

»Der Ungar kann mit nationaler und religiöser Pietät auf diese Heilige Stätte blicken, nach der seine Ahnen so oft andächtig wallfahrteten und wo sie ihrem religiösen Eifer so viele Andenken setzten.« So schrieb *Vasárnapi Ujság*, die Sonntagszeitung, am 30. September 1857 (IV/35, S. 362) in ihrem Bericht über die große ungarische Nationalwallfahrt nach Mariazell anlässlich des 700-Jahr-Gründungs-jubiläums. Dennoch ging die Anziehungskraft der Gnadenstätte zwischen den beiden Weltkriegen zurück, um erst nach der kommunistischen Machtübernahme 1948 und der Niederschlagung des Aufstandes gegen das Regime 1956 als Symbol für den politischen Widerstand wieder zu erstarken (Gábor Barna, Mariazell und Ungarn im 19. und 20. Jh., S. 228-239). Nach dem Systemwechsel 1989/90 hat Mariazell seine Vorrangstellung als nationale Gnadenstätte jedoch etwas eingebüßt und

muß sich nun neben anderen Marienwallfahrtszielen, wie z. B. Csíksomlyó in Rumänien, behaupten.

Der aufwendig gestaltete, umfangreiche Ausstellungsband kann die Lesererwartung einer vollständigen Aufarbeitung der geschichtlichen Beziehungen zwischen Ungarn und Mariazell nahezu lückenlos erfüllen. Sogar gegenüber jüngsten Publikationen, wie dem Katalog *Schatz und Schicksal* zur steirischen Landesausstellung 1996 (hier besonders: Gábor Barna, Mariazell und Ungarn. Die Verehrung der Magna Domina Hungarorum, S. 281-294) oder dem Mariazell-Beitrag von Peter Maier in der *Germania Benedictina* 2001 (Die benediktinischen Mönchs- und Nonnenklöster in Österreich und Südtirol III/2, bearb. von Ulrich Faust OSB und Waltraud Krassnig, S. 395-448), wartet das Katalogbuch noch mit neuen weiterführenden Forschungsergebnissen auf.

Michael Grünwald

HANS BELTING

Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen

München, Beck 2005. 240 S., 85 Abb., ISBN 4-406-53460-0

Mit seinem neuen Buch kehrt Belting zu Materialien und Thesen jener beiden Werke zurück, die ihn zum Klassiker gemacht haben: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (1983) und *Bild und Kult* (1990). Das anvisierte Publikum sind diesmal aber nicht mehr allein die Kunsthistoriker, sondern es ist eine kulturwissenschaftlich interessierte Öffentlichkeit. Gleichzeitig paßt Belting das, was er in den 80er Jahren erarbeitet hat, in das jüngere Paradigma »Bildwissenschaft« ein. Die Fragestellung, die den Text (bzw. die vier aufeinander bezogenen historiographischen Einzelstudien) grundiert, ist in der Einleitung dargelegt und läßt sich so zusammenfassen: Welche Bedeutung hat es für den Gebrauch der visuellen Medien heute, daß ihre Genealogie die christ-

lichen Kultmedien der Spätantike und des Mittelalters mitumfaßt? Oder, um es ganz einfach zu sagen (plakativer als es Belting je sagen würde): Denken die Konsumenten von Fernsehbildern in irgendeiner Form das Heiligenbild mit, den Normalfall vormodern westlicher Medienproduktion? Und, wenn ja, welche Relevanz kommt diesem Umstand zu?

Weder die Frage nach den historischen Tiefenschichten der modernen Bildmedien ist ganz neu, noch die Berücksichtigung religiöser Vorstellungen. Beidem wurde vorgearbeitet: mehr essayistisch als faktenorientiert von Régis Debray (*Vie et mort de l'image*, Paris: Gallimard 1992), in einer Engführung von erkenntnistheoretischen und medienkritischen Überlegungen von Marie-José Mondzain (*Image*,

Îcône, Economie, Paris: Seuil 1996). Belting hat die eine wie die andere Untersuchung herangezogen. Neu ist aber die christologische Ausrichtung: Im Mittelpunkt seiner Argumentation steht die mediale und kultische Hauptfigur jener religiös geprägten europäischen Welt, aus der beginnend mit dem Holzschnitt und dem Buchdruck das *global village* der gegenwärtigen Medienkultur herausgewachsen ist.

