Scheinalternative Kunst- oder Bildwissenschaft : ein kulturwissenschaftlicher Kommentar

Autor(en): **Shade, Sigrid**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **1 (2004)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872068

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

SIGRID SCHADE

Scheinalternative Kunst- oder Bildwissenschaft

Ein kulturwissenschaftlicher Kommentar

1. Scheinalternativen

«Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft?» – so der Sektionstitel – kann im Zusammenhang mit dem Titel des Symposiums, «Zukunftsvisionen: Kunst und Kunstgeschichte in einer Zeit des Umbruchs», so verstanden werden, als werde die Frage gestellt, ob die Bildwissenschaft die Zukunft der Kunstwissenschaft sei. Oder mit anderen Worten: ob die Kategorien, Fragen und methodischen Konzepte einer (wie auch immer vorgestellten und unterstellten) «Bildwissenschaft» der Kunst, der Kunstgeschichte und/oder der allgemeinen gesellschaftlichen Produktion visueller Umgebungen «in Zeiten des Umbruchs» angemessener seien als die einer (wie auch immer vorgestellten und unterstellten) Kunstwissenschaft. Eine historisch gewachsene Disziplin würde somit von einer neu definierten abgelöst. Ein solcher Begriff von Bildwissenschaft wäre dann der Kampfbegriff eines behaupteten Paradigmenwechsels innerhalb des akademischen Feldes der Kulturwissenschaften, in dem in den letzten Jahren widersprüchliche Bewegungen zwischen dem Einfordern von Transdisziplinarität und einer gegenläufigen Rediszipliniernng zu beobachten sind.

Einerseits haben sich die Disziplinen in den letzten zehn bis zwanzig Jahren verstärkt wechselseitig aufeinander bezogen und dadurch selbst zu einer Durchlässigkeit ihrer Grenzen beigetragen[1] (wenn auch die Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft sicher in geringerem Masse als andere Kulturwissenschaften).[2] Andererseits hat leicht verschoben oder parallel dazu eine «Rediszipliniernng» eingesetzt, die die Disziplinen wieder «kenntlich» machen will, welche Profil und Konturen in inter- oder transdisziplinären Arbeitsformen und Fragestellungen scheinbar verloren haben. Den Wunsch nach Ablösung einer Disziplin durch eine andere (neue) rechne ich der Bewegung der Rediszipliniernng zu, die nicht aufhört, etwas wiederherstellen zu wollen, was im Zuge des diskursiven Widerstreits der Disziplinen «verloren» gegangen ist: die Vorstellung von einer einheitlichen und abschliessbaren Form der Herstellung normierten Wissens.[3] Das Verlorene bedurfte aber eben immer schon der entsprechenden Voraussetzungen des Disziplinären und Disziplinierten, der Verlust des Einen geht notwendig mit der Dekonstruktion seiner Herstellungsbedingungen einher und wird damit als immer schon «eingebildeter/s» kenntlich.

Die Bewegung der Rediszipliniernng gründet unter anderem auf einer Kritik an «Interdisziplinarität» oder «Transdisziplinarität» als unsystematischer additiver Verfahrensweise. Die Kritik an diesen Phänomenen wäre berechtigt, würde sie nicht generalisieren, sondern sich auf konkrete missglückte Versuche von Transdisziplinarität beziehen. Sie führt jedoch keineswegs automatisch zu einer produktiven Lösung, wenn sie, verbunden mit der Setzung einer «neuen» Disziplin, nicht die Frage nach deren eigenen disziplinären Grenzen stellt. Die Bildwissenschaft muss – wie die anderen Disziplinen auch – eine Antwort darauf geben können, in welcher Weise sie auf neue Herausforderungen der Wahrnehmung reagiert und welches Wissen sie denn mit disziplinären oder interdisziplinären Mitteln generieren möchte, das über die Etablierung einer neuen Disziplin hinausginge. Man müsste die Vorteile einer Ablösung benennen können: Welche Fragen können durch welche Arten der methodischen und theoretischen Annäherung anders oder besser beantwortet werden – bezogen auf noch zu definierende Gegenstandsfelder, die ein- oder ausgeschlossen wären usw.

Den Sektionstitel als eine Frage nach der Ablösung der Kunstwissenschaft durch die Bildwissenschaft zu verstehen, liegt nahe, weil der Begriff der «Bildwissenschaft» seit einiger Zeit Konjunktur hat. In den Zeiten des ökonomischen, technologischen und medialen Wandels kann man einen wissenschaftspolitischen Zugriff verschiedener alter und neuer Disziplinen auf das Bild beobachten, in denen es auch um Konkurrenzen und Ressourcen geht. Die Reklamation der disziplinären Zuständigkeit auf das Gegenstandsfeld des Visuellen steht nicht zuletzt im Zusammenhang damit, dass Drittmittelgelder, zum Beispiel bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), auch bei interdisziplinär formulierten Forschungsschwerpunkten nach wie vor disziplinenorientiert vergeben werden und genuin transdisziplinär ausgerichtete Forschungsfelder nach wie vor marginalisiert werden (sollen).[4]

