

beschränkt oder einen typischen Themenbereich wie Stilleben oder Porträt herausgegriffen hätte.

Dies fiel umso mehr im Vergleich mit dem Konzept der Courtauld Gallery auf. Denn indem man dort an Frys unbestritten einflußreicher Kunsttheorie ansetzte, die die

Kunst Bloomsburys letztlich zum Leben erweckte, konnte in bescheidenerem Umfang umso nachdrücklicher gezeigt werden, wie, so formulierte es Kenneth Clark einmal, der Geschmack eines ganzen Landes durch einen Einzelnen verändert wurde.

Alexandra Kapp

## Kunstgeschichte und Medienstudien/Visual Culture – ein Forschungsbericht

Auf thematisch geordneten Übersichtsseiten im Internet präsentieren sich *Media Studies* oder *Visual Culture* als eigenständige Entitäten gegenüber der Kunstgeschichte (<http://vos.ucsb.edu/shuttle/media.html>; <http://www.newmedia-arts.org>; <http://dutiem.twi.tudelft.nl/projects/MultimediaInfo/>; <http://www.aber.ac.uk/media/index.html>; <http://www.mediahistory.com/>). Im besten Fall setzt man Links zu *History of Art*. Untergruppen von Media Studies sind laut ‚Voice of the Shuttle‘ die Sparten Journalism, TV, Film/Video, Popular Music, Comics, Telecom Issues, Cyberculture und Media Theory. Nun sind, noch vor den durch den Computer bedingten Entwicklungen, Umbenennungen, Aus- oder Neugründungen vormals kunstgeschichtlicher Forschungszweige geschehen (»Kulturwissenschaft«, »Visuelle Kommunikation«). Doch das bei vielen Kunsthistorikern feststellbare Unbehagen daran, jedem (alten oder neuen) Gegenstand, den man studiert, schon kraft der eigenen Profession pauschal einen wie auch immer definierten »Kunstcharakter« unterstellen zu müssen, führt erneut zur Suche nach neutraleren Selbstbeschreibungen wie »Bildwissenschaftler«. Insofern wundert es nicht, daß selbst von Kunsthistorikern ausgerichtete Veranstaltungen zu Themen, die bisher weitgehend der Kunstgeschichte zugeschlagen wurden, mit sachlichen Differenzierungen operieren (vgl.

z. B. den Kolloquiumstitel: Zur Repräsentation von Männlichkeit *in der bildenden Kunst und in den visuellen Medien* von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Kunstgeschichtliches Institut Frankfurt/M., April 2000).

Sind also die »(visuellen) Medien« und die »visuelle Kultur« inzwischen als neu entstandene Entitäten, gar als Kompetenzverluste der hergebrachten Kunstwissenschaft zu buchen? Auch ohne das Postulat des oft beschworenen »Endes der Kunstgeschichte« stellt sich die Frage, ob die vorhandenen Interpretationssysteme sowie die selbstgestellten Ziele des Faches den technisch und »medial« bedingten Verschiebungen in seinem Objektfeld standhalten. Entziehen sich die vielen neuen »Bilder« dem Zugriff der Kunstgeschichte? Ironischerweise sprießen solche Befürchtungen zu einem Zeitpunkt, wo selbst die klassischen Textwissenschaften einen Schwenk zum Visuellen vollziehen: »Auch die Literaturwissenschaft wird, dem gegenwärtigen Epochenwandel entsprechend, die Kompetenz erwerben müssen, das Alphabet des visuellen Zeitalters zu buchstabieren [...]. Sie wird, wenn sie auf der Höhe ihrer Zeit und ihres Gegenstandes sein will, den Horizont ihrer Gegenstände und Problemstellungen erweitern müssen: von der Schriftlichkeit zur Visualität, vom Text zum Bild, vom Buch zum Bildschirm, von Semantik und Symbol zu Rechner und Netz« (Ralf Schnell, *Medienästhetik. Zu Geschichte und*

*Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 10/11).

