

Markus Dauss

Bildwissenschaft und Bildanalyse

Profil und Grundlinien der Debatten um ‚Bildwissenschaft‘

Seit ungefähr einem Jahrzehnt wird eine lebhaft Diskussions um die Wandlung der Kunstgeschichte in ihrer etablierten Form zu einer meist als *allgemein* etikettierten Bildwissenschaft geführt. Welche sind die Eckpunkte des Feldes, in dem die Auseinandersetzung stattfindet?

Mit der Forderung nach einer Bildwissenschaft ist zumeist das Programm einer fächerübergreifenden Öffnung der kunsthistorischen Disziplin verbunden, das auch von namhaften Vertretern der akademischen Kunstgeschichte eingefordert wird. Verbindendes Anliegen der sonst vielfach kontroversen Positionen ist es, verstärkt systematische, nicht mehr primär geschichtliche, Perspektiven zu integrieren. So soll erkenntnistheoretischen Grundfragen, etwa nach der Wahrnehmung und Verarbeitung von Bildern, eine stärkere Aufmerksamkeit zuteil werden. Zudem ist, so eine eng damit verbundene Leitlinie der Debatte, auf die methodischen Herausforderungen zu reagieren, die der immer stärkere Einsatz medialer, d.h. hier digital generierter, Bilder darstellt. Diese prägen ja tatsächlich entscheidend die visuelle Gegenwartskultur und -kunst. Nicht nur auf den veränderten Status dieser sog. virtuellen Bilder, die keiner materiellen Träger im traditionellen Sinne mehr bedürfen und von dauerhafter Fixierung unabhängig zu sein scheinen,¹ sowie auf die dadurch bedingten neuen Bildproduktions-, Wahrnehmungs- und Verbreitungsstrategien *im Feld der Kunst* soll dabei reflektiert werden. Vielmehr liegt der Anstoß zu diesen Debatten in der Einsicht begründet, dass die zeitgenössische ‚Bilderflut‘ als Folge der ‚Medienexplosion‘ immer stärker alltagskulturelle Lebenskontexte dominiert. Der zeitgenössische Begriff der ‚Medienwelten‘ suggeriert bereits, dass es dadurch bestimmte Paralleluniversen zu geben scheint. Damit haben sich ungekannte Felder der professionellen Herstellung, Gestaltung und Steuerung medial vermittelter Bilder aufgetan; zudem haben sich auch neue Formen ihrer beschleunigten Wahrnehmung, ja sogar der mehr oder weniger souveränen Interaktion mit dem bzw. der Manipulation durch den Bildbetrachter (jetzt zumeist *Nutzer* genannt) herausgebildet.

Eine Grundtendenz besteht daher seit Längerem darin, die untersuchten Bildphänomene als in breitere kulturelle Kontexte eingebettet zu betrachten (sog. *cultural turn*). So wird verstärkt von *Bildkulturen* gesprochen. Damit sind Kulturen des Umgangs mit Bildern in Produktion und Rezeption gemeint, bei denen eine enge Verzahnung mit sozialen Kontexten besteht: Intervenierende Faktoren wie Wahrnehmungen und Vorstellungen des Körpers, materielle und geistige (mentale) Bedingungen, psychologische und kognitive Parameter sowie eben die mediale Konstitution von Bildgenerierung und -wahrnehmung werden in ihrer Überlagerung in den Blick gerückt. Denn es hat sich jenseits aller Unterschiede in der Modellierung dieser Beziehung von Bildern und sozialen Kontexten weitgehend die Einsicht durchgesetzt, dass veränderte soziale Praktiken im Umgang mit Bildern auch das

¹ Kittler 2004.

Bildverständnis und den Status von Bildern selbst berühren müssen. Und, anders herum gedacht, wird sogar betont, dass in deren Beschaffenheit möglicherweise gerade diese neuen sozialen Umgangsweisen gleichsam wie in Programmen angelegt sind.² An diesen Umstellungen, die eben nicht nur den Sektor der Hochkunst betreffen, vermeint auch die Kunstgeschichte nicht vorbeisehen zu können, die vor dem Hintergrund der ‚Bilderflut‘ an den Querverbindungen ihres angestammten Gegenstandes zu Bildpraktiken und -konzepten in Alltagskultur interessiert sein muss. Daher schaut sie stärker denn je auf die historische Bedingtheit der Grenzen und den Konstruktionscharakter ihres immer selbst medial (z.B. in Form von Fotos, Dias, Computerbildern) vermittelten Gegenstandes.³ Und ebenso reflektiert sie zunehmend selbstkritisch und fast schon obligatorisch die in ihrer Disziplin wirkenden Ausschluss- und Abgrenzungsmechanismen.

Dies hat zu aus der Kunstgeschichtsschreibung heraus entwickelten Ansätzen geführt, die die geschichtliche Relativität des ‚klassischen‘ Kunstbegriffes akzentuieren, der traditionell auf die Eigengesetzlichkeit und -wertigkeit (Autonomie) des Kunst-‚Werks‘ abgestellt ist. In Verbindung damit sollen auch andere Status und Funktionen von Bildern herausgearbeitet werden, die diese im Verlauf der ‚Bildgeschichte‘ übernehmen konnten. Ein Beispiel dafür: Der Kunsthistoriker Hans Belting hat eine *Geschichte des Bildes vor dem Beginn der Kunst* in ihrem neuzeitlichen Verständnis vorgelegt. Seine Arbeit rekonstruiert die Einbettung religiöser Bilder (sog. Ikonen) in kultische Zusammenhänge und unterstreicht ihre restmagische Aufladung. Aufgrund dieser Einbettung wurden sie mehr als eine Art ‚Verkörperung‘ denn als möglichst perfekte Abbildung des Heiligen angesehen.⁴ Beltings besondere Aufmerksamkeit genießt die aus der Verkörperungsfunktion hervorgehende Logik der quasi-physischen Teilhabe anstatt einer rein illusionistischen Repräsentation, an die wir heute beim Begriff *Bild* unwillkürlich denken. Letzteres Bildkonzept, bei dem eine räumliche Illusion auf eine mit Hilfe zentralperspektivischer Darstellung ‚durchsichtig‘ gemachte bildliche Oberfläche projiziert wird, wurde erst in der Renaissance leitende Kunstform. Von dieser Analyse der Differenzen in bildnerischen Darstellungsstrategien ausgehend, kann Belting dann, Teil einer wirkmächtigen Doppelstrategie, einen generellen bildwissenschaftlichen Ansatz ableiten. Er kann dann, entsprechend umgestellt, auch Geltung jenseits des gewählten Paradebeispiels, des vormodernen Heiligenbildnisses, beanspruchen.⁵

Allerdings ließ sich an diesem Fall das Zusammenspiel, aber auch die analytische Scheidung von Körper, Medium und Bild so trefflich entfalten. Dieses Dreiecksverhältnis interessiert Belting innerhalb seines anthropologischen Ansatzes nämlich ganz besonders. Bei Ikonen ist das Band zwischen menschlichem Körper, dem Urbild des Antlitzes Christi, und Bildfläche noch sehr eng geknüpft. Über die Analyse des bei der Ikonenmalerei wirksamen Übertragungsvorgangs, der körperliche Direktheit ins Bild setzen soll, lässt

² Die Vorstellung, das bestimmte Wissensordnungen – darunter gerade auch das Wissen der Kunst – wie soziokulturelle Programme „geschrieben“ werden und als Kulturtechniken funktionieren, hat wohl am deutlichsten Vogl (1999) aufgezeigt.

³ Bredekamp 2004.

⁴ Belting 1990.

⁵ Ders. 2001.

sich die Rolle eines vermittelnden Dritten sehr anschaulich herausarbeiten: Die Funktion eines *Mediums* im Sinne eines „Bildträgers“ (Belting) kann hier Kontur gewinnen. So wurde vom Autor, bereichernd für die Kunstgeschichte bzw. besser: Bildgeschichte, der zumeist auf *Massenmedien* verengte Medienbegriff auch für das Verständnis alter Bildkulturen freigestellt. Diese Einbindung des Bildes in anthropologische Praktiken, den Horizont einer gesamt-kulturellen Symbolproduktion, hat aber auch, der Intention Beltings gemäß, Grundsatzfragen nach Charakter, Eigenschaften und Funktionsweise von Bildlichkeit im Kernbereich klassischer Kunst gestellt. Das neuzeitliche, perspektivisch organisierte Tafelbild mit gegenständlichem Darstellungsgehalt kann so vergleichend in den Fokus kommen. Hieran wird deutlich, was Belting mit seiner anthropologischen Fundierung der Bildgeschichte anstrebt: Es soll um das Aufdecken unterliegender Verbindungslinien in der Bildproduktion gehen. Dies kann nur über Epochengrenzen hinweg, aber auch jenseits der etablierten ‚Rahmung‘ des klassischen Kunstbegriffes gelingen. Dabei wird zwar vorausgesetzt, dass mit der Schaffung von Bildern kontinuierlich ähnliche Grundfragen – nach Leben, Tod, Körperlichkeit – gestellt werden. Ihre Beantwortung wird aber nach Belting in jedem Einzelbild mit Hilfe eines je einzigartigen Bilderstatus, der in einer spezifischen Relationierung von Medialität und Körperkonzepten besteht, immer neu vorgenommen. Daher muss der Wandel als Gegenbild der Kontinuität gerade auch in anthropologischer Perspektive berücksichtigt werden.

Angesichts des Zuschnitts von Beltings Ansatz dürfte deutlich werden, dass Bildwissenschaft häufig als eine Art kulturwissenschaftliche Grundlagenforschung konzipiert wird.⁶ Als anregend, aber auch als verkomplizierend, kommt hinzu, dass die vermeintlich ‚exakten‘ Naturwissenschaften, von denen dieser Grundsatzanspruch entlehnt ist, die Rolle von Bildern und Visualisierungsverfahren in ihren Beweis- und Argumentationszusammenhängen seit einiger Zeit selbst neu bewerten. Sie begreifen sie nun nämlich als über bloße Illustrationen hinausgehende, hochkomplexe visuelle Informationsverdichtungen und anschauliche Wissensformen. Mit ihnen treten ganz eigene Dimensionen in den naturwissenschaftlichen Diskurs ein, die man lange verkannt hat.⁷ Daher will nun auch die naturwissenschaftliche Erkenntnistheorie, insofern sie auf die Rolle von Bildern reflektiert, in eine fächerübergreifende Bildwissenschaft integriert sein. Dies gilt umso mehr dann, wenn mit den Modellen oder dem Anspruch naturwissenschaftlicher Erkenntnisbildung menschliche Wahrnehmungsprozesse analysiert werden. Untersucht werden die Aufnahme und Verarbeitung sog. externer, also medial materialisierter, intersubjektiv sichtbar gemachter Bilder. Oder man versucht sogar, der Entstehung sog. interner, mentaler, rein intrasubjektiver Bilder mit neuronalen Analysen auf die Spur zu kommen.⁸ Bei der Kognitionsforschung tritt, ähnlich wie schon im Grenzbereich der historischen Bild-Anthropologie à la Belting, der Übergang zu Fragen der philosophischen

⁶ So bei Sachs-Hombach (2003), der die eingeforderte allgemeine Bildwissenschaft als „Theorierahmen“ definiert, der „Grundlagenreflexionen“ ermöglichen soll (S. 71).

⁷ Kemp 2003, 2004.

⁸ Breidbach 2002; Clausberg 1999, 2003; Singer 2002, 2004; Eine Übersicht dieser Ansätze: Schulz 2003, S. 140-149.

Anthropologie, Erkenntnistheorie und Psychologie in ihren jeweiligen Spielarten deutlich hervor.