Aus der Perspektive eines heterogenen Feldes von Kulturwissenschaften stellt sich die Ablösung der traditionellen «Kunstwissenschaft» durch eine zukünftige «Bildwissenschaft» als Scheinalternative dar. Wenn die Kritik an einer «alten» Disziplin wie der Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft (die ich teile) darauf gründet, dass diese ihre eigenen Konstitutionsbedingungen zu wenig reflektiert – und damit zu wenig reflektiert, wie sie die Gegenstände, die sie behandelt, zuerst herstellt – und dass sie neue Bildwelten in Kunst und Gesellschaft, neue Bildtechnologien und Wahrnehmungsherausforderungen zu wenig zur Kenntnis nimmt, dann kann es nicht darum gehen, mit der gleichen Unreflektiertheit in einer neuen Disziplin vorzugehen. Die Zukunft der Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft wird eine Zukunft der Kunstwissenschaft als erweiterte (oder entdisziplinierte) Disziplin sein, die ihre eigenen Grenzen reflektiert, oder genauer gesagt,

als eine durch bildwissenschaftliche Fragestellungen hindurchgegangene und erweiterte zeitgenössische Kulturwissenschaft. In diesem Zusammenhang muss auch danach gefragt werden, welche bildwissenschaftlichen Fragestellungen mit kunstwissenschaftlichen Verfahren und Gegenstandsfeldern unvereinbar sind, denn wenn sie nicht unvereinbar sind, können sie ohne weiteres ihre Effekte innerhalb der Kunstwissenschaft entfalten. Wenn sie unvereinbar sind, müsste nicht nur deren innovativer Gehalt überprüft werden, sondern auch, ob und in welcher Weise die Fragestellungen selbst problematisch sind.

Ich möchte im Folgenden einige problematische und einige weniger problematische Züge diskutieren, die innerhalb des Spektrums, in dem eine neue Bildwissenschaft gefordert wird, aufgetreten sind, und darauf aufmerksam machen, dass man bei der Lektüre entsprechender Texte auf eine ganze Reihe von Widersprüchen stösst, die ich hier nicht alle lösen kann.

Mein Text ist als ein Plädoyer für eine sorgfältige Lektüre methodischer Verfahren und theoretischer Positionen zu verstehen. Dies halte ich für umso wichtiger, als die Wissenschaftsdiskurse und Debatten von der Schnelllebigkeit modischer Begriffe mittlerweile ebenso geprägt sind wie unser massenmedialer Alltag und das Argumentative des Denkens und der Auseinandersetzung in den Kulturwissenschaften allzu oft dem Labelling einer Corporate Identity weichen muss. Das Modische des Begriffs «Bildwissenschaft» macht ihn zum Verdächtigen für Vorgänge der Verdrängung und der Selbstverkennung, deshalb soll für diesmal der Schwerpunkt nicht auf der sicher nach wie vor berechtigten Kritik der Kunstwissenschaft liegen, sondern auf der Kritik des Neuen oder des Alten in der neuen Bildwissenschaft.

2. Zu Problemen der Bild(er)wissenschaft(en)

Im Begriff der Bildwissenschaft verschiebt sich der Gegenstand der Reflexion von der «Kunst» zum «Bild». Dies wird von den einen als notwendige Anerkennung zeitgenössischer «Bilderfluten» und der aktuellen Kunstproduktion mit ihren Grenzüberschreitungen und Wechselwirkungen zwischen Kunst, Massenmedien und neuen bildgebenden Verfahren in den Wissenschaften begriffen, von den anderen als gleichzeitige Verarmung von Kennerschaft und spezifischen Kunst-Kompetenzen.[5]

Darüber, was eine bildwissenschaftliche Perspektive oder ein bildwissenschaftliches Gegenstandsfeld ist, besteht keinerlei Konsens. Das Spektrum dessen, was in deutschsprachigen Debatten unter Bildwissenschaft verstanden wird, reicht von einer bloss auf Gegenstände der Low Culture und der neuen Medien ausgedehnten Kunstgeschichte über eine Rezeption der angloamerikanischen Visual-Culture-Debatte, eine verspätete Rezeption der psychoanalytisch und wahrnehmungstheoretisch begründeten Blicktheo-

rien und der Diskussionen um den Begriff Repräsentation bis zu einer Bild-Anthropologie, auf deren hochproblematische Züge ich weiter unten eingehen werde.

Unter diesen Voraussetzungen ist vorab jedoch zu diskutieren, welche Berechtigung sowohl die Einzahl «Bild» als auch die Einzahl «Wissenschaft» im Begriff «Bildwissenschaft» hat. «Bild» kann im Deutschen nicht in der gleichen Weise wie «Kunst» als Sammelbegriff fungieren. Von vielen AutorInnen wird trotzdem der Begriff «Bild» synonym mit «Kunst» verwendet. «Kunst» beinhaltet (auch) Bilder. Einige AutorInnen der postulierten Bildwissenschaft sehen Bilder der bildenden Kunst als Sonderfall des Bildes, über den gleichwohl Aussagen getroffen werden sollen.

Die Bezüge der jeweiligen Bildwissenschaft zu theoretischen und methodischen Modellen der verschiedensten Disziplinen (Philosophie, Ethnologie, Kulturgeschichte, Cultural Studies, Medienwissenschaften) legen nahe, dieses Feld selbst als ein inter- oder transdisziplinäres zu betrachten, das sich gleichwohl müht, als diszipliniertes zu erscheinen.

Der Begriff in der Einzahl birgt per se die Gefahr einer Ontologisierung und Enthistorisierung. «Das Bild» war immer schon da und wird immer bleiben. «Bilder» verändern sich je nach historischer, technologischer und kultureller Lage.