Ein gleichermaßen anregendes und radikales Buch also. Wie radikal es wirklich ist, wird manchem Leser wohl erst im Nachwort deutlich, wo sich das Wort vom »letztlich undarstellbaren Körper« Christi findet (S. 217). Zusammen mit dem Mariens und dem Buddhas wurde kein Körper auf der Welt häufiger dargestellt als der Christi. Wenn der Autor ihn trotzdem undarstellbar nennt, so erklärt er alle diese Bilder und damit zentrale Felder europäischer Medienproduktion zu Phänomenen, welche einer recht verstandenen christlichen Kultur nicht adäquat sind. Diese Sichtweise wird begründet, doch rühren sich beim Rezensenten Zweifel, ob ein Argument, das den quantitativen Regelfall zur qualitativen Randerscheinung macht, nicht ein allzu angestrigtes Argument ist. Auf diese Frage möchte ich mich im folgenden konzentrieren.

Beltings Gründe sind zwei: Der eine hat mit der gottmenschlichen Doppelnatur des Christuskörpers zu tun, deren Wiedergabe nach Beltings Auffassung immer wünschenswert war, der andere mit der Forderung nach dem »echten« Bild, die laut Belting eine Medienkultur in christlicher Tradition ausmacht und die dem Buch seinen Titel gab. »Was ist ein echtes Bild?«, lautet der erste Satz des Werks (S. 7). Und die Frage wird ein paar Zeilen später so beantwortet: »Das echte Bild« sei »nur ein anderer Begriff für ein Bild [...], das Wirklichkeit wiedergibt, so wie sie ist.« Beide Gründe zusammengelesen besagen also, ein echtes Bild Christi sei eines, das diesen Körper in seiner miraculösen Doppelnatur objektiv wiedergibt, nämlich so wie er ist. In der Tat eine hohe Hürde für die Bildproduktion.

Auf den ersten Blick scheint es, als habe Johann Caspar Lavater das Problem ähnlich gesehen; Belting zitiert ihn an wichtiger Stelle (S. 45f.): In Band vier der *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* (Leipzig und Winterthur 1778 / Nachdruck 2002, S. 433-456) leitet Lavater das Kapitel »Ueber Christusbilder« mit der Feststellung ein, kein Sterblicher sei in der Lage, ein »würdiges« oder »richtiges« Bild des zugleich göttlichen und menschlichen Christus herzustellen.

Für Leser des Gesamtwerks kann sich diese Aussage mit einer Passage im zweiten Band verbinden, genauer im zweiten Band der später erschienenen englischen und französischen Ausgabe. Die Rede ist vom Kapitel »Of Silhouettes«. (Auf die Stelle wies hin: Gerhard Wolf, ... sed ne taceatur ...: Lavaters »Grille mit den Christusköpfen« und die Tradition der authentischen Bilder, In: *Der exzentrische Blick*, hrsg. von Claudia Schmolders, Berlin 1996, S. 43-76.) Ich ziehe die Passage heran, um Belting und Lavater im Gegenschritt genauer zu verstehen. Sie sagt: Keiner der Schattenrisse, die von einer Büste, die Christus vorstellen sollte, abgenommenen wurden, könne als eine dem Urbild entsprechende Darstellung Christi gelten. Und weiter: »Ah! if Antiquity had transmitted to us an exact profile of the divine Jesus, how dear would that image be to my heart. [...] I should trace in them the whole character of his Gospel.« (*Essays on Physiognomy*, II, London 1792, S. 212) Der Autor glaubt also, daß eine Analyse der authentischen Silhouette Christi dessen Wesen und Lehre vertieft erschließen würde. Aus den Sätzen sprechen der Wunsch nach einer objektiven Bildüberlieferung zu Christus, die dem Theologen und Physiognomiker den Anblick des wirklichen Christus partiell ersetzen könnte, und die Einsicht in deren Fehlen.

Tatsächlich sind diese Überlegungen aber nur lose verbunden mit der Problematik des »würdigen« oder »richtigen«, d. h. physiognomisch

fachgerechten Christusbildes, welches Lavaters Thema im vierten Band ist. Dort rückt der Autor von dem Verdikt, ein solches Bild vermöge kein Sterblicher herzustellen, nämlich rasch ab und räumt ein: »Zur höchsten Seltenheit« fänden sich in Bildern Christi das Göttliche und das Menschliche und darüber hinaus auch noch das »Israelitische« und das »Messianische« doch »so ziemlich zusammenschmolzen«. Auf den folgenden Seiten bespricht er dann eine Reihe von zu seiner Zeit berühmten Christusbildern teils kritisch, teils freundlich, teils euphorisch: Sie erlauben es zwar nicht, mittels analytischer Physiognomik Christi Wesen und Lehre zu studieren, die besseren wecken aber die dieser erhabenen Person angemessenen Affekte, und zwar tun sie das auf der Grundlage gestalterisch angewandter, sagen wir synthetischer, Physiognomik.

