

# Dinge in Bewegung. Über Bildkonsum

WOLFGANG KASCHUBA

Mit den folgenden Überlegungen lässt sich der Autor insofern auf ein Abenteuer ein, als er kein Kunst- oder Bildwissenschaftler, sondern Ethnologe ist – *notabene* in Europa und mit kulturhistorischen Interessen. Sich auf dieses Abenteuer einzulassen, fällt freilich nach der nochmaligen Lektüre von Hans Beltings Überlegungen zu einer »Bild-Anthropologie« etwas leichter. Dort plädiert der Kunsthistoriker für einen anthropologisch erhellten Zugang zur weiten und unübersichtlichen Landschaft der Bilder, die als individuelle wie kollektive Symbolisierungspraxen zu verstehen sind und die dadurch einen offeneren Ausblick auf die Menschen und ihre Imaginationen freigeben. In dieser erweiterten Perspektive bilden die Menschen nicht nur die Produzenten oder Rezipienten von Bildern, sondern vielmehr deren Verkörperung – den komplexen »Ort der Bilder«<sup>1</sup>. Bilder repräsentieren ihrerseits demzufolge weder »Abbilder« noch »Exklaven« von Wirklichkeit, sondern sind nichts weniger als deren kulturelle Vorstellungsmöglichkeit selbst. Sie fungieren und funktionieren damit als ein spezifisch anthropogener Modus von Welt-Anschauung: als ein Leben *in* Bildern und *als* Bilder.

## Der Wahrnehmungsmodus ›Bild‹

Dieser Vorschlag wird hier als »Passwort« aufgegriffen, um damit auch fremde oder ungewohnte Bildräume betreten zu können. Denn die Ethnologie wendet sich bekanntlich eher einer »Praxeologie« der Bilder zu, also ihrem sozialen und kulturellen Gebrauch, den kognitiven und sensitiven Imaginationen, den symbolischen Verweigerungen und Beschwörungen, den Verhandlungen und Verwandlungen, den Selbst- und Fremdbildern im

---

1. Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2002, S. 11f.

Sinne kultureller Repräsentationen, als dass sie Bildgeschichte, Ikonologie, Materialität und Medialität wirklich bedächte. Sie unterscheidet dabei auch nicht zwangsläufig zwischen metaphorischen und nicht-metaphorischen Bildern, sondern verlässt sich ganz pragmatisch auf jeweilige kulturelle Konventionen über Bilder – die bekanntlich höchst unsicher, wankelmütig und wandelbar sein können.

Diese methodische *Nonchalance* macht sie in ihren Verstehensversuchen unabhängiger von bestimmten kanonisierten Deutungen und epistemologischen Korsetten, zugleich aber auch deutlich kurzatmiger in ihren hermeneutischen Zugriffen. Insofern ist die Ethnologie keine reine Bildwissenschaft, in der sich das Bildverständnis auf ästhetisierte Produktions-Rezeptions-Verhältnisse sowie auf Gegenstände von entsprechender Konsistenz oder Medialität konzentriert, die ihrerseits gegebenenfalls sogar den Anspruch des Kunstwerks begründen. Da die Traditionen der europäischen Hochkultur- und Kunstgeschichte, die eben dieses Bildprogramm verkörperten, weder im Fokus der alten Völkerkunde noch in dem der alten Volkskunde lagen, kamen hier jeweils nur Seitenfelder von Kunst in Betracht. Votivtafeln europäischer Bauern etwa oder Kultgegenstände außereuropäischer Kulturen konnten – als »Volkskunst« oder als »primitive Kunst« deklariert und damit zugleich gentrifiziert – kaum ikonologische Betrachtungsweisen nach sich ziehen.

