

Positionen der Kunstwissenschaft als historische Bildwissenschaft

CHRISTIANE KRUSE

1. Bildwissenschaft als transdisziplinäres Projekt

Das Projekt ‚Bildwissenschaft‘,¹ das von einigen Kunsthistorikern im Zuge des ‚iconic‘ oder ‚pictorial turn‘² Mitte der 1990er Jahre in Deutschland initiiert wurde und sich langsam im Fach zu etablieren beginnt, ist bei den Vertretern einer traditionellen Kunstgeschichte keinesfalls unumstritten. Die divergenten Positionen lassen sich wie folgt zusammenfassen: Während einige Kritiker der Bildwissenschaft die Preisgabe des Kunst- und Werkbegriffs beklagen, betrachten andere die Ausweitung der Analysen und Methoden auf nicht-künstlerische Bilder als eine Verwässerung des Gegenstandsbereichs *Kunstgeschichte*. Wieder andere sehen die Historizität der Kunstwerke von einem Universalbegriff ‚Bild‘ bedroht und befürchten gar eine Spaltung des Faches in eine ‚alte‘ Kunstgeschichte und eine ‚neue‘ Bildwissenschaft. Die BildwissenschaftlerInnen wenden dagegen ein, dass der Kunstbegriff den Gegenstand historisch und materiell auf den Bereich der Hochkunst einenge. Ferner sei die

1 Eine konzise Einführung in die Bildwissenschaft, die die heutigen Positionen aus der Tradition einer breiten, auch von anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen geprägten Perspektive her betrachtet, bietet SCHULZ, 2005.

2 Etwa zeitgleich mit der amerikanischen Wende zum Bild („pictorial turn“), die der Literaturwissenschaftler MITCHELL, 1994, vollzog, proklamierte in Deutschland BOEHM, 1994, S.11-38, den ‚iconic turn‘. Eine Rückschau auf die bildwissenschaftlichen Anfänge und Motivationen der beiden Autoren gibt der Briefwechsel zwischen Boehm und Mitchell in BELTING, 2007, S. 27-46.

Kunstwissenschaft als einzige Wissenschaft, die Bilder zu ihrem zentralen Gegenstand hat, schon wegen ihrer methodischen Kompetenzen gefordert, sich den alten und auch den neuen Bildkulturen zu stellen, seien sie globaler, digitaler oder nicht-künstlerischer Art.³ Auch betonen sie ihren Anschluss an eine bildwissenschaftliche Tradition, die mit den vom Nazi-Regime erzwungenen Emigrationen bedeutender Kunstwissenschaftler (Aby Warburg, Erwin Panofsky) in Deutschland abgebrochen wurde.

Während sich mittlerweile in einer ganzen Reihe von Publikationen, Vortragsreihen, Tagungen, Graduiertenkollegs und SFBs das Projekt Bildwissenschaft vor allem interdisziplinär erfolgreich etabliert hat, streiten sich die Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen hierzulande, ob bzw. wie Bildwissenschaft in die bestehenden universitären Curricula oder gar fachinstitutionell zu integrieren sei. In der benachbarten Schweiz dagegen ist Bildwissenschaft mit dem NFS *Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder* an der Universität Basel ein transdisziplinäres Forschungsprojekt institutionalisiert, und in Österreich hat man mit einem für Österreich kühn zu nennenden Fortschrittsoptimismus an der neugegründeten Stiftungsuniversität in Krems ein *Zentrum für Bildwissenschaft* innerhalb des kulturwissenschaftlichen Fachbereichs installiert. In Deutschland etabliert sich Bildwissenschaft innerhalb der neu eingerichteten modularisierten Studiengänge in Form der interdisziplinären B.A.s und M.A.s, die dazu beitragen, dass Bildwissenschaft nicht nur in die kunstgeschichtlichen Lehrprogramme aufgenommen wird.⁴

Das Projekt Bildwissenschaft nimmt Bezug auf die 1991 vom Wissenschaftsrat herausgegebene Denkschrift *Geisteswissenschaften heute*, mit der Empfehlung, die Perspektive der Geisteswissenschaft auf das „[...] kulturelle Ganze [zu lenken], auf Kultur als Inbegriff aller menschlichen Arbeit und Lebensformen, naturwissenschaftliche und andere Entwicklungen eingeschlossen, auf die kulturelle Form der Welt“.⁵ Keine Einzeldisziplin ist im Stande, die Perspektive auf das ‚kulturelle Ganze‘ einzunehmen, weshalb die Erarbeitung gemeinsamer Fragen, wie ich meine, die Grundvoraussetzung für Kulturwissenschaften darstellt. Somit geht es bei dem Projekt Bildwissenschaft auch nicht um die Erfindung eines neuen Fachs, sondern um die materielle wie methodisch-analytische Weiterentwicklung der Kunstgeschichte auf der Grundla-

3 Siehe dazu KRUSE/KAMPMANN, 2009.

4 Etwa der Studiengang *Kunst- und Bildwissenschaft* an der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

5 MITTELSTRAB, 1991, S. 41.

ge historischer und moderner Bildkulturen. Zwei Fragen erscheinen vor diesem Hintergrund wichtig:

- 1) Inwiefern kann Bildwissenschaft über die traditionelle Kunstgeschichte hinaus einen Erkenntnisgewinn für die Erklärung und Deutung von ‚Kultur als Ganzer‘ bieten, näherhin, welche Gegenstände, Fragestellungen und Methoden will und kann sie in das Projekt der historischen Kulturwissenschaften einbringen?
- 2) Welche gemeinsamen Fragestellungen oder Horizonte lassen sich mit den anderen am Verbund Kulturwissenschaften beteiligten Fächer erarbeiten?

Ich werde diesen Fragen nachgehen, indem ich Themen, Fragestellungen, Positionen und Methoden, die die Kunst- als Bildwissenschaft derzeit diskutiert, vorstelle. Aus diesen durchaus heterogenen, zum Teil aber auch komplementären Positionen lassen sich mit anderen Disziplinen Fragen bündeln und gemeinsame Projekte erarbeiten, ohne dass die Einzeldisziplinen an Kontur verlieren. Es geht bei dem interdisziplinären Projekt Bildwissenschaft um einen Dialog und Wissenstransfer in beide Richtungen: So wie eine Kunst- als Bildwissenschaft ihre Fragestellungen und Methoden für andere mit Bildern befassten Fächer öffnet, so wird sie von den Fragestellungen und Methoden der Nachbardisziplinen in Bezug auf die Bildhermeneutik nur profitieren können.

