

# Das Ende der Bildermythologien. Kritische Stimmen zur deutschen Bildwissenschaft

Daniel Hornuff

**Bildwissenschaft im Widerstreit.**  
**Belting, Boehm, Bredekamp, Burda.**  
München, Wilhelm Fink 2012. 130 S.  
ISBN 978-3-77055-236-8. € 19,90

Lambert Wiesing

**Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens.** Frankfurt a. M., suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2013. 230 S.  
ISBN 978-3-51829-646-2. € 12,00

---

**M**it dem Titel seiner Studie *Bildwissenschaft im Widerstreit* suggeriert Daniel Hornuff die Existenz einer lebhaften Debatte; aber es ist doch eher der Wunsch des Autors, eine solche möge stattfinden. Die Studie drückt ein großes Unbehagen an der Theoriebildung der deutschen kunsthistorischen Vertreter dieser dem Namen nach jungen Disziplin aus. Die Bildwissenschaft hat drei Facetten: Sie formuliert das kunsthistorische Bildverständnis innerhalb eines fächerübergreifenden Bildinteresses; sie lotet das Spektrum aus, zu dem nicht nur das Kunstbild gehört; und sie möchte Methodendiskussion sein. Als solche hat sie sich in der deutschen Kunstgeschichte vor allem in der Frontstellung gegen Erwin Panofsky definiert. Das unterscheidet sie von der angelsächsischen Bildwissenschaft, in der dieser als einer ihrer entscheidenden Vertreter selbst gilt. Als solcher wird er auch in der deutschen Philosophie angesehen. Die schroffe Abkehr von Panofsky hat eine geradezu irrationale Tendenz ausgelöst, die Hornuff aufschrecken lässt.

## DIE ÜBERFRACHTUNG DES BILDES

Hornuff arbeitet an Horst Bredekamp heraus, wie sich die Kunstgeschichte als Bildwissenschaft begreifen und positionieren konnte. Anhand von dessen Lexikonartikel zum Stichwort „Bildwissenschaft“ (in: Ulrich Pfisterer [Hg.], *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, 72–74) zeichnet er die Position nach, die die Kunstgeschichte als eigentliche Bildwissenschaft erscheinen lässt, und zwar in der Form, wie sie sich im 19. Jh. etabliert hat, als Fachwissen über Bilder, das auch die Grenzen des Kunstbildes überschritten hat, und als methodisches Differenzierungsvermögen. Die „Korallenstudie“, in der sich Bredekamp mit der Funktion naturwissenschaftlicher Diagramme beschäftigt (*Darwins Korallen. Frühe Evolutionsmodelle und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin 2005), gilt Hornuff als Beispiel des gezielten kontextorientierten Blicks über den Tellerrand der Kunstgeschichte hinaus. Umso größer ist die Enttäuschung des Autors darüber, dass Bredekamp in der *Theorie des Bildakts* (Berlin 2010) selbst einer maßlosen Überfrachtung des Bildes, die dieses absolut setzt, verfallen ist.

**D**ie *Theorie des Bildakts* rechnet Hornuff zu denjenigen Irrwegen, zu denen der *iconic turn* geführt hat. In der deutschsprachigen Kunstgeschichte hat Gottfried Boehm diese „Wende zum Bild“ ausgerufen. Hornuff versucht nachzuzeichnen, wie in der Folge der hermeneutischen beziehungsweise phänomenologischen Positionierung das Bild zur Projektionsfläche von Allmachtsphantasien (128), sogar zum „anthropomorphisierten Wesen“ (64) geworden ist. Es werde geradezu ein Animismus propagiert (111), der die Nähe zum Okkultismus heraufbeschwöre (119). Hornuff gelingt mit unterschiedlichem Erfolg, diesen

Weg des Irrationalismus innerhalb der Bildwissenschaft darzustellen. Während er bei Bredekamp zu einem differenzierten Urteil kommt, bleibt ihm ein solches zu Hans Belting versagt; Gottfried Boehm wird er nicht gerecht.

