

We become what we see



ISSN: 1612-5940

Historisches Forum

5 • 2005

Historische Bildforschung stellt ein Arbeitsgebiet dar, in dem sich Geistes- und Sozialwissenschaftler/innen unterschiedlichster Spezialisierung aufgrund ihres Interesses am Kulturobjekt "Bild" begegnen können. Da das Netzwerk für Kunstgeschichte im H-Net H-Arthist und der geschichtswissenschaftliche Fachinformationsdienst H-Soz-u-Kult gemeinsam per Mail wohl die weltweit größte an Fragen historischer Bildforschung interessierte Öffentlichkeit erreichen, lag die Idee zu einem gemeinsamen, disziplinübergreifenden Publikationsprojekt nahe.

Die im Historischen Forum Nr. 5 versammelten "Beiträge zu einer Historiografie der Bilder" sind Statements und Reflexionen zum Stand der Historischen Bildforschung. Sie geben einen Eindruck von der Vielfalt der wissenschaftlichen Beschäftigung; sie erheben

nicht den Anspruch von empiriegesättigten Studien oder umfassenden Handbuchartikeln.

ISBN: 3-86004-185-1

Sichtbarkeit der Geschichte Beiträge zu einer Historiografie der Bilder

Herausgegeben für H-ArtHist und H-Soz-u-Kult von
Matthias Bruhn und Karsten Borgmann



http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/5

Veröffentlichungen von Clio-online, Nr. 2



Historisches Forum ist eine Reihe von Themenheften des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten historischen Fachportals Clio-online (<http://www.clio-online.de>) und seiner Kooperationspartner. Die Reihe bündelt ausgesuchte Beiträge geschichtswissenschaftlicher Online-Foren und herausragende Artikel, Debattenbeiträge, Kontroversen und Berichte zu ausgewählten historischen Fragestellungen. Sie erscheint in Kooperation mit den Verbundpartnern von Clio-online und der Humboldt-Universität zu Berlin. Jedes Heft wird von einem oder mehreren Herausgebern redaktionell betreut und enthält außer einer Einführung in das Thema auch ergänzende Verweise auf die Forschungsliteratur und andere Informationsquellen. Die Veröffentlichung erfolgt über den Dokumenten- und Publikationsserver der HUB: http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/.

[Historisches Forum]

Historisches Forum. - Berlin: Clio-online und Humboldt-Universität zu Berlin
Gesamttitle: Veröffentlichungen von Clio-online, Nr. 2
ISSN: 1612-5940
Erscheinungsweise: ca. 3-4 Hefte pro Jahr.

Bd. 5: **„Sichtbarkeit der Geschichte“. Beiträge zu einer Historiografie der Bilder** / hrsg. für H-Arthist und H-Soz-u-Kult von Matthias Bruhn und Karsten Borgmann / (Historisches Forum: Bd. 5) - Berlin: Clio-online und Humboldt-Universität zu Berlin, 2005
ISBN: 3-86004-185-1

Dieses Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Es unterliegt den Nutzungsbedingungen des Dokumenten- und Publikationsservers der Humboldt-Universität Berlin (<http://edoc.hu-berlin.de>). Es darf und soll zu wissenschaftlichen Zwecken und zum Eigengebrauch kopiert und ausgedruckt werden. Die weiteren Rechte an den einzelnen Texten verbleiben bei den Autoren. Jede kommerzielle Nutzung der Dokumente, auch von Teilen und Auszügen, ist ohne vorherige Zustimmung und Absprache mit den Serverbetreibern und den redaktionell verantwortlichen Herausgebern ausdrücklich verboten.

Redaktionsschluss und letzte Überprüfung der Internet-Adressen: 30.01.2005

Geschäftsführende Herausgeber:

Rüdiger Hohls – Wilfried Nippel
in Verbindung mit Clio-online (Max Vögler), H-Soz-u-Kult (Karsten Borgmann – Vera Ziegeldorf) und Zeitgeschichte-online (Jürgen Danyel – Jan-Holger Kirsch).

Technische Leitung:

Daniel Burckhardt

Verantwortliche Redakteure und Herausgeber für dieses Heft:

Matthias Bruhn
H-Arthist Redaktion
c/o Humboldt-Universität zu Berlin
Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik
Abt.: Das Technische Bild
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin
Telefon: ++49-(0)30/2093-2730
E-Mail: matthias.bruhn@staff.hu-berlin.de
Web: <http://www.arthist.net>

Karsten Borgmann
H-Soz-u-Kult Redaktion
c/o Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät I
Institut für Geschichtswissenschaften
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin
Telefon: ++49-(0)30/2093-2543
E-Mail: borgmannk@geschichte.hu-berlin.de
Web: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de>

Umschlaggestaltung:

Christina Dicke

© 2005 Clio-online

Historisches Forum

Historisches Forum 5 · 2005

Veröffentlichungen von Clio-online, Nr. 2
ISSN: 1612-5940

„Sichtbarkeit der Geschichte“
Beiträge zu einer Historiografie der Bilder

Herausgegeben für H-ArtHist und H-Soz-u-Kult
von Matthias Bruhn und Karsten Borgmann



http://edoc.hu-berlin.de/e_histfor/



ISBN: 3-86004-185-1

Editorial	1
Beiträge	5
<i>Matthias Bruhn</i>	
Historiografie der Bilder. Eine Einführung	5
<i>Heinrich Dilly</i>	
Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte	15
<i>Marc Schalenberg</i>	
Bastardschwestern und Banausen. Wissenschaftshistorische Bemerkungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Geschichte	27
<i>Anna Schober</i>	
Verführung durch visuelle Kultur. Zur aktuellen Selbstbefragung von Geschichte und Kunstgeschichte	35
<i>Habbo Knoch</i>	
Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte	49
<i>Klaus Sachs-Hombach</i>	
Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen .	63
<i>Oliver Grau</i>	
MedienKunstGeschichte. Für eine transdisziplinäre Bildwissenschaft	73
<i>Ulrike Mietzner, Ulrike Pilarczyk</i>	
Zeitgeschichte vor ihrer Aufgabe. Fotografien als Quellen in der erziehungswissenschaftlichen und historischen Forschung	85
<i>Benjamin Burkhardt</i>	
Politikwissenschaftliche Bildforschung - eine Skizze . .	101
<i>Astrid Auer-Reinsdorff</i>	
Urheberrecht und wissenschaftliches Arbeiten. Forschung mit und an Bildern in der Geschichtswissenschaft . . .	111

Literatur	121
<i>Arbeitskreis Historische Bildforschung</i>	
Literatur zum Einstieg in die Historische Bildforschung	121
Abbildungsnachweis	123

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser,

„Historische Bildforschung“, „*visual studies*“ oder schlicht „Bildwissenschaft“: Das anhaltend große Interesse an der Beschäftigung mit Bildern unter verschiedenen Begriffen und in verschiedenen Bereichen der Geistes- und Sozialwissenschaften lässt sich schon an der Frequenz von Mitteilungen ablesen, die über Online-Netzwerke wie H-Arthist oder H-Soz-u-Kult publiziert werden.¹ Allein im Laufe des Jahres 2003 verschickten beide Mail-Foren eine annähernd dreistellige Zahl von Ankündigungen, Berichten und Rezensionen von Veranstaltungen und Neuerscheinungen, die sich als Beiträge zu einer „Historiografie der Bilder“ verstehen lassen. Das Interesse an der Auseinandersetzung mit Bildern jenseits des klassischen Kunstwerks und als vielschichtige historische Quelle wächst und schlägt sich auch in einer Vielzahl verstreuter Einträge im World Wide Web nieder. Zugleich ist „Historische Bildforschung“ ein Arbeitsgebiet, in dem sich Geistes- und Sozialwissenschaftler/innen unterschiedlichster Ausrichtung und Spezialisierung aufgrund ihres Interesses am Kulturobjekt „Bild“ begegnen können. Da H-Arthist und H-Soz-u-Kult gemeinsam per Mail wohl die weltweit größte an Fragen historischer Bildforschung interessierte Öffentlichkeit erreichen, war es für die beiden Redaktionen deshalb nur ein kleiner Schritt hin zu diesem gemeinsamen, disziplinübergreifenden Publikationsprojekt.

Mit den hier zusammengestellten Beiträgen, die Anfang 2004 bereits per Mail und jetzt noch einmal als E-Publikation auf dem Dokumentenserver der Humboldt-Universität veröffentlicht werden, wollen wir unterschiedliche disziplinäre Perspektiven vorstellen. Die Autor/innen des Forums haben wir deshalb gebeten, Statements und Reflexionen zum Stand der „Historischen Bildforschung“ aus ihrer Sicht

¹Aktuelle Einträge bei H-Soz-u-Kult unter folgender Abfrage: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/suchen/type=suchen&geschichte=149>

einzureichen. Die Beiträge geben einen Eindruck von unterschiedlichen Wegen der fachlichen Beschäftigung; sie erheben nicht den Anspruch von empiriegesättigten Studien oder vollständigen Handbuchartikeln. Dennoch hoffen wir, mit der Veröffentlichung in der Reihe „Historisches Forum“ einem weiten Kreis von Interessent/innen ein leicht zugängliches, stabiles und zitierfähiges Arbeitsmittel zum Einstieg in die Diskussion über eine „Historiografie der Bilder“ zur Verfügung stellen zu können.

Das Forum wird mit einer Einführung von Matthias Bruhn eröffnet, der einige aktuelle Trends und Entwicklungen der Bildforschung zusammenfasst. Es folgen Beiträge von Heinrich Dilly und Marc Schalenberg, die sich jeweils mit Traditionen der Bildforschung in der Kunstgeschichte beschäftigen. Des Weiteren veröffentlichen wir Reflexionen von Anna Schober und Habbo Knoch, u.a über die oppositionellen Aspekte einer Bildforschung gegenüber den etablierten Disziplinen Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft. Fortgesetzt wird der Band dann mit Texten von Oliver Grau und Klaus Sachs-Hombach, in denen Perspektiven und Themen einer interdisziplinären Organisation der Erforschung von Bildern zur Sprache kommen. Zwei weitere Beiträge stellen solche Herangehensweisen jenseits von Geschichte, Kunstgeschichte und *cultural studies* vor: Ulrike Mietzner und Ulrike Pilarczyk schreiben über Fotografien als Quellen in der erziehungswissenschaftlichen Forschung; Benjamin Burkhardt stellt ein interessantes Projekt der politikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Bildern vor. Zum Abschluss folgen zwei Texte mit unmittelbar praktischer Bedeutung für alle, die sich forschend mit Bildern auseinandersetzen wollen. Zum einen eine kurze, aber kompetent ausgewählte Literaturliste zum „Weiterlesen“, beigetragen vom „Arbeitskreis Historische Bildforschung“ der Universität Hamburg. Zum anderen eine Zusammenstellung urheberrechtlicher Tatbestände, die bei der Nutzung von Bildern in nicht-kommerziellen wissenschaftlichen Publikationen, insbesondere im Online-Bereich, zu beachten sind. Rechtsanwältin Astrid Auer-Reinsdorff sei für diesen informativen Text herzlich gedankt.

Karsten Borgmann

Ebenso sei allen anderen Autor/innen für ihre mit Engagement geschriebenen Beiträge und ihre spontane Bereitschaft zur Mitwirkung ein herzlicher Dank ausgesprochen.

Mit unserer Initiative wollen wir die Möglichkeiten ausloten, die sich aus der elektronischen Vernetzung der Leserinnen und Leser unserer Netzwerke für die wissenschaftliche Arbeit ergeben. Ergänzungen oder Kritik zu den hier publizierten Beiträgen sind weiterhin willkommen und werden in geeigneter Form veröffentlicht werden.

Viel Spaß bei der Lektüre wünschen im Namen der Redaktionen von H-Soz-u-Kult und H-ArtHist

Karsten Borgmann und Matthias Bruhn (Februar 2005)

Beiträge
Historiografie der Bilder
Eine Einführung
von Matthias Bruhn

Kunst-Geschichte

Obwohl man in letzter Zeit beobachten kann, dass die Begriffe „Historische Bildwissenschaft“, „Historische Bildkunde“ und „Historische Bildforschung“ zunehmend synonym verwendet werden, sind diese doch von ihrer Entwicklung und methodischen Bedeutung her verschieden. Im Gespräch mit VertreterInnen der Geschichte, Kunst- und Kulturwissenschaft wird trotz interdisziplinärer Bemühungen und zunehmender Überschneidungen in inhaltlicher und begrifflicher Hinsicht deutlich, dass man aus kunsthistorischer Perspektive das Themenfeld „Historische Bildwissenschaft“ anders gliedern würde als aus geschichtswissenschaftlicher Sicht. Das bedeutet nicht, dass es sich um grundlegend widerstreitende Ansätze und Anliegen handeln muss, wohl aber, dass es der Klärung bedarf, was die Begriffe jeweils für eine Verwendung finden.

Auch wenn sich KunsthistorikerInnen wahrscheinlich am intensivsten mit der Problematik des historischen Bildes auseinander gesetzt haben, war die Beschäftigung mit diesem nie eine exklusive Domäne der Kunstgeschichte. Beiträge der Fotogeschichte, Politologie, Journalistik oder Medienwissenschaft, beispielsweise zur Geschichte von Propaganda, Krieg und Werbung, zeigen einen kritischen Umgang mit Bildern an, der über eine „illustrative“ Verwendung von Bildmaterial in der wissenschaftlichen Publikation deutlich hinausgeht.¹ Hinzu kommen die vielfältigen Bereiche bildwissenschaftlicher Forschung etwa in der Archäologie, Soziologie, Literaturwissenschaft, in der Computervisualistik und in anderen Gebieten, die sich immer

¹Vgl. die Kritik am nach wie vor illustrativen Gebrauch von Bildern bei Roeck, Bernd, *Visual Turn. Kulturgeschichte und die Bilder*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 29 (2003), S. 294-315.

wieder auch mit der historischen Seite von Bildlichkeit, Sichtbarkeit und Sehen beschäftigen.

Gerade die akademisch verfasste Kunstgeschichte in Deutschland hat früher einiges dafür getan, um sich den Ruf einer rückwärtsgerichteten, zunehmend völkisch gesonnenen Disziplin zu erarbeiten, die auch vor Kriegspropaganda, Chauvinismus und Rassismus nicht zurückschreckte; dieser Ruf hat ihren Anspruch nachhaltig beschädigt, in visuellen Angelegenheiten so etwas wie eine Deutungshoheit zu besitzen. Auch die Überführung des visuellen Objektes in die Sphäre der „Kunst“, seine Überfrachtung mit abendländischen Bildungsvorstellungen und die Überdehnung der biografischen Methode zu einer Geschichte des „Genies“ und der „Meisterwerke“ haben dazu beigetragen, dass Kunstwissenschaft nicht immer als eine Bildwissenschaft, sondern eher als eine hohepriesterliche Lehre von den unsichtbaren Geheimnissen der Geschichte wahrgenommen wurde.

Zugleich hat die Kunstgeschichte durch ihre Sammlungs- und Inventarisierungsbemühungen, ihre fotografischen Kampagnen und Publikationsprojekte einen Apparat von visuellem Wissen hergestellt und öffentlich zugänglich gemacht, dessen Bedeutung erst nach und nach, vor allem aus der wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive deutlich wurde.² „Bildwissenschaft“ spielt nicht nur für die Hervorbrin-

²Die Geschichte der kunsthistorischen Fotokampagnen und Bildmedien kann hier nicht ausgebreitet werden, als neuere Publikationen seien benannt: Freitag, Wolfgang M., *Early Uses of Photography in the History of Art*, in: *Art Journal* 39 (1979/80), 2, S. 117-123; Fawcett, Trevor, *Graphic versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction*, in: *Art Journal* 39 (1986), 9, S. 185-211; Fraenkel, Jeffrey (Hg.), *The Kiss of Apollo: Photography of Sculpture 1845 to Present*, San Francisco 1991; Dilly, Heinrich, *Die Bildwerfer: 121 Jahre kunstwissenschaftliche Projektion* (1994), in: Hemken, Kai-Uwe (Hg.), *Im Bann der Medien. Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur*, Weimar 1997 (CD-ROM), S. 134-164; Roberts, Helene E., *Art History Through the Camera's Lens. Documenting the Image*, Amsterdam 1995; Villiger, Verena, *Der Fotograf zwischen Kunstwerk und Kunstgeschichte. Aufnahmen von Skulpturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, in: *Skulptur im Lichte der Fotografie: Von Baynard bis Mapplethorpe*, Ausst. Kat., Wilhelm Lehmbruck Museum u.a., Bern 1997, S. 59-69; Bruhn, Matthias, *Darstellung und Deutung. Abbilder der Kunstgeschichte*, Weimar 2000; Peters, Dorothea, *Photographie als Lehr- und Genussmittel. Zur frühen Kunstproduktion durch Fotografien. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt*

gungen des 20. und 21. Jahrhunderts, mit ihrer zunehmend durchlässigen Grenze zwischen Hoch- und Populärkultur, eine wichtige Rolle. Auch für das Altertum, Mittelalter und die Frühe Neuzeit wurden in der Kunstgeschichte schon vor langer Zeit allgemeinere medien- und bildwissenschaftliche Fragestellungen entfaltet, die das alltägliche Gebrauchsgut neben die kanonischen Werke der Kunstgeschichte stellten. Aus der bescheidenen „Archäologie des Mittelalters“ ist so allmählich eine „Kunstwissenschaft“ geworden, aus dem nebensächlichen baulichen Detail ein Anschauungsobjekt, das durch seine Reproduktion, durch seine stilistische und ikonografische Einordnung mit dem Tafelbild gleichzog. Hierdurch wurde auch die Kultur jener Zeit insgesamt in einer anderen Weise anschaulich und sichtbar.

Als eine Summe ästhetisch-bildkritischer Erfahrungen und auf der Grundlage eines materiell gewordenen Erfahrungsschatzes hat die Kunstgeschichte heute vieles anzubieten, was den Interessen einer jüngeren Kulturgeschichtsschreibung entgegenkommt, zumal wenn sie ihre Methoden als Ergebnisse eines langen Erschließungsprozesses verständlich macht.³ Wenn von verschiedener Seite dafür votiert wird, die Kunstgeschichte im Sinne einer „Historischen Bildwissenschaft“ neu zu fassen, so sollte daher nicht übersehen werden, dass sich die akademische Kunstgeschichte schon sehr früh über die Ausdehnung ihrer Gegenstandsbereiche, über das Inkorporieren neuer Objekte definiert hat - mit jeder Inventarisierung wurden neue kulturgeschichtliche Schätze ausgehoben; selbst wenn dies manchmal nur

Adolphe Braun in Dornach, in: Fotogeschichte 20 (2000), 75, S. 3-32; Die Bildmedien der Kunstgeschichte. Themenheft der „Kritischen Berichte“ 1 (2002). Eine Dissertation unter dem Titel „Fotografieren ist Sehen. Die Fotografie als Bildmedium der Kunstgeschichte und die Anfänge des Bildarchivs Foto Marburg (1870-1930)“ von Angela Matyssek ist derzeit im Entstehen.

³Einige Beispiele: Haskell, Francis, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995; Diers, Michael, Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt am Main 1997; Stoichita, Viktor, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998; Wolf, Gerhard, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002; zuletzt: Burke, Peter, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2003 (engl. 2001).

gegen eine Vielzahl von inneren Widerständen möglich war, so wurden Bücher über die Elfenbeinschnitzkunst, den Holzschnitt oder die Miniaturmalerei zu den selbstverständlichen Lehrwerken des Faches.

Kultur in Bildern

Insbesondere der Begriff der „Kultur“ hat im 19. Jahrhundert zu einer methodischen Neuausrichtung vieler geisteswissenschaftlicher Fächer und zur Ausdifferenzierung neuer Disziplinen geführt. Die Kunstgeschichte hat diese Entwicklung durch ihren Aufstieg zu einer eigenständigen wissenschaftlichen Disziplin befördert, wie sie dadurch auch selbst in ihrem Fortgang beeinflusst wurde. Den deutlichsten Ausdruck fand das Paradigma der Kultur, die sich in allen ihren Erzeugnissen abzeichnet, in einem interdisziplinären Forschungsprogramm, das von Aby Warburg unter dem Titel „Kulturwissenschaft“ vorangetrieben wurde und das als eine erweiterte Form „historischer Bildwissenschaft“ zu verstehen ist. Im Mittelpunkt dieses Programms stand die ikonologische Methode, die die Funktion von Bildern in der Gesellschaft, deren Fortwirkung, Eigenleben und Psychodynamik untersucht. Die Weiterentwicklung dieser Methode im deutschsprachigen Raum wurde jedoch durch den Nationalsozialismus und die Nachkriegs-Amnäsie unterbrochen und später zu einer stark textorientierten Lehre der Bild-Erkennung verkürzt, und mancher Kunsthistoriker muss gelegentlich daran erinnert werden, dass Bildzeugnisse jenseits ihrer reduzierten Reproduktion noch andere Wirkungsdimensionen aufweisen.

Seit einigen Jahren wird die Tradition Warburgs wieder mit großer Begeisterung aufgegriffen. Hierzu dürfte sicherlich die allgemeine Wahrnehmung beigetragen haben, dass die globalisierte Gesellschaft eine ikonische oder bildliche Wende vollziehe (W. J. T. Mitchell, G. Boehm), welche mit einschneidenden Veränderungen in unserem überlieferten Bilderhaushalt und mit einer aggressiven Expansion der „visuellen Kultur“ einhergehe. Warburgs interdisziplinärer Ansatz ist sicherlich das derzeit faszinierendste Konzept, um populäre Bildmedien und abendländische Traditionen miteinander in Beziehung zu setzen

und lädt wegen seiner die Fachgrenzen sprengenden Weitgespanntheit zu etlichen Neuinterpretationen ein. Andererseits wird durch den jüngsten „Warburg-Boom“ die Idee und Entwicklung der „Kulturwissenschaft“ oft auf diese eine Forscherpersönlichkeit verkürzt, werden auch viele der methodischen Probleme, die sich mit Warburgs Zusammenschau unseres kollektiven Bildgedächtnisses ergeben, außer Acht gelassen.

Immerhin ist es aber wohl zulässig, im Zuge dieser Entwicklungen auch in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft von einer Art „turn“ in methodischer Hinsicht zu sprechen, wie er in anderen Fächern vollzogen wurde. Der Anspruch der Kunstgeschichte, über das entscheidende methodische Repertoire zur Deutung von „Bildern“ und nicht nur von autonomen Kunstwerken zu verfügen, begründet sich nun nicht mehr mit der Autorität eines bürgerlich-idealistischen Kunstbegriffs, sondern mit der Kompetenz des Faches, Bilder kritisch lesen zu können. Die Kunstgeschichte bringt heute Erkenntnisse zur Repräsentation und Konstruktion von visuellen Artefakten ein, die aufgrund der ästhetischen Praxis oder einer sozialen, politischen oder geschlechterspezifischen Codierung Ausdruck eines bestimmten Sehens sind, in welchem „Kunst“ und „Bild“ in vielen Teilen zusammenfallen. Das Visuelle, die historischen Blick-Ordnungen gehören in das Aufgabenfeld eines Faches, wenn seine Gegenstände - seien dies nun Kunstwerke oder Bilder, Apparaturen oder Gebrauchsgegenstände - die Geschichtlichkeit der Sinne dokumentieren.

Das Bild in den Geschichtswissenschaften

Das Fehlen konkreter Quellen kann ebenso wie deren Überfülle zu einem Bedarf nach „anschaulichen“ Darstellungen führen, die durch die Logik ihrer Beschreibung historischen Sinn erzeugen. Das Erzählen von Geschichte ist Stoffbeherrschung und Materialregie in allen ihren Teilen und Aspekten. Dies wurde auch in den Disputen der Geschichtswissenschaft seit dem frühen 19. Jahrhundert deutlich - Geschichte ist dort „Vergegenwärtigung“ von Vergangenen, sie stellt geschichtliche Wirklichkeiten vor Augen, indem sie eine Gegenwart herstellt, die

den Sinn menschlicher Handlung in einer Gesamtschau dekonstruiert und neu zusammensetzt.⁴ Bildliche Quellen sind dabei der Brennstoff für die wissenschaftliche Phantasie, die selbst den trockensten Gelehrten in seinen jahrelangen Recherchen antreibt. Bildlichen Zeugnissen, insbesondere Werken der abendländischen Historienmalerei oder Bildniskunst, kommt nicht nur die Funktion einer Informationsquelle zu, sie sind Ideengeber von Wissenschaft.

Wie die archäologischen oder volkskundlichen Disziplinen hat sich auch die Geschichtswissenschaft später darum bemüht, bildliche Zeugnisse zugleich als eigenständige Dokumente historisch-sozialer Entwicklungen anzuerkennen und für das Studium zu nutzen. Durch die „Bildkunde“ wurden Werke der Hochkunst ebenso wie populäre Bildmedien, etwa Druckgrafiken und Fotografien, zu Quellen der historiografischen Arbeit.⁵ Mit der Aufnahme dieses Quellentyps kommt

⁴Walther, Gerrit, 'Vergegenwärtigung'. Forschung und Darstellung in der deutschen Historiographie des 19. Jahrhunderts, in: Freitag, Werner (Hg.), Halle und die deutsche Geschichtswissenschaft um 1900. Beiträge des Kolloquiums '125 Jahre Historisches Seminar an der Universität Halle' am 4./5. November 2000, Halle 2002, S. 78-92; vgl. ebd. S. 65-77 den Beitrag von Hettling, Manfred, Geschichte als Lehrmeisterin der 'Persönlichkeit?', der sich mit der Formung unseres „Bildes“ vom 19. Jahrhundert durch die bildende Kunst und die Kunstgeschichtsschreibung beschäftigt und dies zum Ausgangspunkt für eine vergleichende Methodendiskussion macht.

⁵Literatur zur Historischen Bildkunde: Bernheim, Ernst, Lehrbuch der historischen Methode und der Geschichtsphilosophie. Mit Nachweis der wichtigsten Quellen und Hilfsmittel zum Studium der Geschichte, 5./6. Aufl., München 1914; Milton, Sybil, Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle, in: Fotogeschichte 8 (1988), 28, S. 61 - 90; Tolkemitt, Brigitte; Wohlfeil, Rainer (Hgg.), Historische Bildkunde. Probleme - Wege - Beispiele (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12), Berlin 1991; Talkenberger, Heike, Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als Historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung 3 (1994), S. 289-313; Kämpfer, Frank, Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert. Bildkundliche Essays (20th Century Imaginarium 1) Hamburg 1997; vgl. Bd. 2 derselben Reihe von Eisermann, Thilo u.a., Propaganda. Von der Macht des Wortes zur Macht der Bilder, Hamburg 1998 [online unter <http://www.uni-muenster.de/Propaganda/> (27.01.2005)]; Oexle, Otto G. (Hg.), Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 4), Göttingen 1997; Treml, Manfred, Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 48 (1997), S. 279-294; Das Photo als historische Quelle, Entschlüsselung der gleichnamigen Tagung des Hamburger Instituts für Sozialforschung und des Bundesarchivs Koblenz, abgedruckt

aber wiederum die Frage auf, wie Bilder als Quellen überhaupt verfügbar werden und welche Rolle dabei ihre Sammlung und Reproduktion, Beschriftung und Klassifikation, Beschreibung und Vergleichung spielt. Jede dieser Transformationen setzt besondere Kenntnisse und Kompetenzen voraus, die zum Teil durch andere Disziplinen und durch bestimmte historiografische Vorstellungen geprägt sind. Zu fragen wäre, welche Bilder zum Gegenstand der Interpretation werden, welchen Weg sie bis dahin durchlaufen und für welche gesellschaftlichen Erwartungen und Entwicklungen sie standen und stehen.

Es waren insbesondere die neueren reproduktiven und fotografischen Techniken dafür verantwortlich, wenn bestimmte „Bilder“ - etwa die Bildnisse der Stifterfiguren aus dem Naumburger Dom oder die Reproduktion eines Herrscherbildnisses en miniature - für das Geschichtsstudium herangezogen werden konnten. Mit der technischen Reproduktion von Bildwerken wurde das Bild von Geschichte stetig verändert.⁶ Besonders in diesem Punkt berühren sich historische Disziplinen wie Geschichte, Archäologie und Kunst, da ihre Objekte zu den populärsten Illustrationsobjekten gehörten und gehören. Der Aufstieg der verschiedenen Varianten von „Kulturgeschichte“ ist nicht zuletzt vielfach aufgelegten Druckwerken, wie Gustav Freytags „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ (1859), Eduard Fuchs' „Illustrierter Sittengeschichte“ (1909-12), Georg Hirths „Kulturgeschichtlichem Bilderbuch aus drei Jahrhunderten“ (1881-1890) oder den unzähligen kunsthistorischen und enzyklopädischen Bildatlanten und Tafelwer-

in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 50 (1999), S. 713-714, [online unter: *Der Archivar* 52, Nr. 4, 1999: <http://www.archive.nrw.de/archivar/index.html> (27.01.2005); Hülsen-Esch, Andrea von; Schmitt, Jean-Claude (Hgg.), *Die Methodik der Bildinterpretation / Les méthodes de l'interprétation de l'image*. Deutsch-französische Kolloquien 1998-2000, 2 Bde. Göttingen 2002.

⁶Vgl. hierzu Meier, Hans Jakob, *Die Buchillustration des 18. Jahrhunderts in Deutschland und die Auflösung des überlieferten Historienbildes* (Kunstwissenschaftliche Studien 60), München 1994; Weissert, Caecilie, *Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin 1999; nach wie vor maßgeblich ist der *Ausst.-Kat.: Langemeyer, Gerhard; Schleier, Reinhart* (Hgg.), *Bilder nach Bildern. Druckgrafik und die Vermittlung von Kunst*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Münster 1976.

ken zu verdanken, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts erschienen sind. Diese Breitenwirkung wurde später durch den wachsenden Einsatz von Farbabbildungen in Druckwerken und als Lichtbild noch verstärkt.⁷ Diese Schlüsselstellung der wissenschaftlichen Illustration bei der Vermittlung komplexer Inhalte und für unsere Wahrnehmung von Geschichte gilt heute in noch größerem Maße.

Aus der Einsicht in diese prägenden sozialen, wirtschaftlichen und technischen Konditionen hat sich die Forderung nach einer umfassenderen „Historischen Bildforschung“ ergeben, die ihr Augenmerk auch darauf richtet, in welchen Kontexten bestimmte Bilder entstehen, wen sie adressieren und wie sie darin ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten entwickeln, die bei einer Heranziehung von Bildern als „Quelle“ entsprechend zu berücksichtigen wären. Historische Bildforschung, so wird aus der Bibliografie deutlich, die vom gleichnamigen Hamburger Arbeitskreis für diese Publikation erstellt worden ist, fungiert als ein Bindeglied von Kunst- und Geschichtswissenschaft sowie besonderen Abteilungen wie etwa der Fotogeschichte.⁸ Dabei übernimmt und entwickelt sie auch Methoden zur empirischen Erhebung von Daten, die z. B. in der kunsthistorischen Perspektive vernachlässigt werden und eher eine Domäne der volkswissenschaftlichen oder literaturwissenschaftlichen „Massenbildforschung“ (W. Brückner) geblieben sind. Die Frage nach der „Objektivität“ geschichtlicher Darstellungen, wie sie von Weber gestellt wurde, wird damit auf ein Material bezogen, das seinerseits visueller Art ist, das also Bilder aus der Geschichte und Bilder von Geschichte liefert.

Aus der Interpretation von Bildern als autarken visuellen Artefakten ergeben sich nicht nur neue „Einsichten“ in den Gang der Geschichte - es folgt daraus auch ein anderes Verständnis schriftlicher Quellen. Die Parlamentsrede, der Vertragstext wird nun womöglich,

⁷Vgl. zu den Lichtbildern Gisinger, Arno; Boulouch, Nathalie, 'Der große Erfolg der Autochrome-Platten liegt in ihrer Projektion'. Das projizierte Bild als privilegierte Präsentationsform früherer Farbfotografie, in: *Fotogeschichte* 19 (1999), 74, S. 45-59.

⁸Jäger, Jens, *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000; vgl. die Bibliografie in diesem Band.

wie das repräsentative Herrscherbildnis, viel stärker als Ausdruck medialer Bedingungen und stilistischer Konventionen begriffen. Die interdisziplinäre Bild-Text-Diskussion führt damit im Gegenzug zu einem veränderten Verständnis von der Authentizität der Schrift jenseits der überprüfbaren Fakten.

Ein neues Fach?

