

Im (Be)Griff des Bildes

Die populäre Rede von der massenmedialen Bilderflut strandete in den letzten Jahren im akademischen Umfeld in Form einer als *pictorial turn* ausgerufenen Welle eines versuchten Paradigmenwechsels. Mit einer Reihe eintägiger Symposien unter dem Titel *Im (Be)Griff des Bildes*, die als Kooperationsprojekt zwischen dem KünstlerHaus Bremen und dem Zentrum für feministische Studien der Universität Bremen im Winter 2001 und 2002/03 in der Galerie des KünstlerHauses realisiert werden konnte, griffen wir Fragen der Debatte zu der als Gegenfigur zum *linguistic turn* aufgebauten Neuausrufung auf bzw. stellten problematisierende Fragen an sie. Wie im Titel der Symposienreihe angedeutet, wurde eine Diskussion gegenwärtiger Bilddebatten in der Schnittmenge von visuellen und metaphorischen Praktiken, Bildtheorien und Repräsentationspolitiken geführt. Ausge-

hend von der Rede über die Dominanz der Bilder und der erkenntlichen Tendenz, erneut eine wesentliche Differenz von Text und Bild zu behaupten, ging es uns dabei vor allem um den Begriff vom Bild und um die Wirkmacht greifender wie eingreifender Bilder. Dabei erwies sich die Rückbindung an die Erkenntnisse der Repräsentationskritik im feministischen Diskurs seit den 70er Jahren als ausbaufähige kritische Perspektive. Entgegen einer Revitalisierung der Vorstellung von einer Autonomie des Bildes – auch im Sinne einer „ikonischen Differenz“¹ – fokussiert diese die kulturellen Codierungen des Bildes und reflektiert die Wechselbeziehung zwischen Subjekt und Bild.

Der erste Teil (mit Beiträgen von Sabeth Buchmann, Vessela Posner und Sigrid Schade) fragte nach der Perspektive, mit der der Begriff des Bildes in dem behaupteten Paradigmenwechsel des *pictorial turn* in den Blick genommen wird. Die Beiträge zu den folgenden Teilen II und III (mit Beiträgen von Astrid Deuber-Mankowsky, Ruth Noack, Sylvia Pritsch, Yvonne Volkart, Anja Zimmermann und Moira Zoitl) konzentrierten sich auf konkrete visuelle Praktiken, sowohl künstlerische als auch kommerzielle. Lassen sich aus Bildern, die greifen, solche, die eingreifen, machen – formulierten wir im Vorfeld die Frage nach einer aktiven politischen Umgestaltung, die hier diskutiert wurde. Der vierte Teil (mit Beiträgen von Katy Deepwell, Linda Hentschel und Irene Nierhaus) wandte sich Fragen des Verhältnisses von Bild und Raum zu. Die Wahrnehmung von Räumen als Bildern und ihre Konstruktion als Bildräume zeugt von dem Begehren, *im Bild zu sein*. Die Beiträge thematisierten die Überschneidung von Bild- und Handlungsraum und stellten den Bildraum zwischen normierender Platzzuweisung und Öffnung eines Handlungs(spiel)raums zur Diskussion.

Innerhalb der Reihe erfolgte zudem auch eine bewusste Doppelnutzung der Galerie als Bild- und Handlungsraum, in der wir theoretische und künstlerische Positionen durch Vorträge und Ausstellungen in einen Dialog brachten. So wurden die ersten Vorträge in einer Installation von De Geuzen (NL) veranstaltet, die als Teil ihres Projektes ein *Archive of shared interests* zum Thema des Symposiums einrichteten. Als Beitrag zum zweiten Termin lagen Ausgaben der feministisch orientierten Künstlerinnen-Magazine *NEID* und *infection manifesto* aus. Dabei nahm das Publikum auf Schaukeln, einer mit Bezug auf Raumnutzung und diskursive Beweglichkeit installierten Sitzgelegenheit von Manfred Kirschner und Isolde Loock, Platz. Ein weiterer Teil des Symposiums wurde innerhalb eines von Hops Bornemann gestalteten Interieurs durchgeführt. Zum letzten Termin stellte Katy Deepwell das feministische Online-Magazin *n.paradoxa* vor. Die Verschränkung von gesprochenem/geschriebenem Text und Bild-Tableau fand so auf *realen* und *gedachten* Ebenen statt und sollte durchaus die flirrende, halluzinatorische Wirkung des Bildes und des Wortbildes auf der Ebene des Ereignisses entfalten.