Um Missverständnissen vorzubeugen, möchte ich vorab betonen, dass ich hier eine *Kunst- als Bildwissenschaft* vertreten werde und nicht etwa das aus der Philosophie kommende parallele Projekt ‚Bildwissenschaft‘, das auf der Basis von Semiotik und Phänomenologie Bildbegriffe und -definitionen erarbeitet und als eine verbindliche Metasprache für alle mit Bildern befassten Disziplinen bereitstellen will.⁶ Kunst- als Bildwissenschaft dagegen hat Bilder in ihrer konkreten, historischen, kulturabhängigen Form zum Gegenstand und entwickelt daraus ihre eigene metaikonische Begrifflichkeit.⁷

6 Siehe hierzu SACHS-HOMBACH, 2003; DERS., 2005.

7 Siehe dazu unter 2.2 Ikonischer Logos.

2. Bildwissenschaftliche Grundlagen

2.1 Bildkulturen

Bild- als Kunstwissenschaft ist zunächst mit *Grundfragen der Bilder* als Kulturformen sui generis befasst. Dieser Zugang unterscheidet sich grundsätzlich von der traditionellen Kunstgeschichte, die ihre Fragestellungen und Methoden von Anfang an historisch-spezifischen Gegenständen, nämlich nationalen bzw. topographisch begrenzten Kunstformen, am Beispiel einzelner Künstler oder gar einzelner Kunstwerke erarbeitet hat.⁸ In der Kunst- als Bildwissenschaft geht es vielmehr darum, Grundfragen der bildlichen Episteme, der Repräsentations-, Wahrnehmungs- und Kommunikationsformen von Bildern zu stellen, die an das historisch-spezifische Bildmaterial herangetragen werden. Der historische wie geographische Kulturbegriff wird dabei weit gefasst, Gegenstände sind potenziell alle Bilder, von der Höhlenmalerei bis zum Internet. Kulturen sind nicht mehr nur politisch, national oder als topographisch eng begrenzt zu betrachten (z. B. „Malerei der Renaissance in Italien“), sondern öffnen sich zu *Bildkulturen*, in denen Bilder über nationale Grenzen, über einzelne Medien, Bildgattungen oder historische Epochen hinaus in einem Austausch stehen, d. h. korrespondieren, miteinander kommunizieren oder rezipiert werden. Wenn Bilder als Primärquellen ernst genommen werden, dann werden Bildformen, -funktionen und -rezeptionsweisen über politische Grenzen und historische Epochen hinaus als Bildkulturen sichtbar. Eine Kulturgemeinschaft der Bilder, dies hat die Kunstgeschichte immer wieder gezeigt, ist an keine politische Grenze gebunden und ist langlebiger als einzelne Epochen.⁹ *Kunst* erscheint vor diesem Hintergrund als von historischen Definitionen abhängige Bildformen, -praktiken und -funktionen, die um 1400 mit der Neuzeit beginnen. Ferner definiert Kunst Bilder, die sich vor anderen Bildern mit einem Höchstmaß an Reflexion über Bildlichkeit auszeichnen. Bilder der Kunst sind und bleiben deshalb innerhalb der Kunst- als Bildwissenschaft gerade wegen ihrer reflexiven Bildlichkeit auch weiterhin zentral.¹⁰

8 Hierzu überblicksartig KULTERMANN, 1981.

9 BELTING, 1990, hat dies hinlänglich gezeigt. Neuere kunsthistorische Tagungen und Forschungsprojekte befassen sich deshalb mit dem Thema Kulturtransfer, der Migration von globalen Bildobjekten, -formen und Stilen.

10 Siehe zum Bild- als Kunst- und Medienbegriff am Beginn der Neuzeit KRUSE, 2003.

2.2 Ikonischer Logos

Der in Basel lehrende Philosoph und Kunsthistoriker Gottfried Boehm, der die Wende zum Bild mit initiiert hat, geht grundsätzlich davon aus, dass

„die Bildfrage die Fundamente unserer Kultur berührt und an die Wissenschaft ganz neuartige Anforderungen stellt [...]. Das Bild ist nicht irgendein neues Thema, es betrifft vielmehr eine andere Art des Denkens, das sich imstande zeigt, die lange gering geschätzten kognitiven Möglichkeiten, die in nicht verbalen Repräsentationen liegen, zu verdeutlichen, mit diesen zu arbeiten.“¹¹

Für Boehm, der die philosophische Position der Bildwissenschaft vertritt, ist das Bild ein Paradigma, das es von einem anderen Paradigma, der Sprache, kategorisch zu trennen gilt.

Wissenschaftsgeschichtlich war der ‚iconic turn‘ eine Reaktion auf den ‚linguistic turn‘, auf sprachphilosophische Konzepte, die die Welt als Text, die Natur als Diskurs und das Unbewusste als sprachlich strukturiert dachten.¹² Der Literaturwissenschaftler W. J. Thomas Mitchell, Initiator des ‚pictorial turn‘ in den USA, bescheinigt dann auch den Vertretern der Sprachphilosophie, etwa Ludwig Wittgenstein und Richard Rorty, eine ‚Ikonophobie‘, eine Furcht vor Bildern, die Sprache gegen das Visuelle zu verteidigen suchte. Dies, so begann Mitchell das erste Kapitel seiner *Picture Theory* von 1994, sei Indiz genug, um darin das Anzeichen einer Wende zum Bild zu sehen. Während Mitchell die Wende zum Bild als Folge einer Verdrängungsgeschichte der Bilder betrachtete, konnte Gottfried Boehm vice versa zeigen, wie sehr die Philosophie in ihren Gegenständen und ihrem Sprachgebrauch den Bildern verpflichtet ist: Sei es Kant, der die Einbildungskraft als Voraussetzung für die Verknüpfung von Sinnlichkeit und Verstand betrachtete, oder Nietzsche, der die Metapher in seinem philosophischen Denken zentral stellte, um das logisch scheinbar Verbindungslose mit Sprachbildern zu überbrücken. Das philosophische Denken ist, wie Hans Blumenberg feststellte, „metaphernpflichtig“.¹³

11 Ich zitiere den Briefwechsel Boehms und Mitchells, der von der Tagung *Bildwissenschaft – eine Zwischenbilanz* (IFK, Wien 2005) veranlasst wurde; siehe BOEHM, *Iconic turn*, 2007, S. 27; siehe zum Folgenden ausführlich BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 2007.

12 Siehe dazu MITCHELL, 1994, und BOEHM, 1994.

13 BLUMENBERG, 1979.

Linguistisches Strukturdenken oder die Überzeugung der kommunikativen Überlegenheit von Sprache, so Boehm, habe „zu einer Verengung dessen geführt, was die antike Philosophie unter ‚Logos‘ verstanden hatte, nämlich ein weites und komplexes Konzept, das neben der Rede und der Zahl zwar nicht das Bild umfasste, aber generell dahin tendierte, sich auf sinnstiftende Akte öffnete.“¹⁴ Boehm versteht das Bild als ikonischen Logos, und seine zentrale Frage lautet daher: Wie erzeugen Bilder Sinn?¹⁵ Die Aufgabe der Kunstgeschichte sieht Boehm darin, „den Logos des Bildes in seiner historischen, wahrnehmungsbezogenen und bedeutungsgesättigten Bedingtheit zu verstehen und auszulegen.“¹⁶ Aus der Differenz von Sagbaren und Sichtbaren erschließt sich eine neue Ikonologie, die die abendländische Tradition des Denkens in Bildern als eine eigene Kategorie bestimmt. Mit der Erforschung der ikonischen Episteme sieht Boehm den Revisionsbedarf „eines der ältesten Fundamente der europäischen Wissenschaft [...], nur demjenigen Bedeutung oder Wahrheit zuzuweisen, was sich in die Form von Aussagesätze bringen lässt.“¹⁷ Die Rede vom Ikonischen, so Boehm, meint aber nicht, dass es sich der Sprache entzieht, sondern dass eine Differenz gegenüber Sprache besteht. Es gilt zu bedenken, dass Bilder sprachlich nicht einholbar sind, sich die Sprache dem Bild immer nur nähern kann.

