

IKONOGRAPHIE - IMAGINARIUM

Anfänge und Prinzipien bildkundlicher Forschung (zuerst 1997)*

Auf Initiative französischer Historiker ist 1926 vom *Comité international des sciences historiques* im Rahmen der Vorbereitung des ersten internationalen Historikerkongresses nach dem Weltkrieg eine *Enquête sur l'organisation de la documentation iconographique* verschickt worden.⁵ Als deren Ergebnis konnte auf dem Internationalen Historikerkongreß in Oslo 1928 eine „*Internationale Ikonographische Kommission*“ gegründet werden, die hinfort auf jährlichen Tagungen eine intensive Arbeit entfaltete.

Zwei sehr unterschiedliche Interessen scheinen sich dabei getroffen zu haben. Zunächst ist es das Interesse der Mediävisten gewesen, das Bildmaterial der vor-Neuzeit zu erschließen. Hier war in den 1920er Jahren viel an Forschung zusammengekommen, teils schon erschienen, teils auf dem Wege der Fertigstellung. Die Koordination von Katalogisierung und Erschließung war eines der vorrangigsten Ziele dieser Strömung. Die Vorträge auf der *Séance spéciale "Histoire et iconographie"* während des Historikerkongresses in Oslo bezeugen das deutlich: ALBERT DEPRÉAUX: *L'iconographie, science auxiliaire de l'histoire* und ANDRÉ BLUM: *Les sources iconographiques et leur enseignement; leur Valeur Artistique et Historique*.⁶

Schon auf einer der vorbereitenden Tagungen, die im Mai 1927 in Göttingen stattgefunden hatte, mußte sich die Zunft der Historiker mit einem weiteren französischen Vorstoß befassen. Das *Institut international de Cooperation intellectuelle* aus Paris hatte einen *Congrès international du Cinématographe* ausgerichtet und durch seinen regen Professor MICHEL LHÉRITIER dem Historikerverband eine gemeinsame *Commission internationale d'expertise des films historiques* vorgeschlagen. Während die Historiker sich einig waren, daß die authentische oder zumindest richtige Bebilderung historischer Bücher eine wichtige Aufgabe für den Historiker sei,⁷ wies man das Ansinnen, Historienfilme durch Beteiligung zu legitimieren, weit von sich, so Professor G. Glotz von der Sorbonne: „*Les reconstitutions soi-disant historiques exécutées par le cinéma n'intéressent nullement notre Comité.*“⁸ Immerhin wies P. CARON darauf hin, daß Historienfilme - ähnlich wie ethnographische Museen - „*une idée de certains états de civilisation*“ popularisieren könnten und auch der wissenschaftliche Aufsicht bedürften, HALVDAN KOHT und HENRI PIRENNE betonten den Wert von Dokumentarfilmen - und so beschloß das Komitee immerhin, die Fortführung dem Kongreß in Oslo zu überlassen. Hierzu faßte der Berichterstatter für den deutschen Sprachraum, SIEGFRIED H. STEINBERG, in der *Historischen Zeitschrift* seine Meinung so zusammen: „*Man wird trotzdem eine gewisse Skepsis gegenüber der Durchführbarkeit mancher der bereits angeregten Pläne nicht unterdrücken können. Ich übergehe, daß es bei uns ein gewisses Befremden erregen wird, welcher hohe Wert "for the use of future historians" dem Film beigelegt wird; man wird, ohne die Bedeutung dieser Quellengattung zu unterschätzen, doch wohl der Meinung sein, daß für die historische Wissenschaft andere Aufgaben dringlicher sind.*“⁹

Sieht man Fotografie und Kinofilm als Quellen und Medien an, die das 20. Jahrhundert kennzeichnen, dann erkennt man deutlich, daß die Historikerkunft sich von der Zeitgeschichte distanziert hat und diese Medien nur als Hilfsmittel zur Archivierung verstand. Wenn von der Fotografie die Rede war, dachte man an (mittelalterliche) Kunstwerke, beim Stichwort Katalogisieren hatte man die graphischen Kabinette vor Augen.

Ein „*Deutscher Ikonographischer Ausschuß*“ wurde 1930 gegründet,¹⁰ ihm gehörten WALTER GOETZ und S.H. STEINBERG (beide Leipzig), KARL BRANDI und PERCY ERNST SCHRAMM (beide Göttingen) an. Er erhielt sein Büro an der Universität Leipzig, wo bereits KARL LAMPRECHT mit dem 1909 eröffneten Königlich Sächsischen „*Institut für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig*“ die Grundlagen für eine solche Ausrichtung gelegt hatte.¹¹ Die

Institutionalisierung der Bildkunde hatte sich als sinnvoll erwiesen, um die internationalen Einzelstudien zu koordinieren, deren Ergebnisse in Monographien teils schon vorlagen, teils bald darauf erschienen.¹²