Denkt man an die schon skizzierte Bedeutung von Medienwissenschaft und -theorie für das Verständnis zeitgenössischer, aber immer mehr auch historischer Bildphänomene, wird deutlich, dass verschiedene Disziplinen mit ihren jeweiligen Methodenarsenalen um Anteile an einer interdisziplinären Bildwissenschaft ringen.⁹ Geht es um die Etablierung einer ganz neuen Super-Disziplin ‚oberhalb‘ bestehender Fächerbeschränkungen, deren Ansatzflächen daher auch quer zu denen etwa der Kunstgeschichte liegen können? Oder ist das eigentliche Anliegen der Versuch einer interdisziplinären, immer nur partiellen, Integration verschiedener, in der Vielfalt ihrer Fragestellungen und Methoden weiter bestehender Fächer, die bloß in einem Rahmen des Vergleichs, der Interaktion, im idealen Fall: der teilweisen Konvergenz, zusammengeführt werden sollen? Von namhaften Kunsthistorikern – darunter auch der eigentlich schon als ‚Neuerer‘ genannte Belting, vor allem aber Horst Bredekamp¹⁰ – ist als Vertreter desjenigen Faches, von dem die entscheidenden Impulse zur Debatte um Bildwissenschaft ausgegangen sind, mit guten Argumenten eine eigentlich ‚konservative‘ Position markiert worden: Die Auseinandersetzung mit den Bildkonzepten anderer Disziplinen oder auch Neuerungsvorschlägen aus den eigenen Reihen habe gar nicht so sehr durch den Import fachfremder Wissens bereichernd gewirkt. Vielmehr habe sie eigenes, bereits in der Kunstgeschichte eingelagertes – aber häufig verschüttetes – Potential mobilisiert. Die interdisziplinär geführte Debatte gebe insofern vor allem einen heuristischen Horizont der kunstgeschichtlichen Begriffs- und Methodenschärfung ab. Im Ergebnis der angestoßenen kritischen Durchsicht stehe die Kunstgeschichte gestärkt als genuine, historisch bewusste und methodisch reflektierte Bildwissenschaft dar.¹¹ ‚Nur‘ in diesem Sinne wollen auch wir im Folgenden Bildwissenschaft verstanden wissen: Als eine den Blick schärfende Bewusst-, ja Sichtbarmachung eines bereits in der Kunstgeschichte eingelagerten Potentials, das systematische Fragen mit historischer Perspektivierung zu verbinden in der Lage ist. Insofern sollten Kunstgeschichte und Bildwissenschaft nur idealtypisch als Pole eines gemeinsamen Wissenszusammenhangs abgegrenzt werden.

Tatsächlich mag man bei der Lektüre von Studien zur Geschichte der Methodologie der Kunstgeschichte, die nun häufig reflexiv als Mediengeschichte des z.B. stark von fotografischen Bildreproduktionen abhängigen Faches angelegt sind, schnell einen ernüchternden Eindruck gewinnen. Vieles, was andere mit Bildern beschäftigte Disziplinen als neue Programmatiken entdecken, scheint in der Kunstgeschichte schon einmal gewusst worden zu sein – allerdings wäre es ohne die aktuelle Debatte wohl auch weniger präsent. Hierfür zwei Beispiele: Es ist jüngst wiederholt überzeugend rekonstruiert worden, dass die eingeforderte Einbettung der Bildforschung in kulturwissenschaftliche Gesamthorizonte und anthropologische Tiefenstrukturen schon im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts von dem Hamburger Privatgelehrten Aby Warburg skizziert und forschungspraktisch umgesetzt wor-

⁹ Dazu und zum Folgenden Genaueres bei: Sachs-Hombach 2003, S. 16-26.

¹⁰ Bredekamp 2004.

¹¹ Ebenda.

den ist:¹² Er verstand sich als Bild- und grenzüberschreitender Kulturhistoriker zugleich, der in Bildformeln die Spuren anthropologischer Grundkonflikte freilegen wollte.¹³ Dabei operierte er mit analytischen Grundgegensatzpaaren (bewegt/unbewegt, ekstatisch/beherrscht bzw. polarisierend/ausgleichend) in einer Weise, die immer noch als wegweisend auch für zeitgenössische bildwissenschaftliche Ansätze gelten kann. Denn Warburgs Ansatz reflektiert stets auf den ambivalenten Status des einzelnen Bildes in kollektivpsychologischen Spannungskonstellationen. Zudem integriert er dabei vorbildlich die Analyse von Darstellungsgehalt und -weise – ein Hauptproblem der Kunstwissenschaft, an dem sie sich in ihrer geschichtlichen Ausformung immer wieder gerieben hat. Der Renaissancespezialist, in seinen Epochenpräferenzen also zunächst kein radikaler Grenzverletzer, verfolgte die Verästelungen psychischer Energien, die er in Bildern der Hochkunst geronnenen sah, bis in die vermeintlichen ‚Niederungen‘ von Kunstgewerbe und Gebrauchskunst. Schließlich spannte er den analytischen Bogen bis in die Moderne. Um die Wanderungen von Bildern durch verschiedene Medienformen rekonstruieren und Kontinuitäten wie Wandlungen erklären zu können, band er sein kunsthistorisches Wissen bereits in den Kontext von Vorstellungen eines kollektiven Gedächtnisses sowie der allgemeinen Kulturtheorie ein.¹⁴ Diese Anschlüsse waren auch der Garant dafür, dass Warburg ein geschärftes Bewusstsein für das Wechselverhältnis interner, mentaler und externer Bilder besaß. Dabei ging er davon aus, dass in die Tiefenschichten des menschlichen Bewusstseins eingelagerten Bildern auch ohne Visualisierung durch Medien nicht die Existenz (im Sinne einer oft scherzvoll wahrgenommenen ‚Realität‘) abgesprochen werden kann, und dass sie über Medien lediglich punktuell zu sichtbaren Gebilden materialisiert werden, die dann wieder in mentalitätsprägende Prozesse eingespeist werden können. Diese beiden Grundkategorien des Bildbegriffes, intern und extern, werden tatsächlich in zeitgenössischen Konzepten häufig viel zu weit analytisch auseinander gezogen.¹⁵ Dann kann die entsprechende Vermittlungsleistung, die gerade den springenden Punkt vieler historischer Bildphänomene und -traditionen ausmacht, nicht ausreichend erfasst werden. Der Blick auf Warburg fördert derartige Defizite zutage.

Neuerdings ist zudem auf andere Vorleistungen der Kunstgeschichte hingewiesen worden: insbesondere Ansätze, die in Parallele zur Sprengung von traditionellen Bildkonzepten in der klassischen Moderne entwickelt wurden, ihr Augenmerk auf die neuen Bildformen mit ihrem Autonomieanspruch legten und daher als formanalytische Methode (Wöllflin, Riegl) angesprochen werden. Sie haben sich bereits intensiv auf zeitgenössische wahrnehmungsphilosophische und -physiologische Theorien geöffnet.¹⁶ Dabei kam die komplexe Verquickung Bildform, Sehen und kognitiver Formverar-

¹² Ebenda, S. 365-367; Die Schriften Warburgs liegen nun als edierte Ausgabe vor (Warburg 2000 f); Eine stringente Darstellung der „intellektuellen Biographie“ hat Gombrich (1984) vorgelegt. Aus der reichen weiteren Forschung zum Kultur- und Bildbegriff Warburgs, seinen Quellen, seiner Wirkung und Aktualität sei nur ein Beispiel genannt: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass 1991.

¹³ Villhauer 2002.

¹⁴ Ginzburg 1983; Kany 1987.

¹⁵ Trotz eines ausgeprägten Problembewusstseins z.B. tendenziell bei Brandt (2004), Sachs-Hombach (2003) und Müller (2003).

¹⁶ Wiesing (1997) hat dies rekonstruiert.

beitung bereits in den Blick. Und schließlich wurde aus diesen kunsthistorischen Denktraditionen heraus im Verbund mit Strömungen der modernen Philosophie, der sog. Phänomenologie, sogar die Intervention individueller oder kollektiver, kulturell bedingter Faktoren bei der visuellen Wahrnehmung herausgestellt. Die Durchsetzung des Blicks mit Macht, Begehren, ja mit Projektionen von ganzen Körperbildern sollte so selbst sichtbar gemacht werden.¹⁷

Indem Form, Wahrnehmung und schließlich wieder kulturell generierte Bedeutungszuschreibungen an das bzw. im Bild miteinander verrechnet werden konnten, wurde somit der Vorwurf einer Verengung auf die ‚reine‘ und ‚autonome‘ Formseite der Bilder von der formanalytischen Denkrichtung selbst entkräftigt.¹⁸ Hierin deutet sich bereits an, dass die Kunstgeschichtsschreibung vor allem des 20. Jahrhunderts in vielfältiger Weise auf Veränderungen des Bildbegriffs in der Moderne reagiert, ja diese manchmal sogar provoziert hat. Viele Reflexionen, die von bzw. für eine ‚Bildwissenschaft‘ eingefordert werden, sind hier bereits angelegt.¹⁹ Es waren also ausgerechnet die vielfach selbst – ein wenig übertreibend – als ‚Bildersturm‘ (Ikonoklasmos) bezeichneten Vorgehensweisen der künstlerischen Avantgarden, die innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung die Aufmerksamkeit für die Frage schulten, was denn überhaupt ein Bild sein könne bzw. was denn überhaupt als ein solches galt.²⁰ Bezeichnender Weise waren es diejenigen Strömungen innerhalb der Methodologie der Kunstgeschichte, denen beim Blick auf Bilder eine zu große Textfixierung attestiert wird, die sich kaum oder nur zögerlich auf die Moderne öffneten.²¹ Der Bildersturm der modernen Avantgarden konnte hier nicht in seiner eigentlichen Tragweite erkannt werden, weil eine Tradition des Bilderverbots den Blick auf das Bild selbst und damit auch auf seine innerbildliche Verneinung verstellte. Dies meint der häufig geäußerte und nicht ganz unbegründete Vorwurf des sog. *Logozentrismus*, also einer unzulässigen Rückversicherung bei einem dem sichtbaren Bild vorgängigen ‚Geist‘. Vor allem der Erfinder des sehr einflussreichen Bildanalyseverfahrens der sog. Ikonologie, Erwin Panofsky, wird beschuldigt, Bilder letztendlich immer als Illustrationen von schriftlich fixierten Ideen betrachtet zu haben.²² Dass gegenläufige Ansätze wie der eigentlich ältere Warburgs, der zwar ebenfalls primär an alter Kunst interessiert war, aber *in* Bildern und *durch* die Bilder selbst dachte, ohne den gezielten und reflektierten Einsatz der Photographie undenkbar waren,²³ verweist auf den Zusammenhang zwischen diesen protobildwissenschaftlichen Verfahren mit der Modernisierung von Bildkonzepten und Medien.

Die gar nicht so neue Suche nach Wesen und Grenzen des Bildes ist also *der* Zentralaspekt, den bildwissenschaftlich ausgerichtete Analysen bei

¹⁷ Die prominenteste Position liegt mit Merlau Pontys Phänomenologie (1984) vor. Die zahlreichen Studien Foucaults (z.B. 1971) zur Verwobenheit von (Bild)-Wissen und Macht weisen in die gleiche Richtung.

¹⁸ Schulz 2003, S. 67-72.

¹⁹ So Boehm (2004).

²⁰ Wiesing 1997; ähnlich auch: Sauerländer 2004.

²¹ Zu Erwin Panofskys später Hinwendung zum Film, in der sich aber ebenfalls konservative Theorieeinschreibungen finden: Prange 1994.

²² Didi-Huberman 2002.

²³ Bredekamp 2004; Deppner 2001.

ihrer Betrachtung von Einzelbildern neben allen anderen Fragen, die davor oder dazu auch beantwortet sein wollen, in den Mittelpunkt zu rücken bestrebt sein müssen. Ziel ist es dabei, dass Bewusstsein dafür zu stärken, dass Bilder Phänomene ganz eigener Art, mit ganz eigenem Leistungsprofil, Charakter und auch Recht sind. Sie verhalten sich, so eine konsensuelle Einsicht, irreduzibel zur direkt an den Körper als Medium gebundenen gesprochenen Sprache, aber auch zum visuellen, körperunabhängigen ‚Aufschreibesystem‘ *Schrift*.²⁴ Dies primär meint z.B. der eingängige Terminus *ikonische Differenz*, mit dem Gottfried Boehm seine Positionierung in der Debatte markiert hat.²⁵ Für deren argumentative Entfaltung sind, wie wir hier nur andeuten können, sehr komplexe, häufig auf den ersten Blick auch widersprüchlich erscheinende Ein- und Abgrenzungsoperationen gegenüber der Sprache notwendig. Im Zeitalter medialer ‚Rechenbilder‘ scheinen sich stattdessen stärkere Allianzen zwischen bildlicher Visualität und mathematischer Formelsprache anzubahnen, die allerdings ihrerseits wiederum nur schwer zu generalisieren sind.²⁶

In jedem Fall geht die generelle Stoßrichtung von Positionen zur Bildwissenschaft dahin, die doppelte Sprachanhängigkeit des Bildverständnisses zugunsten einer stärkeren Mobilisierung bildlicher Eigenwertigkeit zu revidieren. Doppelt scheint das kritisierte Abhängigkeitsverhältnis deshalb zu sein, weil die schon genannte Einengung der Bildanalyse auf Textschablonen von einer weiteren Sprachfixierung überlagert worden ist. Hintergrund ist wiederum die ‚Krise‘ des traditionellen Verständnisses, nach dem ein Bild vor allem eine Wiedergabe ‚realer‘ oder zumindest als ‚wirklich‘ denkbarer, d.h. möglicher, Gegenstände zu sein habe. Nun wurde verstärkt versucht, die neuen, ungegenständlichen Bildstrukturen mit Parametern der neuen ‚Leitwissenschaften‘ Semiotik (Zeichenlehre) und der eng damit verbundenen Linguistik (Sprachwissenschaft) zu erfassen.²⁷ Man hat diese von sprachlichen Aussageformen her gedachten Annäherungen an das Bild, und das sicherlich vielfach auch mit einigem Recht, als Vereinseitigung und vor allem als unzulässige Reduktion der Komplexität kritisiert. Die Vieldeutigkeit, die gerade künstlerischen Bildern gemeinhin zugesprochen wird, werde damit ausgeschaltet.²⁸

Allerdings ist zu beachten, dass der eingeforderte Wechsel zum Bild als Leitmedium, der vielfach unter das Schlagwort des *iconic turn* gestellt worden ist,²⁹ nicht diametral dem zuvor deklarierten und nun in Verruf gekommenen *linguistic turn* entgegengestellt werden sollte.³⁰ Denn innerhalb des letzteren wurden Positionen immer einflussreicher, die den Glauben an die Möglichkeit einer exakten Sprache in Frage stellten, mit der sich eindeutige Propositionen (Aussagen) über Gegenstände oder Sachverhalte der Welt vor-

²⁴ Diesen Begriff hat der Medienphilosoph Kittler (2003) geprägt.

