung	26
5.	Bildgebende Verfahren und „digitale Bilder“	30
6.	Unsichtbare Bilder	35
III.	Wege der Analyse: Bilder in der symbolischen Praxis	40
1.	Das Sehen und das Sichtbare denken	42
2.	Materialität des Bildes	44
3.	Interikonizität und das vervielfältigte Bild	47
IV.	Wege der Analyse: Bilder als soziale Praxis	53
1.	Blick-Regime und Viskurs	53
2.	Bildgedächtnis: Die Welt der visuellen Kulturen/ Die visuellen Kulturen der Welt	58
3.	Die Moderne als visuelle Kultur	61
V.	Bildwissen	65
1.	Sichtbarkeit und Sagbarkeit	65
2.	Bild-Erlebnis oder Seh-Eindruck	68
3.	Die Orte der Bilder	71
4.	Die Wissenschaften vom Bild	75
VI.	Analysen	79
1.	Der politische Körper: Michelangelos <i>David</i> (1504)	79
2.	Bilder des Wissens: Johannes Keplers Planetenmodell (1597)	86
3.	Geruch: Die Blumen der Königin	93
4.	Bild/Schrift/Körper: E. T. A. Hoffmanns <i>Prinzessin Brambilla</i> (1820)	99
5.	Animierte Illusionen: <i>Die Abenteuer des Prinzen Achmed</i> (1926) von Lotte Reiniger	107
6.	Denk-Bild-Theorie: Walter Benjamins VEREIDIGTER BÜCHERREVISOR (1928) . .	116
7.	Medium und Geschlecht: VALIE EXPORT versus Madonna . .	125

6 Inhalt

Basisbibliothek Bildwissenschaft	133
Literaturverzeichnis	136
Personenregister	147
Sachregister	150
Abbildungsnachweis	158

I. Einleitung: Bildforschung und visuelle Kultur

1. Bilder in Medien und Wissenschaften

Bilder hören? 1973 produzierte der Rundfunk der DDR ein Hörspiel mit dem Titel *Die Welt der schönen Bilder*. Es geht auf den 1966 veröffentlichten Roman *Les belles images* der französischen Feministin und Existentialistin Simone de Beauvoir zurück, der 1969 auch in der DDR erschienen war. Beauvoir übt darin Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft im Spätkapitalismus. Die Protagonistin Laurence ist als Werbegrafikerin an der Produktion des schönen Scheins der Warenwelt ebenso beteiligt wie selbst an der Reproduktion der visuellen Symbolwelten interessiert, die für die feinen Unterschiede zwischen und in den sozialen Schichten sorgen. Ihre oberflächliche Lebensweise mit bürgerlicher Kleinfamilie und Liebhaber wird brüchig, als ihre elfjährige Tochter Catherine die Frage nach dem Sinn stellt. Laurence verkörpert einen Lebensentwurf, in dem materielle und soziale Bilder eine eigene Wirklichkeit geschaffen haben. Für ihre Gesellschaftskritik aktualisierte Simone de Beauvoir somit eine bilderfeindliche Tradition, die von Platon über Marx bis in die Gegenwart reicht: Das Bild steht hier im Dienst eines oberflächlichen Sinnenscheins, welcher die Menschen der Erkenntnis des eigentlichen Lebens entfremdet.

Die Welt der
schönen Bilder

1967 spitzt Jacques Derrida, ein Exponent der damals jungen Generation der Poststrukturalisten, zu, was im Roman der Existentialistin schon angelegt war: „Il n'y a pas de hors-texte“ – Es gibt nichts außerhalb des Textes (Derrida 1983, 274). Jeder Visualisierung ist auch die Frage nach dem Verhältnis von Bildern und Worten sowie deren Medialität eingeschrieben, die wir als Bild, als Schrift und Laut mit unseren Sinnen wahrnehmen. So waren die Hörer aus der DDR am Radio auf ihre Einbildungskraft angewiesen, was die schönen Bilder aus der Welt der Laurence betraf, die sie mehrheitlich aus eigener Anschauung nicht kannten. Der staatlich gelenkte Rundfunk nutzte eine mediale Eigenart, die schon das erste Hörspiel der Rundfunkgeschichte, die am 15. Januar 1924 von Radio London gesendete *Comedy of Danger*, fruchtbar gemacht hatte. Die Beschränkung auf das nur Hörbare, das zugleich zur Projektion eines Raumbildes anregt, war dort zur Imagination der Situation vollständiger Dunkelheit in einer Kohlengrube nach einem Unfall genutzt und der Nachteil gegenüber den dominanten visuellen Konkurrenzmedien der damaligen Zeit, Illustrierte und Film, so zum Vorzug gemacht worden. Dieser Kunstgriff stellt eine moderne Adaption des in der antiken Rhetoriklehre formulierten Konzeptes von *Evidentia* dar, wonach Hörern etwas derart *anschaulich* geschildert werden soll, dass sie es sich selbst geistig *ausmalen* und *vor Augen stellen* können (Quintilian 1995, 32). Von Evidenz wird in dieser Einführung noch häufiger die Rede sein, gilt sie doch als ein Spezifikum von Bildlichkeit, wobei ihre Auslegung umstritten ist. Die nicht sichtbaren, nur imaginierbaren Bilder vom kapitalistischen Westen machten die ideologische Stärke des DDR-Hörspiels

aus, weil sie die Verführung durch die unmittelbare Anschauung der schönen Bilder verhinderten.