Das in *Im (Be)Griff des Bildes* angedeutete Verhältnis von Sprache und Bild ist gekennzeichnet von einer Unterscheidung, die zwischen einem letztlich abstrakten Regeln unterliegenden System einer Sinnkodierung und der Suggestion einer unmittelbaren Erkennbarkeit von Formen vorgenommen wird. Darauf stützt sich die totalisierende Funktion visueller Apparate. Auch wenn man sich, wie es

im Folgenden geschehen wird, gegen eine ontologische Differenz von Text und Bild ausspricht, die Konventionalität von Bildsprachen reflektiert und eine Semiotik bevorzugt, die Zeichen allgemein als Konnotationssysteme untersucht, ob es sich nun um Wörter, Dinge, Rauchzeichen, Computergrafiken, Spuren, Filme, Ölbilder oder dergleichen mehr handelt, so bleibt doch der Beigeschmack einer insistierenden, über Visuelles zu erzielenden (Wieder)Erkennbarkeit.

Das von W. J. T. Mitchell 1992 als *pictorial turn* aus der Taufe gehobene Kind wird von dem Autor, wie er zu Beginn seines Textes erklärt, als jüngster Erbe in einer traditionsreichen Reihe von *Wenden* der Philosophiegeschichte inthronisiert: Der neue Hoffnungsträger soll den von Richard Rorty 1967 ernannten *linguistic turn* und seine „zur ‚lingua franca‘ für kritische Betrachtungen der Künste, Medien und anderer kultureller Formen“ gewordene Vorherrschaft von „Linguistik, Semiotik, Rhetorik und verschiedene[n] Modelle[n] von ‚Textualität‘“ ablösen.² Lakonisch fasst Mitchell die Folgen des Vorgängers zusammen: „Die Gesellschaft ist ein Text. Die Natur und ihre wissenschaftlichen Repräsentationen sind ‚Diskurse‘. Selbst das Unbewusste ist wie eine Sprache strukturiert“ (ebd.). Kritisch merkt er an, dass dabei aber letztlich neben ungeklärten Verbindungen im akademischen Feld vor allem der Bezug zu Alltagsleben und Alltagssprache nicht offen ersichtlich sei. Von einer piktorialen Wende, die sein Text als Paradigmenwechsel vorschlägt, wäre demnach eine größere Nähe zu besagter Alltagskultur zu erwarten. Und nicht nur das, denn wie Christian Kravagna als Herausgeber des Bandes *Privileg Blick* schreibt, sind die Erwartungen an die von einem neuen Bildbegriff getragenen, kritischen Kulturbetrachtungen hoch: „Eine ‚postlinguistische‘ Wiederentdeckung des Bildes muss dieses in einem komplexen Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institution, Diskurs, Körper und Figurativität begreifen. Nur in einer solchen Kontextualisierung von Bildern wird der Macht/Wissens-Quotient der gegenwärtigen visuellen Kultur einer Kritik zugänglich. Und nur unter erhöhter Aufmerksamkeit gegenüber den Technologien des Begehrens, der Beherrschung und der Gewalt, in die visuelle Repräsentationen eingebettet sind, wird sich etwas wie eine ‚kritische Ikonologie‘ ausarbeiten lassen.“³