### **GOTTFRIED BOEHM UND MAURICE MERLEAU-PONTY**

Die kritischen Stimmen zur Bildwissenschaft mehren sich. Lambert Wiesing demonstriert in *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens* wie aus dem metaphorischen Gebrauch des Zeigens der Bilder deren Beseelung geworden ist. Das Kapitel „Die neue Bildmythologie: Bilder zeigen sich selbst“ ist eine Pflichtlektüre für jeden, der sich mit Bildwissenschaft beschäftigt. Wie aber kam es dazu, dass hermeneutisch-phänomenologische Überlegungen solche irrationalen Tendenzen angeregt haben? Boehm hat mit der Studie „Die Wiederkehr der Bilder“ auf eine in seinen Augen überbordende Semantisierung des Bildes durch die Sprache reagiert. Er beginnt mit der Aufzählung philosophischer Werke, die die Übermacht der Logik oder der Sprache relativieren. Für Boehm ist jedoch der Schlüsseltext Maurice Merleau-Pontys „Cézanne-Studie“. Dieser hat gezeigt, dass Cézanne die Konstruktionsregeln der Zentralperspektive durchbrochen hat, dass dessen Spätwerk nicht mehr in Sehbahnen zu erörtern ist, die den abstrakten Augenpunkt mit dem bildbestimmenden Fluchtpunkt verbinden (Der Zweifel Cézannes, in: Gottfried Boehm [Hg.], *Was ist ein Bild?*, München 1994, 39–59). Damit wählte er einen ähnlichen Ausgangspunkt wie Panofsky in „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1974, 99–167), kam aber zu einem ganz anderen Schluss als dieser.

Panofsky vergleicht die Zentralperspektive als artifizielles Konstruktionsprinzip mit der perspektivischen Darstellung in der Antike und stellt die Frage, ob die antiken Maler zu Euklids Perspektive eine ähnliche Beziehung eingegangen seien wie die neuzeitlichen Maler zur Zentralperspektive. Die problematische Benennung der Perspektive als symbolische Form legt das Verständnis nahe,

dass der Unterschied zwischen verschiedenen artifizialen perspektivischen Konstruktionen Unterschiede der Semantisierungen von Wahrnehmung bezeichne. Am radikalsten hat Nelson Goodman diese Konsequenz gezogen: „Das Auge verrichtet immer schon alt und weise sein Werk, es ist immer ein Auge, das von seiner eigenen Vergangenheit und von alten wie neuen Einflüsterungen des Ohrs, der Nase, der Zunge, des Herzens und des Gehirns beherrscht wird“ (*Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M. 1973, 19). Damit ist Perspektive prinzipiell semantisch definiert. Unterschiede der Wahrnehmung oder der Darstellung des wahrzunehmenden Gegenstandes sind semantisch bestimmte Differenzen der Interpretation oder der kulturellen Konditionierung des Sehens.

Dagegen versteht Merleau-Ponty die Neuerungen der Kunst Cézannes als Resultat einer die Konventionen vernichtenden Auseinandersetzung mit der Natur. Er wendet sich gegen die bloße Intentionalität des Sehens, mit der sich das Auge die Realität als sein Anderes aufbaue. Sehen ist nicht nur Hinblicken, sondern auch ein fortwährendes ungewolltes Empfangen von Eindrücken, so dass das Verhältnis von Sehen und seinem Gegenstand als zwei sich kreuzende Sehachsen zu beschreiben sei: „Er [Cézanne] will die festen Dinge, die in unserem Sehfeld erscheinen, nicht von der flüchtigen Weise ihres Erscheinens trennen, er will die Materie malen, wie sie im Begriff ist, sich eine Form zu geben, will die durch eine spontane Organisation entstehende Ordnung malen. Er zieht nicht die Grenze zwischen den Sinnen und dem Verstand, sondern zwischen der spontanen Ordnung der wahrgenommenen Dinge und der menschlichen Ordnung der Ideen und Wissenschaften. Diese primordiale Welt wollte Cézanne malen, und deshalb erwecken seine Bilder den Eindruck einer Natur im Urzustand“ (44). Cézanne gehe hinter die Betrachter- und Darstellungskonventionen zurück und durchbreche damit die aufgebauten Semantisierungen.

Goodman hingegen verweist auf das Kantische Diktum, dass das unschuldige Auge blind und der jungfräuliche Geist leer sei (20). Neue Wahrneh-