Es fehlt wahrhaftig nicht an deutsch- und englischsprachigen Auseinandersetzungen (vormals) bekennender Kunsthistoriker mit dem »Medialen«. In vielen dieser neuen Texte zeigt sich aber, daß allein schon der Begriff »Medium« starken Schwankungen der Auffassung unterliegt. Gottfried Boehm etwa will »das Problem des Mediums in die Perspektive der Bilderfrage [...] rücken« (,Vom Medium zum Bild‘, in: Yvonne Spielmann und Gundolf Winter (Hrsg.), *Bild – Medium – Kunst*, München 1999, S. 165-77). Sein Versuch läuft darauf hinaus, sowohl elementare Rahmenbedingungen wie das Licht und die Materialität des Bildgrundes als auch »mediale Verfahren« wie die Zentralperspektive unter den einen Begriff des Mediums zu zwängen. Boehm unterscheidet »Medien erster und zweiter Stufe« und trennt »Medialität« und »Ikonizität«, »Materialität« und »Darstellung«. Hinter der inflationär anmutenden Applizierbarkeit von Boehms Medien-Begriff kommen also leidlich bekannte Begriffspaare der kunstgeschichtlichen Analyse zum Vorschein. Auch die »Neuen Medien« sieht Boehm als »Bedingungen möglicher Bilder«, betont aber, daß die per Rechenanleitung generierten Bilder vorerst besser »Simulationen« genannt werden sollten, weil sie meist nur verweisen wollten (»aussehen wie ...«), aber nicht »ikonisch« seien, also keinen eigenen Bildwert erstreben. Den nicht nur in der Kunstwissenschaft inzwischen ubiquitären, aber oft unscharfen Medienbegriff versucht Michael Wetzels (*Die Wahrheit nach der Malerei*, München, Wilhelm Fink Verlag 1997, 328 S., zahlr. Abb., ISBN 3-7705-3203-1; hier S. 43ff.) genauer zu fassen: Wetzels unterscheidet – im Anschluß an Peirce – drei Bedeutungsaspekte von ‚Medium‘: das Materiale, die Apparatur und die Codes. Alle drei Aspekte bestimmten zusammen die Bedeutung von Medien und seien zugleich in ihrer jeweiligen Einzelbedeutung voneinander abhängig. Zu den Materia-

litäten gehören kunsthistorisch für Wetzels die Trägerschichten (Leinwand, Papier, Zelluloid) und Farbsubstanzen (Ölfarbe, Eitempera, Acryl, Aquarell). Zu den apparativen Techniken zählt er die Instrumente des Farbauftrags (Pinsel, Bürste, Rolle, Spritzpistole), der Zeichnung (Stift, Kreide, Radierung) und der Fotografie (Kamera). Hinsichtlich der Materialität unterscheidet er zusätzlich zwischen direkt aufgetragenen und – wie bei der Filmvorführung – erst durch die Projektion auf eine Kinoleinwand realisierten Bildern. Die Materialität des Bildträgers werde in der Filmvorführung von der Erscheinungsoberfläche getrennt. Das auf den Bildschirm »geschriebene« Monitorbild stelle eine Mischform beider Verfahren dar. Die Codes entsprechen der symbolischen Funktion, die in jedem medialen Prozeß die Interpretation und Anordnung der Daten regelt (Stile, Grammatiken). Foucault und Baudry folgend führt Wetzels dann den Begriff des Mediums als ‚Dispositiv‘ ein, womit er – einen nur apparativen oder semiologischen Interpretationsansatz (Fixierung auf Codes) vermeidend – die Analyse der Vermittlungsleistung von Medien, also des Verhältnisses zwischen Bild und Betrachter bzw. Zuschauer, mit Fragen der Verwendung und Kontrolle von Bildern verknüpft. »Es sind Institutionen der Macht, die den Zugang zu Materialien, Apparaten und Wissen verschaffen, die Entwicklungen von Techniken fördern oder verhindern, die damit die Wahrheit der Medien produzieren« (S. 46). Im Bereich der Kunst seien es z. B. »Museen und Galerien, Ausstellungen und Messen, die diesen Machtfaktor repräsentieren und die die jenseits von Wahrheit und Lüge stehenden Medien ihrer Entscheidung unterwerfen.«

Grundsätzlich vermag Wetzels (leider vor Druckfehlern strotzendes) Buch mit diesem Ansatz einen Rahmen für die – auch kunsthistorische – Medienanalyse zu bieten. Dennoch kann eine solche Namensänderung oder »bildmediale« Definition der Kunstgeschichte nur dort für schnelle begriffliche Erleichterung

sorgen, wo »Kunst« tatsächlich vom verwendeten Material her bzw. apparativ definiert wird (wurde), also vor allem in den klassischen Gattungen Malerei und Zeichnung, Skulptur und Architektur, oder dort, wo anders geartete Objekte (»Gebrauchsgraphik«, ready-mades, Fotos, Videos) durch ihre Aufnahme in den Museums- und Galeriekontext qualifiziert sind. Doch für wieviel Prozent der heute (um 1900, um 1800 etc.) geschaffenen »Bilder« trifft dies zu?