Auf diese Gefahr der Verwendung des Begriffs Bild in der Einzahl verweisen auch Autoren, die selbst als Vertreter der neuen Bildwissenschaft gelten. So lautet zwar der Titel von Gottfried Boehms einschlägiger Publikation «Was ist ein Bild?», aber er listet vorab die Bilder auf, auf die sich die Frage beziehen könnten: «Wer nach dem Bild fragt, fragt nach Bildern [...]» Und Boehm situiert diese Frage historisch: «Der Interessierte sieht sich deshalb auf einen mittleren Weg verwiesen, den einer klärenden Reflexion, die gleichermassen theoretische, historische oder anthropologische Aspekte zu würdigen bereit ist.»[6] Man braucht Boehms Versuch, Bildlichkeit im Konzept der «ikonischen Differenz» als eine Mächtigkeit von Bildern zu beschreiben, die das Faktische überbiete,[7] nicht in allen Details nachzuvollziehen, um gleichwohl die historische Situierung der theoretischen Positionen und jeweiligen Antworten auf die Frage der Bildlichkeit und die historische Situierung der aktuellen Frage «Was ist ein Bild?» würdigen zu können. Karlheinz Lüdeking greift im gleichen Sammelband die Frage nach der Einzahl und der historischen Situierung ebenfalls auf: «Damit geht es zugleich um die Frage, welcher Status dem von der Malerei hervorgebrachten Bild zukommen soll. Da es nun aber sehr verschiedene und sogar völlig unvereinbare Konzeptionen von Malerei gibt, kann die Frage, was ein Bild ist, nicht einfach eine Frage nach den faktisch feststellbaren Besonderheiten von Bildern sein. [...] Nur so erklärt sich auch, dass der Streit darum, was ein Bild sei,

eine so lange Tradition hat und dass er häufig so gewaltsam geführt wurde. Es ging dabei nie darum, was ein Bild *ist*, sondern immer nur darum, was es *sein soll* und *sein kann*.»[8] Es wäre also ein Missverständnis der Rezeption, würden diese Vertreter der Bildwissenschaft mit dem verkürzten Konzept, das der Begriff in der Einzahl nahe legt, identifiziert.

Auf andere Vertreter, die sich im Rahmen der Bildwissenschaft auf bild-anthropologische Konzepte beziehen, die – jenseits des Forschungsstands der Kulturanthropologie selbst – jeglichen historischen Bezug zu und jedes theoretische Wissen um die Bedingungen kultureller Produktion aus dem Auge verloren haben, trifft dies allerdings zu, und im Folgenden werde ich auf problematische Züge in den verschiedenen Facetten der Bildwissenschaft genauer eingehen.[9]

In dem einschlägigen Buch von Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, wird schon im Vorwort jede Geschichtsbezüglichkeit aus der Bilddebatte eliminiert und das Bild als anthropologische Konstante etabliert: «Das Bild, als Vorstellung und Produkt oder, wie es der frühe Sartre nannte, als ‹Akt ebenso wie als Ding›, widersetzt sich mit seinem Doppelsinn jenem geschichtlichen Ordnungsschema, wie wir es an den Werken und an den Stilen geübt haben» (S. 7), und zugleich wird die Ausschliesslichkeit des anthropologischen Zugriffs proklamiert: «Nur eine anthropologische Sicht darf sich an solche Themen [das Bild als Medium des abwesenden Körpers – Anm. d. Verf.] wagen, die sich als Besitz der Medien- und Technikgeschichte jedem Vergleich entziehen würden» (S. 8), denn der «Körper stösst immer wieder auf die gleichen Erfahrungen wie Zeit, Raum und Tod, die wir schon a priori in Bilder fassen» (S. 12). Belting unterstellt in seiner Kritik an historischen Zuordnungen eine immer gleiche geschichtswissenschaftliche Konzeption, als gäbe es nur ein voranschreitendes teleologisches Geschichtsmodell und als gäbe es in den Kulturwissenschaften keine Reflexion darüber. Und nicht zuletzt: als gäbe es keine kulturanthropologischen Konzepte, die historische Situierungen von Wahrnehmungen nicht ausschliessen. Viele interessante Einzel- und Detailbemerkungen zu verschiedenen Phänomenen der Bilderfunktionen in anderen Kulturen (Masken, Totenkult etc.) können nicht darüber hinwegtäuschen, dass in Beltings Konzept einer Bild-Anthropologie der Körper insgesamt zum scheinbar unbeschriebenen Gegenpart der Sprache wird und damit die Überzeitlichkeit, Universalität und Geschichtslosigkeit aller seiner mit dem Körper argumentierenden Bildlogiken und -rhetoriken garantiert (und somit «natürlich» auch der Geschlechterdifferenz). Erstaunlich, wie wenige KollegInnen der Kunstgeschichte sich über diesen Skandal aufhalten, wenn man bedenkt, dass in diesem Konzept die Ergebnisse der Forschung und Theoriebildung über die kulturelle (und somit geschichtliche) Konstruktion von Körper(bildern)

mindestens der letzten hundert Jahre unberücksichtigt bleiben, sicher nicht zufällig ein Feld, in dem sich viele Wissenschaftlerinnen im Rahmen der Gender Studies einen Namen gemacht haben.