mungen von Künstlern sind für ihn nichts anderes als Verschiebungen von Semantisierungen: „Daß die Natur die Kunst nachahme, ist eine allzu furchtsame Redeweise. Die Natur ist ein Produkt der Kunst und der Sprache.“ (44) Daher sei Realismus eine Sache der Gewohnheit, eben eine gefühlte Ähnlichkeit, die als eine Art kulturelle Konditionierung aus der Habitualisierung hervorgehe. Goodman müsste Cézanne also so verstehen, dass er durch eine neue Semantisierung der Wahrnehmung die überkommene Form der Darstellung des Wahrgenommenen durchbreche. Für Merleau-Ponty stößt Cézanne hingegen zu einer ursprünglichen Struktur der Sinne vor, in der es noch keinen Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn gibt (46f.). In dieser primordialen Ordnung sind Denken und Sehen noch eins, zumindest miteinander untrennbar verbunden. So kann er das Malen einer Landschaft gleichsam als Selbstdenken der Landschaft im Maler beschreiben: „Der Künstler im Sinne [...] Cézannes [...] ergreift die Kultur in ihrem Anfang und begründet sie neu, er spricht, wie der erste Mensch gesprochen hat, und malt, als hätte man noch nie gemalt.“ (51) Der Maler bringe sein Werk so hervor, wie der erste Mensch das erste Wort hervorgestoßen habe. Die Konsequenz der Möglichkeit, dass der Maler sich jeder kulturellen Konditionierung entzieht, hat zur Folge, dass sein Werk die Kraft hat, „über sich selbst zu belehren“ (52). Das ist die „dunkle Klarheit“ seines „Stils“. Wenn das Werk Ausdruck der „Ursprache“ ist, einer präkulturellen Schöpfung, dann bringt es notwendig auch seinen eigenen Sinn hervor. In dieser Hinsicht, aber nur in dieser, ist es konsequent, wenn von Sinngenerierung durch das Werk gesprochen wird.

### **VORSEMANANTISCHE STRUKTUREN UND DAS NEUE BILDVERSTÄNDNIS**

Boehm verschiebt die Argumentation Merleau-Pontys, wenn er die vorsemantische Bildschöpfung als Fügung von Farben, Formen und Linien beschreibt, die weder Gegenstände umschreiben noch Zeichen setzen (vgl. Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. [Hg.], *Was ist ein Bild?*, München 1994, 11–38). Es sei das Kennzeichen jedes Bildes,

das ein authentisches Kunstwerk ist, dass es auf vorsemantischen Formen basiere, die das Werk nicht nur von Sprache unterscheide, sondern auch begründe, wieso es mehr zu sagen hat als alle seine Interpreten. Die vorsemantische Ordnung nennt Boehm ikonische Differenz. Das Sehen dieser Ordnung muss ebenso von der identifizierenden Wahrnehmung unterschieden werden, was Boehm allerdings häufig im Unklaren lässt – das ist der kritische Punkt, der hier jedoch nicht näher erörtert werden kann. Durch die Formen und Linien, die weder durch identifizierende Wahrnehmung noch durch Semantisierung zu beschreiben sind, bringt das Bild eine Einsicht hervor, „die es ausschließlich aus sich selbst schöpft“ (21).

Die in der abstrakten Malerei besonders sichtbare ursprüngliche Bilddifferenz unterscheidet das Bild von zeitabhängigen Formkonventionen (Stilen) und Semantisierungen. Gegenstand der Stilanalyse und der Ikonographie ist hingegen eine sekundäre Form- bzw. Inhaltsbesetzung (ebd., 30), die dem identifizierenden oder sprachlich gelenkten Sehen angehört: „Aufgefordert zu sagen, was wir sehen, machen wir Angaben zum dargestellten Inhalt, beginnen uns auf Geschichte(n) zu besinnen, die der Identifikation dienen. Beobachten wir unser Sehen aber, dann stellen wir fest, dass wir durch das Bild hindurch auf einen möglichen Text blicken, der ihm unterlegt wurde. Die Logik des Bildes wird dabei zum Platzhalter einer ganz anderen, primären Logik, derjenigen der sprachlichen Darlegung“ (Boehm, *Das Paradigma „Bild“*. Die Tragweite der ikonischen Episteme, in: Hans Belting [Hg.], *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München 2007, 77–82). Bilder werden so als Träger eines Wissens gebraucht, „das ikonisch gar nicht erzeugt wurde“ (81).

