

## Bild-Andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen

Seit den 1990er Jahren sollen *pictorial* und *iconic turn* den 1967 von Richard Rorty geprägten *linguistic turn* ablösen. Während diese Forderung zunächst am Rande der US-amerikanischen Kunstgeschichte, nämlich aus der Perspektive der sich etablierenden cultural studies, erhoben wurde, veränderte sich kaum später der Zuschnitt des Bild- und Medienparadigmas für den deutschsprachigen kunsthistorischen Raum, nicht ohne die Reste seiner differenztheoretischen Implikationen verloren zu haben. Die die aktuelle Diskussion bestimmenden Aspekte der Bildforschung sind so zahlreich wie verschieden, die Ansätze sogar unvereinbar.<sup>1</sup> Sie zielen auf Bildarten, auf Visualität, das Imaginäre, auf Ritual und Kult, auf Bildtechnologien, selten auf die BetrachterInnen und den Blick. Der traditionelle Gegenstand der Kunstgeschichte, das ästhetische Bild, tritt dabei allenfalls neben das massenmediale und besonders das naturwissenschaftlich motivierte Bild, wenn nicht hinter dieses zurück. Methodisch zwischen Phänomenologie, Ikonologie und Ideologiekritik wandernd, teilen die neueren Bild-Theorien jedoch, ob angloamerikanischer oder deutschsprachiger Provenienz, weitgehend eines: die Ablehnung einer als poststrukturalistisch apostrophierten Sprachlastigkeit.<sup>2</sup> Geradezu einstimmig herrscht die Meinung, die sprachliche Repräsentation, für die grosso modo der *linguistic turn* steht, habe das 'Wesen des Bildes' unterdrückt. Ja, das Verkennen des Besonderen an der Bildlichkeit in der bisherigen Kon/text/ualisierung des Visuellen sei regelrecht dafür verantwortlich, die kulturell und sozial als höchst problematisch und sogar als katastrophal emp-

fundenen Auswirkungen des global player 'Bild' rechtzeitig erkannt und in Schach gehalten zu haben. Im Rahmen einer zur Kulturkritik erweiterten Kunstkritik könne diesem Mißstand nun nur noch eine Bild-Ontologie abhelfen. Diese – möglicherweise ethische – Aufgabe würde sich (auch) darin erfüllen, das in der Disziplin der Kunstgeschichte bereits vorhandene Wissen über die formalen und semantischen Seiten der Bilder anderen Wissenschaften zur Verfügung zu stellen, es historisch-kritisch auszubauen und ideologisch zu überprüfen. Anknüpfend an eine wohl als gleichsam natürlich gegebene Verbindung zwischen Bild- und Humanwissenschaften spielen die anthropologisch orientierten Bild-Projekte innerhalb des Spektrums bildwissenschaftlicher Untersuchungen eine dominante Rolle.<sup>3</sup> Schließlich scheint – in einer Art von spiegelbildlicher Signifikation – die methodische Verknüpfung mit der Anthropologie dazu zu dienen, dem Bild gleichzeitig den Status eines universellen Phänomens zu garantieren wie es den in guter alter humanistischer Denkart für kalt gehaltenen Technologien und mit ihnen dem Posthumanum<sup>4</sup> zu entreißen und dem – sterblichen – Menschen zuzuschlagen. Im Gegensatz zum auf die klassischen Medien der Kunst beschränkten ästhetischen Bild der Kunstgeschichte mit seiner politisch-geographisch begrenzten Rezeption wird angenommen, das allgemeine visuelle Phänomen 'Bild' entspräche technisch seiner aktuellen massenmedialen Distribution (Kino, TV, Video, Internet), kulturell und politisch der Globalisierung. Im Gegensatz zum grundsätzlich differenteren Sprachmodus wird der Bildmodus eu-

phorisch als „sprach- und informations-übergreifend“<sup>5</sup> begrüßt, als virtuelles Bild und Cyberspace wahlweise als Befreiung von materiellen Zwängen wie ebenso skeptisch in seiner Immaterialität eingeschätzt, in Form der oft zitierten Bilderflut in seinem gesellschaftlichen Einfluß noch für völlig unabsehbar, fast immer aber für bedrohlich gehalten. In dieser Situation wissenschaftspolitisch noch abzusteckender claims und zu klärender gesellschaftlicher Wertvorstellungen suggeriert die Verknüpfung von Bild- und Menschheitsgeschichte die Dringlichkeit und Wichtigkeit des Vorhabens in besonderem Maße. Nach einer Darstellung der Prämissen des *pictorial turn* und einigen Hinweisen auf *iconic* und *anthropological turn* möchte ich daher im zweiten Teil die Thesen von Hans Beltings Bild-Anthropologie, die augenblicklich als kanonisch rezipiert und diskutiert werden, einer differenztheoretischen Lektüre unterziehen.<sup>6</sup>

### Pictorial turn

Die komplexesten Argumente für einen *pictorial turn* hat W. J. T. Mitchell über einen Zeitraum von etwa zwanzig Jahren mit zunehmend größerer Beachtung angeführt.<sup>7</sup> Zwar hat der Autor sein theoretisches Vorhaben zunächst historisch-anthropologisch umrissen, und auch eine Bild-Ontologie ist mit im Spiel. Verschieden aber von den europäischen anthropologisch motivierten Ansätzen zielt er auf eine im weitesten Sinn politische Kritik der visuellen Kultur. Anders auch als jene leitet Mitchell die Notwendigkeit solcher Kritik nicht aus der phantasmatischen Allmacht, sondern der Ohnmacht der Bilder ab. Einer parareligiös-kulturellen Motivation des Nachdenkens über das Bild und seine Ursprünge hier steht ein vorurteilsfreier Begriff von populärer visueller Kultur dort gegenüber – auf die problematischen Schnittmengen beider Paradigmen wird zurückzukommen sein. 1986 hatte Mitchell

eingeführt: „Es geht mir darum, die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, wie unser 'theoretisches' Verständnis der Bildlichkeit in sozialen und kulturellen Praktiken verankert ist und wie es in einer für unser Verstehen – nicht nur des Wesens der Bilder, sondern auch der jetzigen oder künftigen Natur des Menschen – grundlegenden Geschichte wurzelt.“<sup>8</sup> Bilder erscheinen als „Schauspieler auf der Bühne der Geschichte“<sup>9</sup> oder auch als „Wesen, die sich selbst und ihre Welt nach ihrem eigenen Bilde schaffen“<sup>10</sup>. Solche ReProduktion geschähe allerdings überwiegend, so Mitchell jüngst, im *parasitären* Verhältnis zum Menschen.<sup>11</sup> Die ironische Paraphrase auf den Schöpfungsbericht und die Gentechnologie ist ebenso unüberhörbar wie die skeptische Anspielung auf den Menschen als natürlichen Ort von Bildern, wie ihn die Bild-Anthropologie behauptet.<sup>12</sup> Am deutlichsten wird Mitchells programmatische Einlassung in die Rhetorik des Bildes und mit ihr die Differenz zu den anthropologischen Bild-Fundierungen in seinem Aufsatz *What do Pictures Really Want?*<sup>13</sup> Was später als 'Eigenleben' der „künstlichen Gattung“<sup>14</sup> Bild gegenüber der angeblichen kontextuellen Instrumentalisierung des Bildes in einer poststrukturalistisch geprägten Kunsttheorie gefordert wird, fußt hier auf der – rhetorischen – Frage nach dem Bildbegehren. Die fetischisierende Subjektivierung der Bilder im unbestritten prekären Wortlaut der Frage, was Bilder *wirklich* wollen, soll das ästhetisch-soziale Begehren von ihrer bisherigen von der (Kunst- und Kultur)Theorie beschriebenen Bindung an den Künstler-Produzenten und den Betrachter-Konsumenten auf die Bilder verschieben. Diese Interessensverlagerung weg von Künstlerintention und bourgeoisen Seh- und Sammelgelüsten auf den Gegenstand selbst ist trickreich, aber auch riskant.

Zunächst Mitchells theoretisch einträglige Überlistung: Erst wenn man den Gemeinplatz von der machtvollen Allgegenwart des Bildes im medialen Zeitalter de-

konstruiert und ihren vormodernen, sich aller Aufklärung entziehenden Anteil registriert, wird möglicherweise die Ineffektivität einer soziopolitischen Kritik an Blickregimen wie Pornographie oder Hollywood-Kino erklärbar.