Ein anderer Versuch, universale Ontologien und Phänomenologien in den Bildformulierungen und Produktionen diversester Kulturen ausfindig zu machen, lässt sich zum Beispiel an den neuerdings wieder aufgenommenen Diskussionen über Weltkunst und über das Ornament als universale Bildsprache zeigen. Im Kontext zum Beispiel der Ausstellung «Ornament und Abstraktion» in der Fondation Beyeler in Riehen heisst es in dem Konzept von Markus Brüderlin unter anderem: «Kann das Ornament eine Brücke zu einer neuen Globalkunst sein [...]?», indem er sich fragt, «ob wir über das Ornamentale das Fühlen und Denken anderer Kulturen besser verstehen können.»[10] Die fremden Kulturen mit ihren je unterschiedlichen Bedeutungsebenen werden verkürzt zu der Frage, ob das «Ornament als ‹blinder› Passagier [...] der abstrakten Kunst» im Zeitalter der Globalisierung und des neuen Schubs von digitalisierten Bildern eine universale Kunst-Sprache (des Westens) darstelle, das heisst inwiefern «übernimmt die Abstraktion nicht auch universale Ausdrucksfunktionen?» «Etwa als Sinnträger von moralischen, sozialen und religiösen Vorstellungen, als Signum eines kollektiven Bewusstseins und als Seismograf neuer Denkweisen – genauso wie dies früher das Ornament in seiner stilprägenden Funktion und als Kunstwollen einer Zeit geleistet hatte.»[11] Die Zitate mögen genügen, um die problematische Nivellierung und Enthistorisierung von Bildwelten verschiedener Herkunftskulturen in einem solchen Konzept deutlich zu machen, das letztlich zu einer Denotation und Dekontextualisierung der Bedeutungen von Ornamentik und zu einer Konnotation oder Resemantisierung dieser Ornamentik im Sinne der westlichen Abstraktion führt.[12]

Problematische Züge lassen sich auch in den Konzepten der Visual Culture finden. Der Begriff der Bildwissenschaft ist in der angelsächsischen Diskussion absent und die Übersetzung «History of Images» inkorrekt; Begriffe wie Visual Culture[13] oder Visual Studies setzen Konzepte der Cultural Studies als theoretischen Hintergrund voraus, der im deutschsprachigen Raum selten und dann meist in den Gender Studies zu finden ist,[14] während im angelsächsischen Bereich eine allgemeine Rezeption in der New Art History bereits in den 1980er-Jahren stattfand.[15]

Die zirkulierenden Begriffe der Visual Culture oder Visual Studies sind deshalb problematisch – das sage ich, obwohl ich mich selbst zuweilen darauf beziehe –, weil sie, ohne es zu wollen, den Gedanken nahe legen oder legen könnten, dass das Visuelle losgelöst und unabhängig vom Text – gemeint im Sinne eines umfassenderen kulturellen Textes, in dem Bild und Sprache immer schon im Austausch sind (Roland Barthes) – be-

trachtet und analysiert werden könnte. Damit behaupte ich nicht, dass alle Vertreter dieses Begriffs dies ausdrücklich tun, sondern nur, dass sie mit dem Begriff Missverständnisse erzeugen, die denjenigen KunstwissenschaftlerInnen Vorschub leisten, die in einer Kehrtwendung vom Linguistic zum Pictorial Turn sich dazu berechtigt fühlen, bei der Bildanalyse zeichentheoretische Grundlagen auszuschliessen.[16] Es ist jedenfalls auffällig, dass gerade die Vertreter der Bildwissenschaft, die mit dem Begriff der Visual Culture oder Visual Studies arbeiten, sehr häufig an der Debatte um den Pictorial Turn beteiligt sind oder sich zumindest darauf beziehen, wenn sie den eigenen Beitrag zur Erforschung der visuellen Kultur legitimieren.

Zu der mangelnden Kenntnis semiologischer Konzepte, etwa von Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Mieke Bal und anderen, trägt offenbar auch bei, dass die Diskussionen über den Begriff der «Representation», wie sie in den 1980er-Jahren geführt wurden, im deutschsprachigen Raum so gut wie nicht rezipiert wurden.[17] Einerseits werden Texte von Autorinnen wie Kaja Silverman, Teresa de Lauretis und anderen herausgegeben und zitiert, zum Beispiel von Christian Kravagna, aber es bleibt das Missverständnis, dass die Konzepte von «Representation», die ihnen zugrunde liegen und die im Zusammenhang mit den ersten Debatten über Geschlechterdifferenz von KünstlerInnen und TheoretikerInnen entwickelt wurden, Teil einer «postlinguistischen» (was auch immer das sein soll) Wiederentdeckung des Bildes sei.[18]

Für die meisten Vertreter einer Bildwissenschaft, die sich auf die «Visual Culture-Studies» beziehen, ist die Legitimation des Vorhabens unter anderem durch den Bezug auf die neuen Bildtechnologien, digitale Bildgebung oder -bearbeitung, gewährleistet. Nicht nur die neuen Technologien, sondern auch das damit zusammenhängende neu zu definierende Verhältnis von Massenmedien und Hochkultur bildet das entsprechende Gegenstandsfeld. Dieser Fakt setzt die Bildwissenschaft in Konkurrenz oder zumindest in Beziehung zur Medien- und Filmwissenschaft, zu Fotografie- und Kommunikationstheorien und schliesslich zur Informatik. Ich kann an dieser Stelle nicht im Detail auf die Wechselwirkungen zwischen kulturhistorisch orientierter Medienwissenschaft und den Visual Studies eingehen und belasse es bei dem Hinweis, dass die Diskussion über die grundlegende Medialität von Kunst und/oder Bildern gerade erst begonnen hat.[19]

Diese Befunde machen deutlich, dass es ein Unding ist, den Begriff «Bildwissenschaft» in beiden Teilen des Wortes in der Einzahl zu verwenden. «Bilderwissenschaften» ist allerdings eine so umfassende und allgemeine Formulierung, dass sie sicher keine Freunde finden wird, zumal bei denjenigen Vertretern nicht, denen es vor allem um die Etablierung einer neuen Disziplin geht. Denn im Plural entzieht sich der Begriff völlig der Vorstellung von *einer* Disziplin.