Damit ergibt sich die Frage, wie der Interpret die ursprüngliche, vorsemantische Bildstruktur erkennen kann. Er müsste ja das gleiche leisten, was Cézanne nach der Analyse Merleau-Pontys geleistet hat, nämlich selbst von jeder kulturellen Konditionierung des Sehens absehen können und

sprachlos werden. Boehm kommt zu einer bildinversen Lösung: Die Grundstruktur, der Grundkontrast, die ikonische Differenz – die vorsemantische Ordnung – sind das, was Bilder substantiell zeigen. Das Sich-Zeigen tritt an die Stelle von Merleau-Pontys Sehachse, die vom Objekt ausgeht. Die Deixis agiert mit dem Unbestimmten, sonst wäre es ja vorher festgelegt: „Die Logik des Zeigens und damit des Bildes operiert dagegen mit Übergängen, mit Unbestimmtheiten, mit Ambiguitäten und erzeugt auf diesem Wege ihre anschauliche Evidenz“ (Boehm 2007, 82). Damit denkt das Bild dasjenige, was aus der sprachbasierten Logik ausgeschlossen worden ist: „Bild und Sprache, Sagen und Zeigen stehen in asymmetrischen Relationen zueinander, in denen beide Seiten, aber eben auch das Bildliche, ihr irreduzibles Recht behaupten. Gerade deshalb und nur deshalb lohnt das Projekt einer ikonischen Episteme“ (ebd., 79).

### INVERSE SEH- UND HANDLUNGSBEGRIFFE

Das Sich-Zeigen des Bildes setzt einen Wahrnehmenden voraus, dem das Bild als ein offenbartes Gezeigtes erscheint. Deshalb sind inverse Seh- oder Handlungsbegriffe gefragt. Boehm operiert mit *enérgeia*, das „die ins Auge fallende Klarheit“ bedeuten kann. Alfred Gell hat *agency* als inversen Handlungsbegriff der Bilder etabliert (in: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998, 6): „In place of symbolic communication, I place all emphasis on *agency, intention, causation, result, and transformation*. I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it.“ Das Sich-Zeigen des Bildes bedarf der Evidenzbegriffe: Überzeugungskraft, Suggestivität, Luzidität und Aura. Es wird mit diesen Termini kein sukzessiver Vorgang beschrieben, sondern das Aha-Erlebnis des Sichtbarwerdens. Die ikonische Differenz zeigt sich in der Evidenzerfahrung gewissermaßen vor der sequentiellen Wahrnehmung des Bildes. Auf der Basis der identifizierenden Wahrnehmung heißt das Sehen etwa einer Skulptur die hypothetische synthetische Einheit einer prinzipiell unabschließbaren Wahrnehmung. Man

muss bei der Wahrnehmung einer Skulptur unterschiedliche Betrachterpositionen einnehmen und dann die verschiedenen Eindrücke zu einer Vorstellung verbinden. Niemand sieht die Skulptur, sondern verbindet lediglich verschiedene Eindrücke zu einer Vorstellung von ihr. Damit eine solche Vorstellung gedacht werden kann, muss der Wahrnehmende in der Lage sein, eine Skulptur von anderen Gegenständen zu unterscheiden. Das ist nur möglich aufgrund von Antizipationen der Wahrnehmung.

**O**bwohl Boehm das Sich-Zeigen der Bilder nicht durch die Regeln der identifizierenden Wahrnehmung begründet, möchte er es doch in Verbindung zu dem von Kant formulierten Schematismus der Wahrnehmung bringen (*Kritik der reinen Vernunft*, B176–189). Kant knüpft an Epikur an, der nach dem Bericht von Diogenes Laertios erkannte, dass die Voraussetzung der identifizierenden Wahrnehmung darin besteht, dass das Vorstellungsvermögen (*phantasia*) über ein abstraktes Bild eines Gegenstandes über die Vorwegnahme (*prólepsis*) verfügt, aufgrund derer es in der Lage ist, diesen einen von anderen Gegenständen zu unterscheiden (*Vitae philosophorum*, X, 33; vgl. Martin Büchsel, *Realität und Projektion. Eine offene Methodendiskussion. Einleitung*, in: ders./Peter Schmidt [Hgg.], *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, Berlin 2005, 9–31). Kant nennt diese Antizipation der Wahrnehmung den Schematismus zu empirischen Begriffen. Als dessen Voraussetzung formuliert er den transzendentalen Schematismus – die Beziehung der Kategorien, der Grundformen des Denkens, auf Raum und Zeit, die ihm als bloße Anschauungsformen gelten. Jede identifizierende Wahrnehmung erfolgt nach Kant unter der Bedingung der Anwendung der Kategorien auf die reinen Anschauungsformen. Boehm versucht nun, die ikonische Differenz zu einer transzendentalen Bedingung der Wahrnehmung zu erklären (2007, 79), indem er das Schema der Logik des Sich-Zeigens der vorsemantischen Ordnung des Bildes zuschlägt. Er macht hier seine Abhängigkeit von

Heidegger deutlich, der es zur Aufgabe seiner Ontologie gemacht hat, den Schematismus, den Kant für eine geheime Kunst der Seele erklärte, offen darzulegen, aber damit die kantische Erkenntnis-kritik in Fundamentalontologie verkehrt hat (*Sein und Zeit*, Tübingen <sup>15</sup>1979, 23). Kant denkt jedoch den transzendentalen Schematismus als Voraussetzung des identifizierenden Sehens, nicht als ein Sehen vor dem Sehen, nicht als eine Quelle der Bildoffenbarung.