“*Ikonographie*” sollte die neue historische Hilfswissenschaft mit der speziellen Methode der “*historischen Ikonographie*” heißen, wobei die Kunstgeschichte nicht mehr als “*nur Hilfswissenschaft der allgemeinen Kultur- und Geistesgeschichte*” zu sein hatte.¹³ Im deutschen Sprachraum schuf man den Begriff “*Bildkunde*”, so daß hier eine mehr oder minder klare Abgrenzung zur Ikonographie im engeren Sinne entstand. Unter der Ägide von WALTER GOETZ sind zwei für die Bildkunde grundlegende Reihen erschienen, “*Die Entwicklung des menschlichen Bildnisses*”¹⁴ und die weniger anspruchsvolle, aber methodisch wichtigere “*Historische Bildkunde*”.¹⁵

Um die weit über das Hilfswissenschaftliche hinausgehende Wichtigkeit der damals entwickelten Konzeption wieder bewußt zu machen, bringe ich eine Zitatensfolge aus der 1935 erschienenen Grundsatzschrift “*Das Bild als Geschichtsquelle*” von ERICH KEYSER.¹⁶

Zum Schaden der nach dem II. Weltkrieg neu erstandenen bildkundlichen Forschung ist diese kleine Schrift, in Heft 2 der Reihe “*Historische Bildkunde*” veröffentlicht, völlig vergessen und seither meines Wissens nicht mehr zitiert worden.

“*Das Bild als Geschichtsquelle*” enthält folgende Bestandteile:

1. Begriff der Bildkunde S. 5-7 ,
2. Geschichte der Bildkunde S. 7-16,
3. Einteilung der Geschichtsbilder nach dem Inhalt S. 16-21,
4. Einteilung der Geschichtsbilder nach der Herstellung S. 21-22,
5. Quellenwert der Geschichtsbilder S. 22- 25,
6. Sammlung der bildlichen Geschichtsquellen S. 26-28,
7. Verzeichnung der bildlichen Geschichtsquellen S. 28-32.

Der Verfasser verweist zu Anfang auf die Vorarbeiten LAMPRECHTS, der auf eine “*Geschichte des Sehens*” hingearbeitet und in einer Ausstellung 1914 “*die Entwicklung des menschlichen Sehens, des bildlichen Auffassens und Gestaltens an einer Reihe von Kinderzeichnungen und bildlichen Darstellungen von Angehörigen der “Naturvölker” und der “Kulturvölker”*” zu zeigen versucht hatte (S. 6f.¹⁷). ERICH KEYSER formulierte den Grundsatz der Bildkunde in bisher unübertroffener Allgemeingültigkeit: “*Jedes Bild ist, abgesehen von seinem Inhalt, ein Werk von Menschenhand und zeugt damit von Person, Ort, Zeit und Art seiner Herstellung*”. Während man noch einige Jahre zuvor “*Phantasieschöpfungen*” (wie Heiligenbilder) von der Sammlung ausgeschlossen hatte, betont nun KEYSER: “*Die Bildkunde hat also die Aufgabe, die Art und die Erforschung der bildlichen Geschichtsquellen darzulegen. Sie beschäftigt sich mit der Stoffsammlung und der Stoffverwertung; sie fragt nach den Bedingungen und den Voraussetzungen, unter denen Bilder als Abbildungen der geschichtlichen Wirklichkeit entstehen können und entstanden sind. Sie untersucht die geistigen Werte, die Ideen und Vorstellungen, die im Geschichtsbilde zum Ausdruck gelangen. Die Bildkunde soll einen Einblick in die Befähigung der einzelnen Zeitalter gewähren, die Mitlebenden und das Miterlebte bildlich zu erfassen und wiederzugeben. Es ist für die Kultur einer Zeit sehr bezeichnend, ob sie und in welcher Weise sie Bilder und besonders Bildnisse fordert oder ablehnt*” (S. 6).

“*Schließlich ist jede tiefere Einsicht in das geistige Verhältnis des Menschen zur Außenwelt, in seine Fähigkeit und Neigung, die Wirklichkeit in sich aufzunehmen, soweit es sich um die anschauliche Wirklichkeit handelt, an die Nutzung des Bildes als Geschichtsquelle gebunden. Die Bildkunde darf sich deshalb nicht im Stofflichen verlieren, sondern sie muß bestrebt sein, vom Bildstoff aus zur Geschichte des menschlichen Bewußtseins vorzudringen*” (S.7).

“*Der Künstler stellt gerade auf Bildnissen auch immer seine eigene Zeit dar*”. “*Das Bildnis ist*

deshalb nicht nur eine Geschichtsquelle für das Wesen der dargestellten Persönlichkeit und des darstellenden Künstlers, sondern auch eine Quelle für das Wesen der Zeit, in der jene lebte und dieser wirkte" (S. 19).