Es wird aktuell diskutiert, inwieweit die Einrichtung eines epochenspezifischen Lehrstuhles (etwa zum Bereich Frühe Neuzeit) heute die Fragestellungen der historischen Fächer noch richtig wiedergibt; andererseits sollte gerade eine „historische“ Bildwissenschaft den Aspekt der Geschichtlichkeit, der mit der zeitlichen Unterscheidung von Tendenzen und Phänomenen einhergeht, nicht einfach zugunsten eines anderen Modells aufgeben. In jedem Falle wird sich das Profil universitärer Aufgaben und Forschungsgebiete in Zukunft verändern. (Kunst)historische Stellen können nicht mehr allein nach Epochen Gesichtspunkten definiert und besetzt werden, sondern müssen, wenn sie als interdisziplinär vermittelbare Bildwissenschaft auftreten, stets auch die entsprechenden epochenübergreifenden Zusammenhänge ihres Sachgebietes im Auge behalten.

Mit dem Plädoyer für eine „Historische Bildforschung“ oder für eine Neubezeichnung der Kunstgeschichte als einer „Historischen Bildwissenschaft“ verbinden sich daher nicht nur methodisch-theoretische Fragen. Es muss nun auch darum gehen, wie eine solche Wissenschaft kurrikular umzusetzen und mit welchem Personal sie zu versehen wäre. Eine solche Forderung setzt im akademischen Alltag Persönlichkeiten voraus, die neben der kennerschaftlichen Spezialisierung in einem medien- oder epochenspezifisch definierten Forschungsfeld zugleich die Wissenschaftsgeschichte des Faches überblicken und an seinen aktuellen und immer wiederkehrenden Standortbestimmungen aktiv teilnehmen.

Mit den Stichworten „Historische Bildforschung“ oder „Historische Bildwissenschaft“ ist hier also nicht eine konkrete Position oder gar Schule gemeint, sondern Arbeiten, die sich auf den Problemhori-

zont beziehen, der sich mit der systematischen Unterscheidung von Kunst und Bild, von Bild und Geschichte auf tut. Besonders wichtig ist die Kenntnis und Vermittlung dieser Ansätze in der Lehre, da sie den Studierenden Orientierung in einer stetig expandierenden Stofffülle bietet. Die Beiträge dieses Forums sollen zu dieser Orientierung beitragen.

Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte von Heinrich Dilly

1990 war das Problem endlich auf dem Tisch! Es gibt „eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“, behauptete Hans Belting bereits im Untertitel seines Buches „Bild und Kult“.¹ Laut und vernehmlich war damit über die Fachgrenzen hinweg ausgesprochen, was schon lange zwischen den Zeilen von Kunsthistorikern gestanden hatte, die von Fernand Braudel und Michel Foucault begeistert waren. Kunstwerke zu schaffen, Künstler zu werden, Künstler zu sein und zu bleiben, waren ein neuzeitliches, modernes und westliches Phänomen (um mit Ernst H. Gombrich zu reden: Problem). *Bilder* jedoch machten die Menschen von Anfang an. Ein Großteil von ihnen währte zudem, das Ebenbild eines Gottes vor sich zu haben. Und bis dato werden abertausendmaltausend mehr Bilder gemacht, verkauft, gekauft und wieder verbreitet denn Kunstwerke geschaffen, ausgestellt und mit ihnen gehandelt. Daher nahm allenfalls der späte Zeitpunkt von Beltings Wiederaufnahme der These wunder, dass es Kunst nicht überall und nicht zu allen Zeiten gäbe. Das hatten schon Johann Joachim Winckelmann und andere Aufklärer vertreten. Doch kamen auch jetzt erst Nachrichten über eine ganz neue Bildwissenschaft, eine neue Ikonologie, eine Image-Science nach Deutschland: Astronomen und Biologen, Physiker und Mediziner hatten sich in Chicago mit Informatikern dazu zusammengetan. Zwei Probleme wollten sie lösen. Das erste war das der Speicherung der ungeheuren Masse an Bildern. Milliarden kamen allein von den Sonden im Weltall. Das zweite war das eines möglichst raschen Wiedererkennens jedes einzelnen Bildes. Es ging also darum: Wie kann man Computern das Sehen lehren? Hören konnten sie schon!

Angesichts dieser Nachrichten mussten Kunsthistoriker aufhören. Hatten sie doch ebenso stolz wie naiv wiederholt behauptet, in der *Scientific Community* die einzigen zu sein, die das Sehen, das Zei-

¹Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.

Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte

gen, die Repräsentation, das Bild, das Auge zum wissenschaftlichen Gegenstand erkoren hatten. Dass angesichts fallender Sympathiewerte die Hellhörigen unter ihnen sich alsbald erboten, einen Teil ihres wissenschaftlichen Kapitals in eine große interdisziplinäre Bildwissenschaft zu investieren, lag nahe. Sind doch die Mitglieder weicher Disziplinen gerne offen für Neues, handle es sich nun um harte wissenschaftliche Erkenntnisse oder seichte Häresien. Dazu kam eine ganze Reihe weiterer Umstände allein in Deutschland: die Diskussion über die Fernsehbilder vom ersten Golfkrieg etwa; die Entdeckung von Bildern als historische Quelle durch die nah verwandte Geschichtswissenschaft, die sich - 1989 schwer angeschlagen - kulturwissenschaftlich neu orientierte; das flugs anschwellende Angebot und Interesse an Fotografien auf dem Kunstmarkt; die rasche, allerdings nicht sinn-gemäße Verbreitung des programmatischen Worts vom „*Iconic Turn*“ von Gottfried Boehm²; ein allgemein zu beobachtender Trend, jegliche Information möglichst bunt zu bebildern; die Entdeckung der gut erhaltenen, wissenschaftlichen Sammlungen in den Neuen Ländern; ein erster bildwissenschaftlicher Kongress in Magdeburg; die deutsch-französischen Colloquien in Göttingen und Paris über die Bildinterpretation; ein eigener Forschungsbereich in Greifswald; eine Sektion über das Bild auf dem Kunsthistorikertag 2001 und schließlich die Gründung eines bildwissenschaftlichen Periodikums im folgenden Jahr in Berlin³: allesamt klassische Daten und Stufen zur Institutionalisierung einer neuen Disziplin⁴, besser: eines Forschungsprogramms, dem allerdings bis heute das problemgenerierende Handbuch oder, wie Horst Bredekamp sagt, die „eine Bildanalyse“ fehlt, „die den Namen verdient.“⁵ Ältere Wissenschaftler sprächen vom Lehrstück, vom

²Boehm, Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild? München 1994.

³Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Bd.1,1, Berlin, ab 2003.

⁴Clark, Terry N., The stages of scientific institutionalization, in: International Social Science Journal XXIV (1972), S. 658-671.

⁵Brekamp, Horst; Ullrich, Wolfgang, Schwarze Legenden, Wucherungen, visuelle Schocks. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp im Gespräch mit Wolfgang Ullrich, in: Neue Rundschau CXIV (2003), 3, S. 10.

Heinrich Dilly

Paradigma, das hier sonderbarerweise auch nach zwölf Jahren programmatischer Diskussionen noch aussteht.

Daher wird in der Kunstgeschichte derzeit das fachliche Vermögen erneut taxiert und danach gefragt, ob man auf einer eigenen Tradition in Sachen Bild aufbauen kann. Waren die Besten des Faches nicht eher Bildwissenschaftler *avant la lettre*, denn Kunstgelehrte? - Gelehrte, die zwar ein Wissen, einen Habitus und eine Haltung weitergaben, die man in den westlichen Gesellschaften gegenüber Werken einnimmt, die wiederum aus verschiedensten Gründen Kunstwerke genannt werden - Gelehrte, die jedoch ansonsten ihre Erkenntnisse erzielten, ohne den Kontext Kunst je offen zu reflektieren.

Im Eifer neuer Traditionsbildung läuft man dann allerdings leicht Gefahr, das Nächstliegende zu übersehen: die alltägliche kunstgeschichtliche Praxis! Alle angehenden Kunsthistoriker sollten sie in den Grundkursen erwerben. Ein kleiner Teil der Absolventen hat sie wenigstens einmal die Woche enorm zu erweitern, wenn nämlich die Sammler aller möglichen Dinge von den Museumsbeamten beraten sein wollen. Und ein großer Teil der Leute vom Fach hat im Kunsthandel ohnehin ständig damit zu tun! Im bayerischen und österreichischen Fernsehen hat diese Praxis sogar seit Jahren eine höchst erfolgreiche Sendung.⁶ Ihre wichtigsten Bestandteile sind die traditionelle Bildkritik, die Bildbeschreibung und -analyse sowie die Bildgeschichte, die Provenienzforschung, die im folgenden kurz rekapituliert werden sollen.

Bildkritik

Wie eingeschränkt der Begriff Bildkritik allerdings in der Kunstgeschichte vor einer dekonstruktiven *New Art History* verwendet wurde, lernt man im Proseminar beim Vergleich berühmter Kunstwerke wie den Madonnen von Duccio und Giotto, den Skulpturen von Donatello und Michelangelo, den Grund- und Fassadenaufrißen des Palazzo Medici und Rucellai und vielen anderen Beispielen mehr. Und hat

⁶Vgl: „Kunst & Krempel“
<http://www.br-online.de/kultur-szene/kunstundkrepel/> (27.01.2005)

Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte

man es da nicht gelernt, dann holt man es während der Hausarbeit für die Magisterprüfung nach, wenn es z.B. um eine der sprichwörtlich letzten, noch nicht behandelten Dorfkirchen und gleichzeitig darum geht, die Originalität des einen oder anderen Altarbilds, dieses oder jenes Kirchengeräts oder -textils als die eines viel geschmähten drittklassigen Kleinmeisters nachzuweisen. Denn dann wird man stil- und bildkritisch im „klassischen Sinne“ vorgehen.

In aller Ausführlichkeit und Raffinesse, Öffentlichkeit und nationaler Bedeutsamkeit wird die Bildkritik demnächst ins Blickfeld der Allgemeinheit gerückt werden, wenn im Frankfurter Städel der sogenannte „Holbeinstreit“ der deutschen Kunstgeschichte in einer umfassenden Dokumentation wieder aufgerollt wird. Von 1822 bis 1871 ging es bekanntlich immer wieder um die Frage, ob ein in Dresden aufbewahrtes Gemälde tatsächlich von Hans Holbein d. J. stammte. Als das deutsche Pendant zur Sixtinischen Madonna war es verehrt worden, bis ein anderes, ganz ähnliches Werk im Pariser Kunsthandel aufgetaucht war. Dieses, das sogenannte Darmstädter Exemplar der „Madonna des Bürgermeisters Meyer vom Hasen in Basel“ 'bestimmte' dann im Herbst 1871 eine Gruppe erster, wahrlich professioneller Kunsthistoriker als das alleinige Original. Die Methode dieser noch „Kunstkenner“ genannten Fachleute war die des systematischen Vergleichs. Ihr reiches Wissen über Malmaterial, Technik, Komposition, Proportionen und Faktur hatten sie zuerst mit dem bloßen Auge, dann mit der Lupe überprüft und die Nachrichten über den architektonischen Kontext zusammengetragen, in dem die Altartafel ursprünglich zur privaten Andacht aufgestellt war. In wenigen, apodiktischen Sätzen hatten sie ihre Einsichten kundgetan. Erst Jahre später entdeckte man die schriftliche Bestätigung des visuellen Befunds. Welch ein Triumph, der sich nicht nur im Kleinen alle paar Tage bis heute wiederholen sollte. Man erinnere sich der jüngsten Entdeckungen eines Caravaggio in Dublin, eines Rembrandt in Holland, eines Turner in amerikanischem Privatbesitz.

Dass bei solchem vergleichenden Sehen die manuellen Reproduk-

Heinrich Dilly

tionen der beiden Madonnen-Gemälde eher hinderlich, die fotografischen dagegen recht hilfreich waren, zählt zur faszinierenden Geschichte des Instrumentariums bzw. zur Geschichte kunsthistorischer Medien. Medienbewusste Vertreter des Faches wie Herman Grimm sprachen es an, wenn sie sagten, dass es die Reproduktionen und nicht die Originale seien, die sich dem Gedächtnis einprägen. Dies hinderte seinen nicht minder Dia-begeisterten Nachfolger Heinrich Wölfflin nicht, sich der Reproduktion „wie einem Fürsten“ zu nähern und seine Worte „wie Perlen“ zu Füßen des Lichtbilds zu legen.⁷ Das Lichtbild brachte das Bild erst zum Erscheinen! Erkenntnis und Habitus fielen deutlich auseinander, wie denn auch Kunstgeschichte sich mehr durch den Modus der Rede und der Schreibe im bestimmten Kontext von einem allgemein historischen Diskurs unterscheidet als aufgrund ihrer ästhetischen und historischen Argumente.

Beruhete die Kennerschaft in erster Linie auf dem reichen Erfahrungsschatz eines gut geschulten Bildgedächtnisses, auf dem großen Interesse für Mittel und Techniken, für persönliche Charakteristika und auf einem gerüttelt Maß an Respektlosigkeit gegenüber gefeierten Künstlern, kurz: auf einer großen Menschenkenntnis, so beschleunigte alsbald die Methode des italienischen Arztes, Staatsmanns und Kunstsammlers Giovanni Morelli das bildkritische Verfahren. Morelli hatte mit der schlichten Einsicht spektakulären Erfolg, dass routiniert ausgeführte Partien einer Zeichnung, eines Gemäldes, eines Bildwerks mehr als alles andere den Autor verraten. Beiläufig gemachte Äußerungen und wiederkehrende Fehlleistungen wurden so zu weiteren Kriterien der kunsthistorischen Stil- und Bildkritik. Zunächst löste Morelli Empörung aus, fand aber bald bedeutende Nutzer seines Verfahrens, allen voran den eng mit dem Kunsthandel operierenden Bernard Berenson.

Zu diesen bildkritischen Verfahren kamen im 20. Jahrhundert die naturwissenschaftlichen Methoden der Echtheitsprüfung, beginnend mit der Röntgen- und Infrarotfotografie über die Dendrochronologie bis zu den vielfältigen Methoden der Autoradiografie und Neutronen-

⁷Landsberger, Franz, Heinrich Wölfflin, Berlin 1924, S. 93/94.

Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte

Aktivierung - Verfahren, durch die berühmteste Werke wie z.B. der weithin verkitschte „Mann mit dem Goldhelm“ plötzlich auf einen der hinteren Plätze der Kunstgeschichte verwiesen wurden.

Bildbeschreibung und Bildanalyse

Ekphrasis ist heute das viele Kunsthistoriker begeisternde Fremdwort! Unter diesem erforschen sie die in die Antike zurückreichende Tradition der Bildbeschreibung und entdecken die vielfältigen Formen der Würdigung bestimmter Bilder: von der selbständig analogen Erzählung über das erstaunte Verstummen, das Stammeln, die lässig hingeworfene Bemerkung, über den ironischen Gemäldedialog bis zum bemühten Bildgedicht des späten 19. Jahrhunderts. Doch dies war Sache von Schriftstellern und begeisterten Dilettanten. Die im 19. Jahrhundert kunsthistorisch ausgebildeten Fachleute dagegen schrieben (von ein, zwei Ausnahmen abgesehen) allenfalls Steckbriefe für Werkverzeichnisse und Kataloge sowie für den Fall, dass eines der Werke abhanden käme. Auch reicherten sie das soldatisch knappe Vokabular bürgerlicher Konversation über die Kunst mit sogenannten Charakterisierungen sowie Vermutungen über die Genese einzelner Schöpfungen ein klein wenig an. Ein einzelnes Kunstwerk aus der Fülle der Werke zu wählen, es an und für sich, also ästhetisch zu nehmen, ausführlich zu beschreiben und zu analysieren, wagten sie erst sehr viel später. Fühlten sie doch mit Heinrich Wölfflin, dass dem vereinzelt Werk etwas „Beunruhigendes“ eigne.⁸

Das forsche Beispiel gab dann Hans Sedlmayr. Angesichts der geistigen Pinnwände, über die seine Kommilitonen ihre Dissertationen - bis vor 25 Jahren die Arbeiten, mit denen man das Studium abschloss - schrieben, fegte dieser seine Wand leer und konzentrierte sich allein auf ein einziges Werk.⁹ Kunsthistorische Strukturanalyse nannte er sein Verfahren, das isolierte Werk als eine Welt im Kleinen zu be-

⁸Wölfflin, Heinrich, Das Erklären von Kunstwerken, Leipzig 1921, S. 7.

⁹Vgl. den autobiografischen Text von Sedlmayr, Hans, Das Abenteuer der Kunstgeschichte, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 416 (1983), S. 145-156.

Heinrich Dilly

trachten und alle Bedeutungs-, Wert- und Rangfragen in die tradierte Stilanalyse einzubeziehen. Exemplarisch führte er die Strukturanalyse zuerst in der Einleitung zu seinem Buch über Borromini und später in seinem Aufsatz über Vermeers Gemälde „De Schilderkunst“ vor. Dieser Text wiederum provozierte den Fachkollegen Kurt Badt so sehr, dass er 1960 einen ganzen Band über die Bahnen schrieb, auf denen der aufmerksame Blick sich ein Bild im allgemeinen von links nach rechts zu erschließen vermag.¹⁰

Gleichzeitig wurden in Deutschland die Arbeiten eines Mannes wieder entdeckt, der aufgrund typologischer und ikonografischer Studien zur Beschreibung und Inhaltsanalyse einzelner Werke gelangt war: Erwin Panofsky. Er war Ende der zwanziger Jahre mit einem Aufsatz über die „Imago Pietatis“ und Anfang der dreißiger Jahre mit einem dreistufigen Modell „zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ hervorgetreten¹¹, war 1933 zur Emigration gezwungen und deshalb danach in Deutschland nur von ganz wenigen Kollegen noch gelesen worden. Panofsky sah in seinem Modell der formalen und inhaltlichen Interpretation ein historisches Korrektiv vor, durch das das jeweilige Werk im geistesgeschichtlichen Kosmos seinen genau bestimmbaren Platz erhielt. Anders als bei Sedlmayr war das Kunstwerk nicht eine Welt für sich, sondern nur Teil eines sehr viel größeren, reicheren Kontextes.

Unbekümmert von solchen methodologischen Auseinandersetzungen erschienen in den Nachkriegsjahren die von Carl Georg Heise seit 1943 herausgegebenen „Kunstbriefe“ und dann in den fünfziger und sechziger Jahren - ebenfalls von Heise ediert - die „Werkmonographien zur bildenden Kunst in Reclams Universal-Bibliothek“. In diesen strömten Fachleute ihr ganzes Wissen über hochberühmte Kunstwerke aus und reicherten sie mit ausführlichen Zitaten aus Quellschriften und Dichtungen an. Dass sie darin auch ihre Vorur-

¹⁰Badt, Kurt, Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961.

¹¹Panofsky, Erwin, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Logos XXI (1932), S. 103-119.

Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte

teile über eine wahre gesellschaftliche Ordnung und rechtes Verhalten großzügig verbreiteten, darüber klärte dann Martin Warnke in seinem Beitrag zum Kunsthistorikertag in Köln 1970 mutig auf.¹² Denn in kurzer Zeit waren hier die kunsthistorischen Bildbeschreibungen und -analysen zum unmerklichen Instrument allgemeiner Disziplinierung verkommen.

Dass zur gleichen Zeit Michel Foucaults Buch „Les mots et les choses“ mit der Einleitung über die „Hoffräulein“ bereits vier Jahre lang vorlag¹³, muss heute allerdings wundern. Erst um 1976 wurde man hier auf den eigenwilligen Text aufmerksam: Auf eine ebenso kleine wie flau Schwarzw-Weiss-Reproduktion des lebensgroßen (3,18 x 2,76 cm) Gemäldes folgten fünfzehn eng bedruckte Seiten über das Bild, ohne ein einziges Wort über Diego Velazquez - Foucault sprach lediglich über den „Maler“ -, ohne ein einziges epochemachendes Datum, geschweige denn einen historisch bedeutenden Hintergrund oder gar über für den Künstler schicksalsschwere Umstände, selbst ohne die Maße, ohne Kompositionslinien, ohne ein Hinweis auf den melancholisch stimmenden Palast, in dem das überwältigende Gemälde mit der zauberhaften Prinzessin ursprünglich hing! Allein vom Beziehungsgeflecht zwischen den Figuren untereinander und zum imaginären sowie realen Betrachter war die Rede, - eine Rede, die zuletzt auf den Begriff der „Repräsentation“ kam, diese als den Begriff für das grundlegende Selbstverständnis eines klassischen Zeitalters erklärte und das Gemälde als das großartige Beispiel vorstellte, in dem die Repräsentation selbst präsentiert, die Vergegenwärtigung selbst vergegenwärtigt wird.

Wie ein Schock wirkten Warnkes Vortrag, Foucaults tastende Selbstversicherung und die Orientierungshilfen, die man Ende der sechziger

¹²Warnke, Martin, Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: Ders. (Hg.), Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970, S. 88- 108.

¹³Foucault, Michel, Les mots et les choses, Paris 1966 (deutsch unter dem Titel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt am Main 1971).

Heinrich Dilly

und Anfang der siebziger Jahre bei ebenso scharfen Beobachtern wie Walter Benjamin, Norbert Elias, Roland Barthes und Jacques Derrida fand, um nur die allerersten Autoren zu nennen, die die lange Liste der intellektuellen Nothelfer anführten. Im Fach selbst gewannen die Texte von Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Timothy Clark, schließlich Rosalind Krauss, kurz die angelsächsische sozialwissenschaftliche *New Art History*, große Anziehungskraft. Daher konnte erst nach dieser Orientierungs- und Modernisierungsphase erneut eine Reihe von Werkbeschreibungen und -analysen gestartet werden, die nun „kunststücke“ genannt, zuerst von Klaus Herding und dann von Michael Diers herausgegeben wurden. Das war 1983. „Nomen est omen“ mochte man die artistische Didaktik fein verästelter Methodik kommentieren und darauf hinweisen, dass entsprechende Interpretationen in der BBC viel leichter, lockerer, freundlicher daherkamen. Wo bleibt bei allen artistischen Übungen über die sozialen Funktionen die Kunst, fragte Gottfried Boehm und legte den Finger auf die kunsthistorische Wunde: ein einzelnes Kunstwerk will persönlich vermittelt und die Kunstwerke allesamt wollen verstreut, verbreitet sein!

Bildgeschichten

Deshalb wird auch ein drittes Konto der Kunstgeschichte, von dem sie, kapitalkräftig wie sie nun einmal ist, für ein interdisziplinäres bildwissenschaftliches Forschungsprogramm einiges abheben und investieren kann, von immer größerer Bedeutung: die Bildgeschichte. Weil diese in Form von zahllosen Bildgeschichten in erster Linie narrativ und durch und durch mit Anekdoten, Prahlereien und Unwahrheiten gespickt ist, wurde sie von den Kunsthistorikern lange Zeit als unwesentlich abgetan. War man doch kleinkariert auf wissenschaftliche Anerkennung erpicht. Daher hat man die Geschichte einzelner Werke in die Spalten und Zeilen von Museumskatalogen und Werkverzeichnissen verbannt, in denen die Provenienz eines jeden Werks zum Nachweis seiner Originalität so lückenlos wie möglich nachgewiesen ist. Diese trockenen Daten und Namen verraten dem Kenner jedoch sehr viel mehr. Und welches Engagement, welche Ablehnung,

Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte

wieviel Hass und wieviel Liebe sich hinter den meist nur aufgereihten Namen und Daten verbergen, interessiert die Mitmenschen im allgemeinen immer noch sehr viel mehr als der Streit um stilistische Abhängigkeiten, ikonografische Details, um sozial abgestufte Motive, geschlechterspezifische Perspektiven oder poststrukturalistisch geordnete Erfahrungen. Die zahlreichen Sammlerausstellungen der jüngst vergangenen Jahre und einige Sammlermuseen haben dies mit großem Erfolg bewiesen - man erinnere nur die der Barnes Collection aus Merion bei Philadelphia in Paris und München, aber auch der Sammlung Giustiniani in Berlin. Auch im Falle der Dokumentation des Holbeinstreits wird es wieder erfahrbar sein. Wieviele Besucher werden sich über das eigenartige Sehvermögen der Fachleute wundern und fragen, wie man diese Fertigkeit lernen kann? In einer Schule des Sehens?

Und um wie viele mehr werden darüber aufgeklärt werden wollen, wo bloß die Motive für solche *Geschichten* liegen, wie sie im Falle der „Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen“ von Günther Grundmann erzählt worden sind? Das Bild, so schreibt Grundmann, „... befand sich seit dem Jahre 1942 in dem der großherzoglichen Familie gehörenden Schloss Fischbach in Schlesien. Für die Eingeweihten war es beruhigend, an sein beschütztes Dasein in den Mauern des alten Wasserschlosses zu denken, während sich das furchtbare Kriegsende dem Sehenden immer deutlicher offenbarte. Und dieses Ende verknüpfte das Schicksal des Bildes mit dem des Verfassers, der sich von diesem Zeitpunkt an als handelnde Person in den Gang der Ereignisse einfügt: Am 20. Januar 1945 begann die schlesische Katastrophe, als die Räumung der Festung Breslau bei Eis und schneidendem Oststurm befohlen wurde. Am 25. Januar verließ ich die Stadt mit dem amtlichen Auftrage in meiner Eigenschaft als Provinzialkonservator, die wertvollsten Kunstwerke aus dem zum Kampfgebiet werdenden Schlesien zu verlagern. Längst hatte ich um die Genehmigung dieser Bergungsmaßnahmen gerungen. Nun sollten sie inmitten endloser, die Landstraßen verstopfender Trecks und angesichts eines völlig lahmgelegten Eisenbahnverkehrs im letzten Augenblick bewerkstel-

Heinrich Dilly

ligt werden. - Während dreier Wochen holte ich aus den verlassenen Schlössern Schlesiens die seit Jahr und Tag eingelagerten Kunstschatze Breslaus, soweit sie bei der unterbrochen vorschiebenden russischen Front noch erreichbar waren, mit letzter Kraftanstrengung nach Bad Warmbrunn im Riesengebirge zusammen, stets von der Sorge gehetzt, zu spät zu kommen, zermürbt vom Warten auf den von Flüchtenden überfüllten Straßen, vom Warten auf Wagen, und Brennstoffzuteilungen, vom Warten in den Dienstzimmern der in der Auflösung begriffenen Behörden. Und in Fischbach wartete die Holbein-Madonna!...¹⁴ Grundmanns Bericht erzählt auf über vier weiteren Seiten die Details der „Rettung“ der „Madonna des Bürgermeisters Meyer zum Hasen“ und damit eine einzige Geschichte aus der bald fünfhundert-jährigen Rezeptionsgeschichte dieses Bildes und eine einzige aus den unendlich vielen Bildgeschichten, die die Provenienzforschung der Kunstgeschichte bereithält und seit einigen Jahren zu ordnen beginnt.

Schluss

Das einzelne, das vereinzelte, isolierte Bild in seinen veränderten Kontexten ist also sowohl für die Fachleute als auch die Kunstbegeisterten immer mehr zum Problem und damit zu einem der Gegenstände der Kunstgeschichte geworden, - zu einem, denn es gibt ja noch mehr Gegenstände des Faches, so dass sich nicht eine Alternative Bild- oder Kunstwissenschaft stellt, wie man aus manchen Diskussionen heraushören kann. In den vielseitigen Verfahren jedoch, die einzelnen Kunstwerke zu bestimmen, sie zu analysieren, zu interpretieren, liegt denn auch ein immenses Kapital des Faches, das inzwischen auch für Bilder eingesetzt wird, die weit von dem entfernt sind, was als Kunst anerkannt und immer noch mit der unvermuteten Beglückung einzelner Menschen verbunden wird.

Eine schwere Aufgabe wird es sein, die Materialität und die Technik der nicht manuell erstellten Bilder darzulegen und zu analysieren. Denn, darüber kompetent reden können nur wenige. Eine schwerere

¹⁴Grundmann, Günther, Die Darmstädter Madonna. Der Schicksalsweg des berühmten Gemäldes von Hans Holbein d.J., Darmstadt 1959, S. 39/40.

Bildgeschichten und Bildkritik der traditionellen Kunstgeschichte

noch, die Masse der Bilder quantitativ zu bewältigen, zumal die Disziplin, anders als etwa die anderen Geschichtswissenschaften, keine quantitative Kunstgeschichte oder -wissenschaft entwickelt hat. Am schwierigsten jedoch wird es bleiben, die Differenz zwischen Bild- und Kunstgeschichte wissenschaftlich auszuloten.

Prof. Dr. Heinrich Dilly ist Professor für Kunstgeschichte an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Bastardschwestern und Banausen Wissenschaftshistorische Bemerkungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Geschichte von Marc Schalenberg

„Wo die Kunst herrscht, da ... werden die Grenzen der Wirklichkeit überflogen“.¹ Ist angesichts dessen der Versuch einer sich allen post-modernen Verlockungen zum Trotz als „Wirklichkeitswissenschaft“ begreifenden Disziplin wie der Geschichte, aus Kunstwerken Rückschlüsse ziehen zu können, von vornherein zum Scheitern verurteilt? Nicht von ungefähr kam es ja zu einer - im Folgenden kurz zu skizzierenden - disziplinären Separierung. Als eigenständiges Fach definierte und legitimierte sich die Kunstgeschichte über den besonderen Charakter von Kunstwerken als grundsätzlich in doppelter Weise abzugrenzenden Untersuchungsgegenständen: einerseits gegen normativ-ästhetische Beurteilungen und andererseits gegen die Vermutung, sie seien bloße Epiphänomene historischer Konstellationen und Prozesse (ganz zu Beginn war zudem gegenüber der Archäologie der Beweis zu erbringen, dass auch „neuzeitliche“, i.e. post-antike Objekte der wissenschaftlichen Untersuchung würdig waren).

Nun ist es mitnichten so, dass sich die Kunstgeschichte durchgehend und unisono auf die immanente Analyse von Bildern resp. Bauten oder sonstigen Objekten beschränkt hätte. Brückenschläge etwa zur Psychoanalyse, zur Soziologie, zur Semiotik oder zur Anthropologie wurden zu verschiedenen Zeiten und mit unterschiedlichem Nachdruck unternommen. Die eigentlich allzu nahe liegende Verbindung von (Allgemeiner) Geschichte und Kunstgeschichte war indes nicht bloß mit etwaigen wissenschaftspolitischen Abgrenzungsstrategien konfrontiert, sondern auch mit epistemologischen Gräben, namentlich mit der „inkomparable[n] Qualität des Bildwerks als Quelle“, dem

¹Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Gesammelte Werke, Bd. 1), 6. Aufl., Tübingen 1990, S. 88.

„prinzipiell fiktionalen Charakter des Kunstwerks“.² Positiv gewendet, bergen Bilder und andere Kunstwerke aber gerade durch ihren Artefaktstatus ein großes Potenzial für historische Analysen, können sie doch gewissermaßen als „checks and balances“ fungieren gegen einen ausschließlich auf Schriftquellen und die aus ihnen gesponnenen Diskurse fixierten Zugang. Darüber hinaus können sie aktiv Einblick gewähren in Imaginationsformen und -inhalte, Ideale und Provokationen einer bestimmten Zeit. Wie aber kam es - konzentriert auf den deutschsprachigen Raum - zur institutionellen Ausgliederung der Kunstgeschichte bzw. der Selbstdefinition über ihre Objekte?

Im Rahmen des idealistischen Denkens um 1800 wurden Kunstwerke durchaus hochgeschätzt und ästhetisch reflektiert; in der Hegelschen Philosophie erschien die Kunst, neben anderen Subsystemen wie dem Recht, der Religion oder der Wissenschaft, als „Manifestation des Geistes“, und verkörperte auch und insbesondere dessen Entwicklung. Noch in Droysens „Historik“ wird kunstgeschichtliche Forschung nicht prinzipiell von „allgemein-“ oder „weltgeschichtlicher“ unterschieden.³ Im Begriff der „Denkmale“ bzw. „Monumente“ fallen textliche und bildliche Quellen zusammen; so führt Droysen am Beispiel antiker epigrafischer Quellen aus: „Das Bildwerk, das Kunstwerk ist in solchen Überresten das eigentliche Denkmal ... Die Kunst in ihren großen Schöpfungen ist wesentlich monumentaler Art, und das Kunstwerk ist erst in seiner geschichtlichen Beziehung ganz zu fassen.“⁴

Als Droysen zunächst in Jena, dann in Berlin seine „Historik“-Vorlesungen hielt und erstmals schriftlich niederlegte (1857), trat die institutionelle Verselbständigung der Kunstgeschichte freilich in ihre entscheidende Phase. Mit der Einrichtung der Lehrstühle in Bonn (1860), auf den der seit 1852 als Privatdozent dort tätige Anton Springer berufen wurde, und Wien (1863), mit dem gleichfalls seit 1852 als

²Hardtwig, Wolfgang, *Der Historiker und die Bilder. Überlegungen zu Francis Haskell*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 24 (1998), S. 305-322, hier S. 316f.