„Will man von ‚Logos‘ weiterhin reden“, so lautet Boehms Forderung, „dann auf eine komplexere Weise, die nicht-prädikatives, implizites, deiktisches Wissen, d. h. Erfahrungsgehalte von Bildern einschließt. Wenn das Zeigen sprachlichem Sinn vorausläuft, [...] dürfen wir nicht hoffen, die Muster ikonischen Sinnes bereits in Formen, der lingualen Sprache, in Zeichen- und Symbolsystemen aus- und vorgebildet zu finden.“¹⁸ Das entscheidende Merkmal des bildlichen Logos ist seine Bindung an die Materie, seine Sinnlichkeit, Konkretheit und Opazität, das luzide An- und Einblicke ermöglicht und jenseits sprachlich kodierter Rationalität Sinn erzeugt. Für die ikonische Episteme, so Boehm, sei der Begriff der Phantasie und der Einbildungskraft (Kant) von fundamentaler Bedeutung, manifestiert sich das Imaginäre auf unverkürztere Weise im Bild als in der Sprache. Die menschliche Fähigkeit zur Imagination, das Potenzial des Kontrafaktischen, das die bestehenden Verhältnisse

14 BOEHM, *Iconic turn*, 2007, S. 29.

15 BOEHM, *Iconic turn*, 2007, und ausführlich BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, 2007.

16 BOEHM, *Iconic turn*, 2007, S. 31.

17 BOEHM, *Das Paradigma ‚Bild‘*, 2007, S. 78.

18 BOEHM, *Das Paradigma ‚Bild‘*, 2007, S. 79.

überwinden kann, sich neue Wege sucht, wo keine möglich scheinen, ist das Plus Ultra und bewährt sich an der Realität, wenn die inneren Bilder nach außen geholt und sichtbar werden. Die Imagination, vielleicht die stärkste Ressource des Menschen, wurde im traditionellen Konzept des Wissens unterschätzt. Boehm hält die Revision der überkommenen logoszentrierten Epistemologie für die faszinierendste und weitreichendste Perspektive der ikonischen Episteme.

2.3 Bild-Anthropologie

Die Rede vom Bild unterscheidet im Englischen das materielle Bild mit seiner sinnlich wahrnehmbaren Präsenz (,picture‘) und das Vorstellungsbild (,image‘), das als geistiges Vermögen der Einbildungskraft (Imagination), als innerer Bildsinn, die äußeren, materiellen Bilder präformiert. Wie Gottfried Boehm gründet Hans Belting auf der Basis dieser beiden uralten Bildkategorien der europäischen oder abendländischen Bildtheorie seine *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, die er zu einer Trias von Bild, Körper, Medium erweitert.¹⁹ Belting geht die Bilderfrage ebenfalls grundsätzlich an und vertritt den kulturanthropologischen Ansatz innerhalb der Bildwissenschaft. Bild-Anthropologie handelt von Menschen und Bildern, den inneren Bildern der Wahrnehmungen, von Vorstellungen, Einbildungen, Träumen, und den äußeren Bildern, den Artefakten und Symbolen, die Menschen herstellen. Die inneren und äußeren Bilder sind nicht voneinander zu trennen, so Belting, wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern. Der Bildbegriff kann folglich nur ein anthropologischer sein.²⁰ Aus der triadischen Beziehung von Bild – Körper – Medium entfaltet Belting seine Entwürfe für eine Bildwissenschaft, die das ,kulturelle Ganze der Bilder‘ in seinen Bildphänomen und Bildprozessen grundlegend systematisch wie historisch erfassen soll.

Das Fundament dieser Überlegungen ist der Mensch, den Belting als einen ,Ort der Bilder‘ bestimmt: Menschen machen sich Bilder von sich selbst und von der Welt, ihre Bilder sind im kontinuierlichen Wandel begriffen, Menschen entwerfen und verwerfen Bilder.²¹ Medien machen Bilder sichtbar, sie sind Körper des Bildes, sind bildgebende Verfahren bzw. Trägermedien, und

19 BELTING, 2001; siehe ferner DERS., 2005; DERS., 1990.

20 BELTING, 2001, S. 11.

21 Siehe zum Folgenden das Kapitel *Medium – Körper – Bild. Einführung des Thema*, in: BELTING, 2001, S. 11-55.

kennzeichnen die Form des Bildes. Bild und Medium sind ambivalent aufeinander bezogen: Je stärker die mediale oder technische Komponente eines Bildes, desto stärker nehmen wir es als Medium wahr. Die Wirkung des Bildes verstärkt sich hingegen, je geringer der mediale Anteil ist, etwa im *Trompe-l'œil*. Den menschlichen Körper versteht Belting als einen lebenden Bildspeicher, das Gedächtnis als ein körpereigenes Archiv und die Erinnerung als eine körpereigene Bilderzeugung. Im Medium der Bilder liegt somit ein doppelter Körperbezug: Die Trägermedien sind einmal der symbolische Körper der Bilder. Die medialen Bilder schreiben sich über die Wahrnehmung in uns ein und steuern die Körpererfahrung. Bildwahrnehmung oder Bildkommunikation ist ferner ein Akt der Animation: im Akt der Animation wird das Bild vom Medium getrennt, es wird Vorstellungsbild. Dieses als Prozess der Bildaneignung gedachte Bildkonzept schließt sich an die neuere Hirnforschung an und zielt darauf, den in der abendländischen Denktradition vorherrschenden Dualismus von Geist und Materie, Form und Inhalt, von inneren und äußeren Bildern zu revidieren. Körperliche oder mentale Bilder, so gibt Belting zu bedenken, stehen wie in einem Rückkopplungsverfahren in einem ständigen Austausch miteinander.

Seit Menschen Bildwerke formten oder Figuren zeichneten, wählten sie ein passendes Medium (Abb. 1). Bilder bedürfen der sichtbaren Verkörperung, damit z. B. eine Gemeinschaft Rituale an ihnen vollziehen kann. Bilder haben somit eine körperliche Präsenz im sozialen Raum, Welterfahrung wird in der Bilderfahrung eingeübt.