Dass Boehm eine andere Wahrnehmung meint als die identifizierende, macht seine Differenz zu Ernst Gombrich bewusst. Auf der Basis der Theorie der Antizipation der Wahrnehmung demonstriert Gombrich, dass in vielen Kunstwerken mit dieser operiert und damit kalkuliert wird, dass Darstellungen in der Phantasie vollendet werden. So sei es der Betrachter, der auf die Farbflecken eines impressionistischen Gemäldes eine Landschaft projiziere: Erst durch den Betrachter werde es zum Bild (*Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Berlin 2002, 170). Die identifizierende Wahrnehmung und ihre Voraussetzung werden so selbst als Moment des ästhetischen Verfahrens bestimmt. Für Gombrich wird damit in Bildern nicht mit dem unschuldigen, sondern immer schon mit dem schuldigen Auge gerechnet. Es ist dieses schuldige Auge, das angeregt oder irritiert wird, das mitspielen soll oder dessen Erwartungen getäuscht werden. Die Antizipation der Wahrnehmung kann sich auf unterschiedliche Weise mit der Textmemoration verbinden, z.B. auf Bildern, die in die Devotion eingebunden sind, mittels der ikonographischen Projektion (vgl. Martin Büchsel, Realismus und Meditation. Überlegungen zu einigen Madonnenbildern Jan van Eycks, in: Büchsel/Schmidt 2005, 191–225).

### WIESINGS KRITIK DES SICH-ZEIGENS

Lambert Wiesing wählt zum Ausgangspunkt seiner Kritik an Boehm eine Studie Günter Figals, der sich der Problematik bewusst ist, Bilder dadurch zu vermenschlichen, dass man sie Zeige-Handlungen ausführen lässt (Figal, Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren, in: Gottfried Boehm u. a. [Hgg.], *Zeigen. Die Rhetorik des Sicht-*

*baren*, München 2010, 55–74). Figal versucht das Problem dadurch zu lösen, dass er keine notwendige Identität zwischen Zeigen und Handeln präsupponiert. Dabei ändere sich aber nicht die Prämisse, dass Bilder zeigten und dass das, was in ihnen sichtbar werde, ein Gezeigtes sei (Wiesing, 96ff.). Hier wird lediglich eine Handlung als Nicht-Handlung deklariert. Aber Bilder können nicht zeigen, weil sie keine Subjekte sind. Eigenschaften eines Bildes werden „unbegründet als Ergebnis einer nicht existenten Handlung angesprochen. Und genau dieser Schritt führt zu einem dritten, philosophisch besonders gravierenden Problem: der Entstehung einer Mythologie aus Metaphorik“ (97).

Nur metaphorisch kann das Sichtbare eines Bildes als ein Gezeigtes beschrieben werden. Aus der Metapher wird ein Mythos, indem das Sichtbare zum Sich-Zeigen eines Subjekts erklärt wird. Dem Bild können damit in einer Art Systemzwang Eigenschaften angedichtet werden, die es haben muss, weil es Subjekt ist. Schließlich wird das Bild zur aufgeklärten, selbstbewussten Person, die in der Lage ist, über das Verhältnis zwischen Zeigen und Sich-Zeigen zu reflektieren, um dann die Ergebnisse dieser Selbstreflexion wieder zu zeigen. Der Bildwissenschaftler gerät dadurch in die Position der „theologischen Hermeneutik, denn er vollzieht mit seinem nachgängigen Verstehen nur das immer schon vom Bild Verstandene nach“ (102f.).

