

# Bild und Kunst. Zur Bestimmung des ästhetischen Mediums

von Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hagen)

## I. Der ‚iconic turn‘: Von der Kunst zum Bild

Ende der 1960er Jahren hat der amerikanische Philosoph Richard Rorty die Geschichte der Philosophie als eine Folge von ‚Wenden‘ (‚turns‘) charakterisiert.<sup>1</sup> Diese Wenden zeichnen sich dadurch aus, daß neue Problematiken auftauchen, alte dagegen verschwinden. Die letzte der Wenden in Rortys Philosophiegeschichte ist eine Wende zur Sprache, die er den ‚linguistic turn‘ nennt. Diese Bezeichnung konnte sich unverzüglich etablieren. Ihr durchschlagender Erfolg verdankte sich nicht zuletzt der Tatsache, daß sie eine Interessenlage auf den Begriff brachte, die nicht allein innerhalb der Philosophie, sondern auch den anderen Humanwissenschaften dominierte. Die Formen des Bewußtseins, des Unbewußten, der Kultur und der wissenschaftlich repräsentierten Natur wurden in immer neuen Vorstößen als Manifestationen von ‚Textualität‘ und ‚Diskurs‘ gedeutet.

Die jüngste ‚Wende‘ zu einem anderen Paradigma der Neuorientierung der Geisteswissenschaften zeichnet sich nun bereits seit den 1980er und mit aller Deutlichkeit seit 1990er Jahren ab: Im März 1992 erschien in der Zeitschrift *Artforum* ein Aufsatz des Amerikaners William J. Thomas Mitchell mit dem Titel „The Pictorial Turn“<sup>2</sup>, bereits im Vorjahr hatte Ferdinand Fellmann von einem „*imagic turn*“ gesprochen<sup>3</sup>, 1994 konstatierte dann der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm für die Humanwissenschaften einen „iconic turn“ bzw. deutsch: eine „ikonische Wendung“<sup>4</sup>. Die Verschiebung, die hier in der Philosophie, den Geisteswissenschaften, aber auch der außerakademischen öffentlichen Kultur konstatiert wird, ist die Hinwendung zum Bild. So ist die Frage *Was ist ein Bild?*, die Boehm als Titel eines einflußreichen Sammelbandes wählte, zum Gegenstand einer inzwischen kaum noch zu überblickenden Zahl von Untersuchungen über das Phänomen und Prinzip ‚Bild‘ geworden.

Auslöser dieses neuartigen Interesses am Bild ist die aktuelle Erfahrung der mit Hilfe der Neuen Medien um den Globus jagenden, beliebig zu vervielfältigenden und zu manipulierenden Bilder. „Illustration“ stellt längst keine Sonderform des Kommunizierens

---

<sup>1</sup> Vgl. Richard Rorty: *Der Spiegel der Natur*. Eine Kritik der Philosophie. Frankfurt a.M. 1987, bes. S. 289; s.a. ders. (Hrsg.): *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago 1967.

<sup>2</sup> William J. Thomas Mitchell: „Der Pictorial Turn“. In: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick*. Kritik der visuellen Kultur. Berlin 1997, S. 15-40.

<sup>3</sup> Ferdinand Fellmann: *Symbolischer Pragmatismus*. Hermeneutik nach Dilthey. Hamburg 1991, S. 26.

<sup>4</sup> Gottfried Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“. In: Ders. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München <sup>2</sup>1995 (<sup>1</sup>1994), S. 11-38, hier: S. 13.

mehr dar, sondern seine Normalbeigabe.“<sup>5</sup> Entsprechend ist die internationale Karriere des Begriffs ‚Bild‘ derzeit nur vergleichbar mit dem des ‚Mediums‘. Und in der Tat charakterisiert die Erfahrung, einer ‚Bilderflut‘ ausgesetzt zu sein, die kulturelle Wahrnehmung auch außerhalb der Grenzen des akademischen Diskurses. Dabei sind die von der Kunstgeschichte verwalteten Bilder fast zur Randerscheinung geworden: Das Massenmedium ‚Bild‘ – die Bilder der Information, Werbung und Unterhaltung – hat dem Medium ‚Kunst‘ quantitativ unbestreitbar den Rang abgelaufen.

Diese Veränderungen haben irritierende Defizite in der theoretischen Kompetenz dem Bild gegenüber offenbar werden lassen. In der Tat ist es auffällig, daß es um die Erforschung des Mediums Bild eher dürftig steht. Anders als die Sprache, die in den Sprachwissenschaften und der Sprachphilosophie nicht nur als Träger von Inhalten, sondern auch als Medium ausführlich erforscht wurde, wurde das Bild in der Regel nur als Abbild, Kopie, Illustration etc. gedeutet, aber nicht als selbständiges Phänomen erfaßt.

Angesichts der Präsenz einer allgegenwärtigen Bilderwelt neben der Kunst hat sich so die Überzeugung durchgesetzt, eine einzelne Disziplin wie die Kunstgeschichte sei nicht mehr in der Lage, die mannigfachen Weisen, auf die Bilder heute für das Leben des Menschen bestimmend geworden sind, theoretisch zu bewältigen. Die Vertreter anderer Disziplinen haben es daher unternommen, das Bild grundsätzlicher zu bedenken, als Kunsthistoriker dies traditionell getan hätten. Es gibt inzwischen eine Theologie, Anthropologie, Philosophie, Psychologie, Ethnologie und Kulturgeschichte des Bildes. Hinzu treten die Beiträge weiterer bildbezogener Wissenschaften wie der Kommunikationswissenschaft und der Medienwissenschaften. Selbst für die Mathematik und die Naturforschung ist das Bild zum Thema geworden. Dabei steht das spezifische kognitive und kommunikative Potential bildhafter Darstellungen im Zentrum des Interesses. Genauer: So wie unter dem Paradigma des ‚linguistic turn‘ die Sprache als Universalschlüssel zum menschlichen Selbst- und Weltverständnis erprobt wurde, werden nun, angesichts der „Rückkehr der Bilder“<sup>6</sup> in der medial bestimmten Gegenwart, die unterschiedlichsten Facetten im konstatierten „Übergang von der Schrift- zur Bildkultur“<sup>7</sup> zum Gegenstand der Erörterung.

Sicher kann man diese Entwicklung sehr unterschiedlich bewerten – als Transformation des Bildes zum unverhofften Esperanto im Globalen Dorf oder aber zum banalisierten Opfer des Zugriffs durch die Massenmedien. In jedem Fall wird man aber festhalten können, daß die Diskussion um das Bild nicht länger ihr unangefochtenes Zentrum in der akademischen Disziplin Kunstgeschichte hat. Die Zeiten, wo die Kunstgeschichtsforschung den Begriff ‚Bild‘ monopolistisch und zugegebenermaßen naiv für ihren eigenen Gegenstandsbereich, das

---

<sup>5</sup> Jürgen Kaube: „Tote im Bild. Was uns nichts sagen kann, muß man nicht zeigen“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 72 (26.3.2003), S. 41.

<sup>6</sup> Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“ (Anm. 4), S. 13.

<sup>7</sup> Michael Diers: „Im Maelstrom der Bilder. Die Kunstgeschichte und die Auflösung des Kunstbegriffs“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 86 (11.4.2001), S. N7.

Kunstbild also, beanspruchen konnte, sind daher vorbei.<sup>8</sup> ‚Bild‘ ist zu einem ‚transdisziplinären Begriff‘, mehr noch: zu einem ‚Universalbegriff‘ geworden.<sup>9</sup> Was diese Veränderungen für den Kunstbegriff im allgemeinen und für die Kunstwissenschaften im besonderen bedeuten oder bedeuten können, soll im folgenden untersucht werden.

Die Transformation der traditionellen Kunstgeschichte zu einer allgemeinen Bildwissenschaft ist im anglo-amerikanischen Raum unter der Flagge der ‚visual studies‘ bereits akademischer und kultureller Alltag. Gegenstand des Faches Kunstgeschichte im herkömmlichen Verständnis sind die bildenden Künste. Dabei behandelt sie aber nicht die Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, wie dies vor der akademischen Etablierung der Kunstgeschichte die Aufklärer des 18. Jahrhunderts und beispielsweise auch Hegel gefordert hatten. Vielmehr wurde schon im 19. Jahrhundert ‚Kunstgeschichte‘ der Name für die Geschichte der bildenden Kunst ausschließlich Europas und Nordamerikas. In Deutschland wurde der Gegenstand dann noch enger eingegrenzt: Während man etwa in Frankreich und den USA die Erforschung der antiken Kunst Griechenlands und Roms mit einbezog, konzentrierte man sich in den deutschsprachigen Ländern auf die künstlerische Produktion nach der Anerkennung des Christentums durch Kaiser Konstantin.

In denkbar größtem Kontrast zu dieser Beschränkung widmen sich nun die ‚visual studies‘ einem neuem Forschungsfeld, der ‚visual culture‘. Ihr Arbeitsfeld ist die visuelle Analyse potentiell aller von Menschen produzierten Gegenstände vom Faustkeil über das Renaissancegemälde bis zur Computergraphik. Ziel der ‚visual studies‘ ist es, in unserer visuell dominierten Gesellschaft einen kritischen Blick auf die sozialen, kulturellen und politischen Konstruktionen von Bildern und die darin eingeschriebenen Machtdispositionen zu werfen.

