RHEINSPRUNG 11
ZEITSCHRIFT FÜR BILDKRITIK

eikones
NFS Bildkritik
NCCR Iconic Criticism

04
Streitbilder
Controversial Images

HERAUSGEGEBEN VON
JOHANNES BRUDER, THOMAS BRANDSTETTER
NOVEMBER 2012

Konsens stiften?
IRIS LANER

Die Bilderschlacht
EVA KERNBAUER

Die erzwungene Politisierung des Bildes
SOPHIE SCHWEINFURTH

Maps, Images, and Icons: Creating the Geography of Mars
K. MARIA D. LANE

Nichts als bunter Bilderzauber?
CORNELIUS BORCK

Coverbild: Eugene M. Antoniadi,
Sketch of Mars, 1909.

ISSN 1664-9966

UNI BASEL

FNSNF
Swiss National Science Foundation
The National Centres of Competence in Research (NCCR)
are a research instrument of the Swiss National Science Foundation

JOHANNES BRUDER, THOMAS BRANDSTETTER | 2 Editorial

Thema: Streitbilder / Controversial Images

IRIS LANER | 15 Konsens stiften?

EVA KERNBAUER | 28 Die Bilderschlacht

SOPHIE SCHWEINFURTH | 34 Die erzwungene Politisierung des Bildes

K. MARIA D. LANE | 50 Maps, Images, and Icons: Creating the Geography of Mars

CORNELIUS BORCK | 66 Nichts als bunter Bilderzauber?

Dialog. Bildkritik im Gespräch

TONI HILDEBRANDT WITH MENASHE KADISHMAN | 85 Art and Subjecthood

Bild.Geschichte. Bilder im historischen Kontext

ALEXANDER LINKE MIT ANNA M. STORM | 102 Ungeschehene Kunst

Kritik. Rezensionen und Debatten rund um Bildkultur

MARGARETE PRATSCHKE | 118 Formatfragen

Glossar. Grundbegriffe des Bildes

WOLFRAM PICHLER | 128 Einseitigkeit, zwiespältig

MARKUS RAUTZENBERG | 136 Opazität

Vor einem Bild

HANNS ZISCHLER | 147 «... verdeckte eine Staubwolke das Bild»

157 Impressum

158 Disclaimer

159 Kontakt

Streitbilder / Controversial Images

JOHANNES BRUDER, THOMAS BRANDSTETTER

Zu sehen war das Foto von Aliaa Magda Elmahdy zunächst als Teil einer Bilderfolge auf ihrem Blog «A rebel's diary» (arabisch: مذكرات ثائرة). Es zeigt die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung 20-jährige Kunststudentin grösstenteils unbekleidet. Sie trägt lediglich Spitzenstrümpfe, Schuhe und eine Schleife im Haar. Den rechten Fuss auf einen Hocker gestützt scheint Elmahdy dem Betrachter direkt in die Augen zu blicken. Ihr Blick ist ernst, jedoch verrät ihr Gesichtsausdruck nichts von der Wut, die in ihren Texten aufscheint. Das Rot von Schleife und Schuhen fällt deshalb sofort ins Auge, weil das Foto im Übrigen in Schwarz-Weiss gehalten ist. Im Grunde scheint es ein Relikt vergangener Tage zu sein und Elmahdy stellt den Bezug zu den Aktmodellen der 1970er Jahre in ihrem Kommentar zum Foto auch explizit her. Die farbliche Nachbearbeitung, jedoch, verhindert die klare Zuordnung des Fotos zu einem historischen Kontext. Der Betrachter wird aufgeschreckt und für die Brisanz des Bildes sensibilisiert.

Tatsächlich spielten in der durch den Blogeintrag entstehenden Bildkontroverse sowohl die Referenz an Aktmodelle in ägyptischen Kunsthochschulen der 1970er Jahre als auch der bildimmamente Farbkontrast eine wichtige Rolle. Die Spannung, welche dem Porträt Elmahdys dadurch verliehen wurde, verwandelte es in einen Knotenpunkt des Diskurses, der die Transformation des Sozialen in Ägypten thematisiert. Für uns stellt diese Bildkontroverse einen Ausgangspunkt dar, von dem aus wir uns dem Phänomen Streitbild widmen möchten.

Eine eingehende Analyse von Streitbildern macht unserer Meinung nach nur Sinn, wenn sowohl der Entstehungskontext des Bildes als auch die Umgebung, in dem bzw. in der es erscheint, näher betrachtet werden. In unserem Falle wurde das Originalfoto von mehreren Bildern flankiert.