²⁵ Boehm 2004.

²⁶ Genauere Anhaltspunkte bei Kittler (2004).

²⁷ Sachs-Hombach 2003, S. 41-49.

²⁸ Sehr übersichtlich dazu Boehm (2004, S. 33-39), der die sprachkritischen Positionen der Sprachphilosophie in seine eigene ‚ikonophile‘ Interpretation integriert.

²⁹ Der Begriff geht auf eine modifizierende Anverwandlung eines Titels von Mitchell (1994) durch Gottfried Boehm (1994, S. 11-38) zurück.

³⁰ Das Schlagwort wurde von dem amerikanischen Pragmatisten Richard Rorty (1967) geprägt.

nehmen ließen.³¹ Stattdessen hat sich auch die Linguistik und Sprachphilosophie immer mehr einerseits der Sprache selbst innewohnenden Bildlichkeit zugewandt, was zu komplexen Denkfiguren der wissenschaftstheoretischen Selbstreflexion und Analysen der Verschränkung von Bild-Text-Bezügen geführt hat.³² Andererseits haben sie das ‚Aufschreibesystem‘ *Schrift* selbst aus ihrem vermeintlichen Abbildungsverhältnis zur gesprochenen Sprache gelöst und ihr eine eigene Medialität zugebilligt, deren visueller Charakter sie in größere Nähe zu Bildphänomenen rückt als bisher.³³ Insofern lässt sich statt einer Opposition vielmehr auch von einer Kontinuität vom *linguistic* zum *iconic turn* ausgehen.

Eine Fallanalyse

Strittig bleibt jedoch weiterhin, was eigentlich als Bild bezeichnet werden kann, zumindest wenn eine eindeutige sprachlich-begriffliche Definition angestrebt wird. Die Durchsicht traditioneller, aber ebenso auch neuerer Eingrenzungsversuche aus dem Umkreis der bildwissenschaftlichen Ansätze zeigt, dass ihnen stets eine entweder knapp zu hohe oder zu niedrige definitorische Auflösung zueigen ist. Das, was ein Bild auszumachen scheint, wird bei positiven, begrifflichen Eingrenzungen auf fast schon tragische Weise regelmäßig verfehlt. Vielmehr scheinen die Konturen, je elaborierter die typologische Charakterisierung von Kerneigenschaften des Bildlichen ist, wie eine Horizontlinie nur umso weiter zurückzuweichen. Die Ursache für diesen definitorischen Regress ins Unendliche liegt darin, dass bei Abgrenzung des Bildlichen von anderen Zeichen- bzw. Symbolsystemen (mit dieser Begriffswahl fängt die *Crux* schon an) sofort Nachfolgebestimmungen, etwa des Schriftlichen, notwendig werden, die nicht weniger problembelastet sind.

Probater ist es, sich bei der Einkreisung des unhintergebar Bildlichen selbst an Bilder zu halten, auch wenn die Gefahr einer Selbsttäuschung nicht völlig ausgeschaltet werden kann – auch bei noch so großer Gegenstandsnahe können die Eindrücke ja wieder nur sprachlich verhandelt werden. Allerdings spricht für ein solches Vorgehen, dass ansatzweise schon seit der Frühen Neuzeit, endgültig sicherlich aber in der Moderne das Bild selbst zum Medium geworden ist, in dem Möglichkeiten und Grenzen von Bildlichkeit ausgelotet werden. Dies hat der berühmte französische Philosoph Michel Foucault anhand von Bildern aufgezeigt, die vorzugsweise die von ihm ausgemachten „Krisen der Repräsentation“ markieren.³⁴ Das heißt nichts Anderes, als dass gerade dort, wo die Modi der bildlichen Darstellung der Welt hinterfragt wurden, fulminante und hochkomplexe Bilder entstanden, die sich ihrer Bildfunktion gerade über die ikonische Verarbeitung der Krise wieder vergewisserten. In diesem Einschluss einer Negation besteht eine Alternative zur analytischen Position durch Begriffe.³⁵

³¹ Sukale 2004.

³² Entscheidende Impulse gingen von der Mediävistik aus: Wenzel 1995; ders./ Lechtermann (Hrsg.) 2002.

³³ Die wirkmächtigste Kritik an den Fallen eines sprachphilosophischen Denkens, das stets in Kategorien der Repräsentation verbleibt, wurde von Derrida (2003, erstmals 1967) geübt.

³⁴ Foucault 1971.

³⁵ Adorno (1970) hat seine gesamte *Ästhetische Theorie* um diese Grunddenkfigur herum gebaut.

Schauen auch wir also auf ein Bild. Gewählt wird eines, bei dem der Status von Bildlichkeit zumindest vorübergehend zur Disposition steht, auch wenn beim ersten Blick alle Zeichen eher auf Vergewisserung und harmonische Stimmigkeit zu stehen scheinen. Hieran können wir eine kunsthistorische Perspektive, die durch die bildwissenschaftlichen Debatten in entscheidender Weise geschärft worden ist, in der konkreten Analyse erproben. Es soll verdeutlicht werden, inwiefern in einem Gemälde, das zunächst sehr konventionell anmuten mag, eine ästhetisch innovative Thematisierung von Bildlichkeit und sogar, untrennbar davon, von Medialität erfolgt. Ferdinand Georg Waldmüllers *Junge Bäuerin mit drei Kindern am Fenster* (1840, Neue Pinakothek, München)³⁶ bietet dem Betrachter zwar einen Blick auf eine Szenerie aus der ländlichen Lebenswelt Niederösterreichs dar, die nicht deutlicher, detailreicher und plastischer modelliert sein könnte.³⁷ Die dargestellten Personen scheinen im wahrsten Sinne des Wortes zum Greifen nahe. Der Zeigegestus des mittleren der Jungen, rechts im Bild, dessen Hand uns förmlich entgegenkommt, spiegelt diesen Eindruck von unmittelbarer räumlicher Nähe zurück. Die förmliche Stimulierung des Betrachters zum Zeige-, ja Greifreflex, die vom Bild ausgeht, wird so aus dem Inneren des Kunstwerks her gedoppelt.

Überhaupt ist die Konstellation der Figuren, die uns als Schauende ebenso interessiert wahrzunehmen scheinen wie wir das Bild und damit sie, als eine Spiegelung der Bildbetrachtersituation angelegt. Die gesamte Bildfläche soll als eine getreue Widerspiegelung sichtbarer Wirklichkeit wahrnehmbar gemacht werden. Hintergrund für diesen Anspruch ist eine realistische, ja veristische (d.h. auf ‚Wahrheit‘ ausgehende) Nachahmungslehre, die Waldmüller im Rahmen eines für seine Zeit provokanten Kunstprogramms ganz explizit vertrat.³⁸ Da das flächige Spiegelbild eine perfekte Illusion der Sichtbarkeit der dreidimensionalen Körperwelt liefert, lässt sich Waldmüllers Gemälde als höchste Form malerischen Illusionismus bezeichnen. Die Spiegelmetapher und auch der Illusionsbegriff weisen auf den Aspekt der Entmaterialisierung hin, der solchen Bildern eignet, deren abbildhafte Perfektion nahe an der perfekten Täuschung liegt (sog. *trompe-l'oeil*, d.h. Augentäuschung). Denn gerade Spiegelbilder treten an jeder ausreichend reflektierenden Oberfläche von Stoffen (Metall, Wasser) hervor, heften sich somit an fremde Trägermaterien und verwandeln diese in ein Anderes.

Eine der einfachsten und grundlegendsten Bestimmungen von *Medium*, die wir uns hier zunächst zu eigen machen wollen, ist der eines Bildträgers, an deren Materialität oder Struktur sich Bilder anlagern oder brechen und so zur Sichtbarkeit gelangen können.³⁹ Indem sich Bilder, zumindest in ihrem vormodernen Verständnis, mit der ihnen eigenen Transparenz auf Oberflächen von Körpern anlagern und deren Materialität überdecken, brechen sie deren Undurchsichtigkeit (sog. Opazität) auf. Die malerische Suggestion von Tiefenräumlichkeit transformiert die Undurchlässigkeit der

³⁶ Ferdinand Georg Waldmüller (1793 - 1865), *Junge Bäuerin mit drei Kindern im Fenster*, 1840, Öl auf Leinwand, 84,6 x 67,5 cm, Neue Pinakothek München, 1959 aus Staatsbesitz überwiesen, Inv.-Nr. 12895.

³⁷ Unsere Ausführungen zu Waldmüller beruhen auf: Zaunschirm 1990; Grabner 1993; Feuchtmüller 1996.

³⁸ Waldmüller 1847.

³⁹ In diesem Sinne: Belting 2001, S. 13; Schulz 2005, S. 15 f.

Leinwand zur Öffnung auf ein vermeintliches Dahinter, so dass der Betrachter im Idealfall die physische Barriere des Bildkörpers vergisst.⁴⁰ Wie wir sehen, führt uns Waldmüller durch die bloße Doppelung von überzeugendem Illusionismus und gespiegeltem Zeigegestus bereits zur Reflexion über den Status von Bildlichkeit, Medialität und Körperlichkeit, die z.B. bei Belting zu einer bildwissenschaftlichen Grundtrias erhoben worden sind.⁴¹

Die scheinbare Öffnung auf einen dahinter liegenden Raum, die eine funktionierende Illusionsstrategie suggerierte, setzt hingegen die Anklänge an eine materielle Oberfläche außer Kraft, die in der Spiegelmetaphorik noch enthalten waren. Seit der Renaissance war daher die Transparenz des Tafelbildes in die Metapher des offenen Fensters (*fenestra aperta*) gekleidet worden, die vor allem Leon Battista Alberti prominent gemacht hatte.⁴² Dabei stand der ungehinderte Durchblick als Ziel mehr im Zentrum als die gleichsam unsichtbare Leistung der Blicklenkung durch Ausschnitthaftigkeit. Die Inszenierungsstrategien, die dem in den Fenstersektor Eingeschlossenen überhaupt erst den Charakter des vermeintlich natürlichen Eindruckes und eines kohärenten Wirklichkeitsausschnittes verliehen, wurden somit selbst zumeist nicht sichtbar. Schon Erwin Panofsky hatte in einem Aufsatz von 1939 darauf hingewiesen, dass für die bloße Gegenstandsidentifikation im Tafelbild stets vorgewusste Kenntnisse des Betrachters über diese Darstellungsstrategien Voraussetzung sind, sie aber zumeist unreflektiert bleiben⁴³ – eine wahrnehmungspsychologische Grundeinsicht, die seitdem immer weiter ausgearbeitet worden ist.⁴⁴

Waldmüller hingegen bricht durch eine erstaunliche Maßnahme im Bild selbst mit der Unsichtbarkeit von Inszenierungsstrategien, die in der Metaphertradition des offenen Fensters mit ihrer doppelten Sinnschicht von Rahmung und freier Sicht angelegt ist. Wir sehen nicht nur die so überzeugend, ja lebensecht wirkenden, förmlich über die Zeiten hinweg mit uns kommunizierenden Personen. Darüber hinaus fällt unser Blick auch noch auf eine Art groben, stark gemaserten, hölzernen Bilderrahmen, der die Personengruppe zusammenfasst. Sein Status ist ein ambivalenter. Zwar kann das Holzgefüge als der dargestellten Szenerie zugehörig gelten, denn es ist als Haus- oder Stalltür deutbar, die mit einem geöffneten Fenster (!) versehen ist, dessen Laden zur Seite geklappt ist. Schon in dieser Funktion der Eröffnung eines Durchblickes klingt, noch bildintern, die Metaphorik der *fenestra aperta* Albertis durch. Durch diesen Verweis auf die Spur einer Reflexion über den Status des Tafelbildes und seine Grenzen gebracht, lässt sich die Holzstruktur als Vorwegnahme, ja als Ersatz des realen Bilderrahmens auffassen, in dem normaler Weise Tafelbilder, zumindest solche vor-moderner Provenienz, präsentiert werden. In der Terminologie einer einflussreichen soziologischen und kommunikationstheoretischen Denkschule, der Systemtheorie, würde man vom *re-entry* (d.h. dem Wiedereintritt) des realen

⁴⁰ Boehm 2004, S. 32 f.; Belting 2001, S. 43.

