

Gudrun Wefers

Denn sie wissen nicht, was sie wollen

Eine Rückschau auf *Im (Be)Griff des Bildes*, Teil I

Der Titel dieser knappen Rückschau verschiebt – den Intentionen der Veranstalterinnen und Referentinnen folgend – W. J. T. Mitchells Frage *What Do Pictures Really Want?*¹ vom Wunsch, das *Begehren*² des Bildes zu offenbaren, auf das verschlungene Wollen der Agenten der Debatte um den sogenannten *pictorial turn*. Dreh- und Angelpunkt des Symposiums war demgemäß die kritische Fokussierung der These einer Bild-Zeitenwende in Kunst, Kultur und Wissenschaft, die schlagwortartig in der Wissenschaftsgemeinde zirkuliert und paradigmatische Wirkung entfaltet, ohne dass über ihre Prämissen, Argumentationsweisen, Zielrichtungen und Implikationen Einigkeit herrschte.³

Hier wurde der Versuch unternommen, nach den identifikatorischen Wirkmächten zu fragen, die im Begriff des Bildes liegen, um zugleich die komplexen Verwandt- und Feindschaften in den theoretischen Gebilden der *pictorial* bzw. *iconic turns* zu beleuchten. Diese zirkulieren seit Mitte der 90er Jahre in kunst- und kulturwissenschaftlichen Diskursen im angloamerikanischen Raum, werden in den letzten Jahren auch hierzulande vermehrt in Kunstkritiken rezipiert und finden in der akademischen Welt der eher traditionellen Kunstgeschichte ihr Echo als Forderung nach Umbenennung und -orientierung derselben in und zu einer allgemeinen *Bildwissenschaft*, einer *Bild- und Medienanthropologie* o. ä.

Ein solcher, auf dem europäischen Kontinent für eine Geschichtswissenschaft eher ungewohnter Anspruch auf die Deutungskompetenz und -hoheit zeitgenössischer Wirklichkeit beruht zumeist wesentlich auf der Annahme, mit der Verbreitung der elektronischen Medien habe eine ungebrochene, kontaminierende Bilderflut eingesetzt – eine keineswegs neue These, die sich etwa auf apokalyptische Kommentare der Anfänge von Fotografie und Film rückbeziehen lässt. Diese Wandlung von einer Schriftkultur zu einer visuellen erfordere ein erprobtes, dem Gegenstandsfeld angemessenes methodisches Instrumentarium, das von den Literaturwissenschaften und den angeblich sprachdominierten Medienwissenschaften nicht zur Verfügung gestellt werden könne.

Die Beiträge des Symposiums zielten jedoch über die Klärung der Fragen, woher das neuerliche Interesse an der Einhegung und Abschottung des Bildbegriffes stammt, welchen Gewinn die Trennung von Sprache und Bildlichkeit, von Bild und Begriff verspricht, hinaus. Bereits artikulierte Einschätzungen dessen, wie und warum die – in sich schon äußerst widersprüchliche, noch dazu auf andere Kontexte rekurrierende⁴ – Ausrufung des *pictorial turn* auf dieser Seite des Atlan-

tiks aufgegriffen werde, wurden um Ausblicke auf mögliche Folgen und um Er widerungen ergänzt:

Nicht lediglich die Wirkungen der ins Visier genommenen Theoriechimären innerhalb des Wissenschaftsbetriebes kamen zur Sprache – bezüglich weiterhin marginalisierter Ansätze in Kunst- und Kulturwissenschaften etwa, die in der Tradition semiologischer Verschränkung Bilder und Begriffe immer schon zusammendenken. Insbesondere in den Beiträgen Sabeth Buchmanns und Vesella Posners⁵ wurde auch ein gegenläufiger Blick gewagt. Ausgehend von aktuellen künstlerischen Praktiken, die den angedeuteten Tendenzen zur Separierung originär und essentiell bildlicher oder sogar hochkünstlerischer Zeichen von alltäglichen Bildwelten widerstrebten, könne das verzwickte Gefecht um die richtige Deutung von Bildern produktiv genutzt werden.