Im Grunde haben wir es also mit zwei klar unterscheidbaren Auffassungen zu tun: Auf der einen Seite steht Lavaters Position, soweit sie im vierten Band der *Physiognomischen Fragmente* und im Zusammenhang mit der Frage nach der Machbarkeit von Christusbildern niedergelegt ist: Der Autor geht von der Fiktionalität und Intentionalität der überlieferten Christusbilder aus. Wenn es mit solchen Bildern gelingt, Göttliches und Menschliches, Israelitisches und Messianisches zusammenzuführen, dann ist das die schöpferische Leistung eines großen Künstlers und sie vollendet sich in der Seele des Betrachters. Auf sie ist das Bild in seiner Bewirkungsabsicht gerichtet. Auf der anderen Seite stehen Lavaters Position, soweit er sie im Silhouetten-Kapitel des für die Übersetzung überarbeiteten zweiten Bandes niedergelegt hat, sowie Beltings Idee vom echten Bild: Hier kommt als Referent weder der Betrachter noch der Künstler in Frage, sondern allein Christus und zwar als objektive Größe – so wie er ist. Allerdings erweisen sich Lavaters Ausführungen als eine von den Anliegen des Physiognomikers geprägte Utopie. Es handelt sich um eine Vorstellung so wenig

typisch für die *longue durée* christlichen Denkens wie Lavaters wissenschaftliche Arbeit als ganze.

Noch mehr als an Lavaters Silhouetten-Kapitel erinnert Beltings Vorstellung an das, was als Porträtmedium auf die Silhouette historisch folgte und alle anderen Porträt- und Bildmedien einschließlich der Silhouetten weitgehend verdrängte – an die Photographie. Die Rede ist von jenem im mittleren 19. Jh. erfundenen mechanischen Bild, welches aufgrund des physikalisch nachweisbaren Kontakts zwischen Urbild und Bild (Lichtwellen, chemische Reaktionen) die vergangene oder gegenwärtige Wirklichkeit des photographierten Gegenstandes belegt. Und so lautet Beltings zweiter Satz nach »Was ist ein echtes Bild?« auch nicht zufällig (S. 7): »Die Frage wird nicht erst gestellt, seit es die Fotografie gibt.«

Dem Rezensenten und Wittgenstein-Leser hingegen drängt sich der Eindruck auf, daß Beltings Gebrauch von »echt« auf gerade jenen Sprachgebrauch zurückgreift, welcher sich im Zusammenhang mit Photographien eingebürgert hat. Man denke an die Frage, ob die Photos und Videos, die Folterungen von irakischen Gefangenen durch britische Soldaten zeigten, »echt« oder gestellt (vielleicht auch technisch manipuliert) waren. Gegen das Adjektiv »wahr« läßt sich der Begriff »echt« in Beltings Text jedenfalls nicht austauschen, obwohl es dieses Adjektiv ist, das historisch immer wieder beim Umgang mit gerade den Objekten fällt, die für Belting die paradigmatischen christlichen Bilder sind (vgl. neuerdings Klaus Niehr, *Verae Imagines. Über eine Abbildqualität in der frühen Neuzeit*, In: *Das Bild als Autorität*, hrsg. von Frank Büttner und Gabriele Wimböck, Münster 2004, 261–302). Wahrheit bezeichnet eine soziale Gegebenheit (Wahrheit wird übermittelt), Echtheit eine ontische (Echtheit besteht). Daß es eine Konstituente des Bildes sei, Wirklichkeit zu reproduzieren, ist also nicht unbedingt eine seit Jahrhunderten gültige Sichtweise, die derjenigen in der Gegenwartskultur vorangeht –

Belting nennt sie das »gestrige Mißverständnis« (S. 135) –, sondern eher eine Erwartung, die, nachdem sie im Zeitalter der Silhouetten eine von mehreren möglichen Auffassungen gewesen war, im Zeitalter der Photographie eine hegemoniale Stellung erlangte, um dann im Zeitalter der digitalen Bilder fragwürdig zu werden.