Angesichts dieser Definitionsschwierigkeit erscheinen momentan diejenigen kunsthistorischen Arbeiten (was hier die Ausbildung der Verfasser meint) im Bereich der »Medien« als am besten gelungen, die der technischen Entwicklung einzelner »Sinnestechnologien« wie Camera obscura, Guckkasten, Panorama etc. nachgehen – also solchen Bildsystemen, die auch der künstlerischen Produktion im klassischen Sinne zugute kamen: z. B. Ulrike Hicks, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999. Generalthema ist bei Hicks die Frage nach der Verschiebung der »Wahrnehmungshorizonte« vor dem Beginn der Kinematographie durch die genannten Innovationen, also technisch herbeigeführte »Veränderungen des Sehens«, die für Hicks die Einführung des Kinos »prädisponieren«. Es verwundert nicht, daß diese bisher wenig versuchten Analysen des Zusammenspiels von apparativen Innovationen, ästhetisch-thematischem Angebot und Publikumsbedürfnissen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte gerade jetzt in Angriff genommen werden. Der technische Umbruch der Gegenwart schärft den Blick auf verwandte historische Phänomene. Dabei hat, wie festzuhalten ist, der Ansatz von Hicks wenig zu tun mit Heinrich Wölfflins auf den ersten Blick ähnlich gelagerter Fragestellung in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen*, worin der Autor einst Stilgeschichte als Suche nach den »Gesetzmäßigkeiten der Kunst« betreiben, also nach ihren »optischen« Bedingungen forschen wollte. Denn trotz seiner Behauptung, zeitgebundene Konventionen des Sehens und

Darstellens als Vorbedingung der Kunst zu ermitteln, erweisen sich Wölfflins »Begriffe« als eine vom Verfasser grob vor-definierte Renaissance- und Barock-Ästhetik anhand einer willkürlichen Objektauswahl aus Malerei, Plastik und Architektur. Zu dem »Warum?« der von ihm beschriebenen stilistischen Verschiebungen ist Wölfflin kaum je gelangt.

Der keineswegs überwundene Formalismus solcher zu engen Auffassungen von »Stil« und die noch (oder schon wieder) vorherrschende Selbstbeschränkung der Kunstgeschichte auf kontextlose Analyse von »Meisterwerken« bringen das Fach nun insofern in Bedrängnis, als inzwischen zahlreiche, vor allem im Bereich der aktuellen Bildproduktion angesiedelte Studien die Selbsteinordnung in den Bereich der Kunstgeschichte verweigern. Während Kunsthistoriker wie Boehm ihre Arbeiten mit mehr oder weniger aussagekräftigen Versatzstücken des neuen Medien-Jargons schmücken, haben andere längst den Schritt in die »Visual Culture« vollzogen.

Nicholas Mirzoeff (*An Introduction to Visual Culture*, London/New York, Routledge 1999. 274 S., zahlr. Abb., ISBN 0-415-15876-1) will auf die nach seiner Auffassung alles dominierende Bildlichkeit der medialisierten Gegenwart mit einer Theorie reagieren, die sich nicht mehr von den hergebrachten Kulturwissenschaften und ihren – wie der Autor meint – Umwegen über die Schriftlichkeit, ihrer »elitistischen« Textfixiertheit, bestimmen läßt. Noch die Linguistik und an sie angelehnte Interpretationsmodelle des Visuellen seien der »humanist tradition« zuzurechnen, die der bilddominierten (und das heißt für Mirzoeff vor allem bildschirmdominierten) Gegenwart nicht gerecht würde. Seine Auffassung bewegt ihn dazu, Visual Culture als »Schlüsseldiskurs« zum Verständnis des globalisierten Lebens zu bezeichnen, als »tactic with which to study the genealogy, definition and functions of postmodern everyday life from the point of view of the consumer, rather than the