Mögen diese Überlegungen auch auf der Kenntnis des historischen, überwiegend des vor- neuzeitlichen Bildmaterials beruhen und die Innovationen des 20. Jahrhunderts gar nicht zur Kenntnis genommen haben, so ist das Problemfeld darin doch abgesteckt. Für jenen Teil der modernen Bildsprache, der durch das Auge des Künstlers, Designers oder des professionellen Fotografen gestaltet worden ist, treffen die allgemeinen Feststellungen zu, ohne daß Einschränkungen in Hinblick auf einen handwerklichen, chemischen oder elektronischen Entstehungsprozeß gemacht werden müßten.

Hilfswissenschaftliche Bildkunde¹⁸

Über die Formationsjahre der Bildkunde hinaus ist in Deutschland PERCY ERNST SCHRAMM mit seinem stetigen Forschungsinteresse der Inbegriff der historischen Bildforschung geworden. Seine tiefeschürfenden Untersuchungen über Bildnisse, Insignien und Symbole europäischer Herrscher haben sich zugleich als zentrale Beiträge zur *"Kaiseridee"* und anderen Herrscherideologien herausgestellt. Auf diesem mediävistischen Segment hat die Bildkunde ihren selbständigen historischen Wert erwiesen. Im übrigen ergab sich zwar die Fortführung dessen, was P.E. SCHRAMM, ANDRÉ GRABAR u.a. begonnen hatten, insgesamt aber erkennt man ein Verharren im Hilfswissenschaftlichen. *"Die Gründe sind wohl nicht im Bombenschutt zu suchen. ... Es ist der Garaus eines Scherbengerichtes ohnegleichen, dem die monumenta photographica - in ihren Urstücken, den Negativen! - ausgeliefert wurden und noch immer werden."*¹⁹ HANS PAUER weist darauf hin, daß auf dem Historikerkongreß 1960 in Stockholm die *Commission of Iconography* neu konstituiert wurde, dabei wurde ihre Dokumentationsaufgabe - neben dem Porträt - ausdrücklich gelenkt auf *"the very important history of flinecostume and genealogy"*.²⁰

Eine Weiterentwicklung hin zur Konzeption LAMPRECHTS, die Bildwelt von Epochen, das Kunst-Wollen und Kunst-Können sozialer Gemeinschaften zu erforschen, ist nicht zu finden. Weiterentwicklungen prinzipieller Art verhinderten sich auch deshalb von selbst, weil man sich fast ausschließlich dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit widmete, sich häufig auch aktuell an Ausstellungen orientierte.²¹

Histoire de l'imaginaire

Auf andere Weise ist die Bildkunde der Vorkriegszeit in Frankreich wieder aufgegriffen worden. Wie oben erwähnt, ging die Initiative von französischen Historikern aus, ANDRÉ BLUM und ALBERT DEPRÉAUX haben die ersten Denkschriften verfaßt. Der Niederländer W. HOOGEWERFF hatte auf dem Historikertag in Oslo überdies eine theoretische Begründung der Ikonologie als religionsgeschichtlich-geisteswissenschaftliche Methode vorgetragen.²² Dennoch ist das Thema, inwieweit die Bildkulturen aller Epochen, das heißt, auch des 20. Jahrhunderts, wichtige Erkenntnisse über *"mentale Bilder"* enthalten, bisher kaum behandelt worden.

Allein die sozialpsychologische Forschungsrichtung *"Histoire de l'imaginaire"* in Frankreich, von JACQUES LE GOFF initiiert, grenzt als *"Geschichte der mittelalterlichen Vorstellungswelt"* an die mediävistische Bildkunde. Wie die Bildkunde sich um das zusammenhängende Verständnis von Bildbedeutungen bemüht, so versucht *"Histoire de l'imaginaire"*, kollektive *"Mentalitäts- und Sensibilitätsstrukturen"*²³ aufzudecken. Immerhin - sobald es mit strukturalistischem Ansatz darum gehen soll, *"die Vorstellungswelt"* einer Epoche zu rekonstruieren, bedürfte es gewaltiger

Datenmengen. Oder soll denn die Einfühlung des Mentalitätshistorikers intuitiv die Sensibilität des antiken, mittelalterlichen, neuzeitlichen Menschen erspüren? Soll man dabei bis an die Grenze der Falsifizierbarkeit gehen, die Dialektik von Erkenntnis und Interesse vernachlässigen?

Soweit erkennbar, gibt es bei LE GOFF keine Berufung auf die Vordenker der Zwischenkriegszeit. Aus der Mentalitätsgeschichte herausentsteht dank seiner Anregungen ein moderner methodischer Ansatz, die *“Histoire de l’imaginaire”*, beschränkt allerdings auf das Mittelalter, wo der Hinweis auf ein Bild, einen Text bereits eine Hypothese untermauert. LE GOFFS Interesse gilt dem Zusammenhang von *“mentalen”* (*“spirituellen”*) Bildern, also den Vorstellungen, Ängsten, Entwürfen, Ideologien einerseits und den Handlungsantrieben menschlicher Individuen, vor allem aber der Gemeinschaften andererseits. Seine grundsätzlichen Formulierungen können wohl als Richtschnur auch für die Erforschung der jüngsten Geschichte dienen: *“Das Imaginäre nährt den Menschen und macht ihn handlungsfähig. Das ist ein kollektives, soziales, historisches Phänomen. Eine Geschichte ohne das Imaginäre ist eine verstümmelte, entlebte Geschichte.”* *“Die Bilder, die den Historiker interessieren, sind jene durch die Wechselfälle der Geschichte zusammengebrachten kollektiven Bilder.”*²⁴