Aber auch eine Reihe von kontinentaleuropäischen Kunsthistorikern, allen voran Hans Belting und Gottfried Boehm, versteht die allgemeine Diskussion um das Bild als Anlaß, endlich einen überfälligen Reformstau innerhalb der Disziplin Kunstgeschichte zu durchbrechen. Denn seit Bilder auch von konkurrierenden Fächern in Anspruch genommen und interpretiert werden, steht ihrer Auffassung nach nicht weniger als das Selbstverständnis der Kunstgeschichte als akademischer Disziplin zur Debatte. Die gewohnten stilkritischen, kennerschaftlichen oder ikonographischen Ordnungs- und Beschreibungsmuster der Kunsthistoriker erreichen ihrer Auffassung nach die neue und fundamentale Frage nach dem Bild nicht mehr.<sup>10</sup> Doch nicht nur aus inhaltlichen, sondern nicht zuletzt auch aus wissenschaftspolitischen Gründen muß nach Ansicht der Bildtheoretiker unter den Kunsthistorikern diese Disziplin ein ausgeprägtes Interesse daran haben, in einen Dialog mit

---

<sup>8</sup> So konnte beispielsweise Theodor Hetzer 1931 eine Vorlesung zur „Geschichte des Bildes“ halten, unter der er wie selbstverständlich die Geschichte Tafelbild der Malerei verstand. (Vgl. hierzu: Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001, S. 15.)

<sup>9</sup> Vgl. Diers: „Im Maelstrom der Bilder“ (Anm. 7).

<sup>10</sup> Vgl. Willibald Sauerländer: „Dies Bildnis ist bezaubernd fremd. Man sieht immer noch, daß es Menschen sind: Zweifelnd verwandelt Hans Belting die Gegenstände der Kunstgeschichte in ethnographische Objekte“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 162 (16.7.2001), S. 47.

den anderen Bildwissenschaften, insbesondere auch der Philosophie, einzutreten und sich in der Debatte um den ‚iconic turn‘ zu verorten. Sie sehen den Kunsthistoriker vor der Grundsatzentscheidung, „ob er zum Bildwissenschaftler mutieren oder als Exot in einer Nische der Geschichte enden will“<sup>11</sup>.

## **II. Zur bildwissenschaftlichen Neubestimmung der Kunstgeschichtsforschung bei G. Boehm und H. Belting**

Unmittelbarer Anlaß für die Erhebung des Bildes zum Paradigma ist die Erfahrung, einer ‚Bilderflut‘ ausgesetzt zu sein. Hinzu tritt das durch den allgegenwärtigen Umgang mit den Neuen Medien und den Einfluß der Werbung geweckte Bewußtsein für die Artifizialität und Ästhetizität prinzipiell jedes – nicht nur des künstlerischen – Bildes, aber auch für seine Manipulierbarkeit und die Manipulierbarkeit von Rezeptionsvorgängen. Manifestationen dieses kulturellen Bewußtseins sind beispielsweise Ausstellungen wie die 1998/99 in Bonn veranstaltete medienkritische Schau mit dem sprechenden Titel ‚Bilder, die lügen‘<sup>12</sup>. Aber auch die relativierenden Kommentare, mit denen jüngst im öffentlich-rechtlichen Fernsehen die von den ‚embedded correspondents‘ übermittelten Bilder zum zweiten Golfkrieg versehen wurden, gehören in diese Zusammenhang.

Was den Bereich der Kunst anbetrifft, so reflektiert sich diese Problematik zum einen in der Medienkunst, die Stellung zum aktuellen Bildkonsum nimmt. Dabei werden die Grenzen zwischen Kunstbildern und den Bildern des Massenkonsums verwischt, indem Künstler auf nicht-künstlerische Bildtechniken ausgreifen. Umgekehrt rekurrieren nicht-künstlerische Bilder, vor allem im Rahmen der Werbung, auf künstlerische Darstellungspraktiken. Die Frage nach dem Status des Bildes stellt sich aber auch im Umgang mit älterer Kunst in der zunehmenden Erforschung von künstlerischen Sonderformen und sog. Randkünsten. Sie reflektiert sich weiterhin in der Tatsache, daß in der neuen Medienlandschaft das private Kunsterlebnis herkömmlicher Art als ‚Zwiegespräch‘ zwischen Betrachter und Original zunehmend durch Surrogatangebote in Form von Reproduktionen verschiedenster Art ersetzt wird. Unter dem Gesichtspunkt der Verführung und Täuschung kommt aber auch die Kunst totalitärer Regime – etwa die Nazi-Kunst oder die Kunst des sozialistischen Realismus – neu in den Blick. In anderer Weise regen die künstlerischen Praktiken seit den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts dazu an, die Prämissen des Bildes zu erkunden. Denn das Terrain dieser Kunst bietet sich als ein ‚Laboratorium‘ dar, in dem die Voraussetzungen der Kunst, ihre Elemente, Darstellungsregeln und möglichen Inhalte einer fortlaufenden [...] Probe unterworfen wurden<sup>13</sup>: Sie bricht mit der tradierten Vorstellung des Bildes als Fenster oder

---

<sup>11</sup> Thomas Wagner: „Laßt Bilder sprechen. Die Begriffe drehen und wenden: Der 26. Deutsche Kunsthistorikertag in Hamburg“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 73 (27.3.2001), S. 53.

<sup>12</sup> Vgl. Ausst.Kat. *Bilder, die lügen*. Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. 27.11.1998-28.2.1999. Hrsg. von der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn 1998.

<sup>13</sup> Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“ (Anm. 4), S. 36.

Spiegel, also als einem Mittel der Repräsentation von etwas außerhalb des Bildes Gegebenem, und erkundet dagegen die reine Sichtbarkeit des Bildes, das Bild als Objekt.<sup>14</sup>

Die Kunstgeschichtsforschung muß nun nach der Überzeugung von Boehm und Belting dieser veränderten Bilderfahrung Rechnung tragen. Zudem ist sie als Disziplin, die sich nicht erst seit dem Anbruch des ‚iconic turn‘ mit dem Bild beschäftigt, ein quasi natürlicher Kandidat, um einen Beitrag zu der allgemeinen Auseinandersetzung mit den neuen Fragestellungen zu leisten. Dem Gestus der Bescheidenheit, nurmehr *eine* Stimme zum Konzert der Bildwissenschaften beizusteuern, korrespondiert dabei allerdings zugleich die Hoffnung, eine Schlüsselstellung bei der Neuorientierung der Geisteswissenschaften unter dem Paradigma ‚Bild‘ einnehmen zu können. Das Kunstbild und die im Umgang mit ihm gewonnenen bildtheoretischen Kompetenzen sollen für die Deutung des Bildes überhaupt fruchtbar gemacht werden.<sup>15</sup>

Sowohl Boehm als auch Belting wenden sich kritisch gegen das rein rationalistische Verständnis des menschlichen Bewußtseins im Rahmen des Sprach-Paradigmas. Sie verstehen dagegen das Bewußtsein als Medium, das nur mittels des Bildes in seinem Funktionieren und in seiner jeweiligen Zuständlichkeit bzw. Befindlichkeit erfaßt werden kann. Bildern kommt ihrer Überzeugung nach im Ensemble der Formen des Wissens eine irreduzible Funktion zu. Denn weil durch Bilder übermittelte Informationen nicht in diesen Informationen aufgehen, vermag das Bild der Form nach zu erfassen, was gegenständlich nicht beschrieben werden kann.<sup>16</sup> Sie knüpfen damit unmittelbar an die philosophische Fokussierung nicht-propositionaler Formen des Wissens im Zeichen des ‚iconic turn‘ an.

---

<sup>14</sup> Ein aktuelles Beispiel für dieses veränderte Bildbewußtsein bildet die Düsseldorfer Ausstellung über „Das endlose Rätsel. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit“. Hier finden sich neben Kunstwerken im engeren Sinn und Werken der Trivialkunst beispielsweise auch afrikanische Gefäße, ungewöhnlich strukturierte Marmoranschnitte oder lebende Insekten wie das sog. ‚Wandelnde Blatt‘ vereint. (Vgl. Ausst. Kat. *Das endlose Rätsel*. Dalí und die Magier der Mehrdeutigkeit. Museum Kunst Palast Düsseldorf 2003. Hrsg. von Jean Hubert Martin und Stephan Andrae in Zusammenarbeit mit Uta Husmeier. Ostfildern-Ruit 2003.) Aber auch in der musealen Präsentation der ständigen Sammlungen ist eine parallele Tendenz zur Enthistorisierung festzustellen: Man geht zunehmend ab von der tradierten historischen Anordnung der Exponate und stützt sich demgegenüber auf verschiedene ‚bildimmanente‘ Kriterien.

<sup>15</sup> In seinem programmatischen Aufsatz „The Pictorial Turn“ hatte Mitchell sich bereits in eben diesem Sinne geäußert: „Wenn sich tatsächlich ein pictorial turn in den Humanwissenschaften ereignet, so könnte sich die theoretische Marginalität der Kunstgeschichte durchaus in eine Position des intellektuellen Zentrums wandeln, indem nämlich plötzlich andere Humanwissenschaften von ihr eine Erklärung ihres grundlegenden theoretischen Gegenstands erwarten – eben von visueller Repräsentation –, die diese Disziplinen dann verwenden können. Auf die Meisterwerke der westlichen Malerei abzielen, wird klarerweise dafür nicht ausreichen. Gefragt ist vielmehr eine breite, interdisziplinäre Kritik, die auch partielle Anstrengungen in anderen Bereichen berücksichtigt [...]“ (Mitchell: „Der Pictorial Turn“ [Anm. 2], S. 17f.) Als entscheidendes Problem bei der Vielfalt der Fächer, die Beiträge zum Thema ‚Bild‘ beisteuern, hat es sich nämlich erwiesen, daß es mindestens so viele Bildbegriffe gibt wie Disziplinen, die von Bildern handeln. Angesichts der Heterogenität der Beiträge wird daher der Ruf nach einer komprehensiven allgemeinen Bildwissenschaft laut. Disziplinübergreifend sollen hier Ansätze aus verschiedenen bildbezogenen Wissenschaften unter Einbeziehung von Informatik und bildverarbeitenden Technologien zusammengeführt werden. Bereits 1998 wurde von Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper eine „Buchreihe Bildwissenschaft“ ins Leben gerufen, die sich nach Auskunft der Herausgeber die Erarbeitung einer „allgemein[n] Bildtheorie [...], die einen transdisziplinären Rahmen für die Bemühungen der einzelnen Disziplinen zur Verfügung stellen könnte“, ausdrücklich zum Ziel setzt. (Klaus Sachs-Hombach/Klaus Rehkämper [Hrsg.]: *Bildgrammatik*. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen. Magdeburg 1998, S. 9.)