producer« (S. 3). »Culture«, diesen mindestens ebenso schwierigen Begriff wie »Medium«, definiert Mirzoeff vor allem durch das, was er nicht darunter versteht: So meint er mit »Kultur« nicht die Summe »statisch«-anthropologischer Bestandsaufnahmen, und schon gar nicht den »dünnlichen« Kultur-Begriff einer selbsterklärten gesellschaftlichen Elite, die sich im Gegensatz zur Ästhetik der »Masse« sehe. »Kultur«, so Mirzoeff an anderer Stelle, ist etwas fortwährend Bewegtes, ein »three-way process involving the acquisition of certain aspects of a new culture, the loss of some older ones and the third step of resolving these fragments of old and new into a coherent body, which may be more or less whole« (S. 131: „transculturation“). Dem Begriff »art« begegnet man in Mirzoeffs Buch nur selten.

Der erste Teil von Mirzoeffs Buch (»From Virtual Antiquity to the Pixel Zone«) ist dem Begriff der Visualität gewidmet und präsentiert sich als Nachvollzug des Wegs von der frühneuzeitlichen Bilddefinition durch Perspektive und Farbwerte über die Einführung der Fotografie, die Erfindung des Films und des Fernsehens bis hin zu den Neuen Medien, die – seiner Meinung nach – den dokumentarischen Wahrheitsanspruch früherer »Lichtbilder« radikal untergraben haben. Der zweite Teil des Buchs erschließt in Einzelstudien »culture« gemäß der Definition des Verfassers als »framework for the vicissitudes of the visual« (S. 123). Die Ästhetik kolonialer Fotografien aus Belgisch Kongo dient als Belegstück für die von den europäischen Eroberern vertretene missionarische Vorstellung einer der »schwarzen« Kultur überlegenen »weißen« Zivilisation (»Inventing the Heart of Darkness«). Während das Kapitel »Seeing Sex« um Fragen der medialen Normierung des Blicks auf gesellschaftlich akzeptierte und strittige Formen der Sexualität kreist, schöpft Mirzoeff in »First Contact« aus den inzwischen zahlreichen Forschungen zu amerikanischen Science-fiction-Filmen und -Serien: Die fortwährend die Kom-

munikation und den Umgang mit »Außerirdischen« schildernden Produktionen ergeben in ihrer Analyse Aufschluß über das gesellschaftliche Selbstgefühl, speziell die sich wandelnde Einstellung zu Minderheiten jedweder Art. Die in den Ereignissen um die Vermarktung und den Tod der Diana Spencer aufscheinenden Tendenzen zu einer globalisierten Bild- und Betroffenheitsindustrie bilden den Abschluß des Buches.

Man amüsiert sich bei der Lektüre über die – nach seiner Absage an die »humanist tradition« – von Mirzoeff in den Text eingestreuten Anrufungen von Literaturgrößen, ebenso über die teils absurd geringen Kenntnisse des Autors (»the Romantic poet Goethe« [S. 56], »the famous antique sculpture of a male torso known as the Apollo Belvedere« [S. 92], »what Walter Benjamin called Jetztzeit [sic]« [S. 129]). Ebenso ärgert die erstaunliche Undefiniertheit zahlreicher der von Mirzoeff zum Umgang mit dem vermeintlich epochalen Paradigmenwechsel eingeführten Termini. Ist seine »Visual Culture« am Ende nichts als »eine Kombination schon bekannter kunsthistorischer Begriffe mit deren postkolonialer und repräsentationskritischer Kritik« (Diedrich Diederichsen, »Visual Culture – ein Projektbericht«, *Texte zur Kunst* 9, 36, 1999, S. 45)? Jedenfalls scheint es, daß Mirzoeff und andere Vertreter der Visual Culture mit dem – von ihnen als nachrangig behandelten – Kunstbegriff Schwierigkeiten haben: Sie wollen »das Problem mit den Statusunterschieden zwischen Objekten mit und ohne Kunstan-spruch lösen [...], indem sie quasi allen visuellen Objekten eine Art Mittelposition – zwischen dem, was man früher den einerseits intentional hervorgebracht gedachten Kunstwerken zutraute, und den andererseits früher nur als Symptom von Ideologie oder kollektiven Geisteszuständen lesbaren visuellen Objekten aus der Massenkultur – zuschreib[en]: [...] den Grad ihrer Aussagefähigkeit bestimmt letzten Endes der größere thematische Zusammenhang, den die Interpretation anlegt« (Diederichsen, S. 39).