Die Perspektive der hier getroffenen Auswahl an Beiträgen ist notwendigerweise partikulär und beteiligt sich nicht an einer Festlegung des Bildbegriffs. Als feministische Perspektive sucht sie den Bauplan nach geschlechtlichen Konstruktionen zu entschlüsseln. „Ein labyrinthischer Mensch sucht niemals die Wahrheit, sondern einzig seine Ariadne.“⁴ Gehen wir also an diesem von Barthes an Nietzsche angebundenen Faden zurück, mit dem der Autor seine Beziehung zur Fotografie erklärt, und nehmen als Richtschnur durch das *bildlich gesprochene Labyrinth* die Zeugnisse eines in Bild und Begriff investierten Begehrens zur Hand.

Gudrun Wefers weist in ihrem Kommentar zum ersten Teil der Reihe auf „das verschlungene Wollen der Agenten der Debatte um den sogenannten *pictorial turn*“ hin. Entlang der Beiträge von Sigrid Schade und Sabeth Buchmann expliziert sie dabei Argumente einer Kritik an den konservativen Tendenzen der wissenschaftlichen Pfründesicherung. Sie zeichnet nach, dass Schade und Buchmann sich in ihrer Problematisierung der redeführenden Position von Rosalind Krauss

dort treffen, wo es um die entpolitisierte Wirkung ihrer Polemik gegen die Cultural Studies geht. So sei es nicht verwunderlich, dass sich wichtige Teile der Kunstgeschichte hierzulande ausgerechnet an ihre Fersen auf dem Weg zur Etablierung ihrer Disziplin als neuer Leitwissenschaft hefteten und dabei insbesondere von Krauss' epistemologischer Privilegierung *höherer Kunst* profitierten. Diese Form der „(Re-)Autonomisierung“ von Kunst aber gehe mit massiven Ausschlüssen bildpolitischer und repräsentationstheoretischer Fragen einher, die das Feld des Visuellen in seiner sozioökonomischen und kulturellen Konstitution fokussierten. Mit der von Buchmann an Arbeiten von Matthias Poledna exemplifizierten Option, in einer künstlerischen Arbeit eben gerade nicht auf die Unterscheidung von *high* und *low* reinzufallen, sondern diese selbst zum Gegenstand mit einem transgressiven Potenzial gegenüber den disziplinären Randsicherungen zu machen, schließt Wefers Rückblick.

Bilder selbst sind wichtige Agenten der Debatte, wie Anja Zimmermann am Beispiel der US-amerikanischen *Cultural Wars* zeigt, die ein Wechselverhältnis zwischen Bildern sowie den Instanzen und Rechten von Zurschaustellung und privilegierten Blickpositionen verdeutlichen. Bei der Frage nach der Wirkmacht von Bildern und dem um sie und mit ihnen geführten Diskurs kann es daher nicht darum gehen, Bilder als genuin eigene und isolierte Bedeutungsträger zu betrachten. Die Kämpfe, die sich in den 90er Jahren an der *Abject Art* um die Definition dessen, was im Rahmen von Kunst legitimiert sei, entzündeten, knüpfen, wie Zimmermann mit ihrem Eingangsverweis auf die ästhetische Theorie von Rosenkranz belegt, an eine alte Diskussion um die Grenze zwischen pornografischen, obszönen und künstlerischen Bildern an. An der Interaktion der verschiedenen Akteure der *Abject Art*-Debatte zeigt die Autorin, dass die Frage nach dem Status des Verworfenen die Darstellungskonventionen als Ganzes betrifft, d.h. sowohl die unterschiedlichen Aufführungs- und Ausstellungsorte der Arbeiten mit den entsprechend divergierenden Publikumsreaktionen als auch die Bildgegenstände und ihre formale Umsetzung. Innerhalb des daran zu veranschaulichenden Komplexes wird deutlich, dass die Frage nach dem Begriff vom Bild untrennbar mit der Frage nach dem Griff auf Bilder sowie deren strategisch kalkulierbarem Eingreifen verbunden ist. Mit Blick auf die *Schauprozesse* der *Abject Art* Debatte schlägt Zimmermann vor, den Begriff des Kontextes durch den des Zitats zu ersetzen, um die Vorstellung einer festgelegten oder festlegbaren Bedeutung des Einzelbildes zu umgehen. Stattdessen soll der Begriff im Sinne des postmodernen Zitatverständnisses, d.h. im Sinne einer „dekonstruktiven Verdopplung“ und nicht einer autoritären Referenz, auf „die performative Dimension der Wirkung der Bilder“ verweisen.