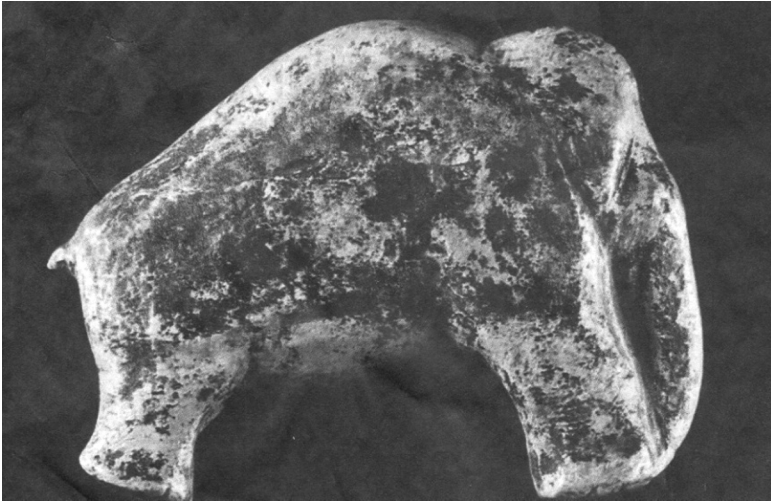


Abb. 1: Mammut (2006 entdeckt im Vogelherd, einer Höhle auf der Schwäbischen Alb), Institut für Ur- Und Frühgeschichte der Universität Tübingen (Foto: Hilde Jensen)

Bilderfahrung ist an mediale Erfahrung gebunden. Bilder werden individuell und kollektiv wahrgenommen. Die kollektiv wahrgenommenen medialen Bilder steuern das kollektive Gedächtnis: Bildwahrnehmung ist daher eine symbolische Handlung, die sich von anderen Wahrnehmungen unterscheidet. Medien haben eine historische Zeitform und unterliegen dem kulturellen Wandel. Bilder besitzen zwar in den Medien und Techniken eine historische Zeitform, sind aber in den Themen wie beispielsweise Tod, Körper, Zeit universal: Es gibt durchgängige Bildthemen einer Kultur. Bilder können deshalb Grenzen überschreiten, die Epochen und Kulturen voneinander trennen (Abb. 2a und b). Der Kern der Bild-Anthropologie und ihr Beitrag zu den Kulturwissenschaften als einem interdisziplinären Projekt zur Erforschung des ‚kulturellen Ganzen‘ liegt in der Annahme universal-anthropologischer Bildthemen und einer ‚longue durée‘ historisch gewachsener Bildkulturen, in der Bilder sich gegen den historischen Wandel der Medien als resistent erweisen und sich in den jeweiligen Medien immer wieder aktualisieren (Abb. 2a und b). Bilder mit symbolischer Kraft, so Belting, existieren in alten und neuen Medien. Bilder ähneln Nomaden, die die jeweils aktuellen Medien als Stationen auf Zeit benutzen. So kommt es, dass uns Bilder aus alter Zeit oder auch aus anderen Kulturen verständlich erscheinen können.



Abb. 2a: Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, New York, Metropolitan Museum of Art

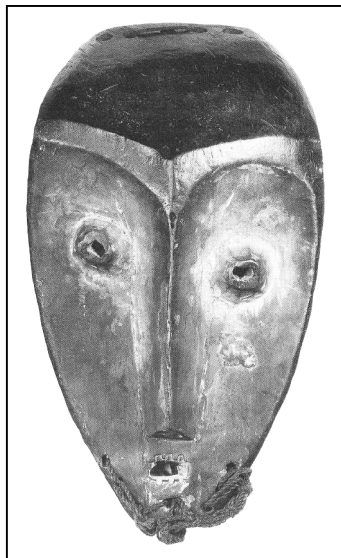


Abb. 2b: Maske des Lega-Stammes (aus Zaïre), Stuttgart, Linden-Museum

(Klaus Herding, *Les Femmes d'Alger. Eine Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1992, Faltafel u. Abb. 15)

2.4 Geschichte aller Bilder

„Was ein Bild sei, kann niemals abschließend, sondern nur als Annäherung definiert werden (vgl. Boehm, 1994), weil der Gegenstand andauernde Veränderungen vollzieht, aber auch weil die deutsche Sprache zwischen dem materiellen ‚picture‘ und dem mentalen ‚image‘ nicht zu unterscheiden vermag. Die Stärke dieses Mangels liegt darin, dass die Diffusion zwischen materiellem Gebilde und erkanntem Gegenstand als prinzipiell nicht trennbarer Prozess begriffen wird.“²²

22 BREDEKAMP, 2006, S. 13.

In dieser Definition der Eigenart des Bildes, Gegenstand, Bedeutung, Sinn aus spezifischer Materie und Form heraus zu generieren, treffen sich alle hier skizzierten bildwissenschaftlichen Grundpositionen. Bildwissenschaft im engeren Sinne geht immer von der Form aus und bezeichnet „Zugänge, die das Bild in seiner geschaffenen Materialität zu beschreiben und zu analysieren verstehen und die den morphologischen Regeln seiner Autonomie nachspüren.“²³ Wer Bildwissenschaft in diesem Sinne betreibt, weiß, dass er sich dem Bild sprachlich immer auf der Metaebene nähert, d. h. das Bild nie analog oder abbildend erfasst, sondern immer wieder neue Worte erfindet, um die Form des Bildes zu artikulieren.²⁴

Die Kunstgeschichte, so der Berliner Kunsthistoriker Horst Bredekamp, hat ihre Methoden zwar vor allem am Gegenstandsbereich der von Zweckbestimmungen freien bildenden Kunst geschärft, aber sie ist auch für den Bereich der angewandten Künste zuständig.²⁵ Prinzipiell fallen *alle* nach der Antike geschaffenen Bilder in den Aufgabenbereich der Kunstgeschichte. Dies entgegnet Bredekamp den Kritikern der kunsthistorischen Bildwissenschaft, die die Öffnung des Gegenstandsbereichs Kunst auf potenziell alle Bilder mit Argwohn betrachten. Bredekamp sieht die Herausforderung der Kunstgeschichte auch gerade darin, dass sich im Zuge des ‚iconic turn‘ andere Fächer allen Arten von Bildern mit eigenen Perspektiven geöffnet haben. Für die historischen Kulturwissenschaften stünde jedoch eine Bündelung der jeweiligen analytischen Zugänge noch aus. Gegenwärtig sei bisweilen eher ein Tanz um den neuen Götzen Bild zu beobachten.²⁶ Um sich von anderen Projekten abzugrenzen, die sich ebenfalls „Bildwissenschaft“ nennen, stellt Bredekamp drei Bedingungen für eine, wie er sagt, ‚radikale‘ Bildwissenschaft:

„Die Definition des Gegenstandes, der Aufbau eines Bildarchivs und die Kennerschaft großer Mengen an Bildern. Ohne die hierdurch ermöglichte Erkenntnis, dass Bilder ihrer inneren Logik nach diachron angelegt sind, bleibt ‚Bildwissenschaft‘ äußerlich. Sind diese Voraussetzungen erfüllt, kann Bildwissen-

23 Ebd., S. 17.

24 Diese bildwissenschaftliche Grundpositionen ergaben sich beinahe zwangsläufig aus der Abkehr von der sprachanalytischen Erkenntnistheorie, die mit dem ‚linguistic turn‘ vollzogen wurde (s. o.).