Bild-Kunde als Bild-Kritik, Kritik gleich Analyse

Die explosionsartige Ausbreitung des Bildes im Verlaufe des 20. Jahrhunderts wird von Kritikern als *“Bilderflut”* bezeichnet, wobei *“Sintflut”* konnotiert zu sein scheint, auch der Ausdruck *“gefräßiges Auge”* ist schon gefallen. Semiotiker sprechen von einer gesellschaftlichen Ikonosphäre: Die visuelle Kultur verdichtet sich ständig (gerechnet die Anzahl der Bilder pro Erdbewohner), dabei seien mehrere Aspekte von Bedeutung: **(a)** Die Intensivierung der Produktion von Originalen, **(b)** die Vermehrung der Reproduktionen, **(c)** *“das Anwachsen der Bildkategorien, der Verwendungszwecke von Bildern in den verschiedensten Kontexten, Propaganda und Unterhaltung eingeschlossen”*, **(d)** die unbeschränkte Zirkulation der Bilder und **(e)** wachsende Aktivierung der Bilder durch die Medien.²⁵

In dem jüngsten und wichtigsten Buch zum Problem gegenwärtiger visueller Kommunikation formuliert der Philologe UWE PÖRKSEN bewundernswert scharfsinnig sein Unbehagen an dem wachsenden Einfluß *“globaler Visiotype”*, das sind aus Fachsprachen in den öffentlichen (Medien-)Gebrauch in Form von Bildern, Tabellen, Statistiken u.ä. überführte und dabei zu politischen Stereotypen verkürzte Sachverhalte. Doch ist er sich der Notwendigkeit dieser Art von Abbildungen in der Massengesellschaft

klar bewußt, darum heißt es: *“Bildkritik, wie ich sie verstehe, ist vor allem Bildgebrauchskritik, so wie Sprachkritik Sprachgebrauchskritik ist.”*²⁶ Sobald Abbildungen aus dem wissenschaftlichen in den öffentlich-politischen Raum überführt werden, ist eine kontrollierende Kritik unzweifelhaft erforderlich. Doch muß die Ablehnung der bildlichen Verständigung als unvollkommener und teils irreführender notwendig durch systematische Darstellung der sozialen Verständigung flankiert werden. Daß die menschliche Denkkraft in ihrem Wesen Einbildungskraft ist, liest man bei LUDWIG FEUERBACH. Dort heißt es auch: *“Der Gedanke äußert sich nur bildlich; die Äußerungskraft des Gedankens ist die Einbildungskraft; die sich äußernde Einbildungskraft aber die Sprache. Wer spricht, bannt, bezaubert den, zu dem er spricht; aber die Macht des Wortes ist die Macht der Einbildungskraft”*.

Die kritische Textologie unterscheidet *“das Deutsch”* in seinem Idealzustand vom Zeitungsdeutsch (*pars pro toto*), sie wird auch dem vulgarisierten Wissenschaftsdeutsch seinen Platz zuweisen und dann die Zeitbilder der Zeitsprache zuordnen.

Man sollte die Aufgabe generell weiter fassen als *“Gebrauchskritik”*; immerhin würden IMMANUEL KANTS *“Kritik der Urteilskraft”*, *“Kritik der praktischen Vernunft”* undsoweiter heute

wohl als *“Analysen”* bezeichnet werden. Erkenntnistheoretische und methodische Überlegungen sind - auf dem Erkenntnisstand der ikonologischen und semiotischen Forschung basierend - weiterzuführen; Analysen von Phänomenen visueller Kommunikation müssen her, vom sinntragenden Einzelmotiv (und sei es nur das menschliche Gerippe) über Bild-Schrift-Konfigurationen (wie das politische Plakat) bis zu komplexen bild-semantischen Feldern, denken wir an Gewalt-Blutvergießen-Tötung oder - auf ganz anderer Ebene - an das Gottesbild des 20. Jahrhunderts.