Anders sieht es freilich aus, wenn der Begriff ›Bild‹ auch ganz grundsätzlich den kognitiven wie den sinnlichen Wahrnehmungsmodus meint, der unseren Umgang mit inneren wie äußeren Bildern als Repräsentationen der ›Welt‹ steuert. Dann steht die Ethnologie durchaus für eine lange und intensive Beschäftigung mit solchen Bildern, die wiederum Erinnerungen und Erfahrungen, Wahrnehmungen und Wünsche, Identitätsvorstellungen und Feindbilder kollektiv verfügbar und subjektiv vorstellbar machen. Denn die Beschäftigung mit kulturellen Repräsentationen des Ich, des Wir, des Anderen und des Fremden, also mit symbolischen Praktiken und rituellen Formen der Vergemeinschaftung wie der Differenzbestimmung, meint zuallererst auch eine intensive Auseinandersetzung mit einem Kaleidoskop gedachter und gemachter, also: ›gelebter‹ Bilder. Fetisch oder Totem, Tätowierungen oder Amulett ›be-bildern‹ im Übrigen ikonisch tatsächlich nichts anderes als Kreuz oder Nationalflagge, auch wenn Nicht-Ethnologen gerne mehr hineingeheimnissen wollen.<sup>2</sup> Doch macht auch diese kleine Einschränkung die Frage nach interkulturellen wie transkulturellen Codes in den Bildern um nichts uninteressanter.

Diese moderierende und ordnende Funktion der Bilder trifft aber vor

---

2. Wolfgang Kaschuba: *Einführung in die Europäische Ethnologie*. München 2003.

allem die spätmoderne Medien- und Netzgesellschaft mit großer Wucht, und dies keineswegs erst seit den lautstarken Entdeckungen von *pictorial* oder *iconic turns*.<sup>3</sup> Vielmehr findet sich dieses Wirkungsprinzip in Geschichte und Kultur ›schon immer‹ (wenngleich einst vielleicht unauffälliger, unaufdringlicher und deshalb eher in einer kulturalistisch verdichtenden Perspektive sichtbar zu machen). Eine Kulturwissenschaft muss in ihrem Verstehenswunsch stets auf jene Wahrnehmungsmodi von Gesellschaft zielen, die sich um das anthropologische Projekt der Weltaneignung zentrieren. Damit ist Geschichte für sie immer und wesentlich auch eine Geschichte von »Bildregimes«: eine Geschichte des dialektisch wirkenden Prinzips des Herrschens und Begreifens *durch* Bilder ebenso wie des Beherrscht- und Ergriffen-Werdens *von* Bildern. Deren Verfügbarkeit wiederum ermöglicht und erzwingt erst soziale Wahrnehmung. Andernfalls sind die betrachtenden Menschen in der Tat durch keine ›Repräsentation‹ repräsentiert: Weder besäßen sie ein Welt-Bild, noch wären sie in dem der anderen überhaupt enthalten. Bildverbote erklären sich auch aus der Intention heraus, bestimmte »gefährliche« Fenster in die Welt zu verschließen.

In diesem Sinne und in diesem Prozess werden Bilder in der Tat konsumiert, d.h. gedacht, gemacht, zur Benutzung angeboten, gebraucht, verändert, verschlissen, verbraucht, vergessen. Dabei trägt die Bedeutung des einzelnen Bildes oft ein frühes Verfallsdatum, besitzt nur kurze Gültigkeit. Der Prozess selbst hingegen dieses doppelten Be-Bilderns der Welt und Be-Bilderns als Welt bleibt dauerhaft und nachhaltig das zentrale anthropologische Antriebsprinzip.