25 HUBER/KERSCHER, 1998; BREDEKAMP/ULLRICH, 2003, S. 9-25; BREDEKAMP, A neglected Tradition, 2003, S. 418-428; BREDEKAMP, Bildwissenschaft, 2003, S. 56-58; BREDEKAMP, 2004, S. 15-26.

26 BREDEKAMP, 2006, S. 12.

schaft auf jedem Gebiet, der Medizin, der Naturwissenschaft, der Sammlungsgeschichte, dem Design und der Kunsttechnologie betrieben werden. Falls diese Bedingungen nicht gegeben sind, liegt eine Spielart der Ästhetik vor.“²⁷

Bredekamp sieht eine Chance für das Projekt Kunst- als Bildwissenschaft aber auch darin, dass sich die Kunstgeschichte auf ihre alten bildwissenschaftlichen Traditionen, Gegenständen und Methoden besinne, die sich immer auch Bildern gewidmet habe, die nicht unter dem Begriff ‚Kunst‘ subsumiert worden seien. So habe die Mittelalterforschung auch das unscheinbarste Bilddokument, die Randzeichnung im Manuskript oder die Gürtelschnalle in ihre Untersuchungen mit einbezogen und müsse deshalb als Modell einer genuinen Bildwissenschaft betrachtet werden. Ebenso sei mit dem Aufbau der Kunst- und Gewerbemuseen im 19. Jahrhundert, die bis heute jede Form von menschlichen Artefakten sammeln, ordnen und erforschen, ein Fundament der Bildwissenschaft gelegt worden. Auch die Einbeziehung der Fotografie in die Methoden des Faches, das bereits Mitte des 19. Jahrhunderts die fotografische Reproduktion als Instrument einsetzte, um den Erkenntniswert der Originale über deren Sichtbarkeit zu steigern, sei als bildwissenschaftliches Instrument zu werten. Dann sei auch die Erforschung der Fotografie als ein neuer Gegenstand der Bildgeschichte, die ja erst seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts mit der endgültigen Etablierung in den Kunstkontext zur *Kunstgeschichte* im engeren Sinne gehört, in das Fach Kunstgeschichte integriert worden.

27 Ebd., S. 21.



Abb. 3: Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Tafel Nr. 70 (Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. v. Martin Warnke, Berlin 2000, S. 115)

Bredekamp erinnert an die Kritik am Positivismus des 19. Jahrhunderts, die Kunst begrifflich in eine Hochkunst und in das Kunstgewerbe spaltete, und Aby Warburg, der den Bildbegriff in die Kunstgeschichte einführte. Warburg, der seine Bildquellen im Bilderatlas *MNEMOSYNE* ohne Unterschied der Medien, der Epochen und Kunstkontexte sammelte und dokumentierte, sah sich selbst als Bildhistoriker (Abb. 3). Er suchte die Bilder im weitesten Sinne zu definieren und ihr Wirken als „Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte“ zu bestimmen. Warburgs Arbeit über das Schlangenritual der Hopi-Indianer, seine Typologie der Briefmarken und der Bilderatlas mit Bildzeug-

nissen aus Hochkunst und Popularkultur, von der Reklame bis zur wissenschaftlichen Illustration, von der Antike bis zur Gegenwart, bilden die Essenz einer Kunstgeschichte als *Bildwissenschaft aller Bilder*, um die es Bredekamp geht.

Die Entwicklung genuin bildwissenschaftlicher Methoden habe, so Bredekamp, bereits im 16. Jahrhundert mit Giorgio Vasari in Florenz begonnen.²⁸ In Vasaris *Künstlerviten* (1550) sei eine erste Kunstgeschichtsschreibung anhand eines immensen Reservoirs von Vergleichs- und Bewertungsmethoden hervorgegangen und aus seiner Sammlung von Zeichnungen, die er in Alben zusammenstellte, sei ein Arbeitsinstrument für den Bildvergleich geschaffen, dass das Fundament der bildhistorischen Tätigkeit ist. Die vergleichende Bilderfassung, das vergleichende Sehen und Reflektieren der Formen, ist bis heute die Grundlage jeder bildanalytischen Tätigkeit, auch wenn sich die Arbeitsinstrumente etwa mit der Benutzung der digitalen Bildarchiven geändert haben. Wer heute die Neugründung einer Bildwissenschaft fordert, so resümiert Bredekamp, übersieht, dass sie bereits in der frühen Neuzeit mit den ersten Sammlungen von Zeichnungen und Reproduktionen von Artefakten grundgelegt wurde und sich damals „Bildwissenschaft [...] durch die mediale Nutzung des Bildes als Erkenntnismittel“²⁹ entfaltete.

2.5 Politische Ikonographie

In einem jüngst veröffentlichten Beitrag mit dem Titel „Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft“ erinnert sich der in Hamburg emeritierte Kunsthistoriker Martin Warnke, dass er 1985 die Frage, ob der Gegenstandsbereich des Faches Kunstgeschichte auf alle Bilder, auch auf die in Massenmedien publizierten Bilder ausgeweitet werden soll, verneint habe.³⁰ Als er 2003 seinen Beitrag zur 6. Auflage des von ihm mitherausgegebenen Bandes *Kunstgeschichte – Eine Einführung* überarbeitete, entschloss sich Warnke zu einer positiven Antwort.³¹ Neue Medien der Kunst, wie Kunstvideos und Netart, und die Tatsache, dass KunsthistorikerInnen die neuen Medien nutzen, führten Warnke zu einer Meinungsänderung, denn „es gibt keine andere Wissenschaft, welche sich dem visuellen Anteil der Massenmedien stellen könnte als die Kunstwissenschaft

28 BREDEKAMP, 2006, S. 15.

29 Ebd., S. 16.

30 WARNKE, 2007, S. 109-116.

31 DERS., 2003, S. 23-48.

[...].“³² Wie den anderen Protagonisten der Bildwissenschaft geht es Warnke um die Anbindung des Fachs Kunstgeschichte an die Bildproduktion der Gegenwart, um sich nicht „zu einer ‚zweiten Archäologie‘ zurück [zu entwickeln], wenn es die universale Wirkungsmacht der Bilder in der Gegenwart ignorierte.“³³