Wenn man festhält, dass es sich offenbar um ein transdisziplinäres Projekt handelt, das sich an den Grenzen und innerhalb verschiedener Fachdiskurse ansiedelt, so liesse es sich auch ohne Probleme an den Grenzen der Kunstwissenschaft denken, oder eine Kunstwissenschaft ohne Grenzen liesse sich auch als Bereich der Bilderwissenschaften denken.

Lassen sich aber wissenschaftliche Diskurse überhaupt ohne Grenzen denken? Am Beispiel der Kunstwissenschaft möchte ich die Frage nochmals aufgreifen, um dann über Konsequenzen für die Bilderwissenschaften nachzudenken.

3. Kunstwissenschaft ohne Grenzen?

Bevor man sich einer der beiden Seiten zuordnet und sich damit entweder als furchtbar angestaubte KunstwissenschaftlerIn oder als modische BildwissenschaftlerIn outet, sollte zunächst in den Vordergrund des Interesses rücken, welche Fragen man denn stellt – um es noch genauer zu sagen –, welche Fragen welche Zukunft haben, womit der perspektivische Begriff eines Entwurfsverhaltens wieder aufgenommen wäre, der den Obertitel dieses Kongresses ausmacht.

Um ein Beispiel eines methodischen Problems anzudeuten: Bild ist der übergeordnete Begriff, der die Bilder der bildenden Kunst scheinbar einschliesst, gleichwohl müssen die Aussagen, die über Bilder allgemein gemacht werden können, keinesfalls auf Kunst zutreffen und umgekehrt. Das heisst Bilder allgemein und Bilder aus einem künstlerischen Kontext sind auf eine Weise zu differenzieren und aufeinander zu beziehen, die ihre jeweilige Besonderheit und ihre jeweiligen Wechselbeziehungen berücksichtigt.

Die Besonderheit der Bilder aus einem künstlerischen Zusammenhang ist unabdingbar mit allen historischen und systematischen Konnotationen verbunden, die mit dem Begriff «Kunst» als Institution und Disziplin einhergehen. Von welcher Seite würde man dafür das notwendige Rüstzeug erhalten, wenn nicht von der Kunstwissenschaft. Es gilt, die Potenziale, die sie historisch ausgebildet hat, zu nutzen und ebenso darüber nachzudenken, warum die Kunstwissenschaft selbst sie zu wenig genutzt hat.

Deshalb an dieser Stelle ein paar biografische Bemerkungen. Die kulturwissenschaftlich orientierten Ansätze Jacob Burckhardts, Aby Warburgs, Erwin Panofskys und anderer, die ich während der Arbeit an meiner Dissertation Mitte der 1970er-Jahre in der Warburg Library London entdeckte, waren zu Beginn meines Studiums kein Thema der universitären Kunstgeschichte im deutschen Sprachraum, die sich nach der Emigration ihrer besten Forscher und ihrer Kollaboration mit den ideologischen Legitimationen des Nationalsozialismus schliesslich in der Nachkriegszeit als Stil- und Künstlergeschichte reetabliert hatte. Dass ich aber einen Zugang zu dieser verschütteten Geschichte der

Kunstgeschichte fand, verdankte ich der Tatsache, dass ich das Glück hatte, bei einem Kunsthistoriker zu promovieren, der Panofsky- und Warburg-Lektüren nicht nur erlaubte, sondern forderte,[20] und dass ich im Nebenfach Empirische Kulturwissenschaften studierte, in dem kultur- und mediengeschichtliche und -theoretische Entwürfe von Walter Benjamin und Theodor W. Adorno, von Norbert Elias und Michel Foucault, von Pierre Bourdieu, Sigmund Freud und Jacques Lacan thematisiert und auf unterschiedliche Untersuchungsgegenstände bezogen wurden. Beide Disziplinen hatten gleichwohl den gleichen blinden Fleck betreffend ihre eigene Konstitution und die Geschichte und Effekte der Geschlechterdifferenz.

Die Themenfindung der Dissertation über Hexendarstellungen der frühen Neuzeit (also über Holzschnitte und Gemälde von Hans Baldung Grien, Albrecht Dürer und anderen einerseits, und Hexendarstellungen aus inquisitorischen, theologischen und juristischen Traktaten andererseits),[21] verdankte sich dem Wunsch, die Kunstgeschichte möge Antworten auf Fragen geben, die sie sich bis dahin nicht gestellt hatte, die aber für die ZeitgenossInnen der 1980er-Jahre relevant waren. Wobei sich zugleich das Problem zeigte, die eigene Zeitgenossenschaft als historische Schnittstelle wissenschaftlicher Fragestellung zu bestimmen.

Die Illustrationen zu Traktaten der Hexenverfolgungen waren bis dahin nicht Gegenstand der Kunstgeschichte gewesen. Gegenstände der Kunstgeschichte waren Künstlergeschichte und in diese eingebettet Stilgeschichte und Genealogien. War Baldung Schüler Dürers gewesen, wie ist seine manieristische Formgebung gegenüber dem klassischen Vorbild zu erklären? Gegenstand war schliesslich eine Künstlergeschichte als Heroengeschichte: In der Zeit der «Befreiung» von kirchlicher Auftraggeberschaft und Unmündigkeit schaffe der Renaissancekünstler ein Bild des freien Menschen, wiedergegeben im Aktbild, das sowohl den Abschied von der mittelalterlicher Prüderie als auch die Vision des aufgeklärten Bürgers mit sich trägt.