<sup>16</sup> Vgl. Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 19 (unter Bezug auf Ferdinand Fellmann) und S. 24.

Aus diesem Grund plädiert vor allem Boehm ausdrücklich dafür, endlich das Gespräch mit der Philosophie aufzunehmen, um die dort getroffene Neubestimmung der bewußtseinstheoretischen Rolle des Bildes und der Wahrnehmung für die Bildwissenschaften, näherhin insbesondere auch die Kunstgeschichte, fruchtbar zu machen. Die Philosophie habe im ‚iconic turn‘ die Herrschaft des Logos über das Bild aufgekündigt und die Vorstellung verabschiedet, Bilder ließen sich vollständig in Sprache übersetzen. Die „ikonische Differenz“ markiert nämlich, so Boehm,

eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische überbietet. [...] Was der Satz (der ‚Logos‘) kann, das muß auch dem bildnerischen Werke zu Gebote stehen, freilich auf seine Weise.<sup>17</sup>

Bis hierhin reicht der bildtheoretische Konsens. Vor diesem gemeinsamen Hintergrund entwickeln nun Boehm und Belting sehr unterschiedliche Entwürfe einer bildwissenschaftlich orientierten Revision der Kunstwissenschaft.

Boehm versteht die Erfahrung der Bilderflut als Herausforderung an den Bildwissenschaftler, durch die Fokussierung der Erkenntnisfunktion des Bildes in diesem Chaos endlich Orientierung zu stiften. Für Boehm ist das Kunstbild als jenes Bild zu betrachten, das seiner Genesis wie seiner Geltung nach diese Erkenntnisfunktion geradezu verkörpert. Aus diesem Grund wird bei ihm das Kunstbild, näherhin das Kunstbild der klassischen Moderne, zum Paradigma des Bildhaften überhaupt. Nicht-künstlerische Bilder sind in dieser Perspektive nur insofern relevant, als sie Anteil an den Eigenschaften des künstlerischen Bildes haben.

Gegenüber dieser ästhetisierenden Sicht betrachtet Belting das Bild aus anthropologischer Perspektive. Für Belting sind Kunstbilder lediglich eine Teilmenge im Kosmos der Bilder, die „als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung“<sup>18</sup> das menschliche Selbstverständnis ebenso prägen wie ausdrücken. Alle Arten von Bildern werden von einem identischen menschlichen Grundbedürfnis nach Orientierung durch symbolische Bilder hervorgebracht und antworten auf dieses identische Bedürfnis. Sie sind daher nicht in ihrer jeweiligen Eigenart – etwa als Kunstbilder in Absetzung von anderen Bildern –, sondern in ihrer gemeinsamen Eigenschaft „als *Medien* zu befragen“<sup>19</sup>.

In Boehms Verständnis scheidet so bei der Bestimmung der maximalen Potenz des Bildes als Erkenntnismedium zum einen die von der Postmoderne „sehr einseitig“ fokussierte Perspektive auf das Bild als Simulation aus. Bei dem Ziel der gelungenen Simulation, die „Differenz zwischen Darstellung und Wirklichkeit“ einzuebnen, geht es nämlich nicht um die wirklichkeitserschließenden Möglichkeiten des Bildes. Vielmehr macht die Simulation vom

---

<sup>17</sup> Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“ (Anm. 4), S. 30f.

<sup>18</sup> Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 8), S. 11.

<sup>19</sup> Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995, S. 166.

Bild einen „strikt ikonoklastischen Gebrauch“ gemacht. Der gesamte Komplex der durch die Neuen Medien in illusionistischer Absicht erzeugten Bilder erhält damit in Boehms Bildkonzeption allenfalls einen marginalen Platz.<sup>20</sup> Umgekehrt ist aber auch das Bild als Abbild – also die nach wie vor verbreitetste Form des Bildes – Boehms Auffassung nach dazu angetan, die „Möglichkeiten des Bildes“ zu „entkräften“. Denn Abbilder erschöpfen sich in ihrer alltäglichen Rolle darin, „existierende Dinge oder Sachverhalte nochmals zu zeigen“.<sup>21</sup> Mit der Ablehnung des von der Reproduktionsindustrie favorisierten Bildes als Abbild der Realität wird nicht zuletzt die Reproduktion von Kunstwerken problematisiert, die Aura des Originals wird unter den Bedingungen der Bilderflut verteidigt.

Die „ikonische Wendung“ in den Wissenschaften will Boehms Ansicht nach zeigen, „was ein Bild sei und was es vermöge“. Ihr eigentliches Material findet sie daher für Boehm in Bildern, die von einer neuen Rolle und Legitimität des Bildes gegenüber dem tradierten monopolistischen Erkenntnisanspruch der Philosophie zeugen. Wenn Boehm als Kronzeugen dieses veränderten Bildverständnisses die moderne Kunst anführt, legt er damit die Wurzel und Inspirationsquelle seines Bildbegriffs offen: „Ihre Vervielfältigung der Darstellungsmodi, die Verflüssigung der Gestaltungsmöglichkeiten, gibt dem Bild eine ubiquitäre Präsenz, die mit dem [...] Tafelbild der Tradition nicht zu erzielen war.“ Der Künstler richtet dabei die materiellen Verhältnisse, die notwendig sein Medium bleiben, Boehms Auffassung nach so ein, „daß in diesem Undurchsichtigen etwas Sichtbares aufsteigt, ein Anblick oder Durchblick eröffnet wird, sich die opake Bildfläche transparent zeigt auf etwas Gemeintes und Gezeigtes hin, auf Sinn“.<sup>22</sup>

Was die philosophische Bestimmung des Bildes betrifft, so sieht Boehm vor allem in der phänomenologischen Bestimmung der sinnlichen Wahrnehmung bei Maurice Merleau-Ponty einen Anknüpfungspunkt. Wie für Boehm selbst als Kunsthistoriker bildet auch für Merleau-Ponty insbesondere die Malerei Paul Cézannes den Schlüssel für die Bestimmung der Struktur des Bildes. Denn Cézanne will mit seinen Werken ersichtlich keine bloße Verdoppelung der Dinge erzeugen, sondern er arbeitet „an den Voraussetzungen des Dargestellten“:

Was wir in den Bildern sehen sind Fügungen von Farbe, Form und Linien, die weder Gegenstände umschreiben noch Zeichen setzen, sondern etwas zu sehen geben. Cézanne [...] bestätigt den menschlichen Erfahrungsumgang mit der Wirklichkeit und überbietet ihn zur gleichen Zeit durch ein Sehen, das imstande ist, alles wie zum ersten Male zu zeigen. Das Bild ist Grund einer Einsicht, die es ausschließlich aus sich selbst schöpft.

Das Sehen verliert damit sein „konstruktive Statik und technische Abstraktheit, – gewinnt die ihm eigene Prozessualität zurück, seine Einbindung in den Körper, dessen Augen sehen“. Als kunsthistorische Folge aus dieser Bildreflexion ergibt sich für Boehm notwendig, daß „das gängige Verfahren, Kunst auf ihre historischen Entstehungsbedingungen zu reduzieren, der Realität des Bildes nicht wirklich gerecht wird. Eine solche kunsthistorische Methodik

---

<sup>20</sup> „Von diesen neuen Techniken einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzte freilich voraus, die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen. Ein starkes Bild lebt aus dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren.“ (Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“ [Anm. 4], S. 35.)

<sup>21</sup> Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“ (Anm. 4), S. 12 und S. 16.

<sup>22</sup> Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“ (Anm. 4), S. 17, S. 12 und S. 33.

überspringt die eigentümliche Darstellungsmacht des Bildes, sie rechnet gar nicht damit, daß es über eigene Sinnpotentiale verfügt.“<sup>23</sup> Ausgerechnet unter den Vertretern der Kunstgeschichte, deren Forschungsgegenstand seit jeher das Bild ist, sei aufgrund eines ausschließlich logoszentrierten Zugangs das Bewußtsein für den Geltungsanspruch des Bildes als solchem allerdings radikal unterentwickelt. Bilder seien aber eben nicht bloß eine andere oder gar defizitäre Form der Vermittlung nicht-bildlicher Gehalte.

Dieser Vorwurf an die Kunstwissenschaften ist der Anknüpfungspunkt für die Bemühungen der neueren Bildtheoretiker allgemein. Ursprung des Übels ist ihrer Auffassung nach vor allem die Anfang der 1930er Jahre von Erwin Panofsky entwickelte ikonologische Methode<sup>24</sup>, die für lange Zeit das einflußreichste Interpretationsmodell der Kunstgeschichte bildete. In Opposition zur Stilgeschichte konzipiert Panofsky die Ikonologie als Typengeschichte. Sie soll an den Kunstwerken „die Tendenzen des menschlichen Geistes“ ablesen, die sich in „bestimmten Themen und Vorstellungen“ ausdrücken. Statt Kunstgeschichte will Panofsky eine „Geschichte kultureller Symptome“ schreiben und beruft sich dabei auf Ernst Cassirer. Es geht ihm darum, die Kunst als Manifestation des kulturellen Wissens einer Zeit deutlich werden zu lassen. Diese „eigentliche Bedeutung oder der Gehalt“ eines Werks, den die ikonologische Analyse aufzeigen will, liegt aber nicht etwa in Erscheinungshaftigkeit des künstlerischen Entwurfs. Vielmehr soll diese „eigentliche Bedeutung“ unter Hinzuziehung von Texten und Dokumenten der gleichen Kultur und Tradition wiedergefunden werden.<sup>25</sup> Hierzu gehören auch alle möglichen Bildquellen, die außerhalb des Spektrums der Kunst liegen. Damit überschreitet Panofsky die traditionellen Grenzen des Fachs und wird zum Vorläufer der aktuellen theoretischen Verknüpfung von Kunst- und Bildproblematik. Es sei ihm gelungen,

eine mehrdimensionale Geschichte des westlichen religiösen, wissenschaftlichen und philosophischen Denkens rund um die zentrale Figur des Bildes zu erzählen, verstanden als konkretes Symbol des komplexen kulturellen Feldes, das Foucault möglicherweise ‚das Sichtbare und das Sagbare‘ genannt hätte. Diese Erfahrung ist darüber hinaus in dem verankert, was zu Panofskys Zeiten als aktuellste psychophysiologische Erklärung der visuellen Erfahrung galt.