Envisat

Nicht immer haben Bilder, die ihren Ursprung nicht zeigen, eine politisch eindeutige Intention, vielleicht aber – wie unser folgendes Beispiel zeigt – eine verdeckte und daher bildwissenschaftlich interessante. Am 28. Februar 2002 schickte die Europäische Raumfahrtbehörde ESA ihren Erdbeobachtungssatelliten *Envisat* ins All, mit dessen Hilfe unter anderem vitale Daten zur Klimaveränderung und zum Zustand der Meere erhoben werden. Zur Ausstattung des Satelliten gehören neben dem der Temperaturmessung dienenden *AATSR* das bildgebende Radar *Asar* und *Meris*, ein Spektrometer, das die Farbigkeit der Ozeane sowie der Vegetation auf der Erdoberfläche mit einer Auflösung von 300 Metern untersucht. Diese Beobachtungsinstrumente an Bord von *Envisat* sind zunächst Empfänger, die von der Erde ausgehende Strahlung verschiedener Wellenlängen registrieren. Sie nutzen den Umstand aus, dass alle Objekte und Prozesse auf der Erde – und natürlich auch in der Erdatmosphäre – elektromagnetische Strahlung mit verschiedenen Wellenlängen und Frequenzen aussenden, absorbieren oder reflektieren. Die meisten der Instrumente an Bord analysieren sichtbares Licht und das so genannte „Nahe Infrarot“, d. h. den Wellenbereich, der unmittelbar am roten Ende des sichtbaren Lichts anschließt, sowie Mikrowellen. Die Messung der infraroten Strahlung erlaubt es beispielsweise, Aussagen über die Temperatur der Erdoberfläche sowie in der Atmosphäre zu machen. Damit registrieren die Apparate auch das für das menschliche Auge selbst nicht unmittelbar Sichtbare wie Temperaturveränderungen in unterschiedlichen Schichten der Atmosphäre und Wassertiefen. Sie erbringen also bereits auf dieser Stufe eine Übersetzungsleistung in für das menschliche Auge Sichtbares.

„Zauberkunststücke“

Was zwischen Satellit und Kontrollstation darüber hinaus ausgetauscht wird, sind nun allerdings nicht verbalsprachliche Anweisungen gegen analoge, wenn auch ins sichtbare Spektrum übersetzte Bilder. Stattdessen fließen Datenströme in monoton digitaler Codierung, deren Bedeutung nicht unmittelbar einsichtig, weil nicht sichtbar ist. Diese sehr ausgedehnten Ströme – *Envisat* liefert mehr als 280 Gigabyte pro Tag – enthalten auch die Ergebnisse der strahlungssensiblen Instrumente, die mehr ‚wahrnehmen‘ als optische Instrumente ‚sehen‘ könnten. Es ist ein langer Weg von der Datenproduktion zur Nutzung für die Wissenschaft. Dazu müssen die Daten erst in kalibrierte technische Zahlen und dann in überprüfte geophysikalische Produkte umgewandelt werden. Es bedarf wiederum verschiedener Programme, die diese Datenströme interpretieren und in sichtbare Formen umwandeln. Eine solche Form kann die Gestalt einer Tabelle, eines Diagramms annehmen, aber auch die eines sichtbaren Bildes. „Was man am Ende sieht, ist also nur die oberste Zwiebelschale einer ganzen Reihe von Zauberkunststücken, die alle erst einmal erfunden, durchgerechnet und optimiert sein wollten.“ (Kittler 2002, 47) Wir zeigen eine *Meris*-Datei respektive das östliche Mittelmeer mit Anrainern am 25.6.2008 um 8:47:59 (Abb. 1). Es handelt sich um eine Interpretation von *Envisat*-Daten, deren Qualitätskontrolle sie allerdings als „failed“, als gescheitert, einstuft, weil Daten für einige Segmente des abgetasteten Bereichs fehlten oder korrupt waren. Unseren ‚Blick‘ auf das Bild trübt dieser Qualitätsmangel der Daten jedoch nicht, im Gegenteil.



Abb. 1: Das östliche Mittelmeer mit Anrainern am 25.6.2008 um 8:47:59.
Meris-Datei >http://mrrs-ma.eo.esa.int/mrrs/images/2008/06/25/MER_FR_0PNPAM20080625_083108_000003672069_00422_33041_2411.N1_4862063F_image_0260.jpg<