## Einverleibungen: Präsenz und Repräsentation

Freilich verläuft dieser Prozess in seiner geschichtlichen Länge keineswegs gleichförmig. So lässt sich für die Vormoderne vermuten, dass ihr eine starke Tendenz zur Kontinuität und Konsistenz der Bilder innewohnt. Wo politische Herrschaft durch charismatische oder religiöse oder einfach gewalthafte Autorität legitimiert sein muss, wird sie bildlich wie medial auch auf Dauer gestellt. Der Altar, das Fürstenbild, das Szepter, die Reliquie, das Amulett: Die Bilder der Personen und Gegenstände sind selbst ›Gegenstände‹, als Medium also in ihrer Stofflichkeit und Physis dauerhaft, robust, beeindruckend und beständig. Sie sind eben auf symbolische Bedeutung und ewige Geltung angelegt: authentisch begründet und auratisch aufgeladen. Dies müssen sie auch sein, da sie mit ihrem Motiv des Herrschers, des Helden, des Heiligen oder des Weisen und in ihrem

---

3. William J. T. Mitchell: *Picture Theory*. Chicago 1994.

Medium Farbe, Holz oder Stein buchstäblich ›Statthalter‹ der Macht sein müssen: mächtige Repräsentationen. Sie müssen als Abbild also ebenso ›authentisch‹ sein wie das gemeinte Abgebildete. Den Respekt, der dem anwesenden König gelten würde, muss auch jedes seiner Abbilder an der Wand abnötigen.

Dies ist ein historisch notwendiges Prinzip, weil die vormodernen Bedingungen von Mobilität und Kommunikation die physische Ko-Präsenz des Herrschers erschweren. Deshalb ist seine symbolische Ko-Präsenz als Bild so entscheidend. Seine Porträts, seine Insignien, seine Altäre symbolisieren nicht nur seine Gegenwart, sie verkörpern, ja sie *sind* seine Gegenwart. Insofern stehen Kaiserpfalz und Dom, Herrscherporträt und Herrgottswinkel, Totempfahl und Gesichtsbemalung auch für ein historisches Bild-Programm, das systematisch in alle öffentlichen wie privaten Denkwelten eingreift und das nicht nur als ideologisches Konzept, sondern auch über seine spezifische Medialität – also Leinwand, Öl, Stein, Holz – das historische Denken beherrscht. Denn den Hirten, Bauern und Handwerkern fehlt lange Zeit eben auch der Zugriff auf diese spezifische Ressource von Trägerstoffen und Medien, um eigene, möglicherweise alternative Denkweisen systematisch ›be-bildern‹ und verbreiten zu können. Gerade deshalb wirken später dann die Verbreitung von Schrift- und Drucktechnik nicht nur in Europa bekanntlich so revolutionär.

Dieses Herrschaftsmonopol über die Bilder und ihre Medien ist umso bedeutsamer, als man für die Vormoderne davon ausgehen muss, dass die kollektiv verfügbaren Bildprogramme und Bildarchive noch eher schmal sind und dass sich individuelle Bilder daher nur aus einem kleinen und gut kontrollierbaren Arsenal von Grundmotiven entwickeln können. In der europäischen Welt geschieht dies etwa durch die eher seltene Anschauung von Gemälden und Wandteppichen, die vielleicht häufigere von bemalten Kirchenwänden und Kirchenfenstern, vielleicht von Epitaphen und von wenigen Büchern. Jedenfalls solange, bis dann eben die massenhaften Drucke von populären Kalendern und Bilderbogen gewaltige neue stoffliche wie mediale Bildressourcen schaffen. Zugleich wird damit aber auch verständlich, weshalb jeder historische Machtwechsel damals zu solch dramatischem Bilder- und Symbolsturz führt, wie ihn die europäische Geschichte so häufig verzeichnet: Der Wechsel der Symbole ist ebenso wichtig wie die physische Auswechslung des Herrschers.

Im Kontrast dazu scheint die europäische Moderne dann umgekehrt mit dem Prinzip »Bilderflut und Bilderwechsel« anzutreten, also die Vielfalt der Bildgestaltung und deren Wandelbarkeit zu ihrer Signatur machen zu wollen. Herrschaft über die Gesellschaft in Raum und Zeit vollzieht sich nun über die Beherrschung einer ›schnellen‹ Medialität der Bilder. Motive, Stoffe, Kontexte, Funktionen, Träger, Verbreitungsformen, Kommunika-

tionsweisen entwickeln sich nun gleichsam im ›High-Speed-Format‹ weiter. Dies bedeutet einerseits große Offenheit und hohe Wandlungsfähigkeit des Bild-Programms, andererseits und vor allem aber auch: Erhöhung der Verbindlichkeit des Bild-Prinzips selbst.