Mit der Paraphrase auf Sigmund Freuds legendäre und un/möglich zu beantwortende Frage, „Was will das Weib?“<sup>15</sup> markiert Mitchell das Dilemma, dass die paradigmatisch geschlechtlich, sexuell und ethnisch Differenten historisch keinen Ort in der symbolischen Ordnung haben. Deshalb werden sie, wie die Bilder, vergötzt, fetischisiert, animiert. Mit Marx und Freud ließe sich ihr Fetisch-Charakter als Ware wie als neurotische Besetzung in ihrer sozialen Wirksamkeit besser verstehen. Ganz wie die Frau aus dem historisch-politischen Mangel einer Subjektposition Macht begehren würde, so das – weiblich konnotierte – Bild. Als reine Fläche harret es der bedeutungsvollen Bezeichnung, ob materiell, gestisch oder im – männlich konnotierten – Blick. Selbst da, wo das Bild anthropologischen Definitionen am nächsten kommt, wenn Mitchell ihm probenhalber einen realen und einen virtuellen Körper zuspricht und es nicht nur eine Oberfläche (surface), sondern auch ein Gesicht (face) haben läßt, das den Betrachter adressiere (to face),<sup>16</sup> stellt es, sollte es ein gemaltes Bild sein, diesen Körper in Differenz aus: „If pictures are persons, then, they are colored or marked persons, and the scandal of the purely white or purely black canvas, the blank, unmarked surface, presents quite a different face.“<sup>17</sup> Es ist das Bild in der Rolle des Untergebenen, das Ideologiekritik möglich macht: „The picture as subaltern makes an appeal or issues a command whose precise effect and power emerge in an intersubjective encounter compounded of signs of positive desire and traces of lack or impotence.“<sup>18</sup> Agieren Bilder im – strategischen – Subjektstatus und reflektiert sich eine Bild-Ontologie immer auch in der Paradoxie ihrer Metaphern und Modelle, die Evolution im Dinosaurier zum Beispiel,<sup>19</sup>

in dem sich Vorzeit und Fiktion, Archäologie und digitale Simulation kurzschließen, dann erweist sich der Neohumanismus im Reden über Bilder als letzte Herablassung, die sich vielleicht von einer „Vergewaltigung der Bilder durch die Sprache“<sup>20</sup> gar nicht unterscheidet: „The desires of pictures may be inhuman or nonhuman, better modeled by figures of animals, machines, or cyborgs, or even more basic images – what Erasmus Darwin called ‘the love of plants’.“<sup>21</sup> Erst wenn der Ausgang offen ist, das heißt das Begehren als unerfüllbares erscheint, läßt sich – vielleicht – eine „Ontologie des Bildes als ‘Ding an sich‘“ in den Mittelpunkt eines Bildvorhabens stellen, „des Bildes als eines Gegenstandes, der in ganz anderen Begriffen zu denken ist – vielleicht in der einen oder anderen Weise als ‘selbstschöpferisch‘ oder ‘autonom‘.“<sup>22</sup> Diese Bildtheorie macht ihre Gegenstände weder in einer allgemeinen *Bild*-Geschichte gleich,<sup>23</sup> noch hievt sie sie notwendigerweise auf die vermeintliche Höhe einer *Kunst*-Geschichte. Ganz im Gegenteil, zugunsten eines sozialen Interaktionsfeldes des Visuellen hat sie sich programmatisch vom exklusiven Kunstbild verabschiedet. Doch muß sich Mitchells *pictorial turn* aus der Perspektive der Kunst, die es zumindest qua Distribution und Diskurs im Foucaultschen Sinn noch immer gibt, wahrscheinlich der politischen These stellen, der „früher konservative Charakter eines autonomen Kunstbegriffs“ habe „sich in dem neuen Kontext der T[rans]N[ationalen] K[on]zerne] ins Gegenteil verkehrt. Er ist heute eine Bastion gegen die ‘Bilderflut’.“<sup>24</sup> Unter diesen Voraussetzungen gälte es, neu über die Autonomie visueller Produkte nachzudenken.

Glücklicherweise erscheint die vielzitierte Bilderflut bei Mitchell als Klischee und die Idee der Bildkonstitution aus dem Mangel heraus als produktives Modell. Ganz so bescheiden aber führen sich die Bilder als „Pseudo-Akteure“<sup>25</sup> und Provokateure auch bei Mitchell dann doch nicht auf. Denn mittels theoretisch fundierter Aus-

führungen zu den Phänomenen visueller Repräsentation könne die Kunstgeschichte aus ihrer „theoretische[n] Marginalität“<sup>26</sup> ins Zentrum der Humanwissenschaften rücken. Die – erneuerte – Kunst- als eine Bildwissenschaft möge sich also, so Mitchells ambitionierte Hypothese, als eine Leitdisziplin etablieren. Indem der „pictorial turn“ die Bildepisteme zur Voraussetzung einer hegemonialen Wissenschaftsdisziplin macht, figuriert er jedoch auch ideologische Züge des traditionellen Autormodells.<sup>27</sup> Dieses ist nicht nur geschlechtlich binär (und traditionell hierarchisch) strukturiert, sondern eingespannt in weitere Dichotomien, nicht zuletzt die von Rand versus Zentrum, Kunst versus visuelle Kultur, der politische und kulturelle Westen gegenüber dem postkolonialen Rest der Welt. Dabei erweist sich Mitchells Thesenbildung im Namen eines Verbundes aus Wissenschafts- und Bildsubjekten als jene „Machtverhältnisse“ reproduzierend, die die feministische Filmtheoretikerin Teresa de Lauretis vor knapp zwanzig Jahren in Form „der ideologischen Konstruktion von Autorschaft und Beherrschung“<sup>28</sup> in der (Film)Wissenschaftsrhetorik analysiert hat. Hier erweist sich das angeblich kulturkritisch nicht länger effektive poststrukturalistische Erkenntnismodell eben keineswegs als irrelevant. Wahrscheinlich muß die Leitfrage „What do Pictures Really Want?“, auch wenn sie in ihrer Analogie zu Sigmund Freuds Frage die Aporie der stummen Bilder recht schelmisch aufzugreifen vorgibt, genau am ewigen Klischee der Rätselhaftigkeit,<sup>29</sup> ob der Weiblichkeit oder des Bildes, scheitern. „What pictures want from us, what we have failed to give them, is an idea of visibility adequate to their ontology.“<sup>30</sup> Übersetzt in die vom Autor selbst eingespielte Terminologie der differenten Geschlechterpositionen verspricht die Idee des pictorial turn im Namen eines hegemonialen Wir die weiblich konnotierte Bildlichkeit qua phallischer Signifikation in etwas zu überführen, das dann Visualität heißt. Unter der Prämisse einer geschlech-

terdifferenten Subjektkritik verliert sich hier dann auch das Suggestive und, um in der Sprache des Begehrens zu bleiben, Verführerische an den Thesen zum Pikturalen, zumal Mitchells rhetorische Übertragung von Freuds geradezu hysterischer Frage nach der weiblichen Sexualität auf das Wesen des Bildes gewahr sein müßte, daß Freud die rätselhafte Weiblichkeit auch – ganz Kolonialrhetorik – in die Version des „dark continent“<sup>31</sup> kleidete. Längst operiert Mitchell mit anderen politischen Analogien, den Bildern als Migranten zum Beispiel. Doch zumindest vor knapp zehn Jahren basierte seine Kulturkritik des Visuellen auf jener problematischen Konstruktion des Fremden, die das rätselhafte Bild, die rätselhafte Frau und den unentdeckten Kontinent zusammenbringt.