Eine solche Grundlegung wird schwer zu leisten sein, hier nur einige Hinweise. Das Element der *“kritisierenden Kritik”* findet man bei dem Ethnologen CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *“Die Schrift hat den Menschen nämlich gelehrt, daß es möglich ist, mit Hilfe von Zeichen die äußere Welt nicht nur zu bezeichnen, sondern sie auch in den Griff zu bekommen, sie in Besitz zu nehmen...”* Auf die Bildwelt bezogen sieht LÉVI-STRAUSS, daß in bestimmten Epochen, schon in der griechischen Plastik und der italienischen Renaissance *“gegenüber dem abgebildeten Gegenstand nicht mehr bloß jenes Bemühen um Bezeichnung vorherrscht, jene rein intellektuelle Haltung, ... sondern beinahe so etwas wie ... eine Begierde magischer Art ... Ich möchte das die ‘Besitzgier gegenüber dem Gegenstand’ nennen.”*²⁷

Auf die Moderne bezogen hatte bereits WALTER BENJAMIN diesen Gedanken in der 1931 erschienenen Schrift *“Kleine Geschichte der Photographie”* formuliert: *“Im Endeffekt sind die mechanischen Reproduktionsmethoden eine Verkleinerungstechnik und verhelfen dem Menschen zu jenem Grad von Herrschaft über die Werke, ohne welchen sie gar nicht mehr zur Verwendung kommen.”*²⁸ Das Verhältnis zwischen visueller Aufnahme und begrifflicher Strukturierung hat RUDOLF ARNHEIM seit den 1920er Jahren zu durchdringen versucht. Seiner Meinung nach ergibt sich Erkenntnis nicht erst als Folge der Wahrnehmung, vielmehr sei schon im Prozeß des Sehens selektierendes und strukturierendes Erkennen enthalten, *“aktives Erforschen, Wählen, Erfassen des Wesentlichen, Vereinfachen, Abstrahieren, Analyse und Synthese, Ergänzen, Korrigieren, Vergleichen, Aufgaben lösen, Kombinieren, Unterscheiden, in Zusammenhang bringen.”*²⁹ *“Die Wahrnehmung vollbringt auf der sinnlichen Ebene, was im Bereich des Denkens Verstehen genannt wird.”*³⁰

Die Erforschung der Beziehungen zwischen Wahrnehmen und Erkennen hat das Lebenswerk von ERNST GOMBRICH geprägt: In seinem Buch *“Kunst und Illusion”*³¹ führt er in die Vielfalt visueller Kommunikation ein, macht die methodischen Schwierigkeiten deutlich und erklärt an Beispielen, deren Spektrum von der Archaik bis in die moderne Werbung reicht, die Verwendungsformen von Abbildungen im Haushalt des menschlichen Geistes. Die Ergebnisse GOMBRICHS resumierend, formuliert NELSON GOODMAN in seinem Werk *“Sprachen der Kunst”*: *“Das Auge verrichtet immer schon alt und weise sein Werk, es ist immer ein Auge, das von seiner eigenen Vergangenheit und von alten wie neuen Einflüsterungen des Ohrs, der Nase, der Zunge, der Finger, des Herzens und des Gehirns beherrscht wird. Es agiert nicht als ein isoliertes Instrument aus eigenem Antrieb, sondern als pflichtbewußtes Glied in einem komplexen und unberechenbaren Organismus. Nicht nur wie, sondern auch was es sieht, ist von Bedürfnis und Vorurteil bestimmt.”*³²

Sprachwissenschaft und Sprachphilosophie setzen Denken und Sprechen in Beziehung zueinander, woraus sich die Frage nach den inneren Bildern, d.h. nach dem Zusammenhang von Sehen-Vorstellen-Bild und sprachlichem Ausdruck ergibt. Für LUDWIG WITTGENSTEIN bildete das Verhältnis zwischen Wort und (mentalem) Bild ein zentrales Thema. Daraus ergibt sich die Frage: Welche Rolle spielt das Bild in kommunikativen Situationen, in denen entweder der Kontext oder die sprachliche Logik das *“Sprachspiel”* der Verständigung dominieren? Im *“Tractatus logico philosophicus”* von 1921³³ geht WITTGENSTEIN auf das Verhältnis von Wort und Vorstellung ein:

“2.1 Wir machen uns Bilder der Tatsachen. 2.11 Das Bild stellt die Sachlage im logischen Raume, das Bestehen und Nichtbestehen von Sachverhalten vor. 2.12 Das Bild ist ein Modell der

Wirklichkeit.”

Demzufolge speichert der Mensch nicht Wörter oder Begriffe, sondern von ihm selbst generierte Modelle. Der Begriff des Modells enthält die Korrespondenz zwischen den Vorstellungen in unserem Gedächtnis und den raum-zeitlichen Sachlagen der Außenwelt. Der Maler entäußert sein mentales Bild zur in der Außenwelt befindlichen **Darstellung**, der Betrachter vergleicht die Bildelemente mit seiner Erfahrung und Erwartung, um sich eine eigene innere Bildvorstellung zu schaffen. Die lakonischen Sätze WITTGENSTEINS sind immer wieder bedacht und variiert worden, UMBERTO ECO wies - nicht auf WITTGENSTEIN bezogen - darauf hin, daß die Beziehung nicht zwischen dem Bild und dem Abgebildetem selbst, sondern zwischen dem Bild und dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes besteht.³⁴