³Droysen, Johann Gustav, *Historik*, hrsg. v. Leyh, Peter, Stuttgart 1977, S. 257, S. 487f.

⁴Ebd., S. 81.

Extraordinarius aktiven Rudolf von Eitelberger besetzt, erhielt das Fach eine feste Heimstatt an deutschsprachigen Universitäten und sollte bald um eigene „Apparate“ oder „Kabinette“ als Vorläufer regelrechter Institute erweitert werden.⁵ Der asketische und kämpferische Springer redete einer methodischen Akribie das Wort, um die Respektabilität der Kunstgeschichte zu untermauern: „Man muß Künstlern und Kunstkennern gegenüber den streng wissenschaftlichen Charakter der Kunstgeschichte vertheidigen, die Historiker aber dadurch, daß man ihnen in der Kunstgeschichte die eigene Methode, das eigene Fleisch und Blut vorhält, zur Anerkennung der Legitimität ihrer angeblichen Bastardschwester zwingen“.⁶

Und so ist selbst in Springers „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“ (1867) betitelten Aufsatzsammlung das Bestreben unverkennbar, künstlerische Phänomene in den politischen, religiösen und allgemein-geistesgeschichtlichen Kontext zu rücken und eben auch anhand von Schriftquellen abzugleichen. Eitelberger und die ihm nachfolgende „Wiener Schule“ suchten weiterhin den engen Kontakt zum selber noch recht jungen Institut für Österreichische Geschichtsforschung, und Herman Grimm, 1873 zum ersten Ordinarius für Kunstgeschichte in Berlin berufen, verstand sein Fach vor allem als narrativ-poetisches, also literarisches Unternehmen, zentriert um das Genie „großer Individuen“. Bis ins späte 19. Jahrhundert hinein präsentierte sich die Kunstgeschichte demnach als zwar auf institutionelle Ausgründung drängende Disziplin, die aber keineswegs auf eine Durchtrennung der Nabelschnur zur wesentlich textorientierten „Allgemeinen Geschichte“ drängte. Je nach Temperament des Fachvertreters konnten zudem rhetorische oder gar pädagogisch-moralisierende Anliegen zum Tragen kommen.

Einen anderen Weg hatte, prima vista überraschend, Jacob Burck-

⁵Einen kompakten, gut informierten Überblick zur Entwicklung der Disziplin bis 1914 bietet: Beyrodt, Wolfgang, Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: Ganz, Peter; u.a. (Hgg.), Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, Wiesbaden 1991, S. 313-333.

⁶Zit. nach: Kultermann, Udo, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, 3. Aufl., München 1996, S. 117.

hardt beschränkt, dem bekanntlich sowohl die Kunst- als auch die Kulturgeschichte am Herzen lagen. Gerade weil aber Kunst für ihn einen ersatzreligiösen, nicht historisch reduzierbaren Stellenwert besaß, schien ihm in der Darstellung beider eine Separierung unumgänglich. Wollte der „Cicerone“ (1855) als „Reisegesellschafter“ zum Genuss der Kunstwerke Italiens anleiten und mithin die fortwirkende Inspirationskraft von Bildern, Kirchen, Palazzi und Skulpturen dokumentieren und bewerten, so bietet die „Cultur der Renaissance in Italien“ (1860) das magistrale, auch politische und soziale Faktoren einbeziehende Panorama einer abgeschlossenen historischen Epoche, aus der die Kunst aber gerade ausgeklammert blieb.

Aus diesen unterschiedlichen Wertigkeiten auch methodisch konsequente Schlüsse zu ziehen, blieb der formanalytisch-stilgeschichtlichen Richtung vorbehalten, wie sie sich seit Ende des 19. Jahrhunderts um Alois Riegl (1858-1905) und Heinrich Wölfflin (1864-1945) ausbildete und von Kunsttheoretikern wie -praktikern (z.B. dem Philosophen Konrad Fiedler und dem Bildhauer Adolf von Hildebrand) zeitgenössisch flankiert wurde. Mit dem „Stil“ als genuin kunstimmanentem Phänomen hatte die Kunstgeschichte sozusagen zu sich selbst gefunden, weitergehende historische Kontexte traten demgegenüber als Erklärungsparameter zurück. Mit Wölfflin, Nachfolger Burckhardts in Basel und Grimms in Berlin, danach Ordinarius in München und Zürich, hatte diese „Kunstgeschichte ohne Namen“ einen vielgehörten Exponenten, verlor aber gleichwohl nach Ende des Ersten Weltkriegs zunehmend an Boden gegenüber der (Wieder-)Vereinnahmung durch Geistesgeschichte (Dvorák), Kulturwissenschaften (Warburg) und Ikonologie (Panofsky). Noch 1943 bedauerte Wölfflin, dass die ihm vorschwebende „allgemeine Seh- und Darstellungsgeschichte (Gestaltungsgeschichte) noch nicht die abschließende Form“ gefunden habe.⁷

⁷Wölfflin, Heinrich, Vorbemerkung zur 8. Auflage, in: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, 18. Aufl., Basel 1991, S. 7.

Das konsequenteste und vielleicht faszinierendste Beispiel einer sich vom Text lösenden Kunstgeschichte markiert der „Bilderatlas Mnemosyne“, an dem der Hamburger Bankierssohn, Kunsthistoriker und Bibliomane Aby Warburg (1866-1929) von 1924 bis zu seinem Tode arbeitete.⁸ In den collageartig zusammengestellten Tafeln mit je ungefähr gleich großen Fotografien, deren Zahl zwischen drei und 32 schwankt und meist etwa ein Dutzend beträgt, eröffnet Warburg mannigfache Gelegenheiten zu Assoziationen und Kombinationen, wie sie durch die Abfolge linearer Buchstabenreihen kaum zu erzielen wären. Nicht wenige der von Warburg gewählten bzw. getesteten Assemblagen wirken überraschend, doch war dies kein Dada oder Surrealismus, eher schon ein *musée imaginaire* mit Schwerpunkt auf der Renaissance. Indes gilt es zu berücksichtigen, dass Warburg, dem Kunstbetrachtung nur im Rahmen einer integralen Kulturwissenschaft sinnvoll erschien, einen ergänzenden Text ins Auge gefasst hatte. Insofern waren auch diese „freigestellten“ Bilder nie endgültig von narrativen Strukturen und thesenartigen Vorannahmen gelöst.

Noch stärker nach den hinter den Bildern liegenden und durch sie offenbarten „Bedeutungen“ bis hin zum „Dokumentsinn“ fragte die von Erwin Panofsky entwickelte, von ihm und anderen verfeinerte Ikonografie bzw. Ikonologie. Bildung, Weltbilder und weitere historische Parameter fließen in Kunstwerke ein, die mithin, laut Panofsky, nicht autonom zu verstehen seien. In der durch methodische Pluralisierung gekennzeichneten Kunstgeschichte der Nachkriegszeit gab es interessante Versuche - am bekanntesten wohl in der auf Herstellung von „Präsenz“ abzielenden „Ikonik“ Max Imdahls -, Bilder aus sich selbst heraus zu verstehen und zu erklären. Eine übergroße Mehrheit war allerdings weiterhin um eine wie auch immer akzentuierte

⁸Der vollständige Titel dieses unvollendet gebliebenen Werks lautet: „Mnemosyne. Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance“. Das Ergebnis seiner mühevollen Rekonstruktion liegt vor mit: Warnke, Martin (Hg.), Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne (Gesammelte Schriften, Studienausgabe, 2. Abt., Band II.1), Berlin 2000.

Verortung ihrer Analysen im weiteren historischen Kontext bemüht. Das Explanandum blieb in aller Regel das Kunstwerk, während die möglichen Erklärungsfaktoren tendenziell vielfältiger wurden.

Brücken der kunsthistorischen Forschung zu den Arbeits- und Erkenntnisweisen der allgemeinen Geschichtswissenschaft waren also immer vorhanden. Historiker haben sich im Gegenzug schwerer getan oder gar indifferent gezeigt, wenn es um ein Zugehen auf die Kunstgeschichte, ihre Objekte und Methoden ging. So beklagte Georg Dehio bereits 1887 in den „Preußischen Jahrbüchern“, dass die Kunstgeschichte „dem Studenten, der nicht geradezu zu den Banausen gehören will,... noch so fern [liegt], dass er in der Regel sich überhaupt nicht einmal die Frage vorlegt, ob und wieweit er sich mit ihr einlassen solle. Er hält sie für ein Ding, das für den Liebhaber wahrscheinlich recht ergötzlich, für ihn als Historiker aber ohne Nutzen sein werde“.⁹

Dehios Beobachtung scheint sich bis heute zu bestätigen. Die Klassifikation als „Kunst“ rückt eine ganze Kategorie von Quellen aus dem unmittelbaren Fokus des historischen Forschungsinteresses. Die quellentechnische Problematik von Bildern, die zwar zu einem bestimmten historischen Moment entstanden sind, zugleich aber über diesen hinausweisen und zudem eine sich verselbständigende Rezeptionsgeschichte erfahren können, hat im Ergebnis zu einer *Neuen Kulturgeschichte* aus „Textwüsten“ geführt, die „dem Auge selten etwas zu bieten haben“.¹⁰ Waren die opulenter aufgemachten und nicht primär auf ein Fachpublikum zielenden „Kultur-“ und „Sittengeschichten“ um die Jahrhundertwende noch reich illustriert, so ging es auch dort gerade nicht darum, die potenzielle Eigenständigkeit und Wirkmacht dieser Abbildungen zu hinterfragen. So erscheint in (kultur-) historischen Darstellungen alten wie neuen Typs der Text

⁹Dehio, Georg, Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen Studien (1887), in: Ders., Kunsthistorische Aufsätze. München 1914, S. 235-246, hier S. 239. In einem Nachwort aus dem Jahr des Nachdrucks konstatiert Dehio den seither eher noch vergrößerten Graben zwischen beiden Disziplinen, ebd., S. 245f.

¹⁰Roeck, Bernd, Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder, in: Geschichte und Gesellschaft 29 (2003), S. 294-315; das Zitat S. 294.

als das Eigentliche; das dort Behauptete kann zur Hebung der Gefälligkeit und/oder der argumentativen Plausibilität bebildert werden - muss es aber auch nicht unbedingt. Zudem entsteht der Eindruck, dass auch häufig der Respekt vor der „Zuständigkeit“, bzw. eine daraus folgende Unsicherheit, die allzu ausführliche Beschäftigung mit Bildern als Ausgangsmaterial historischer Interpretation verhindert.

Was wäre angesichts dieser eher ernüchternden Situationsbeschreibung zu berücksichtigen, um den Dialog zwischen Geschichte und Kunstgeschichte zu ermöglichen bzw. zu intensivieren? Vier Vorüberlegungen seien hier kurz ausgeführt.

1) Die hermeneutische Differenz zwischen der Analyse von Texten einerseits und Kunstwerken andererseits sollte nicht unterschätzt werden. Materiale Objekte entstammen immer einem bestimmten historischen Kontext, sind insofern auch als Quellen für diesen zu Rate zu ziehen. Dennoch sperren sie sich schon deshalb der „wörtlichen“ Auslegung, weil eine Verbalisierung von zwei- oder dreidimensional Gegebenem eine grundsätzlich andere Interpretationsleistung bedeutet als die Exegese von Texten. Die „Wahrheit“ eines Gebäudes, eines Films oder einer Pietà ist eine andere als die von Handschriftenkollationen.

2) Kunstwerke im Allgemeinen und Bilder im Besonderen prägen historische Vorstellungen in eminenter Weise. Eine Canaletto-Vedute entspricht unserem „Bild“ von Dresden zur Mitte des 18. Jahrhunderts allemal mehr als das das Bauwesen betreffende zeitgenössische Verwaltungsschriftgut. Natürlich ergänzen beide einander, aber die höhere Suggestionskraft, die größere Plausibilität besitzt das Öl auf Leinwand, nicht die Tinte. Die „Totalität“ des Kunstwerks ist somit zugleich Chance und Risiko für die Geschichtswissenschaft.

3) Ist die Erschließung und historische Verortung des Kunstwerks nur verbal möglich und historische Vorstellung immer (auch) von Bildern geprägt, so könnte gerade darin ein Ausweg aus dem hermeneutischen Dilemma angelegt sein. „Geschichte“ als Konstrukt aus Einzelevidenzen und - oft eher extrapolierten - Kontinuitätslinien be-

darf sowohl einer verbal-diskursiven als auch einer optisch-ikonischen Unterfütterung.

4) Die Terminologie der Kunsthistoriker und die Bilder der Historiker sind oft unreflektierte Größen. Hier kann Wissenschafts- bzw. Disziplingeschichte zu wertvollen Klärungen beitragen, nichts aber so sehr wie der direkte Austausch, konfrontativ oder empathisch, zwischen den Fachvertretern selbst.

Dr. Marc Schalenberg ist Wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Wissenschaftsgeschichte am Institut für Geschichtswissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin. Er beschäftigt sich mit Themen der Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte (insbesondere geisteswissenschaftlicher Disziplinen), Formen, Inhalten und Implikationen städtischer Selbstdarstellung (Schwerpunkt: 18./19. Jahrhundert) sowie Hof- und Residenzenforschung; hat gesteigertes Interesse am Austausch zwischen Geschichte und Kunstgeschichte, seitdem er beide Fächer studiert hat (1989-95).

Verführung durch visuelle Kultur Zur aktuellen Selbstbefragung von Geschichte und Kunstgeschichte von Anna Schober



Abb. 1: Überblendungen von Stadt- und Bildwelten. Foto: Christof Schober, Wien 2000

Auf welche Weise ist der Betrachter/die Betrachterin in die auf Bildwelten bezogene Sinnproduktion verstrickt? Die Untersuchung und umfassende Besprechung dieser Frage stand im Zentrum der kunsthistorischen Arbeit von Max Imdahl (1925-1988) - ihr widmete er nicht nur einen Großteil seiner Schriften sondern auch seine legendären Seminare mit Angestellten und Arbeitern des Bayerwerks Leverkusen.¹ Imdahl ist eine der sperrigen, nicht leicht einzuordnenden Fi-

¹Später publiziert als: Imdahl, Max, Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare

guren der Kunstgeschichte. Seine Arbeit ist Teil der Disziplin und doch zum Großteil in Auflehnung gegen überkommene Traditionen dieser Disziplin geformt: Er erbte nicht einen eingesessenen Lehrstuhl, sondern baute einen neuen in einem bisher von der Kunstgeschichte nicht besetzten „Revier“ auf, dem Ruhrpott; er diskutierte moderne Kunst auch mit „Laien“; er hatte mit faschistischen Skulpturen genauso wenig Berührungängste wie mit Jasper Johns „Flag“; und seine Schriften enthalten Bezüge auf Sartre und Foucault genauso wie differenzierte Einzelbildanalysen. Aus diesen Gründen wurden seine Überlegungen von später kommenden Generationen von „Bild-Analytikern“ dann auch so begierig aufgegriffen - um wiederum gegen die Grenzen des je „eigenen“ Faches anzugehen bzw. um in Zeiten von Interdisziplinarität, dem Einreißen von Fachgrenzen und dem Aufrichten neuer Abgrenzungen einen für Bildanalysen brauchbaren Weg durch den Publikationsdschungel zu finden. Was das „eigene“ Fach ist, das ist für eine Generation von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen, die in Zeiten von Multidisziplinarität und selbstentworfenen Wahlstudienplänen studiert haben, keine so einfach zu beantwortende Frage. Deshalb sind auf dem Gebiet der Erforschung visueller Kultur methodische Bezugspunkte, die selbst schon von einem breiten Argumentationsradius ausgehen und dabei differenziert und vielschichtig bleiben, auch so wichtig geworden. Es ist also nicht unbedingt Opportunismus², wenn jüngere Wissenschaftlerinnen, die im Fach der Geschichte oder Kunstgeschichte zu einem medien- oder computergeschichtlichen Thema promoviert haben, ihre Berufsbezeichnung nach „neuen Fächern“ wählen. Und es ist auch nicht notwendigerweise so (obwohl es auch solche Vorkommnisse gibt), dass Arbeiten aus diesen neuen Forschungsrichtungen von einem unentwickelten Sinn für die Bedeutung der Einzelform oder von „Flachheit“ gekenn-

im Bayerwerk Leverkusen, Berlin 1982.

²Dies behauptet Horst Bredekamp: Huber, Hans Dieter; Kerscher, Gottfried, Kunstgeschichte im „Iconic Turn“. Ein Interview mit Horst Bredekamp. <http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaeetze/bredkamp.html> (27.01.2005).

zeichnet sind.³ Die Themen solcher Forschergenerationen haben in den „Königsdisziplinen“⁴ Kunstgeschichte oder Geschichte einfach immer noch wenig Platz, was in Zeiten schrumpfender Budgettöpfe, und damit zusammenhängend, wieder stärker aufkommenden engen Fächerdefinitionen deutlich spürbar wird.

Bezugspunkte

Neben Max Imdahl werden vor allem Walter Benjamin, Aby Warburg, Carl Einstein oder Siegfried Kracauer immer wieder als Vordenker für eine Erneuerung der Kunstgeschichte und Geschichte in Richtung einer Bilderwissenschaft genannt. Vergessen gemacht wird dabei oft, dass all diese Bildinterpreten zu Lebzeiten keineswegs unbestritten anerkannt, sondern ganz im Gegenteil durchweg marginalisiert waren und nur über Seitenwege und verhältnismäßig spät ein größeres Publikum fanden.⁵ Die im akademischen Feld mächtigsten Institutionen der Kunstgeschichte und Geschichte besetzten sowohl in den zwanziger und dreißiger Jahren wie auch wieder in den fünfziger Jahren in den meisten Fällen Personen, die einer Öffnung gegenüber einer Vielfalt von Bildquellen, einer Integration der Rezeptions- und Wahrnehmungsforschung und aktuellen, aus Problemen der gelebten Gegenwart stammenden Fragestellungen ablehnend bis sehr skeptisch gegenüberstanden. Erst mit der Studentenbewegung von 1968 und einer Hinwendung zu Ideologiekritik und zur Erforschung von Konsumkultur und Alltagsgeschichte wurden die zuvor genannten Autoren wieder entdeckt und für eine Erneuerung der überkommenen

³Ebd.

⁴Hier müsste auch die Europäische Ethnologie verhandelt werden; da die Autorin selbst jedoch Historikerin ist (mit einem starken kunsthistorischen Ausbildungsstrang) wird sich die folgende kurze Einschätzung auf diese beiden Disziplinen konzentrieren.

⁵Walter Benjamin wurde in Deutschland die Habilitation verweigert, und er lebte vor seinem Selbstmord 1940 arbeitslos in Paris; Aby Warburg konnte sich allein als Privatgelehrter verstärkt in die Öffentlichkeit bringen; Carl Einstein war ein Außenseiter fern jeglicher institutionellen Einbindung; Siegfried Kracauer lebte vor seiner Emigration als Kritiker und Redakteur zum Teil in großer Armut. Die deutsche Ausgabe „Von Caligari bis (!) Hitler“ kam erst 1958 (auf Englisch 1947) verstümmelt und „entschärft“ auf den Markt.

Disziplinen verwendet, so dass Diplomarbeiten und Dissertationen über ihre Arbeiten heute Bibliotheken füllen. Solche disziplinären Geschichten sollten jedoch nicht einfach verdrängt werden - sie können zu einer, im übrigen noch nicht geschriebenen, übergreifenden Wissenschaftsgeschichte der bildinterpretierenden Wissenschaftsfelder Beträchtliches beitragen. So zeugen sie von Ausschluss- und Vereinhaltungsverfahren, die Teil einer Selbstkonstitution jeder akademischen Disziplin im 20. Jahrhundert sind, und die so etwas wie einen vehementen Ruf nach Interdisziplinarität erst notwendig gemacht haben.

Disziplinen und Disziplinierungen

Über welche Kanäle und über welche Umbrüche hat sich die Beschäftigung mit einer Vielfalt unterschiedlicher Medien und Bildquellen überhaupt in die historischen Disziplinen eingebracht? Das Rekonstruieren von Brüchen und „unterirdischen“ Wegen der Weitergabe von Information kann Differenzen innerhalb der oft so homogen dargestellten Fächer aufzeigen. Es kann aber vielleicht auch gegenwärtige, in Zusammenhang mit visueller Kultur bestehende Phänomene verständlicher machen: etwa die von den Fächern Geschichte und Kunstgeschichte gerade vorgenommene vehemente Selbstbefragung bezüglich ihres Umgangs mit visueller Kultur oder die oft so euphorisch erfolgende Ausrufung von neuen Disziplinen wie „Medienwissenschaften“ oder „Kulturanthropologie“.

In der im deutschsprachigen Raum angesiedelten Kunstgeschichte setzte eine Öffnung in Richtung einer umfassenden Analyse diverser visueller Repräsentationen erst Anfang der 1970er Jahre mit der Gründung des *Ulmer Vereins* und der Zeitschrift *Kritische Berichte* ein. Vor dem Einschnitt des Faschismus gab es zwar einige vereinzelte und heute oft genannte Positionen⁶, die auch Produkte der sogenannten „angewandten Kunst“ und der Populärkultur bearbeiteten; anerkannt war (und ist in manchen Kreisen) aber nur, wer sich zu-

⁶Immer wieder als Praktiker einer Kunstgeschichte als „Bilderwissenschaft“ genannt werden insbesondere Panofsky und Riegl bzw. die Wiener und Hamburger Schule der Kunstgeschichte vor 1933 allgemein.

mindest zudem auch zu Giotto, Rubens & Co äußerte. Dennoch war mit der Arbeit des *Ulmer Vereins* die Beschäftigung mit visuellen Phänomenen der Populärkultur oder mit Rezeptionsforschung noch längst nicht durchgesetzt. Die von hier ausgehende „Politisierung“ der Kunstgeschichte führte ganz im Gegenteil über lange Zeit zu einer Verhärtung von Positionen, und auch auf der Seite einer sozialgeschichtlich und ideologiekritisch orientierten Kunstgeschichte blieb mancherorts bis in die Gegenwart eine Unterscheidung in sogenannte „primäre“ und „sekundäre“ Bildwerke erhalten. Ein weiterer wichtiger Schritt hin zu einer Transformation der Kunstgeschichte in Richtung einer umfassenden Erforschung von Bildern war die Herausbildung einer feministischen Kunstgeschichte und die Institutionalisierung der sogenannten „Kunsthistorikerinnentagungen“ seit 1982.⁷ Denn hier wurde einerseits eine Brücke zur sozialgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte der DDR geschlagen, andererseits Kontakte zu britischen Forscherinnenkreisen geschlossen, welche von den sich dort etwa zur gleichen Zeit herausbildenden Cultural-Studies beeinflusst waren. Über diese Kanäle wurde auch im deutschsprachigen Raum ein Begriff von „Repräsentation“ eingeführt, wie ihn beispielsweise die britische Kunsthistorikerin Griselda Pollock geprägt hat: Bilder zu untersuchen impliziert für sie herauszufinden, wer mit welchen ästhetischen Mitteln eine spezifische Organisation von Räumen, von Oberflächen und von Körpern für einen bestimmten Blick inszenieren und verfügen kann. In der sozialen Formation prallen für Pollock stets verschiedene - visuelle und diskursive - Repräsentationen aufeinander, wobei Kombinationen solcher Repräsentationen sich auf andere beziehen und sich so an bestimmten Punkten zu einer dichten Textur bündeln können, die manchen Aussagen und Bildern die Autorität von etwas „Natürlichem“ verleiht.⁸

⁷Etwas: Barta, Ilsebill u.a. (Hgg.), *Frauen Bilder, Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987 oder Lindner, Ines u.a. (Hgg.), *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989.

⁸Pollock, Griselda, *Feminism/Foucault-Surveillance/ Sexuality*, in: Bryson, Norman u. a. (Hgg.), *Visual Culture. Images of Interpretations*, Hannover 1994, S. 1-41.

Diese Definition zeigt bereits, dass für die Analyse von Bildern bislang von der Kunstgeschichte zugunsten einer „Schulung des Auges“ vernachlässigte methodologische Fragen an Wichtigkeit gewannen. Die Arbeiten von Theoretikern und Theoretikerinnen wie Michel Foucault, Roland Barthes, Henri Lefèbvre oder Judith Butler wurden jetzt für kunstgeschichtliche Untersuchungen fruchtbar gemacht. Damit näherte sich die Methodik einer solcherart transformierten Kunstgeschichte jener an, die von denjenigen Vertretern und Vertreterinnen der britischen Cultural-Studies entwickelt worden war, die sich zum Teil ebenfalls auf die Analyse von Bildquellen spezialisiert hatten.⁹ Zudem gab es auch in der Art und Weise der Institutionalisierung Parallelen: Sowohl die genannten Vertreter und Vertreterinnen der Visual-Cultural-Studies als auch die einer erweiterten Kunstgeschichte fassten zunächst in den Randzonen des Universitären Fuß, d. h. an Kunsthochschulen oder neu gegründeten „Reform-Universitäten“ und nur in Ausnahmefällen in den Zentralinstitutionen ihrer angestammten Disziplinen.

In der Geschichtswissenschaft verliefen die Entwicklungen etwas anders, was vor allem damit zu tun hat, dass hier einer der zentralen Umbrüche in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Etablierung einer „Zeitgeschichte“ und deren Hinwendung zur Erforschung der Faschismen gleichgesetzt werden kann. Zwar gab es bald auch im Fach der Zeitgeschichte eine gewisse Öffnung hin zu den Medien-

⁹Auch Dick Hebdige, Richard Dyer oder Angela McRobbie arbeiteten und arbeiten - bei aller Differenzen, die sicherlich weiterbestehen - in ähnlicher Weise wie einige Vertreter und Vertreterinnen einer erweiterten Kunstgeschichte, auch wenn sich erstere immer noch eher jugendkulturellen Stilen, Film und Popkultur zuwenden und letztere Beispielen aus der Bildenden Kunst. Siehe: Hebdige, Dick, *Hiding in the Light. On Images and Things*, London 1988; Dyer, Richard, *Don't Look Now. Richard Dyer Examines the Instabilities of the Male Pin-Up*, in: *Screen 34* (September/ Oktober 1982), S. 61-72; McRobbie, Angela, *Second-Hand Dresses and the Role of the Ragmarket*, in: Gelder, Ken; Thornton, Sarah (Hgg.), *The Subcultures Reader*, London 1997, S. 191-199. Und auf der Seite der Kunstgeschichte: Rogoff, Irit, *Terra infirma. Geography's visual culture*, London 2000 und Schade, Sigrid, *Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie*, in: Erdle, Birgit R.; u.a. (Hgg.), *Mimesis. Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, Wien 1996, S. 65-81.

wissenschaften, diese war aber eher zögerlich und befand sich nie im „Herzen“ der neuen Disziplin. Und auch die feministischen Geschichtswissenschaften übernahmen - mit einigen Ausnahmen - von ihrer Stammdisziplin eine gewisse Skepsis und Scheu gegenüber Bildquellen. Eine Abkehr von der traditionellen Verwendung von Bildquellen als reine Illustrationen und eine Hinwendung zur differenzierten Erforschung unterschiedlicher Phänomene der visuellen Kultur (vor allem Film, Fotografie und Fernsehen) gab es in einigen Forschungs- und Lehrmilieus, teilweise inspiriert durch den Einfluss der französischen Geschichtsforschung um die *Annales*-Schule, von Theoretikern wie Michel Foucault oder Pierre Bourdieu und im Zusammenhang mit einem generellen Erstarren der Mentalitätsgeschichte seit den siebziger Jahren. Punktuell wurde auch hier bald der Einfluss der zeitgleich sich entwickelnden „Kulturwissenschaften“ deutlich. Der wichtigste Umbruch in der Geschichtswissenschaft hin zu einem Arbeiten mit Bildern und über visuelle Kultur setzte dann mit dem Erstarren einer Gedächtnis- und Denkmalsforschung ein und der damit zusammenhängenden breiteren Diskussionen der unterschiedlichen Medienkanäle von Geschichtsvermittlung. Die Einbindung von Historikerinnen und Historikern in die große Anzahl von Visualisierungs-Projekten, die mit dem „Museums- und Ausstellungsboom“ der 1980er Jahre realisiert wurden, trug das Ihre dazu bei, die Disziplin für Bildquellen zu sensibilisieren. Parallel bestanden allerdings weiterhin starke Abgrenzungen unter Forschungsgemeinschaften fort - wie etwa bei der Wehrmachtsausstellung sichtbar wurde, wo eine damals schon sehr differenziert verfügbare museologische Diskussion zu den auszustellenden Sachverhalten von den Veranstaltern ignoriert wurde. Trotz all dieser Ungleichzeitigkeiten und Abschottungen und trotz der Tatsache, dass zentrale Positionen der Geschichtswissenschaft immer noch sehr selten mit „Bildwissenschaftlern“ besetzt sind, ist seit Mitte der 1980er Jahre das Zusammendenken und -verhandeln von Ästhetik und Geschichte ein wichtiger Topos in geschichtswissenschaftlichen Diskussionen.

Wahrnehmungsgeschichte(n)

Eine jener Fragestellungen, die unterschiedliche fachliche Perspektiven bei der Erforschung visueller Kultur zu einem interdisziplinären Austausch zusammengebracht hat und die wiederholt als zentral für ein Verständnis des Zusammenspiels von Bildmedien, Betrachter-Konstituierung und einer Bildung von ideologischen und mythischen Verkettungen genannt wurde, ist jene nach einer Geschichte der Wahrnehmung. Analysen, die diese Frage aufgreifen, beziehen sich meist auf Vorarbeiten von Walter Benjamin und Georg Simmel, auf Säkularisierungstheorien ausgehend von Max Weber, Martin Heidegger oder Hannah Arendt oder auch auf psychoanalytische Wahrnehmungstheorien, etwa jene von Jacques Lacan. Aber auch Arbeiten zu jüngeren Wahrnehmungsverschiebungen, die der stärkeren Durchdringung von Medien, psychischen Formierungen und sozialen Relationen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Rechnung tragen, wie jene von Guy Debord und Marshall McLuhan, waren sehr einflussreich.¹⁰ Solche Fragen wurden auch im deutschsprachigen Raum immer wieder aufgegriffen: etwa von Gertrud Koch für die Analyse der Kommunikationserfahrung in der modernen Großstadt, von Bernd Busch für die Darlegung einer weitverzweigten Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie oder von Astrid Deuber Mankovsky für die Beschreibung der Faszinationsgeschichte einer Cyberheldin.¹¹

All diese Studien zeigten - bei aller Differenz zwischen den einzelnen Beiträgen -, dass auch die Art und Weise, wie wir unsere Sinne

¹⁰Zu vielrezipierten internationalen Arbeiten in diesem Forschungsfeld zählen unter anderem: Bersani, Leo, *The Freudian Body. Psychoanalysis and Art*, New York 1986; Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996; Ginzburg, Carlo, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1993; Mitchell, William J., *@-topia. „Urban Life, Jim-But Not As We Know It“*, Cambridge 1999; Butler, Judith u.a., *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, London 2000.

¹¹Koch, Gertrud, *Nähe und Distanz: Face-to-face-Kommunikation in der Moderne*, in: Dies., *Auge und Affekt. Wahrnehmung und Interaktion*, Frankfurt am Main 1995, S. 271-291; Busch, Bernd, *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt am Main 1989; Deuber-Mankovsky, Astrid, Lara Croft. *Modell, Medium, Cyberheldin*, Frankfurt am Main 2001.

einsetzen und wie unsere Aufmerksamkeit und unser Glaube geformt und dirigiert sind, historisch bestimmt ist. Zudem wiesen seit etwa dem Ende der 1980er Jahre verschiedene Autoren und Autorinnen¹² zu Recht vehement darauf hin, dass ein solcher historischer Wandel nie zu einer homogenen Wahrnehmungskultur geführt habe, sondern dass das Wahrnehmungsregime der Moderne immer schon ein von historischen „Ungleichzeitigkeiten“ (Bloch) geprägtes Terrain gewesen sei, auf dem stets verschiedenste Wahrnehmungen und Perspektiven miteinander um Dominanz ringen.