So betrachtet auch Mitchell das allseits wieder aufkeimende Interesse an Panofsky als Symptom des ‚pictorial turn‘. Entschieden reformbedürftig ist dabei allerdings in der Perspektive der neueren Bildwissenschaftler Panofskys Verfahren, Bilder maßgeblich mit Hilfe von Texten zu deuten. Das Bewußtsein für die mediale Differenz von Bild und Sprache, d.h. für die Strukturierung der Erkenntnis des Bildes durch seine sprachliche Repräsentation in der Identifikation und Interpretation des Dargestellten, gehe ihm ab. Zudem habe er mit der Fixierung der Ikonologie auf gegenständliche Kunst eine antimodernistische Bastion gegen die repräsentationskritische Moderne zu errichten versucht. Die „unerledigte Arbeit“ der

---

<sup>23</sup> Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“ (Anm. 4), S. 20f., S. 19 und S. 35f.

<sup>24</sup> Vgl. bes.: Erwin Panofsky: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ (1932). In: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1985, S. 85-97.

<sup>25</sup> Erwin Panofsky: „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“. In: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln 1978, S. 36-67, hier: S. 48 und S. 38 et al.



ikonologischen Methode sei zudem die „Frage des Betrachters“, indem Panofsky „routinemäßig ambivalent in bezug auf das Subjekt der Geschichte“ bleibe, um „Sehen, Raum, Weltbilder und Kunstbilder“ zu einer „grandiosen Tapisserie von ‚symbolischen Formen‘“ zu verweben, die „das *Kunstwollen* jeder historischen Epoche synthetisieren“. Er tendiere so dazu, frei von jeder Ideologiekritik, „totalisierende ‚Weltbilder‘ und ‚Weltsichten‘ zu errichten“.<sup>26</sup> In den Augen seiner Kritiker unterwirft Panofsky damit das Bild dem Beherrschungswillen des außerbildlichen Logos. Es muß ihrem Verständnis nach darum gehen, eine grundlegend revidierte Form der Ikonologie, also der Lehre vom Bild, zu entwickeln.

Boehm tritt daher für eine Bildwissenschaft ein, in der das Bild als genuiner Produzent von Sinn aus der Differenz zur Sprache und der ihr eigenen logischen Struktur verständlich gemacht wird. Er knüpft damit bei der von dem Bochumer Kunsthistoriker Max Imdahl entwickelten Methode der ‚Ikonik‘ an, deren Kernthese besagt, daß die Sinndichte des Bildes prinzipiell über die Möglichkeiten sprachlicher Erfassung hinausgeht. Zwar sei der Nachweis der ikonischen Sinndichte, d.h. die Interpretation des Bildes, notwendig Akt der Sprache; aber die Sprache liefere kein Äquivalent für den besonderen Bildsinn. Das Bild als solches widersetzt sich, so Boehm mit Imdahl, der sprachlichen Substitution.<sup>27</sup>

Boehms Bildbegriff ist aus dem Tafelbild der klassischen Moderne gewonnen und aus seiner Deutung gewinnt er die Kriterien, auch die neuere sog. ‚Kunst jenseits der Bilder‘<sup>28</sup> als Bild im Sinne eines Mediums anschauernder Erkenntnis zu fassen. Denn hier sind

viele Bedingungen des Bildes weiterhin im Spiel: Anschaulichkeit, Begrenzung [...], Ökonomie der Mittel, Totalität, Wechselspiel zwischen sukzedierender und simultaneisierender Sicht u.a. Es geht weiterhin darum, im ausgestreckten Felde der Materie einen Überschuß an Sinn zu erzeugen.

Dank dieses erweiterten Bildbegriffs kommen aber auch außerkünstlerische Gegenstände als Objekte visueller Erkenntnis in den Blick: „An orientalischen Teppichen, japanischen Teeschalen, afrikanischen Sitzen, an Faustkeilen der fernsten Frühe des Menschen läßt sich bereits kritisch erproben, was Bilder sind und was sie determiniert.“<sup>29</sup>

Wie Boehm geht auch Belting davon aus, daß in der Frage nach dem Bild ein disziplinübergreifender Dialog erforderlich ist. Und wie Boehm vertritt er die Ansicht, die Bildwissenschaft dürfe nicht neben einer Kunstgeschichte traditioneller Prägung stehen. Sie sei keine bloße Nebentätigkeit, vielmehr sei der Umbau der Kunstgeschichte zu einer alle Formen des Bildes bedenkenden Disziplin erforderlich. Allerdings zeigen sich auch entscheidende Differenzen zwischen beiden Konzeptionen. Während Boehm die ‚Arbeit am Bild‘ vordringlich unter dem Aspekt des Bildes als Medium der Erkenntnis und der Reflexion

---

<sup>26</sup> Mitchell: „Der Pictorial Turn“ [Anm. 2], S. 20f. und S. 26; vgl. S. 19.

<sup>27</sup> Vgl. z.B.: Max Imdahl: „Ikonik“. In: *Was ist ein Bild?* (Anm. 4), S. 300-324, hier: bes. S. 310.

<sup>28</sup> Vgl. hierzu auch: Werner Hofmann: „Fröhlich ins Labyrinth der Ungewißheiten. Remagisierung ist keine Einbahnstraße: Zur Diskussion über Kunstgeschichte und Bildgeschichte“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 101 (2.5.2001), S. N6.

<sup>29</sup> Boehm: „Die Wiederkehr der Bilder“ (Anm. 4), S. 38.

auf Wahrnehmung betrachtet, sieht Belting den Hauptweg dieser Arbeit in einer anthropologisch orientierten Wissenschaft, die sich als Sach- und Kulturkunde des Bildes versteht.<sup>30</sup> Unterschiede zeigen sich darüber hinaus hinsichtlich der von Boehm vertretenen paradigmatischen Bedeutung des Kunstbildes. ‚Bild‘ ist für Belting kein Selektionskriterium, sondern die übergreifende Bezeichnung für jenes Phänomen, das als Einheit von Inhalt und Medium unmittelbar die geistig-körperliche Doppelnatur des Menschen reflektiert. Zudem kehren in den Bildern über die Jahrtausende hinweg allgemeinmenschliche Zentralthemen wieder, die hinter der jeweils historisch kontingenten medialen Manifestation anthropologische Konstanten aufscheinen lassen. In Schlagworten gesprochen stellt Belting gegen Boehms an der Moderne orientierte Konzeption einen postmodernen Begriff des Bildes. Allerdings wendet Belting sich gegen eine Betrachtungsweise, die das Bild als simulativen Realitätsersatz, als Befreiung aus der harten Wirklichkeit betrachtet. Vielmehr muß es seiner Ansicht nach darum gehen, daß wir an den Bildern vermittels ihrer jeweils zeitgebundenen Wahrnehmung im Medium „unseren Weltbezug ablesen“<sup>31</sup>.

In Beltings Konzeption nun findet die Entgrenzung des Untersuchungsfeldes der europäischen Kunstgeschichte vor allem nach drei Seiten statt: zu den Neuen Medien, die Bilder nach der Kunst anbieten, zur Frühgeschichte, die an die Anfänge des Bildes erinnert, und zu den Bildern der außereuropäischen Kulturen.<sup>32</sup> In dem neuen, über die Kunst hinausgehenden Interesse an den Bildern könnte die Kunstwissenschaft Beltings Überzeugung nach eine „erweiterte Zuständigkeit“ finden. Bedingung hierfür ist allerdings die Abkehr von der das Fach bislang beherrschenden Fiktion einer eigenständigen Geschichte der Kunst. Die Kunstgeschichtsforschung muß sich demgegenüber zu einer *alle* Bilder als Medien befragenden „umfassenden *Bildgeschichte*“ umgestalten. Diese Bildgeschichte könnte, so Belting, „ebenso den Bildmedien ihr Recht einräumen [...], wie sie auch die Kunst dort identifizieren würde, wo sie sich mit diesem Anspruch historisch zu Wort meldete“.<sup>33</sup> Anders gesagt: Kunst ist in Beltings Verständnis ausschließlich das, was von den Produzenten und zeitgenössischen Rezipienten auch als ‚Kunst‘ betrachtet wurde. Von ‚Kunst‘ kann dementsprechend erst seit der Genese der Kunsttheorie in der Renaissance und für die neueste Zeit nur noch in eingeschränktem Sinn die Rede sein. So überrascht es auch nicht, wenn

---

<sup>30</sup> Zu dieser Tendenz im allgemeinen vgl. Willibald Sauerländer: „Der Kunsthistoriker angesichts eines entlaufenden Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin?“. In: Ders.: *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*. Hrsg. von Werner Busch, Wolfgang Kemp, Monika Steinhauser und Martin Warnke. Köln 1999, S. 293-323, hier: S. 317. – Dieser anthropologische Aspekt, der bei Belting in erster Linie thematisch, nämlich in Gestalt der in den Bildern über die Jahrtausende hinweg wiederkehrenden allgemeinmenschlichen Zentralthemen, zum Mittelpunkt seines wissenschaftlichen Interesses wird, kommt in Boehms stärker erkenntnistheoretisch ausgerichteter Bildanalyse nur insofern in den Blick, als wir als Menschen „sehend zur Realität“ gelangen, „weil wir auf unserem anthropologischen Grunde metaphorische Wesen sind, eine Bildkraft in uns mögliche Korrespondenzen ersinnt, die wir anschaulich bestätigen oder falsifizieren“. (Gottfried Boehm: „Das Bild als Medium der Erkenntnis“. In: *Bild als Medium der Erkenntnis*. Künstlerische und wissenschaftliche Beiträge zum Jahrestreffen 2000. Köln 2001 [= *Schriften des Cusanuswerkes* 14], S. 11-18, hier: S. 13.)