⁴¹ Belting 2001.

⁴² Alberti 1950 (erstmalig 1436); zu Albertis Kunsttheorie: Mühlmann 2005.

⁴³ Panofsky 1978.

⁴⁴ Vor allem von Gombrich (1962), der die Bedeutung von Schemata bei der Dechiffrierung von Bildern gemäß einem *trial-and-error*-Verfahren untersucht hat.

Rahmens im Bild selbst sprechen.⁴⁵ Auch im musealen Kontext der Neuen Pinakothek München, in der Waldmüllers populäres Werk ausgestellt ist, ist dem Gemälde ein klassischer, plastisch gedrechselter Holzrahmen mit Goldtönung beigegeben. Er fällt bei Reproduktionen aber, wie immer noch weitgehend üblich, zumeist weg, so dass die *trompe-l'œil*-Funktion der gemalten Rahmung als Ersatz der materiellen sich dann voll entfalten kann.

Aber gerade vor dem realen Bild im Museum wird angesichts der gedoppelten, illusionistischen und realen, Rahmenstruktur deutlich, dass eine komplexe Verschachtelungsfigur vorliegt, die Doppelbödigkeit hervorruft. Denn der gemalte Holzrahmen gehört dem Innen wie dem Außen des Bildes zugleich an, und dies hinsichtlich der Bildfläche als einer in den Rahmen eingeschlossenen Oberfläche, die von der umgebenden Wandfläche abgegrenzt ist, wie auch des Räumlichen, denn die Rahmenleisten trennen Bild- und Betrachterraum. Insofern machen sie eine Übergangszone im wahrsten Sinne des Wortes aus. Die simulierte Rahmung lässt die Funktion einer realen Bildeinfassung, die bei der Fixierung auf den Darstellungsgehalt von Gemälden zumeist übersehen wird, überhaupt erst deutlich hervortreten: Sie isoliert das Bild als Kunstwerk vom Umgebungskontext und verleiht dem Dargestellten Einheit – dies wird angesichts der ausgeglichenen, harmonisch wirkenden Komposition der Figurengruppe bei unserem Beispiel besonders deutlich. Durch die Thematisierung von Bildgrenzen wird somit eine Reflexion über den Status des Bildes und die in ihm wirkenden Inszenierungsmaßnahmen angeregt, die einen spielerischen Zug annimmt. Der Lichtführung, die zur plastischen Modellierung des dargestellten Gegenstandes eingesetzt wird, attestiert man zu Recht den Charakter des Theaterhaften.⁴⁶ Der Inszenierungsbegriff liegt also tatsächlich nicht fern.

Waldmüllers Ausstellung seiner Bildschöpfung als Inszenierung spielt also bewusst mit verschiedenen Realitätsebenen und will so ein über Bildlichkeit reflektierendes Betrachterbewusstsein schaffen. Diese Reflexivität in manchen von Waldmüllers Bilderfindungen bleibt gegenüber dem vielfach akzentuierten und tatsächlich unleugbaren appellativ-moralisierenden Charakter zahlreicher anderer seiner Genrebilder in der Rezeption häufig unterbelichtet.⁴⁷ Um in den sozialen Raum hinein direkt bessernd wirksam zu sein, muss das Bild tatsächlich den realen Rahmen überschreiten, ihn in seiner Barrierefunktion unsichtbar machen und so, zumindest in der Wahrnehmung, in den Betrachterraum hinein expandieren. Waldmüllers doppelte Rahmung aber verhindert diese Ausblendung. Im Gegenteil: Sie akzentuiert die für die Sichtbarkeit des Bildes konstitutive Medialität, denn die bildinternen ausgestellte Begrenzung des Bildträgers bringt dessen Materialität ins Spiel. Nicht umsonst verwendet der Künstler eine virtuose Aufmerksamkeit auf die illusionistische Darstellung der Holzstruktur. In dieser simulierten Materialität wird die komplexe Verquickung von Bild und Bildträger (Medium) sichtbar verarbeitet: Wenn die Bildfläche als transparent wahrgenommen und eine moralisierende Botschaft in den Betrachterraum transportiert werden soll, muss die Materialität des Trägers und Begrenzung des Rah-

⁴⁵ Einen guten Eindruck des systemtheoretischen Denkens über Kunst gewinnt man bei: Luhmann/Bunsen/ Baecker 1990.

⁴⁶ Grabner 1993.

⁴⁷ So auch Zaunschirm 1990.

mens negiert werden – ohne die das Bild aber doch gar nicht sichtbar sein könnte. Es herrscht somit ein symbiotisches, wenn nicht parasitäres Verhältnis der beiden Größen Bild und Medium, die nach Grundüberzeugung von Bild- und Medienwissenschaft zwar in idealtypischer Weise geschieden werden müssen, aber doch zusammengehören wie zwei Seiten einer Medaille.⁴⁸ Die paradoxe Operation in Waldmüllers Gemälde besteht nun darin, die Materialität der Rahmenfläche – die sich auch als Fortsetzung des Bildgrundes verstehen lässt, der hier zwar aus Leinwand besteht, aber beim ‚Tafelbild‘ eben auch aus Holz bestehen kann – ausgerechnet in Form der malerischen Simulation zu doppeln und im Bild gleichsam wieder durchscheinen zu lassen.

Von hier ausgehend, können wir einen komplexeren Medienbegriff in die Bildanalyse einführen als den oben genannten. Dieser wird damit nicht ausgeschaltet, sondern in einem umfassenderen Verständnis aufgehoben werden. Belting z.B. hat das eigene Medienkonzept kritisch auf seine eigene Metaphernhaltigkeit und damit Bildlichkeit überprüft und seine Vorstellung vom medialen „Bildträger“ mit seiner Suggestion eines primär räumlich strukturierten ‚Dienstverhältnis‘ als reduktionistisch hinterfragt.⁴⁹ Sein redliches Mühen um eine andere sprachliche Übersetzung des Problems verweist auf andere Ansätze, die Medialität gerade in der dialektischen Interaktion von Bild und ‚Träger‘ ansiedeln:⁵⁰ Das Medium gilt, seiner ursprünglichen Wortbedeutung gemäß, dann vor allem als eine Figur des Dritten und der Vermittlung. Es markiert eine Schnittstelle von Materiellem (physischem Bildgrund etc.) und Immateriellem (der Bilderfindung). Es ist in dieser Sicht also etwas Anderes als der Bildträger, vielmehr im Zwischenraum zwischen physischer Struktur und reiner Visualität angesiedelt. Insofern ließe sich *Medium* als Übergangszone zwischen Unsichtbarem und Sichtbarkeit, Opakem und Transparentem, also Analog zu einem getrübbten, halbdurchsichtigen „Stoff“ verstehen – die Fallen der Reduktion durch Metaphern sind kaum umgehbar, aber die Tradition optischer Metaphorik hilft uns hier nahe liegender Weise recht gut weiter.⁵¹

Waldmüller thematisiert diesen Zwischenstatus von Medialität noch auf andere Weise als über das Spiel mit der Rahmung. Die Ausleuchtung des dargestellten Bildraumes nimmt vom hellen Vordergrund mit den beiden jüngsten Kindern über den schon halb verschatteten Mittelgrund mit dem ältesten Sohn bis in den nur noch spärlich ausgeleuchteten Hintergrund beständig ab. Man könnte im Umkehrzug auch vom allmählichen, graduellen plastischen Hervortreten der Figuren aus dem Trüben sprechen. An der Figur der sich im Halbdunkel abzeichnenden Mutter hat der Künstler diesen Übergangsprozess vom fast Unsichtbaren zum deutlich Artikulierten veranschaulicht. Das erstaunliche Erscheinen des Sichtbaren, als das seit der Erfindung der zentralperspektivischen Darstellung in der Renaissance die Raumillusion immer wieder beschrieben worden ist,⁵² wird so nochmals beinahe als Magisches im Sinne eines Hervorzauberns der Darstellung akzentu-

⁴⁸ Schulz 2005, S. 15 f.

⁴⁹ Belting 2001, S. 29-33, 54.

⁵⁰ Bredekamp 2004, S. 380.

⁵¹ Zur reichen Metaphertradition: Schulz 2005, S. 99.

⁵² Zur „Entdeckung des Sichtbaren“ in der Kunst der Renaissance: Gombrich 1987.

iert. Die zentralperspektivische Darstellung, die komplementär an das Verständnis des Bildes als offenes Fenster gekoppelt ist, lässt sich nämlich als essentiell an der Entstehung von Sichtbarkeit im illusionistischen Verständnis beteiligt begreifen. In diesem Sinne – da sie die Sichtbarkeit des neuzeitlichen Bildes garantiert – wäre sie dann ebenfalls Medium, und zwar ein immaterielles. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, dem häufig eine Fixierung auf den Darstellungsgehalt von Bildern und eine damit einhergehende Textfixierung vorgeworfen worden ist, hat diese Leistung der perspektivischen Bildkonstruktion in einem epoche machenden Aufsatz von 1927 unter dem Schlagwort der ‚symbolischen Form‘ analysiert, allerdings ohne den nahe liegenden Medienbegriff einzusetzen.⁵³ Hier wird jedoch sehr deutlich gemacht, dass die Transparenz, die die neuzeitliche Bildkonstruktion kennzeichnet, auf einer mathematischen Formalisierung der Raumauffassung beruht. Sie fasst Körper und Leere in gleicher Weise als Gebilde aus Punkten in einem abstrakten Einheitsraum auf, die damit gewissermaßen bereits ‚virtualisiert‘ werden. Dieser Analyse, die die Simulation von Dreidimensionalität an eine hochabstrakte symbolische Codierung bindet, ist hervorragend an moderne Mediendiskurse anschlussfähig, die auf den ‚Entkörperlichungsstrategien‘ moderner Bilduniversen insistieren. Eine entsprechende Lektüre der prominenten Medientheorie Vilém Flussers kann dies veranschaulichen.⁵⁴ Waldmüllers Bildregie der graduellen ‚Eintrübung‘ des Bildraumes macht, natürlich nichtsprachlich, auf die im Bild selbst unsichtbar enthaltenen Konventionen illusionistischer Darstellung aufmerksam. Dies lässt ein bildwissenschaftlich geschärfter Blick der Kunstgeschichte auf Waldmüllers Gemälde deutlich werden.

Die Verhandlung von Bildlichkeit und die Frage nach ihren Konstitutionsbedingungen verläuft, wie wir gezeigt haben, über die Fokussierung der Grenzen des Bildes. Aber deren Akzentuierung thematisiert nicht nur spielerisch Abgrenzungen im Sinne einer binären ontologischen (seinstheoretischen) Grunddifferenz, also zwischen Bild und Nicht-Bild. Vielmehr markiert sie auch die Grenzen zwischen verschiedenen Wertordnungen, also zwischen Bild als Kunstwerk und Welt als Umwelt. Dieses wertgebundene (normative) Gefälle einer Ausschließung, über das ein Bild sich erst als einem höherwertiges Gebilde selbst einsetzen kann, ist ein Grundthema der Debatten um Bildwissenschaft. Daher hat sie häufig kritisch auf die Beteiligung der Kunstgeschichtsschreibung an der Produktion von ‚Meisterwerken‘ reflektiert⁵⁵ und im Gegenzug eine Öffnung auf alltagskulturelle Bildphänomene eingefordert – eine Öffnung, die die Kunst selbst schon seit spätestens seit der Pop-Art intensiv selbst betrieben hat.⁵⁶ Waldmüllers Strategie der doppelten Rahmung – in Kenntnis der Zeitkonventionen konnte er darauf spekulieren, dass sein Gemälde aufwendig gerahmt werden würde – umspielt ebenfalls die Ausschließungsstrategien und die Herstellung einer Höherwertigkeit, an der Bild und Kunstgeschichte im Zweckverbund traditioneller Weise gemeinsam gearbeitet haben. Denn der innere Rahmen ist derb, als einem rustikalen Kontext entnommen markiert, und lässt somit ausgerech-

⁵³ Panofsky 1927.