Datenströme werden zusammengefasst und verdichtet ,auf einen Blick’ sichtbar in einer Abbildung, die in einem rechtwinkligen Rahmen verschiedenfarbige Flecken nebeneinander lagert. Wem die Bedeutung der unterschiedlichen Farben, die man hier nur erahnen kann, bekannt ist, der wird diese Form der Daten als Zeichen für anderes erkennen, etwa für die Temperaturverteilung der geografischen Einheit eines Ozeans. Den noch ungeschulten Betrachtern müssen diese Zeichen jedoch mit vielen Worten erklärt werden. Technik und Wissenschaft werden ganz bewusst ‚ins Bild gesetzt‘, einer überzeugenden Rhetorik und dramatischen Inszenierung unterworfen. Der technische und daher auch ökonomische Aufwand, den Wissenschaft verlangt, bedarf nicht zuletzt ganz eigener Ästhetisierungsstrategien, um Verständnis und Anerkennung der Arbeit, auch in Hinblick auf politische Konsequenzen – Stichwort Klimaschutz – zu sichern. Dabei wird längst nicht immer verbal oder in theoretischer Rede eingeholt, was an visuellem Mehrwert geschaffen wurde. Im Bild können nicht nur ästhetische Qualitäten, sondern darüber hinaus weitere wissenschaftlich relevante Beziehungen sichtbar werden, die in der Datenbasis nicht berechnet worden sind. Der Blick sieht mehr als die Messung, die Berechnung und ihre Interpretation. Bilder erweisen sich damit nicht nur als bedeutsame Kommunikations- und Legitimationsmedien, sondern auch als hochgradige Erkenntnisinstrumente in der neuzeitlichen Wissenschafts- wie in der modernen Wissensgesellschaft (vgl. Bredekamp 2007b; Voss 2007). Dem Betrachter ohne das Wissen um Ort und Zeit und den vereinbarten und eingestellten Zeichencharakter der Farben kann die vorliegende Abbildung als ästhetisches Objekt erscheinen, das nicht auf einen Realitätsausschnitt verweist, sondern selbst einer ist. Artefakt, mit/durch Kunst(fertigkeit) gemacht, ist das Bild in beiden Fällen.

Bilanz

Projekt der Bildwissenschaft, so lässt sich einleitend bilanzieren, ist es, Herstellung, Verbreitung und Gebrauch aller Arten von visuellen Artefakten, in ihren historisch veränderlichen kulturellen Kontexten zu erforschen, zu beschreiben und zu reflektieren. Dazu gehören nicht zuletzt auch das Ausbleiben und die Negation des Visuellen. Die *differentia specifica* der Bildwissenschaft besteht darin, dass sie über die Grenzen der Fachwissenschaften hinaus nach den kulturellen Zusammenhängen von natürlicher und technisch-instrumenteller optischer Wahrnehmung sowie menschlicher und technisch-instrumenteller bildlicher Darstellung fragt. Gleichermanßen stellt sie auch die „außervisuellen Teile der Kultur ebenso wie die außerkulturellen Teile des Visuellen in Rechnung“ (Mitchell 2008d, 241). Dabei interessieren sie nicht nur die veränderlichen Konzepte von *Wahrnehmung*, sondern gerade auch der Zusammenhang mit den jeweiligen Praktiken der bildlichen *Darstellung*, den Konstruktionsprinzipien des Sichtbaren (Heßler 2006). Da diese genau wie die Wissenschaften in die ideologischen Dimensionen der symbolischen Ordnung eingebunden sind, eröffnet der transdisziplinäre Zugang der Bildwissenschaft die Möglichkeit, Selbstgewissheiten zu durchkreuzen, ohne dabei fachspezifische Stärken wie methodische Züge und Sachwissen aufgeben zu müssen.

Gegenstand der Bildwissenschaft ist nicht ‚das Bild‘, sondern ein umfangreiches Konglomerat von Artefakten (z.B. Kunstwerken, Gebäuden, Tele- und Mikroskopen, Land-, See- und Sternenkarten), sozialen Praktiken (z.B. neurowissenschaftlichen Versuchsanordnungen, Denkmälern, Museen,

Rundfunk- und Fernsehsendungen) und kulturellen Redeformen (z.B. philosophischen, kunsthistorischen, kunstkritischen, medienwissenschaftlichen). Am besten ist Bildwissenschaft als Tätigkeit in einem Feld zu bezeichnen, auf dem mit interdisziplinären Verfahrensweisen die Objekte einer visuellen Kultur erst konstruiert, dann analysiert und interpretiert werden.

Disziplinen verfügen über eine wenn auch große, so doch begrenzte Anzahl kanonischer Gegenstände, zu denen sie immer wieder zurückkehren. Sie haben Verfahrensweisen, die ihre Vertreter als wissenschaftlich und diesen Gegenständen angemessen akzeptieren. Die Bildwissenschaft ist derzeit dabei, all dieses zu entwickeln. In den folgenden zwei Abschnitten wollen wir Anknüpfungspunkte für dieses Projekt aufzeigen.

2. Das Projekt Bildwissenschaft

Seit der Neuzeit haben westliche Gesellschaften beständig neue Netze des Wissens über die Welt gelegt. Ihre Auseinandersetzung mit den nichtmenschlichen Sachverhalten, mit den Menschen, den anderen Kulturen und Gesellschaften sowie ihre Selbstverständigung löste sich dabei zunehmend, wenngleich nicht immer eindeutig zielgerichtet, aus theologischem Denken. Das Ensemble der Wissenschaften, das heute an Universitäten und Forschungsinstituten seinen sichtbaren Platz hat, spiegelt also nicht eine vorgegebene Struktur der Welt wider, deren einzelne Elemente der Mensch nur nach und nach erst hat entdecken und ihnen jeweils eine Wissenschaftsdisziplin hat widmen müssen. Es ist vielmehr das – vorläufige – Ergebnis komplexer sozialer Interaktionen, die immer wieder zu Verschiebungen des Erkenntnisinteresses geführt haben und auch zukünftig führen werden.