Ein zweites Bild zeigt das Original in drei nebeneinander angeordneten Varianten, wobei ein gelber Zensurbalken je einmal Augen, Mund und Schambereich verdeckt und somit symbolisch auf die Zensur von Wissen, freier Meinungsäusserung und Sexualität Bezug genommen wird. [1] Neben den beiden Bildern von Elmahdy stehen sechs weitere Bilder, auf denen die Protagonistin nicht zu sehen ist. Andere nackte Körper sind auf diesen Bildern zu sehen, verschiedene Personen in unterschiedlichen Posen – doch immer nackte Körper. Mehr noch als das einzelne Foto von Elmahdy erzeugt die Bilderfolge in ihrer Gesamtheit eine politische Botschaft, die Elmahdy in der Folge, transformiert in Worte, über verschiedene Kanäle sendete.

Ein Zeichen wolle sie setzen, gegen eine Gesellschaft dominiert von Gewalt, Rassismus, Sexismus, sexueller Belästigung und Heuchelei, schreibt Elmahdy als Erklärung zu ihrem Blogeintrag unter ihrem Facebook-Profil [2]. Unter den Bildern ist folgendes zu lesen: «Put on trial the artists' models who posed nude for art schools until the early 70s, hide the art books and destroy the nude statues of antiquity, then undress and stand before a mirror and burn your bodies that you despise to forever rid yourselves of your sexual hangups before you direct your humiliation and chauvinism and dare to try to deny me my freedom of expression.» [3] Elmahdy stellt damit einen direkten Zusammenhang her zwischen der auf ihrem Blog erschienenen Bilderfolge und einem Recht auf freie Rede, zwischen nackten Körpern und einem demokratischen Verständnis von Freiheit. Aber es gibt darüber hinaus für Elmahdy auch eine Beziehung zwischen Freiheit, Kunst und Nacktheit.

Der Blogeintrag, in dem die Bilderfolge zu sehen ist, stammt vom 23.Oktober 2011 und trägt den Titel «fan a'ry» (arabisch für «nude art»). Besonders die beiden Bilder von Magda Elmahdy stehen dabei in einem unauflöslichen Zusammenhang und vermitteln für sich allein nur eine unvollständige Botschaft. Offensichtlich sind die mit den Zensurbalken versehenen Bilder ein Hinweis auf den Zensurwahn einer von ihr als paternalistisch wahrgenommenen Gesellschaft, «where women are nothing but sex objects harassed on a daily basis by men who know nothing about sex or the importance of a woman.» Das grössere Einzelbild, wiederum, ist in seinem Verzicht auf Zensur der bildliche Ausdruck dessen, dass sie sich nicht schäme, in einer solchen Gesellschaft eine Frau zu sein und dies auch zu zeigen. Im Kontext der übrigen Nacktfotos, jedoch, scheint die subversive Kraft des Einzelbildes abgeschwächt. Vielmehr erzeugt der Kontext eine Normalität der Exposition von nackten Körpern und normalisiert damit auch das Foto Elmahdys. Während Elmahdy ihre Bilder als «screams against a society of violence, racism, sexism, sexual harassment and hypocrisy» [4] bezeichnet, scheint die gesamte Bilderfolge auch ein globales Bewusstsein anzusprechen, in dem das Recht auf Nacktheit als universelles Gut angezeigt wird.

Trotz der Sprengkraft von Elmahdys Blogeintrag entzündete sich die Kontroverse um die künstlerisch entfremdeten Aktfotos erst knapp einen Monat später. Ein Freund von Elmahdy soll sie gebeten haben, das Foto über Twitter verbreiten zu dürfen, nachdem es von ihrem Facebook-Profil entfernt worden war. Hatte der Blogeintrag bis dahin recht wenig Aufmerksamkeit erregt, so sorgte der Tweet mit dem Hashtag #nudephotorevolutionary für einen Sturm der Entrüstung.