Die Vorgeschichte unserer, wie Belting findet, gleichermaßen von der Gläubigkeit und der Verunsicherung des Publikums begleiteten Medienkultur sei also durch eine sehr spezielle Sehnsucht geprägt: die nach dem echten oder indexalischen Bild Christi, das durch einen Abdruck entstanden ist, so wie angeblich Keramion, Mandyliion, Veronica oder Sindone (oder auf physikalisch kompliziertere Weise eben ein Paßbild), und das daher gleichzeitig »Kontaktmedium« und »Bildmedium« ist – wobei es sogar primär durch den Kontakt und erst in zweiter Linie durch die Ikonizität gekennzeichnet wird. Mit dem Auftreten solcher Bilder in der christlichen Gesellschaft des 6. Jh.s beginne ein christlicher Bildkult überhaupt erst (S. 56-62). Dabei handelte es sich laut Belting um eine Form von Kult, die in ihrer Fixiertheit auf die Heiligkeit des Bildobjekts dem Kult der Bilder »der alten Götter« ähnelte (S. 57). Letzteres trifft sicher zu. Bis in die Spätantike scheint im Bildkult der olympischen Götter die Vorstellung einer Identität von Kultbild und Gottheit der Regelfall gewesen zu sein (Tanja S. Scheer, *Die Gottheit und ihr Bild: Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, München 2000). Vielleicht wäre es besser so sagen: Anders als in den nachantiken christlichen Bildtheologien wurde die Möglichkeit einer grundlegenden Differenz zwischen dem Bild und der angebeteten Gottheit nicht durchdacht. Als fehlende Komplexität ist es am ehesten zu verstehen, daß die Kulttreibenden keinen Widerspruch sahen zwischen dem Wissen um die Fiktionalität und künstlerische Gemachtheit der Götterbilder auf der einen Seite und dem Erlebnis einer Präsenz des Göttlichen in ihnen auf der anderen.

Vor diesem Hintergrund aber stellt sich die Frage, ob der christliche Bildkult wirklich eine Praxis ist, die mit dem erst beginnt, was Belting die echten Bilder nennt. Müssen nicht Erscheinungen von Kontinuität zwischen dem nichtchristlichen und dem christlichen Bildkult angenommen werden, welche dem Kult der »echten« Bilder vorausgingen, ihn vorbereiten halfen, aber auch neben ihm weiterlebten? Forschungen der 90er Jahre lieferten zwei Gründe mehr, dieses Problem unvoreingenommen zu überdenken. Erstens nämlich ist manches Argument aufgetaucht, das für die folgende Annahme spricht: Das Gros der Schriftquellen, die Belting und den Autoritäten, auf die er sich stützt, den Schluß erlaubten, in den kritischen Jahrhunderten vor dem 6. habe eine Art Tabu-Verhältnis der Christen zu Bildern bestanden, »sind Fälschungen oder falsche Zuschreibungen, die erst dem späteren Bilderstreit ihre Existenz verdanken« (Paul Speck, *Bilder und Bilderstreit*, In: *Byzanz: Die Macht der Bilder*. Ausstellungskatalog, hrsg. von Michael Brand und Arne Effenberger, Hildesheim 1998, S. 56-76, bes. 56). Zweitens ist durch die Untersuchungen von Thomas F. Mathews deutlich geworden, daß die Vielgestalt der spätantiken Christusbilder des 4., 5. und 6. Jh.s – vom apollinischen Jüngling bis zur jupiterhaften Vaterfigur – am leichtesten aus einem Wettbewerb des christlichen mit den anderen Kulturen heraus erklärt werden kann, einem Wettbewerb, der nicht zuletzt mit visuellen Medien ausgetragen wurde. Für Beltings Bildforschungen der 80er Jahre, die in »Bild und Kult« eingingen, war Mathews' bahnbrechendes Werk zu spät gekommen (*The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993. Die um ein Ikonen-Kapitel erweiterte 2. Auflage erschien 1995). Im hier besprochenen neuen Buch wird Mathews mit seinem Wort vom »Christ Chameleon« zitiert; der Befund dient Belting als Kontrastfolie für die »echten« Bilder Christi, die weder künstlerisch, noch fiktional, noch wandelbar und demnach ganz anders als die der olympischen Götter waren