GOODMAN gibt eine interessante Präzisierung zu WITTGENSTEINS Aussage, wonach es nämlich *“2.11 Bilder gibt, die nichts denotieren, die keinen Gegenstand haben”*. GOODMAN führt aus: *“Was repräsentieren z. B. Bilder von PICKWICK oder von einem Einhorn? Sie repräsentieren gar nichts; sie sind Repräsentationen mit Null-Denotation. ... Aus der Tatsache, daß P ein Bild von einem Einhorn ist oder ein Einhorn repräsentiert, können wir nicht schließen, daß es etwas gibt, von dem P ein Bild ist oder das P repräsentiert.”*³⁵ An die Stelle des Einhorns könnte auch ein Monster oder ein UFO treten. Vom Standpunkt der Bildkunde aus gesehen ist bedenkenswert, daß ein Bild mit der Beischrift *“Mr. PICKWICK”* und andere mit der Bezeichnung *“ODYSSEUS”* oder *“König DAVID”* in ihrem Realitätsbezug nur schwer unterscheidbar sind. Mr. PICKWICK ist eine literarische Fiktion, also nicht-existent - was unterscheidet ihn von ODYSSEUS und König DAVID? Alle drei sind Bildgegenstände, doch keiner von ihnen ist ein Objekt - sie sind Bewußtseins- (Text-, Bild-)inhalte, kulturell vermittelte Wahrnehmungsmodelle und nur dadurch Realität.

Aus unserer Lebenserfahrung mit Reklame und Propaganda können wir die Richtigkeit dieses Satzes von WITTGENSTEIN beurteilen: *“2.21 Das Bild stimmt mit der Wirklichkeit überein oder nicht; es ist richtig oder unrichtig, wahr oder falsch.”* Er gilt nicht nur für das Vorhanden- und So-Sein von

Objekten, sondern auch von komplexen Sachlagen. Tausende Bildwörter wie *“Ostblock”*, *“Umweltgipfel”* oder *“Wahlkampf”* bevölkern unseren politischen Wortschatz, obwohl sie keinen klaren Objektbezug haben, sondern als Miranda, Antimiranda³⁶ (Schlagworte, Stereotype, Klischees) gebraucht werden. Das Bild kann Nichtexistentes zeigen und glaubhaft machen: Von einer Pharma-Werbung vermutet niemand, daß die lächelnd abgebildete Dame tatsächlich gerade von Kopf-, Zahn-, Rücken-, Menstruations- oder anderen Schmerzen befreit worden ist.

Nicht erst der Wahrheitsanspruch der Fotografie gibt dem Bild besonderen Zeugniswert. Es ist wohl stets das Problem des simplen Gemütes gewesen zu meinen, zu jedem Bild gäbe es eine Entsprechung in der Wirklichkeit. Das Dasein eines Phänomens wird akzeptiert und zusätzlich auch jene Wertung, die Bilder neben dem *“Nachweis”* der Existenz zu enthalten pflegen:

*“Gezeigt also zeigbar
gesehen also sichtbar
erkannt also wirklich
anerkannt also wahr
zugestimmt also gut.”*³⁷

ERNST GOMBRICH zitierte einmal in ähnlichem Zusammenhang GOETHES *“Zahme Xenien”*:

*“Dummes Zeug kann man viel reden,
kann es auch schreiben,
Wird weder Leib noch Seele töten,
Es wird alles beim Alten bleiben.
Dummes aber, vors Auge gestellt,
Hat ein magisches Recht:
Weil es die Sinne gefesselt hält,*

Bleibt der Geist ein Knecht“.³⁸

Besonders brisant wird die Einwirkung des Bildes auf die menschliche Einbildungskraft, sobald überlegener Intellekt - ob Bußprediger oder Parteiredner - zu Bildwerken greift, um mit ihnen mentale Bilder anschaulich und sinnlich zu machen; davon weiter unten.

Aus dem Bereich der uferlosen ikonologischen Forschung will ich auf ABY WARBURG rückverweisen, speziell seine Darlegungen zur Gebärde. *„Muskelrhetorik“* und zahlreiche *„Pathosformeln“* dienen der Steigerung visuellen Ausdrucks. Aus der Renaissance auf die Antike zurückschauend, erkannte WARBURG die Geste als Urform sozialen Verhaltens. Ihre Umsetzung in das *„antikische Dynamogramm“* gibt Erregungszustände urtümlicher Art wieder. Pathosformeln von Schmerz/Leiden/Klage, Kampf/Triumph, Tod/Töten u.a.m. drücken archaische soziale Erfahrungen aus. *„Welcher besonderen Art sind die Gebärden, die zu zentralen Bildtypen einer Kultur werden, welche Wirkungen gehen von der gefundenen Bildformel aus?“*³⁹ WARBURG betonte, die Bildsprache der (europäischen) Menschheit sei eine Art *„soziales Gedächtnis“*, ein einführendes Bildgedächtnis, *„das nicht allein im Gehirn, sondern im ganzen Leib gespeichert ist“*⁴⁰. Die soziale Gebärde, gerechnet vom Halten des Szepters bis zum Lüften des Hutes, hänge mit dem Wesen des Menschen als hantierenden Tieres zusammen, mit der Rolle von Kleidung und Gerät.⁴¹

Die Bildsprache des 20. Jahrhunderts hat eigene Pathosformeln hervorgebracht, um bedeutungsvolles Handeln vor Augen zu führen, auch außerhalb des Theaters. Ohne die Ausdrucksmöglichkeiten menschlicher Körpersprache wäre die künstlerische Fotografie, nicht nur in der Werbung, um eine ganze Dimension ärmer geblieben.