Um diese Entwicklung hier nur in einigen Andeutungen zu illustrieren,<sup>4</sup> mag man für das 18. Jahrhundert als »Sattelzeit« (Reinhard Koselleck) und Schwelle zur Moderne etwa auf das Konzept der Landschaft verweisen, das nun als spezifischer Raum-Modus die Wahrnehmung und die Bild-Produktion der Zeitgenossen steuert. Jenseits der Vielfalt ihrer Varianten, deren Profile vom Park bis zur Region damals natürlich auch sorgfältig ästhetisiert und typologisiert werden, wird ›Landschaft‹ damit zum verbindlichen Natur- und Bildformat: Sie sieht aus und begeht sich wie gemalt, weil sie ihr Bild *ist* – und nur ihr Bild. Den damaligen Zeit-Modus hingegen verkörpert die Mobilität. Für sie kann das Kutschengespann der Schnellpost stehen, ebenso gut aber auch dessen Ölgemälde oder auch der Fahrplanzettel am Rathaus. Denn alle drei sind nun Repräsentationen, mediale Träger jenes inneren Bildes von ›Tempo‹, das nun in die Gedächtnisse und in die Körper eingeschrieben wird. Und schließlich könnte man entsprechend das Bild des Individuellen als einen neuen Subjekt-Modus betrachten, der sich in der damaligen Ausbreitung etwa von Porträt und Tagebuch als Ich-Konstruktionen und -Repräsentationen niederschlägt. Denn dies sind nun eben auch die Medien für Einzigartigkeit, für Individualität – und zugleich sind es mediale Normative, ohne deren Erfüllung keine gültige Repräsentation besteht. ›Keine gültige Repräsentation‹ aber bedeutet bis dahin: Menschen und Völker ›ohne Geschichte‹, weil ohne das geforderte Bild und Medium eigener Identität.

Allerdings verkörpern Landschaft, Postkutsche und Porträt dann aber auch rasch ›konsumierte Bilder‹, weil sie bald an realer wie medialer Bedeutung und an symbolischem Gehalt verlieren. Denn Raum, Zeit und Subjekt gehen auf ihrem weiteren Weg in die Moderne allmählich über sie hinweg bzw. sie verschieben ihre Bilder und Deutungen. So verkörpert diese »Sehmoderne« von Landschaft, Postkutsche und Porträt wenige Generationen später nur mehr ›nostalgische‹ Bilder: Erinnerungen an Vergangenes, gespeichert im kollektiven Gedächtnis.

Hier, in der Vormoderne, könnte man die Bilder insofern als General-schlüssel, als Passepartout zu einer Welt begreifen, die sich erstmalig im Verlauf des anthropologischen Projektes selbst als vorrangige Wahrnehmungs-Welt identifizieren will: Ihre Einverleibung von Bildern schafft ihr noch mehr Welt!