Rosalind Krauss' polemisch-taktische Fehlinterpretation des Lacanschen Spiegelstadiums in *Welcome to the Cultural Revolution*⁶, die mit der Eröffnung einer fundamentalen Bild-Wort-Opposition auch eine Verabschiedung von den eigenen semiologischen Quellen bedeute, habe als eine Hauptquelle der deutschen Rezeption des *pictorial turn* den gleichzeitigen Übersprung, das Verwerfen bislang nicht zur Kenntnis genommener, nun vermeintlich revidierter semiologischer Verfahren in der Kunstgeschichte erst legitimiert, so die Kernthese von Sigrid Schades Vortrag *Verkennung des Spiegelbilds. Das Imaginäre und das Symbolische als künstliche Opposition*.

Im Anspruch der sich voneinander abgrenzenden Einzeldisziplinen, den fluktuierenden Bildern und ihrer bloßen Konsumierung kritischen Einhalt gebieten zu können, überböten sich diese mit Proklamationen diverser *turns*, deren einigendes Moment in der – in Anlehnung an Krauss formulierten – Entgegensetzung von Bild und Wort liege.

Die Umdeutung des Lacanschen Begriffspaars von *imaginär* und *symbolisch* verlaufe bei Krauss in dezidiertem Rückgriff auf Mitchells *Der Pictorial Turn*⁷: Entgegen dem Diktum, das Unbewusste sei wie eine Sprache strukturiert, erkläre Krauss, es orientiere sich tatsächlich am Paradigma des Bildes. Das Spiegelstadium würde so zu einer Grundstruktur aller Idealbilder umgedeutet, die gewissermaßen jenseits der Sprache anzusiedeln sei. Dieser Ausschluss des Symbolischen und der sprachlichen Beziehung sei ein provokatives Missverständnis Lacans und von Krauss für die Gegenüberstellung von Bild und Text funktionalisiert. Laut Schade ein interpretativer Schachzug zum Zweck der Desavouierung der Cultural Studies in toto – für Krauss bedeute dies quasi die Opferung der eigenen theoretisch-methodischen Wurzeln.

In diesem Punkt differierte Sabeth Buchmanns Einschätzung der Krausschen Polemik: Nicht der Abschied von der Semiologie sei in *Welcome to the Cultural Revolution* angestrebt oder auch nur in Kauf genommen, vielmehr breche sich gerade der Anspruch ihrer Alleinvertretung Bahn: Ein Feldzug sowohl gegen die Cultural Studies als auch gegen Mitchells Proklamation des *pictorial turn* sei zu konstatieren, der unter dem Banner der Rückgewinnung der verlorenen Materia-

lität der Zeichen geführt werde und einen Rückzug auf elitäre Positionen nach sich ziehe.⁸ Krauss versuche, eine Warte kritischer Distanz gegenüber den mythisch zirkulierenden Bildern, die der spätkapitalistischen Konsumkultur verfallen seien, zu gewinnen, indem sie auf die Deutung *hochkünstlerischer* Bildproduktionen mit elaborienten, vermeintlich richtigeren, da nicht unter dem singulären Paradigma des Bildes stehenden Theoremen zurückgreife.