Wiesing fragt, wieso es so attraktiv sei, dem Bild die Kraft zuzuschreiben, wie ein Mensch etwas zeigen zu können. Wieso vermeidet man diesen Kategorienfehler nicht einfach? Er kommt zu dem Schluss: „Die Vermenschlichung des Bildes bietet einen gewaltigen Vorteil; mit der anthropomorphen Sprache lässt sich eine angeblich bei Bildern vorhandene Dimension erfassen, nämlich die, die in der neuen Bildmythologie mit Schlagwörtern beschworen wird wie die ‚Kraft der Bilder‘ (sc. Waldenfels), das ‚Leben der Bilder‘ (sc. Mitchell), die ‚Faszination des Bildes‘ (sc. Boehm) oder die ‚Lebendigkeit der Bilder‘ (sc. Bredekamp)“ (88). Diese Schlagworte wollen eine Form von äs-



thetischer Erfahrung umschreiben, die im strikten Gegensatz zu distanzbildenden Analyseverfahren steht. Die Subjektverlagerung und Evidenzproklamation befriedigt die kunsthistorische *déformation professionnelle*.

Diese Einsicht ist nicht neu: Wilhelm Vöge (Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, in: ders., *Bildhauer des Mittelalters*, Berlin 1958, 63–97) wurde seiner von ihm entwickelten Stilkritik überdrüssig und versuchte angesichts der Königsköpfe des Chartrester Hiob-Salomo-Portals diesen in Nachdichtungen, die die ästhetische Evidenzerfahrung einfangen sollten, gerecht zu werden. Jeder Kunsthistoriker muss mit dem Konflikt leben, dass sein ästhetisches Erleben dem vergleichenden Sehen, das die Grundlage der wissenschaftlichen Beschäftigung ist, nicht entspricht. Der Überdruß an der ikonologischen Analyse hat der „Wiederkehr der Bilder“ eine so große Resonanz verschafft. In dieser Verfassung war für die Kunstgeschichte eine Philosophie der Bildoffenbarung höchst attraktiv. Viele Kunsthistoriker wären gerne Philosophen, allerdings, ohne denken zu müssen. Deshalb verlangen sie nach einer visuellen Philosophie.

### BILDANIMISMUS UND BILDMYTHOLOGIE

Die Verlagerung des Subjekts in das Bild konnte unter anderen Vorzeichen zum kruden Bildanimismus werden, dem Hans Belting in *Bild-Anthropologie* (München 2001) huldigt (vgl. auch W. J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2005). Die Anthropologie kann hier ihr Untersuchungsfeld geltend machen: Während es Boehm um das große Kunstwerk geht, erweist Belting in seiner Kulturanthropologie demjenigen Bild, das seinen Ausgangspunkt in animistischen Praktiken hat, seine Referenz. Er geht von einer Definition aus, die das Bild als Teil der sozialen symbolischen Kommunikation versteht (19f.). Die symbolische Funktion von Bildern wäre auf der Basis der Semiotik im Sinne Goodmans darzustellen (vgl. Richard J. Parmentier, *Signs in Society. Studies in Semiotic Anthropology*, Bloomington 1994). In der aufgeheizten Bilderdiskussion wäre eine solche Theorie jedoch wenig at-

traktiv. Belting wählt den Weg der Archaisierung, indem er das Modell der Seelenwanderung auf das Bild überträgt und so den Animismus selbst zur wissenschaftlichen Methode nobilitiert. Bilder werden von ihrem Bildträger getrennt und so zu Bildgeistern, die vom materiellen Träger auf den belebten Körper übergehen und diesen nicht anders als die Leinwand oder das Holz als Medium benutzen. Das eigentliche Bild ist laut Belting dasjenige, das hinter seiner Materialisierung steht: „Im anthropologischen Blick erscheint der Mensch nicht als Herr seiner Bilder, sondern [...] als ‚Ort der Bilder‘, die seinen Körper besetzen: Er ist den selbst erzeugten Bildern ausgeliefert, auch wenn er sie immer wieder zu beherrschen versucht.“ (12)

Demnach sind Bilder zwar ihrem Ursprung nach vom Menschen erzeugte Produkte; sie emanzipieren sich aber zu Bildgeistern und besetzen als solche den Körper, wechseln vom toten zum belebten Bildträger, ohne dabei einer Verwandlung unterzogen zu werden. Diese Vorstellung erinnert an die Dämonologie des Athenagoras, für den Götzenbilder die Wohnorte der Dämonen sind. Über den Weg der Bilder schleichen sie sich in die Phantasie der Menschen ein und dominieren als externe Gewalten deren Vorstellungen (*Supplicatio* 26). Während für Boehm die Sichtbarkeit des Bildes in seiner vorsemantischen Struktur begründet liegt, ist für Belting das Wesen, das sichtbar wird, ein Bildgeist, der sich durch sein Medium Sichtbarkeit verschafft. Das Bild wird sichtbar, indem es sich in die Farbe eingräbt oder den Betrachter zwingt, sich seiner selbst mittels seiner Körperorgane zu erinnern.