Dies ist eine völlig andere Geschichte als diejenige, die historische Untersuchungen aus den Traktaten und den Protokollen der Hexenverbrennungen und Verfolgungen gelesen haben, an deren Illustrationen die Renaissancekünstler selbstverständlich beteiligt waren. In diesen Untersuchungen ist die Rede von der Angst der Inquisitoren, Theologen, Humanisten und Juristen um den Verlust der Vernunft und Selbstkontrolle – also vor der Verführung, von den Kämpfen um Macht und Einfluss, vom Phantasma der Überschreitung religiöser Gesetze, von der Konstruktion und Zuweisung von Schuld an bestimmte Menschen (zumeist Frauen), von der grandiosen Einsetzung eines Apparates, die Wahrheit hervorzubringen – die Folter und der Hexenprozess –, von Geschlechterkonstruktionen in einer Zeit der wirtschaftlichen, technischen, geopolitischen und kulturellen Umbrüche.

Ich stand also vor der Frage, wie diese Geschichten zu vereinbaren wären. Wie ist der Ausschluss eines Teils des Gegenstandsfeldes aus der Kunstgeschichte zu erklären? Die Antwort ist, dass nur der Ausschluss des einen Teils der Geschichte die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung und die Konstruktion einer Kunstgeschichte der frühen Neuzeit im oben genannten Sinn überhaupt erst mit ermöglicht hat.

Die Kunstgeschichte ist selbst aus der Geschichte der Kunst hervorgegangen und konstituiert ihre Gegenstände mit. Ein unsichtbarer und immer wieder unsichtbar gemachter Anteil an den Spielregeln der Kunstgeschichte ist die Tradierung geschlechtsspezifischer Konzepte von Kreativität, Autorschaft und Gattungshierarchien. Um zu einer Konstruktion von Autorschaft zu gelangen, die gewissermassen paradigmatische Subjekte (Künstler) generiert, werden historische Subjektivitäten und intersubjektive Prozesse der Produktion von Bildern ausgeschlossen.[22]

Gibt es etwas, was dem Interesse der Inquisitoren und der Künstler an der Figur der Hexe gemeinsam ist – zum Beispiel, wie wird die Schaulust jeweils adressiert? Oder anders gefragt, zeigt der Künstler etwas, was der Inquisitor auf andere Weise zu sehen gibt? Oder noch anders: wird im Bild der Hexe ihre Verfolgung unsichtbar gemacht?
Reicht es, die «Grenzen» zu öffnen, um solche Fragen stellen zu können?

Wenn sich die Kunstgeschichte durch ihre Grenzen konstituiert, heisst das, dass die Kunstgeschichte dann nicht bleiben kann, was sie war.

Die Hexendarstellungen als Gegenstand der Kunstgeschichte sind nur ein Beispiel unter vielen.

Wenn wir davon ausgehen, dass ein grosser Teil der aktuellen künstlerischen Produktion die Strukturen des Zu-sehen-Gebens selbst reflektiert und thematisiert, wenn wir davon ausgehen, dass manche zeitgenössischen KünstlerInnen ihre eigene Bildproduktion in einen kritischen Gegensatz zur Tradition stellen, so wird es Zeit, nicht nur bezogen auf historische Bilder, sondern auch bezogen auf die zeitgenössische Kunst die Kunstwissenschaft zu einer spezifischen Kulturwissenschaft zu machen.

4. Kulturwissenschaftliche Perspektiven

Wenn die Kunstwissenschaft eine Disziplin wie jede ist, die nicht nur ihre Gegenstände, sondern damit auch sich selbst hervorbringt, so ist, um auf den Anfang des Textes zurückzukommen, damit angesprochen, dass Disziplinen unter anderem auch deshalb diszipliniert sein müssen, um sich selbst möglichst ungestört zu reproduzieren. Ein Teil der Strategien und Energien von Disziplinen/Wissenschaften fliesst in ihre eigene Legitimation. Das heisst auch, dass man die zumeist impliziten und unmarkierten Anteile der disziplinären Diskurse, die strategische Qualitäten im Sinne der Selbstkonstitution aufwei-

sen, benennen muss, um sie überschreiten zu können. Das Gleiche gilt selbstverständlich auch für eine Disziplin Bildwissenschaft. Ich habe oben versucht, die Widersprüche der in diesem Zusammenhang stehenden theoretischen Positionen herauszuarbeiten, um die Stellen zu markieren, an denen es den Vertretern nur um die Etablierung einer neuen Disziplin geht. (Und also um Macht.)

Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive ist die Frage, ob die Bildwissenschaft die Kunstwissenschaft ablösen kann oder wird, gänzlich uninteressant, weil die Kulturwissenschaft die jeweiligen Grenzen der Disziplinen, die Ein- und Ausschlüsse, das Zu-sehen-Geben und das Unsichtbar-Machen als diskursive Strategien und Macht-effekte selbst thematisiert und damit auch thematisiert, was zugunsten welcher Konstruktion gesagt werden kann oder nicht.