(S. 56). In seiner Tragweite erfaßt ist das Buch damit nicht. Das würde nämlich heißen, von einer spätantiken Bild- und Kultwelt auszugehen, in der viele Kulte viele Kultbilder hervorbrachten und einer davon sich mit den seinen bei den eigenen Gläubigen und beim schwankenden Publikum schließlich durchsetzte. Daß dieser ein Kult war, in dessen vom Judentum her gegebene ideologische Disposition die Verwendung von Bildern tatsächlich nicht eingeschrieben war, hatte Folgen. Was Belting in seinem Buch eindrucksvoll beschreibt, sind bestimmte Folgen, wie sie ab dem 6. Jh. eintraten: Bilderstreite und Bilderstürme, die (vereinzelt) Propagierung »wahrer« Bilder oder auch solcher mit Reliquienstatus als Alternative zu den fiktionalen Bildern, visuelle Verehrung des liturgischen Corpus Christi, der Kult heiliger Schriftzeichen sowie die Ausbildung einer komplexen christlichen Bildtheologie. Ohne die spätantik pluralistische Vorgeschichte aber fehlen dieser Erzählung die Ausgangssituation und mancher Strang.

Vor allem bleibt unverständlich, warum der Körper Christi, den man aus bestimmten theologischen Blickwinkeln wirklich undarstellbar nennen kann, für die überwältigende Mehrzahl der Christen und Theologen fast aller Zeiten als darstellbar galt – und zwar keineswegs nur in der Form »echter« Bilder. Greift man über Beltings Material hinaus und nimmt man die Vorgeschichte hinzu, so war der Grund am ehesten folgender: Nach dem Muster der gleichfalls prekären Körper des Göttervaters Jupiter, seiner Kinder und anderer Gottheiten bis hin zu den Körpern der vergöttlichten Kaiser hatte sich die Darstellbarkeit des Christuskörpers als Kunstprodukt in der Anfangszeit christlicher Bildproduktion etabliert, ebenso wie die Darstellbarkeit des Körpers seiner Mutter – und ähnlich wie die Darstellbarkeit von Buddhas Körper. Nachdem Buddha zunächst durch Zeichen repräsentiert worden war (Baum, Rad), geriet die von ihm gestiftete Religion in Kontakt und Konkurrenz zu den Ausläufern der griechisch-römischen Bild- und Kultwelt mit ihren Götterbildern und reagierte

(Deborah E. Klimburg-Salter wies mich freundlicherweise auf die folgende neuere Arbeit hin, welche auch die Forschungsgeschichte referiert: Maurizio Taddei, *Arte narrativa tra India e mondo ellenistico*, Rom 1993). Gleichzeitig mit den spätantiken Fiktionen vom Christus- und vom Marienkörper kam es in Gandhara zu anthropomorphen Fiktionen vom Körper Buddhas – »debased types of the Greek and Roman pantheon, posing uncomfortably in the attitudes of Indian asceticism«, wie ein britischer Kritiker zu Anfang des 20. Jh.s ungnädig feststellte (Ernest Binfield Havell zit. nach Taddei, S. 22). An den Ufern des Mittelmeers wie am Fuß des Hindukusch begründeten diese Bilder eine Tradition, die etwas, was unübersehbar ein Kunstprodukt war und an die Einfühlungs-gabe der Nutzer appellierte, in den Mittelpunkt des die jeweilige Religion repräsentierenden Medienangebots rückte.

Die Auffassung, ein ideengeschichtlicher Graben trenne die durch das Bemühen um Authentizität gekennzeichneten christlichen Kultbilder (insbesondere des Mittelalters) von den artifiziell spekulativen Kunstbildern der Neuzeit, war eine der am breitesten rezipierten Thesen von Beltings *Bild und Kult* (Untertitel: *Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*). Sie zieht sich auch durch das vorliegende Buch (S. 40, 91-93, 109, 213-16 und passim). Vor dem Hintergrund einer künstlerfixierten Kunsthistorik, die unglaubwürdig geworden war, lag ein solcher Erfolg der These nahe. Es gab aber auch kritische Stimmen (z. B. Charles Barber, *From Image into Art: Art after Byzantine Iconoclasm*, *Gesta* 34, 1995, S. 5-12). Die Frage wurde aufgeworfen, ob die Gemachtheit durch einen Künstler nicht sogar zu den Merkmalen des nachantik christlichen Kultbildes gehöre (soweit es sich eben nicht um eines der doch seltenen »echten« Ausnahmefiguren handelte). Reflexion über die Künstlichkeit war geeignet, jenen Riß zwischen Bild und Urbild erfahrbar zu machen, welchen die aus dem Bilderstreit herausgewachsene Bildtheologie freigelegt hatte. Wenn der Zeus des