#### Iconic turn

Der angeblichen Unvereinbarkeit von Imaginärem und symbolischer Ordnung geschuldet ist auch Horst Bredekamps vehementes Plädoyer für eine nicht nach dem Muster der Sprachwissenschaft strukturierte Bildwissenschaft. Um den Visualisierungsstrategien nichtästhetischer Bilder, vornehmlich naturwissenschaftlicher Provenienz gewachsen sein, müssen die Bilder aus dem inadäquaten Übergriff des linguistischen Modells, das heißt, der bisherigen „Vergewaltigung der Bilder durch die Sprache“<sup>32</sup> befreit werden. Jenseits der Reproduktion des bekannten Bildstatus der Frau in solch geschlechterhierarchischer Metaphorik entsteht bezüglich des Subjektbegriffs, mit Jacques Lacan, ein logisches Problem. Denn Lacan selbst sieht die narzißtische Identifikation, das Imaginäre, im frühkindlichen Spiegelstadium an Aggressivität und Gewaltbarkeit geknüpft, in denen er eine „ontologische Struktur der menschlichen Welt“<sup>33</sup> erkennt. Die Suggestion eines Ich im Bild eines ganzen und nicht motorisch zerfahrenen Körpers liegt zeitlich vor dem Eintritt des Kindes in die symbolische

Ordnung, die dann dieses – täuschende und vorgetäuschte – Ich in der grammatischen Funktion des Subjekts repräsentierbar wie repräsentativ erscheinen lassen wird. Genau in dieser V/Erkennungsfunktion der Repräsentation treffen sich Bild und Sprache, so daß die angenommene machtvolle Überlegenheit der Sprache lediglich das Phantasma ihrer Dominanz spricht. Gar nichts hingegen sagt sie darüber, wer es ist, der spricht, wenn sich Bilder zeigen.

Im Befreiungsakt der Bilder aus der Gewalt der Sprache gleichsam ethisch begründet, muß der Kampf zwischen *linguistic* und *iconic turn* für das Bild entschieden erscheinen. Für welches Bild jedoch, und für welchen Betrachter? Anders als in den US-amerikanischen cultural studies spielt die psychoanalytisch motivierte Frage des Blicks bzw. des Blickregimes für die deutschsprachige Bildwissenschaft kaum eine kritische Mittlerrolle zwischen dem Imaginären und dem Symbolischen. Sie hat die US-amerikanische Filmtheoretikerin Kaja Silverman beispielhaft gestellt, nicht ohne vorab die beklagte aktuelle Verflüchtigung des Lebens ins Bild sehr zu Recht als Gemeinplatz charakterisiert und der grundlegenden Historizität des visuellen Feldes gegenübergestellt zu haben.<sup>34</sup> Auf diesem würde jedoch keineswegs nur das Lacansche Blickregime herrschen, das das Subjekt als Erblicktes, als Funktion des Blicks figuriert. Lacankritisch spricht Silverman dem Subjekt über das Schauen eine Art visuelle Handlungsmöglichkeit zu. Ihr Subjekt kann also (s)ein Bild (mit)bestimmen und erscheint nicht nur im Filter eines konventionellen Bildrepertoires.

Aus der Perspektive des (Lacanschen) Realen versuchte Hans-Dieter Gondek der „ungeheuren“ Naivität der beliebten, jedoch totalisierenden und ontologisierenden Frage „Was ist ein Bild?“ in einem Sammelband zum Thema „Psychoanalyse des Bildes“ gegenzusteuern.<sup>35</sup> Schließlich war die für die Etablierung einer systematischen Bildwissenschaft wichtige Aufsatzsammlung von Gottfried Boehm 1994 unter der

Frage „Was ist ein Bild?“ publiziert worden. Und knapp zehn Jahre zuvor hatte Mitchell, wie schon erwähnt, das erste Kapitel seiner *Iconology. Word. Image. Text* mit „What is an Image?“ betitelt. Gondeks These lautete allgemein, eine Psychoanalyse des Bildes könnte den zweifelsohne vorhandenen, sich jeder sprachlichen Übersetzung verweigernden Rest des Bildes als Funktion des Realen im Sinne Lacans ausmachen. Dabei kommt er in seinem eigenen Beitrag zur „psychoanalytischen Anthropologie des Bildes“<sup>36</sup> Hans Beltings aktueller Bild-Auffassung in gewissem Sinn erstaunlich nah: Dort nämlich, wo sich das Bild als visuelles von seinen Grenzen her bestimmt, der Blindheit und dem Tod. Weiterhin läßt es die genaue Lektüre der naturwissenschaftlichen, einschließlich der psychochirurgischen Grundlagen von Lacans früher Version des Spiegelstadiums Gondek sinnvoll erscheinen, bezüglich der Funktion des Spiegel-Bildes allgemein und eher nüchtern die „Anthropologie als Differenzbestimmung des Menschlichen in der Heraushebung aus den Funktionskreisen tierischen Verhaltens“<sup>37</sup> hervorzuheben. Der grundsätzliche Unterschied zwischen dieser Auffassung und dem Bild im Sinne der noch näher zu verhandelnden Beltingschen Bild-Anthropologie ist jedoch mit Gondeks Hinweis gegeben, das Bild sei ohne Subjekt, und zwar ein sich immer schon verkennendes, nicht denkbar. Doch weder mit Mitchells Ziel, die Kritik des Visuellen als eine Leitwissenschaft zu etablieren, noch mit Bredekamps Paradigma vom „Leitbild“<sup>38</sup> im Sinn einer Schlüsselrolle des Bildes in den technischen Medien steht der unaussprechliche Rest des Bildes zur Debatte. Auch wird sich ein Gesamtentwurf zum Bild, wie der Beltings, nicht mit einem Rest zufriedener geben. Denn es geht ums Ganze, bei Belting um die Summe der inneren und äußeren Bilder der Menschheit, die „Generalformel“ Körper,<sup>39</sup> das Medium von der analogen Antike bis zur digitalen Gegenwart.

Auf diese Weise finden sich jene notwendigerweise partialisierenden feministischen

und geschlechtertheoretischen Analysen zum Bildstatus der Frau wie zur relationalen Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit als Symptom der neueren Bilddiskurse und das heißt als ihr Verdrängtes wieder, wie dies das Beispiel des *pictorial turn* in Mitchells Version gezeigt hat.

#### Anthropological turn

Als neue Leitwissenschaft scheint die aus der Kunstgeschichte abgeleitete Bildwissenschaft hegemoniale Optionen gegenüber differenztheoretischen Ansätzen zu bevorzugen.<sup>40</sup> Dennoch fasziniert das anthropologische Paradigma, selbst im kunstwissenschaftlich-feministischen Zusammenhang. Beate Söntgen hat die weitgehende Ignoranz des kunsthistorischen Feldes gegenüber der feministischen Forschung und der gender studies zum visuellen Feld zum Ausgangspunkt der Sektion „Gender Studies als Bildwissenschaft“ des Deutschen Kunsthistoriker Tags in Hamburg 2001 gemacht und im Anschluß daran die gender studies als theoretisch-kritische Voraussetzung eines anthropological turn in der Kunstwissenschaft reklamiert.<sup>41</sup> Doch unklar blieb, auf welche Weise die gender studies ihre politischen Ziele in der „Versöhnung von Feminismus und Formalismus“<sup>42</sup> erreichen könnten, was Formalismus und Anthropologie mit einander zu tun haben, und ob die angebotene Koopierbarkeit der Geschlechterforschung durch eine anthropologisch orientierte Bildwissenschaft nicht Machtverhältnisse verschleift, anstatt sie – gewiß eher unliebsamerweise – zu artikulieren.<sup>43</sup> Auf den medialen Aspekt des Bildes hingegen bezieht sich Marie-Luise Angerers zunächst irritierende These von 1999, Bilder seien menschlich.<sup>44</sup> Diese Behauptung bewegt sich bereits innerhalb der Kardinaloppositionen in den Körper-Disputen, in denen in humanistischer Tradition die künstliche Intelligenz völlig undialektisch auf die Seite des

Nicht-, ja sogar des Unmenschlichen geschlagen wird, und ist nur im Zusammenhang mit der sozialen Produktivität medialer Apparate verständlich, den die Medienwissenschaftlerin wie folgt differenziert: „Mediale Anordnungen sind [...] mehr als technische Apparaturen, sie sind soziale Maschinen, die das Psychisch-Soziale nicht nur durchdringen, sondern aufbauen, befestigen, einrichten.“<sup>45</sup> Einen solchen konstruktivistischen Medienbegriff werden wir im folgenden vermissen.