---

4. Wolfgang Kaschuba: *Die Überwindung der Distanz. Zeit und Raum in der europäischen Moderne*. Frankfurt a.M. 2004.

## Passage und Transfer

Im 19. Jahrhundert entstehen dann neue und in sich verschränkte Raum-Zeit-Bilder, deren Wahrnehmungshorizonte sich ganz auf die Bühnen menschlicher Existenz und Praxis hin ausrichten. William Turners Gemälde *Rain, Steam and Speed* aus dem Jahr 1844 etwa funktioniert als Wahrnehmungsmedium von Technik und Geschwindigkeit offenbar auch deshalb so gut, weil dabei die revolutionär neue Technik von Dampfmaschine und Eisenbahn noch im alten Medium von Malerei und Leinwand repräsentiert wird. Kulturell – und das meint hier: kognitiv wie mental – wird die Veränderungsdynamik damit medial gedämpft und den Zeitgenossen der Übergang in die neuen Zeiten wesentlich erleichtert. Denn als ein als »Bild« Verfertigtes und Sichtbares lässt sich Geschwindigkeit für sie leichter erfahren und bewältigen, auch wenn sie schon damals angesichts des neuen Tempos der Welt das »Schwinden der Sinne« beklagten.<sup>5</sup>

Ähnliche symbolische Übersetzungs- und Koordinationsfunktionen wie das Gemälde übernimmt der Bahnhof, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Bau und Bild der europäischen Stadt der Moderne wird. Hier mündet »Welt« und beginnt sie zugleich – je nachdem, ob man nach Paris hinein- oder aus ihm herausfährt. Ankunft und Abfahrt finden darin ihren Ort und ihr Bild. Als »Willkomm« oder »Abschied« sind Ort und Anlass eben unzählige Male ab-, also neu-gebildet und durch Malerei, Literatur und Fotografie zur Figur und zum Ritual stilisiert. Zugespitzt möchte man fast formulieren, dass die neuen Bahnhöfe damals allein schon deshalb als jene viel zitierten »Kathedralen der Moderne« errichtet werden mussten, um aus dieser architektonischen Konstruktion dann jenes bildliche Projekt schaffen zu können: den pathetischen und mythischen Ort moderner Passagerituale.

Auch die Entwicklung der Großstadt insgesamt wird begleitet von dieser Dyade von Welt und Bild. Denn bereits Heines London oder Börnes Paris sind keine naiv erfahr- bzw. begehbaren Stadträume mehr, sondern nur mehr medial repräsentierbare Orte, die sich folglich auch nur mehr über ihre Darstellung durch Stadtplan, Stich oder Vedute als Totalität wahrnehmen lassen. Für diesen medialisierten Wahrnehmungseffekt haben sie längst selbst gesorgt mit ihren Stadtliteraturen, Messen und vor allem Weltausstellungen, in denen sie sich in ihren »Bildern« und »Bühnen« als Gesamtkunstwerk inszenieren. Und die Möglichkeiten von Fotografie und Film werden künftig sogar die Ströme ihrer Bewegungen von Menschen, Verkehrssystemen und Anschauungen neu visualisieren können.

---

5. Wolfgang S. Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 1979.

Schließlich komplettiert sich in diesem 19. Jahrhundert insbesondere auch jenes Bildarchiv der kollektiven Erinnerung, das die kulturelle Vergesellschaftung der Moderne überhaupt erst möglich macht. Erst hier entwickeln sich Techniken und Medien der Bildträger so weit, dass die Bilder materiell wie motivisch tatsächlich kollektiv gespeichert und individuell registriert sind. Bildung und technischer Fortschritt sind dafür notwendige Voraussetzungen. Und Denkmal und Kunstmuseum, historischer Roman und Historiengemälde, Nationalhymne und Fotografie bieten nun Modelle und Register dieser Erinnerungsdatenbank zugleich an. An die in diesem Bildarchiv damit ebenfalls gespeicherte symbolische und emotionale Energie kann nun auch appelliert werden, wenn ein lokales oder nationales ›Wir-Bild‹ abgerufen wird: vom Bürgermeister beim Stadtfest oder vom Kaiser im vaterländischen Krieg.