Abb: 1 >

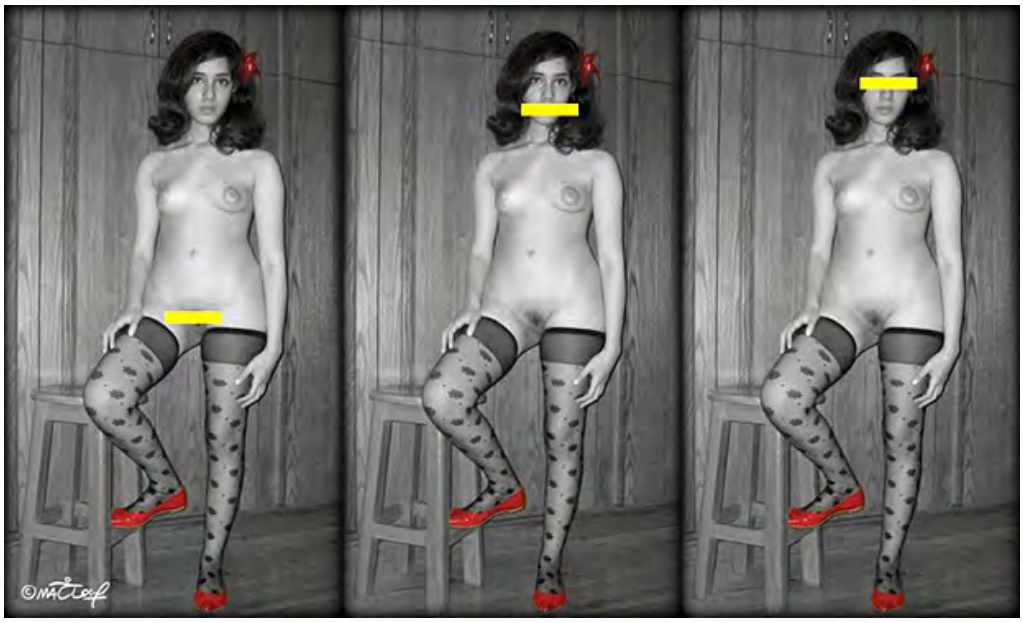

Abb: 2 >

Innerhalb kürzester Zeit hatte Aliaa Elmahdy 14.000 Follower auf Twitter, über 2 Millionen Internetnutzer besuchten ihren Blog und hinterliessen Beschimpfungen und Morddrohungen, aber auch unterstützende Kommentare. #nudephotorevolutionary wurde zum Knotenpunkt einer lebhaften Kontroverse, nicht nur über die Bilder an sich, sondern auch um ihren Einsatz als politisches Mittel und ihren Anspruch, Kunst sein zu wollen. [5]

Dass die Aktfotos in einem islamischen Staat wie Ägypten öffentliche Empörung hervorrufen würden, hatte die Kunststudentin bewusst einkalkuliert. In einem Land, das nach dem Sturz von Präsident Husni Mubarak noch auf der Suche nach sich selbst war und ungeahnte Möglichkeiten der Subversivität barg, erwartete sie offensichtlich auch Sympathiebekundungen, schienen sich die Forderungen Elmahdys und der Demonstranten in den Strassen Kairos doch zu überschneiden. [6] Zwar priesen vereinzelte Stimmen ihren Mut oder verstanden ihr Verhalten als Aufforderung, sich an die Zeiten zu erinnern, in denen Nacktmodels in ägyptischen Kunsthochschulen noch an der Tagesordnung waren. Die säkularen und liberalen Kräfte, die am 28. November auf dem Tahrir-Platz demonstrierten, wendeten sich jedoch grösstenteils gegen die junge Kunststudentin.

Während sich mit der ‹Jugendbewegung des 6. April› (arabisch: 6 شباب ابريل) eine der prominentesten liberalen Protestbewegungen gegen das Mubarak-Regime sogar öffentlich von Elmahdy distanzierte, zeigten sich andere Aktivisten zerrissen. Die allgemeine Stossrichtung der Kritik war jedoch klar und zeigt sich exemplarisch in einem Zitat von Sayyed el-Qimini, einem prominenten Liberalen, in der politischen Talkshow «90 Minutes»: «This hurts the entire secular current in front of those calling themselves the people of virtue.» Und weiter: «It's a double disaster. Because I am liberal and I believe in the right of personal freedom, I can't interfere.» [7]

Deutlich tritt hier ein Bruch zwischen den gewachsenen Werten einer Gesellschaft und einem demokratischen Imperativ zu Tage, der im Kontext der Revolution einen extrem politischen Charakter hatte und den konsensuellen Werten zum Teil zu wider lief. Selbst in einem gefestigten demokratischen Staat hätten die Bilder wohl Empörung hervorgerufen, weil sie aus der Mitte der Gesellschaft stammen und nicht aus der Unterhaltungsindustrie. Allerdings hätte die Kritik dort auf einen Verfall gesellschaftlicher Werte gezielt, während den nach Demokratie strebenden Kräften in Ägypten eher die Form des protests ein Dorn im Auge war. Im Ägypten der Revolution galt die Forderung nach Freiheit als politisches Instrument, als bedeutendste Forderung gegenüber einer die persönliche Freiheit missachtenden Gesellschaft. Entsprechend durfte dieses Instrument nicht durch die zur Schau gestellte Nacktheit beschmutzt und somit für den politischen Kampf untauglich gemacht werden.