Ein Sich-Ergeben von Bilderhegemonien und von Bilderstreit

Letztere Frage nach dem Zusammen- und Gegeneinanderwirken von Bildern und von Wahrnehmungen wurde von einigen Arbeiten im Bereich der Visual-Cultural-Studies wiederholt aufgegriffen und stellte auch eine neue methodologische Herausforderung für die beteiligten Disziplinen dar - man kann sie lose zu einer interdisziplinär arbeitenden Diskurs-Richtung zusammenfassen, die sich der Untersuchung von Bilder-Hegemonien und Bilder-Streit widmet. Auch wenn es im deutschsprachigen Raum diesbezüglich frühe und wichtige Arbeiten wie etwa Bredekamps *Kunst als Medium sozialer Konflikte* (1975)¹³ gab, so stammen in den letzten Dekaden die interessantesten Arbeiten dazu vor allem aus dem angelsächsischen Raum. Timothy Corrigan untersuchte beispielsweise die Teilhabe von Kino an der Formierung eines postmodernen Wahrnehmungsregimes.¹⁴ Wie über Bildmedien (Film, Fotografie, Malerei, Werbung, Licht) gesellschaftlicher Zusammenhalt und Differenz artikuliert werden, stand etwa im Zentrum einer Arbeit von Richard Dyer, in der er die Konstitution

¹²Etwa: Jay, Martin, *The Scopic Regimes of Modernity*, in: Foster, Hal (Hg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988 und: Pollock, Griselda, *Vision and Difference. Femininity, feminism and histories of art*, London 1988.

¹³Bredekamp, Horst, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main 1975.

¹⁴Corrigan, Timothy, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture after Vietnam*, New York 1991.

von „Weiss-Sein“ untersuchte.¹⁵ Juan Antonio Suárez zeigte auf, wie Avantgarde-Filme der sechziger Jahre und die Stile von zeitgleichen Jugend- und Schwulensubkulturen an denselben Bild-Umgebungen partizipierten.¹⁶ Methodologisch durchaus verwandt, wenn auch um einiges enger auf kunsthistorische Problemstellungen im klassischen Sinn bezogen, ist die von Fred Orton vorgenommene Untersuchung von Grundlagen, auf denen von verschiedener Seite (dem Künstler selbst, von Freunden, von anonymen Betrachtern, der Kritik, von Museen) Bedeutungen der Arbeiten des amerikanischen Künstlers Jasper Johns erstellt und untermauert werden.¹⁷ Im deutschsprachigen Raum waren solche Ansätze ebenso einflussreich: Etwa in Siegfried Kalteneckers Aufarbeitung der Konstituierung von Maskulinität via Film, in den Beobachtungen des Big-Brother-Phänomens von Urs Stäheli und Gregor Schwerin oder in meiner Untersuchung von Blue-Jeans-Mythen.¹⁸

Die zwiespältige Identifizierung sozialer Räume

Sehr vielfältige Anwendungen solcher neuer Methoden der Untersuchung von sozialer Verkettung und Differenzierung über visuelle Kultur erfolgten in den letzten Jahren vor allem auch in der Architekturtheorie und der Stadtforschung. Hier wurde meist von der Frage nach einem „sozialen Raum“ ausgegangen, d.h. es wurden nicht allein die materiellen Komponenten und Geformtheiten von Raum untersucht, sondern auch dessen unsichtbare Aufladungen, Überlagerungen, Abgrenzungen sowie plurale, einander widerstrebende Wahrnehmungen. Ästhetische und politikwissenschaftlich-philosophische Überlegungen zum Wandel der Städte und der Öffentlichkeit wurden etwa in *Giving Ground. The Politics of Proximity* zusammenge-

¹⁵Dyer, Richard, *White*, London 1997.

¹⁶Suárez, Juan A., *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars. Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*, Bloomington 1996.

¹⁷Orton, Fred, *Figuring Jasper Johns. Allegorien eines Künstlers*, Klagenfurt 1998.

¹⁸Kaltenecker, Siegfried, *Spie(ge)lformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*, Frankfurt am Main 1996; Balke, Friedrich u.a. (Hgg.), *„Big Brother“ Beobachtungen*, Bielefeld 2000; Schober, Anna, *Blue Jeans. Vom Leben in Stoffen und Bildern*, Frankfurt 2001.



Abb. 2: Aufforderung zur Teilhabe an exotistischen Bildumgebungen.
Foto: Christof Schober, Wien 2000

bracht - sehr anschaulich aufbereitet vor allem in der Untersuchung der sozialen Auswirkungen der Umgestaltung des Times Square von Samuel R. Delany.¹⁹ Der Sammelband *räumen*²⁰ versuchte dagegen eine Übersetzung von solchen Diskussionen für die Gender-Studies. Und der Band *Visuelle Kultur. Körper, Räume, Medien* versammelte ebenfalls eine ganze Reihe von aktuellen Besprechungen und Um-Nutzungen von Gesten, Räumen und Bildwelten.²¹ Mit der Analyse

¹⁹Delany, Samuel R., ... Three, Two, One, Contact: Times Square Red, 1998, in: Copjec, Joan; Sorkin, Michael (Hgg.), *Giving Ground. The Politics of Proximity*, London 1999, S. 19-85.

²⁰Nierhaus, Irene; Konecny, Felicitas (Hgg.), *Räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur*, Wien 2002.

²¹Mörtenböck, Peter; Mooshammer, Helge, *Visuelle Kultur. Körper, Räume, Medien*,

des Zusammenspiels von Ort, Bildmedien und der Identifizierung von Körpern schlugen diese Beiträge auch eine Brücke zu den sogenannten „postcolonial visual studies“. Dazu kann auch die Künstlerin und Forscherin Coco Fusco gezählt werden, die sich in ihren Essays mit den Interventionen unterschiedlicher zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler auseinandersetzt, die sich von einer „Repräsentation von Rasse“ wegbewegen hin zu einer Neuordnung all jener Bilder, Texte, Gesten und Raumorganisationen, die an einer „rassistischen“ Bestimmung teilhaben.²² Und der Band *Tamáss. Contemporary Arab Representation* demonstriert - allerdings strikt auf den sehr spezifischen geografischen und historischen Raum des Nachkriegs-Libanon bezogen - wie weiterführende Fragen bezüglich der aktuellen Transformation von Körpern, bildender Kunst, Medien und Stadträumen entwickelt werden können.²³

Die hier dargestellten drei Bündel von Fragen (zu einer Geschichte der Wahrnehmung, zu einem Sich-Ergeben von Bilder-Hegemonien und zu sozialen Räumen) sollen nicht in erster Linie einen Überblick über zeitgenössische Forschungen zu visueller Kultur geben. Sie sollen aufzeigen, dass offene Fragen und brennende Problemstellungen offenbar quer durch die Disziplinen und Positionen (die zum Teil wieder jenseits des „Akademischen“ angesiedelt sind) gehen. Auf diese Weise erzeugen die genannten Ansätze ein dichtes Netz aus Involvierung, Wissen, Fertigkeiten und Informationen, das mit eingeleisteten schulischen Verfahren nicht zu meistern ist und das schon gar nicht von einer Disziplin vereinnahmt werden sollte. Für ein differenziertes Arbeiten über Bilder und mit Bildern sind solche „Querblicke“ zunehmend nötig geworden. Wie die institutionalisierten Forschungsrichtungen damit umgehen können, ist allerdings noch offen. Probleme ergeben sich im europäischen Forschungsraum diesbezüglich vor allem durch die neuen Entwicklungen an den Universitäten (Universitätsreformen,

Wien 2002.

²²Fusco, Coco, *The bodies that were not ours and other writings*, London 2001.

²³David, Catherine; Fundació, Antoni Tàpies (Hgg.), *Tamáss. Contemporary Arab Representation*, Barcelona 2002.



Abb. 3: Selbstbetrachtung im Vorübergehen, urbane Intervention: Beat Streuli, „Visitors“, Wien 1996

Sparpolitik) und parallel dazu am Arbeits- und Publikationsmarkt. Hier wird einerseits die Massenuniversität und der umfassende Zugang zu allen Fächern aufrechterhalten, implizit werden aber Strukturen geschaffen, die neue Trennungen einführen und Forschung und Lehre auf größtmögliche effiziente und schnelle Einsetzbarkeit und Verwertbarkeit orientieren. Diese Entwicklungen führen grob umrissen zur abgekürzten Ausbildung von niedrig-qualifizierten „Kreativen“ einerseits, die schnell ein- und umgeschult werden können, und hochqualifizierten Spezialisten und Spezialistinnen andererseits, die an genormte Pläne angepasste Ausbildungsbiografien vorweisen müssen, in denen es wenig Spielraum für eine querblickende „Vertiefung“ von Wissen und Qualifikationen gibt. Da solche Entwicklungen kaum

explizit diskutiert werden, sind die Betroffenen bei der Lösung der sich daraus ergebenden (individuellen und kollektiven) Schwierigkeiten meist auf sich selbst zurückgeworfen und erhalten darüberhinaus in den neu geschaffenen Gremien weniger Mitgestaltungsrecht als früher. Solchen Entwicklungen und den daraus folgenden Fragen kann aber nicht durch erneute Ab- und Ausgrenzungen begegnet werden, sondern eher durch ein gemeinsames Vorgehen aller - derjenigen, die traditionelle Disziplinen bespielen und derjenigen, die dazwischen an durchmischten Fragekomplexen bauen.

Anna Schober ist Kulturhistorikerin mit den Arbeitsschwerpunkten visuelle Kultur, Pop-Kultur, öffentlicher Raum und neue soziale Bewegungen. Derzeit arbeitet sie am Forschungsprojekt „Aesthetic tricks as a means of political emancipation“, finanziert vom FWF. Der Wissenschaftsfonds. Wien.

Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte

von Habbo Knoch

Nach einer kurzen Phase der Irritation und Sprachlosigkeit wurde bald nach dem 11. September 2001 versucht, die Macht der *Bilder* durch *Sprache* zu bannen. Die eindeutige Verurteilung der Anschläge als Kriegserklärung an die westliche Zivilisation sollte den mehrdeutigen, symbolischen Gehalt der Anschläge kanalisieren. Die Türme des World Trade Center waren nicht als Symbol ziviler Errungenschaften zum Anschlagziel geworden, sondern weil sie dem Großteil der Weltbevölkerung einen symbolischen Bezugspunkt für eine Erklärung und Rechtfertigung des antikapitalistischen und antiamerikanischen Terrorismus lieferten. Die Bewältigung der visuellen Symbolik von 9/11 zeigt die lange Dauer und Virulenz eines Repräsentationsregimes, das trotz oder gerade wegen unseres „optischen Zeitalters“ durch ein Primat von Sprache und Text geprägt ist. Die Polysemie von Bildern und die Vielfalt ihrer durch Funktion, Verwendung und Aneignung gewonnenen Bedeutungen fordern Gegenstrategien heraus, die Kausalität, Kategorialität und Eindeutigkeit verheißten; die Bedeutungsvielfalt des Bildes bleibt dennoch ein sperriger und mitlaufender Widerpart, den zu bannen Herrschaftssprache und Gegenbilder immer schon versucht haben.

Die Macht der Bilder und die „Ikonophobie“ der Geschichtswissenschaft

Eine Intention der modernen Geschichtswissenschaft im Geist des Rationalismus war, die soziale Herrschaft mythischer oder religiöser Bilder durch Narrative aufzulösen, die Wandel, Interaktion und Kontingenz zum Gegenstand hatten, auch wenn es dabei um die fortschreitende Entfaltung von „Ideen“ oder historischen Gesetzen ging. Schriftzeugnisse galten dabei als Manifestationen der historischen Entwicklung und wurden gegenüber Bildern im Prozess der Verwissenschaftlichung der Geschichtsschreibung als dominante Medien historischer Erkenntnis ausgezeichnet. Das etablierte nicht nur die

Renaissance der Bildanalyse in der Neuen Kulturgeschichte

proklamierte Macht der Sprache über das Bild, sondern engte auch Themenfelder, Überlieferungsauswahl und Fragestellungen ein: Staat, Texte und Sprache saßen seit dem 19. Jahrhundert in der „ersten Reihe“ der Geschichtswissenschaft.

Nichtsdestotrotz hat sich parallel eine ausgefeilte „Realienkunde“ etablieren können, die Sachquellen als visuelle Zeugnisse einer vergangenen Wirklichkeit sammelte und nutzte. Sie hatte ihre Wurzeln in Münzsammlungen und Bildenzyklopädien der frühen Neuzeit und sicherte über Museen und die historische „Volkskunde“ den „Dingen“ einen Platz zumeist in der „zweiten Reihe“ der historischen Darstellungsweisen. Doch oft haben auf diesem Material beruhende Studien die normativen Implikationen der selektiv entstandenen und überlieferten Bildquellen ignoriert.¹ Die eigentlich altertumskundliche Realientradition sicherte die Quellenbasis vieler Studien im Bereich der Mittelalter- und Frühneuezeitforschung, dort wo das Schriftprimat mit einer geringeren Überlieferungsdichte konkurrierte und Bildquellen selbstverständlicher zum Überlieferungsensemble gerechnet wurden als in der Neuzeitgeschichtsschreibung.²

Zudem entsprach es dem bürgerlichen Gelehrtenverständnis, als Historiker über ein fundiertes kunstgeschichtliches Wissen zu verfügen, das aber disziplinär deutlich abgegrenzt wurde. Ästhetisch sehen zu können war eine andere, ebenfalls hoch geschätzte Kunst als das historische Verstehen. Im zeitgenössischen Verständnis von Geschichts„schreibung“ kam einer Anschaulichkeit, die sich meist auf Bilder ohne Quellenverweis stützte, allein schon wegen dieser lebensweltlichen Einbettung ein impliziter, der ästhetischen Dimension der Geschichtsdarstellung auch ein expliziter Stellenwert zu.

Während man sich bereits seit dem 14. Jahrhundert Gedanken über die Illustration historischer Werke machte, so wurde erst seit der Mitte

¹Vgl. Talkenberger, Heike, Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde, in: Goertz, Hans-Jürgen (Hg.), Geschichte. Ein Grundkurs, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 83-98, hier S. 84f.

²Vgl. Tolkemitt, Brigitte; Wohlfeil, Rainer (Hgg.), Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele, Berlin 1991.

des 19. Jahrhunderts – parallel zum Aufkommen der Fotografie und der Diskussion ihrer vermeintlich realistischen Abbildungsqualitäten - die „Untermalung“ historischer Darstellung durch eigens erzeugte und künstlerisch verfremdete Illustrationen problematisiert. Wie Henri Bordier und Edouard Charton es um 1860 in ihrer „*Histoire de France*“ demonstrierten, sollten fortan nur noch Abbildungen aus der behandelten Zeit selbst Verwendung finden, was „Phantasiebilder“ zum Leidwesen des Publikums ausschloss. So war man fortan bereit, die physische Beeinträchtigung von Bildern oder auch deren Fehlen und Verlust zur Kenntnis zu nehmen, nicht aber ihre Gestaltung durch ästhetische Konventionen oder Zwecke.³

Die enge Verbindung eines historischen Bildverständnisses, das den emotionalen Wert von Bildnissen als nationale Kultobjekte hoch schätzte, mit einer Museumskultur auf der einen, mit einer Kulturgeschichtsschreibung auf der anderen Seite, kam in der Tatsache zum Ausdruck, dass der Kurator des 1853 gegründeten „Germanischen Nationalmuseums“ zugleich Herausgeber der „Zeitschrift für Deutsche Kulturgeschichte“ war.⁴ Als im Gefolge des „Lamprecht-Streits“ am Ende des 19. Jahrhunderts eine staatszentrierte Geschichtswissenschaft nicht nur die Integration einer „Kulturgeschichte“ (noch in einer stark völkerpsychologisch geprägten Form), sondern auch von Bild- und Sachquellen verhinderte, setzte sich die Abkehr von bildorientierten Formen in der historischen Forschung fort. Sie widersprach der wachsenden Bedeutung von Bildern in der Gegenwart.

Mit der Fundamentalpolitisierung im 19. Jahrhundert und der Wende zur medialisierten Massenpolitik im 20. Jahrhundert („Die Massen können nur in Bildern denken“, Gustav Le Bon, 1895⁵) kam insbesondere politischen Bildprogrammen eine Bedeutung zu, der vorwiegend mit dem Verweis auf die „Irrationalität“ der Bilder und Kritik an der „Bilderflut“ geantwortet wurde. Kritische Methoden zu ihrer historisch

³Vgl. Haskell, Francis, *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*, München 1995, S. 309, 324f.

⁴Ebd., S. 539.

⁵Le Bon, Gustav, *Psychologie der Massen*, 15. Aufl., Stuttgart 1982, S. 52.

gesättigten Analyse wurden hingegen nicht in den Geschichtswissenschaften entwickelt.

Die Popularisierung der Bilder als Massenphänomen im Zuge der Technisierung ihrer Reproduktion und Vermittlung, die das vormals kanonisierte Kunstwerk zu entheiligen drohte, mündete in einer intellektuellen „Ikonophobie“ von Gelehrten, die durch die ausgreifende Propaganda der beiden Weltkriege und eine intensiviertere visuelle Massenmedialisierung verstärkt wurde. Auch wenn der Zusammenhang von Massensensibilisierung und historiografischer „Ikonophobie“ noch genauer zu untersuchen wäre, spricht doch vieles dafür, dass der konsequente und hartnäckige Verzicht auf Bildquellen in der ersten und zweiten Annales-Schule, in der deutschen historischen Sozialwissenschaft und auch in den meisten Spielarten des „linguistic turn“ nicht allein einem rationalistischen Wissenschaftspostulat und der „langen Dauer“ des Marxismus zuzuschreiben ist. Stattdessen ist eine generationell und biografisch bedingte Mischung aus Aversion und Ehrfurcht gegenüber „dem Bildlichen“ als „Technobildern“ (Vilém Flusser) festzustellen: Die Ausblendung der inneren (Massen-)Medialität von Gesellschaften aus den genannten Ansätzen folgte einem rationalisierenden Kontrollanspruch, der weder die eigenen Befangenheiten in diesen Bildern noch die sozialen Wirkungen des Visuellen erfassen ließ.

Plädoyer für einen „representational turn“ in der neuen Kulturgeschichte

Diese Tradition der „Ikonophobie“ wiegt schwer. Noch in dem ansonsten recht progressiven neuen Reclam-Band zu den Grundbegriffen der Geschichte gibt es keinen Beitrag zu „Bild“ oder „Ästhetik“.⁶ Am nächsten kommt dem der Begriff der „Anschaulichkeit“, aber darin wird lediglich das anschauliche Schreiben behandelt. Die historiografische Selbstreflexion hat in Folge der Dominanz des Textlichen im Rahmen des „linguistic turn“ bislang nur wenig auf eine Auflösung

⁶Jordan, Stefan (Hg.), *Lexikon Geschichtswissenschaft: Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart 2002.

des Sprachprimats durch das andere Wahrnehmungsprinzip des Bildlichen hingewirkt. Dabei stand am Beginn der diversen „Wenden“ in der neueren Geschichtswissenschaft die Einsicht, dass in Rhetorik und kollektiven Repräsentationen der Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts (Hayden White), das Bildliche und Metaphorische - entgegen dem erklärten zeitgenössischen Anspruch, es zu überwinden - Teil des historiografischen Realismus geblieben war.⁷

Die inzwischen „... weithin akzeptierte Nähe von Geschichte und Rhetorik hat die Verbindung zwischen Geschichte und Beweis an den Rand gedrängt.“⁸ Wegen der rhetorischen Gestaltung jeder Überlieferung ist nicht nur die Möglichkeit des historischen Beweises als eindeutiger Referenz von „etwas Vergangenen“ in Frage gestellt; auch eine konsistente Strukturierung des Vergangenen als Referent selbst gilt als problematisch. Eine Konsequenz, die daraus gezogen wurde, ist, Quellen weniger als Spiegel denn als „Repräsentationen“ zu verstehen – als Ansatzpunkte, um über die sich mit ihnen manifestierenden kulturellen Codierungen „...in das Geflecht der menschlichen Beziehungen und Spannungen ein[z]u[dr]ingen.“ Denn es gibt, so Roger Chartier, „...keine Tätigkeit oder Struktur [...], die nicht durch die widersprüchlichen und aufeinanderprallenden Vorstellungen (*représentations*) erzeugt werden, mit denen Individuen und Gruppen ihrer Welt einen Sinn verleihen“.⁹ Stattdessen ist, so Chartier, „Kultur“ nicht nach einem Raster sozialer Differenzierung zu ordnen, sondern ausgehend von den kulturellen Praktiken das soziale Feld zu umreißen, in dem diese Praktiken zirkulieren („*interpretive communities*“).¹⁰

„Repräsentation“ ist dabei ein mehrdimensionales Konzept. Es meint, erstens, jede Art materieller historischer Überlieferung, die als

⁷Vgl. Raphael, Lutz, *Geschichtswissenschaft im Zeitalter der Extreme. Theorie, Methoden, Tendenzen von 1900 bis zur Gegenwart*, München 2003.

⁸Ginzburg, Carlo, *Die Wahrheit der Geschichte. Rhetorik und Beweis*, Berlin 1999, S. 11.

⁹Chartier, Roger, *Die Welt als Repräsentation* (1988), in: Middell, Matthias; Sammler, Stefan (Hgg.), *Alles Gewordene hat Geschichte. Die Schule der „Annales“ in ihren Texten 1929-1992*, Leipzig 1994, S. 320-347, hier S. 326.

¹⁰Ebenda, S. 332.

Repräsentation von Vergangenen eine Distanz zwischen Individuum und Wirklichkeit so hergestellt hat, dass durch sie die Wirklichkeit erfahrbar wurde. „Repräsentationen“ bildeten klärende Differenzen und Distanzen, die zwischen den unmittelbaren Wahrnehmungen und den in Erfahrungen gespeicherten Sinnmustern vermittelten.

Repräsentationen sind, zweitens, die Gehalte (oder Texturen) solcher materieller Überlieferungen, aus denen individuelle oder soziale Sinnmuster herausgelesen werden können. Ihre Binnenstruktur ist dabei nicht mit ihrer Bedeutung gleichzusetzen, die sie erst bei ihrer Konkretisierung im sozialen Prozess erhalten. Aber ihre visuellen, sprachlichen und/oder akustischen Muster sind als Sinnstiftungsangebote und Identitätspraktiken interpretierbar.

Repräsentationen sind auch, drittens, die sich aus dem Zusammenspiel von beidem, Materialität und Gehalt, sowie aus eigener Wahrnehmung und Deutungsvorgabe ergebenden Vorstellungen, Wahrnehmungen und Klassifizierungen. Diese sind auf einer imaginären Ebene angesiedelt und können individuell oder sozialbezogen angelegt sein.

Schließlich geht es, viertens, um die Praxis von Repräsentation, um Repräsentation als Gebrauch symbolischer Strategien der Selbstdarstellung, verbunden mit physischer oder symbolischer Präsenz (bzw. Abwesenheit), über die soziale Strukturen und Differenzierungen manifest werden.¹¹

„Repräsentationen“ sind dabei im Kontext der Bildforschung nicht einfach mit „Bildern“ gleichzusetzen. Aber je mehr der vermeintliche Indiziencharakter von Überlieferungen sich auflöst, um so unschärfer werden schriftliche Interpretationen und umso stärker gewinnt die *ästhetische* und *symbolische* Dimension und Prägung historischer Erkenntnis und historischen Denkens an Gewicht.

¹¹Vgl. ders., *Zeit der Zweifel. Zum Verständnis gegenwärtiger Geschichtsschreibung*, in: Conrad, Christoph; Kessel, Martina (Hgg.), *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*, Stuttgart 1994, S. 83-97, hier S. 91.

Der „visual turn“ als Wende zur Analyse neuzeitlicher Massenbildquellen

Unter dem „visual turn“¹² werden derzeit noch ganz unterschiedliche und vergleichsweise wenige Arbeiten zusammengefasst, die sich zunächst vor allem durch ihre primäre Befassung mit Bildquellen, nicht aber durch ein entwickeltes gemeinsames Methodenspektrum auszeichnen. So haben Arbeiten zur Flugblattpropaganda in der Reformation oder der Französischen Revolution - im Unterschied zu eher illustrativ oder singular auf Bilder zurückgreifenden Studien - Visualia erstmals als Massenquellen behandelt.¹³ Sie konnten dabei an Tendenzen der angloamerikanischen Kunstgeschichte anknüpfen, die soziale Produktionsbedingungen von Kunstwerken und ihre Nutzung als Gebrauchsgegenstände gegenüber der vorherrschenden ikonografischen Betrachtung aufwerteten.

Beim „visual turn“ handelt es sich vor allem um einen nachholenden Akt der Neuzeitgeschichte. Denn es sind meist Arbeiten zur Massenmedialität des 19. und 20. Jahrhunderts, zu Film, Fotografie und Propaganda, die das Visuelle und Ästhetische in eine historische Analyse hineinzuholen versuchen, während in anderen epochalen Arbeitsbereichen, so etwa in der Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, beide Aspekte bereits seit längerem angekommen sind.¹⁴ Deshalb ließ auch das Problem der Suggestion realistischer Referenz durch fotografische Medien das mit dem „linguistic turn“ verbundene, epistemo-

¹²Vgl. Roeck, Bernd, Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder, in: Geschichte und Gesellschaft 29 (2003), S. 294-315.

¹³Vgl. u.a. Scribner, Bob, Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1990; Schilling, Michael, Bildpublizistik der frühen Neuzeit: Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700, Tübingen 1990; Lüsebrink, Hans-Jürgen; Reichardt, Rolf, „Kauft schöne Bilder, Kupferstiche ...“. Illustrierte Flugblätter und französisch-deutscher Kulturtransfer 1600-1830, Mainz 1996; Dies., Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit, Frankfurt am Main 1990.

¹⁴Vgl. die konzise methodische Einführung mit weiterer Literatur von Jäger, Jens, Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung, Tübingen 2000, in der allerdings die Orientierung an der vorseriellen Fotografie des 19. Jahrhunderts überwiegt.

logische Problem in einem verschärften Licht erscheinen. Die Skepsis hinsichtlich des Referenzwertes von fotografischen Bildern wuchs schnell und geht mit derjenigen für Textanalysen dank des „linguistic turn“ konform. Die „Postmoderne“-Debatte hat gerade das Visuelle als Medium des „spectacle“ (Guy Debord) und des „simulacrum“ (Jean Baudrillard) hervorgehoben. Sie nahm die Selbstbezüglichkeit visueller Repräsentationen in den Blick, die den Bezug zur „ersten Realität“ weitgehend verdrängen und ersetzen.

Es ist zudem die mit Grenzsituationen und Transformationsphasen des 20. Jahrhunderts verbundene Aufwertung von Erfahrung und Sinnlichkeit, die nicht mehr nur nach Textstrukturen als der „Ordnung der Dinge“ fragen lässt. Grenzen der historischen Darstellung, wie sie Kriege, Massengewalt und als exemplarische historiografische Herausforderung nicht zuletzt der Holocaust bedeuteten, stellten die Annahme klarer, sprachlicher Bedeutungsordnungen und stabiler Repräsentationsrahmen in Frage.

Einerseits ist somit der „visual turn“ eine nachholende Bewegung der (Spät-) Neuzeitgeschichtsschreibung, die die Transformationsphase des langen 19. Jahrhunderts zunehmend auch als einen Übergang in das Zeitalter der (visuellen) Massenmedialisierung wahrgenommen hat; andererseits entstehen hier wegweisende, methodische Impulse, die das kunsthistorische und illustrative Paradigma etablierter Bildverwendungen in anderen Epochen herausfordern. Die Analyse von Serialität, Konditionierung des Sehens und Medialisierung des Sozialen kann wichtige Impulse auch für die Erschließung von frühneuzeitlichem und mittelalterlichem Bildmaterial liefern.

Perspektiven einer historischen Bildwissenschaft als Repräsentationsgeschichte

Eine „historische Bildwissenschaft“ sollte die zur reinen Textdiskursanalyse stark gegenläufige Tendenz verfolgen, die verschiedenen Überlieferungsarten und die mit ihnen verbundenen historiografischen Darstellungsweisen integral zu verstehen - und nicht allein komplementär zu behandeln. Genau daraus erwächst die Herausfor-

derung, das „Bildliche“ nicht, wie zuweilen das „Textliche“ infolge des „*linguistic turn*“, zu eng zu fassen. Erste Aufgabe einer „Historiografie der Bilder“ wäre die Historisierung und Dekonstruktion einer kunsthistorischen und bürgerlich-kunstepertokratischen Fixierung auf „das Bild“ – nicht zuletzt aufgrund der darin festzustellenden Verbindung von hochkulturellem Bildsehen und historiografischer „Ikonophobie“. Von diesem Punkt ausgehend ließen sich Bilder zunächst als einfache Gebilde mit einer Sinnabsicht angeordneter, visueller Zeichen verstehen, die durch eine abgeschlossene Anordnung eine Differenz zu ihrer Umgebung markieren.

Doch wirft das unweigerlich die Frage nach anderen Formen des Bildlichen auf wie etwa Träumen oder Metaphern. Für das präzise historische Arbeiten mit Bildquellen ist ein trennscharfer Begriff, der Bilder zunächst als Sinneinheiten definiert, erforderlich. Im Sinne einer „Historiografie der Bilder“ ist es darüber hinaus notwendig, der Mehrdeutigkeit des Begriffes „Bild“ auch durch ein weites Verständnis seiner Verkörperungen zu entsprechen. Neben *trägergebundenen* Bildern sind deshalb auch *sinngebundene* Bilder, d.h. *perzeptuelle* wie Sinnesdaten und Erscheinungen oder auch *geistige* wie die o.g. Träume und Vorstellungsbilder zu berücksichtigen. Ferner wären *kontextgebundene* Bilder, also *sprachlich* eingefasste Sinnmuster, oder auch *narrative Bilder* in den Horizont einer historischen Bildwissenschaft zu stellen.¹⁵ Erst so kann sie die vor- oder nichtsprachliche Spezifik des Bildlichen thematisieren, ohne dabei die mit jedem Sehekt stattfindende Kontextualisierung außer acht zu lassen. In dieser Perspektive sind drei Schwerpunkte der historischen Bildanalyse besonders wichtig:

(1) *Materialität und Sinnlichkeit*. Trägergebundene Bilder weisen eine eigene Materialität auf, wobei sich mit den Massenreproduktionsmedien die Taktilität vom individuellen Objekt (das sich im Falle des Kunstwerks gerade durch prekäre Berührbarkeit auszeichnete) auf

¹⁵Vgl. Mitchell, W. J. T., Was ist ein Bild?, in: Bohn, Volker (Hg.), Bildlichkeit, Frankfurt 1990, S. 17-68.

den Träger oder das „Medium“ als Bildcontainer verlagert hat; der „Rahmen“ ist zum eigentlichen „Bild“ geworden. Eine Historiografie der Bilder sollte das Verhältnis von taktilem Spüren und sinnlicher Erfahrung, die durch den optischen Sinneseindruck ausgelöst wird, sowie visuellem Erfassen als Teil einer Kodierung von Sinneserfahrungen und Wahrnehmungsmustern interpretieren.¹⁶

(2) *Referenz und Relationalität*. Bilder stehen in einer visuellen Relation zur Realität, die stets auch mit der Frage nach der Ähnlichkeit zur Wirklichkeit verbunden ist. Sie bilden dabei jedoch auch Schnittstellen des Wechselverhältnisses zwischen Verwandlung von Wirklichkeit und der Verwirklichung vorgestellter Ordnungen. Die größte Herausforderung von Bildern ist dabei ihre grundsätzliche Polysemie. Sie ist eine der Voraussetzungen für die nichtsprachliche Eigendynamik von Bildern, die ihre „soziale Energie“ (Stephen Greenblatt) präfiguriert und ihre selbstreferentielle, auratische Aufladung bedingt.¹⁷

(3) *Ikonizität und Visiografie*. Erwin Panofskys ikonologisch-ikonografische Methode richtete sich auf die „Ikonizität“ des einmaligen Bildes. Aby Warburgs Ansatz weist dagegen in zweifacher Hinsicht darüber hinaus. Er sammelte bereits während des Ersten Weltkriegs reihenweise (Bild-) Dokumente, die durch ihre Gebrauchsweisen und ihre als „Pathosformeln“ gefassten visuellen Muster Auskunft über das „Seelenleben“ der Gesellschaft im Krieg geben sollten. Visuelle Gewebe sind mit Blick auf gestaltete und gestaltende Visiografien als „Ordnungen des Sehens“ transparent zu machen.¹⁸ Die Wahrnehmung und Verwendung von Einzelbildern als „Ikonen“ wird dabei selbst zum Gegenstand einer seriellen Analyse, die Aufschluss über Funktion und Entstehung nicht nur dieser „Ikonen“, sondern des Prinzips der Ikonenhaftigkeit selbst gibt.

¹⁶Vgl. Belting, Hans, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

¹⁷Vgl. Greenblatt, Stephen, Die Zirkulation sozialer Energie, zit. n. Conrad/Kessel (wie Anm. 11), S. 219-250.

¹⁸Vgl. Knoch, Habbo, Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001.