2010 ist der Stand in diesem Prozess, dass ein Projekt „Bildwissenschaft“ sich im deutschen Sprachraum zu behaupten versucht. Längst erfüllt es noch nicht alle Kriterien einer vollgültigen Wissenschaft: Zwar gibt es eine exponentiell wachsende Zahl an Veröffentlichungen, neben Aufsätzen und Sammelbänden auch schon Monografien und Einführungen, sowie Studiengänge und Forschungsschwerpunkte. Doch noch existieren keine entsprechenden Universitäts- oder Forschungsinstitute, die eine dauerhafte Verankerung verbürgen. Diese Situation prägt nicht nur die Ebene der Institutionen, sondern das gesamte Projekt entscheidend: Daraus gewinnt die Bildwissenschaft ihre momentane Vielfalt, die sie gar nicht haben könnte, wenn es ein kohärentes und enges Set an Theorien, Methoden und Gegenständen schon gäbe, so dass eine Person das „Fach in seiner ganzen Breite in Forschung und Lehre“, wie es in entsprechenden Stellenausschreibungen immer heißt, repräsentieren könnte. Auch international ist eine solche Kanonisierung und Verengung gegenwärtig keineswegs absehbar. Das mag man beklagen oder die ‚Disziplinlosigkeit‘ gerade schätzen. Auf jeden Fall lohnt sich ein Blick in die Wissenschaftsgeschichte; denn deren treibende Prinzipien scheinen gerade in der Selbstverständigung der angloamerikanischen *Visual Culture Studies* wieder hervorgekehrt zu werden: Ihnen geht es um eine Neugier, um das „curious eye“ (Rogoff 1998, 17), das nur dann durch neue Einsichten befriedigt werden kann, wenn es gelingt, wenigstens zeitweise das Gängelband der auf Besitzstandswahrung bestehenden Disziplinen abzustreifen. Das Stu-

Disziplinlosigkeit

dium der visuellen Kultur wird also ermutigt durch eine Denkfigur von ebenfalls bereits ehrwürdigem Alter: durch die grenzüberschreitende, ketzerische und heterodoxe *curiositas*, die in der Frühen Neuzeit am Beginn der Naturwissenschaften stand (Blumenberg 1984). Dazu kann es weder genügen, das statische Kunstwerk als hinreichend komplexes Modell für das Verständnis der visuellen Kultur anzupreisen, noch im Umkehrschluss die vorhandenen Bildkompetenzen der Kunstgeschichte, Philosophie und Medienwissenschaften ungeprüft zu verwerfen. Dennoch muss Bildwissenschaft mehr sein, als eine hierarchische Reihung oder eine Summe dieser Einzeldisziplinen. Das Interesse am Bild der vergangenen 20 Jahre zeigt, dass die damit verbundenen, hoch kontroversen Forschungsdiskussionen eine eigene Spezialisierung erfordern.

Egal ob Definition (Belting 2001; Schulz 2005; Boehm 2007; Bruhn 2009), selbstkritische Zweifel (Bal 2003) oder Minimalkonsens (Sachs-Hombach 2003): Alle Versuche, die Vieldeutigkeit des Bildbegriffs, die er seinem breiten kulturellen Gebrauch verdankt, zu beschränken, wollen durch wissenschaftliche Autorität eine gesellschaftliche Praxis eindämmen. Stattdessen wollen wir hier diese Praxis zur Grundlage dafür machen, die Schwierigkeiten mit dem Bild(-Begriff) bzw. den Bildbegriffen nachzuzeichnen und fruchtbar zu wenden. Viel mehr als jede Geste der Auslöschung der Disziplinen, die allenfalls ihre eigenen Voraussetzungen zu verleugnen versucht, verspricht heute das unvoreingenommene Gespräch über die Fachgrenzen hinweg. Solche „*Undiszipliniertheit*“ (Mitchell 2008e, 265) ist der Schwierigkeit geschuldet, dass sich die soziale Komplexität der visuellen Kulturen nicht länger allein mit hochspezialisierten disziplinären Fertigkeiten und Wissensbeständen bearbeiten lässt (Responses to Bal 2003).

Unser Buch wird also nicht in eine bereits vorhandene und in ihren Grenzen abgesteckte wie akzeptierte Bildwissenschaft einführen. Es soll jedoch die Neugier auf die Phänomene der visuellen Kulturen herausfordern und kann die Untersuchungsgegenstände gegenwärtiger Disziplinen in einem vielfältigeren Licht erscheinen lassen. Wie wiederum die frühneuzeitliche Wissenschaftsgenese lehrt, ist die Ausgangssituation keine *tabula rasa*, sondern das disziplinäre Vorwissen prägt der Auseinandersetzung mit den Bildern und um die Bilder immer seinen Stempel auf. Wir selbst argumentieren mit den Disziplinen Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft im Hintergrund, die Fragen nach dem Bild auf ganz unterschiedliche Weise stellen und dementsprechend häufig, aber nicht immer, unterschiedlich angehen. Mit dieser Einführung wollen wir auch aufzeigen, wie solche Differenzen auf einer gemeinsamen Ebene der Bildwissenschaft, nicht zuletzt auch zum Nutzen anderer Disziplinen, produktiv gemacht werden können.