Das Erstaunlichste an Beltings „Kulturanthropologie“ ist ihr Erfolg. Es fällt schwer nachzuvollziehen, wieso dieses antiaufklärerische Buch im wissenschaftlichen Diskurs eine solche Rolle spielt. Noch einen Schritt über Belting hinaus ist Horst Bredekamp in seiner *Theorie des Bildakts* gegangen. Bilder konstituieren eine universelle Sprache der Wahrnehmung, in der sie als Subjekte, als Sprecher fungieren, der Wahrnehmende

aber als ihr Werkzeug. Diese Bildersprache ist wie in der Metaphysik der *Nous* konstituiert (vgl. meine Rezension von Bredekamps Buch: *Platon ohne Sokrates*, in: *Kunstchronik* 64, 2011, 574–577). Die Bilder erkennen sich durch ihr Werkzeug selbst. Bredekamp versucht jedoch hegelianisch den anthropologischen Bildbegriff Beltings mit dem emphatischen Boehms durch ein Geschichtsmodell zu verbinden. Aufklärung, die Emanzipation vom Bildanimismus, wird in die Bilder selbst verlagert. Dieses Konzept entspricht dem älteren Konzept Beltings in *Bild und Kult*. Die Bildsprache bricht selbst ihren animistischen Ursprung. Gegen Bredekamp ist all das einzuwenden, was Wiesing gegen Boehm vorgebracht hat. Zudem macht er den gleichen Kategorienfehler wie Belting, wenn er davon ausgeht, dass mentale Bilder mit Bildern, die zugleich Objekte sind, wesentlich identisch sind.

### DER NEUE JARGON DER EIGENTLICHKEIT

Es hat sich ein neuer „Jargon der Eigentlichkeit“ der Bilder etabliert, der zwar vor allem Boehm verpflichtet ist, der als Theorie aber nicht mehr sinnvoll diskutiert werden kann: Eigenlogik, Eigenwirklichkeit, Selbstdarstellung etc. Und er wird durch Evidenzbegriffe komplettiert. Beliebig lässt man die Bilder ihren eigenen Sinn kreieren und ihre Medialität entfalten. Solche Formulierungen suggerieren eine reflexive Autonomie des Bildes, bringen aber in Wirklichkeit nur relative Interpretationen zum Ausdruck, die zu absoluten Bildaussagen verklärt werden. Die Grenzen zwischen Bildmacht und Deutungsmacht sind fließend geworden. Aus Ohnmacht vor der Übermacht der Bilder werden autoritäre Strukturen geschaffen. Die Muster dafür liegen längst bereit: Gerade im 19. Jahrhundert wurde nicht selten die Kunst an die Stelle der Religion gesetzt (vgl. hierzu: Wolfgang Ullrich, *An die Kunst glauben*, Berlin 2011).

Der Jargon der Eigentlichkeit wird zum Problem des Fachs, wenn er sich an die Stelle der Methodendiskussion setzt, ohne mögliche wissenschaftliche Verfahren der Kunstgeschichte miteinander verbinden zu können. Er erlaubt, jede

Kompetenz als irrelevant und veraltet zu deklarieren, weil sie ja die Eigenlogik des Bildes verfehle. Diese Form von Bildwissenschaft will uns vorgaukeln, dass eine neue Kunstgeschichte möglich sei, die nicht auf vergleichendem Sehen und der Analyse von Semantisierungen innerhalb der Kunst beruht. Kennzeichnend ist dabei die apodiktische Rhetorik, die keine Problemstellung eruiert, sich aber ausdrücklich interdisziplinär positioniert, um Konzepte hervorzubringen, die gar keiner Interdisziplinarität bedürfen.

Es ist an der Zeit, nach der akademischen Kultur eines Faches zu fragen, dessen Methodendiskussion derzeit durch einen konjunkturellen Jargon dominiert wird. Wird die Kunstgeschichte noch von einer kritischen Öffentlichkeit kontrolliert, die Kompetenz und objektivierbare Beweisführung verlangt, oder ist an deren Stelle eine blinde Autoritätsgläubigkeit getreten, die sich selbst für inferior hält und bereitwillig dem autoritären Gestus präkompetente Genialität zugesteht? Konjunktur hat die Überbietungsrhetorik, während die wissenschaftliche Begrenzung des Arguments wie eine unprofitable Geschäftsidee behandelt wird. Der Jargon steht am Ende einer Entwicklung, die nicht wissenschaftliche Verfahren verfeinert hat, sondern die Wissenschaftlichkeit des Faches Kunstgeschichte in Frage stellt.