⁵⁴ Flusser 1993.

⁵⁵ Belting 1998.

⁵⁶ Übereinstimmend: Sauerländer 2004; Schmitz 2000, S. 95 f.

net bildintern die Sphäre des als niedrig Geltenden einziehen. Die reale Rahmung ist goldbelegt und signalisiert damit Höherwertigkeit. Dies bemerkt man bei einem Rundgang durch das umgebende Museum, die Neue Pinakothek in München – eine weitere, ‚institutionelle‘ Rahmung, die ebenfalls wertsteigernd wirkt.

Bei nur einer einzigen Rahmung hätte man den äußeren Goldrahmen mit seiner Nobilitierungswirkung zweifelsohne auch auf das Bildinnere rückbezogen. Aber der Kontrast mit einer schon vorhandenen ‚inneren‘ Rahmung wirkt abschirmend und lässt den Außenbezug der materiellen Umfassung dominant werden. Etablierte, verräumlichte Wertordnungen (innen: hochwertig – außen: profan) werden somit kreuzweise durcheinander geworfen. Eine Reflexion über normative Grenzziehungen, die auch die rahmende Architektur des Museums einbezieht, kann anlaufen. Grenzen werden dabei weniger als fixe, abstrakte Linien markiert, sondern als selbst flächige Übergangszonen mit prekärem Status umrissen, die in Abhängigkeit vom Anschlusskontext als nach innen oder nach außen orientiert hin wahrgenommen werden können.

Damit kommen wir aber auch zum Rückschluss auf die Darstellungsebene, die über unsere Verortung der inneren Rahmung in einem bestimmten lebensweltlichen Kontext bereits anklang. Hier, auf der Motiv- und Gattungsebene, vermag nun klassische kunsthistorische Kernkompetenz wieder stärker zu greifen und die bildwissenschaftlichen Schwerpunktsetzungen mehr als nur zu unterfüttern: Sie kann sie nämlich für ein geschichtliches Verständnis des Gesamtbildes mobilisieren, das ja nicht nur aus seinen Grenzen besteht, sondern eben auch *in* ihnen. Hier, innerhalb des Rahmens, im Motivischen, werden wiederum verschiedene Ebenen überblendet. Auch hier liegt also eine Doppelstrategie vor, die der der zweifachen Rahmung entspricht. Skizzieren wir zunächst die Hinwendung zur Darstellung des ‚greifbaren‘ Alltagslebens, die Waldmüllers Gemälde in augenfälliger Weise vollzieht. Aufgrund dieser Ausrichtung wird es in der Forschung regelmäßig auch als „realistisches Programmbild“ verstanden. Dies wird dann deutlich, wenn wir die schon genannte Thematisierung des Bildes als Fenster historisch nicht nur an die Kunsttheorie der Renaissance zurück binden, sondern auch auf die vorangehende Kunst der Romantik beziehen: Hier hatte der Blick aus dem Fenster *heraus* häufig in die sehnsuchtsvolle Ferne der Landschaft, ins Unendliche geführt. Er hatte die Erfahrung einer sich entziehenden Transzendenz, eines ungreifbaren Jenseits, symbolisiert. Ob religiös oder weltlich gedacht, weltflüchtig war diese Blickrichtung in jedem Fall.⁵⁷

Davon setzt Waldmüller sich durch Umkehrung ab. Tatsächlich entspricht die Wendung zum Motiv aus der bäuerlichen Welt, die Waldmüller in seinem Gemälde feiert, einer breiten zeitgenössischen Tendenz zum sog. Genrebild, das im Zeitdiskurs treffend als „Sittenbild“ angesprochen wurde. Im Biedermeier, dem Waldmüller angehört, insbesondere in seiner österreichischen Ausprägung, fand eine programmatische Hinwendung zu zeitgenössischen Themen des alltäglichen Lebens statt.⁵⁸ Diese Bewegung hin zur malerischen Überhöhung überschaubarer Lebenshorizonte wurde vor allem von einem sich zunehmend selbstbewusst gebärdenden, ökonomisch erfolg-

⁵⁷ Feuchtmüller 1996, S. 124 f.

⁵⁸ Zum Folgenden vor allem: Schröder 1990.

reichen und sozial einflussreicheren Bürgertum getragen. Dessen Bestrebungen politischer Emanzipation und Partizipation waren in der restaurativen und restriktiven Metternich-Zeit nach dem Wiener Kongress (1815) allerdings sehr starken Beschränkungen unterworfen. Diese ambivalente sozialpolitische Situation einer ‚beschränkten Entfaltung‘ verlangte nach einer adäquaten malerischen Darstellung. Bürgerliche Künstler, die nicht mehr ausschließlich für Hof und Adel arbeiteten, so auch Waldmüller, schufen nun Darstellungen der dem Bürgertum eigenen Lebensweise – die ja zumeist eine städtische war. Mit der Hinwendung zum Alltag war im Gegenzug eine Abwendung von der Tradition der „großen Historie“ verbunden, die in der Wertordnung der malerischen Gattungen bisher einen privilegierten Status einnahm, selbst wenn sich schon im späten 18. Jahrhundert eine Verschiebung auf das Genrebild hin geltend gemacht hatte. Mit den politischen, sozial elitären und alltagsfernen Inhalten der heroischen Historienmalerei konnte das Bürgertum sich immer weniger identifizieren, gerade zumal ja der politischen Emanzipation der neuen Schicht starke Grenzen gesetzt waren. Auch von den klassischen Kunstakademien, die den normativen Kanon der großen Historientradition hochhielten und autoritär vertraten, sowie von ihren Unterrichtsmethoden kehrte man sich zunehmend ab und gründete gern eigene Institutionen wie die Kunstvereine, die nun vielerorts entstanden. (Waldmüller wandte sich allerdings schließlich auch von dieser neuen Institution verbittert ab). An die Stelle eines jahrelangen mühsamen Vorbildstudiums sollte stattdessen ein möglichst direkter Realitätszugriff treten – eine Umkehr, die Waldmüller in seinen Forderungen nach einer Reform des akademischen Unterrichts sehr offensiv und dezidiert vertrat.⁵⁹ Der angestrebten Kehrtwende gab die Propagierung der sog. Sittenbilder als zeitgemäßer Form des Historienbildes Ausdruck. Hier deutet sich bereits an, dass die vermeintlich unverstellte Realitätszuwendung trotz aller Bruchrhetorik doch auch einer unterliegend gewahrten, Würde verheißenden Gattungstradition folgte. Sie sollte das Prestige der ehemals führenden ‚großen‘ Historienmalerei auf neue Gegenstände übertragen. Insbesondere hier kommt die zweite, zunächst verdeckte Ebene ins Spiel, die vor allem klassische kunsthistorische Kompetenz dechiffrieren kann. Denn sie vermag nicht nur die Verbindung von Motivpräferenzen mit gesellschaftlichen wie geistesgeschichtlichen Entwicklungen aufzeigen, sondern besitzt traditionell eine genaue Kenntnis von Motivtypen, ihrer Verankerung in tradierten Texten, ihrer Kanonisierung und geschichtlichen Wandlung sowie den dabei greifenden Faktoren.⁶⁰ Diese beiden Leistungen hatte schon Erwin Panofsky in seiner Definition von Ikonologie und der ihr vorgelagerten Ikonographie systematisiert.⁶¹

Dann kann ein Wechsel erkannt werden, den der Philosoph Schopenhauer im Jahre 1819 mit Bezug auf die etablierten Thematiken der Malerei eingefordert hatte: eine veränderte, ausgeweitete Ikonographie (Motivwahl), die profan (weltlich) ausgerichtet sein müsse.⁶² Damit reagierte er auf eine gesamtgesellschaftlich fortschreitende Tendenz zur sog. Säkularisierung, d.h. einer zunehmenden Hinterfragung und Abwendung von religiösen Inhal-

⁵⁹ Waldmüller 1847.

⁶⁰ Zu diesen Leistungskategorien Kunsthistorischer Methodik: Schmitz 2000; Eberlein 2003.

⁶¹ Panofsky 1978.

⁶² Schopenhauer 1819, Drittes Buch. Zweite Betrachtung, §.40.

ten, die gemeinhin als ein Kennzeichen mentaler Modernisierung gilt und die im 18. Jahrhundert in der Aufklärung in Gang gesetzt worden war. Entscheidend ist aber nun, dass die erzählerischen und bildlichen Folien und Formeln, mit denen religiöse Inhalte bisher vermittelt worden waren, nicht einfach untergingen, sondern vielmehr für die Darstellung neuer, weltlicher Inhalte zur Verfügung standen.⁶³ Und eben diese Doppeltendenz einer ‚währenden Verschiebung‘ tradierter, vielfach religiös geprägter Bildformeln auf neue Motive kennzeichnet auch Waldmüllers Gemälde. Sie trifft sich mit einer weiteren Dynamik, die in Reaktion auf die vom Bürgertum getragene Modernisierung erfolgte, nämlich der Abkehr von der eigenen, weitgehend städtisch geprägten Lebenswelt der Bürger und der ausgleichenden Hinwendung zum Landleben. Eine erste scharfe Kritik an der Modernisierung, die mit dem Wachstum der Städte einherging, und ihren sozialen Folgen brach sich darin Bahn. Die beschränkte Lebenswelt von Land und Dorf mit ihren festen Gemeinschafts- und Familienstrukturen erschien nun in idyllischem Licht als wohltuend vertraut, stabil, überschaubar, gesund, harmonisch und moralisch intakt. Angesichts ihrer Entgegensetzung sowohl zur mondän- raffinierten, aber als dekadent empfundenen höfischen Gesellschaft wie nun auch zur städtischen Bürgerwelt spricht man auch von der „Provinzialisierung der Idylle“ im Biedermeier. Die Verortung der Idylle in der bäuerlichen Lebenswelt brachte sogar den lateinischen Begriff der *sancta rusticas* hervor, was nichts Anderes als eine Art Heiligsprechung des Landlebens meint.⁶⁴ Geadelt worden war diese rustikale Welt schon in den höfischen Schäferspielen des Rokoko, bei denen sich Adlige in einfache Hirtenkostüme gekleidet hatten. Dieser erste Ritterschlag des Landlebens im 18. Jahrhundert wurde nun aber von einer regelrechten Sakralisierung des Profanen überboten.

In Waldmüllers Komposition macht sich diese religiöse Aufladung der bäuerlichen Alltagsszene geltend. Die Figuren sind nämlich verhalten, aber dennoch merklich als Anklänge an das Figurenrepertoire der sog. Biblischen Historie, also an Motive aus Altem oder Neuem Testament, angelegt. Die aus dem Hintergrund fürsorglich das Geschehen bestimmende Mutter gemahnt in ihrer wissenden Ruhe, bereits zur madonnenhaften Idealschönheit verklärt, an einen seit der Renaissance geläufigen Marientypus. Das jüngste, uns am nächsten stehende Kleinkind erinnert auch ohne Krippe an den Jesusknaben, während die beiden anderen Söhne in ihrem puttenhaften Charakter (rechts) bzw. mit ihrer keck-vitalen Ausstrahlung (links) die Darstellungstypologie von Engelsfiguren abrufen, die die Heilsträger traditionell begleiten könne. Biblische Historie und realistisch angelegtes Sittenbild durchdringen sich also. In dieser Überlagerung besteht gerade eine der entscheidenden Modernisierungen der Bildsprache, die sich in Waldmüllers in auf den ersten Blick so konservativ, ja reaktionär anmutendem Gemälde, das scheinbar eine antimoderne Idyllisierung und Stadtflucht bedient, vollzieht.⁶⁵

Dieser durch eine im klassischen Sinne kunsthistorische Analyse gewonnene Bestand kann mit denjenigen Ergebnisse zusammengeführt, ja

⁶³ Busch (1993) hat diesen Mechanismen, die im späten 18. Jahrhundert zu greifen begannen, eine umfangreiche Studie gewidmet.

⁶⁴ Schröder 1990.