Ästhetisches Denken und die mediale Verkörperung der Gesellschaft

Bilder bedürfen aufgrund ihrer gegenüber sprachlichen Zeichen anderen Wirkungsweise, einer besonderen Form des Denkens, das selbst als „anschauliches Denken“¹⁹ oder als „ästhetisches Denken“²⁰ stattfinden muss. Das wiederum wirft das Problem der Kontrolle von Sinnlichkeit auf und bindet jede „Historiografie der Bilder“ an eine Dauerreflexion über den generellen Herrschaftsanspruch von Sprache. Darin haben eine „Repräsentationsgeschichte“ und die „Historiografie der Bilder“ Vorgänger, die sie mit einer langen Tradition manifester Zivilisationskritik in Kontakt bringen können. Nietzsche bereits definierte Wahrheit als „...ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen und geschmückt werden und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken“.²¹ Dieses Denken zeugte zum einen von einer „Krise der Zeichen“ um 1900 und war zum anderen in einer Rationalitätskritik begründet, die mit einer Skepsis gegenüber der Macht des vermeintlich rationalen (Sprach-) Zeichens – sowohl was das Wiedergabeverhältnis von Ideen und Wirklichkeit als auch die Steuerung von Handlungen betraf – gepaart war.

Das in diesen kulturkritischen Haltungen deutlich werdende Bedürfnis nach einer „anderen“ Anschauungsform weist auf die Umbrüche der klassischen Moderne hin. Es zeigt eine politisch problematische Seite des ästhetischen Denkens auf, die ihrerseits historisiert werden muss. Sie erinnert an das pragmatische wie epistemologische Grundproblem jedes Versuchs einer „Historiografie der Bilder“: das Verhältnis von Vor- und Nichtsprachlichem zur Versprachlichung. Bilder sind nicht allein als *Aussagen* von Sinnlichem zu sehen, sondern

¹⁹Vgl. Arnheim, Rudolf, *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln 1977.

²⁰Vgl. Welsch, Wolfgang, *Ästhetisches Denken*, 3. Aufl., Stuttgart 1993.

²¹Nietzsche, Friedrich, *Der Philosoph: Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis [1872-1873]*, zit. n. Ginzburg (wie Anm. 8), S. 19.

auch als *Versinnlichung* von Aussagen begreifbar zu machen. Diese kommunikative Form ist bislang nur behelfsweise begrifflich gefasst – und erneut beginnt sich hier ein Primat der Sprache zu etablieren, denn schon wieder ist von „Bildgrammatik“ oder „Bildsprache“ die Rede. Weder eine „Ikonophobie“, die vor den Bildern kapituliert, noch eine Ikonografie, die das Bildliche verabsolutiert, können hier einen Ausweg weisen.

Hans Belting hat vorgeschlagen, die „Geschichtlichkeit der Bilder im kollektiven Imaginären“ unter der Perspektive ihrer anthropologischen Rückbindung an die Körperlichkeit der Wahrnehmenden zu betrachten.²² Das löst nicht das Sprachproblem, bindet aber die „Historiografie der Bilder“ eng in eine Mediengeschichte von Vergesellschaftungsprozessen²³ ein: Bildangebot und Bilderfahrung eröffnen ein Wechselverhältnis von Bildträger, Bildinhalt und körperlicher Erfahrung, das über das Bildliche hinaus auf die anthropologische Dimension des „Mediums“ verweist (Tausch, Präsenz/Absenz, Vermittlung). Dies bringt, vermittelt über eine Geschichte der Bilder die „Körperlichkeit“ als eine der Fundamentalkategorien der „neuen Kulturgeschichte“ ein und macht diese zu einem „Bindeglied in einer medialen Bildgeschichte“.²⁴ Körperlichkeit und Wahrnehmung durch die Medialisierung des Bildlichen und die Bildlichkeit des Medialen zu historisieren, rückt diese in eine Repräsentationsgeschichte ein, die nach Vergesellschaftungsformen durch kulturelle Prozesse fragt, wie sie exemplarisch Siegfried Kracauer – sinnbildlich im „Ornament der Masse“ – in der Verschränkung von Bild-, Medien- und Körpergeschichte angelegt hat.²⁵

Zusammenfassung

An der fotografischen Schwelle des 19. Jahrhunderts hat sich eine historiografische „Ikonophobie“ etabliert, die zwar eine hohe Affini-

²²Vgl. Belting (wie Anm. 16), S. 55.

²³Vgl. Knoch, Habbo; Morat, Daniel (Hgg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880-1960*, München 2003.

²⁴Belting (wie Anm. 16), S. 29.

²⁵Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1963.

Habbo Knoch

tät zur hochkulturellen Ästhetik aufwies, sich aber der tiefergehenden Analyse der Serialität von Bildquellen verschloss. Ihre Verlängerung im rationalisierenden Realismus der Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts macht einen „*visual turn*“ überfällig, in dessen Folge Bildquellen als Repräsentationen über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus untersucht werden. Sie konditionieren Sehweisen, prägen Wahrnehmungsmuster und organisieren die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer Wirklichkeit. Um diese Funktionen zu erfassen, ist ein breiter Bildbegriff erforderlich, der sowohl sinnliche als auch sprachliche Bilder einbezieht, zugleich aber die vorsprachliche Besonderheit des Bildlichen berücksichtigt. Wenn Bilder dabei als Medien „körper“ aufgefasst werden, kann ihr Anteil an Vergesellschaftungsprozessen über ihre Materialität, Sinnlichkeit und körperliche Erfahrbarkeit als ein kultureller Einschreibungsprozess historiografisch untersucht werden.

Dr. Habbo Knoch ist Wissenschaftlicher Assistent am Seminar für Mittlere und Neuere Geschichte der Georg-August-Universität Göttingen.

Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen

von Klaus Sachs-Hombach

Einleitung

Weitgehend unbestritten ist, dass Bildern ein enormer (und weiter zunehmender) Einfluss in den unterschiedlichsten Bereichen der Gesellschaft zukommt. Das galt immer schon für Religion, Kunst und Politik, es gilt mittlerweile aber im gleichen Maße für alle Bereiche des Sozialen wie auch für Ökonomie und Wissenschaft. Strittig ist aber nach wie vor, wie dieser Einfluss zu bewerten ist. Hierin lassen sich seit den berühmten Bilderstreiten und Bilderstürmen zwischen Ikonodulen und Ikonoklasten auffällig entgegengesetzte Auffassungen ausmachen. Das mag damit zusammenhängen, dass ebenfalls nach wie vor ungeklärt ist, ob es eine wissenschaftliche Erforschung der Bilder überhaupt geben kann. Obschon im letzten Jahrzehnt wiederholt der Ausdruck „Wende“ im Zusammenhang mit der verstärkten Hinwendung auf das Bildthema bemüht (und damit eine Analogie zur methodologisch-wissenschaftlichen Bedeutung des *linguistic turn* nahegelegt) wurde, blieb entsprechend unklar, in welchem Sinn von Wissenschaft eine Bildwissenschaft möglich ist. Dieser Frage gelten meine philosophisch orientierten Ambitionen seit etlichen Jahren. Im folgenden möchte ich einige sehr allgemeine Aspekte vorstellen, die mit der Klärung des Begriffs der Bildwissenschaft verbunden sind. Sie betreffen den wissenschaftlichen Status der Bildforschung, ihre interdisziplinäre Verfasstheit sowie die Möglichkeiten ihrer Institutionalisierung.

Natürlich (und ebenfalls unbestritten) gibt es zahlreiche Bildwissenschaften, die sich berechtigterweise allgemeiner Anerkennung erfreuen. Hierzu zählt etwa die Kartografie. Insbesondere aber die Kunstgeschichte (bzw. Kunstwissenschaft), die gegenwärtig (mit Rückbezug auf die Warburg-Tradition) eine Umakzentuierung vom Kunst zum Bildaspekt vorzunehmen scheint. Die Frage nach dem Status der Bildwissenschaft zielt aber auf die Möglichkeit einer Disziplin, die weder nur teilweise mit Bildern noch nur mit Teilbereichen der Bildthe-

matik beschäftigt ist, sondern ganz ausschließlich und erschöpfend in den verschiedenen Bildphänomenen ihren Gegenstandsbereich findet. Kann es eine solche Bildwissenschaft etwa analog zu der sehr erfolgreich etablierten Sprachwissenschaft geben? Oder kann es die Bildwissenschaft vielleicht höchstens in dem Sinne geben, dass unterschiedliche Disziplinen (etwa analog zur Kognitionswissenschaft) über einen gemeinsamen Gegenstandsbezug aufeinander bezogen sind, der einen intensiveren Austausch zwischen ihnen ermöglicht?

Die folgenden Ausführungen sind von der Auffassung geleitet, dass eine Bild„wissenschaft“ auf jeden Fall in dem zweiten Sinn möglich ist, *sofern es gelingt*, einen gemeinsamen Theorierahmen zu entwickeln, der für die unterschiedlichen Disziplinen als ein integratives Forschungsprogramm dienen kann. Hierzu werde ich einen theoretischen Vorschlag im nächsten Abschnitt (in sehr knapper und verkürzter Form) vorstellen¹, der sich auf die These komprimieren lässt, dass Bilder wahrnehmungsnahen Zeichen sind. Dass sich der Titel „Allgemeine Bildwissenschaft“, mit dem ich die damit verbundene Unternehmung bezeichnen werde, an die sehr erfolgreiche Etablierung einer allgemeinen Sprachwissenschaft anlehnt, ist aber nicht zufällig, sondern soll darüber hinaus die Möglichkeit andeuten, dass sich mit dem vorgeschlagenen Theorierahmen ein erster Schritt zu einem Regelsystem ergibt, das sich von dem linguistischen Regelsystem zwar grundsätzlich unterscheidet, aber mit derselben Strenge und Genauigkeit formuliert werden kann.² Da der vertretenen Auffassung zufolge die Besonderheit der Bilder mit dem Wahrnehmungsaspekt zusammenhängt, bedarf die Bildwissenschaft - im eklatanten Unterschied zur Sprachwissenschaft - einer starken wahrnehmungspsychologischen Ausrichtung. Damit erhält zudem die Materialität und Medialität des Bildes eine entscheidende Bedeutung. Folglich ist nur in der Kom-

¹Vgl. ausführlicher: Sachs-Hombach, Klaus, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003.

²Vgl. etwa die perspektiventheoretischen Ausführungen bei Rehkämper, Klaus, *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation*, Wiesbaden 2002.

bination der Momente Zeichen, Medium und Wahrnehmung eine allgemeine Bildwissenschaft möglich.

Zur wissenschaftlichen Grundlegung der Bildforschung

Damit habe ich meine Thesen zum wissenschaftlichen Status sowie zur interdisziplinären Verfasstheit der Bildwissenschaft bereits vorgebracht. Ich möchte sie nun noch etwas erläutern. Als wesentlich für eine allgemeine Bildwissenschaft erachte ich einen Theorierahmen, den zu erstellen primär eine begriffliche und insofern philosophische Aufgabe ist. Für die Bildwissenschaft (oder auch die Kognitionswissenschaft) besteht die Besonderheit eines solchen Theorierahmens darin, dass ein solcher nicht nur die Forschung innerhalb einer Fachdisziplin strukturieren, sondern ganz wesentlich auch zur interdisziplinären Organisation sehr unterschiedlicher Disziplinen beitragen soll. Nach einer Unterscheidung, die Eco zur Charakterisierung der Semiotik verwendet hat³, würde ein entsprechender Vorschlag dann mit dem Anspruch auftreten, dass eine allgemeine Bildwissenschaft selbst eine eigene *Disziplin* bilde und nicht nur ein Forschungs„feld“. Als Feld wäre eine Wissenschaft nur induktiv anhand der unterschiedlichen Forschungsaktivitäten zu bestimmen; als Disziplin verstanden müsste es jedoch möglich sein, deduktiv ein Modell zu entwickeln, an dem sich die einzelnen Forschungen orientieren. Beide Ansätze widersprechen sich nicht, sondern können sich ergänzen.

In der Diskussion lassen sich heute zwei bildtheoretische Paradigmen unterscheiden - das zeichentheoretische und das wahrnehmungstheoretische Paradigma -, die bereits eine längere Tradition besitzen, einen jeweils unterschiedlichen Einfluss auf die theoretischen Grundlagen der verschiedenen Bilddisziplinen haben und daher beide als Kandidaten für ein übergeordnetes Paradigma in Frage kommen würden.

Mein eigener Vorschlag besteht darin, diese beiden Traditionen als

³Eco, Umberto, *La struttura Assente*, Milano: Casa editrice Bompiani, zitiert nach der autorisierten deutschen Ausgabe: Trabandt, Jürgen, Einführung in die Semiotik, 7. Auflage, München 1991, S. 17ff.

sich ergänzende Aspekte zusammenzuführen.⁴ Bilder als *wahrnehmungsnah*e Zeichen aufzufassen bedeutet dann, dass für uns ein Gegenstand nur dann ein Bild ist, wenn wir ihm eine Bedeutung auf der Grundlage unserer Wahrnehmungskompetenzen zuweisen. Der Begriff der Wahrnehmungsnähe ist hierbei variabel. Er soll nicht darauf hinweisen, dass Zeichen im Kommunikationsprozess wahrgenommen werden müssen, denn diese Bedingung gilt für den Zeichengebrauch generell. Entscheidend ist hier vielmehr, dass bei der *Interpretation* bildhafter Zeichen die Struktur der Bildträger - im Unterschied zu arbiträren Zeichen - zumindest Hinweise auf die Bildbedeutung enthält. Diese Besonderheit der wahrnehmungsnahen Interpretation liegt am stärksten bei illusionistischen Bildern vor. Zwar müssen wir auch hier bereits verstanden haben, dass es sich um ein Bild handelt, und damit eine allgemeine Zeichenkompetenz besitzen; aber um zu bestimmen, was im Bild dargestellt ist, können wir im wesentlichen auf die Prozesse zurückgreifen, die wir mit der Fähigkeit zur Gegenstandswahrnehmung bereits besitzen.⁵

Aus dem Gesagten lässt sich zusammenfassend als minimales Kriterium für eine allgemeine Bildwissenschaft fordern, dass sie ein Modell bereit halten muss, das nicht nur die verschiedenen Bildphänomene, sondern auch die genannten Bildwissenschaften in systematischer Weise verbindet, ohne deren Eigenständigkeit in Frage zu stellen. Wird der Ausdruck „Wissenschaft“ relativ streng aufgefasst, wären zudem einheitliche (oder zumindest aufeinander abgestimmte) methodische Vorgaben zu entwickeln. Eine allgemeine Bildwissenschaft ist demnach keine neue, weitere Disziplin, die neben die bereits ausgebildeten Bildwissenschaften tritt. Sie besteht vielmehr in nichts anderem als einem übergeordneten Theorierahmen. Als begriffliche Vorklärung

⁴Vgl. zur Diskussion dieser Traditionen auch Sachs-Hombach, Klaus (Hg.), *Wege zur Bildwissenschaft*. Interviews, Köln 2003.

⁵Vgl. hierzu Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton N.J. 1960, zit. nach dem neunten Druck der zweiten Auflage von 1989; Wollheim, Richard, *Art and its Objects*. 2nd edition with six supplementary essays, Cambridge 1980, zit. nach der deutschen Ausgabe: *Objekte der Kunst*, Frankfurt am Main 1981.

liefert dieser die theoretischen Grundlagenreflexionen, die jeder fachspezifische bildwissenschaftliche Forschungsansatz enthalten sollte und über die sie insgesamt aufeinander bezogen wären.

Erst mit dem Vorliegen eines solchen Theorierahmens scheint mir die Analogie zum *linguistic turn*, die mit den Ausdrücken „pictorial turn“ oder „iconic turn“ zumindest angedeutet wird, ihre Berechtigung zu erhalten - nicht schon mit den Hinweisen auf das viel beschworene Phänomen der Bilderflut, auf die zunehmende Bedeutung der elektronischen Bildmedien oder auf den verstärkt erfolgenden ideologische Einsatz von Bildern -; denn auch der *linguistic turn* konstatierte eine Wende zur Linguistik (!) -, also nicht nur zur Sprache, sondern zur Sprachwissenschaft. Wird diese Analogie ernstgenommen, dann setzt sie das Bestehen einer Visualistik, einer allgemeinen Bildwissenschaft, voraus und würde daher richtiger als *visualistic turn* angesprochen werden.

Zur interdisziplinären Verfasstheit der Bildwissenschaft

Es wird auf diese Weise verständlich, wie die Beziehungen der zahlreichen, sehr heterogenen Bildwissenschaften beschaffen sind. Auszuschließen sind diejenigen Disziplinen, die Bilder nur als methodische Werkzeuge einsetzen - etwa zu diagnostischen Zwecken, wie die Medizin. Zu den Bildwissenschaften sollten nur diejenigen Disziplinen zählen, die zum theoretischen Verständnis der Bildthematik beitragen, die also in systematischer Weise Aussagen machen über die unterschiedlichen Bildformen, Bildtypen und Bildverwendungen, über die verschiedenen Verfahren ihrer Herstellung und Bearbeitung, über die speziellen Bedingungen ihrer Rezeption und Distribution oder auch ganz allgemein über den Begriff des Bildes und seine Stellung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses.

Das Ordnungskriterium für die folgende Gliederung ist die Praxisnähe bzw. -ferne der relevanten Disziplinen.⁶

- Grundlagendisziplinen

⁶Vgl. hierzu auch Sachs-Hombach, Klaus (Hg.), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen und Methoden*, Frankfurt am Main 2005.

- Historisch orientierte Bildwissenschaften
- Sozialwissenschaftliche Bildwissenschaften
- Anwendungsorientierte Bildwissenschaften
- Praktische Bildwissenschaften

Gemäß der Annahme, dass Bilder wahrnehmungsnahe Zeichen sind, liegt es nahe, als *Grundlagendisziplinen* die Wissenschaften auszuzeichnen, die sich professionell mit Wahrnehmungsphänomenen (Kognitionswissenschaft, Neurowissenschaft und Psychologie) und mit Zeichenphänomenen (Kommunikationswissenschaft, Medienwissenschaft, Semiotik) befassen. Vor allem ist aber die Kunstwissenschaft in diesen Bereich einzuordnen, die insofern eine besondere herauszuhebende Grundlagendisziplin ist, als sie komplexe Beschreibungskategorien besitzt, die einen auch systematisch wichtigen Beitrag in der Phänomenerfassung leisten. Ihr kommt insbesondere in der Funktion als deskriptive Wissenschaft ein zentraler Platz innerhalb der verschiedenen Bildwissenschaften zu, weil ihre Analysen konkreter historischer Bildformen und -strukturen überhaupt erst die differenzierte Sichtung und kritische Würdigung des vielschichtigen Bildphänomens ermöglichen, die für eine angemessene wissenschaftliche Bearbeitung vorausgesetzt werden muss. Diese Gliederung kann als horizontale Gliederung angesprochen werden. Sie wird als übergeordnete Strukturwissenschaften auch Mathematik, Logik sowie Philosophie umfassen.

Da das Bildphänomen in sehr unterschiedlichen historischen und kulturellen Gestalten auftritt, muss eine allgemeine Bildwissenschaft auch die entsprechenden *historisch orientierten Bildwissenschaften* (vor allem Archäologie, Ethnologie, Geschichtswissenschaft und Museumswissenschaft) integrieren. Die in diesen Bereichen entwickelten Theorien werden vor allem die Geschichtlichkeit der Bilder und ihre besondere Eignung zur kulturellen Selbstverständigung zum Gegenstand haben. In diese Zusammenhänge gehören auch Bildverwendungen, die sich uns heute kaum noch erschließen, wie die Phänomene der Bildmagie oder des Bildzaubers. Unter den geschichtlich orientier-

ten Bildwissenschaften ließe sich erneut die Kunstgeschichte nennen, da sie die wohl vollständigste historische Erfassung der unterschiedlichen Bildformen, Bildtypen und Bildverwendungen unternommen hat.

Neben der historisch-kulturellen Variabilität lassen sich viele kontext- und funktionspezifische Besonderheiten der Bildverwendung ausmachen, die eine Beteiligung der verschiedenen *Sozialwissenschaften* (etwa Erziehungswissenschaft, Kulturwissenschaft, Politikwissenschaft, Rechtswissenschaft, Rhetorik, Soziologie) erfordern. Während die historisch orientierten Bildwissenschaften die Theorien der Grundlagendisziplinen um die geschichtlich-kulturelle Dimension ergänzen, entfalten die sozialwissenschaftlichen Disziplinen die Bildthematik relativ zu den speziellen Bereichen und Funktionen der Gesellschaft. Wie die Grundlagendisziplinen sind diese Wissenschaften daher nicht auf bestimmte Bildtypen eingeschränkt, im Unterschied zu jenen behandeln sie je nach fachlicher Ausrichtung aber teilweise sehr spezifische Formen des Bildeinsatzes (etwa den politisch-ideologischen Bildeinsatz).

Gegenüber allen genannten Bereichen bilden die *anwendungsorientierten Bildwissenschaften* (etwa Informatik, Kartografie, Werbung) eine Gruppe eher technisch verfahrenender Disziplinen. Wie die Computervisualistik als exemplarische angewandte Bildwissenschaft veranschaulichen kann, werden ihre Theorien zur Bildherstellung und Bildbearbeitung immer in Hinblick auf die Realisierung entsprechender Werkzeuge entwickelt. Sie liefern daher keinen reflexiven Beitrag zum Verständnis bildhafter Darstellungsformen. Dennoch bleiben sie auf die übrigen Wissenschaften bezogen, weil ihre Verfahren einerseits die in den sozialwissenschaftlich orientierten Bildwissenschaften formulierten Theorien konkreter Bildverwendungen nicht außer acht lassen sollten und ihre technischen Modelle und Implementationsverfahren andererseits zur Beurteilung dieser Theorien beitragen können.

Der letzte aufgeführte Bereich der *praktischen Bilddisziplinen* (etwa Design oder Typografie) ist nur im uneigentlichen Sinn eine

Wissenschaft, denn diesen (oft den künstlerischen Akademien angegliederten) Disziplinen geht es in der Regel primär um die konkrete Gestaltung oder Realisierung von Bildprojekten. Sie als theoretische Disziplinen aufzuführen, ist insofern aber gerechtfertigt, als sie bildgestalterische Theorien entwerfen, also allgemeine Regeln formulieren, nach denen bei der praktischen Bildherstellung zu verfahren ist.

Die einzelnen genannten Disziplinen gehen nicht in einer allgemeinen Bildwissenschaft auf, sondern beschäftigen sich in der Regel nur unter anderem mit Bildern. Sie besitzen also zumindest einen bildrelevanten Forschungsbereich, der für das Fach insgesamt aber oft eher marginal ist. Damit geht faktisch einher, dass diese Disziplinen nur Teilbereiche der Bildthematik erforschen. Die Politikwissenschaft beschäftigt sich etwa in dem Teilbereich „Symbolische Politik“ mit einem speziellen Aspekt des Einsatzes von Bildern, aber die meisten Themen, die sie sonst bearbeitet, etwa die makroökonomischen Fragestellungen, haben mit Bildern wenig zu tun. Ähnliches ließe sich sicher von der Kommunikationswissenschaft, von der Soziologie oder auch von der Informatik sagen.

Innerhalb der skizzierten Konzeption ist mit dem Titel „Interdisziplinärität“ nicht nur an eine systematische Verbindung der Grundlagendisziplinen gedacht, sondern auch an eine Verknüpfung von Grundlagenreflexion und Anwendung. Dieser Intention trägt vor allem die in Magdeburg angestrebte enge Beziehung von Bildwissenschaft und Computervisualistik Rechnung. Letztere ist eine angewandte Bildwissenschaft⁷, deren Lösung praktischer Probleme der Bildgenerierung und Bildverarbeitung von den grundlagentheoretischen Ergebnissen profitieren kann, wie umgekehrt die Grundlagenreflexion in der Praxis ein geeignetes Korrektiv für ihre Reflexionen finden mag.

⁷Vgl. Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, J. R. J., Computervisualistik als angewandte Bildwissenschaft. Angewandte Mediensemiotik, in: Hess-Lüttich, Ernest W. B. (Hg.), Medien, Texte und Maschinen, Wiesbaden 2001, S. 117-137.

Zur Institutionalisierung der Bildwissenschaft im Rahmen des Virtuellen Instituts für Bildwissenschaft

Meine wissenschaftlichen Bemühungen um eine Bildwissenschaft gelten dem ambitionierten Versuch, nicht nur eine neue Wissenschaft zu begründen bzw. tatsächlich zu gründen, sondern einen neuen Wissenschaftstyp zu entwickeln, der paradigmatisch für die interdisziplinäre Forschung eine Aufhebung der vielbeschworenen zwei Kulturen durchführt und zudem neue Formen der Vermittlung sowohl innerhalb der *scientific community* als auch mit Bezug auf die Lehre bereitstellt. Für dieses Vorhaben, das wohl besser als Vision zu bezeichnen ist, habe ich einerseits den angesprochenen bildwissenschaftlichen Theorierahmen entwickelt⁸, andererseits bemühe ich mich aber zugleich um neue Formen der Institutionalisierung. Forschung findet üblicherweise an Instituten statt, die in der Regel eine Einheit von Forschung und Lehre anstreben, teilweise aber auch als reine Forschungsinstitute Grundlagenforschung betreiben. Das Entstehen neuer Wissenschaften war so traditionell mit der Gründung neuer Institute verbunden. Dies ist gegenwärtig (nicht nur) durch die verknüpften finanziellen Mittel immer schwieriger geworden. Im Rahmen der Magdeburger Bildwissenschaft unternehmen wir daher den Versuch, eine Institutionalisierung der allgemeinen, interdisziplinär verfassten Bildwissenschaft mit den Mitteln der Informationstechnologie zu erleichtern. Hierzu wird derzeit das *Virtuelle Institut für Bildwissenschaft (VIB)*⁹ aufgebaut.

Virtuell ist das *Virtuelle Institut für Bildwissenschaft* nur in dem Sinne, dass es die Prozesse der internen Abstimmung der Forschergruppen auf einer elektronischen Plattform vornimmt. Zwar ergeben sich hierdurch auch einige Veränderungen in den Formen der Diskussion und der Vermittlung, die eigentliche Forschung wird aber wie bisher von einzelnen Forschern an ihren jeweiligen Instituten durchgeführt werden (müssen). Die mittelfristige Zielsetzung des Virtuellen Instituts für Bildwissenschaft besteht darin, im Sinne eines Wissensportals eine zentrale Anlaufstelle zur Verfügung zu stellen, die einerseits

⁸Sachs-Hombach (wie Anm. 1).

⁹<http://www.bildwissenschaft.org> (27.01.2005).

durch die Unterstützung von entsprechenden Datenbanken und digitalen Ressourcen gezielt umfassende Informationen bereitzustellen erlaubt und die andererseits eine möglichst ungehinderte Kommunikation der beteiligten Bildforscher ermöglicht. Langfristig soll das VIB auch all die Funktionen übernehmen können, die üblicherweise von den wissenschaftlichen Gesellschaften wahrgenommen werden. Der Aufbau der hierzu nötigen Infrastruktur wird sicherlich noch längere Zeit in Anspruch nehmen, schon jetzt bietet das VIB Forschergruppen aber die Möglichkeit, gemeinsame Projekte *online* zu diskutieren. Es fungiert damit als ein *Preprint*-Forum. Funktionsfähig ist bereits ein Kongressplaner und ein Veranstaltungskalender. Zudem ist eine bildwissenschaftliche Datenbank sowie ein virtuelles Lehrangebot im Aufbau begriffen. Ab Januar 2005 wird das VIB durch das E-Journal IMAGE (unter <http://www.bildwissenschaft.org/VIB/journal/>) ergänzt werden.

Zusammenfassung

Die vorangegangenen Darstellungen und Überlegungen lassen sich von der Überzeugung leiten, dass es möglich ist, eine allgemeine Bildwissenschaft als Wissenschaft in einem strengeren Sinne zu etablieren. Hierzu wird als nötig erachtet, einen gemeinsamen Theorierahmen zu entwickeln, der für die unterschiedlichen Disziplinen ein integratives Forschungsprogramm bereitzustellen gestattet. Ein konkreter Vorschlag hierzu besteht in der These, dass Bilder wahrnehmungsnahe Zeichen sind. Der Theorierahmen muss so konzipiert sein, dass er einerseits den unterschiedlichen Bildbegriffen Rechnung trägt und andererseits hinreichend Anknüpfungspunkte für die verschiedenen disziplinspezifischen Zugangsweisen eröffnet. Ihn im einzelnen auszugestalten, wird ohne die Unterstützung der Bildforscher der unterschiedlichen Disziplinen nicht möglich sein. Insofern ist dieser Vorschlag vor allem als eine Bitte um Mitarbeit und als Angebot zur Koordination zu verstehen.

PD Dr. Klaus Sachs-Hombach ist Oberassistent am Institut für Simulation und Graphik der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg

MedienKunstGeschichte Für eine transdisziplinäre Bildwissenschaft von Oliver Grau

Niemals zuvor wohl hat sich die Welt der Bilder so rasant verändert wie in den letzten Jahren: Waren Bilder früher Ausnahmereisnerungen, weitgehend dem Ritual, dem Kult, später der Kunst und dem Museum vorbehalten, sind wir im Zeitalter von Kino, Fernsehen und Internet mittlerweile eng von Bildern umgeben. Das Bild dringt in neue Segmente ein: Nicht nur das Fernsehen wandelt sich zum tausendkanaligen Zappingfeld, Großbildleinwände ziehen in unsere Städte, Infografik durchsetzt die Printmedien, Handys versenden Micromovies in Echtzeit. Wir erleben den Aufstieg des Bildes zum computergenerierten virtuellen Raumbild, das sich „scheinbar“ autonom zu wandeln und eine lebensechte, visuell-sensorische Sphäre zu formulieren vermag. Interaktive Medien verändern unsere Vorstellung vom Bild zu einem multisensorischen, interaktiven Erfahrungsraum im zeitlichen Ablauf.

Digitale Bilder

Das digitale Bild eröffnet einen interaktiven Bildraum, der durch Informationen von Sensoren und Datenbanken gespeist, seine Visualität prozessual und „intelligent“ verändert. Er liefert ein Bild, dessen Physikalität von den Funktionen eines Displays oder Screens bestimmt wird, ein Bild, das als Projektionsfläche vernetzter Information dient, ein Bild, das telematisch fernes Geschehen immersiv heranzuholen vermag und uns umgekehrt in die Ferne wirken lässt. Das digitale Bild ist flexibel und verwischt bislang für statisch erachtete Gattungsgrenzen. Es verändert sich als ein bildlicher Raum, der durch genetische Algorithmen vielleicht biologisch belebt erscheint und evolutionärem Wandel und Spiel offen steht, mithin artifizielle Natur und Kunst erneut amalgamiert. Digitalisierung verleiht der Kategorie Bild in seiner Mediengeschichte neue Bedeutung. Differenzen zwischen außen und innen, fern und nah, physikalisch und virtuell, biologisch und auto-

matisch, Bild und Körper schwinden - darauf sind viele digitale Bilder angelegt. Es entstehen Werke, welche die Gattungen von Architektur, Skulptur, Malerei, Szenografie aber auch das Theater, Film und Fotografie, ja historische Bildmedien integrieren und diese zumindest per Simulation einverleiben bzw. in einen Raum absorbieren, der einzig Kraft seiner Effekte vorhanden ist.



Abb. 1: Christa Sommerer und Laurent Mignonneau: IntroAct, Interaktive Installation 1995

Heute lotet die Medienkunst als fein gesponnenes Gewebe zwischen Wissenschaft und Kunst das ästhetische Potenzial der interaktiv-prozessualen Bildwelten aus. Vertreter der virtuellen Bildkultur leisten Grundlagenforschung, verbinden Kunst und Naturwissenschaft erneut im Dienst der heute komplexesten Techniken der Bilderzeugung. International renommierte Künstler, die in der Regel als Wissenschaft-

ler an Forschungslaboren arbeiten, entwickeln u.a. neue Interface-Designs, Interaktionsformen und Code-Innovationen. Sie setzen die „technische Grenze“ gemäß ihren ästhetischen Zielen und kritischen Botschaften selbst neu und nehmen die visuelle Zukunft des Internet in der Medienkunst vorweg. Medienkünstler sind heute in so unterschiedlichen Bereichen tätig wie Robotik, *Telepresence Art*, biokybernetischer Kunst, *Datamining*, *A-Life-Kunst* oder *Fraktalkunst*; sie sind an Experimenten im Nanobereich beteiligt, schaffen virtuelle Agenten, *Mixed Realities*, datenbankgestützte Kunst usw. Grob skizziert lassen sich diese Spezialdisziplinen in die Gebiete telematische-, genetische- und immersiv-interaktive Kunst ordnen und wiederum unter dem Oberbegriff Virtuelle Kunst zusammenfassen.¹

Anliegen dieses Beitrages ist es, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass die gegenwärtige Bildrevolution, die zwar ganz neue Technologie verwendet und auch eine Vielzahl bislang ungekannter visueller Ausdrucksformen entwickelt hat, ohne Kenntnis der Kunstgeschichte nicht erfasst werden kann. Die Disziplin Kunstgeschichte kann vielmehr in entscheidender Weise zum Verständnis der heute medial verbreiteten Bildwelten in ihrer gesellschaftslenkenden und -formenden Funktion beitragen. Kunstgeschichte bietet mit der Geschichte der Illusions- und Immersionsmedien, der Ideen- und Bildgeschichte künstlichen Lebens² oder der Traditionslinie der Telepräsenz³ Subgeschichten der gegenwärtigen Bildrevolution.