Mit Martin Warnke verbindet das Fach Kunstgeschichte die Erforschung einer ‚Politischen Ikonographie‘, die insbesondere der Frage nachgeht, in welcher Weise sich politische Mächte und Instanzen zur Verbreitung ihrer Ideen und zur Schaffung oder Erhaltung ihrer Macht der Bilder bedienen, wie Bilder – auch im Vergleich mit anderen Medien der Machtausübung – politisch wirksam werden können.³⁴ Folglich sieht Warnke die Gegenstände einer Kunst- und Bildwissenschaft als „Angebote, die mit der Absicht einer Wirkung hervorgebracht worden sind.“³⁵ Was Warburg in seinem Bilderatlas sichtbar machte und Belting aus bildanthropologischer Sicht vertritt, beobachtet auch Warnke, nämlich die ‚longue durée‘ der bildhistorischen Verfahrensweisen und visuellen Strategien, die in den modernen Massenmedien weiterleben und nachwirken. Kontinuitätslinien, so lautet Warnkes These, seien nicht so sehr in der aktuellen Kunst, sondern in den Massenmedien zu suchen, die jahrhundertalte Bildpraktiken anwendeten und altgewohnte Rezeptionsweisen perpetuierten. Die Umorientierung der Kunst- zur Bildwissenschaft sei deshalb in der „objektiven Strukturverwandtschaft zwischen den Funktions-, Produktions- und Rezeptionsmechanismen alter Kunst und neuen Bildmedien“ wohl begründet.³⁶ Warnke belegt seine These mit einigen Beobachtungen am Beispiel Fernsehen, das jetzt als flaches gerahmtes Bild an der Wand die alte Tradition des Galeriebildes weiterführt, das den uralten Wunschtraum, die Bilder ‚lebendig‘ zu sehen, erfüllt, das die aristotelischen Mimesis-Postulate erfüllt oder die alten Inszenierungsstrategien, etwa die ‚apparitio regis‘ oder die Maske reformuliert etc. (Abb. 4).

32 Ebd., S. 26.

33 WARNKE, 2007, S. 109.

34 Zur politischen Ikonographie siehe etwa WARNKE, 2006, S. 147-164; DERS., Politische Landschaft, 1992; DERS., Politische Ikonographie, 1992, S. 23-28; DERS., 1987, S. 483-506.

35 DERS., 2007, S. 110.

36 Ebd.



Abb. 4: Condoleezza Rize, Filmstill aus: Michael Moore, *Fahrenheit 9/11*, 2004.

In diesem Kontext sei es zu bedenken, dass die Kunstgeschichte gern ihr vulgär oder überholt erscheinende Gegenstände abgestoßen habe. So wurde das mittelalterliche Kultbild vom ästhetisch hochwertigeren Andachtsbild verdrängt und, ungeachtet seiner massenhaften Verbreitung, etwa im Votivbild, der Volkskunde überlassen: „Die bildwissenschaftlich orientierte Kunstwissenschaft müßte ein Interesse an Formen trivialisierter, so genannter herabgesunkener Hochkunst oder an so genannter Volkskunst zurückgewinnen.“³⁷ Ohne die Erfahrungen und Materialien der Ethnologie sei dies allerdings nicht machbar. Auch in dieser Position geht es um eine Geschichte aller Bilder, die mit den Analysemethoden der Kunstgeschichte und im Austausch mit den benachbarten Disziplinen zu erforschen seien.

2.6 Bildbetrachtung als Kulturtechnik

Bildbetrachtung ist wie Lesen, Schreiben und Rechnen eine Kulturtechnik.³⁸ Anders als Lesen, Schreiben und Rechnen unterliegt das Betrachten von Bildern keinen festen, geschweige denn kodifizierten Regeln: Es gibt keine der Orthographie, Grammatik, der Algebra, Geometrie etc. vergleichbaren, erlernbaren Methoden für die Betrachtung von Bildern. In einer Kultur, die uns täglich dazu bringt, immer mehr Bilder anzuschauen und zu verstehen, ist Bildbetrachtung eine Praktik, die wir von klein auf geübt haben und in der wir ange-

37 Ebd., S. 114.

38 Siehe zum Folgenden ausführlich KRUSE, *Moderne Bildtechniken*, 2010.

sichts ihrer Regellosigkeit eine erstaunliche Routine und Sicherheit entwickelt haben. Noch bevor wir ein Wort lesen oder schreiben konnten, haben wir bereits den Umgang mit einer Vielzahl von Bildern erlernt, haben in Bilderbüchern die Welt entdeckt, über Bilder gestaunt und uns aus einer Bilderfolge erste Geschichten erschlossen. Doch verglichen mit den hochentwickelten und ausgearbeiteten Methoden der anderen Kulturtechniken ist Bildbetrachtung quasi Analphabetismus oder besser An-Ikonismus, der sich durch alle soziale Schichten zieht. Das Lernziel Bildkompetenz bahnt sich erst jüngst über ein die Ausarbeitung einer fächerübergreifenden Bilddidaktik einen Weg in die Lehrpläne der Schulen.³⁹ Professionelle Bildbetrachter sind Minderheiten ganz verschiedener kultureller Teilbereiche, die sich für ihre spezifischen Tätigkeiten jeweils eigene Regeln der Bildkompetenz geschaffen haben. Einige von ihnen denken über ihren Umgang mit Bildern nach. Die allermeisten Menschen jedoch sind Laien im Umgang mit Bildern, und es ist deshalb eher Regel- und Methodenlosigkeit, die Bildbetrachtung in unserer Kultur charakterisiert.

Die Frage zu stellen, warum wir uns in unseren hochspezialisierten Wissenskulturen einen Teilbereich erhalten haben, für den wir nicht allgemein verständliche, von allen erlernbare, konventionalisierte Regeln ausgearbeitet haben, ist interessant. Wir werden uns mit ihr in einer Bildwissenschaft, die darauf zielt unsere Bildkompetenz zu steigern, zu beschäftigen haben: „[...] die Intelligenz der Bilder liegt in ihrer jeweiligen visuellen Ordnung, die offene Frage bleibt, wie sich diese Ordnung verstehen lässt, welchen Regeln sie folgt und wie viel konkrete Eigenart sie enthält.“⁴⁰ Grundlegend für eine Ordnung der Bilder bleiben die in der Kunstwissenschaft bereits erarbeiteten Kriterien, die im Zuge bildwissenschaftlicher Forschungen geschärft werden. Für die Mehrzahl der nicht-professionellen Bildbetrachter gilt wohl ein hochgradig habitualisierter, weitgehend unreflektierter, wenn nicht unbewusster Umgang mit Bildern, da sich Bilder allen bestehenden Regeln der Operation und Kommunikation mittels Zeichensystemen widersetzen. Um dem visuellen Kommunikationsangebot der Bilder zu begegnen, erfinden wir im täglichen Umgang mit ihnen immer wieder andere und neue Regeln. Genau dies macht die Bilder suspekt, sodass sie mal als eine große Bereicherung unserer Kultur, mal als eine Gefahr angesehen werden können.