<sup>31</sup> Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 8), S. 19.

<sup>32</sup> Vgl. Sauerländer: „Dies Bildnis ist bezaubernd fremd“ (Anm. 10).

<sup>33</sup> Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 19), S. 166 und S. 168f.

Belting einem Kritiker der Bildtheorie entgegnet, nicht der Bildbegriff, sondern der Kunstbegriff sei eine „Denkhypothek“<sup>34</sup>.

Belting rekonstruiert die Wurzeln der von ihm aufgegriffenen Problematik in den Zweifeln, die um 1960 am Fortschrittsmodell der Avantgarde auftauchen. Die Künstler bewegen sich seitdem, so seine Diagnose, nicht mehr auf einem gradlinigen Weg geschichtlicher Entwicklung. Daher werden zur gleichen Zeit, in der Zweifel am Fortschrittsmodell der Avantgarde auftauchen, in der Kunstgeschichtsforschung erstmals Zweifel am Monopol der eingleisigen Stilgeschichte laut. Für die Kunstwissenschaft, die lange von der Stilisierung des Kunstgeschehens zum Inbegriff und anschaulichen Beleg einer zielgerichteten geschichtlichen Entwicklung zehrte, bedeutet dies, daß sie kein zwingendes Modell für die Darstellung ihres Gegenstandes mehr kennt. Das *Ende der Kunstgeschichte*, verstanden als Verlust des Glaubens an die folgerichtige und planmäßige Entwicklung eines autonomen Systems Kunst, gilt Belting daher als ausgemachte Sache.

Beltings Entwurf einer Bildwissenschaft kann man als theoretische Fortführung der These der Identität von Kunst und Leben betrachten, die nach den Pilotprojekten der dadaistischen und surrealistischen Avantgarde schließlich in der Pop-Kultur der 1960er und 70er Jahre erneut zur Diskussion gestellt wurde. Die in diesem Kontext entwickelten künstlerischen Verfahren wie Aktionskunst, Happening oder Körperkunst und die Medienkunst in ihren verschiedenen Manifestationsformen zielen auf die Unterhöhlung des tradierten Kunstbegriffs und gegen die musealisierende Ausgrenzung der Kunst aus dem Leben. Diese neuen Kunstpraktiken rücken in eben dem Maße, wie sie sich von dem traditionellen Kunstbegriff entfernen, einerseits an anthropologische Grundformen wie Puppe, Idol und Ritual, andererseits an den modernen Medienalltag und die Werbung heran. Angesichts dieser Vorgänge lag es in der Tat nahe, das Verhältnis von Kunstgeschichte, anthropologischer Realienkunde und Medienwissenschaften grundsätzlich neu zu überdenken.<sup>35</sup>

Belting reagiert auf diese Problemlage mit einer künstlerische wie nicht-künstlerische Bilder übergreifenden medientheoretischen Bestimmung des Bildes<sup>36</sup>, die er in eine anthropologisierende Konzeption einbettet. So resümiert Belting bereits 1995 in seiner Analyse zum *Ende der Kunstgeschichte* für die Situation der Gegenwart: „Anthropologische verdrängen die rein kunstimmanenten Interessen.“<sup>37</sup> Diese lakonische Feststellung hat er 2001

---

<sup>34</sup> Hans Belting: „Mit welchem Bildbegriff wird gestritten?“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 117 (21.5.2001), S. 9 (gegen Werner Hofmann).

<sup>35</sup> Vgl. Sauerländer: „Der Kunsthistoriker angesichts eines entlaufenden Kunstbegriffs“ (Anm. 30), bes. S. 296-299.

<sup>36</sup> Belting entwickelt seinen Medienbegriff zum einen in Absetzung von McLuhan, der Medien (d.h. hier: Multimedien und Massenmedien) als Erweiterung unserer eigenen Körperorgane, Prothesen des Körpers, versteht, die unseren Zugriff auf Zeit und Raum verbessern. Zum anderen richtet er sich gegen die durch die Kunstgeschichtsforschung vorgenommene Einschränkung, die Medien (d.h. hier: Medien der Kunst) lediglich als Gattungen und Materialien zu betrachten, in denen sich Künstler ausdrücken. Belting setzt dagegen ein Verständnis der Medien als „Trägermedien oder Gastmedien, deren Bilder bedürfen, um sichtbar zu werden, also als Medien des Bildes“. (Vgl. Belting: *Bild-Anthropologie* [Anm. 8], S. 26f., Zit. S. 27.)

<sup>37</sup> Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 19), S. 122.

zu einer eigenen *Bild-Anthropologie* weiterentwickelt, die, wie der Nebentitel anzeigt, „Entwürfe für eine Bildwissenschaft“ vereinigen will. Belting charakterisiert hier den Gegenstand dieser Wissenschaft folgendermaßen:

Ein ‚Bild‘ ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, läßt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein. Wie leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.

Eines der Hauptcharakteristika der anthropologischen Frage nach dem Bild ist eine radikale Enthistorisierung des Stoffs – zumindest im herkömmlichen Sinn einer wie auch immer gedachten Entwicklung. Denn die Bild-Anthropologie bezieht sich „auf eine andere Zeitlichkeit, als sie von evolutionistischen Geschichtsmodellen zugelassen wird. Der Körper stößt immer wieder auf die gleichen Erfahrungen wie Zeit, Raum und Tod, die wir schon a priori in Bildern fassen.“ In Absetzung vom Fortschrittskult der rein technisch orientierten Medientheoretiker erkennt der kunsthistorisch geschulte Bildwissenschaftler, daß die Neuen Medien oft nur der Spiegel sind, in dem alte Bilder auf andere Weise überleben als in den Museen. Bilder sind Beltings Überzeugung nach wie „Nomaden“, die „in den geschichtlichen Kulturen ihren Modus verändert und dabei die aktuellen Medien wie Stationen auf Zeit benutzt haben“.<sup>38</sup> Der transversale Zugriff des Bild-Anthropologen kann so die Brücke von der Cyberspace-Utopie zum Totenkult der frühesten Kulturen schlagen.<sup>39</sup>

Der immer wieder zitierte Gewährsmann für diese anthropologisierende Betrachtungsweise des Bildes ist Aby Warburg. Warburg hatte 1895 aus Überdruß an der ästhetisierenden Kunstgeschichte, deren formalistische Betrachtungsweise seiner Auffassung nach dem Bild nicht gerecht wurde, eine Reise zu den Pueblo-Indianern nach Nordamerika unternommen. Die fremde Bilderfahrung, mit der er dort konfrontiert wird, versucht er, mit dem Symbolbegriff zu fassen. Dieser Symbolbegriff hinterläßt in Warburgs Denken einen Stachel und prägt fortan seine Untersuchungen zur italienischen Renaissance: Er sucht plötzlich neue Erklärungen für Bilder und deutet das Nachleben der Antike, das er in der Renaissancekunst analysiert, als interkulturelles Problem.<sup>40</sup> Panofsky knüpft hier (wie auch Cassirer<sup>41</sup>) an, wenn er in Kunstwerken vor allem Bedeutungsträger bzw. symbolische Formen sieht, in denen sich Sinngewandungen des sich die Welt aneignenden Menschen manifestieren. Diese zeigen sich in Panofskys Modell auf der ikonologischen Interpretationsstufe. Allerdings verlegt er sich dabei – wie der gesamte Hamburger bzw. Londoner Warburg-Kreis – von Warburgs Fixierung auf die magische, irrationale Präsenz des Bildes auf die Eingliederung des Bildes in einen rational rekonstruierbaren kulturgeschichtlichen Zusammenhang.

---

<sup>38</sup> Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 8), S. 11f. und 32; vgl. S. 47.

<sup>39</sup> Sauerländer: „Dies Bildnis ist bezaubernd fremd“ (Anm. 10).

<sup>40</sup> Vgl. Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 8), S. 51.

<sup>41</sup> Cassirers an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in Hamburg gehaltener Vortrag „Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften“ von 1921/22 war an prominenter Stelle nach Fritz Saxls Inauguralbeitrag „Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel“ im Eröffnungsband der Reihe „Vorträge der Bibliothek Warburg“, erschienen 1923, plazierte.

Dies macht die Ikonologie in den Augen der gegenwärtigen Bildtheoretiker gerade suspekt. Belting kritisiert – wie auch Boehm im Anschluß an die phänomenologische Ästhetik –, daß die traditionelle Ikonologie nur eine kognitive und keine sinnliche, körperbezogene Wahrnehmung anzielt. Demgegenüber führt er die bildtheoretische Kernüberzeugung ins Feld, daß „funktionalistische Einschränkung“ etwa im Sinne einer „Symmetrie von sprachlichen und visuellen Zeichen“ den Leistungssinn des Bildes verfehlt. Der alte, von Panofsky wieder ins Spiel gebrachte Begriff der Ikonologie muß auch seiner Überzeugung nach zeitgemäß eingelöst werden. Belting schließt sich daher ebenfalls nicht Panofsky, sondern Warburg an: Erst eine anthropologische Sicht gebe dem Menschen, der sich medial erfährt und medial handelt, seinen Ort zurück: „Im anthropologischen Blick erscheint der Mensch nicht als Herr seiner Bilder, sondern – was etwas ganz anderes ist – als ‚Ort der Bilder‘, die seinen Körper besetzen: er ist den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert, auch wenn er sie immer wieder zu beherrschen versucht.“<sup>42</sup>

Die Verdienste der aktuellen Bildwissenschaft um die Reform des kunswissenschaftlichen Betriebs sind sicher kaum zu überschätzen. Hierzu gehört die Überwindung der Scheu, die in der Kunstgeschichtsforschung seit ihren Anfängen gegenüber den jeweils neuen Medien bzw. Kunstformen an den Tag gelegt worden ist. Die Erweiterung des Gegenstandsbereichs bedeutet in vielfacher Hinsicht zugleich eine Erweiterung des Sichtfeldes, und aus dieser geänderten Perspektive kann nicht nur wissenschaftlich vernachlässigte jüngere Kunst reflektiert werden, sondern ebenfalls die alte Kunst kann in neuer Weise in den Blick kommen.<sup>43</sup>

Allerdings sind auch die Probleme, die mit der Integration der Kunst in die allgemeinere Frage nach dem Bild entstehen, nicht zu vernachlässigen. Die Betrachtung der Kunst unter dem Gesichtspunkt des Bildes erweist sich nämlich als nicht weniger partiell als ihre Restriktion auf die Funktion der Repräsentation und des Belegs für außerkünstlerisch erhobene Sinnzusammenhänge:

Belting gibt als Begründung für seine anthropologische Auslegung des Bildbegriffs die jede Definition konterkariierende, nur im Rückgang auf die allgemeinsten Bedingungen menschlicher Existenz zu diskutierende Eigenart des Bildes an. Denn seiner Auffassung nach

---

<sup>42</sup> Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 8), S. 14 und S. 12.