Sylvia Pritsch wendet sich in ihrem Beitrag sogenannten *Virtual Beauties* als Beispielen einer Bilderpolitik zu, die einerseits eine strategische Funktionalisierung von Bildern aus kommerzieller Perspektive versucht, andererseits dabei aber auch, wie sie zeigt, Fragen nach dem Status von Bildlichkeit selbst betrifft. Die im Katalog *Digital Beauties* (2001) von Julius Wiedemann vorgetragene Nobilitierung der Figuren, welche diese im Sinne alter mimetischer Ansprüche als reale

Körper übertreffende Verlebendigungen feiert, setzt dabei aus einer anderen als der bei Buchmann angesprochenen kritischen Perspektive an einer Verwischung der Grenzen von *high* und *low* an. Die computergrafisch generierten, zumeist weiblich gezeichneten Schönheiten in Form von Avataren, Spielfiguren, Popstars und anderen Mittlerinnen zwischen kommerziellen Interessen und potenziellen Konsumenten und Konsumentinnen, die in den vergangenen Jahren zu regelrechten Kultfiguren avancierten, wie etwa *Lara Croft* oder *Kyoko Date*, fungieren, wie Pritsch zeigt, als identitätsstiftende, gemeinschaftsbildende Ideale. Als Personifikationen der „Verheißung grenzüberschreitender Lebendigkeit“ gewinnen diese Charaktere eine allegorische Funktion, die Untersuchungen feministischer Kunstwissenschaft zu Allegorie und Weiblichkeit auf aktuelle Diskurse zu Technik und Natur erweitern lässt. So fragt der Beitrag ebenso nach den Fortschreibungen klassischer Normierungen wie nach den möglichen Neubestimmungen von Weiblichkeit in diesen idealisierenden Verkörperungen eines vermeintlich gänzlich neuen Verhältnisses von Natur und Technik, Realem und Virtuellem.

Yvonne Volkart knüpft an der These zum kritischen Eingreifen in der bewussten Aneignung kursierender Bilder an und verdeutlicht am Beispiel der Fotografien von Mariko Mori und deren Interpretation als „symptomatischer Personifikation“ durch Norman Bryson die Schwierigkeit, mit der diese vermeintlich kritische Praxis konfrontiert ist. Indem der Symptombegriff hier die Verschmelzung von Fantasiefigur und der sozialen Figur der Künstlerin als sozialrealistische Figuration deutet, setzt Brysons Idee einer Kritik an den Fantasien der Konsumkultur des Technokapitalismus auf eine gleichsam aus sich selbst heraus entstehende Überschreitung. Unberücksichtigt bliebe dabei jedoch etwa die affirmative Fortschreibung mythischer Genderkonstruktionen. Volkart liest dagegen die Inszenierungen Moris im Sinne der klassischen Allegoriefunktion von Weiblichkeit. Ihr Beitrag plädiert für eine kritische Analyse, die die Inszenierung einer Hyperweiblichkeit als symptomatische Funktion der Frau im Bild reflektiert und auf die darin verhandelte Subjektkonzeption befragt. Ohne ersichtliche Markierung einer kritischen Distanznahme hinter der Re-Formulierung der symptomatischen Bilder aber bleibe die Hypertrophierung ein fetischistisches Spiel, dessen subversives Potenzial stark anzuzweifeln sei.