Wissenschaften sind Disziplinen, doch – so Michel Foucault – nicht jede Disziplin ist eine Wissenschaft. Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft als Disziplinen sind Diskursformationen, die auf der Basis tradierter oder angeblich neuer Regeln Aussagen generieren und kontrollieren. Entgegen dem landläufigen Verständnis von Diskurs als «blossem Sprechen» definiert Foucault, dass Diskurse Beziehungen bezeichnen, in denen Bezeichnungen und «Dinge» miteinander verknüpft sind: «Diskurse sind Praktiken, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen.»[23] Die kulturwissenschaftlich orientierte Frage nach dem Rahmen der Kunst, dem Spezifischen einer künstlerischen Produktion in der Zirkulation der Bilder, wird immer auch den Macht-effekt des Kunstdiskurses als intersubjektives Produkt einer um den Künstler als männlichen Autor versammelten «Pächtergemeinschaft» bezeichnen können, zugleich aber auch die Präzision der Reflexion solcher Zusammenhänge in künstlerischen Produktionen selbst (was ein theoretisch präzise formulierbares Kriterium ist im Gegensatz zum traditionellen Begriff der Qualität, der – wie hinreichend untersucht – unausgesprochenen und zumeist willkürlichen Kennerschaftskonzepten aufruht). Die Bestimmung des Spezifischen der Medialität oder Materialität von Bildproduktionen ist für eine kulturwissenschaftliche Perspektive Voraussetzung, um die unbewussten und bewussten Wirkungen machtvoller Strategien und Differenzen im Austausch mit anderen gesellschaftlichen Diskursfeldern benennen zu können – nicht nur für die Kunstwissenschaft, sondern für alle Felder, in denen Bilder eine Funktion haben und innerhalb derer Bildgebungen zirkulieren.[24]

Mit anderen Worten: welche Arten des Wissens wollen wir generieren? Wollen wir uns darüber streiten, was Kunst ist? darüber was ein Bild ist? Das müssen wir offenbar, wenn der Streit produktiv gewendet wird und nicht auf die Etablierung einer neuen Disziplin abzielt. Und wollen wir die Funktionen und die Strategien der Macht innerhalb der Ge-

meinschaft und Ausschluss stiftenden Wirklichkeitseffekte der Bilderzirkulation untersuchen, innerhalb derer der Konnotation «Kunst» eine besondere Bedeutung zukommt? Ich denke ja, und an dieser Stelle ist die Kunstwissenschaft als Kulturwissenschaft weiterzuentwickeln, möglicherweise, aber nicht notwendigerweise mit Hilfe der Diskussionen, die derzeit über die Bilderwissenschaften geführt werden.

1 Siehe dazu die Einführung von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe in: dies. (Hrsg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Reinbek bei Hamburg 1996 (Rowohlts Enzyklopädie 575), S. 7–24. Zum Innovationsschub der (Kultur-)Wissenschaften selbst siehe ebd. S. 8: «Entstanden ist [...] ein durchaus hegemoniefreier, doch umstrittener und unruhiger, sich der tradierten Gegenstände ebenso versichernder wie neuen Orientierungen sich aussetzender Diskursraum, der [...] gar nicht anders als produktiv sein kann.»

2 Das gilt sicher nicht für die Tradition der Kunstgeschichte generell, durchaus aber für den deutschsprachigen Raum seit dem Ende des letzten Weltkrieges. Die Beschwörung ihrer glanzvollen Zeiten als Kulturwissenschaft kann nicht darüber hinwegtäuschen, wie es Horst Bredekamp versucht, siehe: «Einbildungen», in: *kritische berichte* 28 (2000), Nr. 1, S. 31–37, insbes. S. 35–36.

3 Zum Versuch, die nicht mehr wiederzugewinnende «Einheit» der oder einer Geisteswissenschaft erzwingen zu wollen, siehe Böhme/Scherpe 1996 (wie Anm. 1), S. 9: «Wissenschaftskultur und Diskursivität koinzidieren – wodurch der Streit zum Normalen, die Einheit zum Sonderfall wird.»

4 Dazu habe ich mich bereits an anderer Stelle geäussert, siehe: Sigrid Schade, «Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten ‹pictorial turn›», in: *horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Konzept und Schriftleitung: Juerg Albrecht und Kornelia Imesch, Zürich/Ostfildern-Ruit 2001, S. 369–378, hier S. 370.

5 Siehe etwa Rosalind Krauss, «Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten», in: *Texte zur Kunst* 5 (1995), Nr. 20, S. 61–67.

6 Gottfried Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, S. 11–38, hier S. 11–12, und ders., «Die Bilderfrage», ebd. S. 325–343, hier S. 327: ein «Wandel im ikonischen Bewusstsein hat stattgefunden. Wir behandeln ihn im folgenden als Prämisse. Sie zwingt uns, gründlicher zu erkunden, was *Bilder* sind, *woraus* sie bestehen, *wie* sie funktionieren und *was* sie mitteilen.»

7 Ebd. S. 29–36.

8 Karlheinz Lüdeking, «Zwischen den Linien», in: Boehm (Hrsg.) 1994 (wie Anm. 6), S. 344–366, hier S. 346.

9 Z. B. Hans Belting / Dietmar Kamper (Hrsg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, und Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

10 *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, hrsg. von Markus Brüderlin, Ausst.kat. Fondation Beyeler, Riehen bei Basel 2001, S. 12.

11 Ebd. S. 19–20.

12 Ich behandle dies ausführlicher in: Sigrid Schade, «Ornament als Schnittstelle. Transfer zwischen den Kulturen», siehe: dies. / Thomas Sieber / Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *SchnittStellen. Basler Beiträge zur Medienwissenschaft*, Bd. 1, erscheint in Basel 2004.