<sup>43</sup> Allerdings bleibt hier festzuhalten, daß die Bildwissenschaftler in dieser Hinsicht an Erfolge anknüpfen, die in den 1970er Jahren auf den Weg gebracht wurden. Gegenstand der Bemühungen war seinerzeit jedoch nicht das ‚Bild‘, sondern die Kunst. Zu solchen Vorläufern kann man u.a. die unter der Leitung von Werner Hofmann in den 1970er Jahren an der Hamburger Kunsthalle organisierten und seinerzeit in hohem Maße kontrovers diskutierten Ausstellungen rechnen. (Vgl. z.B.: Ausst. Kat. *Kunst – was ist das?* Herausgeber und Verfasser Werner Hofmann. Hamburger Kunsthalle Sommer 1977. Köln 1977.) Hier wurden unter provokativer Mißachtung der Konventionen des klassischen Kunstbegriffs die Grenzen zwischen anerkannter Kunst und Bildern des Alltags, zwischen ‚Großem‘ und Trivialem, aber auch zwischen den Epochen nivelliert. Die Herstellung solcher Wechselbeziehungen von Heterogenem verfolgte die aufklärerische Absicht, Kunst vom Geruch des lebensfernen Genieprodukts zu befreien, das mit dem Leben des Durchschnittsmenschen nichts gemein hat und von diesem nur stumm bewundert werden kann. Die ungewohnten, verfremdenden Zusammenstellungen sollten die Kunst in das Leben zurückbinden, Kunst als ‚Hochstilisierung‘ allgemeiner menschlicher Ausdrucksbedürfnisse erkennbar zu machen.

läßt sich „[a]lles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, [...] zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln“<sup>44</sup>. Gegen jede Einschränkung des Untersuchungsfeldes wird seine radikale Entgrenzung als „visionärer Anspruch“<sup>45</sup> geltend gemacht. Die Frage nach dem Bild transzendiert nicht nur die Grenzen der akademischen Disziplinen, sondern auch der Epochen, Medien und Kulturen: Der Entwurf einer Bild-Anthropologie versteht sich als Teil der Menschheitsgeschichte. In den Bildern der Jahrtausende finden sich die anthropologischen Zentralthemen „*Tod, Körper und Zeit*“, weil zwar alle Bilder eine „Zeitform“ in sich tragen, aber immer auch „zeitlose Fragen“ mit sich führen, „für welche die Menschen immer schon Bilder erfunden haben“.<sup>46</sup> Eben diese diachron und globalisierend verallgemeinernden Fragen sind es, die Belting im Rahmen seiner Bild-Anthropologie anhand von Bildmaterial rekonstruiert, das die neolithischen Schädel von Jericho ebenso umfaßt wie Luca Signorellis Szenen nach Dante, das SS-Foto eines jüdischen Jungen im Warschauer Ghetto oder eine elektronische 3D-Animation des Christus vom Turiner Leichentuch.

Belting läßt allerdings zum einen offen, warum diese zeitlosen Fragen, an denen er die Gruppierung und Deutung des Bildmaterials ausrichtet, für das Verständnis der Bilder ertragreicher sein sollen als die in ihnen sich manifestierende Zeitform. Zum anderen bleibt ungeklärt, warum gerade die genannten anthropologischen Grundmotive an den Bildern rekonstruiert werden und nicht andere – etwa Geburt, Geist oder Ewigkeit. Eine nähere Begründung seines Vorgehens gibt Belting nicht, und so bleibt der Eindruck unabweislich, daß die der Argumentation zugrundegelegten Begriffe „das mythische Dunkel streifen, jedenfalls jenseits der von kritischer Vernunft und Raisonement erhellten Zonen liegen“.

Ebenso dunkel wie die bildwissenschaftlichen Grundbegriffe sind aber auch die Kriterien, nach denen Belting sein Bildmaterial auswählt und damit zugleich gewichtet. Beltings Bild-Anthropologie findet eine gewiß in vieler Hinsicht überzeugende Ausdrucksform für „eine sehr heutige Melancholie der Erinnerung“.<sup>47</sup> Aber wenn Belting für seine Bild-Anthropologie Wissenschaftscharakter beansprucht, dann muß auch die Frage erlaubt sein, warum gerade diese Bilder aus dem Kosmos der Bilder der Menschheitsgeschichte gewählt wurden und nicht andere. Eine Antwort auf diese Frage muß allerdings unter den von Belting gesetzten Prämissen ausbleiben. Denn wenn schlechterdings alles ein inneres oder äußeres Bild werden kann, dann kann nicht mit plausiblen Argumenten, sondern nur willkürlich darüber entschieden werden, was zum Gegenstand der Erörterung werden soll. Der vorderhand gegenüber dem alten geschlossenen Kunstbegriff liberal erscheinende radikal entgrenzte Bildbegriff erweist sich damit bei näherem Hinsehen, wenn er wissenschaftlichen (und nicht literarischen) Kriterien genügen will, als doktrinär: Niemand anderer als der Autor entscheidet darüber, welches Bild und welche Bildzusammenstellung ‚stark‘ ist oder nicht. An die Stelle rationaler und kritisierbarer Argumente tritt rhetorische

---

<sup>44</sup> Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 8), S. 11.

<sup>45</sup> Sauerländer: „Dies Bildnis ist bezaubernd fremd“ (Anm. 10).

<sup>46</sup> Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 8), S. 23 und S. 55.

<sup>47</sup> Sauerländer: „Dies Bildnis ist bezaubernd fremd“ (Anm. 10).

Potenz. Soll der Bildbegriff rational handhabbar sein, muß er notwendigerweise eingegrenzt werden.

Nun könnte man gewiß angesichts eines Gegenstandes, als den Belting das Bild charakterisiert, behaupten, Bemühungen um eine vernünftige kulturelle Verständigung seien hier schlechterdings unangemessen. Schließlich ist der Mensch in Beltings anthropologischer Perspektive nicht der „Herr seiner Bilder“, sondern er ist „den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert“<sup>48</sup>. Zweifellos ist die bildwissenschaftliche Kritik an der Tendenz verschiedener kunsthistorischer Ansätze, das Ästhetische ohne Rest den Regeln der Vernunft unterwerfen zu wollen, berechtigt. Ob aber der Verzicht auf die kritische Vernunft zugunsten einer Rückkehr zu Magie und Mystik dem Bild gerechter wird, kann man bezweifeln. Vielmehr ist hier Willibald Sauerländer zuzustimmen, der in seiner Rezension auf Beltings Buch daran erinnert, daß die „Produktion von Bildern in der westlichen Zivilisation, seit sie im Florentiner Humanismus bei Alberti oder Leonardo Züge eines wissenschaftlichen Verfahrens annahm, unumkehrbar selbstreflexiv geworden ist“. Bilder konnten seitdem zwar weiterhin kultischen Zwecken dienen und allgemeinmenschliche Themen berühren, aber sie konnten „nie mehr hinter diesen Stand der Selbstreflexion zurückfallen“. In Beltings Sicht muß diese ästhetische Veräußerlichung als Verkennung des eigentlichen Wesens des Bildes erscheinen. Die Bildanthropologie macht sich – nicht ohne fundamentalistische und antimodernistische Züge – daran, im Rückschritt hinter diesen historischen Sündenfall, die alte platonische Ontologie des Bildes wieder in ihr Recht zu setzen. Allerdings läßt sich die wissenschaftliche Wende in der Geschichte der Bilder nicht „durch retrospektive anthropologische Einnebelung retuschieren“. Denn auch „die virtuellen und digitalen Bilder von heute stehen in der Nachfolge der forschenden Reflexion, die mit den Theoretikern der frühen Neuzeit eingesetzt hat“. Bereits ihre Manipulierbarkeit verrät, daß sie „von den an Ritus und Kult gebundenen Bildern der frühen Kulturen eben doch grundverschieden“ sind. Darüber kann auch „keine scheinbare Verwandtschaft der Themen“ hinwegtäuschen.<sup>49</sup>

Unklar bleibt in Beltings Ansatz weiterhin, in welchem Sinne sein Entwurf einer Bildwissenschaft anthropologische Relevanz beanspruchen kann. Wenn die Bedeutung des Bildes für den Menschen darin gesehen werden soll, daß der Mensch das mit Bildern lebende und sich in Bildern verstehende Wesen ist, so ist diese Charakterisierung – faßt man den Bildbegriff so weit, wie Belting dies tut – falsch. Wenn die anthropologische Bedeutung des Bildes dagegen darin gesehen wird, daß der Mensch als Hersteller von Bildern bestimmt wird, so bietet diese Deutung keine qualitative Änderung gegenüber der anthropologischen These von Karl Marx, der den Menschen als das herstellende Wesen bestimmt<sup>50</sup>. Bildproduktion ist

---

<sup>48</sup> Belting: *Bild-Anthropologie* (Anm. 8), S. 12.