39 BODENSTEINER, 2007.

40 BOEHM, Iconic turn, 2007, S. 35.

Kann man denn Bildbetrachtung überhaupt als eine Technik bezeichnen im Sinne einer ausgebildeten Fähig- oder Fertigkeit, die zur Ausübung einer Sache notwendig ist? Legt man den Kulturbegriff der interdisziplinären Forschergruppe *Bild, Schrift, Zahl* am Berliner *Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik* zu Grunde, so fällt Bildbetrachtung unter die Kulturtechniken im engeren Sinne: unter Kultur wird nicht mehr länger das verstanden, „was in Werken, Monumenten und Dokumenten sich zu stabiler Form auskristallisiert“.⁴¹ Die Signifikanz von Kultur liegt vielmehr in „Handlungen, Vollzügen, Ritualen und Routinen“, in alltäglichen Lebensformen. In diesem Kulturkonzept „gilt das Augenmerk verstärkt den *nicht*-propositionalen Wissensformen, also dem impliziten, verkörperten Wissen, das sich im Umgang mit Dingen und Instrumenten zeigt und bewährt“, und der „Erkenntnisdimension von Bildlichkeit“.⁴² Hierin lässt sich die bewusste oder aktive Form von Bildbetrachtung ganz allgemein als eine performative Handlung integrieren, in deren Verlauf ein Betrachter mit einem Bild kommuniziert, um über den Visus durch Beobachtung und Interaktion mit dem Kommunikationspartner zur Erkenntnis von Bild und Medium zu gelangen. Eine ganze Reihe von historischen Beispielen, in denen Betrachter über Bildbetrachtung nachdenken, machen deutlich, dass sich Bilderkenntnis als eine leibseelische Erfahrung vollzieht (Abb. 5).⁴³ Der Berliner Kulturwissenschaftler Thomas Macho, der Kulturtechniken als Techniken bezeichnet, „mit denen symbolische Arbeit verrichtet wird“, hat jüngst die notwendige Bedingung der Rekursivität betont, die sie von allen anderen Techniken unterscheidet.⁴⁴ So wie man das Malen malen, das Schreiben schreiben und das Lesen lesen kann, so lässt sich auch das Bildbetrachten betrachten. Als *second order techniques*, so Macho, „brauchen und generieren sie Medien ihrer Operation“ und, man möchte hinzufügen, ihrer Selbstreflexion.

41 KRÄMER/BREDEKAMP, 2003, S. 14.

42 Ebd. [Hervorh. i. O.].

43 Siehe KRUSE, *Imagination, Illusion, Repräsentation*, 2010; BÄTSCHMANN, 1985, S. 183-224.

44 MACHO, 2007, S. 181.

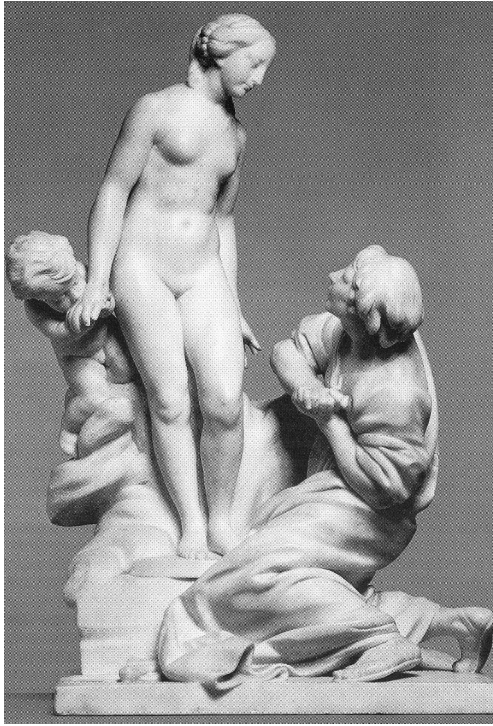


Abb. 5: Etienne Maurice Falconet, *Pygmalion und Galatea*, Walters Art Gallery (Ekkard May, Kurt Wettengl (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, München 2002, Abb. 181)

Wer Bildbetrachtung als eine kulturspezifische, symbolische Handlung zum Zweck der Bilderkenntnis untersucht, der wird außer dem Bild vor allem den Bildbetrachter in den Blick nehmen müssen. Bildbetrachtung als Kulturtechnik ist Teil der Rezeptionsästhetik, und zwar gerade in historischen Kunstkontexten, in denen sich der Betrachter nur mehr in Texten greifen lässt. Für Wolfgang Kemp, der die ursprünglich literaturwissenschaftliche Rezeptionsästhetik in die Kunstwissenschaft eingeführt hat, ist der Bildbetrachter jedoch explizit kein Untersuchungsgegenstand, geht es ihm um eine intendierte Wirkungsästhetik, die Betrachterreaktionen aus (historischen) Bildern und kodifizierten Bildkonzepten rekonstruiert.⁴⁵ Bildbetrachtung als Kulturtechnik verfolgt daran anschließend die Fragen, welche kognitiven und emotionalen Prozesse

45 KEMP, 1985, S. 7-27.

Bilder im Betrachter auslösen, welche psychischen Vermögen und Fakultäten die Betrachtung von Bildern stimuliert,⁴⁶ welche Erkenntnisse über die Betrachtung von Bild und Medium gewonnen werden können⁴⁷ und wie sich Bildbetrachtung als performativer Akt und als symbolische Handlung in den historischen Kunst- bzw. Bilddiskursen kontextualisiert. Dies sind Fragen einer allgemeinen wie historischen Bildwissenschaft. Sie schließen an die Bild-Anthropologie an, die den Menschen als ‚Ort der Bilder‘ ins Zentrum rückt.

3. Kunst- und Bildwissenschaft: eine notwendige Ergänzung für die historischen Kulturwissenschaften

Meinen Durchgang durch die aktuellen Positionen der Kunst- als historische Bildwissenschaft werde ich abschließend in einigen Punkten zusammenfassen:

- Eine kunsthistorische Bildwissenschaft versteht sich als philosophische und philosophiehistorische Grundlagenforschung, die das Bild als kulturelles Paradigma, als eine Logik sui generis, zum zentralen Gegenstand erhebt.
- Wer Bildwissenschaft betreibt, definiert seinen Gegenstand, verfügt über ein Bildarchiv und die Kenntnisse großer Mengen von Bildern. Dies sind die Voraussetzungen, um Bilder materiell zu beschreiben und zu analysieren und über die Reflexion ihrer Formen zur Erkenntnis von Bild und Medium zu gelangen.
- Eine kulturanthropologisch orientierte Kunstwissenschaft setzt Bilder in das Beziehungsgeflecht von Körpern und Medien und stellt zwei komplementäre Fragen: Wozu machen wir Bilder und was machen Bilder mit uns? Dies sind grundlegende Fragen, die kulturspezifisch und kulturhistorisch in den diversen (globalen) Bildkulturen zu entfalten wären.
- Kunst- als Bildwissenschaft ist historische Kommunikationsforschung. Sie befasst sich mit den Kulturtechniken der Bildbetrachtung und fragt danach, *wie* Bilder kommunizieren, auch im Unterschied zu anderen, etwa sprachlich verfassten Kommunikationsformen.