Visual Culture und Medienstudien leiten sich her aus den in England in den 1970ern begründeten Cultural Studies, einer Form der Sozial- und Gesellschaftsanalyse, die sich der zeitgenössischen »Kulturindustrie« und Massenkommunikation widmete, aber (im Gegensatz zu orthodox marxistischen bzw. strukturalistischen Theorien) »Kultur« nicht monolithisch auffasste und eine Eigenlogik oder relative Autonomie der Kommunikation postulierte (Rainer Winter, ‚Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom »encoding/decoding«-Modell zur Diskursanalyse‘, in: Andreas Hepp und Rainer Winter [Hrsg.], *Kultur, Medien, Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, 2. erw. Aufl. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag 1999. 384 S., ISBN 3-531-32948-0; hier S. 49-65). Das encoding/decoding-Modell von Stuart Hall bestritt die Auffassung der Massenkommunikation als eines transparenten Prozesses, der eine stabile Botschaft vom Sender zum Empfänger bringe. Hall unterschied vielmehr zwischen unterschiedlichen Codierungen und Decodierungen, hegemonialen und oppositionellen Lesarten – z. B. wenn der Zuhörer einer Übertragung aus dem Parlament die Forderung nach Lohnverzicht »im Interesse der Nation« mit »im Interesse der Unternehmer« übersetze. Solche Lesarten hatten für Hall keine kommunikative, sondern eine gesellschaftliche Grundlage. Weiterentwickelt wurde Halls Modell von John Fiske, der nicht pauschal die Klassenzugehörigkeit als ausschlaggebendes Moment der Codierung und Decodierung ansah, sondern differenzierter »die Rezeption und Aneignung medialer Botschaften als soziale Ereignisse, in denen sich gesellschaftliche Antagonismen und Differenzen manifestieren« (S. 56). Fiske versucht – Foucault folgend – die Wirklichkeit diskursiv zu erfahren, betont also den engen Zusammenhang zwischen dem Mediengrundzug bestimmter sozialer Gruppen und den Machtverhältnissen. »Mediale Repräsentationen sind daher nicht Diskurse über Ereignisse, vielmehr sind sie Dis-

kursereignisse bzw. Medienereignisse, die die Realität erst verfügbar machen« (S. 58). Als post-strukturalistischer Theoretiker geht Fiske nicht von dauerhaft stabilen sozialen Verhältnissen und Gruppenbildungen aus; es gibt kein simples Oben gegen Unten, sondern Diversifikationen nach Alter, Geschlecht, Klasse, Ethnizität etc. Doch ist sein Ansatz interventionistisch zu nennen: »Ziel der Cultural Studies ist es also, Machtverhältnisse zu lokalisieren, zu analysieren, zu verändern und auf diese Weise Kontexte neu zu schaffen.« (S. 60).

Interessanterweise kommen Warnsignale an die sich als Disziplin konstituierenden Medienstudien momentan kaum aus der Kunstgeschichte, sondern aus Soziologie und Politikwissenschaft. Andreas Dörner (‚Medienkultur und politische Öffentlichkeit: Perspektiven und Probleme der Cultural Studies aus politikwissenschaftlicher Sicht‘, in: Hepp/Winter 1999, S. 319-35) weist auf den durch und durch politisch motivierten Kulturbegriff der Media Studies hin, der teilweise zu unstatthafter Verengungen der Analyse führe. Nicht jeder Film biete, wie etwa *Top Gun*, »deutlich konturierte, positiv besetzte Heldenfiguren an, in die hinein wir uns imaginieren können« und die absichtsvoll unsere Identitätsbildung beeinflussen. Vielmehr könnten »auch ganz ‚unschuldig‘ als Unterhaltung intendierte Filme [...] effektvolle ideologische Subjektpositionen anbieten, indem sie sich aus Gründen des ökonomischen Erfolgs am kulturellen Mainstream orientieren« (S. 327). Auch sieht Dörner methodische Schwächen: »In fast allen Arbeiten der Cultural Studies sind Beschreibung und Wertung, deskriptive und normative Ebene der Argumentation unmittelbar ineinander verwoben. Diagnose und Polemik sind teilweise gar nicht mehr zu trennen« (S. 331). Vor allem aber: »Die Analysen der Cultural Studies erweisen sich in fast allen Fällen als eigentümlich geschichtslos. Das aber ist bei einer Beschäftigung mit kulturellen Prozessen und Institutionen fatal, die sich in der Zeitdimension der ‚longue durée‘ bewegen [...] Wie

will man aktuelle symbolische Formen verstehen, wenn man die Bedeutungsgeschichte mit all ihren spezifischen Anlagerungen und Brüchen ausblendet« (S. 332)? Medienanalyse und Cultural Studies, so Dörner, haben Schwierigkeiten mit dem Historischen.