Phidias ein goldelfenbeinernes Kunstwerk und unabhängig davon auch ein im Bild gegenwärtiges Urbild gewesen war, so konnte im 9. Jh. der Kuppelpantokrator einer Konstantinopler Kirche in einer technische und inhaltliche Fakten – Kunst und Kult – verschränkenden Weise so beschrieben werden: ein von einem Künstler hergestelltes Bild, dessen Urheber inspiriert war, uns mit Hilfe farbiger Mosaikwürfel einen Sachverhalt zu vermitteln, nämlich das fürsorgliche Wesen des Schöpfers (Cyril Mango, *The Homilies of Photius Patriarch of Constantinople*, Cambridge/Ma. 1958, S. 187f.). Künstlergemachte Bilder waren geeignet, Medien der göttlichen Abwesenheit und Gegenwart zugleich zu sein – Abwesenheit im Bild, wärmende Gegenwart in der Betrachterseele.

So gesehen sind Künstlersignaturen an mittelalterlichen Madonnen- und Christusbildern und damit die Spuren eines Kunstdiskurses lange vor der Renaissance so wenig überraschend, wie es atemberaubende, das fiktionale Potential der Malerei ausschöpfende Virtuosenstücke des Barock sind, die als Devotionalien konzipiert waren (etwa Zurbarans Fassungen der Santa Faz und anderer Christusbilder, die Belting auf S. 120–125 bespricht). Und ebensowenig sonderbar ist es, wenn Lavater im vierten Band der *Physiognomischen Fragmente* Christusbilder von Raphael, Rubens, Mengs, Benjamin West und anderen Malern, die als Hersteller von Kunstwerken im neuzeitlichen Sinn ausgewiesen sind, umstandslos auf ihre christliche Botschaft hin liest. Offensichtlich war es nicht so, daß der Typus Kunstbild den Typus Kultbild ablöste. Vielmehr wurden zwei unterschiedliche Diskurse über die Bilder in unterschiedlichen Zusammenhängen überliefert und von den Kunsthistorikern wahrgenommen. Dabei taten sie sich mit der Interpretation des Kunstdiskurses leichter und neigten dazu, den Kulddiskurs auszublenden, was wieder Reaktionen provozierte. Unter diesen war das Buch *Bild und Kult* samt der darin niedergelegten Zeitalterlehre. Und diese hatte dann bald einen erneuten Aus-

schlag des Pendels im kunsthistorischen *mainstream* zur Folge. Bei formal auffälligen Werken, die dem Zeitalter des Kults zugeordnet scheinen, gilt es gegenwärtig wieder, einen Kunstdiskurs zu entdecken und die Relevanz des Kulddiskurses herunterzuspielen.

Tatsächlich sollte es aber darum gehen, beide Stimmen aufeinander zu beziehen und Fragen wie die zu stellen: Was leistet die Kunst für den Kult, seine Etablierung, Praxis und Veränderung? Bei welchen Gelegenheiten setzt Kult Kunst als ein autonomes System von Kommunikation und Sinnproduktion frei? Aus der Reflexion darüber würde bald noch ein Erzählstrang mehr, der den Strang des »echten Bildes« ergänzen könnte. Dann würde sich auch zeigen, daß Beltings Erzählung von den Bildern, die er die echten nennt, eine von vielen Geschichten ist, welche die Genealogie der europäisch-christlichen Kultur visueller Medien ausmachen – eine interessante und markante, aber sicher nicht jene, die auf den Königsweg der Erkenntnis durch die Geschichte der Bilder bis zu den Fernsehbildern führt.