Bild –
Medium –
Kultur

Mit dem Begriff Bildwissenschaft folgen wir ohne weitere Definition der Terminologie, die sich als gangbare und historisch sicher richtige Abkürzung für alle Forschungsaktivitäten zur visuellen Kultur im deutschen Sprachraum eingebürgert hat. International, etwa übersetzt in die *lingua franca* der globalen Forschung als *image science*, ist der Begriff unbrauchbar. Das anglo-amerikanische Forschungsprogramm charakterisiert sich als *Visual Culture Studies* (Elkins 2003; Mirzoeff 1999; Evans/Hall 1999). In Frankreich hat Régis Debray Vorschläge zu einer *Médiologie* unterbreitet (Debray 1996 u. 1999). Obwohl das Studium der Bilder ein internationales Anliegen ist, deuten die

programmatischen Unterschiede, die in diesen Bezeichnungen auch zum Ausdruck kommen, darauf hin, dass kaum eine wechselseitige Rezeption zwischen den sprachgebundenen Wissenschaftstraditionen stattfand. Selbst der „pictorial turn“ (Mitchell 1992a/2008b) hat im deutschen Sprachgebrauch mit dem „iconic turn“ (Boehm 1994b, 13) eine inhaltlich allerdings nicht übereinstimmende Entsprechung. In jüngster Zeit zeichnet sich hier eine Veränderung ab, wenn Übersetzungen mit der editorischen Programmatik veröffentlicht werden, Texte im Wissenschaftsdiskurs besser zugänglich zu machen (z.B. Mitchell 2008, *Trivium* 1/2008). Auch wir wollen nach Kräften allen Diskussionsbeiträgen Gehör verschaffen. Dazu sollte man wissen, dass eine praktikable Bezeichnung wie Bildwissenschaft abkürzend für die wissenschaftliche Auseinandersetzung außer mit Bildern im Speziellen auch mit den visuellen Kulturen im Allgemeinen steht, ohne die mediale und materielle Gestalt des Visuellen auszublenden. Somit versteht sich diese Einführung als eine Anleitung für die ersten professionellen Schritte in die visuellen Kulturen, denen weitere eigenständige folgen müssen. In den einzelnen Kapiteln führen wir schlaglichtartig in die Konzepte, Modelle und Argumente ein, die trotz offener Programmatik in den Debatten immer wiederkehren. Die Analysebeispiele am Ende des Buches sind so gewählt, dass verschiedene Themen und Facetten das *curious eye* stimulieren sollen, mit dem Erlerten selbst neue Beschäftigungs- und Forschungsfelder zu erschließen.

3. Forschungsfeld visuelle Kultur

Die Bildwissenschaft hat mit dem Bild ein Betätigungsfeld, das sie mit einzelnen Disziplinen und Praktiken von der Kunstgeschichte bis zur Computervisualistik teilt, und zu denen sie quer liegt. Für sie ist die Frage nach den Bildern in der visuellen Kultur entscheidend.

Dabei sind Bilder alles andere als ein neuer Gegenstand wissenschaftlichen Interesses. Die längste Tradition im oben vorgetragenen Verständnis von wissenschaftsförmiger Neugier auf das Bild hat wohl die deutschsprachige Kunstgeschichte, die, wie auch die anderen sog. Geisteswissenschaften, im 19. Jahrhundert als moderne Wissenschaft entstanden ist und als akademische Disziplin damals für einige Zeit zum internationalen Maßstab des Faches wurde. Ihre Wurzeln reichen jedoch bis in die Kunsthistoriografie der Antike zurück, die über die nachantiken Jahrhunderte hinweg bis in die Moderne im Kunsturteil von Gebildeten als Referenz für die Produktion und Bewertung von Artefakten diente. Spätestens seit Beginn des 15. Jahrhunderts wurde in Italien, vor allem in Florenz, der produktive Wettstreit mit den antiken Vorbildern gesucht. Die daraus erwachsende „selbstbewusste“ Kunst (Stoichita 1998), die sich zunehmend aus handwerklichen Kontexten emanzipierte und ihre medialen Möglichkeiten der Bildschöpfung reflektierte (Krusse 2003; vgl. dazu auch Kap. VI.1 Michelangelos *David*), führte zur Formierung eines Systems von Geschichtsschreibung, Wahrnehmungsdisposition und Urteilsbildung. Dieses System mit all seinen ideologischen Implikationen lieferte die Grundlage moderner Kunstgeschichtspraxis und bedingte auch die Ausbildung unterschiedlicher Schulen: eine Fokussierung auf die formale Gestaltungsweise eines Artefaktes als *Sprache* eines Kunstwerkes,

Kunstgeschichte

auf die *Biografie* des Produzenten als Ausdruck des Außergewöhnlichen und auf die *Kontexte*, die diese Besonderheit ermöglichten. Mit Rhetorik, Ästhetik und nicht zuletzt der Geschichtswissenschaft machte die Kunstgeschichte zu dem Anleihen bei anderen Feldern der Wissenstradition.