Insofern verkörpern diese Bilder für ihre Benutzer hier längst nicht mehr bloße Abbilder einer Wirklichkeit. Vielmehr stellen sie die Motive kollektiver Imaginationen der Moderne dar, die über Seh- und Wahrnehmungskonventionen geregelt und ganz auf die Repräsentation des Projekts »Fortschritt« hin ausgerichtet sind. Bilder dienen hier als Speicher für Wissen und Erinnerung, für Techniken der Verfertigung und Aneignung, als ein Katalog des künftig Möglichen.<sup>6</sup> Sie müssen aber in der Tat ›verinnerlicht‹, also auch benutzt und verbraucht werden, um dieses Mögliche überhaupt und immer wieder neu sehen zu können.

Im 20. Jahrhundert hingegen geht es vor allem um das Innen, um die individuelle Aneignung und den individuellen Konsum der Bilder. Mein Haus, mein Passfoto, mein Trauma: Das verweist doch auf einen neuen und individualistischen Bildgebrauch, bei dem Besitz, Verfügungsgewalt und Betroffenheit entscheidend sind. Durch den Umgang mit eigenen Fotoalben und Postkartensammlungen, mit eigenen Erinnerungen und Selbstbildern werden Lebensläufe, Lebensentwürfe, Utopien und Idole in Bildern verschmolzen, bei denen Imagination und Abbild, also vermeintlich ›innere‹ und ›äußere‹ Anteile, kaum mehr zu unterscheiden sind.

Die Biografisierung etwa durch Fotos, dann durch Videos, die in einer dichten *Rites de Passage* der Lebenslauf-Stationen als Bilder von der Wiege bis zur Bahre geregelt wird, produziert nun eine scheinbar neue Individualität der Identität. Und dasselbe bewirkt die ebenfalls enorm verdichtete Medienbiografie jedes Einzelnen, die nun zum Unikat wird, zu einem unverwechselbaren persönlichen Charakteristikum wie der Fingerabdruck. Wie viel Dürer und Goethe, wie viel Hitler und Coca-Cola, wie viel Madonna und Lindenstraße dann im persönlichen Bildgedächtnis jeweils gespei-

---

6. David S. Harvey: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge 1995.

chert und was aus dieser endlosen Bildergalerie individuell ausgewählt, zum eigenen ›Lebens-Film‹ zusammengeschnitten und als Bio-Clip angeeignet wird, das ergibt und erfordert völlig neue Synthesen jedes ›Ichs‹.

Gleichzeitig zwingt dies zu einer völlig neuen Praxis im Umgang mit Bildern und Medien als inkorporierten Bestandteilen dieses Selbst. Biografische Erinnerung ist damit längst aktive und mediale Bilderpolitik, weil in Generationen und Epochen, in Formaten und Stilen ›erinnert‹ werden muss. Und es wird heftig ›multi-‹ und ›intermedial‹ erinnert: Das Mischen der Bilder- und Mediengenres ist längst kein Privileg provokanter Kunst mehr, sondern alltägliche Praxis einer hobbyförmigen Ego-Bricolage aus *images*, *idols* und *sounds*, aus Poesiealben und Homepages. All das schafft zwar kaum mehr originelle Bilder, aber manchmal immerhin originelle *performances*.

Dieses Formatieren und Mischen der Bilder und Medien gilt vermeintlich erst seit der Bilderexplosion der 1960er Jahre. Es scheint mir jedoch genereller bereits für deutsche Geschichte und Gesellschaft des 20. Jahrhunderts insgesamt zu gelten, in der vom Kaiserreich über die Weimarer Republik und den Nationalsozialismus bis in die Postmoderne hinein stets wechselnde ›Ichs‹ und ›Wirs‹, also ganz unterschiedliche Selbstbilder in Beziehung zueinander gebracht werden mussten. Kein Wunder, dass wir angesichts solcher Kontingenz immer besonders viele motivische wie mediale Identifizierungshilfen benötigten: jene besonders ›deutschen‹ Gedichte und Gemälde, Romane und Fotos, Idole und Ideale. Über deren Bildercodes und ihre mediale Praxis ließen sich die gewünschten Vergemeinschaftungs- und Differenzpolitiken gesellschaftlich meist gut regulieren – meist allerdings auch mit dem bekannt tragischen Ausgang deutscher Wir-Entwürfe. Dass gerade wir deshalb auch besonders intensiv mit migrantischen Gegenentwürfen, also mit eigenen Selbstbildern der Anderen bei uns konfrontiert werden, mag daher kaum verwundern.