⁶⁵ Zu dieser Ambivalenz: Zaunschirm 1990.

durch diejenigen gerahmt werden, die ein bildwissenschaftlich geschärfter Blick zutage gefördert hat. Die Überblendung von idealisierenden, da in der Heilsgeschichte verankerten Mustern mit realistischen Darstellungsintentionen bewirkt eine doppelte Distanz. Der Blick auf jeweils eine der beiden Seiten tendiert dazu, die andere zu relativieren, in den Hintergrund zu drängen, wenn nicht auszuschalten. Auch die Funktion der doppelten Rahmung hatten wir als Distanzierung bestimmt, die den Blick auf den Status des Bildes als Bild, seine Künstlichkeit und die an seiner Wirkung beteiligten ‚Regieanweisungen‘ lenkt sowie das Verhältnis von Bildinnen (Kunstwelt) und – außen (Realität) als eine interessante Problemzone geradezu ausstellt. Medialität kam hier ins Spiel. Ähnliches leistet die Überblendung der beiden unterschiedlichen Zielrichtungen der Konventionen in der Motivdarstellung: Ein Spiel bildinterner Distanzierung, eine Reflexion über das problematische, aber Interesse generierende Miteinander von Idealisierung und Realitätsnähe wird in Gang gesetzt. Die Filterung des als möglichst unverfälscht intendierten Blicks auf einen Realitätsausschnitt, der in eine tradierte bildliche Formel gegossen wird, wird dann ebenfalls als eine Art subtile ‚Rahmung‘ verständlich – darauf macht die Ausstellung der umfassenden Bildrahmung im eigentlichen Sinn aufmerksam.

Diese Einsicht wird dann plastischer, wenn man sich vor Augen führt, dass auch der realistische Darstellungsimpetus auf einer eigenen Tradition aufruht und somit bildgeschichtlich vorgeprägt ist. Man weiß, dass Waldmüller holländische Genrebilder des Barock (17. Jh.) intensiv studiert und kopiert hat – diese Darstellungen sind häufig durch eine drastische Vision des Alltäglichen, z.B. der derben bäuerlichen Welt, geprägt. Bezeichnender Weise verschwieg der Künstler diese Kopiepraxis, die mit seinem realistischen Kunstverständnis und Ausbildungskonzept nicht harmonierte.⁶⁶ Aus dieser zu Waldmüller Zeiten bereits 200 Jahre alten Tradition des Genrebildes, deren Drastik er zugunsten des Idyllischen entschärfte und somit umwertete, entnahm der Künstler relativ ungebrochen den moralisierenden Anspruch: Beispiele des lasterhaften, moralisch ungerechtfertigten oder auch des tugendhaften, vorbildlichen Lebens sollten dem Betrachter handlungsleitend vor Augen gestellt werden. Aber schon in der holländischen Bildwelt des sog. Goldenen Zeitalters konnte dieses Bemühen um eine Wirkung des Dargestellten ins ‚reale‘ Bildaußen von einer konträren Tendenz aufgefangen werden. Selbstbezügliche Bildstrategien eines übersteigerten Illusionismus wie Darstellungen von frühneuzeitlichen Pinboards, die Integration von Bildern im Bild oder eben der Kunstgriff der doppelten Rahmung waren hier schon üblich und lenkten den Blick auf den Status des Bildes als gemachtes Artefakt. Dass sich niederländische Barockbilder diese Ausstellung des eigenen Scheins leisteten, hat zu ihrer treffenden Kennzeichnung als „selbstbewusster“ Bilder geführt.⁶⁷ Und bei eben diesen Strategien bediente sich auch Waldmüller. Beim Wissen um diesen Rückgriff auf die der realistischen Darstellungsmodi eigene Tradition, die bildliche Selbstbezüglichkeit nicht ausschloss, wird die bildhistorisch vermittelte Bedingtheit auch der ‚realistischen‘ Seite von Waldmüllers Gemälde deutlich.

⁶⁶ Waldmüller 1847.

⁶⁷ Stoichita 1998.

Man sieht, dass ein bildwissenschaftlich geschärfter Blick sowie eine klassischere kunsthistorische Analyse, die wir hier, das ist nochmals zu betonen, nur idealtypisch trennen, sich idealer Weise ergänzen können und sollten: Kunstgeschichte kommt dann zu ihrem vollen Recht und entfaltet dann ihr ganzes Potential, wenn sie zu einem historischen Verständnis des jeweiligen Status von Bildlichkeit gelangt. Aber im Gegenzug kann eine bildwissenschaftliche Reflexion auf die Leistungsfähigkeit und -grenzen bildlicher Darstellungsmodi ohne kunsthistorische Unterfütterung eine tragfähige Analyse gar nicht erst entwickeln.

Ein Anwendungsbeispiel für die Lehre mit Vernetzungspotential

Die folgenden Ausführungen richten sich eher an Lehrende als an Studierende, da sie einer stark komprimierten, abkürzenden Darstellung den Vorzug geben. Auch wenn sie sehr auf Vorwissen bauen, mögen sie dennoch auch für fortgeschrittene Studierende bereichernd sein. Das, was am Beispiel eines älteren Gemäldes, das noch einmal alle Register des Tafelbildes zieht, entwickelte wurde, kann nun auf Beispiele der zeitgenössischen Medienkunst und -installation übertragen werden und sogar in eigene mediale Versuchsanordnungen eingespeist werden. Es liegt auf der Hand, dass bei der Analyse dieser Objekte wie auch beim eigenen Experimentieren mit medialen Konstellationen noch stärker als bei der vorgestellten Malerei mit der Reflexion auf Bildlichkeit und ihre mediale Bedingtheit zu rechnen ist. Es können darüber also verstärkt Akzente, die die bildwissenschaftliche Debatte in der Kunstgeschichte zutage gefördert hat, ins Blickfeld kommen. Zudem erfolgt eine zugespitzte Auseinandersetzung mit der wahrnehmungsprägenden Funktionsweise massenmedialer Bildwelten.⁶⁸ Zwar gleicht sich die Medienkunst deren Strategien, schon rein technisch, einerseits immer auch an. Sie macht andererseits häufig umso deutlicher auch ein eigenes Reflexionspotential und einen mal mehr spielerischen, mal mehr kritischen Distanzanspruch geltend. Daher lässt sich anhand von Beispielen der zeitgenössischen Medienkunst auch eine intensiviertere Akzentuierung von Grenzziehungen sowie von -verschränkungen ausmachen, die wir schon am ausgewählten Gemälde hatten beobachten können. Die Bewegtheit von Medien wie Film- und Videobild und interaktive Strategien lassen zudem die Anbindung an pragmatische Zusammenhänge evidenter erscheinen als beim wie eingefroren wirkenden Tafelbild. Eben daher kommt auch Körperlichkeit eine zentrale Position zu. Vor allem Beltings anthropologische Fundierung einer Bildwissenschaft kann hier herangezogen werden.⁶⁹ Gestalterische Übungen können daher privilegiert an der Körperwahrnehmung und ihrer medialen Bedingtheit wie Vermittlung ansetzen, um zu eigenen Bildern zu finden, in denen dieses Spannungsverhältnis verarbeitet wird. Bevor der Schritt in die gestalterische Praxis angetreten wird, den jeder Lehrende nach eigenem Konzept gestalten wird, soll vor allem aus drei Gründen die vorbereitende

⁶⁸ Belting 2001, S. 46-50.

⁶⁹ Ders. 2001.

Auseinandersetzung mit den Installationen des bekannten amerikanischen Medienkünstlers Bruce Nauman vorgeschlagen werden.

Nauman ist seit über 40 Jahren in der zeitgenössischen Kunstszene präsent und mittlerweile in vielen öffentlichen Sammlungen zugänglich, was kein Zufall ist.⁷⁰ Denn der Betrachter vermag sich, so haben auch die Museen erkannt, dem direkten sinnlichen Impact von Naumans Installationen kaum zu entziehen. Sie bauen vielfach auf reflex- und instinkthafte Reaktionen des Wahrnehmenden und die Involvierung seines Körpers als Wahrnehmungsorgan. Die zwar auch emotionale, aber rein visuelle ‚Ansprache‘ durch Waldmüllers einfühlsame Kinderdarstellung wird hier von einer Synästhesie übertroffen, die häufig zum sensuellen Overkill wird.⁷¹ Dass sich viele Werke Naumans daher auch der Reproduzierbarkeit auf Papier entziehen, mag nicht nur als Mangel in punkto Vermittelbarkeit aufgefasst werden, sondern kann dezidiert als Indiz für die auf direkter Präsenz beruhende Erfahrungsdimension stark gemacht werden. Ohne diese ist für Nauman die Reflexion auf den Prozesscharakter von Wahrnehmung, auf die Relativität von Betrachterstandpunkten und die mediale Bedingtheit von Bildern, vor allem von solchen der Körpers, gar nicht denkbar – allesamt Leitlinien seiner Kunst.

Darin deutet sich schon ein weiteres Hauptargument an: Der Komplex von Naumans Gesamtwerk, der als rhizomartig (also wie ein unterirdische Pflanzengeflecht) vernetzt beschrieben worden ist,⁷² aber auch ‚Einzelwerke‘, vor allem Installationen, deklinieren exemplarisch die verschiedenen medialen Status durch, in denen Bilder bzw. ihre Wahrnehmung sich konstituieren können. Aufgrund dieser Grundstruktur wird im Folgenden auch kein spezielles Einzelwerk ausgewählt.⁷³ Vielmehr werden nur übergreifende Linien vorgestellt. Diese werden am besten vor dem jeweils nächstliegend verfügbaren Beispiel für Naumans Arbeit konkretisiert. Idealerweise sollten sie mit einem großzügigen Zeitbudget, das der sorgfältigen Einstellung der Wahrnehmung, der reflexiven Selbstbeobachtung und anschließenden Verbalisierung Entfaltungsraum einräumt, didaktisch anschaulich gemacht werden. Besondere Aufmerksamkeit sollte beim Blick auf ein einzelnes Werk oder beim Vergleich mehrerer der Hauptstrategie Naumans zukommen: Es wird ein permanenter, zwischen verschiedenen Direktheitsgraden changierender Medienwechsel (im wahrsten Sinn des Wortes) ausgestellt. Er führt von der Körperperformance oder der Installation von Raumdispositiven über die in Echtzeit beobachtende oder speichernd dokumentierende Videoaufzeichnung wiederum zur Rauminstallation von Monitorbildern. Häufig werden Kombinationen mit skulpturalen Körperabformungen eingesetzt, die die Materialität der medialen Apparate betonen. Die Transformation macht Differenzen wie Kontinuitäten anschaulich, woraus sich ein weiteres Argument ergibt:

Denn indem man die Aufmerksamkeit der Studierenden auf diese mediale Deklination lenkt, kann der Grundforderung vieler bildwissenschaftli-

⁷⁰ Zu Nauman: Cross 2003; Vischer 1996, S. 31-35.

⁷¹ Deppner 1996.

⁷² Hoffmann 2003.

⁷³ Im Anhang stellen wir mit „Anthro/Socio“ nur ein besonders eindringliches Werkbeispiel bildlich vor.

cher Ansätze entsprochen werden – der Integration durch moderne Medien bestimmter Bilder in die Geschichte der Medialität aller Bilder. Die Analyse medialer Bilder, die Nauman nahe legt, lenkt den Blick darauf, dass Bilder zunächst aus rituellen Performanzkontexten entstanden, Kultfunktion annehmen konnten und sich dann, spätestens mit der Entwicklung des mathematisch-technischen Mediums der Zentralperspektive,⁷⁴ in ihrer transparenten Eigenräumlichkeit zu verschanzen und somit zu autonomisieren begannen. Aber auch die Basis für Naumans Kunst, die erste radikale Ausstellung von Medialität in der klassischen Moderne, scheint in seinen apparativen Konstellationen immer wieder durch. Die Markierung des Bildes vor allem vom Menschen als medial überformt kann den Blick auf die zentrale Rückkoppelung richten, die eine künstlerische Zentralthese Naumans darstellt: Jede Körperwahrnehmung, sowohl die des performenden Künstlers wie die des Betrachters, ist keine unverstellte, sondern eine medial vermittelte und damit nur in Form eines Körperbildes zu haben. Wird dies negiert oder überspielt, wozu zeitgenössisch-massenmedialer Bildeinsatz vielfach tendieren kann, sitzen wir einer abstumpfenden Selbsttäuschung auf, die lähmt, anstatt zur Reflexion zu mobilisieren.