<sup>49</sup> Sauerländer: „Dies Bildnis ist bezaubernd fremd“ (Anm. 10).

<sup>50</sup> „Der Gebrauch und die Schöpfung von Arbeitsmitteln, obgleich im Keim schon gewissen Tierarten eigen, charakterisieren den spezifisch menschlichen Arbeitsprozeß, und Franklin definierter den Menschen als ‚a toolmaking animal‘, ein Werkzeuge fabrizierendes Tier.“ (Karl Marx: *Das Kapital*. Bd. 1. In: Ders. und Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 23. Berlin [Ost] 1968, S. 194.)

in diesem Sinne keine *differencia specifica*, sondern lediglich eine Teilbestimmung der herstellenden Fähigkeit des Menschen.

Ein weiterer und für das Selbstverständnis der Disziplin Kunstgeschichte zentraler Problemkomplex besteht im bildwissenschaftlichen Blickwechsel, der die Kunst nicht mehr als einen selbständigen und relevanten Kulturzusammenhang betrachtet, sondern diese kulturelle Selbständigkeit und Relevanz nur noch dem Bild zuspricht.

In diesem Punkt nun gerät auch Boehms Ansatz bei der Wahrnehmung des Gegenstandes an seine Grenzen. Boehm hebt zwar hervor, daß die „Auswertung des Bilddiskurses“ eine „Fülle neuer und präziser Distinktionen“ erfordert, zu denen „sicherlich auch ‚die Kunst‘“ zählt. In den Bildwissenschaften kann es also seiner Ansicht nach nicht darum gehen, die Grenzen zwischen den Bildarten einzuebnen, vielmehr müssen sie zum Gegenstand einer grundlegenden Klärung werden. So spricht seiner Auffassung nach nichts dafür, daß „z.B. Röntgenaufnahmen Kunstwerke sind“. Boehm geht es bei der Erforschung des Bildes um die Erkundung der spezifischen, durch historische und technische Faktoren bedingten Modulationen der Wahrnehmung eines sinnvollen visuellen Zusammenhangs.<sup>51</sup> Dabei wird unterstellt, daß der Charakter eines Bildes als künstlerisches Bild oder als nicht-künstlerisches Bild Resultat eines bestimmten „Erkenntnisinteresse[s]“ bzw. einer bestimmten „Sichtweise“ ist.

Diese Perspektive hinterläßt nun aber Boehms Auffassung nach, und dies ist entscheidend, sichtbare Spuren im Bild. Die „anschaulichen Kapazitäten des Auges“ entschlüsseln anhand dieser Sichtbarkeitsgestalt, ob ihm das Bild ästhetische, d.h. künstlerische, oder z.B. epistemische Erkenntnis vermittelt. Dabei stehen sich dann, trotz vielfältiger Überschneidungen und Berührungen, die „maschinelle Delegation oder Instrumentalisierung des Sehens“ im technischen Bild und das ästhetische Bild als eine „komplexe und vieldeutige Metapher, die auf visuelle Energien setzt“, gegenüber.<sup>52</sup>

Sicher ist es richtig, daß die selbstreflexive Verwendung des Bildes zur Erforschung der Wahrnehmung vor allem in der Kunst anzutreffen ist.<sup>53</sup> Boehms Ansatz läuft allerdings in jedem Fall darauf hinaus, das künstlerische Bild als das eigentliche gegenüber den anderen auszuzeichnen. Die Bildwissenschaft wird, so verstanden, zu einem Instrument der Wert- und Rangermittlung. Wenn aber der Vergleich von technischen Bildern mit Kunstbildern nur auf eine weitere Bestätigung der Grundannahme hinausläuft, daß die einen lediglich der „Erschließung von Sachverhalten“, die anderen aber der „Sinndeutung“ dienen, dann bleibt der Erkenntniswert solcher Fallbeispiele offen.<sup>54</sup> Zudem ist festzuhalten, daß beispielsweise die von Boehm angeführte Röntgenaufnahme zwar im alltäglichen Zusammenhang kein

---

<sup>51</sup> So spricht nach Boehms Auffassung viel dafür, „bildnerische Strategien, wie sie durch veränderte Apparate erzeugt wurden, zu unterscheiden, und schließlich Kriterien dafür zu entwickeln, wie Bilder funktionieren, wenn es um anatomische Darstellungen, um Entwurfsskizzen oder um Gemälde des gleichen Sachverhaltes geht“. (Boehm: „Das Bild als Medium der Erkenntnis“ [Anm. 30], S. 11.)

<sup>52</sup> Boehm: „Das Bild als Medium der Erkenntnis“ (Anm. 30), S. 11f., S. 16f. und S. 14.

<sup>53</sup> Vgl. Lambert Wiesing: *Phänomene im Bild*. München 2000, S. 19.

<sup>54</sup> Boehm: „Das Bild als Medium der Erkenntnis“ (Anm. 30), S. 17.



Kunstwerk ist, aber unter bestimmten Bedingungen jederzeit zu einem Kunstwerk werden kann.

Wie Belting vertritt Boehm damit eine platonisierende Bildkonzeption, wenngleich in anderer Weise: Belting identifiziert die Bilder überhaupt mit allgemeinen und überzeitlichen Ideen, die sich zeitgebunden in den Medien manifestieren. Für Boehm dagegen ist jedes Bild definiert durch seine Teilhabe an der Idee des künstlerischen Bildes. Seine Vorstellung, daß das Künstlerische rein durch die Sichtbarkeit zu erfassen ist, variiert die Grundvorstellung des platonischen Realismus, das Allgemeine sei im Schauen zu erfassen. Der mit guten Gründen von den Bildwissenschaftlern verworfene Topos von der Ewigkeit der Kunst wird hier in Form eines neuen Topos von der Ewigkeit des Bildes fortgeschrieben.

Boehms Auffassung nach ist das Bild durch seine der Anschauung zugängliche Sinnhaftigkeit charakterisiert. Diese resultiert, so Boehm, aus seiner gestalterischen Kohärenz. Eine solche Bestimmung reflektiert allerdings ein bestimmtes Kunstverständnis, das die ebenfalls sehr wohl mögliche Problematisierung oder Verweigerung von immanenter Kohärenz innerhalb von Kunstwerken ausblendet. Antikunst oder die von Werner Hofmann so genannte ‚Kunst der Kunstlosigkeit‘ sind für Boehm daher allenfalls periphere Erscheinungen.<sup>55</sup>

Die Grenzen von Boehms Ansatz einer Unterscheidung von Kunstbild und nicht-künstlerischem Bild werden weiterhin deutlich, wenn man ihn mit den Argumenten konfrontiert, die der Philosoph Arthur C. Danto hinsichtlich des von ihm so genannten Phänomens verwechselbarer Gegenstände entwickelt hat. Darunter versteht er die physische Ununterscheidbarkeit von Alltagsgegenstand und Kunstgegenstand in der Nachfolge der Ready-mades. Ebenso wie es kategorial falsch ist, eine Person mit einem materiellen Körper zu verwechseln<sup>56</sup>, ist es Dantos Ausführungen nach nicht einfach falsch, sondern „kategorial falsch“, ein Kunstbild als bloßes Bild zu betrachten. Was aber die Person zu etwas anderem als einem materiellen Körper macht, kann man ebensowenig anhand irgendwelcher den Sinnen zugänglicher Kriterien erheben wie das, was das Kunstbild gegenüber dem nicht-künstlerischen Bild ausmacht. Das Hinzutreten von Strukturen beim Kunstwerk gegenüber seinem materiellen Gegenstück kann also nicht auf der Ebene des Sichtbaren, so subtil sie auch gefaßt sein mag, eruiert werden. Vielmehr kommt der spezifische Charakter eines Gegenstandes als Kunstwerk oder als bloßer Gegenstand dadurch zustande, daß er innerhalb eines Darstellungssystems einen bestimmten Platz einnimmt. Die für den eigentümlichen Sinn eines Gegenstandes relevanten Strukturen werden daher von den Regeln und Konventionen des jeweils einschlägigen Darstellungssystems auferlegt und sie steigen nicht sozusagen aus der Tiefe empor.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Vgl. Werner Hofmann: „Sehendes Sehen. Versuch über Max Imdahl“. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 50. Jg., Heft 12 (1996), S. 1145-1151, hier: S. 1146 und S. 1149 (unter Bezug auf Max Imdahl).

<sup>56</sup> Vgl. Arthur C. Danto: „Die Kunstwelt“. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 42 (1994), 907-919, hier: S. 911.

<sup>57</sup> Vgl. Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a.M. <sup>3</sup>1996 (<sup>1</sup>1991), S. 213f., Zit. S. 213.

Danto zeigt anhand dieses Phänomens, daß der Wahrnehmung eines Gegenstandes als Kunst das Wissen um seinen Kunstcharakter vorausgehen muß. Dieses Wissen prägt dann allerdings auch die Wahrnehmung: Physisch identische Gegenstände werden zu Gegenständen heterogener Art. Bild- und Sinnstruktur sind eben nicht, wie Boehm dies mit Imdahl annimmt, ohne weiteres und in jedem Fall miteinander identisch.<sup>58</sup> Das Bild spricht sich daher nicht selbst aus, der kognitive Kontext der Wahrnehmung ist keine Nebensache, sondern er ist für die Wahrnehmung und das Verständnis des Gegenstandes zentral.