Hier zeigt sich exemplarisch, wie sowohl durch die politische Situation als auch durch die Form der Botschaft – als *bildliche* Botschaft aus einem relativ unbedeutenden Blogeintrag – der Ursprung einer weltweit beachteten Kontroverse entsteht. Die Äusserungen von Aliaa Elmahdy wären in den Wirren der Revolution höchstwahrscheinlich untergegangen, hätte ihr Bekannter die Bilder ihres nackten Körpers nicht über Twitter verbreitet. Verbunden mit den Bildern und der damit erzeugten öffentlichen Aufmerksamkeit hatten die liberalen Kräfte die Befürchtung, dass ihr öffentliches Ansehen so kurz vor den Wahlen Leiden könnte, wenn sie sich auf die Seite der Kunststudentin schlagen und somit die Freiheit über die gesellschaftlichen Werte stellen würden.

Die Strategie der islamistischen Kräfte war es schliesslich, den Liberalen die Korruption der Moral in Ägypten vorzuwerfen. Ein Zusammenhang zwischen den politischen Aktivisten auf dem Tahrir-Platz und einer Kunststudentin, die sich öffentlich nackt zur Schau stellt, schien den liberalen und säkularen Kräften in Ägypten fatal für ihre Ziele zu sein. Islam Kamel, ein Student an der American University of Cairo, an der auch Elmahdy studierte, bezeichnete den Tweet #nudephotorevolutionary gegenüber dem ägyptischem Online-Nachrichtendienst als «the most daring conflicting act I've seen for a long time but (...) also the worst thing that happened to the liberal movement in Egypt».

Die Bilder hätten eine Debatte ausgelöst, die den Konservativen erlaube «to have one more reason to call for an Islamic state and blame liberals and seculars for this. You will probably see one of them saying this is how all women will act if Egypt isn't saved by an Islamic leader». [8] Wie einige weitere Kommentare zeigen, beruhte die allgemeine Empörung allerdings weniger auf den Äusserungen von Elmahdy als auf der Tatsache, dass sie sich auf den Bildern nackt zeigte. Die Problematik der Nacktheit in der ägyptischen Gesellschaft betont zum Beispiel die Frauenrechtlerin Nehad Abou el-Qomsan, die Elmahdys Kritik an der allumfassenden Verhüllung der Frau und der damit verbundenen Negation ihrer Existenz grundsätzlich unterstützt, aber darauf verweist, dass Nacktheit ebenso zurückzuweisen sei wie Verhüllung, da sie eine Form des Körpermissbrauchs darstelle. [9] Exemplarisch für eine derartige Kritik an Elmahdy steht der Kommentar eines Lesers, Magued Ghoraba, auf der Onlinepräsenz von Egypt Independent (Al-Masry Al-Youm): «We are defending secularism from innuendos and then we get this #NudePhotoRevolutionary. Stop shocking people to the point of repulsion.» [10]

Tatsächlich waren es in einer Zeit, in der in Ägypten fast alles möglich schien, die Bilder, welche die verblichenen Grenzen zwischen neuen Möglichkeiten und fort existierenden Tabus zum Vorschein brachten.

Abb: 3 >

Entsprechend wurden viele Solidaritätsbekundungen an Aliaa Elmahdy ebenfalls bildlich verfasst und nehmen in unterschiedlicher Weise auf das ursprüngliche Bild Bezug. Die Bilder 3 und 4 zeigen Aliaa Elmahdy als stilisierten Engel, wobei Bild 3 zwar wie Bild 4 als Comic-Zeichnung verfasst ist, hinsichtlich der Figur allerdings nah am Vorbild bleibt. Lediglich Heiligenschein und Engelsschwingen sind hinzugefügt, der Hocker aus dem Original durch eine Wolke ersetzt. Bild 4 hingegen beschränkt sich auf die Übernahme des nackten Oberkörpers von Elmahdy, die aber noch deutlich zu erkennen ist. Auch hier ist sie mit Engelsflügeln zu sehen, der Heiligenschein fehlt allerdings. Statt die Arme am Körper herabhängen zu lassen beziehungsweise auf das rechte Bein abzustützen, zerreisst sie mit ihren Händen das monströse Gesicht eines Mannes mit Turban, aus dessen Körper sie sich damit befreit. Der Mann hält zudem eine Waage in der linken Hand, in deren linker Schale eine kleinerer Mann in traditioneller Kleidung steht, dem mehr Gewicht verliehen wird, als den beiden verhüllten Frauen in der rechten Schale.