Mit Gewinn lässt sich die Kunstgeschichte als Reservoir verstehen, in das gegenwärtige Prozesse, wie in eine anthropologische Erzählung, eingebettet werden können. Außerdem können ihre Methoden unse-

¹Einen komplementär angelegten Überblick bietet die Datenbank der Virtuellen Kunst: <http://virtualart.hu-berlin.de/> sowie die Mediengeschichte Grau, Oliver, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, Cambridge 2003.

²Vgl. meine Untersuchung: *New Images from Life*, in: Kluszinsky, Ryszard (Hg.), *Art Inquiry. Recherches sur les Arts*, Annual publication by Lodz Scientific Society 2 (2001), 11, S. 7-26.

³Hierzu Grau, Oliver, *The History of Telepresence. Automata, Illusion, and the Rejection of the Body*, in: Goldberg, Ken (Hg.): *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepresence in the age of the Internet*, Cambridge 2000, S. 226-246.



Abb. 2: Thomas A. Edison: Telephonoscope, Zeitschriften Illustration, Großbritannien 1879

re politisch-ästhetische Analyse der Gegenwart durch tiefenscharfe Bildanalysen stärken.

Bildwissenschaften: Evolution der Medienkünste

Versuchen wir aus der rückblickenden Distanz heraus die bisherige Geschichte der Bildmedien als Ganzes zu erfassen, dann erweist sich der Gewinn an Suggestionenmacht als ein Hauptziel und Motivationskern der Entwicklung neuer Illusionsmedien überhaupt. Wie ein Mechanismus scheint dies der der Antrieb zu sein, mit neuen Suggestionenpotenzialen die Macht über die Betrachter immer wieder zu erneuern, um immer neue Regime der Wahrnehmung zu errichten. Die Entwicklung technischer Bildträger erscheint aus dieser Perspektive als Geschichte sich kontinuierlich wandelnder Maschi-



Abb. 3: Rafael Lozano-Hemmer: Body Movies, Arquitectura Relacional 6 (Linz)

nen, Organisationsformen und Materialien, die immer wieder vorangetrieben wird von der Faszination der Illusionssteigerung. Wir erkennen einen schier unendlichen Strom, der, näher betrachtet, selbst vermeintlich gesicherte Entitäten, wie das Kino, als Zusammenfügung sich immer neu arrangierender Splitter in einem Kaleidoskop evolutionärer Kunstmedienentwicklung offenbart. Die Gesamtschau erst verdeutlicht die ungeheuren Energien, die mit der Suche und Erzeugung immer neuer Illusions- und Immersionsräume zur Steigerung der visuellen Macht über andere verbunden waren. Bildwissenschaft ermöglicht nunmehr eine Evolutionsgeschichte der visuellen Medien, vom Guckkasten über Panorama, Myriorama, Cineorama, Stereoskop,

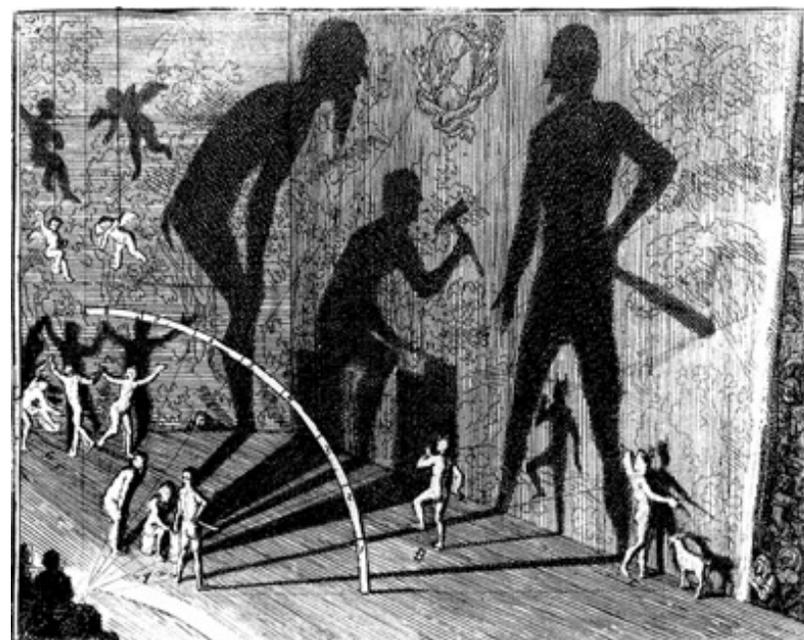


Abb. 4: Schattenspiel mit Menschen, in: Samuel van Hoogstraten, Inleyding tot de Hooge Schoole de Schilderkonst, Rotterdam 1678.

Cyklorama, *Magic Lantern*, Eidophusikon, Diorama, Phantasmagoria, Stumm-, Farb- und Geruchsfilm, IMAX, Cineorama, Anamorphosen, Television und Telematic bis zum Virtuellen Bildraum des Computers - eine Evolutionsgeschichte, die zugleich auch ihre Verirrungen, Widersprüche und Abwege beinhaltet.

Wollte man die Erzählung dieses bislang unbeleuchteten Stranges der Kunst- und Mediengeschichte jedoch als Zeichen jenes Wandels in der Kunstgeschichte interpretieren, der parallel zu Entwicklungen in Philosophie und Kulturwissenschaften, den *Visual Studies* und zuletzt in *Computer Science* und Naturwissenschaften steht und das neue Label „Bildwissenschaft“⁴ trägt, so wäre dies gewiss zu oberflächlich.

⁴Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,

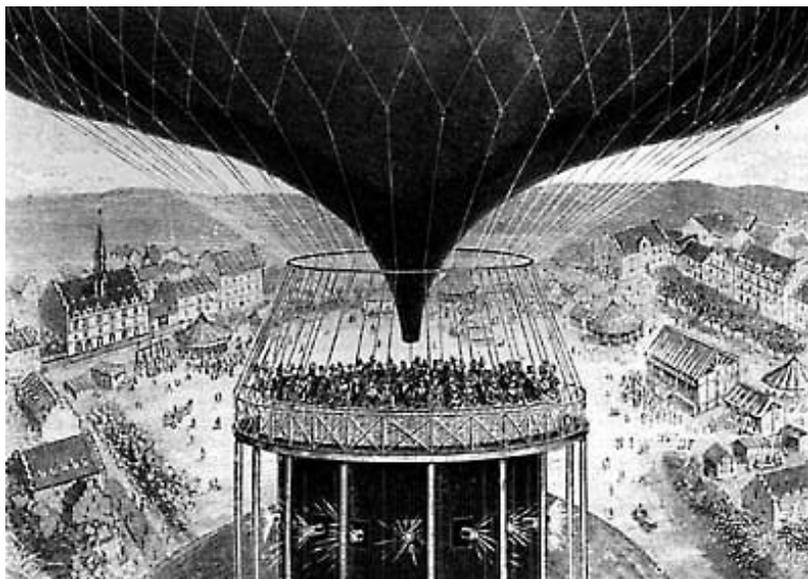


Abb. 5: Raoul Grimoin-Sanson: Cineorama, Paris 1900, in: Leonard de Vries: *Victorian Inventions*, London 1971.

München 1990 und Ders., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; Bredekamp, Horst, *Metaphors of the End in the Era of Images*, in: Klotz, Heinrich (Hg.), *Contemporary Art. The Collection of the ZKM*, München 1997, S. 32–36; Bryson, Norman, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven 1986; Cray, Jonathan, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1990 und Ders., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge 1999; Elkins, James, *The Domain of Images*, Ithaca 1999; Freedberg, David, *The Power of the Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; Grau, Oliver, *Into the belly of the image. Historical aspects of virtual reality*, in: *Leonardo* 32 (1999), 5, S. 365–372 und Ders., *Virtual Art* (wie Anm. 1); Manovich, Lev, *The Language of New Media*, Cambridge 2001; Mitchell, William T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1995; Stafford, Barbara Maria, *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam 1998 und Dies. (Hg.), *Devices of Wonder. From the world in a box to images on a screen*, Los Angeles 2001; sowie: Zielinski, Siegfried, *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek bei Hamburg, 1989 und Ders., *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek 2002.

Vielmehr handelt es sich um Anknüpfung an eine erfolgreiche, jäh durch den Nationalsozialismus unterbrochene Tradition des Faches, das in Hamburg und anderen Orten bereits in den 20er Jahren nur noch als *Bildwissenschaft* zu verstehen war. Das Projekt Bildwissenschaft, dessen Aufmerksamkeitsgewinn in bemerkenswerter Parallele zur rasanten Entwicklung der neuen Medien und ihren Bildwelten steht, überschritt bereits vor bald einem Jahrhundert gezielt die verarbeiteten Grenzen spezifisch „künstlerischer“ Bilder, um das Bild auch als historisches Dokument zu charakterisieren. Dieser Ansatz kann sich auf Warburgs Verständnis einer kulturgeschichtlich orientierten, interdisziplinären und genreübergreifenden Disziplin⁵ ebenso berufen, wie auf Panofskys „Neue Ikonologie“. Bildwissenschaft versteht sich nicht zuletzt als Erforschung des ästhetischen Sehens von Bildern in allen relevanten Gebieten, als Untersuchung der Geschichte des Sehens bzw. eine „Archäologie“ der Bildmedien.⁶ Die im Entstehen begriffene interdisziplinäre Bildwissenschaft sieht sich zudem in neuer und guter Nachbarschaft mit einer Geschichte der Bildtechniken, einer Wissenschaftsgeschichte künstlerischer Visualisierung respektive einer Kunst- und Bildgeschichte der Wissenschaft.⁷ Insbesondere aber in Beziehung zu einer primär aus naturwissenschaftlicher Sicht argumentierenden „*Image Science*“. Diese erlebte kürzlich am MIT ge-

⁵Bredekamp, Horst (Hg.), *Aby Warburg. Gesammelte Schriften*, Bd. 1/1-2: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Berlin 1998.

⁶Vgl. Cray (wie Anm. 2); Daniels, Dieter, *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*, München 2002; Grau, *New Images from Life* (wie Anm. 2); Mannoni, Laurent, *Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Milan 1996; Nokes, Werner (Hg.), *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten*, Göttingen 2002; Oettermann, Stephan, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980; Pettigrew, John D., *Evolution of Binocular Vision*, in: Cronly-Dillon, John R.; Gregory, Richard L. (Hgg.), *Evolution of the Eye and visual system*, Boca Raton 1991; Stafford (wie Anm. 2); Zielinski (wie Anm. 2).

⁷Vgl. Latour, Bruno, *Arbeit mit Bildern oder: Die Umverteilung der wissenschaftlichen Intelligenz*, in: Ders., *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996, S. 159-190; Sommerer, Christa; Mignonneau, Laurent (Hgg.), *Art Science*, New York 1998; Kemp, Martin, *Visualizations. The Nature Book of Art and Science*, Berkeley 2000.

wissermaßen ihren Gründungskongress⁸: Eine Zusammenkunft, die zugleich einen unübersehbaren Beleg dafür lieferte, dass Bildwissenschaft ohne Kunstgeschichte - nicht zuletzt aufgrund ihres methodischen Repertoires der kritischen Bildanalyse, die gleichfalls den sozio-ökonomischen und politischen Umständen Rechnung trägt - kaum in der Lage ist, historischen Tiefgang zu entfalten. Damit läuft sie immer wieder Gefahr, ohne „geschulte Augen“ den Mythen und der Macht der Bilder zu erliegen. Mit dem Aufkommen der Medienkunst hat diese Debatte an Aktualität und Brisanz gewonnen, da sich die Frage nach dem Bild nicht nur mit neuer Intensität, sondern auch neuer Qualität stellt.

Visuelle Medien beeinflussen - ganz allgemein - Formen der Raum-, Gegenstands- und Zeitwahrnehmung, und sie sind auf das engste mit der Sinnengeschichte der Menschheit verbunden. Denn wie die Menschen sehen und was sie sehen, ist alles andere als selbstverständliche Physiologie, vielmehr handelt es sich um komplexe Kulturprozesse, die vielfältigen gesellschaftlichen und medientechnischen Innovationen unterliegen. Diese historischen Prozesse, die sich in unterschiedlichen Kulturen spezifisch ausgeprägt haben, lassen sich anhand von Spuren und Überlieferungen visuellen Mediengebrauchs, beispielsweise in der Visualisierungsliteratur aus Medizin und Optik, schrittweise entschlüsseln. Nicht zuletzt lässt sich auf diese Weise auch die Entstehung neuer Medien untersuchen, deren erste utopische Verdichtung häufig in Kunstwerken stattfindet, eine Kunstgeschichte, die von den Medienwissenschaften oder *Visual Studies* allein nicht rekonstruiert werden kann.

Film, Kino und sogar das Fernsehen gelten heute, da die Bildindustrien in immer kürzeren Frequenzen neue Mediengenerationen anbieten - die Moderne und Postmoderne gewissermaßen im Rückspiegel - bereits als „alte“ Medien. Zwar finden diese Bildmedien aufgrund ihrer dominanten Position, die ihnen weiterhin bei der Schaffung kollektiver „Wirklichkeit“ zuwächst, noch immer zu wenig öffentliche

⁸Image and Meaning, Boston 2001. Siehe: <http://web.mit.edu/i-m> (27.01.2005)

Reflexion; langsam jedoch vergeht ihre Vormachtstellung, und an die Oberfläche gelangt die Vorgeschichte der visuellen Massenkultur des 20. Jahrhunderts. Massenkommunikation mit audiovisuellen Medien gilt als Errungenschaft des letzten Jahrhunderts, und doch sind die gegenwärtigen Ausformungen bereits Ergebnisse komplexer historischer Prozesse, die viel weiter zurück reichen und bereits Mitte des 19. Jahrhunderts industrielle Technologien, Distributionsverfahren und Gestaltungsformen ausgebildet hatten, die ein Massenpublikum versorgten. Die Bilderwelten und visuellen Maschinen von Guckkasten, Laterna Magica, Myriorama, Stereoskop, Panorama und Diorama gelten als Wegbereiter für Fotografie, Film und die digitalen Medien der Gegenwart. Bereits vor der Fotografie waren die Erfindung der Perspektive und der Camera Obscura Versuche, eine „Objektivität“ in der Weltbetrachtung zu garantieren. Diese Vorgeschichte künstlicher Visualisierung weist den Blick in die digitale Gegenwart und ihre allernächste Zukunft.

Ein Kernproblem aktueller Kulturpolitik ist die verbreitete Unkenntnis der Ursprünge der audiovisuellen Medien. Diese steht im diametralen Gegensatz zu gebetsmühlenhaft vorgetragenen Forderungen nach Ausbildung von Bild- und Medienkompetenz; und dies ist besonders zu bedauern angesichts der aktuellen Medienumbrüche, die kaum absehbare gesellschaftliche Folgen zeitigen. Im Unterschied zu bildender Kunst, Theater und Musik bieten unsere Kulturinstitutionen kaum Erfahrungsmöglichkeiten der visuellen Medien früherer Zeiten. Ohne das Erlebnis historischer Bildmedien jedoch ist ein grundlegendes Verständnis der Medien unserer Gegenwart ebenso wenig möglich, wie es möglich wäre, die Gemälde eines Leonardo oder Monet nur durch Postkarten zu erfahren. Und so müssen wir einfordern, dass Kulturpolitik Voraussetzungen schafft, die historischen Medien der visuellen Populärkultur in professionellen Aufführungen zu erleben, visuelle Erlebnisse, die einen Eindruck von ihrer vergangenen emotional-sinnlichen Erfahrung und spezifischen Qualität vermitteln.

Bildwissenschaft heißt nicht, den Experimental-, Reflexions- und

Oliver Grau

Utopieraum Kunst zu verabschieden - im Gegenteil: innerhalb der erweiterten Grenzen wird die fundamentale Inspiration, wie sie von der Kunst für die Technik- und Mediengeschichte ausgegangen ist und mit Namen wie Leonardo, della Francesca, Pozzo, Barker, Daguerre, Morse, Valery, Eisenstein, und vielen Vertretern der jüngsten digitalen Gegenwart verbunden ist, besser deutlich. Bildwissenschaft ist ein offenes Feld, dass sich gleichermaßen dem widmet, was zwischen den Bildern liegt und das im Zusammenspiel mit Neurowissenschaften, Psychologie, Philosophie, Emotionsforschung und anderen Wissenschaften stets neu erschlossen werden muss.

Dr. habil. Oliver Grau ist Kunsthistoriker und lehrt an der Humboldt-Universität zu Berlin. Er entwickelte zur Dokumentation Digitaler Kunst das neue wissenschaftliche Instrument Datenbank für Virtuelle Kunst und leitet gegenwärtig das Projekt »Immersive Kunst« der DFG. Seine Forschung umfasst die Kunst- und Mediengeschichte der Illusion und Immersion, die Kultur- und Ideengeschichte der Telepräsenz sowie aktuelle Fragen zur Genetischen Kunst und zur Idee vom künstlichen Leben. Zur Zeit leitet er die Vorbereitung des ersten internationalen Kongress zur MedienKunstGeschichte „Refresh!“, September 2005 am Banff Center Kanada

Zeitgeschichte vor ihrer Aufgabe Fotografien als Quellen in der erziehungswissenschaftlichen und historischen Forschung von Ulrike Mietzner und Ulrike Pilarczyk

Bild und Bildung

Bild und Bildung sind nicht allein etymologisch eng verwandt, Menschen deuten die Welt und sich selbst in Beziehung zur Welt permanent, nicht allein in Worten, sondern auch in Bildern. Das eine kann von dem anderen schwer getrennt werden, denn Wahrnehmungs- und Kommunikationsprozesse sind wesentlich gekennzeichnet durch das Wechselspiel innerer und äußerer Bilder, durch das Einverleiben der Bilder, in denen uns die Welt entgegentritt, durch Umformen, Neuschaffen und Streben nach adäquatem Ausdruck innerer bildhafter Vorstellungen auf allen Ebenen menschlicher Ausdruckstätigkeit - in diesem Prozess finden Bildung und Selbstbildung statt.

Aufgrund der zunehmenden Bildproduktion und des permanenten Austausches von Bildern in fast allen Teilen der Welt beruhen unsere Erfahrungen immer stärker auf medial vermittelten Situationen. Die Bilder selbst werden zu einem eigenen Erfahrungsraum, zugleich nimmt die konkrete Begegnung in der Kommunikation und in unseren Erfahrungen einen immer geringeren Platz ein. Einer der Forscher, der dem Zusammenhang von Bild und Bildung und der Ausgesetztheit gegenüber Bildern nachspürte, war der Hamburger Kulturwissenschaftler Aby Warburg. Ulrich Raulff hat dessen Leistung kürzlich so umschrieben: „Kein Zweifel: In Warburgs Fall ist es die Frage nach der Koexistenz der Menschen und der Bilder, sowohl der tiefen anthropologischen Bildbedürftigkeit der Menschen als auch ihrer Gefährdung durch die Bilder; nach der ontologischen Entsicherheit des Menschen, die ihn nach Bildern greifen lässt, und der neuerlichen Entsicherung, die ihm von Seiten der Bilder droht.“¹ In den neunziger Jahren war es vor allem Hans Belting, der in seinem

¹Raulff, Ulrich, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003, S. 10f.

2001 erschienenen Band „Bildanthropologie“ die Frage nach der medialen Verfasstheit des menschlichen Subjektes, nach den Bildern und der Bilderfahrung, der medialen Qualität und Interkulturalität wieder aufgegriffen und weitergeführt hat.²

Diese beiden Wissenschaftler erscheinen hier an erster Stelle, obwohl sie nicht der Disziplin „Erziehungswissenschaft“ entstammen, auf die sich unsere Bemühungen an dieser Stelle richten. Der Grund ist, dass sich Warburg und Belting auf die Wahrnehmung und Erfahrungen des Menschen beziehen, auf die Tradierung und Veränderung von Wissen, nicht nur des einzelnen Menschen, sondern ganzer Kulturen und zwischen Kulturen, so dass sie als Begründer einer Wissenschaft vom Bild gelten können, deren Bildbegriff für die Bildungsforschung von großem Interesse ist.

Im weiten Rahmen einer solchen Bildwissenschaft sind Bilder nicht einfach Gegenstände oder Teile eines Ganzen, sondern im Sinne Merleau-Pontys ein „beständiges Feld oder [eine] Dimension der Existenz“, wie er die Sozialwelt bezeichnete.³ Die Erziehungswissenschaften und die Bildungsforschung haben sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten - wenn auch am Rande der Disziplin - diesem Bereich zugewandt. Es ist das Verdienst von Wissenschaftlern wie Klaus Mollenhauer und Konrad Wünsche, die Bedeutung des Bildes und seiner kritischen Analyse für die Erziehungswissenschaft beschrieben zu haben. Klaus Mollenhauer hat das Verhältnis von Welt und Person in Bildern - und literarischen Texten - bereits 1983 in den „Vergessenen Zusammenhängen“ untersucht. Dass sich in den formalen Strukturen der Bilder die „Regeln der sozialen Wirklichkeitskonstruktion“ verbergen, prädestinierte sie für Mollenhauer als Quelle auch für historische Fragestellungen. Insbesondere öffnen, so Mollenhauer, Bilder als „...ästhetische Gegenstände, Kunstwerke also, gerade deshalb [...]

²Belting, Hans, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

³Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von R. Boehm (zuerst 1945), Berlin 1966, S. 414.

eine besondere Erkenntnisweise, weil sie das in diskursiver Argumentation kaum zu fassende Spiel des Subjekts mit seinen grammatischen Formen zur Darstellung...“ bringen.⁴ Als grammatische Formen von Kunstwerken lassen sich diejenigen Regeln und Symbole verstehen, die dem zeitgenössischen Zeichensystem zugrunde liegen. Gerade hier liegt ein Teil des Bedeutungsgehaltes eines Bildes über die subjektive Aussage des jeweiligen Produzenten hinaus verborgen und ermöglicht den Zugang zu virulenten Bildern der Gesellschaft.

Konrad Wünsche legte den Grundstein zu einer historischen „Ikonografie des Pädagogischen“. Der pädagogische Blick wurde in seinen Publikationen, die eine Beschäftigung mit dem Bild in der Bildungsgeschichte und Pädagogik mit initiierten, auf konkrete Themen des Aufwachsens und auf Formen der Praxis gelenkt: auf die Körper der Lernenden, auf die Verhältnisse zwischen Lehrer und Schüler, auf Rituale des Umgangs miteinander - also auf die körperliche Seite des Zivilisierungsprozesses. Inzwischen gibt es eine Reihe von Forschungen und Publikationen auch im erziehungswissenschaftlichen Feld, die das Bild in den Mittelpunkt ihres Interesses stellen. „Historisch“ arbeiten darunter diejenigen Sozial- und Erziehungswissenschaftlerinnen und -wissenschaftler, die das Bild als Quelle ihrer Erkundungen des Vergangenen begreifen⁵ und sich dabei auch methodologischen

⁴Mollenhauer, Klaus, Umwege. Über Bildung, Kunst und Interaktion, Weinheim 1986, hier S. 134; Ders., Vergessene Zusammenhänge. Über Kultur und Erziehung, Weinheim 1983; Ders., Streifzug durch ein fremdes Terrain. Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht, in: Zeitschrift für Pädagogik (1983), S. 173-194; Ders., Grundfragen ästhetischer Bildung. Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern, Weinheim 1996; Wünsche, Konrad, Das Wissen im Bild. Zur Ikonographie des Pädagogischen, in: Beiheft der Zeitschrift für Pädagogik 27 (1991), S. 273-290.

⁵Vgl. z.B. Schmitt, Hanno u.a. (Hgg.), Bilder als Quellen der Erziehungsgeschichte, Bad Heilbrunn 1997; Depaepe, Marc; Henkens, Bregt (Hgg.), The Challenge of the Visual in the History of Education. (Paedagogica Historica 36), Gent 2000. Ebenfalls müssen die ersten Sammlungen historischer Bilder zur Schul- und Bildungsgeschichte von Robert Alt, Rolf Winkeler und Horst Schiffler in Freiburg erwähnt werden sowie Theodor Schulzes Arbeiten zu vielfältigen Aspekten ikonografischer Bilddeutungen pädagogischer Situationen. Diese Wissenschaftler begannen zum Teil unabhängig voneinander, Bilder als Quelle für die Erziehungsgeschichte systematisch zu untersuchen.

und methodischen Problemen widmen.⁶

Eine Beschäftigung mit „Bildern“ als Arbeitsmittel erziehungswissenschaftlicher Forschung setzt einige methodische Klärungen voraus, was das Medium und seine Verwendung betrifft. Beispielsweise wird der Frage des Stellenwertes der automatisierten Kamertechnik und damit der Dimension des Zufalls bei der Bildproduktion oder der Konstruktion eines fotografischen Bildes durch die optische Projektion in der historischen und sozialwissenschaftlichen Diskussion nach wie vor nur geringe Aufmerksamkeit geschenkt.⁷ Unterschiede zwischen „Bild“ und „Foto“, zwischen „künstlerischer“ und „privater“ Fotografie, formale Aspekte wie z.B. Tiefenschärfe, planimetrische Bildaufteilung, Schärfe- und Unschärfe sind zu berücksichtigen. In der neueren Literatur zur Fotografieanalyse wird insbesondere auf das ikonografisch-ikonologische Interpretationsschema von Erwin Panofsky Bezug genommen⁸, wobei man auch auf die Kritik reagiert hat,

Zur nächsten Generation der Wissenschaftler, die insbesondere der visuellen Anthropologie zu Diskussion und Ansehen verholfen haben, zählen u.a. Dieter Lenzen, Christoph Wulf, Michael Parmentier, Ralf Bohnsack, Christian Rittelmeyer, Johannes Bilstein und Eckhart Liebau und speziell zur Fotografie die Autorinnen selbst. Zu Bildern vgl. u.a. Parmentier, Michael, Jenseits von Idylle und Allegorie - die Konstruktion des ästhetischen Subjekts in Bruegels „Kinderspielen“, in: Pädagogische Korrespondenz 5 (1989), S. 75-88; Wünsche, Konrad, Die kleine Perthes. Anmerkungen zu einem Bild Philipp Otto Runges, in: Herrlitz, Hans-Georg; Rittelmeyer, Christian (Hgg.), Exakte Phantasie. Pädagogische Erkundungen bildender Wirkungen in Kunst und Kultur, Weinheim 1993, S. 173-189; Mietzner, Ulrike, Lebensreformerische Konzepte von Kindheit, Erziehung und Familie in der Kunst um 1900, in: Jahrbuch für Historische Bildungsforschung 8 (2002), S. 81-106.

⁶Zu methodischen Fragen: Fuhs, Burkhard, Fotografie und qualitative Forschung. Zur Verwendung fotografischer Quellen in den Erziehungswissenschaften, in: Friebertshäuser, Barbara; Prengel, Annedore (Hgg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim 1997, S. 265-285; Mollenhauer, Klaus, Methoden erziehungswissenschaftlicher Bildinterpretation, in: ebd., S. 247-264.

⁷Darauf macht besonders Patrick Maynard aufmerksam: The Engine of Visualization. Thinking through Photography, Ithaca 1997; ebenso: Tagg, John, The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories, London 1988.

⁸Bohnsack, Ralf, Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation, in: Ehrenspeck, Yvonne; Schäffer, Burkhard (Hgg.), Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen 2003, S. 87-107; Jäger, Jens, Fotografie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung, Tübingen 2000; Prosser, Jon (Hg.), Imagebased Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers,

die beispielsweise Max Imdahl an diesem Schema und seiner fehlenden Berücksichtigung formaler Aspekte des Bildaufbaus geübt hat. Panofskys in der Kunstgeschichte bewährte Prinzipien liegen auch unserer, auf die Fotografie hin modifizierten Interpretationsmethode einzelner Bilder zugrunde. Die Tatsache, dass wir es bei der Fotografie mit einem massenmedialen Kommunikationsmittel zu tun haben, wirft zudem die Frage auf, ob es für ein Forschungsvorhaben, das Fotografie als Quelle nutzt, überhaupt ausreicht, sich nur mit einzelnen Fotografien zu beschäftigen, oder ob nicht von vornherein große Analyse- und Vergleichsbestände zu Grunde gelegt werden müssen. Diese Fragen und die spezifische mediale Qualität der Fotografie lassen forschungspraktische, methodische Probleme erkennen, wie mit Fotografien als Quellen in der historischen Forschung umzugehen ist, welches Wissen also im Bild steckt.⁹

Fotografien in der erziehungswissenschaftlichen Forschung

Angesichts der Millionen von Fotografien, die täglich von Kindern, Jugendlichen und Familien in allen Bereichen des Lebens weltweit gemacht werden, ist es eigentlich verwunderlich, dass dieses Medium für die erziehungswissenschaftliche Forschung bisher vergleichsweise selten genutzt wurde¹⁰; verraten fotografische und andere Bilder

London 1998; Talkenberger, Heike, Historische Erkenntnis durch Bilder? Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde, in: Schmitt (wie Anm. 5), S. 11-26; Max Imdahl macht insbesondere auf die spezifische „Bildlichkeit“ und „Ausdrucksqualität“ von Bildern aufgrund ihrer Bildkonzeption und Struktur aufmerksam, ein Verfahren, das er im Unterschied zu Ikonographie und Ikonologie Ikonik nennt: Imdahl, Max, Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München 1980, hier S. 13.

⁹Vgl. zu den Problemen z.B.: Sachs-Hombach, Klaus, Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft, Köln 2003, S. 221-226, auf den indexikalischen und den ikonischen Charakter der Fotografie wird verwiesen.

¹⁰Anders ist das im anglophonen Raum, wo der *visual anthropology* insgesamt seit den sechziger Jahren einen breiten Raum zugestanden wird. Zur Fotografie vgl. z.B. Hirsch, Marianne, Family Frames. Photography, narrative and postmemory, Cambridge 1997; Hirsch, Marianne (Hg.), The Familial Gaze, Hannover 1999. Hier werden vor allem auch Wirkungsfragen und die Medialität behandelt oder der Bild-Text-Zusammenhang reflektiert. Vgl. z.B. Müller, Marion G., Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorienansätze und Analysemethoden, Konstanz 2003; Mirzoeff, Nicholas, An Introduction to Visual Culture, London 1999; Holert, Tom (Hg.), Imagineering. Visuelle Kultur und

doch immer mehr, als eigentlich beabsichtigt wurde - das gilt sogar für Werbebilder, die ja bereits die Rezeptionsmöglichkeiten auf das Genaueste mit bedenken. Nicht nur im Rahmen der kommerziellen, auch in der politischen Werbung werden gern Kinder- und Familienbilder genutzt. Z.B. erhielt Herlinde Koelbl 2001 den Auftrag des Bundespresseamtes, Fotografien zur „Familie Deutschland“ zu machen. Diese Fotos bzw. diese Kampagnenbilder erschienen großformatig an den Werbewänden in Städten und Gemeinden sowie in der Presse (Abb. 1,2). Für den an und für sich unscharfen Titel der Kampagne „Familie Deutschland“, mit dem Untertitel „Mehr Chancen, mehr Rechte, mehr Sicherheit“, wurden gestochen scharfe, präzise komponierte Bilder angeboten, die möglichen, durch das Thema geweckten Erwartungen offensichtlich zuwiderlaufen sollten. Die Bilder produzierten gemischte Gefühle und riefen teilweise heftigen Protest hervor. Ihre inhaltliche wie formale Komposition und das Zusammenspiel von Bild und Text, Farbigkeit, Blick- und Körpergesten enthielten bildliche Aussagen, die an die bei den Rezipienten schon vorhandenen Bilder anknüpften und sie zugleich irritierten bzw. andere Bilder assoziierten, überformten oder sogar aufbrachen. Durch ihr Format drängten sich die Anzeigen in das vorherrschende gesellschaftliche Bildrepertoire hinein.