#### „Bild-Anthropologie“

Auf welche Weise setzen sich die skizzierten problematischen Ausblendungen nun in jenem epistemologischen Bildprojekt fort, das Bild und Anthropologie bereits im Titel kurzschließt: Hans Beltings *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* von 2001? Der Aufsatzsammlung wird zugute gehalten, das Feld der Kunstwissenschaft erweitert zu haben, wobei noch zu klären ist, welchen kritischen Gewinn die ungefragt für ethisch gut befundene Vergrößerung des Spektrums an theoretischen und materiellen Gegenständen in einer Bildwissenschaft wirklich abwerfen kann. Beltings *Bild-Anthropologie* soll sich grundsätzlich von allen technologisch motivierten Mediendiskursen unterscheiden. Sie gehört in die Kategorie der antisemiologischen und antidekonstruktivistischen Rettungsversuche eines emphatischen Bildwie Körperbegriffs. In der Einleitung heißt es: „Die mediale Sicht auf die Bilder holt unseren Körper, der in vielen Spielarten der Semiotik bewußt aus dem Spiel gebracht wurde, als mediales Subjekt in die Diskussion zurück. Die Zeichentheorie gehört zu den Abstraktionsleistungen der Moderne, denn sie trennte die Welt der Zeichen von der Welt der Körper in dem Sinne, daß Zeichen in sozialen Systemen zu Hause sind und auf Vereinbarung fußen. Sie wenden sich an eine kognitive statt an eine sinnliche, körperbezogene Wahrnehmung: selbst Bil-

der reduzierten sich dabei zu ikonischen Zeichen.<sup>46</sup> Belting möchte also Körper wie Bild aus dem Kanon ihrer sozialen und geschlechtlichen Regulierung und Normierung herauslösen, wie sie allgemein die poststrukturalistischen und besonders die geschlechtertheoretischen Diskurse im Anschluß an Freuds und Lacans psychoanalytische Kultur- und Subjekttheorie und an Foucaults disziplinarische Blick-Macht-Maschine ausgearbeitet haben.

Im Zentrum der *Bild-Anthropologie* steht die Trias Bild – Körper – Medium. Ziel der „Entwürfe“ ist es, Körper und Bild als historische Natur- und zugleich als Kulturleistung darzustellen: „Körper und Bild, die stets neu definiert worden sind, weil sie immer da waren, sind demnach geborene Themen der Anthropologie.“<sup>47</sup> Im „kollektiven Imaginären“ finden wir Invarianz und Konstanz als Prinzipien der klassischen Anthropologie mit dem Prinzip des Wandels verschränkt, dem die historische Anthropologie nachgeht. Die Geschichte des Subjekts und der Subjektivität in Relation zu Bild, Körper und Medium kommt hier nicht vor. Aus anthropologischer Sicht sind Bilder dann relevant, wenn sie, so Belting, „Bilder der Erinnerung und Vorstellung sind, mit denen wir die Welt deuten, so wie wir es vor der Photographie getan haben und heute mit den digitalen Techniken tun.“<sup>48</sup> Bilderbetrachten wird als „anthropologische Erfahrung“, als „Lebenserfahrung“<sup>49</sup> mit libidinösem Einschlag an die medienunspezifische Frage der „Wahrheit des Bildes“ für seinen Betrachter<sup>50</sup> geknüpft, immer aus der Perspektive der Endlichkeit des Menschen. Aber erst der Kurzschluß mit der Frage nach den Anfängen des Bildes, die helfen würde, „die symbolischen Handlungen, die wir im Umgang mit den Bildern vollziehen, zu verstehen“,<sup>51</sup> scheint den anthropologischen Faktor in der Bildgeschichte zu garantieren. Bilder seien des weiteren an die Hoffnung gebunden, „die Welt im Bild verständlich zu machen und im Bild zu besitzen.“<sup>52</sup> Hier finden bereits einige Vor-Urteile gegenüber

dem universalisierenden Gestus der klassischen Anthropologie Nahrung, zumal alle Fragen nach Autorschaft und Autorität von Welterklärungen und gar von Weltbesitz in dem kollektiven Wir der Bilderproduzenten wie Bildbetrachter ausradiert erscheinen.

„Natürlich ist der Mensch der ‘Ort der Bilder‘“, eröffnet Belting sein Kapitel *Der Ort der Bilder*. „Warum natürlich?“ wird rhetorisch weitergefragt: „Weil er ein natürlicher Ort der Bilder ist, gleichsam ein lebendes Organ für Bilder.“<sup>53</sup> Um die aktuellere komplexe wissenschaftliche Problematik des Körpers zu umgehen (gemeint sind die poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Körper-Diskurse), nenne er diesen Körper „einfach Ort“. Daher ist in einer drei Jahre zuvor veröffentlichten Version dieses Kapitels auch die Rede vom „natürlichen Körper ‚als Ort jener Bilder‘[...], aus denen Kulturen bestehen.“<sup>54</sup> Im Rahmen einer Suche nach „Identität (in unserer Kultur und Geschichte)“<sup>55</sup> wird der Körper zunächst als Ausdruck von Kulturpessimismus – in einer Spaltung mit ‚seinem Selbst‘ begriffen, um dann – selbstredend – mit diesem Selbst identisch behauptet zu werden. In dieser – ich-psychologischen – Konstruktion zirkulieren auch „unsere (inneren und äußeren) Bilder“. Derart ist Kultur immer schon „unsere“, so wie oder gar: weil auch der Körper immer schon „unser“ Körper ist – eine tautologische Konstruktion, in der kein Raum für Nichtidentisches ist.

In dieser Diskussion hat der Körper zwar als irgendwie realer, jedoch nicht als psychophysisch opaker Ort seine Funktion. Denn, was die Definition des Ortes betrifft, habe sich, so Belting, die Vorstellung vom Wunschort oder der Utopie als Gegenbild zum Lebensort gewandelt; mit zunehmender Virtualisierung trauere heute niemand einem idealen Ort nach, wohl aber einem identitätsstiftenden realen Ort. Mit seinen Beispielen außereuropäischer Kunst wird die nostalgische Komponente einer lokal gefärbten, also in diesem Sinn identitätsstiftenden, sinnbildhaften narrativen Kunst

betont. Belting empfiehlt für die Umsetzung dieser Narrationen und gegen das von der westlichen Kunst und Kultur bevorzugte statische Kunstobjekt im weitesten Sinn die „neuesten audiovisuellen Techniken“<sup>56</sup>. Sie böten den Vorteil des Realzeitbezugs und wären im Medium der Installation<sup>57</sup> physische Heimat‘ der erzählten Bilder. Außerdem brächten diese Techniken „die alten Sprach- und Informationsbarrieren“<sup>58</sup> zum Verschwinden. Belting operiert hier mit zwei Phantasmen, die ein ‚Verstehen‘ im hermeneutischen Sinn offenbar fördern würden: mit dem Phantasma der Identität von Erzähl- und Betrachterzeit bzw. der naturalisierenden Analogie von dargestelltem Ort und realem Vorfürort, und dem Phantasma der Unmittelbarkeit des Bildes jenseits von Wissen bzw. von Information. Was die Funktion des Ortes betrifft, folgt Belting dem interkulturell argumentierenden französischen Ethnologen Marc Augé, dessen Name auch zu Anfang seiner Bild-Anthropologie Erwähnung findet. Nach Augé würden die dargestellten Orte voller „Identität, Relation und Geschichte“ das Widerlager zu den Nicht-Orten und zur nurmehr „rhetorischen Heimat“ (Descombes) in Zeiten der Globalisierung bilden.<sup>59</sup> Zusätzlich versucht Belting den geradezu klischeehaft beklagten Verlust realer Orte einerseits durch den physisch erfahrbaren, konkreten Ausstellungs-ort der Bilder aufzufangen, an dem jene nun verblässenden Orte der Identität gezeigt würden. Wie zur doppelten Garantie von Authentizität möchte Belting aber auch den materiellen Körper als Bildträger und Medium fokussieren.