Der Gegenstandsbereich des Faches und damit der Kanon, an dem die Analysepraxis geschärft wurde, war so auch von einer ganzen Reihe von Ausschlüssen gekennzeichnet, die spätestens mit den grundlegenden wissenschaftskritischen Debatten seit den 1960er Jahren fachintern immer wieder problematisiert werden: Da ist zunächst der Kunstbegriff selbst, dessen eigene Historizität lange Zeit zu wenig berücksichtigt wurde und der mit der problematischen und häufig unhinterfragten Kategorie der Qualität zur Herausstellung der *Elitenkultur* aus dem umfassenderen Feld der visuellen Kulturen geführt hatte. Damit verbunden war die bis heute zu beobachtende Marginalisierung von Forschungen zur *Institutionengeschichte* – sei es zur künstlerischen Ausbildung, dem Mäzenatentum, der Sammlungs- oder der Wissenschaftsgeschichte, die aufgrund ihrer öffentlich wirksamen Ordnungen auch den Stellenwert der Bilder, die als Kunst bezeichnet wurden und werden, im Gesamtsystem gesellschaftlichen Selbstverständnisses zu verorten helfen. Und da ist der *Künstler*, dessen Charakteristik als männlich, weiß und christlich lange Zeit nicht nur unhinterfragt blieb, sondern dessen exzentrischer Position als genialer Schöpfer in einer christlich-fundierten Gesellschaftsordnung sich manche Kunsthistoriker eher epigonal anzunähern such(t)en, statt die Funktion dieser Sonderstellung zu analysieren. Kunstgeschichte selbst ist, nicht nur was ihre langlebige Blindheit für die Rolle von *Frauen* in der Kulturgeschichte betrifft, zudem keineswegs universell. Trotz der starken Verbundenheit mit der Antike beginnt ihr Gegenstandsbereich erst mit der christlichen Zeit und ist traditionsbedingt zudem im eigentlichen Sinne europäische bzw. eurozentrische Kunstgeschichte, was an einigen Orten heutzutage durch eine entsprechende Nomenklatur – Europäische, Ostasiatische etc. Kunstgeschichte – auch deutlich gemacht wird. Nicht zuletzt die Reflexion dieser Defizite hat dazu geführt, dass Kunsthistoriker neben ihrem analytischen Instrumentarium (vgl. Kap. III) wichtige und wertvolle Kenntnisse über Bildformen und deren Geschichte sowie zur Medien- und Materialgeschichte von Bildern und deren Gebrauch in das Projekt Bildwissenschaft einbringen (vgl. etwa das Jahrbuch *Bildwelten des Wissens* 2003 ff.). Auch im Ausstellungsbetrieb finden sich derartige Kooperationen unter maßgeblicher Beteiligung der Kunstgeschichte.

Körper

Für die Bildwissenschaft kommt Konzepten des Körpers eine konstitutive Rolle zu. Eine ihrer Grundlegungen, vorgetragen als „Bild-Anthropologie“ (Belting 2001), macht den menschlichen Körper zum zentralen Bezugspunkt und Maß von Bildwahrnehmung und -vorstellung. Körper erscheinen in dieser Perspektive nicht nur als Gegenstand bildlicher Gestaltung oder selbst als Bild-Träger, etwa bei tätowierter Haut. Körper werden hier auch als Schnittstelle zwischen optischer Weltwahrnehmung und bildlicher Expression der Psyche gedacht, die als mentale Imaginationen existieren. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts hatte der Hamburger Privatgelehrte Aby Warburg mit Blick auf körpersprachliche Figurationen in der Renaissancemalerei, die antike Formen paraphrasieren, erkannt, dass Bildern zeitüberdauernde körperbezogene Erinnerungsfunktionen inhärent sind (Warburg 1998 f.). Für die Bildwis-

senschaft ist diese These bei der Suche nach überzeitlichen Faktoren von Bildlichkeit von großem Interesse, denn „das Gedächtnis kümmert sich in seinem erinnernden Vermögen weder um Bildträger noch Hierarchien, weder um Gattungen noch Anlässe. Es registriert die Vergleichbarkeit der Formen und die Energien der ausgelösten Erregungen“ (Bredekamp 2007a, 179).

Vom Körper nehmen aber auch weniger an anthropologischen Konstanten interessierte als diskursgeschichtliche Ansätze ihren Ausgang. Ihnen gelingt es, „visualisierte Körperkonzepte“ (Lange 2007) neben der bildenden Kunst auch in Theater und Tanz, in den elektronischen Medien sowie in kunst- und kulturwissenschaftlichen Modellvorstellungen zu rekonstruieren. Daran schließen Fragen nach dem bewegten Körper in der Inszenierung und dem inszenierten Körper an, wie sie die Performanz-Forschung stellt (Fischer-Lichte 2004), wie sie aber auch in grundsätzlichen Überlegungen zur Wahrnehmung als körperlichem Akt vorkommen (Krämer 2004).