Anmerkungen

* Aus: Frank Kämpfer: **Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, Bildkundliche Essays. Hamburg 1997, S. 8-19 (= 20th Century Imaginarium. 1.)**

⁵ Bulletin of the International Committee of Historical Sciences, New York 1 (1926-1929) 525-531; vgl. HANS PAUER: Bildkunde und Geschichtswissenschaft. In: Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung 71 (1963) 194-210

⁶ Bulletin 725-735, 736-746.

⁷ Die sachgerechte Illustration historischer Bücher war dank des technischen Fortschritts ein Problem geworden. Wie es damals im allgemeinen um das Bebildern von historischen Werken stand, hat SCHRAMM in einem Aufsatz geschildert. P.E. SCHRAMM: Über Illustrationen zur mittelalterlichen Kulturgeschichte. In: Historische Zeitschrift 137 (1928) 425-441. Die 1931-1933 in zehn Bänden erschienene Propyläen-Weltgeschichte ist von WALTER GOETZ herausgegeben und von den Mitgliedern der Deutschen Ikonographischen Kommission mit Illustrationen versehen worden - hier gelang ein erster Durchbruch auf diesem Feld.

⁸ Bulletin 353.

⁹ STEINBERG in Historische Zeitschrift 144, 290; die Anspielung zielt auf einen Beitrag von M. HANKIN *„The preservation of Cinematographic films für the use of future historians. Report on the present position in Great Britain.“* - Bulletin 2 (1929) 452 f.

¹⁰ Berichterstatter für die deutschsprachige Welt war S.H. STEINBERG, vgl. seine Berichte in: Historische Zeitschrift 144(1931) 287-296; Minerva 7 (1931) 139-143, 9 (1933) 7-8.

¹¹ Dazu siehe STEFAN HAAS: Historische Kulturforschung in Deutschland 1880-1930. Geschichtswissenschaft zwischen Synthese und Pluralität. Köln 1994, hier 230 f.

¹² Vgl. P.E. SCHRAMM: Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. I. Bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts (751-1152). Leipzig 1928; J. PROCHNO: Das Schreiber- und Dedikationsbild in der deutschen Buchmalerei. I. Bis zum Ende des 11. Jahrhunderts (800-1100). Leipzig 1929; SP. LAMPROS: Bilder der byzantinischen Autokratoren. Athen 1930 (griech.); N. IORGA: Rumänische Herrscher gemäß zeitgenössischen Porträts und Fresken. Sibiu 1930 (rumän.); R. DELBRÜCK: Spätromische Kaiserporträts. Berlin 1933; S. RADOJCIC: Porträts der serbischen Herrscher im Mittelalter. Skopje 1934 (serbokroat.); A. GRABAR: L'Empereur dans l'art byzantin. Paris 1936.

¹³ S.H. STEINBERG in: Historische Zeitschrift 144 (1931) 288.

¹⁴ HAAS 239 f.

¹⁵ Bd. 1: S.H. STEINBERG: Bibliographie zur Geschichte des deutschen Porträts. Bd. 2: E. KEYSER: Das Bild als Geschichtsquelle; R. KÖTSCHKE: Bildkunde und Landesgeschichte. Bd. 3: I. SCHNACK: Beiträge zur Geschichte des

Gelehrtenporträts. Bd. 4: E.V. FRISCH: Das Stammbuch der Thennen von Salzburg. Bd. 5: J. BIELZ: Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen. Bd. 6: W. FLEISCHHAUER: Richtlinien zur Bildnisbeschreibung. Bd. 7: LEIF OSTBY: Das Bildnis in Norwegen.

16 ERICH KEYSER (1893-1968) hatte zuvor eine neue Konzeption der Disziplin Geschichte entworfen: Die Geschichtswissenschaft. Aufbau und Aufgabe. München 1931; sein Wirken konzentrierte sich im folgenden jedoch auf Volkstums- und Städtegeschichte.

17 HAAS 240 zitiert einen Brief LAMPRECHTS von 1914 mit der Formulierung *“kulturgeschichtliche Entwicklung des menschlichen Auges”*; ebenda S. 231.