13 Siehe u. a. Christian Kravagna (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, und Tom Holert, «Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit», in: ders. (Hrsg.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit* (Jahresring 47), Köln 2000, S. 14–33, inklusive einer Auflistung der englischsprachigen Veröffentlichungen zu Visual Culture(s), Anm. 18.

An dem Band von Kravagna fällt auf, dass die Sammlung hauptsächlich Aufsätze wichtiger Autorinnen der feministischen Blick-, Medienforschung und Kunstwissenschaft umfasst (Kaja Silverman, Linda Williams, Teresa de Lauretis, Carol A. Stabile, Beatriz Colomina, Abigail Solomon-Godeau und Isabelle Graw), es handelt sich um eine Dokumentation der interdisziplinären Ergebnisse der Gender Studies in diesem Feld der 1990er-Jahre. Am häufigsten zitiert wird in der Rezeption aus nahe liegenden Gründen allerdings der Text von William J. Thomas Mitchell, «Der Pictorial Turn», S. 15–40.

14 Silke Wenk und ich haben in unserem Beitrag «Inszenierungen des Sehens. Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz», in: Hadumod Bussmann / Renate Hof (Hrsg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften* Stuttgart 1995 (Kröners Taschenausgabe 492), S. 340–407, das Konzept des «Zu-sehen-Gebens» eingeführt und mit Fragen der Kunstwissenschaft und der Cultural Studies verknüpft und zugleich eine Übersicht über die in diesem Feld entstandene Forschung der letzten zwanzig Jahre zu geben versucht.

15 A. L. Rees / Frances Borzello (Hrsg.), *The New Art History*, Atlantic Highlands, NJ, 1988 (Erstausgabe London 1986).

16 Siehe Schade 2001 (wie Anm. 4). Siehe dazu auch die Diskussion des Symposiums *Im (Be)Griff des Bildes*, hrsg. von Sigrid Adorf, Kathrin Heinz und Dorothee Richter, in: *Frauen Kunst Wissenschaft*, Nr. 35, 2003, «Einleitung», S. 3–8, und Gudrun Wefers, «Denn sie wissen nicht, was sie wollen. Eine Rückschau auf ‹Im (Be)Griff des Bildes›, Teil 1», ebd. S. 9–13, mit einem Schwerpunkt auf der Auseinandersetzung mit Rosalind Krauss, «Welcome to the Cultural Revolution», in: *October*, Sommer 1996, Nr. 77, S. 83–96.

17 Z. B. Kate Linker, «Representation and Sexuality», in: Brian Wallis (Hrsg.), *Art after Modernism. Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1984, S. 391–416; Lisa Tickner, «Sexuality and/in Representation: Five British Artists», in: *Difference on Representation and Sexuality*, Ausst.kat. The New Museum of Contemporary Art, New York; The Renaissance Society of the University of Chicago; Institute of Contemporary Arts, London 1985, S. 19–30. Ich habe versucht, die Diskussion zusammenzufassen in: Sigrid Schade, «Körper – Zeichen – Geschlecht. ‹Repräsentation›: zwischen Kultur, Körper und Wahrnehmung», in: Insa Härtel / Sigrid Schade (Hrsg.): *Körper und Repräsentation*, Opladen 2002 (Schriften der Internationalen Frauenuniversität «Technik und Kultur» 7), S. 77–87.

18 Kravagna 1997 (wie Anm. 13), S. 9, mit Bezug auf William J. Thomas Mitchell, der ebenfalls in Unkenntnis der Representation-Debatte zu sein scheint.

19 Sigrid Schade, «Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst», in: dies. / Georg Christoph Tholen (Hrsg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 269–291.

20 Prof. Dr. Konrad Hoffmann, Universität Tübingen.

21 Sigrid Schade, *Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexendarstellungen der frühen Neuzeit*, Worms 1983.

22 Siehe dazu Sigrid Schade, «Kunstgeschichte», in: Wolfgang Zinggl (Hrsg.), *Spielregeln der Kunst*, Dresden 2001, S. 86–99, hier S. 88.

23 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1973, S. 74.

24 Siehe Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 1991.

The spurious alternatives of art research and 'Bildwissenschaft'. A cultural studies commentary
Can or should 'Bildwissenschaft' take over from art research? In an era of transdisciplinary research, a process of redefining the discipline has thus been tabled in addition to a critique of art research. Are these not spurious alternatives? The term 'Bildwissenschaft' can only occur in the plural-form; the new 'Bilderwissenschaften' refer to concepts of philosophy, anthropology, visual studies, media sciences and others, and show problematic traits themselves, in particular when they are conceived as a de-historising and ontologising image anthropology. From a cultural studies perspective, the question 'art research or "Bildwissenschaft"' is of no interest, because the subject is itself capable of thematising inclusions and exclusions, making visible or making invisible, as discursive strategies and power effects. On the basis of traditional or allegedly new rules, art history, art research, 'Bildwissenschaft' generate and control statements about images, and explicitly or implicitly about art, and thus about themselves. Determining the specific aspects of the mediality or materiality of image productions is a prerequisite for a cultural studies perspective, in order to be able to name the unconscious and conscious effects of powerful strategies and differences in exchange with other societal areas of discourse. Art research is to be developed further as cultural studies – possibly, but not necessarily, with the help of the discussions about 'Bilderwissenschaften'.