Anders als im Falle der politischen Werbung folgt die private Familienfotografie anderen Zwecken und eigenen Regeln. Familie wird fotografiert, um Familie als Familie darzustellen, zu erhalten und eine Erinnerung daran zu schaffen. Dennoch enthalten auch private Bilder eine Dimension, die über das individuelle Familiäre hinausgeht und ohne mediale Vorbilder bzw. die christliche, ikonografische Bildtradition nicht denkbar und deutbar sind.

Auch bei Jugendlichen ist zu beobachten, dass sie, wenn sie ihre eigene Familiensituation thematisieren, an traditionelle Bildmuster und allgemein verbreitete Vorstellungen über Familie anknüpfen. Zugleich variieren sie diese häufig. Hier (Abb. 4) ein Beispiel, wo ein jugendlicher Fotograf pikanterweise gerade mit dem Medium Foto-

Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000.



Abb. 1: „Familie Deutschland“ Informationskampagne der Bundesregierung 2001. Copyright „Familie Deutschland“ Herlinde Koelbl

grafie das Eindringen der medialen (Bild-) Welt als ein destruktives Element kritisiert.

Erziehungswissenschaftliche Relevanz erhalten solche und viele andere Bildtypen deshalb, weil in ihnen kulturelles Wissen ausgedrückt, produziert, transformiert und transportiert wird. Denn das individuelle Lernen und Begreifen von Welt, die „Verknüpfung unseres Ich mit der Welt“ (Wilhelm von Humboldt) ist wesentlich an die Bildung persönlicher Vorstellungen gebunden.¹¹ Diese sind an das Leben der imaginären Bilder, ihren Ausdruck in Metaphern, Symbo-

¹¹Wilhelm von Humboldt bezieht sich in seiner „Theorie der Bildung des Menschen“, in: Ders., Schriften zu Anthropologie und Bildungslehre. Frankfurt am Main 1984, S. 29, dabei vor allem auf Sprache, die Rolle der Wahrnehmung behandelt dann insbesondere Maurice Merleau-Ponty (vgl. Anm. 3).



Abb. 2: „Familie Deutschland“ Informationskampagne der Bundesregierung 2001. Copyright „Familie Deutschland“ Herlinde Koelbl

len und materiellen Bildern, wie sie die Fotografie in die Welt bringt, gebunden.

Bilder in der Geschichte der Pädagogik

Die Geschichte der Pädagogik kennt verschiedene „Bild“-bezogene Konzeptionen, die versuchten, den Prozess von Bildung, Erziehung und Lernen so optimal wie möglich zu gestalten. Kinder sollten die Möglichkeit erhalten, sich die überlieferte Kultur und das relevante Wissen ihrer Gesellschaft anzueignen. Dass dieses nicht allein mit bloßem Memorieren zu erreichen sei, sondern dass es mit allen Sinnen - insbesondere über Anschauung und Selbsttätigkeit - erfolgen sollte, haben schon die Didaktiker des 16. Jahrhundert gewusst. So erkannte man früh das Bild als erzieherisches Medium neben Sprache und



Abb. 3: Private Amateurfotografie 90er Jahre (Bildmontage im Original)

Schrift. Die enge Verbindung von Begriff und Bild dokumentiert etwa der „Orbis sensualium pictus“ des Johann Amos Comenius - ein Bild der Welt und Anschauungsmittel zugleich. In diesem Werk ist das damals verfügbare Wissen über die Welt pädagogisch visualisiert.¹² Die Bilder transportieren konkrete Vorstellungen von Bildung und einen bei Comenius bereits vorgeformten Begriff der Selbsttätigkeit. Während bei ihm das Handeln des Subjekts noch als Mitarbeit am Werk Gottes gemeint war, so versteht die Pädagogik seit Rousseau dieses selbstständige Handeln als Autonomes und Individuelles. Die Bilder geben auch einen Bericht von pädagogischen Situationen, erzieherischen Grundverhältnissen und Anschauungen.

¹²Vgl. hierzu und zu anderen pädagogischen Bildwerken Menck, Peter, Bilder - Bildung - Weltbild, in: Depaepe, Marc; Henkens, Bregt (Hgg.), The Challenge of the Visual in the History of Education, in: Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education (2000), S. 93-110.



Abb. 4: Klaus Behrla, 16 Jahre, Deutscher Jugendfotopreis 1980/81

Auch das pädagogische Konzept der Wandbilder sowie der Skulpturen- und Reliefprogramme in Kirchen, öffentlichen Räumen und Rathäusern der Dantezeit war auf die Verbesserung des Menschen durch Sehen gerichtet, wobei sie dem doppelten Zweck der Bildung und der Propaganda dienten.¹³ Auch die pädagogischen Utopien von Campanella über Morus bis hin zu den Erziehungsutopien des „neuen Menschen“ im 20. Jahrhundert brauchten das Propagandabild; sie alle hofften auf die Wirksamkeit des Bildes bei der Erziehung.

Das pädagogische Interesse an Fotografie- und Bildgeschichte

¹³Vgl. Belting, Hans, Bilder in der Stadt - Zur Thematik des Bandes, in: Belting, Hans; Blume, Dieter (Hgg.), Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder, München 1989, S. 7-12; auf Schule und Unterricht bezogen vgl. Stach, Reiner, Hundert Jahre Schulisches Wandbild. Eine Einführung, in: Die weite Welt im Klassenzimmer. Schulwandbilder zwischen 1880 und 1980. Ausstellungskatalog, Köln 1984, S. 9-20; Apel, Hans-Jürgen, Das Wandbild als Mittel der Verstandes- und Gesinnungsbildung im Volksschulunterricht des Kaiserreichs, in: Schmitt (wie Anm. 5), S. 219-239.

reicht an den Anfang des 20. Jahrhunderts zurück und ist eng mit reformpädagogischen und jugendbewegten Ambitionen verbunden. Einer der Hintergründe für das Aufleben der reformpädagogischen Ideen um 1900 war eine als zunehmend weniger konkret, ja entfremdet erfahrene Welt. Pädagogik sollte darin die Aufgabe übernehmen, Selbsterfahrung und Selbsttätigkeit zu stärken und so der Entfremdung entgegenzuwirken. Teil dieses Konzepts war neben traditionellen künstlerischen Arbeiten auch das Fotografieren. Es gab viele Gründe für den Erfolg und den wachsenden pädagogischen Stellenwert der Fotografie um 1900: Sie reichen von der Erfindung einfacher Kameras und der Verlegung der Entwicklung in die Labors bis zur wachsenden Bedeutung der illustrierten Zeitschriften.

Die Karriere des Mediums und des Fotografierens hängt aber auch mit dem Erfolg der Bewegungen zusammen, die dieses moderne Medium zu dem ihren machten und es als bevorzugtes Ausdrucksmittel selbst nutzten. Um 1900 wandten sich dann die Vertreter/innen der Kunsterziehungsbewegung vermehrt dem bildlich-anschauenden Teil der Bildung zu. So wollten sie mit Hilfe der Kunst das Sehen fördern, und damit die Fähigkeit eines jeden verbessern, die Welt wahrzunehmen. Mit der Formel „Kunst des Sehens ist ein Erziehungsprodukt“¹⁴ wurde für die „photographische Kultur“ geworben. Auch einer der Initiatoren dieser Bewegung, Alfred Lichtwark, verband die kunsterzieherischen und volkspädagogischen Bemühungen früh mit der Fotografie. Das Fotografieren schätzte er, nicht wie viele andere, als mindere Kunst, sondern als kreativen Akt. Selbsttätigkeit und Selbstbildung sind denn auch in den bildnerischen Produkten von Kindern und Jugendlichen zu finden, die sich in einem Bild oder einem anderen ästhetischen Werk ausdrücken.

Der Quellenwert von Fotografien

Der spezifische Quellenwert der Fotografie resultiert aus der Vielfalt ihrer bildlichen und medialen Eigenschaften, und damit ist auch

¹⁴Lux, J. A., Photographische Kultur, in: Deutscher Camera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit IV (1908), S. 8.

das pädagogische Wissen in Fotografien auf ganz verschiedenen Ebenen verborgen: im medialen Bereich dort, wo sich der Einfluss des Auftraggebers bzw. des Produzenten, also des bzw. der Fotograf/in, ausdrückt, dann in der Art der Verwendung der Aufnahme. Auf der bildlichen Ebene finden sich Hinweise dort, wo die bzw. der Abgebildete selbst Spuren im Körperausdruck, im Blick oder in der Mimik und Gestik hinterlässt, in den konventionellen oder subjektiven Codierungen der Fotografie genauso wie in den materialen Informationen. Darüber hinaus in der Art der Verwendung oder kontextuellen Einbindung und nicht zuletzt auf der rezeptiven Ebene bei den Reaktionen der Betrachterin oder des Betrachters.

Die schon erwähnten Beiträge von Klaus Mollenhauer und Konrad Wünsche lassen sich in diesem Zusammenhang als Beschreibung und Interpretation eines visuellen Wirklichkeitsbereiches verstehen, der in den vergangenen Jahrzehnten nicht ausreichend betrachtet wurde. Mollenhauer und Wünsche haben daher ein offenes Forschungsprogramm formuliert, demzufolge Wissen sowohl ausdrücklich in Erziehungsprogrammen und Repräsentationen (Wünsche 1991, S. 274ff.) visualisiert sein, aber genauso gut in der ikonischen und formalen Struktur eines Bildes enthalten sein könne (ebd. S. 273).¹⁵

Wege der Interpretation

Die Besonderheiten der fotografischen Quelle, die Komplexität, Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit des fotografischen Bildes, ebenso wie ihr massenmedialer Charakter, erfordern Untersuchungsmethoden, die sich sowohl für die Erschließung des Bedeutungsgehaltes eines einzelnen fotografischen Bildes eignen als auch für die Analyse großer Bestände. Die Arbeit mit großen Bildmengen ist eine der methodischen Herausforderungen, der man sich bei der Verwendung der Fotografien als Quelle stellen muss. Das Verfahren soll es erlauben, kritisch den eigenen Hypothesen gegenüber, auch solche Fragestellungen zu erkennen und zu berücksichtigen, die die Bilder selbst aufwerfen.

¹⁵Wünsche (wie Anm. 4), S. 274ff, S. 273.

Dafür stehen als Ergebnis unserer Forschungen zwei unterschiedliche methodische Ansätze zur Verfügung, die sich im Verfahren der seriell-ikonografischen Fotoanalyse wechselseitig aufeinander beziehen:¹⁶

(1) Die ikonologisch-ikonografische Interpretation ausgewählter, repräsentativer Fotografien: Zentral für die ikonografisch-ikonologische Bildinterpretation ist die gleichgewichtige Analyse der inhaltlichen Aspekte des fotografischen Bildes wie auch des formalen Aufbaus der Fotografie. Hier beziehen wir uns auf die dokumentarische Methode Karl Mannheims. Laut Mannheim ist „[N]icht das ‚Was‘ eines objektiven Sinnes, sondern das ‚Daß‘ und das ‚Wie‘ (...) von dominierender Wichtigkeit“. Diese Struktur gilt es zu entschlüsseln, denn in ihr verbirgt sich das „atheoretische“ Wissen über die Zeit.¹⁷

(2) Der seriell-ikonografische Ansatz, in den auch Erkenntnisse der visuellen Kommunikationsforschung eingegangen sind, dient der Interpretation vieler Fotografien und ganzer Fotobestände. Innerhalb der seriellen Analysen sind Vergleichsoperationen möglich, beispielsweise lässt sich in diachronen Analysen ein Phänomen in seiner Entwicklung über einen längeren Zeitraum hin betrachten. Hier ist es wichtig, dass vorab klare Unterscheidungen getroffen werden zwischen Privatfotografien, Berufsfotografen etc.

Derartige Untersuchungen haben wir an großen Bildmengen durchgeführt. Bei einer diachronen Bildserie zum Thema „Lebensweg in Fotografien Jugendlicher“ konnten wir beispielsweise über

¹⁶Pilarczyk, Ulrike; Mietzner, Ulrike, Bildwissenschaftliche Methoden in der erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Forschung, in: Zeitschrift für Qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung 2 (2000), S. 343-364, hier besonders S. 353-357. Ausführlicher in Pilarczyk, Ulrike; Mietzner, Ulrike, Die Sprache der Bilder. Fotografie als Quelle in der sozialwissenschaftlichen Forschung, 2004 (Habilitationsschrift in Vorbereitung).

¹⁷Mannheim, Karl, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, in: Mannheim, Karl, Wissenssoziologie, Neuwied 1964, S. 91-154, hier S. 134. Zur dokumentarischen Methode vgl. Mannheim, Karl, Eine soziologische Theorie der Kultur und ihre Erkennbarkeit (Konjunktives und kommunikatives Denken), in: Mannheim, Karl u.a. (Hgg.), Strukturen des Denkens, Frankfurt am Main 1980, S. 155-322 sowie Bohnsack (wie Anm. 8).

einen Zeitraum von sechzig Jahren zeigen, dass sich veränderte gesellschaftliche Zeitvorstellungen auf die Zeitkonzeptionen junger Leute unmittelbar auswirken und sie dieses Phänomen veränderter Zeitvorstellungen - durchaus nicht bewusst, aber interpretierbar für die Forschung - visualisieren.¹⁸ Für das derzeitige Forschungsprojekt über Gemeinschaftserziehung und Gemeinschaftsvorstellungen in der israelischen Kunst und Fotografie haben wir anhand von Fotografien für den Zeitraum von 1900 bis 1950 interpretiert, wie sich religiöse Motive und Symbole in einer sich als säkular-sozialistisch definierenden Gesellschaft in deren repräsentativer Bildkultur finden lassen.¹⁹

Variieren können bei den homogenisierten Bildgruppen Themen, Motive, die Art der Fotograf/innen, Verwendungsweisen, die politischen Systeme oder auch Regionen, allerdings sollte der Vergleich jeweils nur eine einzige Variable enthalten. Überlieferte Bestände sind wegen ihrer spezifischen Profile selten miteinander vergleichbar, für den synchronen Vergleich eignen sich vor allem systematisch angelegte Bestände. Zudem gehört der kontrastierende Vergleich zu den wichtigsten Elementen der fotografischen Bildanalyse, da er unmittelbar aus dem Umgang mit der fotografischen Quelle entwickelt wurde: Stellt man verschiedene fotografische Perspektiven (z.B. Amateure/Profis, Erwachsene/Jugendliche) oder auch verschiedene Verwendungsweisen (z.B. öffentlich/privat) gegenüber, handelt es sich um eine besondere Art des Vergleiches, in dem sich die Bildgruppen nicht nur nach einzelnen Kriterien unterscheiden (und vergleichen) lassen, sondern sich verschiedene Anschauungen gegenüberstehen, die sich im Bildlichen manifestieren.

Bildwelten, in denen Personen und Welt in der historischen Konstellation aufeinander bezogen sind, sind gleichzeitig Bildungswelten.

¹⁸Vgl. Mietzner, Ulrike; Pilarczyk, Ulrike, Der gebannte Moment. Jugendliche als Fotografen, in: Bilstein, Johannes u.a. (Hgg.), Transformationen der Zeit. Erziehungswissenschaftliche Studien zur Chronotopologie, Weinheim 1999, S. 276-309.

¹⁹Mietzner, Ulrike, Religiöse Motive in der zionistischen Bildkultur Palästinas und Israels, in: Macha, Hildegard; Wulf, Christoph (Hgg.), Formen des Religiösen. Pädagogisch-anthropologische Annäherungen, Weinheim 2004.

Ulrike Mietzner, Ulrike Pilarczyk

Bildforschung lässt sich als phänomenologische Analyse verstehen, und zwar insofern, als sie sich auf konkrete Erfahrung bezieht, die jedoch einem permanenten Prozess der Wandlung unterzogen ist. In einer Zeit, in der Bilder weltweit ausgetauscht werden, eröffnen sich zudem Forschungsmöglichkeiten, die die Transformation von Bildern nicht nur zeitlich, sondern auch über Ländergrenzen hinweg beobachten. Aby Warburg wollte solche Bildung mit einer Ausstellung seines Mnemosyne-Atlas bewirken: „Ich sehe diese Kombination von mechanischer Anschaulichkeit und rückwirkender Bildbetrachtung eben als ein Erziehungsmittel für Gebildete und Ungebildete an, wie es die menschliche europäische Gesellschaft bisher noch nicht besitzt.“²⁰ Die Aufgaben für eine vergleichende erziehungs-, sozial- und kulturwissenschaftliche Forschung sind angesichts der bestehenden Bilderfülle und Bilderfaszination groß.

Ulrike Mietzner und Ulrike Pilarczyk erforschen Fotografien als Quelle erziehungshistorischer und sozialwissenschaftlicher Forschungen. Sie waren beteiligt an einem DFG-Projekt unter Leitung von Heinz-Elmar Tenorth und Konrad Wünsche an der Humboldt-Universität zu Berlin (1994-2000), bei dem ca. zehntausend Fotografien zum Thema Kindheit, Jugend und Schule im 20. Jahrhundert gesammelt, erfasst und ausgewertet wurden. Im Zuge dieser Forschungstätigkeit entwickelten sie das methodische Verfahren der seriell-ikonografischen Fotoanalyse, die auch Gegenstand einer gemeinsamen Habilschrift ist (Druck in Vorbereitung, 2004). Derzeit arbeiten sie in einem neuen DFG-Projekt der Universität Potsdam unter der Leitung von Juliane Jacobi zu Formen der jüdisch/israelischen Gemeinschaftserziehung in den Jahren 1920 bis 1970 auf der Grundlage eines Bestandes von mehr als sechstausend privaten und öffentlichen Fotografien aus Deutschland und Israel.

²⁰Brief Aby Warburgs an Karl Umlauf, 13.10.1928. Zitiert nach: Fleckner, Uwe, „... von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation - und zurück.“ Aby Warburgs Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium, in: Bredekamp, Horst; u.a. (Hgg.), Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990, Hamburg 1990, S. 313-334; hier S. 333.

Politikwissenschaftliche Bildforschung - eine Skizze von Benjamin Burkhardt



Abb.1: Das Brandenburger Tor als 'Bühnenbild' einer politischen Protestinszenierung. Foto: BiPolAr

Politik und Theater

Politik kommt zu Beginn des 21. Jahrhunderts immer mehr in der Welt des Theaters an.¹ Eine ganze Reihe standardisierter Metaphern macht das sehr deutlich: Kollektiv verbindliche Entscheidungen werden auf

¹Sehr deutlich wird dies beispielsweise in Grunert, Manfred u.a., *Der Körper als Darstellungsmittel. Die theatrale Inszenierung von Politik am Beispiel Benito Mussolinis*, in: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hgg.), *Verkörperung*, Tübingen 2001, S. 171-198. Dieser und ähnliche Texte (siehe etwa Fußnote 2) basieren auf den Thesen in Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 7. Aufl., München 1991.

und hinter der öffentlichen Bühne getroffen. Der Bundeskanzler wird seiner Rolle gerecht - oder auch nicht. Interne Richtungskämpfe in einer Parlamentsfraktion bringen Protagonisten und Antagonisten hervor. Wahlsiege werden zu „Happy Ends“ stilisiert, Wahlniederlagen entfalten (hoffentlich) kathartische Wirkungen und Parteitage folgen ausgeklügelten Dramaturgien. Die Rede vom Theater ist nicht nur metaphorisch gemeint. Politik wird tatsächlich theatral inszeniert; das geschieht bereits seit Jahrtausenden: „In diesem Sinne wird Politik also seit jeher dargestellt und visualisiert - einen unschuldigen Naturzustand [...] gab es nie.“² Das öffentliche Bewusstsein dafür ist aber insbesondere in den vergangenen Jahren stark gewachsen.

Politikwissenschaft ist die systematische Beschäftigung mit der Herstellung kollektiv verbindlicher Entscheidungen.³ Wenn sich Strukturen, Prozesse und Gestaltungsaufgaben der solchermaßen definierten Politik verändern bzw. wenn ihr Paradigma neu definiert wird, kann das die ihr zugeordnete Disziplin nicht unberührt lassen. Der „*pictorial turn*“ der 1990er Jahre wirkt deshalb auch auf die Politikwissenschaft - allerdings nur sehr langsam. Insbesondere Andreas Dörner, Marion G. Müller und Dietmar Schiller haben diesbezüglich Grundlagenarbeit geleistet.⁴ Die Wissenschaft von der Politik hat die enge Bindung ihres Gegenstandes an visuelle Kommunikation (die schon vor dem „*pictorial turn*“ bestand) zwar sehr lange ignoriert.

²Leggewie, Claus, *Fischer syne Fru und des Kanzlers neue Kleider. Inszenierungen des Politischen - Politik als Theater?*, in: Streeck, Ulrich (Hg.), *Erinnern, Agieren und Inszenieren. Enactments und szenische Darstellungen im therapeutischen Prozess*, Göttingen 2000, S. 233.

³Eine Standortbestimmung der Politologie leistet Mols, Manfred, *Politik als Wissenschaft. Zur Definition, Entwicklung und Standortbestimmung einer Disziplin*, in: Lauth, Hans-Joachim u.a. (Hgg.), *Politikwissenschaft. Eine Einführung*, 3. Aufl., Paderborn 2001, S. 25-66.

⁴Bedeutend sind in diesem Zusammenhang beispielsweise Dörner, Andreas, *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*, Frankfurt am Main 2001 sowie Müller, Marion G., *Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 1828-1996*, Berlin 1997 und Schiller, Dietmar, *Brennpunkt Plenum. Die Präsentation von Parlamenten im Fernsehen*, Wiesbaden 2002. Den Begriff des „*pictorial turn*“ in den Kulturwissenschaften prägte insbesondere Mitchell, W.J.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.

Doch seit zwei Jahrzehnten verdichten sich die sporadischen Ansätze politikwissenschaftlicher Bildforschung. Dabei ist es immer ein transdisziplinäres Geschäft, wenn politische Bilder wissenschaftlich erforscht werden. Kunstgeschichte, Medienwissenschaften, Semiologie und Psychologie sind nur einige der Disziplinen, die bei der Analyse visueller politischer Kommunikation ins Spiel kommen. Auch die Trennung politikwissenschaftlicher und geschichtswissenschaftlicher Fragestellungen lässt sich in diesem Rahmen nur künstlich aufrecht erhalten. Die folgenden Ausführungen sollen skizzenhaft andeuten, wie visuelle politische Kommunikation bisher erforscht wurde und inwiefern digitale Datenbanken bei dieser Forschung helfen können.

Ansätze zur Erforschung politischer Bilder

Bis weit in die 1990er Jahre hinein wurden Bilder durch PolitikwissenschaftlerInnen kaum erforscht.⁵ Doch eine Wurzel der Analyse politischer Bildwelten im deutschen Sprachraum reicht zurück in die 1980er Jahre. In seiner Habilitationsschrift beschäftigte sich der Landauer Politikwissenschaftler Ulrich Sarcinelli mit Wahlkampfkommunikation. Dabei plädierte er für die grundlegende „Differenzierung zwischen Herstellung und Darstellung von Politik, also zwischen Politikerzeugungs- und Politikvermittlungsprozessen.“⁶ Ohne konkret auf Bilder einzugehen, hatte Sarcinelli damit die Basis für die Anerkennung der ästhetisch-symbolischen Dimension von Politik gelegt. Häufig wurde und wird den jeweiligen EntscheidungsträgerInnen nämlich ihre Selbstinszenierung vorgeworfen. Aber Politik gibt es nicht „an sich“: Wo kollektiv verbindliche Entscheidungen hergestellt werden, da müssen sie auch kommuniziert werden. Parteitage können ebenso wie Protestaktionen nur dann politische Wirkung ent-

⁵Aufgegriffen wurde diese Problematik höchstens ausnahmsweise, etwa bei Münkler, Herfried, Politische Bilder, Politik der Metaphern, Frankfurt am Main 1994.

⁶Sarcinelli, Ulrich, Symbolische Politik. Zur Bedeutung symbolischen Handelns in der Wahlkampfkommunikation der Bundesrepublik Deutschland, Opladen 1987, S. 66. Sarcinelli entwickelte seine Thesen in kritischer Auseinandersetzung mit der Analyse expressiv-zeichenhafter Politikanteile in Edelman, Murray, Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns, Frankfurt am Main 1976.

fallen, wenn sie öffentlich wahrgenommen werden. Herstellungspolitik und Darstellungspolitik sind also die beiden Seiten einer Medaille. Unterdessen gibt es in der Nachfolge Sarcinellis einige Arbeiten, die sich mit der Herstellung und Darstellung visueller politischer Kommunikation (insbesondere im Zusammenhang mit Wahlen) beschäftigen.⁷ Momentan nehmen Journalismus und Wissenschaft neben Wahlkämpfen übrigens insbesondere Kriege zum Anlass dafür, die politischen Implikationen von (Un-)Sichtbarkeit zu thematisieren. Egal ob als entscheidende Beweismittel im Kosovo oder als Produkte der US-amerikanischen Zensur im Irak: Bilder haben für die öffentliche Wahrnehmung bewaffneter Konflikte, aber auch für deren tatsächlichen Verlauf, heute entscheidende Bedeutung. Dabei ist es keineswegs immer an erster Stelle die Politikwissenschaft, welche die politischen Implikationen visueller Kommunikation systematisch analysiert. Ein Bewusstsein für die Zusammenhänge zwischen der Beschleunigung der Bilder im digitalen Zeitalter und militärischer Taktik hat insbesondere die Bildmedien-Kritik des Philosophen Paul Virilio geschaffen.⁸

Ein weiterer Philosoph, der wichtige Anregungen zur Erforschung visueller politischer Kommunikation außerhalb der Politikwissenschaft gegeben hat, war Michel Foucault. Er fokussierte insbesondere die Dimension des Blicks, indem er sich mit den historischen Bedingungen der Sichtbarkeit in Gefängnisbauten auseinandersetzte.⁹ Auf diesen Vorarbeiten fußt die Theorie der englischsprachigen „Visual

⁷Typische Beispiele für solche Studien finden sich beispielsweise in den Sammelbänden Willems, Herbert (Hg.), Die Gesellschaft der Werbung. Kontexte und Texte. Produktionen und Rezeptionen. Entwicklungen und Perspektiven, Wiesbaden 2002 und Sarcinelli, Ulrich (Hg.), Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur, Bonn 1998. Im erstgenannten Buch wird insbesondere die persuasive Seite der Politik beleuchtet (beispielsweise von Ludgera Vogt), der zweite betrachtet ausführlich die Wechselwirkungen zwischen politischer Kommunikation und Massenmedien.

⁸Wichtig wurde in diesem Zusammenhang unter anderem Virilio, Paul, Krieg und Fernsehen, München 1993. Ein Beispiel für die ungebrochene Aktualität des Themas ist Rötzer, Florian, Wartainment. Der Krieg als Medienspektakel, in: Kunstforum 165 (Juni - Juli 2003), S. 38-63.

⁹Foucault, Michel, Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1977.

Culture“, die sich seit einigen Jahren mit kulturellen Überformungen der Sichtbarkeit beschäftigt. In Deutschland wird dieser Ansatz insbesondere von Tom Holert vertreten; er untersucht die Zusammenhänge von Macht, Wissen und Sichtbarkeit. Holert ist kein Politikwissenschaftler, doch die „Beobachtung gesellschaftlicher Interaktionen, an denen Bilder beteiligt sind“, die er sich zum Ziel setzt, sollte eigentlich ein zentrales Anliegen der Politologie sein.¹⁰ Ganz anders als Foucault und die typischen VertreterInnen der „Visual Culture“ hat sich ferner Siegfried Frey mit den politischen Auswirkungen des menschlichen Blicks befasst. Ihm ging es um „Die Macht des Bildes“ aus psychologischer Sicht.¹¹ Frey entwickelte ein Notationssystem zur Analyse nonverbaler Schlüsselreize - so konnte er belegen, dass die Körpersprache von Politikern für deren Rezeption von höchster Bedeutung ist.

Auch die vielleicht wichtigste Strömung der Erforschung politischer Bilder hat ihre Wurzeln außerhalb der Politikwissenschaft, nämlich in der Kunstgeschichte. Urväter der „Politischen Ikonografie“ sind Aby Warburg und Erwin Panofsky. Martin Warnke hat deren Ansätze in Richtung einer Geschichte der Abbildung von Herrschaft weiter entwickelt; und insbesondere jüngere Vertreter der „Politischen Ikonografie“ haben politische Bilder dann interdisziplinär erforscht.¹² Hilfreich waren dabei wohl auch die Arbeiten am „Bildindex zur politischen Ikonografie“, der im Hamburger Warburg-Haus durch eine Bibliothek ergänzt wird. Die Politikwissenschaft hat dagegen bisher nahezu überhaupt kein eigenes Instrumentarium zur Kategorisierung

¹⁰Holert, Tom, Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit, in: Ders. (Hg.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*, Köln 2000, S. 14-33, hier S. 33. Eine gelungene Einführung in die „Visual Culture“ bietet Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, London 1999. Den oben erwähnten Zusammenhang von Krieg und Bild erkunden aus Sicht der „Visual Culture“ Holert, Tom; Terkessidis, Mark, *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*, Köln 2002.

¹¹Frey, Siegfried, *Die Macht des Bildes. Der Einfluss der nonverbalen Kommunikation auf Kultur und Politik*, Bern 1999.

¹²Als zentrale Programmschrift dieser Schule vgl. *Forschungsstelle Politische Ikonografie* (Hg.), *Bildindex zur politischen Ikonografie*, Hamburg 1993.

und Analyse visueller Kommunikation. In diesem Zusammenhang gibt es viel vom Hamburger Index bzw. von der „Politischen Ikonografie“ insgesamt zu lernen, insbesondere was motivische Traditionen und den Blick über die allerjüngste Vergangenheit hinaus angeht. Die Politikwissenschaft muss also nicht „bei Null“ anfangen, wenn es um politische Bilder geht. Einer ihrer wichtigsten Vertreter der vergangenen Jahrzehnte, Klaus von Beyme, hat mit seiner Skizzierung einer „Kunstpolitologie“ denn auch ganz bewusst an Panofsky und dessen SchülerInnen angeknüpft. So ist es als Aufforderung an die Politikwissenschaft zu lesen, sich für kunsthistorische Methoden zu öffnen, wenn von Beyme schrieb: „Jede Wissenschaft kann zur Hilfswissenschaft einer anderen Disziplin werden. Darin liegt keine Degradierung, sondern eine Erhöhung durch die Anerkennung der Relevanz des eigenen Fachs für das jeweils andere.“¹³ Allerdings war sein Ansatz deutlich begrenzt, indem er sich nur mit Kunst beschäftigte. Nicht-ästhetische Bilder blieben in diesem Konzept außen vor. Trotzdem kann man von Beyme gemeinsam mit der zur „Deutschen Vereinigung für Politische Wissenschaft“ gehörigen Arbeitsgruppe „Film und Politik/Visuelle Politik“ als Kronzeugen dafür betrachten, dass es in der Politikwissenschaft mittlerweile Ansätze für eine Zusammenarbeit mit der Kunstgeschichte gibt.¹⁴ Eines der jüngsten Beispiele der Verquickung kunsthistorischer und politologischer Fragestellungen lieferte Ende Oktober 2003 eine Leipziger Tagung, die sich mit „*Visual Culture in the Service of the State*“ befasste.¹⁵

Die vollständige Aufzählung aller relevanten Forschungen zur visuellen politischen Kommunikation ist hier nicht mein Ziel. Verweisen sei jedoch auf den ausführlichen Literaturüberblick zur visuellen

¹³Beyme, Klaus von, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt 1998, S. 9f.

¹⁴Vgl. beispielsweise Hofmann, Wilhelm (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik*, Baden-Baden 1999.

¹⁵Ein Tagungsbericht (unter anderem war auch Klaus von Beyme anwesend) findet sich unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=349> (27.01.2004).

Kommunikation, den Marion G. Müller kürzlich vorgelegt hat.¹⁶ Wichtig ist jedenfalls die Auflösung etablierter methodischer Grenzen im Prozess des Forschens: Semiotische Ansätze können die politikwissenschaftliche Bildforschung selbstredend ebenso bereichern wie medienhistorische oder archivkundliche Studien.¹⁷ Den transdisziplinären Kooperationen sind hier keine Grenzen gesetzt - nur muss die Politikwissenschaft ihre besonderen Stärken in solche Projekte viel mehr als bisher mit einbringen. Diese methodischen Kernkompetenzen liegen weniger auf Seiten der Analyse von Bildinhalten. Weitaus eher sind sie im Bereich der Herstellung öffentlich verbindlicher Entscheidungen zu suchen. Politikwissenschaft kann und sollte also Fragen der folgenden Art stellen bzw. beantworten: Wie werden Bilder in unserer Gesellschaft politisiert? Wer entscheidet über öffentliche (Un-) Sichtbarkeit? Wann, wo und warum verändern Bildmedien die Strukturen, Prozesse und Gestaltungsaufgaben von Politik? Was ist Darstellungspolitik heute?