Es ist daher eine Verkürzung, die Kunstbilder als Teil in der Welt der Bilder aufgehen zu lassen. Ebenso verkürzend ist es aber auch, die Kunst als Bild zu betrachten: Bild und Kunst sind nicht miteinander identisch, Bildhaftigkeit ist immer nur Teilaspekt der Kunst. So ist es beispielsweise – um nur bei den traditionellen Medien zu bleiben – schwer einzusehen, wie der spezifische Charakter der Skulptur oder der Architektur gegenüber der Malerei erwogen werden kann, wenn man alle diese Gattungen wesentlich als Bilder betrachtet. Die von Hegel in seinen Ästhetikvorlesungen diskutierte Möglichkeit, die verschiedenen Kunstgattungen als Ausdrucksformen eines historisch variierenden kulturellen Selbstverständnisses zu deuten, entfällt damit.

### **III. Perspektiven der Kunstgeschichte nach dem ‚iconic turn‘**

Die Antwort der Kunstgeschichtsforschung auf den ‚iconic turn‘ sollte daher nicht darin liegen, ihren Gegenstand als Bild zu bestimmen, sondern vielmehr in der Bemühung, die Eigenart ihres Gegenstandes, der Kunst also, geltend zu machen. Daß die Kunst nach wie vor – angesichts der ‚Bilderflut‘ möglicherweise sogar dringender denn je – als eigenständiger Kulturzusammenhang konzipiert werden kann und muß, zeigt sich nicht zuletzt am Selbstverständnis der Künstler. Gerade die Medienkünstler, die mit technisch identischen Mitteln wie die Produzenten nicht-künstlerischer Bilder arbeiten, machen es zum Mittelpunkt ihrer Bemühungen, die Differenz zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Bildern herauszuarbeiten. Belting selbst hält fest, daß die Medienkunst heute die „wohl avancierteste Spielart der Medienkritik darstellt“<sup>59</sup>. Wenn dies so ist, dann bleibt es allerdings fraglich, warum nicht auch der geschichtliche Kulturzusammenhang ‚Kunst‘ in seiner Eigenart Gegenstand wissenschaftlicher Auseinandersetzungen bleiben soll. Insofern ist die anthropologische Frage der Kunstgeschichte nicht die nach der anthropologischen Bedeutung des Bildes, sondern der Kunst: Nicht die Bedeutung des Bildes, sondern die Bedeutung der Kunst als einer „spezifischen und unverwechselbaren Mitteilungsform des Menschen“ wäre sichtbar zu machen.

---

<sup>58</sup> Vgl. Hofmann: „Sehendes Sehen“ (Anm. 55), S. 1150 (unter Bezug auf Max Imdahl).

<sup>59</sup> Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 19), S. 167. – Hier wiederholt sich in anderer Form das Paradox der avantgardistischen Zielvorstellung einer Identifikation von Kunst und Leben: „Wird der avantgardistische Aufgebungsanspruch als realisierbar dargestellt, verfällt die Kunst. Wird er getilgt, d.h. wird die Trennung von Kunst und Lebenspraxis als selbstverständlich hingenommen, verfällt sie auch.“ (Peter Bürger: „Das Altern der Moderne“. In: Adorno-Konferenz 1983. Hrsg. von Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas. Frankfurt a.M. 1983, S. 195; vgl. Sauerländer: „Der Kunsthistoriker angesichts eines entlaufenden Kunstbegriffs“ [Anm. 30], S. 320.)

Gewiß ist es an der Zeit, zu diskutieren, ob die im deutschsprachigen Raum etablierte Selbstbeschränkung des Fachs auf die europäische bzw. europäisch geprägte Kunst seit der staatlichen Anerkennung des Christentums noch dem aktuellen Geschichts- und Kulturverständnis angemessen ist. Auch kann es nicht darum gehen, zu einem geschlossenen Kunstbegriff zurückzukehren und bestimmte Gegenstände von vorne herein aus der kunsthistorischen Betrachtung auszugrenzen. Vielmehr muß die Kunstgeschichtsforschung „in einem jeweils spezifischen Bezugsrahmen“ erwägen, ob und auf welche Weise ein Objekt als Kunst zu bestimmen ist. Die Einbeziehung nicht-künstlerischer Aspekte ist dabei nicht nur zulässig, sondern unabdingbar erforderlich, um das spezifisch Künstlerische des Gegenstandes deutlich werden zu lassen. Anders gesagt: Die Kunstgeschichte muß die nicht-künstlerischen Bilder „unter ihre negativen Themen aufnehmen, weil sie anders ihre traditionellen Gegenstände gar nicht mehr in deren Differenz erkennen“ kann.<sup>60</sup>

Für die Kunstwissenschaft bedeutet dies, daß es ihr maßgeblich darum gehen muß, den spezifischen historischen und kulturellen Kontext, innerhalb dessen ein Gegenstand als Kunstwerk geschaffen worden ist, zu rekonstruieren. An die Stelle einer eingleisigen Geschichtsdoktrin wäre die Erforschung von Konstellationen (Dieter Henrich<sup>61</sup>) bzw. Wirkungszusammenhängen (Wilhelm Dilthey<sup>62</sup>) zu setzen. Es handelt sich dabei um den Versuch, systematische und historische Forschung zu vermitteln. Die Idee der Konstellation bringt eine Vorstellung von der Struktur der geschichtlichen Welt bzw. von der strukturierenden Deutung der geschichtlichen Welt zum Ausdruck. Dabei handelt es sich um eine solche Struktur einer singulären geschichtlichen Situation, die es ermöglicht, die Wechselwirkung verschiedener sozialer, politischer, kultureller und religiöser Momente als einen Zusammenhang darzustellen, ohne ein kausales Erklärungsmodell einzuführen. Es geht also darum, gegenüber der Monopolisierung einer bestimmten Methode der Erforschung historischer Phänomene eine Dezentralisierung der Argumentation zu erzielen und Interdisziplinarität innerhalb der kunsthistorischen Einzelforschungen und allgemeiner zwischen der kunsthistorischen Forschung und anderen geistesgeschichtlichen Disziplinen herzustellen. Die Ergebnisse der Einzelforschungen sollen in einen systematischen Rahmen gestellt werden, der zugleich operationalisiert werden kann zur Deutung von Einzelphänomenen.

---

<sup>60</sup> Sauerländer: „Der Kunsthistoriker angesichts eines entlaufenden Kunstbegriffs“ (Anm. 30), S. 320 und S. 311-313.

<sup>61</sup> Vgl. bes.: Dieter Henrich: *Konstellationen*. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795), Stuttgart 1991.

<sup>62</sup> Dilthey wird hier nicht als Theoretiker der Einfühlung und der biographischen Forschung angeführt, sondern als Theoretiker von strukturierenden Deutungen der geschichtlichen Welt, wie die neuere Forschung ihn thematisiert. (Vgl. bes.: Wilhelm Dilthey, „Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften“. In: *Wilhelm Diltheys gesammelte Schriften*, Leipzig/Berlin 1913ff. Bd. 7: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Hrsg. von Bernhard Groethuysen, Leipzig/Berlin 1927, S. 77-188, bes. Kap. „Die geistige Welt als Wirkungszusammenhang“, S. 152-188; zur Interpretation vgl.: Frithjof Rodi: „Wilhelm Dilthey. Der Strukturzusammenhang des Lebens“. In: *Philosophen des 19. Jahrhunderts*. Eine Einführung. Hrsg. von Margot Fleischer und Jochem Henningfeld. Darmstadt 1998, S. 199-219; Rudolf A. Makkreel: *Dilthey*. Philosoph der Geisteswissenschaften, übers. von Barbara M. Kehm, Frankfurt a.M. 1991, bes. Kap. „Wirkungszusammenhänge und historisches Erklären“, S. 361-370.)

Daher wäre Panofskys Entwurf einer Ikonologie nicht dahingehend zu korrigieren, daß die Relevanz außerbildlicher Rationalität für das Verständnis des Bildes bestritten wird. Vielmehr könnte eine modifizierende Fortführung von Panofskys Projekt darin bestehen, durch die Rekonstruktion seiner kulturellen Einbindung gerade die eigentümliche Leistung des Kunstbildes und künstlerischer Rationalität in ihrem Doppelcharakter als Zeugnis vergangener Gestaltungen der Sichtbarkeit *und* als aktuelles Sehangebot zugleich herauszustellen. Erst durch die Rekonstruktion dieser Einbindung könnten auch individuelle künstlerische Standpunkte als solche erkennbar gemacht werden. Durch eine strategische Beschränkung der Kunstwissenschaft auf den Kunstkommentar wäre das Problem der medialen Differenz von Kunst und wissenschaftlicher Sprache implizit jederzeit mitthematisiert.

Der Beitrag der Kunstgeschichte zur Diskussion um das Bild könnte dabei darin bestehen, sich gerade nicht selbst zur Bildwissenschaft zu transformieren, sondern sich an einer kritischen Analyse der Neuen Bildmedien und ihrer öffentlichen Wirkung zu beteiligen. Ein solcher Ansatz wäre in einer Situation, in der etwa die Forderung laut wird, daß Schüler neben der Fähigkeit zum Rechnen, Schreiben und Lesen zusätzlich noch ‚Medienkompetenz‘ erwerben müßten, nicht elitär, sondern aufklärerisch. Er ließe es nämlich beispielsweise zu, die Frage aufzuwerfen, ob die Bilder, mit denen wir in angeblich instruktiver Absicht umstellt werden, tatsächlich überhaupt verstanden werden wollen. Die von den Bildwissenschaftlern unterstellte Grundannahme, die empirische Tatsache der wachsenden Anzahl von Bildern bedeute zugleich, daß die Bilder immer wichtiger werden, ist nämlich in hohem Maße anfechtbar. Was uns aber nichts sagen kann, muß man uns auch nicht zeigen.<sup>63</sup> Vielleicht wäre die Transformation der Kunstgeschichte nicht zu einer Bildwissenschaft, sondern zu einer historischen Bild-Kritik angesichts der ominösen ‚Bilderflut‘ mittelfristig auch in kulturpolitischer Hinsicht die aussichtsreichere Perspektive.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Vgl. Kaube: „Tote im Bild“ (Anm. 5).

<sup>64</sup> Vgl. Sauerländer: „Dies Bildnis ist bezaubernd fremd“ (Anm. 10).