Ist diese kritische Distanzierungsleistung von Naumans Kunst im Ansatz von den Studierenden erkannt worden, kann z.B. im Rückgriff auf den obigen, vorbereitend gelesenen Text zur Bildanalyse die Aufmerksamkeit auf den Konnex von Bild, Medium und Körper gelenkt werden. Im Hintergrund mag dabei Folgendes stehen: Indem Nauman die mediale Produktion von Bildern als Apparatur oder räumliches Dispositiv ausstellt, zeigt er zwar einerseits die enge Verquickung von immateriell gedachtem Bild und materiell verstandenem Medium auf – legt man das dichotomische Medienverständnis zugrunde, das wir oben angesichts des Waldmüller-Gemäldes schon skizziert haben. Nauman macht über die Deklination von Bildern durch verschiedene Medienformen (Körper ‚direkt‘, Abguss, Videobild) aber auch auf die Differenz beider Größen aufmerksam. In die Lücke zwischen beiden lässt er den Körper wieder als eine Größe einziehen, die aus den scheinbar entmaterialisierten Bildwelten virtueller Medien verbannt schien. Indem der Körper aber auch als Ort markiert wird, in dem interne Bilder produziert werden (Wahrnehmung, Phantasie) bzw. empfangene Bilder aufbewahrt werden (Gedächtnis), wird er selbst zu einem Medium im oben entfalteten Sinne gemacht, das an der Schnittstelle von immateriellem und materiellem Aspekten von Bildlichkeit angesiedelt ist. Ausgerechnet in der Medienkunst selbst wird somit Entkörperlichung, die durch die Virtualisierung und Ortlosigkeit digitaler Bildgenerierung hervorgerufen wird, wieder als Körpererfahrung wahrnehmbar. Marshall McLuhans Rede von Medien als Körperprothesen wird somit in ihrem Doppelsinn – Ersatz und Bewussthaltung des Verlorenen – unmittelbar einsichtig.⁷⁵

Es ist bereits gezeigt worden, dass auch das zentralperspektivische Tafelbild auf einer Abstraktionsleistung beruht, die Körper mit Leere im Punktraster verrechnet und einen mathematisch durchkonstruierten, ‚rationalen‘ Blick – keine direkte physische Erfahrung – auf die Dingwelt ermögliche

⁷⁴ Zu diesem „Medium des Blicks“: Belting 2001, S. 43.

⁷⁵ McLuhan 1964.

soll.⁷⁶ Insofern ist zu reflektieren, dass das gemalte Fensterbild, man denke an Waldmüller zurück, hinsichtlich der illusionistischen Virtualisierung eine Vorform des Bildschirms (*Windows!*) darstellt.⁷⁷ Dieser Brückenschlag über vielfach überscharf gezogene Mediengrenzen hinaus kann unterfüttert werden, wenn man an den Versuch des schon genannten Warburg denkt, nicht nur den Darstellungsgehalt von Tafelbildern, allen voran von Körpern, als bewegt, sondern sogar die Bilder selbst als dynamische und den Betrachter affektiv betreffende Gebilde zu begreifen.⁷⁸ Die von Warburg herausgestellte Bewegung respektive Bewegtheit des Bildbetrachters widerspricht eigentlich der Fixierung eines idealen Betrachterstandpunktes, den die Zentralperspektive als Masterposition festlegt. Diese Dynamik wird in vielen Installationen Naumans thematisiert, indem er ein räumliches Spiel in Gang setzt, bei dem der Betrachter sich nicht mehr bequem in einer privilegierten Position einrichten kann. Er wird stattdessen selbst zum Beobachteten, der mit der Unvollständigkeit seiner (Selbst-)Wahrnehmung konfrontiert oder sogar zum Absenten erklärt wird.

Pointiert lässt sich die Verquickung von Zeigen und Verbergen auch anhand der Thematisierung von Maskenhaftigkeit herausarbeiten, die Nauman mit seinen Videostudien von Gesichtsmimik, in seinen Kopfabformungen aus Wachs sowie clownesken Maskeraden durchspielt. Hieran ist die unhintergehbare Transformation des Körpers zum bildhaften Zeichenträger plastisch aufzuzeigen, in den sich soziale Konventionen, Routinen, Rituale und kommunikative Settings eingeschrieben haben. Diese soziale Medialität des Körpers ist auch zentrales Thema z.B. von Beltings Bild-Anthropologie.⁷⁹ Dass die Ablösung und Übertragung dieser mimischen und gestischen Körperzeichen in andere Medien und auf andere Oberflächen z.B. über die körperrnachformende Skulptur zum gemalten Bild führen kann, lässt sich dann wieder im Rückgriff auf ikonische Körperbilder wie diejenigen in Waldmüllers Komposition illustrieren. Die puppenhafte Erscheinung des Kleinkindes z.B., in der Lebendigkeit und wächserne Stillstellung merkwürdig nahe beieinander liegen, hält diese Erinnerung an Körperabformungen und plastische Substitute präsent.

Insbesondere anhand der Dialektik von Präsenz und Absenz, Bewegung und Fixierung wird deutlich, dass sich anhand von Naumans Inszenierung medialer Bilder zahlreiche Bezüge zur Analyse des klassischen Tafelbildes, wie oben an einem Beispiel exemplifiziert, herstellen lassen. Insofern sind auch die Bilder zeitgenössischer Medienkunst nicht ohne Kunstgeschichte analysierbar, weil sie in sich Bildhistorie reflektierend verarbeiten. Das heißt, dass insbesondere bei der Analyse intermedialer Zusammenhänge eine durch bildwissenschaftliche Ansätze geschärfte Reflexion auf den Status von Bildlichkeit nur dann ihr volles Potential entfaltet, wenn sie die Kenntnisse der Kunstgeschichte nicht nur über Darstellungen und historische Kontexte, sondern auch über geschichtliche Auffassungen von Bildlichkeit schätzt und nutzt.

⁷⁶ Im Rückgriff auf: Panofsky 1927.

⁷⁷ Belting 2001, S. 43.

⁷⁸ Michaud 2004; Dauss 2006.

⁷⁹ Ebenda, S. 34-38.

Glossar

Cultural turn: Schlagwort, unter dem die sog. *kulturalistische Wende* gefasst wird, die ca. ab den späten 1960er in denjenigen Disziplinen Jahren einsetzte, welche ehemals als *Geisteswissenschaften* bezeichnet wurden. Da der *c.t.* eine dezidierte Kritik an der idealistischen Zuschneidungen des klassischen ‚Geistes‘-Konzepts formuliert und statt eines Studium der Objektivierungen des menschlichen, unmateriell gedachten ‚Geistes‘ in Geschichte, Literatur und in den Künsten mehr die anerkennende Erforschung der pluralen, materiellen und symbolischen Ausdrucksformen von gleichberechtigten Kulturen fordert, wird seitdem auch der Sammelbegriff der *Human- oder Kulturwissenschaften* bevorzugt. Der *c.t.* ging zunächst von der Ethnologie und Anthropologie aus und zog dann in andere Disziplinen ein. Dabei war die Einsicht leitend, dass auch die eigene Kultur und Wissenschaftspraxis selbstreflexiv und kritisch wie eine fremde analysiert werden müsse. So sollten Machtstrukturen und die Bedingtheit der eigenen Standpunkte reflektiert werden. Vorläufer für diese anthropologische Grundausrichtung liegen in Tendenzen der Human- und Sozialwissenschaften der Jahrhundertwende (1900) vor, die mit Namen wie Georg Simmel, Sigmund Freud oder Aby Warburg verknüpft sind. Auch die Kunstgeschichte vollzog – u.a. eben in der bildwissenschaftlichen Ausrichtung – eine Wendung zur Analyse *visueller Kulturen* mit Interesse für *alle* Bilder, nicht nur solche der Kunst.

Iconic turn: Bezeichnet eine jüngere, viele human- und naturwissenschaftliche Disziplinen erfassende Tendenz, Bildphänomenen verstärkte Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Die Entwürfe einer *allgemeinen Bildwissenschaft* mit ihrem fächerübergreifenden Integrationsanspruch reagieren auf den eingeforderten Wechsel zum Bild als Leitmedium. Dadurch soll die konstatierte, lange dominante Sprach- und Textfixierung der Human- und Kulturwissenschaften überwunden werden. Der Begriff geht auf eine modifizierende Anverwandlung eines Titels von W. J. Thomas Mitchell (*Pictorial Turn* von 1994) durch Gottfried Boehm (ebenfalls 1994) zurück, die beide eine Abkehr vom Bilder deponenzierenden, semiotischen Linguismus einfordern. Dieser lang anhaltende Erfolg zeichentheoretischer und sprachwissenschaftlicher Modelle war von dem amerikanischen Philosophen Richard Rorty, einem sog. Pragmatisten, im Jahre 1967 auf den Begriff des *linguistic turn* gebracht worden. Die beiden Strömungen sollten aber nicht als in diametralem Gegensatz gesehen werden, da der *i.t.* im Ansatz von der Sprachkritik des *linguistic t.* selbst vorbereitet worden war. Die eigenartige Leistungsfähigkeit von Bildern, die Mehrdeutigkeiten einschließt und die in ihrer selbstkritischen Reflexionsfähigkeit besteht, hat Boehm in den Unterbegriff der *ikonischen Differenz* gefasst.

Ikone/ Ikone (griechisch *eikon*: Bild), im engeren Sinne ein auf eine Holztafel gemaltes Kultbild der Ostkirche, dessen Hintergrund häufig aus Blattgold oder unedlen Metallschichten besteht. Die seit der spätantike bekannte Ikonen weisen in der Regel eine hohe Formalisierung sowie Typisierung der Darstellungen von biblischen Szenen und heiligen Handlungen, vor allem aber heiligen Personen, auf. Dass die Herstellung von Ikonen als liturgische Handlung galt und daher einer strengen Ritualisierung unterlag, findet eine Ent-

sprechung im ästhetischen Status der Bilder, der mehr als Kult- denn als Kunstobjekte anzusehen sind. Sie folgen statt einer illusionistischen Repräsentationslogik mehr einem Verständnis der Teilhabe am Dargestellten und sind nach theologischer Definition daher selbst Gegenstand der Verehrung – nicht jedoch der Anbetung. Aufgrund dieses interessanten Sonderstatus, an dem sich das Verhältnis von Bild, Körper und Medium analytisch gut bestimmen lässt, werden sie gern – ähnlich wie die komplexen Bilder der Moderne – zur Veranschaulichung bildwissenschaftlicher Probleme herangezogen. Im erweiterten Sinn wird I. daher auch in seiner allgemeinen Ursprungsbedeutung von *Bild* eingesetzt. Zumeist soll so ein Problembewusstsein für den umstrittenen Status von Bildlichkeit oder die Anschlussfähigkeit klassischer Bildtheorien an diejenigen moderner Medien, z.B. Computersymbole (engl. *icon*), signalisiert werden. Schon in die Kompositbezeichnungen für ‚klassische‘ kunstgeschichtliche Methoden wie die Ikonographie bzw. Ikonologie (vor allem durch Erwin Panofsky prominent geworden) oder die jüngere Ikonik (Max Imdahl), die die Bildanalyse auf ein systematisches Fundament stellen, war der Terminus eingeflossen.

Ikonologie: Lange Zeit führende kunsthistorische Methode, die vor allem von dem deutsch-amerikanischen Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892-1968) ausgeprägt wurde. Er griff eine schon im Humanismus der frühen Neuzeit eingesetzte Begrifflichkeit für die Lehre von den Bildbedeutungen auf, um ein systematisches, dreistufiges Modell der Bildinterpretation zu etablieren, das sich von den nach der Jahrhundertwende (1900) dominanten formalistische Methoden absetzen wollte. Stattdessen war Panofskys Entwurf stark von Ansätzen der Philosophie, vor allem der neokantianischen, anthropologisch ausgerichteten „Philosophie der symbolischen“ Formen Ernst Cassirers sowie der Wissenssoziologie Karl Mannheims inspiriert. Nach Panofsky greift der Bildbetrachter auf der ersten der nur analytisch zu trennenden Interpretationsebenen auf seine Alltagserfahrung und Kenntnisse der stilistischen Darstellungskonventionen zurück, um den Bildgegenstand zu identifizieren. Dieser wird dann in einem zweiten Schritt, der sog. ikonographischen Deutung, mit der Kenntnis literarischer Quellen abgeglichen, wodurch er in eine Geschichte von Motivtypen eingeordnet werden und seine konventionelle Bedeutung entschlüsselt werden kann. In einer dritten Etappe, der ikonologischen Interpretation, werden dann die Ergebnisse der vorangegangenen Analyseschritte in eine geistesgeschichtliche Dimension überführt, die Bilder als kulturelle Symbole mit weltanschaulichem Gehalt verstehbar machen soll. Der I. Panofskys ist häufig eine zu starre Trennung der unterschiedenen Ebenen vorgeworfen worden. Außerdem hat man seine zu starke Orientierung an einem idealistisch verstandenen ‚Geist‘ und an dessen privilegiertem Objektionsmedium *Schrift* kritisiert, die die Bilder zu ‚lesbaren‘ Illustrationen geistiger Ideen herabwürdigte – häufig allerdings überspitzt vorgetragene Verdammungen, die Panofskys eigene Relativierungen zu schematischer Vorgehensweisen übersehen. Stattdessen erlebte der kurvenreichere, stärker in Bildern selbst denkende Ansatz des älteren Aby Warburg (1866-1929) Renaissance – zweifelsohne eine Bereicherung des methodischen Repertoires.