**B**oehms Bildtheorie kann nur als Idealkonstruktion Gültigkeit beanspruchen, die zeigt, welche Bedingungen gegeben sein müssten, damit Kunst selbst ihren Bildsinn hervorbringen könnte. Da aber leicht einzusehen ist, dass diese Bedingungen schwerlich weder für den Künstler noch für den Interpreten erfüllt sind, kann diese Idealkonstruktion kein wissenschaftliches Verfahren begründen. Eine Untersuchung mit wissenschaftlichem Anspruch, die sich auf ein anderes Sehen als das Sehen der identifizierenden Wahrnehmung stützt, kann es nicht geben. Subjektverlagerung ins Kunstwerk hat mit Wissenschaft nichts mehr zu tun. Dies hat auch Whitney Davis eingesehen: Ausgangspunkt für *A General Theory of Visual Culture* (Princeton University Press 2011; vgl.

die Rezension von Hans Christian Hönes in: *Kunstchronik* 65, 2012/9/10, 489ff.) sind Panofsky, Wölfflin, Morelli, Riegl etc. Bilder leben nicht, sie handeln nicht, sie reflektieren nicht, sie zeigen sich nicht, sie offenbaren sich nicht. Nie ist ein Bild, das Objekt ist, identisch mit einem mentalen Bild. Nur unter der Voraussetzung dieser Einsicht können Strategien untersucht werden, die darauf abzielen, im Bild den Status als Bild zu reflektie-

ren. Und nur unter der Voraussetzung dieser Prämisse kann gefragt werden, wie Bilder die Wahrnehmung und das Denken beeinflussen können.

---

PROF. DR. MARTIN BÜCHSEL

## Die Kunstkammer – und warum ihre Zeit erst kommen wird

---

**J**e intensiver eine ebenso breite wie differenzierte Forschung zur Geschichte des Sammelns in der Frühen Neuzeit ihr Terrain in den letzten zweieinhalb Jahrzehnten erschlossen hat, desto häufiger stößt sie auf Quellen und Materialien, die einer ‚planmäßigen‘ Auswertung gewisse Widerstände entgegensetzen. Dies stellt keineswegs per se etablierte Perspektiven und Methoden der Forschung in Frage. Vielmehr zeichnet sich hierin eine Herausforderung ab, die in dieser Weise vielleicht erst jetzt Konturen annehmen kann. Längst spiegelt allein die disziplinäre Vielfalt der Forschung wider, dass Sammlungen vom Typus der Kunst- und Naturalienkammern auch Zeitgenossen des 16. und 17. Jahrhunderts sehr verschiedene Zugänge boten. Angesichts dieser Polyperspektivität ist es insbesondere für kunst- und bildgeschichtliche Studien eine zugleich verlockende wie drängende Aufgabe, die

verschiedenen Stränge zusammenzudenken. Dies berührt sowohl die leitenden Fragestellungen wie auch die Methoden zu deren Bearbeitung.

### RELIGION, SAMMLUNG UND POLITIK

Was zum Beispiel machen wir mit einer Quelle wie dem *Colloquium Heptaplomeres* – dem so genannten *Siebener-Gespräch* –, genauer gesagt mit den verschiedenen Schichten sammlungsgeschichtlicher Motive in diesem Text? Es handelt sich um einen fiktiven Dialog zwischen Anhängern verschiedener Religionen und Philosophien, verfasst um 1600 (Bodinus 1970; zur umstrittenen Autorschaft vgl. Faltenbacher 2009; zur Panthothek und den sammlungsgeschichtlichen Aspekten Céard 2004; Felfe 2009). Gleichsam das Gravitationszentrum der Tischrunde bildet das Verhältnis zwischen individuellem Glaubensbekenntnis und religiöser Wahrheit, Gemeinwohl und politischer Herrschaft, wobei die Gesprächsteilnehmer in freundschaftlichem Respekt füreinander Konzepte einer ‚natürlichen Religion‘ teilen, statt das Vorrecht *einer* bestimmten Offenbarung zu verfechten. Das Gespräch fand bis ins 19. Jahrhundert ausschließlich in Manuskripten Verbreitung und gilt als einer der großen klandestinen Texte der Frühen Neuzeit.