Weder ihre lange Erfahrung in der Benennung und Beschreibung visueller Mittel noch die im Namen geführte »historische Dimension« sind für die Kunstgeschichte also von Nachteil. Dennoch kann das Fach von den Media Studies lernen, deren Betrachtung (massen-)medialer Phänomene durchweg im gesellschaftlichen Kontext stattfindet. Das heißt nicht, das Studium der historischen Entwicklung von »Bildern« auf eine Vorgeschichte der modernen Massenmedien zu reduzieren. Doch selbst bei Konzentration auf (wie auch immer ermittelte) Objekte mit Kunstanspruch wäre ein rein stilkritischer Formalismus à la Wölfflin heute fatal. Vielmehr gilt es, das Problem des erhobenen oder nicht erhobenen Kunstanspruchs von »Bildern« (egal, ob sie – im Sinne Boehms – »ikonisch« oder nicht »ikonisch« sind) auch in weiter zurückliegenden Epochen zu prüfen und für die Analyse nutzbar zu machen. Diese Arbeit ist von der Kunstgeschichte keineswegs geleistet, in vielen Bereichen kaum begonnen. »Medienspezifisch«, d. h. konzentriert auf eine bestimmte bildschaffende Technik, ihre Ästhetik und gesellschaftliche Relevanz, hat jüngst zum Beispiel Jan van der Stock das Aufkommen und die erste Blüte der Druckgraphik in Antwerpen verfolgt (*Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: 15th Century to 1585* [Studies in Prints and Printmaking, 2], Rotterdam, Sound & Vision Interactive 1998. 508 S., zahlr. Abb., ISBN 90-75607-13-X).

Die Gründe für die Erfolgsgeschichte der Druckindustrie Antwerpens seit dem 15. Jh. waren bisher kaum erforscht. Van der Stock kann zeigen, daß die Schwierigkeiten der traditionellen Kunstgeschichte mit diesem Phänomen durch eine einseitige Fixierung auf das

Marktsegment der *Peintres-Graveurs* (also »künstlerische Stecher« im heutigen Sinn) bedingt sind. Viele der von den Quellen genannten Antwerpener Drucker sind dieser Kategorie schwer zuzuordnen. Im papierverarbeitenden Viertel der Stadt um die Lombardenvest galt eine größtmögliche Diversifizierung des Angebots als beste Garantie für den geschäftlichen Erfolg. Die ersten »Prenters« haben ihr Geld mit Geschenkpapier und Plafondtapeten, mit Pilgerwimpeln, Spielkarten und Stadtplänen gemacht; anscheinend hat der Ertrag aus diesen Artikeln das riskante Engagement im Bereich von Kupferstichen für den entstehenden Sammlermarkt sogar gegenfinanziert. Die Preise für diese »Künstlerstiche« waren nach Van der Stocks Ergebnissen nicht wesentlich höher als diejenigen für Pilgermarken oder Heiligenbildchen – schon das Fehlen eines effektiven Urheberrechts habe dafür gesorgt, daß auch hochklassige Inventionen durch Nachdrucke für einen breiten Käuferkreis erschwinglich wurden. Dieser Praxis versuchten einzelne Verleger durch Anträge auf Copyright-Privilegien vom Rat von Brabant oder dem Consilium in Brüssel zu entgehen. Doch die gewaltige Dynamik des neuen Marktes für Druckerzeugnisse verhinderte völlige Kontrolle.