Bild: Bild-Anthropologie und zeitgenössische Kunst

„Künstler, die sich als Anthropologen betätigen, statt sich in der Kunstgeschichte zu verschanzen, graben nach Bildern, um verlorene Erzählungen zu entdecken.“<sup>60</sup> Diese möglicherweise mit einer formalismuskriti-

schen zu verwechselnde Position kann jedoch auch als die auf ihren Erhalt bedachte Einkapselung des kunsthistorischen Feldes samt des westlichen Kunstbegriffs aufgefaßt werden, zumal Belting das *Ende der Kunstgeschichte?* bereits 1985 vermutet hatte, um es 1995 schließlich auszurufen.<sup>61</sup> Daß Bilder „sprach- und informationsübergreifend“<sup>62</sup> funktionieren würden, setzt fraglos die Position der traditionellen Anthropologie voraus. Hier gilt für alle Gesellschaften ein in letzter Instanz, der des Humanum nämlich, invariantes Gefüge, das nicht von ethischer, rassistischer, sozialer, geschlechtlicher und historisch-politischer Differenz strukturiert würde. Solche Bilder, so der Subtext, *verstünden sich von selbst*. Im Gegensatz zur poststrukturalistischen Anthropologie, die begrifflicherweise das Verstehen als Funktion des traditionell strukturierten Subjekts als Voraussetzung ihres Forschungsfeldes ablehnt, wird hier am Verstehensbegriff festgehalten und dieser universalisiert. Das Verstehen wechselt lediglich den Repräsentationsmodus: vom Begrifflichen zur Bildsprache. Höchst problematisch ist außerdem, daß in „unseren Bildern“ jede theoretisch und politisch-praktisch wirksame Differenz zwischen dem Anderen und dem Eigenen in sich zusammenfällt. Die jedoch wäre nach Levinas selbst dann wirksam, wenn Andersheit nicht als der idealisierte Gegenpol des Eigenen, sondern grundsätzlich relativ und relational verstanden würde.<sup>63</sup> Stattdessen gelingt es der kontinuierlichen „Nostrifizierung“ des Fremden<sup>64</sup> in Beltings Sprechen von unseren Bildern, die wir an unserem Ort, nämlich in unserem Körper wahrnehmen würden, kaum, die latente Paternalisierung und damit eine hegemoniale Perspektive zu vertuschen – daher mein Titel: Bild-Andropologie.

Belting selbst versucht seinen anthropologischen Ansatz – im Falle von jüngerer und zeitgenössischer Kunst mit Positionen der 1980er Jahre wie Nikolaus Lang und Anne und Patrick Poirier<sup>65</sup> belegt – von dem quasi synonymen Gebrauch von An-

thropologie mit Ethnographie in der US-amerikanischen *cultural anthropology* ebenso abzusetzen wie von Hal Fosters<sup>66</sup> Diagnose eines „return of the real“<sup>67</sup> in der ‚bildenden Kunst‘ der 1990er Jahre. 1996 hatte Foster mit dem Konzept des „Künstler-Ethnologen“ eine zeitgenössische Ersatzfigur für den ehemals politisch links engagierten Künstler mit ethischen Zielsetzungen zu beschreiben versucht.<sup>68</sup> Zu Recht kritisierte die afroamerikanische Künstlerin und d11-Teilnehmerin Renée Green damals Fosters melancholisch gefärbte Idealisierungen des Fremden.<sup>69</sup> Foster sähe im anderen das Potential, Subversion und Korrektiv der dominanten Kultur zu sein. Tatsächlich aber würde diese Beschönigung die ideologisch-ökonomischen und machtpolitischen Differenzen zwischen Klassen, Ethnien, Völkern und Geschlechtern mit den ästhetischen und distributiven Mitteln der Kunst festigen. Solche Kunst erscheint – auch – als (heroisch-sentimentaler) Speicher einer sich entdiversifizierenden, globalisierenden Kultur. Mit den Bildern argumentierend, die „wir sehen wollen – und sehen (verstehen) können“<sup>70</sup> trifft Belting den grundsätzlich subjektiv wie kulturell projektiven und aneignenden Anteil der Wahrnehmung. Er bleibt einem westzentristischen Diskurs allerdings insofern verhaftet, als er das Begehren der ‚anderen‘ nach Partizipation am großen und trotz aller kritischen Modifikation des Kunstbegriffs in den vergangenen ca. 40 Jahren noch immer heroischen Kunstversprechen ebenso unterschätzt wie die Möglichkeit, das System westlicher Kunst aus der Perspektive der anderen als die Summe exotischer ritueller Praktiken wahrzunehmen: *Kunst* bleibt, in all ihrer Begrenztheit und mit allen Einschränkungen, Westkunst.

#### Medium – Körper

Yvonne Spielmann bemerkt zu Recht eine historische Kontinuität so wie Interferenzen

zwischen den alten analogen und den neuen digitalen Medien und bevorzugt für eine kritische Medienkomparatistik das „Modell der Verschiebung“.<sup>71</sup> Dieses distanziert sich „von der Konstatierung eines Bruches, Paradigmenwechsels oder kulturellen Wandels“<sup>72</sup> und basiert auf den historisch-medial sich ändernden „Konstruktionsweisen des Sichtbaren“.<sup>73</sup> Auf widersprüchliche Weise formuliert auch Belting den medial radikalen Bruch zwischen digitalen und traditionellen Bildern, widersprüchlich, weil er andererseits seit der Renaissance eine Kontinuität im technischen Bild feststellt, mit dem mimetische Darstellungen ihren – vom Autor skeptisch verzeichneten – Anfang nehmen.

Der Totalisierung des Körpers als Ort von erinnerten und vorgestellten Bildern entspricht Beltings Kolonisation von Bildern als Argument für ihre interkulturelle Funktion.<sup>74</sup> Eines seiner Beispiele für die Reichweite des anthropologischen Verbundes ist eine Photographie des Engländers William Johnson von 1863. Sie zeigt eine indische Männergesellschaft, die, aufgezeichnet für ein photographisches Album „Oriental Races“, „keine Individuen, sondern eine Rasse“ repräsentieren würde. Unberührt vom postkolonialen Diskurs wird dem Photographen bescheinigt, er profitiere mit der bildparallelen Profilaufnahme vom Stil lokaler Buchmalerei und transzendiere so den technoiden Aufzeichnungsmodus. Ergänzend wird der medien- und kulturenübergreifende Bildverbund kunsthistorisch abgepuffert und zwar durch Rembrandts Aneignung einer möglichen Buchmalerei. Auf diese Weise scheint ein Photo wie die Aufnahme aus Johnsons *Oriental Races & Tribes* an die interkulturell agierende Kunstgeschichte, ja sogar an einen ihrer zentralen Künstlerautoren angeschlossen und die rassistisch-kolonialen Interessen von der Exotik des Motivs überblendet.

Im historischen Abstand von etwa einem Jahrhundert können sich die menschlichen Körper offenbar in Sicherheit wiegen vor

der Anthropometrie als Wissenschaft der Maßverhältnisse des menschlichen Körpers, deren photographische Körperbilder Vergleichsmaterial für eine Lehre der Klassifizierung, von Norm und Abweichung geliefert hat. Doch entspricht diese Geschichtsvergessenheit einem kritischen Medienbegriff? In eben jener Frontal- und Profilsansicht, die auch der Engländer Johnson in Indien inszenierte, setzte sich „[d]er identifizierende Blick von Polizei und Psychiatrie“<sup>75</sup> fort. Nur wenige Jahre nach dem Erscheinen der *Oriental Races & Tribes*, nämlich ab 1879, operierte der Chef des Erkennungsdienstes der Polizeipräfektur in Paris, Alphonse Bertillon, höchst effektiv mit seiner vergleichenden Verbrecherphotographie. Diese animierte zu folgenreichen Verdächtigungen und augenscheinlichen Überführungen von mutmaßlichen Straftätern. Gewürdigt wurde ihr Erfinder Bertillon und die Erfindung selbst im Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik – man höre diesen identifizierenden und bereinigenden Gebrauch der anthropologisch genannten Wissenschaft. Als ihre angebliche Funktion galt die des Schutzes der Gesellschaft vor Delinquenz und Wahnsinn, während die photographische Klassifizierung und das „kriminalistische und anthropologische Gebot der Vergleichbarkeit alle [die Verbrecher und Geisteskranken] einander ähnlich“<sup>76</sup> machte. Johnsons indische Rasse machte da keine Ausnahme. Doch Belting erkennt in Bertillon lediglich jemanden, der mit seiner „Inventarisierung des Menschen“<sup>77</sup> einen Vorläufer der kulturpessimistisch eingeschätzten Konstruktivistinnen geben würde, die die Austreibung des Geistes aus dem Menschen in seiner Reduktion auf körperliche Funktionen zugespitzt hätten.