„BiPolAr“ - ein Experiment

Noch immer befindet sich die Politikwissenschaft im Anfangsstadium, wenn es darum geht, an visueller Kompetenz zu gewinnen. Eine von dem Politologen Claus Leggewie geleitete Arbeitsgruppe an der Justus-Liebig-Universität Gießen will nun bei diesem „Wandel durch Annäherung“ helfen. Im Folgenden möchte ich kurz das Projekt vorstellen, an dem ich selbst mitarbeite und von dem ich hoffe, dass es weitere Experimente ähnlicher Art inspirieren könnte: Gemeinsam mit Studierenden versuchen wir, im Rahmen eines Lehrforschungs-

¹⁶Müller, Marion G., Grundlagen der visuellen Kommunikation, Konstanz 2003. Das Buch ist auch für Studierende angenehm lesbar und deutlich aus der Perspektive der „Politischen Ikonografie“ geschrieben. Eine Rezension erschien auf H-Arthist: <http://www2.h-net.msu.edu/reviews/showrev.cgi?path=184171057086441> (27.01.2004).

¹⁷In diesem Sinne sollten Bücher wie etwa Dörner (wie Anm. 4) oder Kittler, Friedrich, Optische Medien, Berlin 2002 eigentlich zum Kanon der Erforschung politischer Kommunikation gehören; und auch ein Essay wie Bruhn, Matthias, Bildwirtschaft. Verwaltung und Verwertung der Sichtbarkeit, Weimar 2003, der bewusst gegen alle traditionellen Wissenschaftsgrenzen verstößt, ließe sich dann in diese Reihe eingliedern.

projekts Schlüsselbereiche und „Schlüsselbilder“ der visuellen politischen Kommunikation digital zu speichern.¹⁸ Derzeit besteht unsere Sammlung aus etwa 800 Dateien. Zugleich versuchen wir, eine kleine Plattform zur visuellen politischen Kommunikation aufzubauen (<http://www.bipolar.uni-giessen.de>).¹⁹ In diesem Rahmen haben wir beispielsweise eine kurze, annotierte Auswahlbibliografie erstellt. Denkbar wäre auch, einschlägige Texte oder visuelle Präsentationen auf der Seite zu publizieren. Wir stehen in jeder Hinsicht noch am Beginn unseres Experiments.

Der Titel der Datenbank lautet „BiPolAr“. Er verweist auf die beiden Pole Bildwissenschaft/Politikwissenschaft sowie auf die Elemente „Bilder“, „Politik“ und „Archivierung“. Während insbesondere die Kunstgeschichte über eine lange Tradition institutioneller Bildspeicherung (Diatheken etc.) verfügt, fehlen der Politikwissenschaft solche Instrumente bisher nahezu vollständig. Als Gegenargument könnte man anführen, dass unendlich viele Bildsammlungen politische Implikationen aufweisen und damit indirekt „politische Bildarchive“ sind. Ich halte diese Sichtweise auch für richtig und beschäftige mich deshalb im Rahmen meiner Promotion mit „Politischen Bildern und Archivpolitik“ von digitalen Sammlungen wie etwa der „Lost Art Internet Database“ (<http://www.lostart.de>) oder dem „Kolonialen Bildarchiv“ der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (<http://www.stub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de>). Aber „BiPolAr“ füllt doch eine Lücke: Es handelt sich dabei nämlich um eine Sammlung, die speziell im Bereich der politikwissenschaftlichen Lehre und zur Gewinnung einer Klassifikation politischer Bilder eingesetzt wer-

¹⁸Das hier angesprochene Konzept des „Schlüsselbildes“ weicht von dem prominenten Modell ab, das von Ludes, Peter, Schlüsselbild-Gewohnheiten. Visuelle Habitualisierungen und visuelle Koordinationen, in: Knieper, Thomas; Müller, Marion G. (Hgg.), Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand - Grundlagen und Perspektiven, Köln 2001, S. 64-78 entworfen wird. Uns geht es insbesondere um Bilder, die für kollektive Gedächtnisse zentral sind. Über terminologische Alternativen wie „Ikone“ oder „Schlagbild“ (Warburg) debattieren wir momentan.

¹⁹Aus urheberrechtlichen Gründen ist die Bild-Datenbank allerdings nur per Passwort für Forschende und Studierende zugänglich.

den soll. Bisher hat in diesem Bereich nur die „Politische Ikonografie“ (die aber eher kunsthistorisch orientiert ist) Pionierarbeit geleistet und mit ihrer „Warburg Electronic Library“ (<http://www.welib.de>) gezeigt, dass digitale Sammlungen politischer Bilder für die Forschung sehr inspirierend sein können.²⁰ Ein Projekt alleine wird den allgemeinen Mangel an politikwissenschaftlicher Bildkompetenz jedoch nicht beheben können. Das Ziel muss auch hier multiperspektivische Forschung sein.

„BiPolAr“ wird als Experiment immer im Status des „work in progress“ verbleiben. Sichten, Sammeln und Verwerfen sind wichtige Techniken zum Aufbau bildwissenschaftlicher Kompetenz. „Kennerschaft“ heißt das in der Kunstgeschichte. Unsere Arbeit mit der Datenbank wirft täglich neue Probleme auf; genau darin steckt jedoch der Gewinn des Projekts. Es schärft den Sinn aller Beteiligten für archivwissenschaftliche, für technologische und nicht zuletzt für bildwissenschaftliche Probleme. Insbesondere die Frage der Katalogisierung beschäftigt uns immer wieder. So versuchen wir im Wintersemester 2003/2004 in Zusammenarbeit mit unseren Studierenden, die visuelle Dimension politischer Rituale besser erfassen zu lernen. Immer wieder ist es der menschliche Körper, der uns dabei als politischer Bildträger ins Auge springt. Das gilt nicht nur für DemonstrantInnen, die sich mit Peace-Zeichen bemalen, sondern beispielsweise auch für die Begrüßungszeremonien höchster staatlicher RepräsentantInnen oder für den berühmten Kniefall Willy Brandts. Es ist denn auch kaum möglich, Elemente der Körpersprache und des politischen Rituals voneinander zu trennen. Vielleicht sollte man die Körpersprache deshalb eher als Untereinheit des Rituals begreifen - eine Überlegung, die fundamentale Auswirkungen auf die Struktur unseres Bildkataloges hätte. Transdisziplinäre Fertigkeiten und Terminologien sind bei der Klärung solcher Probleme unabdingbar, denn immer wieder kommt es zum Konflikt zwischen politikwissenschaftlichem Wunsch-

²⁰Recht eng mit dem Projekt verzahnt ist beispielsweise der Sammelband Beuthner, Michael u.a. (Hgg.), *Bilder des Terrors - Terror der Bilder? Quantität und Qualität der Medienbilder* des 11. September, Köln 2003.

denken und informationstechnischer Machbarkeit. Für avancierte technische Lösungen fehlen uns die finanziellen Spielräume. Datenbanken wie die unsere können jedoch auch im Rahmen knapper Ressourcen insbesondere dazu dienen, Kategoriensysteme zur Erfassung politischer Bilder zu entwickeln. Wer Bilder erforschen möchte, wird dabei zwangsläufig zum Sammler. Und wo große Bildmengen auflaufen, müssen diese auch geordnet werden - fast automatisch ergibt sich eine „Schubladifizierungs“-Strategie. Solche Katalogisierungen sind jedoch nicht statisch zu denken, sondern unterliegen ebenso wie die gesamte visuelle Kommunikation beständigen Änderungen.

Ich hoffe mit meinen kurzen Bemerkungen klar gemacht zu haben, dass „BiPolAr“ uns zu einem ausgesprochen produktiven Meta-Blick auf die politische Bilderwelt zwingt. Man sieht nicht, was man nicht weiß: Gerade deshalb wäre der Ausgang der Politologie aus ihrer selbst verschuldeten Blindheit so wichtig. Bild-Datenbanken könnten dabei helfen.

Benjamin Burkhardt studierte Geschichte, Fachjournalistik, Politikwissenschaft und Kunstgeschichte in Gießen und Cheltenham von 1997 bis 2002. Seit 2000 ist er Stipendiat der Studienstiftung, seit 2002 Empfänger eines Promotionstipendiums. Seine Dissertation wird von Prof. Dr. Claus Leggewie betreut.

Urheberrecht und wissenschaftliches Arbeiten Forschung mit und an Bildern in der Geschichtswissenschaft von Astrid Auer-Reinsdorff

Wissenschaftliches Arbeiten bedingt die Auseinandersetzung mit den Ergebnissen anderer sowie die Verwendung von Bildern und Illustrationen. Beinahe unbewusst orientiert sich der Wissenschaftler / die Wissenschaftlerin¹ beim Zitieren und in der Diskussion mit den Werken anderer an Vorgaben, welche ihren Ursprung in den Regelungen des Urheberrechts haben. Die in den Grundzügen jeden wissenschaftlichen Arbeitens verankerten Zitierregeln scheinen mit den Möglichkeiten der neuen Medien obsolet oder werfen bislang nicht bekannte oder bewusste Fragestellungen auf.

1. Grundzüge

Das Urheberrechtsgesetz (UrhG)² regelt die Beziehungen des Urhebers zu seinem Werk sowie dessen wirtschaftliche Verwertungsmöglichkeiten. Die umfassenden Rechte des Urhebers und der Leistungsschutzberechtigten finden ihre Grenzen durch Schrankenregelungen, welche dem Interesse der Allgemeinheit an der Auseinandersetzung mit und der Information über das Werk Raum bieten.

Bilder an sich können nach § 2 UrhG als Lichtbildwerke (Nr. 5), als Lichtbilder nach § 72 UrhG, im Zusammenhang mit wissenschaftlichen Ausgaben (§ 70 UrhG) und bei Abbildungen von Personen zusätzlich als Bildnisse geschützt sein. Ferner können sie integraler Bestandteil anderer Werke, zum Beispiel von Sprach- und Filmwerken sein. Gemälde (anders als Fotografien) sind den Werken der bildenden Künste nach § 2 Nr. 4 UrhG zugeordnet. Grafische Gestaltungen werden vom Schutzbereich des Urheberrechts erfasst, wenn sie als angewandte Kunst im Sinne einer individuellen künstlerischen Gestaltung angesehen werden können (§ 2 Nr. 4 UrhG).

¹Aus Gründen des flüssigen Schreibstils und der besseren Lesbarkeit verwendet die Autorin nachfolgend ausschließlich die männliche Form, wobei die Wissenschaftlerin und die Urheberin ebenso gemeint sind.

²<http://bundesrecht.juris.de/bundesrecht/urhg/> (27.01.2005).

In der wissenschaftlichen Arbeit im Druck- oder Offline-Bereich genauso wie in der Online-Nutzung bietet das UrhG Schrankenregelungen mit dem Zitatrecht (§ 51 UrhG), dem Recht der öffentlichen Zugänglichmachung (§ 52 a UrhG), dem Recht zur Vervielfältigung zum sonstigen eigenen Gebrauch (§ 53 UrhG) und dem Recht zur Verwendung von Bildnissen (§ 60 UrhG).

Daneben kommt eine Verwendung von Bildern in Betracht, wenn der Urheber und/oder die Leistungsschutzberechtigten – zum Beispiel der Verlag – das Recht zur Nutzung unentgeltlich oder entgeltlich in Form einer Lizenz einräumt.

2. Welche Rechte an Bildern sind geschützt?

2.1. Rechte des Urhebers an Lichtbildwerken und Lichtbildern

Lichtbildwerke unterscheiden sich von den einfachen Fotografien dadurch, dass der Urheber diesen durch eine individuelle Gestaltung einen persönlichen Ausdruck verleiht. Dies geschieht im Rahmen der technischen Möglichkeiten etwa durch die Wahl der Perspektive, des Ausschnitts und des Wiedergabematerials sowie der Einflussnahme im Entwicklungsprozess. In allen Lebensbereichen können urheberrechtlich geschützte Lichtbildwerke entstehen, besonders häufig sind sie in den Bereichen der Architektur-, Objekt-, Reportage- oder Pressefotografie.

Den Urhebern von Lichtbildwerken sowie deren Erben steht bis zu siebenzig Jahre nach dem Tod des Urhebers das ausschließliche Recht zu, über Verwendung und wirtschaftliche Verwertung zu bestimmen.

Den Lichtbildern, also jeder Fotografie, kommt nach § 72 UrhG Schutz zu. Dies ist historisch bedingt, da in den Anfängen der Fotografie wegen des erheblichen Material- und Zeitaufwands die Leistung der Fotografen als besonders schützenswert erschien. Anders als bei Designleistungen oder grafischen Gestaltungen bedarf es keiner besonderen Individualität oder eines Ausdrucks persönlich geistigen Schaffens.

Die Rechte an Lichtbildern erlöschen fünfzig Jahre nach der Veröf-

fentlichung oder nach der Herstellung.

2.2. Rechte des Verlags

Die Rechte eines Verlegers regelt das Gesetz über das Verlagsrecht (VerlagsG), wobei zumeist abweichende und spezielle Regelungen im Verlagsvertrag zwischen Autor und Verlag enthalten sind. Der Verlagsvertrag kann Texte und Abbildungen umfassen. Mit Abschluss erwirbt der Verlag zumeist für die Dauer der urheberrechtlichen Schutzfrist das ausschließliche Recht, das Werk in Form eines Verlagswerkes zu verwerten. Im Einzelfall können Text- oder Bildautor mit dem Verlag abweichende Regelungen hinsichtlich der Dauer, des Umfangs weitergehender Rechte etc. treffen. Für das wissenschaftliche Arbeiten bedeutet dies, dass der Wissenschaftler sich bei der Nutzung von Teilen eines Buchs an den Schrankenregelungen nach dem UrhG zu orientieren hat.

2.3. Rechte des Datenbankherstellers

Der Betreiber einer Bilddatenbank, welche Bilder rein katalogartig oder nach einfachen Ordnungsprinzipien sortiert sammelt und bereit hält, ist hinsichtlich seiner wirtschaftlichen Investition an sich geschützt (§§ 87 a ff. UrhG). Sind die gespeicherten Bilddateien ferner einzeln abrufbar und nach individuellen Ordnungskriterien zusammen gefasst, genießt der Hersteller zusätzlich Schutz als Datenbankhersteller für seine persönliche geistige Schöpfung (§ 4 UrhG).

Dem Datenbankhersteller steht zum Schutz seiner Investition in die Auswahl, den Aufbau, die Pflege, das Bereithalten etc. der Daten das ausschließliche Recht zu, diese zu vervielfältigen, zu verbreiten und öffentlich wiederzugeben. Dies umfasst auch das Verbot der Nutzung wesentlicher Teile oder der wiederholten und systematischen Nutzung von an sich unwesentlichen Teilen der Datenbank. Ohne weitergehende Rechtseinräumung ist die Nutzung der Datenbank nach den vom Betreiber vorgegebenen Zwecken oder im Einzelfall in unwesentlichen Teilen für eigene Zwecke erlaubt.

Die Schutzfrist für Datenbanken beträgt fünfzehn Jahre, wobei sie

bei Überarbeitungen, fortlaufenden Aktualisierungen und Ergänzung jeweils von neuem beginnt.

3. Was ist ein wissenschaftliches Zitat?

Die Rechte der Urheber und Leistungsschutzberechtigten (zum Beispiel Verlage, Datenbankhersteller) erfahren im Interesse der Allgemeinheit an kultureller und wissenschaftlicher Entwicklung eine Einschränkung, was die Nutzung in anderen Werken umfasst. Nach § 51 UrhG ist die Vervielfältigung, Verbreitung und öffentliche Wiedergabe von einzelnen erschienenen Werken in einem anderen wissenschaftlichen Werk (Nr. 1) zur Erläuterung des Inhalts oder Stellen eines Werkes in anderen Sprachwerken (Nr. 2) erlaubt.

Für die Verwendung von als Lichtbilder oder Lichtbildwerke geschützten vollständigen Bildern in der wissenschaftlichen Arbeit gibt § 51 Nr. 1 UrhG den Rahmen in Form einer gesetzlichen Erlaubnis vor.

Bilder können unter den nachfolgenden Voraussetzungen in jede andere Form von Werken integriert werden:

- Es handelt sich um einzelne Bilder, nicht um eine Vielzahl.
- Diese sind bereits im Sinne des § 6 Absatz 2 UrhG erschienen.
- Diese werden unverändert wiedergegeben.
- Die Verwendung dient der Erläuterung des Inhalts, zum Beispiel nicht nur zur Illustration.
- Sie werden in einem selbständigen wissenschaftlichen Werk verwandt.
- Es erfolgt eine Quellenangabe (Urhebernennung, Ort und Datum des Erscheinens).

Erschienen ist ein Werk, wenn mit Zustimmung der Berechtigten das Original oder Vervielfältigungsstücke der Öffentlichkeit angeboten oder in den Verkehr gebracht wurden. Ein Zitat ist nach § 51 UrhG nur dann erlaubt, wenn der Urheber und die etwaigen Leistungsschutzberechtigten das Werk in körperlicher Form einem unbegrenzten Personenkreis zur Wahrnehmung angeboten haben (zum Beispiel in Buchform, auf CD-ROM oder anderen Datenträgern). Ein Werk, welches ausschließlich online publiziert ist, ist demnach nicht

erschienen.

Die Aufnahme des zitierten Werkes ist in wissenschaftliche Werke jeder Art erlaubt (zum Beispiel Sprachwerke, wie Bücher und Aufsätze, Sammelwerke, Datenbankwerke, Multimediawerke in der Offline und Online-Verwendung). Wissenschaftliche Werke sind dabei Arbeiten, welche nach Art, Rahmen, Form und dem eigenen geistigen Gehalt der Förderung wissenschaftlicher Erkenntnis dienen sollen. In diese Kategorie können auch populärwissenschaftliche Bearbeitungen fallen, sofern sie den Wissensstand in der Bevölkerung zu den behandelten Themen fördern sollen und nicht ausschließlich Unterhaltungs- oder Werbezwecken dienen. Wissenschaft ist demnach jede Art des methodisch-systematischen Strebens nach Erkenntnis.

Erfolgt keine Auseinandersetzung mit, auch keine kritische oder Erklärung zu dem verwandten Bild, so gilt das Privileg des wissenschaftlichen Zitats nicht. Es kommt dann allenfalls die Wiedergabe von Werkteilen nach § 51 Nr. 2 UrhG in Sprachwerken in Betracht.

Für die Fälle, in denen ein ausschließlich online publiziertes – also nicht erschienenes - Bild verwandt werden soll, kann sich der Verwender ebenfalls auf § 51 Nr. 2 UrhG stützen. Zwar ist regelmäßig außerhalb des wissenschaftlichen Gebrauchs ein Zitat nur als Kleinzitat (Ausschnitt oder Teile des Werkes) erlaubt. Da Bilder ihrer Eigenart nach ihren Zitatzweck nur durch die vollständige Darstellung erfüllen, ist dies ausnahmsweise für die Verwendung in Sprachwerken erfasst, wozu auch Multimediawerke gehören. Für die öffentliche Zugänglichmachung von Werken aus elektronischen Veröffentlichungen ist in 2003 in Umsetzung einer Europäischen Richtlinie³ ferner § 52 a UrhG eingefügt worden.

4. Was ist wissenschaftlicher eigener Gebrauch?

Das UrhG sieht in § 53 UrhG die Möglichkeit der Kopie (Vervielfältigung) für den eigenen Gebrauch vor. Hier ist neben der Privatkopie

³Gesetz zur Regelung des Urheberrechts in der Informationsgesellschaft vom 10. September 2003, BGBl. I S. 1774; Dokumentation hierzu unter <http://www.urheberrecht.org> (27.01.2005).

die Kopie für den wissenschaftlichen Gebrauch sowie für die Aufnahme in ein eigenes Archiv oder die Verwendung zu Schulausbildungszwecken durch gesetzliche Erlaubnis freigegeben.

Die Einschränkung auf den eigenen Gebrauch bedeutet, dass keine Weitergabe der hergestellten Kopien an Dritte erfolgen darf, schließt aber nicht die Präsentation der Arbeitsergebnisse aus.⁴

Nach § 53 Absatz 2 Nr. 1 UrhG ist dem Wissenschaftler die Herstellung einzelner Vervielfältigungsstücke eines Werkes gewährt, sofern dies für seine wissenschaftliche Arbeit erforderlich ist. Dies gilt für alle Werkarten. Für Datenbankwerke gilt dies allerdings mit der Einschränkung, dass mit dem wissenschaftlichen Gebrauch keine gewerblichen Zwecke verbunden sein dürfen.

Die Aufnahme von Werken in ein eigenes analoges oder elektronisches Archiv ist möglich, wenn die hierfür erforderliche Vervielfältigung von einer Vorlage erfolgt, welche der Wissenschaftler oder die wissenschaftliche Einrichtung zum Eigentum erworben hat. Die Aufnahme von Datenbankwerken in ein eigenes Archiv ist ausgeschlossen.

Regelungszweck des Archivprivilegs ist, dem Wissenschaftler die Möglichkeit der Nutzung einer unter sachlichen Gesichtspunkten geordneten Sammlung von Werken dauerhaft zu eröffnen, welche er für die Forschung benötigt. Neben der Anordnung nach eigenen Ordnungsprinzipien steht die Sicherung des Bestands durch Vervielfältigungen (Sicherungskopien). Dem Wissenschaftler oder dem Institut ist es aber nicht gestattet, dieses Archiv einer Vielzahl von Nutzern zur Verfügung zu stellen oder diesen den Zugriff zu ermöglichen. Bei elektronischen Archiven ist jede kommerzielle Zwecksetzung ausgeschlossen.

⁴Für die öffentliche Zugänglichmachung in geschlossenen Benutzerkreisen sieht § 52 a UrhG eine Neuregelung vor, um den Anforderungen moderner wissenschaftlicher Forschungsmöglichkeiten Rechnung zu tragen.

5. Verwendung von Bildnissen und Schutz der Rechte des Abgebildeten

Bildnisse im Sinne des § 60 UrhG sind Personendarstellungen. Bei der Verwendung von Bildnissen sind neben den Rechten der Urheber die Rechte der Abgebildeten zu beachten. Die Rechte der Abgebildeten richten sich nach den §§ 22, 23 KUG.⁵ Das Recht am eigenen Bild bedeutet, dass Personenabbildungen jeweils nur mit Einwilligung des Abgebildeten verbreitet oder veröffentlicht werden dürfen. Ausnahmen gelten für die Abbildung von Personen der Zeitgeschichte, sofern sie nicht in verunglimpfender Art und Weise dargestellt sind, für Bilder, auf denen die abgebildeten Personen Beiwerk zum Beispiel zu einer Landschaft sind, Bilder von Versammlungen sowie für Bildnisse, welche nicht auf Bestellung angefertigt sind und zu Zwecken der Kunst verwandt werden.

Die Rechte des Urhebers eines auf Bestellung angefertigten Bildnisses stehen einer Vervielfältigung durch den Besteller nicht entgegen.

6. Was ändert sich nach Ablauf der Schutzfrist?

Mit Ablauf der Schutzfrist werden die Werke gemeinfrei und können uneingeschränkt genutzt werden. Hierbei ist zu beachten, dass Gemeinfreiheit erst eintritt, wenn die Schutzdauer für den Urheber und etwaige Leistungsschutzberechtigte abgelaufen ist. Soll zum Beispiel ein Bild eines alten Meisters vervielfältigt werden und wird hierfür eine Vorlage aus einem Buch verwandt, so sind die Rechte des Verlags zu klären.

7. Was ist bei der wissenschaftlichen Online-Publikation zu beachten?

Die Möglichkeiten der Verwendung von Bildern in der wissenschaftlichen Arbeit im Online-Bereich orientiert sich an den Schrankenregelungen in Bezug auf den Urheberrechtsschutz und dem Ursprung des Bildes sowie der weiteren Be- oder Verarbeitung durch den Wissen-

⁵KUG – Gesetz betreffend des Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie; <http://www.presserecht.de/gesetze/kug.html> (27.01.2005).

schaftler.

Erfolgt die Aufnahme eines Bildes im Rahmen des wissenschaftlichen Zitatrechts, so kann das eigenständige wissenschaftliche Werk unter Verwendung des zitierten Bildes auf jede Art und Weise genutzt und verwertet werden, wie sie der Wissenschaftler wünscht.

Mit dem neuen § 52 a UrhG ist das Recht der öffentlichen Zugänglichmachung eingefügt (making-available-right). Danach dürfen veröffentlichte Teile eines Werks oder ganze Werke in geringem Umfang sowie einzelne Beiträge aus Zeitungen oder Zeitschriften für die wissenschaftliche Forschung vervielfältigt und veröffentlicht werden. Diese neue Schranke der Urheber- und Leistungsschutzrechte wird über die Verwertungsgesellschaften⁶ angemessen vergütet und ermöglicht Wissenschaftlern den gemeinsamen Gebrauch von Werken zu Forschungszwecken.

Voraussetzungen der Erlaubnis der öffentlichen Zugänglichmachung sind:

- Es werden Teile eines Werkes oder Werke in geringem Umfang oder einzelne Beiträge aus Zeitungen oder Zeitschriften verwandt.
- Die Verwendung erfolgt ausschließlich für einen bestimmt abgrenzbaren Personenkreis.
- Dieser Personenkreis verwendet die Werke, Beiträge oder Werkteile für seine eigene wissenschaftliche Forschung.
- Die Verwendung erfolgt ausschließlich im Wege der öffentlichen Zugänglichmachung, wobei zu diesem Zweck Vervielfältigungen erfolgen dürfen.
- Die öffentliche Zugänglichmachung orientiert sich an dem Maß der Erforderlichkeit und dient keinen kommerziellen Zwecken.

Der beteiligte Personenkreis ist nach Kriterien konkret zu bestimmen, und die Zugriffsmöglichkeiten sind durch wirksame technische

⁶Verwertungsgesellschaften sind die VG Wort, VG Bild-Kunst, GEMA, VGF, VFF, VG Musikedition, GVL; Informationen unter <http://www.vgwort.de> ; <http://www.bildkunst.de> ; <http://www.gema.de> ; <http://www.vg-musikedition.de> ; <http://www.gvl.de> ; <http://www.urheberrecht.org> ; <http://www.cmmv.de> (Clearingstelle Multimedia für Verwertungsgesellschaften von Urheber- und Leistungsschutzrechten GmbH).

Astrid Auer-Reinsdorff

Vorkehrungen auf diesen zu beschränken. Wegen des Eingriffscharakters dieser Vorschrift in die Rechte des Urhebers ist der Kreis der Zugriffsberechtigten eng zu fassen. Die gesetzliche Regelung privilegiert Forscherteams, nicht aber die Nutzung zum Beispiel im Intranet einer Universität. Wirksame technische Schutzvorkehrungen sind passwortgeschützte Zugriffslösungen.

Dr. Astrid Auer-Reinsdorff ist seit gut sieben Jahren als Rechtsanwältin in Berlin tätig, wobei sich ihre Arbeitsbereiche auf das EDV-Recht, Internet-, Multimediarecht, verbunden mit dem Urheberrecht und anderen Schutzrechten – Marken-, Domain- und Wettbewerbsrecht – und die Wirtschafts- und Gründungsberatung erstreckt. Unter dem Titel „Urheberrecht und Multimedia – eine praxisorientierte Einführung“ stellte sie 2003 zusammen mit der Co-Autorin Andrea Brandenburg die Grundbegriffe des Urheberrechts in Bezug auf Multimediaproduktionen und –anwendungen sowie die Fragestellungen um die wirtschaftliche Verwertung dar, vgl. Auer-Reinsdorff, Astrid; Brandenburg, Andrea, Urheberrecht und Multimedia – eine praxisorientierte Einführung, Berlin 2003. Sie ist stellvertretende Vorsitzende der Arbeitsgemeinschaft Informationstechnologie im Deutschen Anwaltsverein und hält Vorträge und Seminare zu den Themen ihres Arbeitsbereichs, vgl. <http://www.davit.de>

Literatur
Literatur zum Einstieg in die Historische Bildforschung

Zusammengestellt vom:

Arbeitskreis Historische Bildforschung

Universität Hamburg

Historisches Seminar

Von Melle Park 6

D-20146 Hamburg

<http://www.rrz.uni-hamburg.de/Bildforschung/>

1. Belting, Hans, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990
2. Belting, Hans, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001
3. Burke, Peter, Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen, Berlin 2003 (engl. 2001)
4. Ginzburg, Carlo, Kunst und Soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition (1966), in: Ders., Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1995, S. 63-127
5. Ginzburg, Carlo, Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli - Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst (1979), in: Ders., Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1995, S. 7-44
6. Haskell, Francis, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995
7. Jäger, Jens, Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung (Historische Einführungen, Bd. 7), Tübingen 2000
8. Kemp, Wolfgang (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992
9. Panofsky, Erwin, Ikonographie und Ikonologie (1955), in: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien -

Literatur zum Einstieg in die Historische Bildforschung

Entwicklung - Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln 1979, S. 207-224

10. Panofsky, Erwin, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932), in: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln 1979, S. 185-206

11. Paret, Peter, Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990

12. Scribner, Robert W.; Warnke, Martin (Hgg.), Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 46), Wiesbaden 1990

13. Talkenberger, Heike, Historische Erkenntnis der Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde, in: Goertz, Hans-Jürgen (Hg.), Geschichte. Ein Grundkurs, Hamburg 1998, S. 83-98

14. Wohlfeil, Rainer, Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde, in: Tolkemitt, Brigitte; Wohlfeil, Rainer (Hgg.), Historische Bildkunde. Probleme - Wege - Beispiele (Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12), Berlin 1991, S. 17-35

15. Wohlfeil, Rainer, Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift 243 (1986), S. 91-100

Abbildungsnachweis

Titelbild

Lynn Hershman: Room of One's Own, Interaktive Videoinstallation 1992/93. Still der Projektion an der Rückwand des Raumes. Entnommen aus: Dinkla, Söke, Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute, Ostfildern 1997, S. 191. *Mit freundlicher Genehmigung von L. Hershman und S. Dinkla*

Beitrag Anna Schober:

Abb. 1: Überblendungen von Stadt- und Bildwelten. Foto: Christof Schober, Wien 2000. *Mit freundlicher Genehmigung von A. Schober*

Abb. 2: Aufforderung zur Teilhabe an exotistischen Bildumgebungen. Foto: Christof Schober, Wien 2000. *Mit freundlicher Genehmigung von A. Schober*

Abb. 3: Selbstbetrachtung im Vorübergehen, urbane Intervention: Beat Streuli, „Visitors“, Wien 1996. *Mit freundlicher Genehmigung von A. Schober*

Beitrag Oliver Grau:

Abb. 1: Christa Sommerer und Laurent Mignonneau: IntroAct, Interaktive Installation 1995. *Mit freundlicher Genehmigung der Künstler und O. Grau*

Abb. 2: Thomas A. Edison: Telephonoscope, Zeitschriften-Illustration, Großbritannien 1879.

Abb. 3: Rafael Lozano-Hemmer: Body Movies, Arquitectura Relacional 6 (Linz). *Mit freundlicher Genehmigung von R. Lozano-Hemmer und O. Grau*

Abb. 4: Schattenspiel mit Menschen, in: Hoogstraten, Samuel van, Inleyding tot de Hooge Schoole de Schilderkonst, Rotterdam 1678.

Abb. 5: Raoul Grimoin-Sanson: Cineorama, Paris 1900, in: Vries, Leonard de, Victorian Inventions, London 1971. *Mit freundlicher Genehmigung von O. Grau*

Beitrag Ulrike Mietzner und Ulrike Pilarczyk

Abb. 1, 2: „Familie Deutschland“ Copyright Herlinde Koelbl. *Mit freundlicher Genehmigung von H. Koelbl*

Abb. 3: Private Amateurfotografie 90er Jahre (Bildmontage im Original). *Mit freundlicher Genehmigung von U. Mietzner*

Abb. 4: Klaus Behrla, in: Kinder- und Jugendfilmzentrum in Deutschland (Hg.), Dokumentation Deutscher Jugendfotopreis 1980/81. Im Auftrag des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Remscheid 1981. *Mit freundlicher Genehmigung von J. Schmolting*

Beitrag Benjamin Burkhardt

Abb. 1: Das Brandenburger Tor als 'Bühnenbild' einer politischen Protestinszenierung. Foto: BiPolAr. *Mit freundlicher Genehmigung von B. Burkhardt*