Jede Seite von Beltings Buch ist lesenwert, öffnet Horizonte und erschließt Kontexte für die kunstgeschichtliche Reflexion. Wir sollten aber nicht nur dankbar, sondern auch kritisch lesen und nach den blinden Flecken und ideologischen Subtexten fragen – so wie wir uns das beim Umgang mit den Werken der Klassiker in den letzten Jahrzehnten angewöhnt haben. Zu den Subtexten des Buchs gehört neben der ebenso populären wie fragwürdigen Gewißheit, daß Christentum und Renaissance abrupte kulturelle Neuanfänge gewesen seien, auch der Glaube, das europäische Bild sei wie das Photo seinem Wesen nach eine Referenz auf Wirklichkeit, was heißt, daß es in den Augen des Publikums entweder Beweis oder Betrug ist, aber nie ein Instrument des Selbstentwurfs. Daß es derselbe Autor war, der wichtige Arbeiten über die allegorischen und damit programmatisch fiktionalen und instrumental erdachten Bilder des 14. Jh.s verfaßt

hat (verwiesen sei auf den zusammen mit Dieter Blume herausgegebenen Band über *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989), wird nicht greifbar. Das gilt selbst für die letzte der vier Studien, in welcher die allegorisch angereicherte Bildwelt der Reformation nur so lange als wirklich voraussetzungslos und als eine Reaktion auf die »katholischen« Kultbilder präsentiert werden kann, wie jene Werke des 14. Jh.s und ihre Nachfolge im 15. Jh. – man denke an Bilder wie den

Madrider Lebensbrunnen oder Boschs Heuwagen – unberücksichtigt bleiben (S. 173-216). Wer sich über die Prämissen, Auslassungen und ihre Implikationen klargeworden ist, wird in Beltings Buch viel Stimulation finden. Daneben wird es dem Publikum der Nicht-Kunsthistoriker deutlicher machen als bisher, was unser Fach und was die Kenntnis der Kunstproduktion von Mittelalter und Byzanz zum Verständnis der Gegenwartskultur beizutragen vermag.

Michael Viktor Schwarz

Die neuen Studiengänge und arthistoricum.net

Eines werden die neuen Studiengänge mit Sicherheit befördern: eine zumindest in der Bachelor-Phase entschieden stärkere Verschulung, wenn nicht Standardisierung des Studiums. Sollen diese neuen Studiengänge mit den begrenzten zur Verfügung stehenden Mitteln geschultert werden, bleibt allerdings zu fragen, ob die beschriebene Tendenz nicht auch offensiv vertreten werden muß, anstatt sie – wie üblich – als Hermagedon der traditionellen Universitätsausbildung zu verteufeln. Denn die Logik der Reform ist nicht einfach von der Hand zu weisen: Am Beginn des Studiums Vermittlung des Handwerkszeuges (wenn irgend möglich, ohne dabei wissenschaftliche Vorgehensweisen zu vernachlässigen), später dann die eigenständige Forschungsperspektive.

Die Verantwortlichen des neuen Internet-Portals arthistoricum (www.arthistoricum.net) sind gemeinsam davon überzeugt, daß man auch die Möglichkeiten des Internets nutzen sollte, um die hier anstehenden Aufgaben zu meistern. Sie laden daher Fachvertreter ein, die im Rahmen des Portals vorgesehenen Module nicht nur zu nutzen, sondern sich auch aktiv an ihrer Produktion zu beteiligen. Insbesondere zwei Typen von Lehreinheiten kommen hier in Frage: die *Tutorials*

(www.arthistoricum.net/tutorial/), in denen elementare kunstgeschichtliche Kenntnisse und Recherchetechniken vermittelt werden können, und die *Themenportale* (www.arthistoricum.net/themenportale/), in denen eine vertiefte Beschäftigung mit Einzelfeldern des Faches ermöglicht wird. Neben den vorhandenen Tutorials zur *Bild- und Literatur-Recherche* im Internet ist an im eigentlichen Sinne kunsthistorische Module gedacht, mit denen beispielsweise Aspekte der Architekturterminologie oder Übungen im vergleichenden Sehen praktiziert werden könnten. Zu dem bereits etablierten Themenportal *Photographie* kommt demnächst eines zur *Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte* hinzu, wobei auch hier eine ganze Reihe von weiteren Portalen vorstellbar und wünschenswert wäre. In der letzten Ausbaustufe ist an voll ausgebildete E-Learning-Einheiten zu denken, die mit den Möglichkeiten der Visualisierung und Interaktivität in komplexere Gegenstandsbereiche einführen könnten.

Vorschläge bitte an: tutorials@arthistoricum.net bzw. themenportale@arthistoricum.net. Technische Unterstützung in Form eines leistungsfähigen Content Management Systems (TYPO3) wird zur Verfügung gestellt.

Hubertus Kohle