18 Kritisch PAUER, 199 ff.

19 PAUER 200.

20 PAUER 200, Anm. 19.

21 Als typischer Vertreter der Hilfswissenschaft Bildkunde kann R. WOHLFEIL mit seinen zahlreichen Arbeiten gelten. Zitiert seien hier: Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‘Historischen Bildkunde’. In: P. BLICKLE (Hg.): Bauer, Reich und Reformation. Stuttgart 1982, 104-119 sowie DERS.: Nürnberger Bildepitaphien - Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde. In: Zeitschrift für hist. Forschung 12 (1985) 129-180. D. WUTTKE: Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. 4. Aufl. Wiesbaden 1990, versucht, die von A. WARBURG ausgehende Tradition weiterzuführen. A. NITSCHKE hat in seiner historischen Verhaltensforschung einen eigenen Zugang zur (vormodernen) Bildkultur erschlossen. Auf andere, ganz eigene Weise nähert sich A. E. IMHOF mit seinen Werken dem Problem: Geschichte sehen. München 1990; DERS.: Im Bildersaal der Geschichte oder ein Historiker schaut Bilder an, München 1991.

22 Bulletin 2 (1929/30) 138f.; S.H. STEINBERG in: Historische Zeitschrift 144 (1931) 287; deutsche Übersetzung des Vortrages W. HOOGEWERFF: Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst. In: E. KAEMMERLING (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung. Köln 1979, S. 81-111, Abb.

23 J. LE GOFF: Phantasie und Realität des Mittelalters. Stuttgart 1990, 22.

24 LE GOFF 12. Die Verknüpfung von Idee-Weltbild-Interessen-Handeln findet sich auch in der Formulierung von MAX WEBER, *“Interessen (materielle und ideelle), nicht: Ideen, beherrschen unmittelbar das Handeln der Menschen. Aber: die ‘Weltbilder’, welche durch ‘Ideen’ geschaffen wurden, haben sehr oft als Weichensteller die Bahnen bestimmt, in denen die Dynamik der Interessen das Handeln bewegte.”* Zitiert nach W. SCHLUCHTER: Die Entwicklung des okzidentalen Rationalismus. Tübingen 1979, 39.

25 GÖRAN SONESSON: Die Semiotik des Bildes: Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre. In: Zeitschrift für Semiotik 15 (1993) 155.

26 PÖRKSEN 35

27 C. LÉVI-STRAUSS: “Primitive” und “Zivilisierte”. Zürich 1972, 64 f.

28 W. BENJAMIN: Kleine Geschichte der Photographie (1931), in: R. TIEDEMANN (Hg.): WALTER BENJAMIN. Gesammelte Schriften. Frankfurt/Main 1977. Bd. II,1, 368-385.

29 R. ARNHEIM: Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln 1972, 24.

30 R. ARNHEIM: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. Berlin 1978, 50.

31 E. H. GOMBRICH: Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1986. In einem der Vorworte (nach fünf englischen Auflagen zur deutschen Übersetzung) merkt GOMBRICH an: *“Hätte ich das Buch deutsch konzipiert, hätte ich es vielleicht ‘Sinnbild und Abbild’ genannt.”*

32 N. GOODMAN: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt/M. 1973, 19.

33 L. WITTGENSTEIN: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt 1960 (u.ö.), zitiert

34 *“Wenn das ikonische Zeichen mit irgendetwas Eigenschaften gemeinsam hat, dann nicht mit dem Gegenstand, sondern mit dem Wahrnehmungsmodell des Gegenstandes.”* U. ECO: Einführung in die Semiotik. München 1972, 213.

35 GOODMAN 32-33.

36 Ich greife auf HAROLD LASSWELLS terminus technicus “Mirandum” zurück, der semantisch mit *admirare*, *Mirakel* u.ä. verknüpft ist. Entsprechend kann “Antimirandum” für jene mentalen Bilder stehen, die den negativen Bereich des Imaginariums bilden. HAROLD LASSWELL zufolge dient die Sprache politischer Schlüsselsymbole und Klischees dazu, *“of providing a unifying experience for all members of the body politic, irrespective of their position in the social structure. Key words and expressions enter in the experience of young and old, layman or expert, philosopher or politician. Such symbols provide a common denominator between those who specialize on political ‘doctrine’, or upon the political ‘formula’, and the nonspecialists who know only the folklore, the ‘miranda’ of the community.”* *“Doctrine, formula and miranda are parts of any political ‘myth’. When the myth is invoked by the ruling class of the body politic, we call it ‘ideology’. A challenging myth is ‘counterideology’”*. H. LASSWELL: Language of Politics. N.Y. 1957, 273, 274.

9

³⁷ F. KÄMPFER: Der rote Keil. Das politische Plakat, Theorie und Geschichte. Berlin 1985, 113.

³⁸ E. GOMBRICH: Das Arsenal des Karikaturisten. In: GOMBRICH: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Wien 1973, 195-216, hier 212.

³⁹ Eine der möglichen Antworten gibt AUGUST NITSCHKE: Kunst und Verhalten, passim, vom Blickpunkt der Verhaltensforschung aus.

⁴⁰ DITTMANN: Kunstwerk 70.

⁴¹ E. GOMBRICH: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984, darin: Verhaltensritual und Ausdrucksgebärde in der Kunst (63-77); Handlung und Ausdruck in der abendländischen Kunst (78-104).