Durch beharrliche Archivarbeit, für die sich manch selbsterklärter »Medienspezialist« offenbar zu fein ist, hat der Autor eine Vielzahl bisher unveröffentlichter Quellen zum Antwerpener Bildruck zusammengetragen, deren Relevanz weit über den Bereich der Graphik hinausweist, weil sie erstmals Daten für die Einübung des spätmittelalterlichen Europa in den Umgang mit »Massenmedien« liefern. Van der Stock hat sich bemüht, Belegstücke für die vielen in den Archivalien genannten Drucke zu finden. Daß ihm dies nur selten gelungen ist, verdeutlicht den gewaltigen Verlust an Bildsubstanz: Die in tausendfacher Auflage jahrzehntelang nachgedruckten Devotionsbildchen sind heute rarer als Stiche von Dürer oder Lucas van Leyden. Wenn sie ihre

Funktion erfüllt hatten, behielten weder Wimpel noch Spielkarten eine Existenzberechtigung. Erhalten blieb vor allem das, was wir heute »Kunst« nennen – winzige Fragmente der visuellen Kultur einer Epoche. Kunsthistoriker mögen sich auf diese Fragmente konzentrieren wollen; den Fragmentcharakter sollten sie sich allerdings vergegenwärtigen.

Der Blick auf die gesellschaftlich-kulturelle Relevanz von »Bildern« ist keine Beschäftigung mit einer »Zutat«, sondern betrifft unmittelbar das visuelle Potential, also die in den ästhetischen Mitteln selbst begründete Wirksamkeit. Deutlich wird dies beim Studium von Extremformen der Reaktion auf »Kunst«, etwa der Zensur. Auch hier hilft ein Nachvollzug der historischen Dimension, um aktuelle Ereignisse wie die Polemiken um die Ausstellung *Sensation!* im Brooklyn Museum zu verstehen. Das von Elizabeth Childs herausgegebene Buch *Suspended License. Censorship and the Visual Arts* (Seattle/London, University of Washington Press 1997. 413 S., zahlr. Abb., ISBN 0-295-97627-6) beginnt mit Aufsätzen zu Veronese und der Inquisition (Paul H. Kaplan), führt dann über die staatlichen Verfahren gegen Werke Goyas und Daimiers (Janis Tomlinson und Elizabeth Childs) und die »Entartete Kunst« (Christoph Zuchschlag) zur Zensur von Ausstellungen des sein

Schwulsein thematisierenden US-Künstlers David Wojnarowicz (Peter F. Spooner). Steven C. Dubin (,The Trials of Robert Mapplethorpe', in E. Childs [Hrsg.], S. 366-89) verweist in Hinsicht auf das von Republikanern wie Jesse Helms vorgebrachte Pornographie-Verdikt gegen Mapplethorpe (»I know it when I see it«) auf die Problematik eines sich als »standard of decency« ausgebenden, intellektuell begrenzten Kunstverständnisses. Das Studium solcher Legitimations- und Interpretationszusammenhänge von »Bildern« eines Mediums (hier: Fotografie) mit und ohne Kunstanspruch führt so tatsächlich in die Analyse gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Die Konflikte um Mapplethorpes »Perfect Moments« sind Teil seiner Kunst: Womöglich erkennt dies die Kunstwissenschaft sogar deutlicher als die Medienstudien.

Um eine Kunstgeschichte, die am Kunstbegriff (und seinen Vorformen im Kultus) festhält und – bei stetem Abgleich mit »Medien« ohne Kunstanspruch – in ihrer Forschung auf die solcherart variierenden Legitimationen und Ansprüche von »Bildern« eingeht, wird es nicht schlecht stehen. Sie kann sich den Anforderungen von Media Studies und Visual Culture stellen, ohne in diesen »Fächern« aufzugehen.

Eckhard Leuschner

Von Ameisen, Spinnen und Bienen

## Paul Klee. Catalogue raisonné.

Hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

Band 1: 1883-1912. Bern, Benteli 1998. 547 S., Fr. 340,-. ISBN 3-7165-1100-5;

Band 2: 1913-1918. Bern, Benteli 2000. 598 S., Fr. 340,-. ISBN 3-7165-1101-3;

Band 3: 1919-1922. Bern, Benteli 1999. 544 S., Fr. 340,-. ISBN 3-7165-1102-1

Einer der schönsten Geschichten, die über Paul Klee erzählt werden können, handelt vom Zählen und vom Sterben. Im Mai 1940 reiste der kranke Künstler nach Locarno, um sich in einem dortigen Sanatorium pflegen zu

lassen. Die Luftveränderung und eine Diät sollten helfen, die in den Monaten zuvor wieder zunehmend offenbar gewordene Schwächung seines Befindens aufzufangen und den Verlauf seiner Krankheit, Sklerodermie, gün-