Auch über die rassistisch fundierten Vermessungen meist nackter Körper von Mitgliedern nichtweißer Ethnien aus den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts fällt kein Wort. 1989 hat die Ausstellung *Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie* im

Haus der Kulturen der Welt in Berlin die anmaßenden Übergriffe auf den Körper, offensichtlich aber auf einen anderen Körper als den von Belting als Medium und „Ort der Bilder“ eingeführten, aufs eindrücklichste und grausigste klar gemacht hat. Für kolonialisierte Körper ‚eigene Bilder‘ zu reklamieren, negiert die normierende Funktion von Projektionen und Technologien für den Körper – als Reproduktion bestehender Hegemonien.

Belting nimmt für seine Bildwissenschaft das Paradox der Invarianz bei gleichzeitigem historischem Wandel in Anspruch. Das heißt, er operiert mit der Vergleichbarkeit von invariablen Komponenten, wie die der Körperlichkeit und der Sterblichkeit des Bildermacher-Betrachters oder der angeblichen Tatsache, daß Bilder immateriell sind und grundsätzlich von weit her kämen,<sup>78</sup> in Relation zu den denjenigen Komponenten, die einer laufenden Veränderung unterlegen sind, wie die Bildtechnologien und Materialisierungsformen. Das Diktum, die Tafelbilder und traditionellen Untersuchungsgegenstände der Kunstgeschichte seit der Existenz des digitalen Bildes nur noch archäologisch untersuchen zu dürfen, müßte auch eine Archäologie der Diskurse zur Folge haben, und das hieße, am Punkt der Mediengeschichte, diejenigen Diskurse wahrzunehmen, die sich historisch in eine Auseinandersetzung mit einzelnen Medien wie der Photographie eingelassen haben und das im Spiegel der Anthropologie.

#### Körper – ‚Mensch‘

Beltings Bildwissenschaftsentwürfe greifen auf einen Begriff von Anthropologie zurück, der wortlos alle möglichen Bezüge dieser Fachrichtung zur deutschen Anthropologie und ihrer ideologischen, vornehmlich rassistischen Anwendung in der Zeit des Nationalsozialismus mit der französischen Anthropologie ausblendet. Sie setzen weitgehend jenseits der historisch-kritischen Versuche zu dieser Disziplin seit den

1990er Jahren gegen die Dekonstruktion der Natur als Effekt auf einen unmittelbaren Naturbegriff. Belting stellt keine Fragen nach der Naturalisierung, das heißt nach den diskursiven und materialen Strategien und Techniken, die etwas als Natur oder natürlich erscheinen lassen. Stattdessen bestimmen biologistische Metaphern das Diskursfeld: Geschlecht zählt dann zur „persönlichen Veranlagung“<sup>79</sup> und dies auch nur in Klammern zusammen mit „Alter und Lebensgeschichte“.<sup>80</sup> Diese Biologisierung von Geschlecht bannt vor allem eine der kulturell höchst produktiven „Semantisierungsmaschinen“<sup>81</sup>, wie Gertrud Koch Geschlecht einmal definiert hat, dorthin, wo Belting die inneren Bilder ansiedelt: ins Innere. Geradezu zwangsläufig erfährt die Geschlechterdifferenz bei Belting dann auch keinen Eintrag im Bild, weder in Form des Blicks, also begehend, noch symbolisch-ikonographisch in der Repräsentation selbst und auch nicht durch die medialen Signifikanten (R. Krauss). Denn „[w]o immer Menschen im Bild erscheinen, werden Körper dargestellt“. Und das heißt für Belting: „Bilder dieser Art [...] zeigen Körper, aber bedeuten Menschen.“<sup>82</sup> Die im Rahmen der Bild-Anthropologie beklagte Krise der Repräsentation besteht demnach nicht darin, im besten Sinne problematische Körperkonfigurationen in Kunst und Kultur zu finden, sondern in der technoiden Körperkartographie naturwissenschaftlich motivierter Bilder die Referenz auf den Menschen zu vermissen. Diese Klage bleibt im essentialisierenden Topos von „technische[r] Innovationen als lebensfeindliche[r] Künstlichkeit“<sup>83</sup> befangen. Und Medienkritik soll angesagt sein, wenn den neuen Bildtechnologien die Schuld daran zugewiesen wird, daß das Subjekt heute nicht mehr von „seinem Körper“ sprechen könne. Hier muß das potentielle Possessiv- oder Wiederaneignungsverhältnis „meines Körpers“ durch das Ich die dafür erst vorgenommene Spaltung des Subjekts in ein Ich und einen Körper verdecken. Folgen wir jedoch Freuds bekannter Verschaltung

von Körper und Subjekt im Ich als Oberflächenrepräsentanz, so ist das Ich „vor allem ein körperliches, es ist nicht nur ein Oberflächenwesen, sondern selbst die Projektion einer Oberfläche.“<sup>84</sup> Daran hatte Lacans Spiegelstadium mit der Vortäuschung einer koordinierten Gestalt im Imaginären angeschlossen.

Mit der analogen Photographie schon ein quasi-archäologisches Gegenbeispiel zur dämonisierten technomediellen Entkörperung, erwähnt Belting im zeitgenössischen Kunstbereich Robert Mapplethorpe und Cindy Sherman. Ist es Zufall, daß Sherman mit einem Madonnen-Imitat aus der Serie der *History Portraits* von 1989, Mapplethorpe aber mit einem seiner prononciert sexuell markierten Männerkörper illustriert wird? Mapplethorpe im Kontext des Zweifels an den Referenzfähigkeiten der Photographie lediglich als „skandalumwittert“<sup>85</sup> zu charakterisieren, unterschlägt, daß sein Werk Ende der 1980er Jahre in den USA die bekanntesten staatlichen Zensurdebatten auslöste, weil sein visueller Beitrag zu Geschlecht und Sexualität, AIDS, Lust und Begehren aus gutem Grund als Provokation eines angeblich politisch rechtsverbindlichen zeitlos gültigen ‚Menschenbildes‘ wahrgenommen worden war. Sherman hingegen würde durch den Einsatz ihrer „eigenen Körperpose [...] die Fiktion in der Photographie [...] demaskieren.“ Hat man erst einmal darüber hinweggesehen, daß dieses Beispiel den Prototypen der ‚Frau als Bild‘, die Madonna, involviert, dann läßt sich sicherlich auch mit dem „eigenen Körper“ der Photographin medienkritisch argumentieren: „Es wird dadurch bewiesen, dass uns auch die technischen Bilder nicht aus dem Labyrinth der Wahrnehmung und des Glaubens entlassen, in dem alle Bilder des Menschen entstanden sind.“<sup>86</sup> In diesem Sinn kann Shermans Arbeit als das insofern gemilderte Symptom des „Endes der Kunst“ gelten, als Menschenbild und theologischer Inhalt auf den ersten Blick zusammenfallen, vermeintlich allerdings

nur, mag es doch bei Sherman in der Serie der *History Portraits* eher um eine kritische Figuration der Zirkulationen kunsthistorisch repräsentativer Bilder und nicht um den Körper als Authentizitätsgaranten gehen.<sup>87</sup> Das solchermaßen scheinbar durch den Körper der Künstlerin rematerialisierte und in der Ikone religiös beseelte technische Bild führt uns abschließend zurück zur Blick-Subjekt-Konstellation, die in ihrer psychoanalytischen Fassung durchaus anthropologisch gefärbt sein kann: „Das Bild soll einen Mangel verschließen und verschließt ihn nur zu gut, zu total und schafft so vielmehr eine neue, nunmehr unabschließbare Begehrlichkeit.“<sup>88</sup> heißt es bei Gondok. Als eine Figur dieses Mangels ist der Geschlechtsunterschied in das Feld des Sehens eingetragen, wo sie Bildstörungen produzieren könnte. Wenn der Körper als Medium die angeblich rasende Bilderflut entschleunigen und neu qualifizieren soll, wie Belting dies vorschlägt, dann würde möglicherweise jeder partialisierende Diskurs kultureller Differenz dies besser

leisten können als die hier als bildanthropologische eingeführte Rede. Zwar ist die anthropologische Wende zum Bild als eine ideologische Kritik an der Simulation von Raum und Körper mit digitalen Mitteln gedacht. Mit *dem Menschen* bedient sie sich jedoch eben jenes technologischen Bilderzeugungsmodus, in dem Differenz zu Immanenz wird. Daher muß, so ließe sich schlußfolgern, eine Theoriebildung wie die Bild-Anthropologie als zukünftig manifestester Standard der Kunstwissenschaft die poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Körper-Bild-Debatte leugnen oder ablehnen. Daher kann sie auch nicht vom Subjekt und von Modalitäten von Subjektivität sprechen, sondern nur vom Menschen und vom Körper. Diese Entdifferenzierung begreife ich als ein Symptom der Wahl der Anthropologie als Leitwissenschaft für die Auseinandersetzung mit dem Bild. Apothropäisch muß sie gegen die vieldiskutierte Universalität des „Hypermediums“ Computer, gegen Immaterialität und unsterbliche Daten antreten.