Neben der Kunstgeschichte gibt es nur eine neuere Disziplin, die den Bildern in einem elaborierten System von Theorien und Wissen einen genauen Platz anweisen kann. Das ist die Medienwissenschaft, die sich vornehmlich der Bilder in den Massenmedien moderner westlicher Gesellschaften angenommen hat. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren vor allem seitens der Praktiker eine Medien- und Bildkompetenz eingefordert und dabei auch entsprechende theoretische Überlegungen angestellt worden. Ihre Schriften erweisen sich immer noch von erstaunlicher Aktualität (vgl. etwa Moholy-Nagy 1986 [1936]). Heute verfügt die Medienwissenschaft über eine starke sozialwissenschaftliche Seite, auf der quantifizierende Forschung wie etwa zur Mediennutzung betrieben wird und die Bilder gezählt und gemessen werden. Daneben existiert ein ausgeprägt technik-orientierter Zweig, der die Aufzeichnungs-, Übertragungs- und Wiedergabesysteme als Apriori der Kommunikation ohne Ansehung der Inhalte erforscht (vgl. Kittler 2002). Medien „greifen also auf Daten, Welt oder Wissen in einer Weise zu, die in älterer Terminologie als Repräsentation oder Mimesis, in neuerer Terminologie und unter der Voraussetzung einer allgegenwärtigen Virtualisierung als Simulation verhandelt wird“ (Rieger 2001, 72). Solche ‚harten‘ Perspektiven auf Medien stellen Grundbegriffe von Kunstgeschichte und Philosophie wie den Menschen als handelndes Subjekt seiner Geschichte in Frage und werden darum von der Bildwissenschaft gegenwärtig eher gemieden. Wenn Klaus Sachs-Hombach von philosophischer Seite den Versuch unternimmt, Bilder als kommunikative Medien zu beschreiben (Sachs-Hombach 2003), dann ist er ganz traditionell an einer vollständigen Auslegung des Bildes als „wahrnehmungsnahe Zeichen“ interessiert, also an den Funktionen der Referenz auf Realität und Wahrnehmung, des Bedeutungsaufbaus und der pragmatischen Nutzungssituation. Begriffe wie Medium und Körper werden in allen diesen Ansätzen ebenso wenig eindeutig verwendet wie der Bildbegriff selbst und sind deshalb nicht in der Lage, als stabiles Fundament einer Bildwissenschaft zu dienen.

Ohne Zweifel sind Bild und Sprache nicht identisch. Zu ein und demselben sprachlich formulierten Sachverhalt, etwa einem Bibeltext, kann es ganz unterschiedliche Illustrationen geben, wie umgekehrt ein Bild zu Texten unterschiedlicher Inhalte und Gattungen anregen kann. Allerdings ist strittig, ob diese Differenzen so essentiell sind, dass sie einander ausschlie-

Medien

Phänomene und Zeichen

ßende Wahrnehmungen bedingen, bei denen das Bild als Phänomen unmittelbar wirkt, während die Sprache immer schon codiert ist. An dem einen Ende des Spektrums der Meinungen, für das in der Bildwissenschaft vor allem die Phänomenologie und hier vornehmlich die Schriften von Maurice Merleau-Ponty geltend gemacht werden, wird das Bild, und zwar nahezu ausschließlich das Kunstwerk, als eigenmächtiges Objekt in seiner affektiven Erscheinung *betrachtet*. Hier steht die Auseinandersetzung mit Wahrnehmung im Vordergrund. Naheliegenderweise wird diese Position vor allem von Wissenschaftlern vertreten, die mit einem kunsthistorischen und/oder philosophischen Hintergrund argumentieren (z.B. Boehm 1994b oder Wiesing 2005). Von Anderen, am anderen Ende des Spektrums, werden mit strukturanalytischer Perspektive Bilder als Ansammlung wiederkehrender, differenter Zeichen *gelesen* und mit Walter Benjamin die Notwendigkeit vertreten, z.B. „der Malerei eine vernünftige Kommunikation mit dem gesprochenen und geschriebenen Wort zurückzugewinnen“ (Benjamin 1974 [1936]b, 497). Solcherart ist etwa das Konzept des „Iconotextes“ (Wagner 1996) motiviert, das von einer grundsätzlichen Verflechtung von Bilddenken und Textwahrnehmung ausgeht.

Die Bildwissenschaft geht jedoch über diese Kontroverse um die imagitative Dimension, die Sprache und Bild zusammenführt, hinaus und zielt ganz konkret auch auf die Bildqualitäten der Notationssysteme. Insbesondere die Sprach- und Textwissenschaften haben lange Zeit die erstaunliche Vielfalt der Grapheme ihrer Schriften ignoriert. Doch in den konkreten Anweisungen zur Textproduktion in poetologischen Texturmetaphern (Greber 2002) ist die Sichtbarkeit von Texten längst bedacht. Wie die Notationssysteme von Musik und Körperbewegungen im Raum sind sie in der Bildwissenschaft ein Thema (Elkins 1999).

Wenn immer wieder die Verbindung von Bild und Zeichen bezweifelt wird, so liegt dies nicht zuletzt an der hegemonialen Geste der Zeichen- und Textwissenschaften, die versucht haben, die ganze „Kultur als Text“ (Bachmann-Medick 1996) zu *lesen* und damit kognitiv und logozentrisch zu erschließen. Die Semiotik ist jedoch selbst ein uneinheitliches Unternehmen, das zum einen nicht im Sinne eines *linguistic turn* alle Kulturräußerungen in Analogie zu den natürlichen Sprachen beschreibt, das zum anderen sich dem Bild nicht nur abstrakt-systematisch (Sonesson 1989), sondern oft ganz konkret (z.B. Marin 2005) nähert, um die Anteile der Zeichenprozesse in der Kunst (Bal/Bryson 1991; Calabrese 2003) und am Bild (Scholz 2004) zu beschreiben. Bildwissenschaftlich brauchbar sind semiotische Werkzeuge dann, wenn sie visuelle Artefakte auch jenseits einer Sinnstiftung durch Begriffe und einer Reduktion zum Kommunikationsmittel zu analysieren erlauben. Willkommen sind sie, wenn sie „sowohl die Kommunikationsfixierung als auch die Kunstdokumentation der Bildwissenschaft überwinden helfen“ (Posner 2003, 18; vgl. Kap. V.1).