Linda Hentschel untersucht vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Praktik des „Embedding“-Journalismus im Irak-Krieg die Geschichte einer Herrschaftsperspektive, die dem Begehren, im Bild zu sein und einen geschützten Raum zu empfinden, nachkommt. Sie zeigt, dass in der *Gesellschaft des Spektakels* (Debord) Konstruktionen von Heim und Bild überblendet werden und geschlechtlich konnotiert sind. Die heroische Perspektive an der Front – der offenbar unmittelbare Blick auf das Geschehen als Privileg des Blicks in der ersten Reihe – wird dabei mit der Perspektive, am Ort totaler Befried(ig)ung zu sein – einem Phantasma der ursprünglichen Heimstätte des Menschen, d.h. den Körper der Mutter zu bewohnen – in spektakuläre Übereinstimmung gebracht. Wohnsucht und Bildersucht reichen sich demnach in der modernen bürgerlichen Gesellschaft die Hand und verdichten sich zu einer Konstruktion eines Machtzentrums, des-

sen eindrucklichstes Belegbeispiel die cinematischen Überblicksvisionen in der architektonischen Gestaltung von Hitlers Führerwohnsitzen (Berghof und Alter Reichskanzlei) sein mögen. Hentschels Beitrag plädiert angesichts derartiger Politiken der Sichtbarkeit für eine dekonstruktive Bildwissenschaft, die die Ursprungsmythen von Bild und Raum problematisiert und das in die Gestaltung von Bildräumen investierte Begehren fokussiert.

Claudia Reinhardt, deren fotografische Arbeit in indirekter Form über das Coverfoto einer im Rahmen des Symposiums präsentierten Ausgabe *NEID* (Nr. 7, 1998/99) an der Reihe beteiligt war, trägt zum Thema dieses Heftes mit einer Edition bei, die eine Selbstinszenierung der Künstlerin im Motiv des Suizids von Diane Arbus zeigt. In der offensichtlichen Inszenierung verweigert sich das Bild einer eindeutigen Lesart und erzeugt in seiner Potenzierung der mimetischen Strategien – man weiß nicht, ob es sich um eine Reinszenierung des Aktes, des vorgestellten letzten Fotos von Arbus oder des Vorstellungsbildes vom Pulsaderschnitt in der Badewanne handelt – eine beunruhigende Ambivalenz der Bild-im-Bild-Beziehungen.

Wir bedanken uns bei den Autorinnen, bei Claudia Reinhardt für die Zurverfügungstellung ihrer Edition, bei Hops Bornemann für die Gestaltung des Covers und bei der Redaktion von *FrauenKunstWissenschaft* für die Möglichkeit, Beiträge unseres Programms zu einem Themenheft zusammenzustellen. Insbesondere gilt unser Dank dabei der guten Zusammenarbeit mit Linda Hentschel. Ferner danken wir dem *Kolloquium Methoden kunst- und kulturwissenschaftlicher Geschlechterforschung* (Veranstalterinnen: Irene Nierhaus [Universität Bremen], Sigrid Schade [Universität Bremen, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich], Silke Wenk [Universität Oldenburg]) für wichtige Anregungen und einen kontinuierlichen Diskussionszusammenhang.

Sigrid Adorf, Kathrin Heinz, Dorothee Richter

- 1 Mit dem Konzept der „ikonischen Differenz“ fasst Boehm den Unterschied, der zwischen den darstellenden und den selbstreferentiellen Teilen eines Bildes, dem „was“ und dem „wie“, zwischen Inhalt und Form konstatiert wird als paradigmatischen Bildbegriff. Vgl. Gottfried Boehm: *Die Bilderfrage*. In: Was ist ein Bild? Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1994, S. 325-343.
- 2 W. J. T. Mitchell: *Der Pictorial Turn*. In: Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur. Hrsg. v. Christian Kravagna. Berlin 1997, S. 15-40; hier: S. 15.
- 3 Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Vorwort. Berlin 1997, S. 7-13, hier: S. 9.
- 4 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M. 1985; S. 83.