- 1 Neben Einzelpublikationen zum Thema, die weiter unten erwähnt werden, vermittelte die prominente Vorlesungsreihe *iconic turn* der Hubert Burda Stiftung und der Ludwig-Maximilians-Universität München einen Überblick. <http://www.iconic-turn.de> (5.8.03).
- 2 Zur Immunität der deutschsprachigen Kunstgeschichte gegenüber poststrukturalistischer Theorie siehe Sigrid Schade: „Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Piouetten im sogenannten ‚pictorial turn‘“. In: *horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft, 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Zürich 2001, 369–378.
- 3 Siehe z. B. die Referenzen auf die Bild-Anthropologie auf der Clark Conference *Anthropology of Art*, 25./26. April 2003, Clark Art Institute, Williamstown, MA, mit Hans Belting als zentralem Redner.
- 4 Gerade gegen einen hermetischen Zirkelschluß aus der vermeintlich zunehmenden Immaterial-

- isierung des Körpers in Körpertechnologien und Körperprothesen und der Virtualisierung des Bildes, die die visuellen Konzepte des Post-Humanen (vgl. das weit rezipierte Ausstellungsprojekt mit Katalog Jeffrey Deitch, *Post-Human. Neue Formen der Figuration in der zeitgenössischen Kunst*, Deichtorhallen Hamburg 1993 (davor auch Pully/Lausanne, Rivoli und Athen) ) motivierten, möchte die Bild-Anthropologie angehen: „Der Begriff ‚posthuman‘ erschien wie ein böses Omen als Parole einer neuen Kunstbewegung.“ Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach 10 Jahren*, München 1995, 203.
- 5 Hans Belting: „Der Ort der Bilder“. In: Ders. / Lydia Haustein (Hg.): *Das Erbe der Bilder. Kunst und Medien in den Kulturen der Welt*, München 1998, 34–53, 52.
  - 6 Hervorgehoben aus den jüngsten kritischen Lektüren der Bild-Anthropologie seien: Regine Prange: „Reflexion auf die eigene Geschichte.