Literatur

Einführungen/ Gesamtdarstellungen/ Sammelbände

(mit kurzer Charakterisierung):

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001. Entwurf einer anthropologischen Bildwissenschaft mit besonderer Aufmerksamkeit für die Verhältnisbestimmung von Körper, Medium und Bild, der besonderen Wert auf die Aktivierung des Potentials der Kunstgeschichte wie auch hohe Anschlussfähigkeit an die phänomenbezogene Bildanalyse legt.

Belting, Hans/ Dilly Heinrich/ Kemp, Wolfgang/ Sauerländer, Willibald/ Warnke, Martin (Hrsg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, 6. überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2003. Eine Einführung in die klassischen Arbeitsgebiete und Methoden der Kunstgeschichte sowie neuer Felder, die im bildwissenschaftlichen Grenzgebiet liegen; u.a. Vorstellung der ikonographisch-ikonologischen Schule, Rezeptionsästhetik, neuronalen Bildwissenschaft, Bildmedien u. ä.

Burda, Hubert/Maar, Christa (Hrsg.): *Iconic turn: die neue Macht der Bilder*, Köln 2004. Eine dezidiert interdisziplinäre, überblicksartige Bestandsaufnahme mit intentional nicht streng aufeinander abgestimmten Positionierungen aus Kunstgeschichte, Philosophie, Medienwissenschaft, Neurokognition, Hirnforschung und Naturwissenschaften, die zur kontroversen Durchsicht anregen.

Müller, Marion G.: *Visuelle Kommunikationsforschung. Begriffe – Methoden – Grundlagen*, Konstanz 2003. Hochsystematisierte, sehr kenntnisreiche Zusammenstellung einer Vielzahl von Bildbegriffen und Ansätzen der Bildanalyse diverser Disziplinen, die vor allem Konzepte der politischen Ikonologie und der Kommunikationsforschung zusammenführt, u.a. konzise Vorstellung der auf kunsthistorischer Basis entwickelten Bildwissenschaft im neueren, engeren Verständnis.

Sachs-Hombach, Klaus: *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003. Aufwändige, gründliche Darstellung, die zugleich als Einführung wie als eigener Theorienentwurf angelegt ist; strebt eine Vermittlung zwischen semiotischen und wahrnehmungstheoretischen Ansätzen an.

Sachs-Hombach, Klaus: *Wege zur Bildwissenschaft: Interviews*, Köln 2004. Zusammenstellung von Gesprächen mit Wissenschaftlern verschiedener Disziplinen, die nach Ansicht des Autors in eine allgemeine Bildwissenschaft integriert werden können. Überblick von Zentralpositionen zur bildwissenschaftlichen Debatte, sehr nützlich zur Schnellorientierung.

Schulz, Martin: *Ordnungen der Bilder: Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München 2005. Klar strukturierte, gut verständliche Vorstellung verschiedener Ansätze und Definitionen auf aktuellem Stand, die auch eine kritische Bewertung und Eigenpositionierung nicht scheut.

Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997. Klar strukturierte Rekonstruktion philosophischer und kunstwissenschaftlicher Ästhetiken des sog. Formalismus, die zum theoretischen Verständnis nicht-gegenständlicher Bilder, einer besonderen Herausforderung für die Bildtheorie, entworfen wurden.

Zitierte und weiterführende Literatur

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970.

Alberti, Leone Battista: *Della pittura*, hrsg. von Luigi Mallè, Florenz 1950.

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

Belting, Hans: *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

Belting, Hans: „Medium – Bild – Körper: Einführung in das Thema“. In: Belting 2001, S. 11-56.

Belting, Hans: „Der Ort der Bilder II: Ein anthropologischer Versuch“. In: Belting 2001, S. 57-86.

Belting, Hans: „Bildmedien“. In: Belting u.a. 2003, S. 355-377.

Boehm, Gottfried: *Was ist ein Bild?* München 1994.

Boehm, Gottfried: „Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder“. In: Burda/ Maar 2004, S. 28-43.

Brandt, Reinhard: *Die Wirklichkeit des Bildes: Sehen und Erkennen. Vom Spiegelbild zum Kunstbild*, München u.a. 1999.

Brandt, Reinhard: „Bilderfahrungen: von der Wahrnehmung zum Bild“. In: Burda/ Maar 2004, S. 44-54.

Bredenkamp, Horst/ Diers, Michael/ Schoell-Glass, Charlotte (Hrsg.): *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions*, Weinheim 1991.

Bredenkamp, Horst: „A neglected tradition? Art history as Bildwissenschaft“. In: *Critical inquiry*, Heft 29 (2003), S. 418-428.

Bredenkamp, Horst: „Drehmomente: Merkmale und Ansprüche des Iconic turn.“ In: Burda/ Maar 2004, S. 15-26.

Bredenkamp, Horst/ Franziska Brons: „Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und der Elend der Illustration“. In: Burda/ Maar 2004, S. 365-381.

Breidbach, Olaf: „Die Innensicht der Weltanschauung. Zum Konzept der internen Repräsentation“. In: Belting, Hans/ Kamper, Dietmar/ Schulz, Martin (Hrsg.): *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 457-466.

Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

- Clausberg, Karl: *Neuronale Kunstgeschichte*, Wien/ New York 1999.
- Clausberg, Karl: „Neuronale Bildwissenschaften“. In: Belting u.a 2003, S. 329-353.
- Cross, Susan (Hrsg.): *Bruce Nauman: theaters of experience*, Deutsche Guggenheim, Ostfildern-Ruit 2003.
- Dauss, Markus: „Figuren bildlicher Eigenbewegtheit“. In: *Konferenzakten der Tagung: Fassungen textueller Eigenbewegtheit um 1800/ 1900*, 23.-25.6.2005, Gästehaus der Justus-Liebig-Universität Gießen, hrsg. von Matthias Buschmeier und Till Dembeck (im Druck).
- Deppner, Martin Roman: „Gewalt – zum Zeichen verschoben. Reflexionen über eine Dimension der Erinnerung bei Bruce Nauman“. In: *Zwischenräume. Jahrbuch für kunst- und kulturpädagogische Innovationen*, Oldenburg 1996.
- Deppner, Martin Roman: „Bild, Buchstabe, Zahl und Pixel im verborgenen Code. Die magischen Kanäle als Parameter jüdischen Denkens bei Vilém Flusser und Aby Warburg“. In: Gottfried Jäger (Hrsg.): *Fotografie denken. Über Vilém Flussers Philosophie der Medienmoderne*, Bielefeld, 2001, S. 121-149.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Sondersausgabe, Frankfurt am Main 2003.
- Didi-Huberman, Georges: *Vor einem Bild*, aus dem Franz. von Reinold Werner, München, Wien 2000.
- Didi-Huberman, Georges: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002.
- Eberlein, Johann Konrad: „Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode“. In: Belting u.a 2003, S. 175-197.
- Feuchtmüller, Rupert: *Ferdinand Georg Waldmüller: 1793 – 1865. Leben - Schriften – Werke*, hrsg. von der Österreichischen Galerie in Wien, Wien, München 1996.
- Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1992.
- Flusser, Vilém: *Gesten*, Frankfurt am Main 1993.
- Flusser, Vilém: *Lob der Oberflächlichkeit: Für eine Phänomenologie der Medien* (Schriften, Band. 1), Bensheim/ Düsseldorf 1993.
- Flusser, Vilém: *Medienkultur*, Frankfurt am Main 1997.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (aus dem Französischen von Ulrich Köppen), Frankfurt a.M. 1971.
- Ginzburg, Carlo: „Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition“, in: ders.: *Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983, S. 115-171.
- Gombrich, Ernst H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London 1962.

- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main 1984.
- Gombrich, Ernst H.: *Die Entdeckung des Sichtbaren* (Zur Kunst der Renaissance 3), Stuttgart 1987.
- Grabner, Sabine: *Ferdinand Georg Waldmüller: 1793 – 1865* (anlässlich der Ausstellung *Ferdinand Georg Waldmüller*, Museum Carolino Augusteum Salzburg, 20. August - 31. Oktober 1993, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 17. November 1993 - 30. Jänner 1994), hrsg. von der Direktion des Salzburger Museums Carolino Augusteum, in Zusammenarbeit mit der Österreichischen Galerie Wien, Salzburg 1993.
- Hoffmann, Christine: *Think-Thank*. In: Cross 2003, S. 52-62.
- Hoppe-Sailer, Richard/ Volkenandt, Claus (Hrsg.): *Logik der Bilder: Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis* (Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag), Berlin 2005.
- Kany, Roland: *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987.
- Kemp, Martin: *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*, Köln 2003.
- Kemp, Martin: „Wissen in Bildern: Intuitionen in Kunst und Wissenschaft“. In: Burda/ Maar 2004, S. 382-406.
- Kittler, Friedrich A.: „Schrift und Zahl: die Geschichte des errechneten Bildes“. In: Burda/ Maar 2004, S. 186-203.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800 – 1900*, 5. Auflage, München 2003.
- Krüger, Klaus und Nova, Alessandro (Hrsg.): *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000.
- Luhmann, Niklas/ D. Bunsen, Frederick/ Baecker, Dirk: *Unbeobachtbare Welt: über Kunst und Architektur*, Bielefeld 1990.
- McLuhan, Marshall: *Understanding media: the extensions of man*, London 1964.
- Merleau Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. und übersetzt von H. W. Arndt, Hamburg 1984.
- Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the image in motion*, New York 2004.
- Mitchell, W.J. Thomas: „The Pictorial Turn“. In: ders.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- Mühlmann, Heiner: *Ästhetische Theorie der Renaissance – Leon Battista*, 2., überarbeitete Auflage, Bochum 2005.
- Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als symbolische Form“. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925*, Leipzig 1927, S. 158-331.

- Panofsky, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie: eine Einführung in die Kunst der Renaissance“. In: ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 36-67.
- Prange, Regine: „Stil und Medium. Panofsky 'On Movies'“. In: *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, hrsg. von Bruno Reudenbach, Berlin 1994, S. 171-190.
- Rorty, Richard (Hrsg.): *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago 1967.
- Sauerländer, Willibald: „Iconic turn? eine Bitte um Ikonoklasmus“. In: Burda/ Maar 2004, S. 407-426.
- Schmitz, Norbert M.: „Bewegung als symbolische Form: Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften“. In: Heller, Heinz B./ Kraus, Matthias/ Meder, Thomas/ Prümm Karl/ Winkler, Hartmut (Hrsg.): *Über Bilder sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*, Marburg 2000, S. 79-96.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig 1819.
- Schröder: Klaus Albrecht: *Ferdinand Georg Waldmüller* (anlässlich der Ausstellung „Ferdinand Georg Waldmüller“ im Kunstforum Länderbank Wien, 14. September bis 16. Dezember 1990), München 1990.
- Singer, Wolf: *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*, Frankfurt am Main 2002.
- Singer, Wolf: „Das Bild in uns – Vom Bild zur Wahrnehmung“. In: Burda/ Maar 2004, S. 56-76.
- Stoichita, Victor I.: *Das selbstbewußte Bild vom Ursprung der Metamalerei*, aus dem Franz von Heinz Jatho Buch, München 1998.
- Sukale, Michael: „Bild und Perspektive: Interview mit Michael Sukale“. In: Sachs-Hombach 2004, S. 183-199.
- Villhauer, Bernd: *Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont*, Berlin 2002.
- Vischer, Theodora: *fremdKörper – corps étranger – Foreign Body* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung mit Videoinstallationen von Matthew Barney, Mona Hatoum, Gary Hill, Bruce Nauman, Marcle Odenbach, Bill Viola, Museum für Gegenwartskunst Basel, 1.6. - 29.9.1996), Basel 1996.
- Waldmüller, Ferdinand Georg: „Das Bedürfnis eines zweckmäßigen Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst. Angedeutet nach eigenen Erfahrungen von F.G. Waldmüller“, Wien 1846, mit dem Vorwort zur zweiten Auflage, 1847. Abgedruckt in: Feuchtmüller 1996, S. 329-333.
- Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*. Studienausgabe, hrsg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Wuttke, Berlin 2000f.
- Wenzel, Horst: *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Wenzel, Horst/ Lechtermann, Christina (Hrsg.): *Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des „Welschen Gastes“ von Thomasin von Zerclaere*, Köln, Weimar, Wien 2002.

Zaunschirm, Thomas: „Ferdinand Georg Waldmüller: Revolutionär des Biedermeier“. In: *Kunstpresse*, hrsg. vom Kunstforum Länderbank, Wien, Nr. 5, Oktober 1990, S.26-31.

Zu zitieren als: Markus Dauss, *Bildwissenschaft und Bildanalyse. Profil und Grundlinien der Debatten um ‚Bildwissenschaft‘*, Frankfurt am Main 2006