Neuro-
wissenschaften

Neben Kunstgeschichte und Medienwissenschaft bemüht sich die Bildwissenschaft mit der Neurologie um eine dritte Säule, mit der ein ganz anderer Zugriff auf das Bild eingebracht wird. Die Gehirnforschung gibt Auskunft über das neuronale Geschehen optischer Wahrnehmung. Wenngleich die Messgeräte und die Bilder, die aus diesen Messungen entstehen, dem kulturellen Wandel unterworfen sind (Hagner 1997) und eine große Nähe

zu anderen Bildformen ihrer Zeit zeigen, werden hier Erklärungen zur mentalen Bildproduktion erarbeitet, die bei aller Verankerung in kulturell geprägten Wissenssystemen (Daston/Galison 2007) dennoch Aufschlüsse über kulturübergreifende, biologische Dimensionen der Bilddefinition liefern. Konnte der Physiologe Hermann von Helmholtz im 19. Jahrhundert seine Forschungsergebnisse noch Kunst- und Kulturwissenschaftlern vorstellen und umgekehrt sich aus dem Kunstbetrieb Anregungen holen, hat die Spezialisierung in den Wissenschaften dazu geführt, dass heute die Verständigung zwischen den drei Säulen, will man nicht simple Kausalabhängigkeiten konstruieren, nur noch sehr schwer möglich ist. Mit der Bildwissenschaft als einer gemeinsamen Ebene, die mit Empirie, Kulturgeschichte und Ideologiekritik auch die historische Bildkritik verbinden kann, eröffnen sich hier Chancen einer für alle Seiten fruchtbaren Annäherung, die jenseits der disziplinspezifischen Forschungsinteressen liegen und mit Bildern und der Wahrnehmung ein gemeinsames Thema haben.

Obwohl also Bildwissenschaft ihren Gegenstand mit anderen Disziplinen teilt, sind die Bilder doch ihr genuiner Gegenstand. Somit interessiert sie sich für die Besonderheit, die Bilder von allen anderen Gegenständen unterscheidet. Zentral für ihre Untersuchungen ist dabei die Frage geworden, wie durch Bildwahrnehmung und deren Bedingungen eine visuelle Sinnstiftung stattfindet (Boehm 2007). Da auch die Bildwissenschaft auf die natürlichen Sprachen als ihr Kommunikationsmittel angewiesen bleibt, hat sie das Paradox zu meistern, die Besonderheit ihres Gegenstandes sprachlich darstellen zu müssen, obwohl diese gerade in der Differenz zur Verbalsprache gründet. Eine Lösung besteht darin, dasjenige am Bild, was sich einer *intermedialen Übersetzung* – etwa in die Verbalsprache – als unübertragbar erweist, auf einer Metaebene zu beschreiben (Emden/Rippl 2005). Das kann über die Konstruktion eines (historischen) Betrachters in der Situation „vor einem Bild“ (Didi-Huberman 2000) versucht werden. Wie allgemein verständlich sind/waren Form und Gestaltung, wie beschaffen der Ort der Präsentation, wie seine Zugänglichkeit, die Wahrnehmbarkeit und deren Stellung im Affekthaushalt? Ist die Wahrnehmung von Frauen und Männern, die innerhalb der sozialen Ordnungen keine identischen Positionen einnahmen, gleichzusetzen oder zu differenzieren? Was kann als zeitübergreifende Disposition gelten, was ist kulturell fundiert? Die Systemtheorie hat den Einwand der Uneinsehbarkeit des psychischen Systems und der Unsichtbarkeit emotionaler Vorgänge vorgebracht (Luhmann 1997, 82). Wahrnehmbar wird erst eine Anschlusskommunikation, die immer, gerade wenn man auf Schriftquellen zurückgreift, Regeln folgt und quellenkritisch analysiert werden muss. Von daher werden weitere Fragen angestoßen, etwa nach dem Bildgebrauch als Selbstverständnis, als Konsum und Nachfrage oder als Investition in soziale Distinktion (Bourdieu 1982) genauso wie nach der Rolle von optischen Instrumenten wie Mikroskop, Teleskop oder Camera obscura, von bilderzeugenden und bildgebenden Geräten wie Laterna Magica, Panorama, Stereoskop, Fotoapparat, Filmkamera und -projektor, Computer. Letztlich stellt sich bei einer Analyse immer auch die Frage, inwiefern die Medialität und Materialität des Bildes die Imagination der Betrachter produktiv anregt (Mersch 2002) oder ob im Sinne einer geschlossenen Kommunikation das Bild nur als ein bereits festgelegtes Zeichen fungiert.

Betrachterinnen und
Betrachter