- Magische Mimesis und künstlerische Idiosynkrasie: Die anthropologischen Grundlagen von Adornos Ästhetik“. In: *Frankfurter Rundschau*, 17. Juni 2003; Willibald Sauerländer: „Von einem der auszog, sich vor den Bildern zu fürchten. Bescheidener Vorschlag, einen neuen Ikonoklasmus betreffend“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Juli 2003 (Kurzfassung des Vortrags vom 10.07.2003 zum Abschluß der Vortragsreihe „Iconic Turn“ in der Münchner Universität).
- 7 U. a. T. J. W. Mitchell: „What Is an Image?“ In: Ders.: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago/London 1986, 7-46; ders.: „Was ist ein Bild?“ In: Volker Bohn: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am M. 1990, 17-68. Im folgenden zitiere ich aus der deutschen Ausgabe.
- 8 Mitchell 1990 (wie Anm. 7), 18.  
9 Mitchell 1990 (wie Anm. 7), 18.  
10 Mitchell 1990 (wie Anm. 7), 19.  
11 Vgl. W. J. T. Mitchell: „Über die Evolution von Bildern“. In: Hans Belting / Dietmar Kamper (Hg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München 2000, 43-54, 54.  
12 Vgl. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, 57.  
13 W. J. T. Mitchell: „What do Pictures Really Want?“ In: *October*, No. 77, Summer 1996, 71-82.  
14 Mitchell 2000 (wie Anm. 11), 50.  
15 Edith Seifert zufolge faßte Freud seine Ratlosigkeit über die sexuelle Opazität der Frau mit seinem Unverständnis über die feministischen Forderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der rhetorischen Frage „Was will das Weib?“ 1925 in einem Gespräch mit Marie Bonaparte zusammen. Vgl. Edith Seifert: „Was will das Weib?“, Weinheim 1987. Im Unterschied zur Frau steht das Weib um 1900 für einen ganzen Komplex aus Erotik und Sexualität; es wird zur personifizierten sexuellen Frage, die mit der sozialen Frage korreliert. Auch Sigmund Freud: „Die Weiblichkeit“ (1931). In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XV, 119-145, 120.  
16 Vgl. Mitchell 1996 (wie Anm. 13), 72.  
17 Vgl. Mitchell 1996 (wie Anm. 13), 75.  
18 Mitchell 1996 (wie Anm. 13), 79. 1992 hatte Mitchell in *Der Pictorial Turn (The Pictorial Turn)*, in: *Artforum*, März 1992; dt. von Christian Höller. In: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, 15-40) eine ideologiekritische Lesart der Ikonologie und die Ikonologisierung der Ideologiekritik, das heißt die Kunstgeschichte in eine kritische Kulturtheorie zu überführen versucht.
- 19 Vgl. W. J. T. Mitchell: *The Last Dinosaur Book. The Life and Times of a Cultural Icon*, Chicago 1998.  
20 Horst Bredekamp: „Die digitale Kunstkammer“. Ein Interview mit Horst Bredekamp. In: *Texte zur Kunst*, Juni 1994, 4. Jg., Nr. 14, 108-113, 111.  
21 Mitchell 1996 (wie Anm. 13), 82.  
22 Mitchell 2000 (wie Anm. 11), 43.  
23 Vgl. Mitchell 1996 (wie Anm. 13), 82.  
24 Victoria Schmidt-Linsenhoff. In: <http://www.kunst.kulturnetz.de/kritische-berichte/kb2000-1/frankfurt.html> (19.10.2001). Bemerkenswert auch, daß Mitchell die Abstraktion als vorläufiges Ende des Bildbegehrens im Ausschluß des Betrachters sieht, so wie Belting sie als das Ende der humanistisch deklarierten Trias von Bild, Körper und Medium wahrnimmt.  
25 Mitchell 2000 (wie Anm. 11), 54.  
26 Mitchell 2000 (wie Anm. 11).  
27 Hier wiederholt sich auf der Wissenschaftsebene das, was Victoria Schmidt-Linsenhoff für eine globalisierungskritische Kunst und Kunstwissenschaft beobachtet und kommentiert hat: „starke Subjekte, männlicher Geniekult, die Autonomie des Ästhetischen und die Ewigkeit des Werkes, das sich der flüchtigen Bilderflut widersetzt. Es muss andere Möglichkeiten geben, auf den Uniformierungsprozess der Globalisierung zu reagieren.“ Victoria Schmidt-Linsenhoff 2001 (wie Anm. 24).  
28 Teresa de Lauretis: *Alice Doesn't. Feminism. Semiotics. Cinema*, Bloomington 1984, 179.  
29 Ähnlich Kamper, der fragt, ob nicht „der ‚homo absconditus‘, wie er sich heute herauschält aus den Larven der historischen Menschenbilder, im Äußersten der Entlarvung eine innerste Rätselhaftigkeit hervorbringt?“ Dietmar Kamper: „Bildzwang. Im Gefängnis der Freiheit“. In: Belting / Kamper 2000 (wie Anm. 11), 13-21, 15.  
30 Mitchell 1996 (wie Anm. 13), 82.  
31 Sigmund Freud: „Die Frage der Laienanalyse“ (1926/27). In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XIV, 209-296, 241; im Original in englischer Sprache, was hier als Sprache der Kolonialherren mein Argument unterstreicht.  
32 Bredekamp 1994 (wie Anm. 20), 111.  
33 Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“ (1949), aus dem Französischen von Peter Stehlin. In: Ders.: *Schriften I*, Olten 1973, 61-70, 64. Auch Ulrike Kadi: „Ins Auge stehend: Das Bild zwischen Wahn und Gewalt“. In: <http://ag.phil.at/kadi/Auge/Auge.html> (11.12.2001).  
34 Silverman: „Dem Blickregime begegnen“. In: Kravagna 1997 (wie Anm. 18), 41-64, 41.  
35 Hans-Dieter Gondek: „Editorial“. In: *RIS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud (Lacan)*, 48./2000-2 (Thema: Psychoanalyse des Bildes), 7-8, hier 7.  
36 Hans-Dieter Gondek: „Eine psychoanalytische Anthropologie des Bildes“. In: *RIS*, 2000-2 (wie Anm. 35), 9-27.  
37 Gondek 2000-2 (wie Anm. 36), 18.  
38 Vgl. Horst Bredekamp: „Das Bild als Leitbild. Gedanken zur Überwindung des Anikonismus“. In: Ute Hoffmann / Bernward Joerger / Ingrid Severin (Hg.): *LogIcon. Bilder zwischen Theorie und Anschauung*, Berlin 1997, 225-245.  
39 Vgl. Forschungsprogramm Graduiertenkolleg ZKM Karlsruhe, o. O. [Karlsruhe], o. J., o. S. [1].  
40 Anders beispielsweise Michael Wetzels Plädoyer für die „Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus“ (Michael Wetzels: „Verführerische Bilder. Zur Intermedialität von Gender, Fetischismus und Feminismus“. In: Ders. / Herta Wolf (Hg.): *Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten*, München 1994, 333-354), das bezeichnenderweise nicht aus der Kunst- sondern aus der Literaturwissenschaft kommt.  
41 Vgl. Beate Söntgen: „Gender in Trouble“. In: *Texte zur Kunst*, Juni 2001, 11. Jg., Nr. 42, 33-41.  
42 Söntgen 2001 (wie Anm. 41), 40.  
43 Auch Gabriele Werner zweifelt in ihren Anmerkungen zu dieser weiteren Wende (Gabriele Werner: „Was uns ein ‚anthropological turn‘ sagen könnte“. In: *Kritische Berichte*, 4/2001, 64-68) am Nutzen der Integration feministischer Kritik in die ‚allgemeinmenschliche‘ Version der Anthropologie: „Da es in der Anthropologie ja aber um soziales und politisches Handeln geht und mir die Idee des produktiven Dissens‘ [...] so gut gefällt, gefällt mir auch jene knappe und klare Aussage von Linda M. G. Zerilli: ‚Politik besteht genau darin, Ansprüche zu stellen, die, da sie Ansprüche sind, unweigerlich parteiisch und daher ausschließlich sind.‘ Hier liegt der Nutzen der Anthropologie, für die Theorie(n) des Politischen.“ (68)  
44 Vgl. Marie-Luise Angerer: *body options.körper.spuren.medien.bilder*, Wien 1999, 70.  
45 Angerer 1999 (wie Anm. 44).  
46 Belting 2001 (wie Anm. 12), 14.  
47 Belting: „Vorwort“. In: Ders. / Kamper 2000 (wie Anm. 11), 5-11, 10.  
48 Belting 2001 (wie Anm. 12), 213.  
49 Belting 2001 (wie Anm. 12), 214.  
50 Belting 2001 (wie Anm. 12), 213.  
51 Belting 2001 (wie Anm. 12), 143.  
52 Belting 2001 (wie Anm. 12), 214.  
53 Belting 2001 (wie Anm. 12), 57.  
54 Belting 1998 (wie Anm. 5), 37.  
55 Belting 1998 (wie Anm. 5), 52.  
56 Belting 1998 (wie Anm. 5), 51.  
57 Zur Installation als angemessener (Kunst)Präsentationsform in Zeiten der Globalisierung siehe auch Jean Fisher, „Zu einer Metaphysik der Scheisse“. In: *documenta 11\_Platform 5*, Ostfildern/Ruit 2002, 63-70, 70.  
58 Belting 1998 (wie Anm. 5), 51.  
59 <http://www.uni-konstanz.de/FuF/ueberfak/sbf511/publikationen/philanth.htm> (2.11.02).  
60 Belting 1998 (wie Anm. 5), 52. Auf welche Weise der anthropologisch forschende Blick von Geschlechter- und sexueller Differenz strukturiert ist, kann Ralph J. Poole eindrücklich belegen. Vgl. Ralph J. Poole: „De-Maskierung und Re-Maskierung kannibalischer Lust bei Tobias Schneebaum“. In: Annette Jael Lehmann (Hg.): *Un/Sichtbarkeiten der Differenz. Beiträge zur Geschlechterdebatte in den Künsten*, Tübingen 2001, 193-217.  
61 Vgl. Belting 1995 (wie Anm. 4).  
62 Belting 1998 (wie Anm. 5), 52.  
63 Vgl. Renée Green: „Der Künstler als Ethnograf? Über Schwierigkeiten beim Beschreiben der Paradigmenverschiebungen: Neuere Ansätze und Fragen“. In: *Texte zur Kunst*, September 1997, 7. Jg., Nr. 27, 152-161, 156.  
64 Vgl. Julika Funk: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/ueberfak/sbf511/publikationen/philanth.htm> (21.09.02).  
65 Vgl. Günter Metken: *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung. Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst*, Köln 1977; ein so wichtiger Text wie Joseph Kosuth: „The Artist as Anthropologist“. In: Ders.: *Art after Philosophy. Collected Writings, 1966-1990*, Cambridge, Mass./London 1991, 107-128, findet leider nicht einmal Erwähnung.  
66 Vgl. Belting 1998 (wie Anm. 5), 53.  
67 Vgl. Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass./London 1996.  
68 Hal Foster: „The Artist as Ethnographer“. In: Foster 1996 (wie Anm. 67), 173-203.  
69 Vgl. Green 1997 (wie Anm. 63).  
70 Belting 1998 (wie Anm. 5), 53.  
71 Yvonne Spielmann: „Schichtung und Verdichtung im elektronischen Bild“. In: Dies. / Gundolf Winter (Hg.): *Bild – Medium – Kunst*, München 1999, 59-75, hier 63.  
72 Spielmann 1999 (wie Anm. 71).  
73 Spielmann 1999 (wie Anm. 71).  
74 Vgl. Belting 2001 (wie Anm. 12), 50-51.  
75 Martin Stingelin: „En face et en profil. Der iden-

- tifizierende Blick von Polizei und Psychiatrie“.  
In: *Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, Katalog Sprengel Museum Hannover et al 1988, 181-187.
- 76 Stingelin 1988 (wie Anm. 75), 181.  
77 Belting 2001 (wie Anm. 12), 93.  
78 Vgl. Belting 2001 (wie Anm. 46), 8.  
79 Belting 2001 (wie Anm. 12), 59.  
80 Belting 2001 (wie Anm. 12).  
81 Gertrud Koch: „Kultur als Handlung. Ein Interview mit GK von Martin Saar und Ruth Sonderegger“. In: *Texte zur Kunst*, September 1999, 9. Jg., H. 35, 130-137, 134.  
82 Koch 1999 (wie Anm. 81), 87.  
83 Georg Christoph Tholen: *Metaphorologie der Medien*, Mskr., 1.  
84 Sigmund Freud: „Das Ich und das Es“ (1923). In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. XIII, 235-255, 253.
- 85 Belting 2001 (wie Anm. 12), 107.  
86 Alle Zitate Belting 2001 (wie Anm. 12), 112.  
87 Vgl. Hans Belting: „Bilderstreit: ein Streit um die Moderne“. In: Siegfried Gohr / Johannes Gachnang (Hg.): *Bilderstreit. Widerspruch, Einheit und Fragment in der Kunst seit 1960*, Katalogbuch Museum Ludwig Köln 1989, 15-28. Belting erstellt einen Modernerapport im Sinne der sich streitenden Bildtraditionen Realismus/Abstraktion mit latentem Bedauern über den Verlust eines verbindlichen Menschenbildes und endet damit, daß aktuelle Bilderstreits nicht mehr in der Kunst ausgetragen würden.  
88 Gondek 2000-2 (wie Anm. 36), 19.