Buchmanns Interpretation der Operationen, die Rosalind Krauss in ihren jüngeren Texten vollzieht,⁹ lässt sich noch ausweiten: Schließlich ist Krauss' Rettungsaktion der Semiologie gegen deren diagnostizierte Falschanwendung in den Cultural Studies tatsächlich paradox, da sie – wie Sigrid Schade verdeutlicht hat – auf der Einführung gerade der fundamentalen Trennung des Begriffs vom Bild beruht, die sie den kritisierten wissenschaftlichen Arbeiten wiederum vorwirft.¹⁰ Darüber hinaus erkennt Krauss, selbst wenn ihre Texte als bissige Replik auf den *pictorial turn* Mitchellscher Prägung gelesen werden, implizit dessen These einer unaufhaltsamen Invasion des (trivialen) Bildes an, indem sie auf dem Phänomen der zunehmenden Entmaterialisierung beharrt, so dass die Dichotomie von Bild und Begriff auch an der Oberfläche beschworen wird. Bemerkenswert ist, dass Krauss im Fall der Cultural Studies keine Skrupel zu haben scheint, die Existenz von verkürzenden, wenig durchdachten und modisch anmutenden Einzeluntersuchungen zum Anlass zu nehmen, um diese Disziplin in Bausch und Bogen zu verwerfen. Ihrer Ansicht nach unzulängliche Inanspruchnahmen semiologischer Ansätze in der Kunstgeschichte nötigten sie demgegenüber in *Using Language to do Business as Usual* lediglich dazu, diese genau herauszupräparieren, um einen sorgfältigeren Umgang mit Zeichen- und Bedeutungstheorien anzumahnen.¹¹

Sowohl Sabeth Buchmann als auch Sigrid Schade sahen in Krauss' Position eine Suspension der politischen und historischen *Grundlagen* semiologischer Forschung, der Ausdehnung des Blicks auf Phänomene des Alltagslebens etwa, auf außereuropäische Kulturen oder die Repräsentationen von Geschlecht, aus denen sich Cultural und Visual Studies primär speisten. Die Folge sei ein mit massiven Ausschlüssen einhergehendes Konzept der (Re-)Autonomisierung von Kunst, dem künstlerische Praxen der letzten zehn Jahre oft genug entgegenständen.

So führte der Weg, den Buchmanns Vortrag einschlug, von der regressiven Frage nach dem Wahrheitsgehalt bzw. Authentizitätsgrad des Bildes, der richtigen oder falschen Methodik, zu der Chance der Debatte um Bild und Begriff, die zu nutzen sei: Arbeiten von Matthias Poledna sollten den Umgang von KünstlerInnen mit diesem *Erbe der Semiologie* verdeutlichen: Die Parallelgeschichte von Positionen, in denen Kunst und Popkultur immer schon verflochten seien, so dass die Opposition von Identifikation versus Distanz also nicht greife, zeige Kunst als Teil des Bildes der Massenmedien. Diese könnten jederzeit angeeignet und wesentlich komplexer verhandelt werden als bei Krauss und Mitchell. In Arbeiten wie *Scan* oder *Actualité* würde die Aneignung subkultureller Gegebenheiten durch museale Praktiken in eine vermeintliche Reduktion möglicher Lesarten des augenscheinlich zum bibliophilen Artefakt kondensierten seriellen, massenkulturellen Produkts münden. Die neugezogenen Grenzen zwischen Hoch- und Pop-

kultur lösten sich so auf und der Illusionismus der Massenmedien erweise sich in seiner Rückwendung auf elitär-künstlerische Praktiken als das Potenzial, deren illusionistische und ideologische Prozesse wiederzuspiegeln. High und Low erschienen gerade nicht als separierte ästhetische Erfahrungsbereiche, deren höherwerteter reflektierte (KritikerInnen-)Distanz verspreche – Kunst nicht als eigenständiger privilegierter Gegenstand, der in einer Differenzbeziehung zu den Medien stehe: *Richtig ist (immer) etwas anderes*.¹²

1 W. J. T. Mitchell: *What Do Pictures Really Want*. In: *October* [Cambridge], No. 77, Summer 1996, S. 71-82. In diesem Beitrag relativiert Mitchell seinen Ruf nach einem sich von linguistischen und semiotischen Verfahrensweisen abkehrenden *pictorial turn* insofern, als er an den in den Visual Studies üblichen Methoden festhält, diese jedoch um eine Tendenz bereichern will, die im Anschluss an Lacan nach dem Begehren des – singulären – Bildes zu fragen habe. Diese durchaus fragwürdige Konzeption der hypothetischen Animierung eines Gegenstandes scheint dem Unbehagen gegenüber einem *verkürzenden* Verständnis von „*semiotic or discursive models of images that will reveal them as projections of ideology, technologies of domination to be resisted by clear-sighted critique*“ zu entspringen. Ebd., S. 82.