Immerhin: Bilder fungieren hier offenbar als komplexe Selbstbeschreibungen und als Kontextierungen des Ich, auch als Übermittler und Brücken, als Transfer-Medien zwischen drinnen und draußen, zwischen Vergewisserung und Angst, zwischen ›eigen‹ und ›fremd‹.

## **Konsumieren die Bilder nun den Betrachter?**

So stellen wir heute eigentlich erst richtig und zudem neurobiologisch bekräftigt fest, wie sehr Bilder stets ein zentrales kulturelles Navigationssystem all unserer bislang denkbaren Welten verkörperten und weshalb wir immer mehr davon als Medium unserer Wahrnehmungen und Praxen produzieren, inkorporieren und konsumieren mussten. Denn sie haben



nicht nur dabei geholfen, uns darin zu vergewissern, dass wir nun Geschwindigkeit erfahren, Räume sehen, Erinnerung aufbauen, kurz: Sinne und Gefühle medial reflektieren und koordinieren können. Vielmehr haben wir durch sie offenbar letztlich erst begriffen, wie »Welt« visuell überhaupt identifizierbar wird: durch kontinuierlichen Bildaufbau und Bildkonsum, durch einen permanenten Bild-Abgleich zwischen draußen und drinnen, durch Erkenntnisse von Analogie und Differenz. Bilder stehen insofern für integrierende Rahmungen auseinanderdriftender Welten. Deshalb versuchen wir nun auch zu begreifen, wie sie zwischen distanten Kulturen und Gesellschaften besseres Verstehen ermöglichen, weil sie wandern und entgrenzen. Denn Bilder sind eben auch migrantische Phänomene *par excellence*.

Zwischenzeitlich waren diese Bildqualitäten offensichtlich ein wenig vergessen. Da dominierten mit den *linguistic turns* Text und Sprache, Grammatik und Diskurs. Da schien das präzise Denken in Worten dem assoziativen Vorstellen in Bildern überlegen. Nun sind jedoch die Bilder mit Macht zurückgekommen: als *icons* und *pictures*, als *images* und *imaginations*. In ihren Konturen und Farben (und auch in ihren bedeutungsvollen Latino-Anglizismen) scheinen sie gegenwärtig behaglicher zu wirken als spröde Texte. Das muss keine Ablösung, kein Paradigmenwechsel sein, aber es ist eine Erweiterung des Sehfeldes. Gerade deshalb wird auch wohl das Fehlen einer »Bildwissenschaft«, die endlich lehren könne, diese neue Bildwirkung zu verstehen, allenthalben so schmerzlich beklagt.<sup>7</sup>

Beklagt wird freilich auch, dass nun doch nicht umgekehrt einfach alles Bild sein kann. Und dass das, was Bild dann also und dennoch sein soll, technisch wie materiell wie motivisch eben weniger klar sei denn je. Denn nun, mit dem Digitalen und dem Internet, scheint auch noch das Medium verlorengegangen. Wird mit dem digitalen Bild endgültig die Fähigkeit zum Denken in »authentischen« Bildern eingebüßt? Hans Belting argumentierte kürzlich:

Die Krise der Analogie wurde auch durch das digitale Bild herbeigeführt, dessen Ontologie durch die Logik seiner Produktion ersetzt erscheint. Wir misstrauen Bildern, deren Entstehungsart sich nicht mehr in die Rubrik der Abbilder einordnen lässt.<sup>8</sup>

Er verweist damit auf das Problem, dass digitale Medialität scheinbar kör-

---

7. Horst Bredekamp: Drehmomente. Merkmale und Ansprüche des »iconic turn«. In: Maar, Burda 2004, S. 15-26.

8. Belting 2002, S. 18.

perlos daherkommt, ohne rechten Ort und Rahmen, obwohl sie doch an Projektionsfolien wie Schirm oder Wand gebunden bleibt.