46 Siehe dazu ausführlich HUBER, 2004, S. 79f.

47 Siehe hierzu KRUSE, 2003.

Aus diesen Grundlagen heraus werden sich potenziell für alle kulturwissenschaftlichen Disziplinen Perspektiven für eine Einbeziehung von Bildern in die jeweiligen Untersuchungsgegenstände und Fragestellungen eröffnen, und es ist wünschenswert, dass sich Bildwissenschaft in der Geschichtswissenschaft, den Sozialwissenschaften, den Philologien und anderen Fächern fest etablieren wird. Ziel dieses transdisziplinären Unternehmens ist über die Steigerung der allgemeinen und spezifischen Bildkompetenzen in den Disziplinen zu einem umfassenderen Verständnis von (den) Kultur(en) und ihren Medien zu gelangen. Bildkompetenz gehört nicht zuletzt deshalb unbedingt auf die Lehrpläne der Schulen.⁴⁸

Abbildungsverzeichnis: Bildunterschriften

- 1) Mammut (2006 entdeckt im Vogelherd, einer Höhle auf der Schwäbischen Alb), Institut für Ur- Und Frühgeschichte der Universität Tübingen (Foto: Hilde Jensen).
- 2) a) Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon (Ausschnitt), New York, Metropolitan Museum of Art.
b) Maske des Lega-Stammes (Zaire), Stuttgart, Linden-Museum (Klaus Herding, Les Demoiselles d'Avignon. Eine Herausforderung der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1992, Faltafel u. Abb. 15).
- 3) Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne, Tafel 70 (Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne, hrsg. v. Martin Warnke, Berlin 2000, S. 115).
- 4) Condolezza Rize, Filmstill aus: Michael Moore, Fahrenheit 9/11, 2004.
- 5) Etienne Maurice Falconet, Pygmalion und Galatea, Walters Art Gallery (Ekkard May, Kurt Wettengl (Hg.), Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, München 2002, Abb. 181).

48 Siehe hierzu die interdisziplinäre Arbeitsgruppe *Bilddidaktik* von Ernst Wagner am *Staatsinstitut für Schulqualität und Bildungsforschung* in München; BODENSTEINER, 2007 und 2010.

Literatur

- BÄTSCHMANN, OSKAR, Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von WOLFGANG KEMP, Köln 1985.
- BELTING, HANS, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- DERS., *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- DERS., *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005.
- DERS. (Hg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, München 2007.
- BLUMENBERG, HANS, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979.
- BODENSTEINER, PAULA u. a. (Hg.), *Wissensgenese an den Schulen. Beiträge einer Bilddidaktik*, Bd. I und II, München 2007 und 2010.
- BOEHM, GOTTFRIED, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: *Was ist ein Bild?* hg. von GOTTFRIED BOEHM, München 1994.
- DERS., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007.
- DERS., *Das Paradigma ‚Bild‘. Tragweite der ikonischen Episteme*, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von HANS BELTING, München 2007, S. 77-82.
- DERS., *Iconic turn. Ein Brief*, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von HANS BELTING, München 2007, S. 27-36.
- BREDEKAMP, HORST, *A neglected Tradition: Art History as Bildwissenschaft*, in: *Critical Inquiry* 29 (2003), S. 418-428.
- DERS., *Bildwissenschaft*, in: *Lexikon der Kunstwissenschaft*, hg. von ULRICH PFISTERER, Stuttgart 2003, S. 56-58.
- DERS., *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn*, in: *Iconic turn: Die neue Macht der Bilder*, hg. von CHRISTA MAAR/HUBERT BURDA, Köln 2004, S. 15-26.
- DERS., *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche*, in: *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, hg. von KLAUS SACHS-HOMBACH, Köln 2006, S. 11-26.

- BREDEKAMP, HORST/ULLRICH, WOLFGANG, Schwarze Legenden, Wucherungen, visuelle Schocks. Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp im Gespräch mit Wolfgang Ulrich, in: *Neue Rundschau* 114, 3 (2003), S. 9-25.
- HUBER, HANS DIETER, *Bild Beobachter Milieu. Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Ostfildern-Ruit 2004.
- HUBER, HANS DIETER/KERSCHER, GOTTFRIED, Kunstgeschichte im ‚Iconic turn‘. Ein Interview mit Horst Bredekamp, in: *Kritische Berichte* 1 (1998), S. 85-93.
- KEMP, WOLFGANG, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, hg. von WOLFGANG KEMP, Köln 1985, S. 7-27.
- KRÄMER, SIBYLLE/HORST BREDEKAMP, Kultur, Technik, Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung von Kultur, in: *Bild, Schrift, Zahl*, (Kulturtechnik, Bd. 1), hg. von SIBYLLE KRÄMER/HORST BREDEKAMP, München 2003, S. 11-22.
- KRUSE, CHRISTIANE, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.
- DIES./SABINE KAMPMANN, Nicht-künstlerische Bilder, kritische berichte. *Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 4 (2009).
- KRUSE, CHRISTIANE, Moderne Bildtechniken in Wissenschaft und Forschen, in: *Wissensgenese an Schulen. Beiträge zu einer Bilddidaktik*, hg. v. PAULA BODENSTEINER u. a., München 2010, S. 23-42.
- DIES., Imagination, Illusion, Repräsentation. *Bildbetrachtung als Kulturtechnik*, in: *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der frühen Neuzeit*, hg. von HORST BREDEKAMP u. a., München 2010 (im Erscheinen).
- KULTERMANN, UDO, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Frankfurt a. M. u. a., 1981.
- MACHO, THOMAS, *Körper der Zukunft. Vom Vor- und Nachleben der Bilder*, in: *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, hg. von HANS BELTING, München 2007, S. 181-194.
- MITCHELL, W. J. THOMAS, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994.
- MITTELSTRAß, JÜRGEN, Die Geisteswissenschaften im System der Wissenschaft, in: *Geisteswissenschaften heute*, hg. von WOLFGANG FRÜHWALD u. a., Frankfurt a. M. 1991, S. 15-44.
- SACHS-HOMBACH, KLAUS, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003.

- DERS. (Hg), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt a. M. 2005.
- SCHULZ, MARTIN, Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München 2005.
- WARNKE, MARTIN, Das Bild als Bestätigung, in: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, 2 Bde., hg. von WERNER BUSCH, München/Zürich 1987, Bd. 2, S. 483-506.
- DERS., Politische Ikonographie, in: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, hg. von ANDREAS BEYER, Berlin 1992, S. 23-28.
- DERS., Politische Landschaft: zur Kunstgeschichte der Natur, München 1992.
- DERS., Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte, in: Kunstgeschichte – Eine Einführung, hg. von HANS BELTING, u. a., 6. Aufl., Berlin 2003, S. 23-48.
- DERS., Der Anteil der Öffentlichkeit am neuzeitlichen Herrscherbild, in: Iconic world: Neue Bilderwelten und Wissensräume, hg. von CHRISTA MAAR, Köln 2006, S. 147-164.
- DERS., Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft, in: Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten, hg. von JOSEF FRÜCHTL/MARIA MOOG-GRÜNEWALD (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 8), 2007, S. 109-116.