2 Mitchell 1996, S. 81.

3 Auf die spezifischen Paradoxien, die die Texte Mitchells prägen, wird an dieser Stelle leider nicht näher eingegangen werden können. Vgl. auch: Sigrid Schade: *Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten pictorial turn*. In: *horizonte*. Beiträge zu Kunst und Kulturwissenschaft. Schweizerisches Kulturinstitut Zürich. Ostfildern-Ruit 2001, S.

369-378, hier: S. 372: „Wenn ich den Begriff *pictorial turn* im Plural verwende, so deshalb, weil keineswegs Einigkeit darüber besteht, was darunter zu verstehen sei, und widersprüchliche Bedeutungen sogar innerhalb einzelner Texte zirkulieren.“ Und Herta Wolf: *Vorwort*. In: Rosalind E. Krauss: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Hrsg. v. Herta Wolf. Amsterdam/Dresden 2000 (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Bd. 2), hier: S. 36: „So schwierig die Distinktionen zwischen den einzelnen theoretischen Positionen in diesem Hin und Her bzw. Für und Wider im Augenblick zu treffen sind, so muss den Kritikern der *Studien der Bildkultur* zugute gehalten werden, dass sie sich den Vermarktungsstrategien, von denen auch die wissenschaftlichen Disziplinen heute ergriffen werden, widersetzen, wenn sie eine mehr oder weniger allgemein akzeptierte Modedisziplin hinterfragen. Dass dieses Hinterfragen sich gerade deshalb als schwierig gestaltet, weil Kritiker wie Kritisierte meist auf die gleichen Theorien und Methodologien zurückgreifen, aus diesen aber andere Schlussfolgerungen ziehen, muss betont werden. Dieser gemeinsame Rekurs auf die Semiotik, die lacanianische Psychoanalyse, auf Foucault etwa, macht es so

schwer, die unterschiedlichen Optionen auseinanderzuhalten und einander entgegenzusetzen.“

4 Vgl. Schade 2001, S. 371.

5 Vesella Posner vertrat in ihrem Vortrag einen ganz eigenen kommunikationstheoretischen Ansatz, der in einer Strategie des *Mit der Kunst gegen die Bilder* (so der Titel) mündete. Da er sich jedoch kaum auf die oben angeführte Debatte bezog, wird er an dieser Stelle nicht näher erörtert.

6 Rosalind Krauss: *Welcome to the Cultural Revolution*. In: *October* [Cambridge], No. 77, Summer 1996, S. 83-96.

7 W. J. T. Mitchell: *Der Pictorial Turn*. In: *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Hrsg. v. Christian Kravagna. Berlin 1997, S. 15-40.

8 Sabeth Buchmann verwies darauf, dass sie hier ihre frühere Deutung des Standpunktes, den Krauss gegenüber Mitchells Thesen einnehme, revidiere. Vgl. Sabeth Buchmann: *The Prison-House of Kunstgeschichte*. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 28, November 1997, S. 53-62.

9 Vgl. auch Rosalind Krauss: *Der Tod der Fachkenntnisse und Kunstfertigkeiten*. In: *Texte zur Kunst*, Nr. 20, November 1995, S. 60-67.

10 Vgl. Krauss 1996, S. 91.

11 Rosalind Krauss: *Using language to do Business as Usual*. In: *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Hrsg. v. Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey. Oxford 1991, S. 79-94.

12 *Richtig ist was anderes* lautete der Titel von Sabeth Buchmanns Beitrag.