Dieses Misstrauen gegenüber dem Medium korrespondiert in gewisser Weise mit jedem anderen Misstrauen, dem nun auch viele Bildinhalte, also die alltäglichen Themen und Konflikte, inzwischen merkwürdig ›körperlos‹ gezeichnet erscheinen. Meist sind es kulturalistisch getönte Bilder, die Umstände und Befindlichkeiten beschreiben sollen und in denen vielfach von »Überfremdung«, von »Parallelgesellschaften« und vom »Kampf der Kulturen« die Rede ist. Gewiss, Bilder sind nie ›falsch‹; aber solche Bilder sind gefährlich, weil sie das »Fenster zur Welt« auf einen suggestiven Sehschlitz reduzieren: auf simple schwarz-weiße Feind-Bilder.

Jedenfalls: Das Foto existiert nunmehr als Datei! *Net Art* kann sehr flüchtig sein! Simulation verwischt die Grenze zwischen Bild und Nicht-Bild; der weltweite Bilderkrieg verläuft auch zwischen totalem Abbildungsgebot und religiösem Abbildungsverbot. Mehr denn je scheinen die Bilder einerseits überall und präsent und uns daher bedrängend nahe. Aber mehr denn je scheinen sie sich dabei andererseits auch als ›unsere‹ Bilder ihrer Beherrschung zu entziehen.

All dies klingt irgendwie bedrohlich. Nachdem wir uns bislang die Bilder einverleibt und konsumiert haben, ›konsumieren‹ sie nun uns? Wenn Kinder sich nur mehr als Harry Potter entwerfen wollen, wenn Jugendliche sich als Dauer-Casting-Superstars träumen, wenn Erwachsene sich als Mallorca-Lebenszeit-Touristen selbst verwirklichen wollen, wenn wir in »Bilderkriegen« Feldzeichen fundamentalistischer Kulturauffassung aufpflanzen, verfügen wir dann überhaupt noch über eigene, über ›innere‹ Bilder unserer selbst?

Der Wissensforscher Bruno Latour hat jüngst beschrieben, wie Wissenschaft Orte in Daten verwandelt und sie verschwinden lässt, indem sie diese in geometrische oder geologische Schaubilder umwandelt, in chemische oder klimatische Datensätze auflöst.<sup>9</sup> Machen die Bilder mit den Betrachtenden nun dasselbe? Werden auch diese kulturell ›digitalisiert‹, in diskrete Informationen umgewandelt, weil sie sich selber nicht mehr richtig wahrnehmen? Ist die eigentliche »Krise der Repräsentationen« eine Krise der medialen Subjekte, die sich selbst nur noch in einem Nirgendwo der Bilder aufgesogen finden?

Das könnte eine halbwegs dramatische, vor allem: angemessen kulturpessimistische Schlussgeste sein, wie sie die Medienapokalyptik der jüngeren Vergangenheit gerne formuliert hat, um zumindest die eigene intellektuelle Zukunft innerhalb der trivialisierten Medienwelt zu retten.

---

9. Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M. 2002.

Eine ethnologische Betrachtung kann hingegen auch eine ganz andere Prognose gestatten, gewonnen auf der Grundlage anderer Erfahrungen mit Medien und Bildern und insbesondere mit kulturkritischen Theorien, die den medienverschuldeten Untergang schon einmal beschworen haben. Es gibt auch heute ein Leben diesseits der Medien, außerhalb des Internet und nach dem digitalen Bild (oder Nicht-Bild) – sofern wir uns nur trauen, unsere eigenen Bilder neu zu finden und zu erfinden.