Bild 4 ist zudem mit dem Satz «in support of Aliaa Magda Elmahdy» überschrieben. Ganz offensichtlich wird Elmahdy hier als Gesandte und Kämpferin gegen die Unterdrückung stilisiert; ihr nackter Körper ist Symbol des Aufbegehrens, aber auch einer engelhaften Unschuld.

Abb: 4 >

In zwei weiteren Bildern wird Elmahdys Counterfeit hingegen als Element einer Kritik am herrschenden Regime benutzt. Bild 5 zeigt das Original des Aktfotos neben einem Foto von der Misshandlung einer Demonstrantin durch Sicherheitskräfte auf dem Tahrir-Platz Mitte Dezember 2011. Die Demonstrantin war von den Sicherheitskräften geschlagen und getreten worden, bevor diese sie halb entkleidet über den Platz schleppten. Vielmehr noch als die Schläge wurde die Entblössung des Oberkörpers als Demütigung gesehen [11] und beispielsweise von Hilary Clinton als Symbol einer «systematische(n) Erniedrigung von Frauen» [12] bezeichnet. In dem ebenfalls auf Elmahdys Blog veröffentlichten Kompositbild ist das Ursprungsfoto in ein Schwarz-weisses Farbschema übertragen, lediglich der leuchtend blaue BH der Demonstrantin bleibt blau – eine Referenz an die Verwendung der Farbe Rot in Elmahdys Bildern.

Die Gegenüberstellung der beiden Fotos funktioniert als Kritik an der Doppelmoral des Regimes beziehungsweise der Gesellschaft, die Nacktheit zum einen verteufelt, sie zum anderen aber als Mittel der Demütigung von Frauen einsetzt.

Abb: 5 >

Bild 6 wiederum setzt Elmahdy und die namenlose Demonstrantin vom Tahrir-Platz in eins, indem es eine gezeichnete Reproduktion von Elmahdys Körper zeigt, auf dem ihre Brust mit dem blauen BH der Protestantin bedeck ist. Hinter Elmahdy steht eine bis auf die Augen verschleierte Frau, die auf sie herabblickt, während um sie herum männliche Gestalten versammelt sind, die verrückt geworden zu sein scheinen. Am unteren Rand des Bildes ist ausserdem eine nach oben blickende Katze zu sehen. Interessanter ist allerdings eine Hand am rechten oberen Bildrand, die von einer Schnur gehalten zu sein scheint und wohl auf eine Marionette Bezug nimmt. Das Bild erzählt die Geschichte der Kontroverse und gibt ihr eine Wendung: Um Elmahdy herum herrscht Verwirrung; Freund und Feind sind ununterscheidbar geworden; selbst die Frauen, für die Elmahdy mit hilfe ihrer Bilder kämpfen wollte, haben sich gegen sie gewendet. In diesem Durcheinander schützt die Künstlerin Elmahdy mit dem blauen BH, der die vollständige Entblössung der Demonstrantin vom Tahrir-Platz verhinderte.

Alle vier Bilder führen die Kontroverse um die Aktfotos von Aliaa Elmahdy mit bildlichen Mitteln fort und nutzen das ikonische Potential des Originals, um eindeutige Bezüge zu diesem herzustellen. Interessant erscheint dabei vor allem, dass die Bilder in ganz unterschiedlichen Kontexten kontrovers diskutiert und eingesetzt werden: zum einen als Widerspruch gegenüber und als Kritik an der herrschenden Gesellschaftsordnung in islamischen Ländern im Allgemeinen und in Ägypten im Besonderen, zum anderen im politischen Kontext der Revolution.

Abb: 6 >

Obwohl diese beiden Kontexte zugegebenermassen eng verstrickt sind – nicht zuletzt, weil sich die Gesellschaftsordnung in der Revolution entscheidet –, so wird die Bedeutung der Bilder hinsichtlich der Sphären Politik und Gesellschaft zumeist doch getrennt voneinander diskutiert. Kritiker und Befürworter beziehen sich in der Bewertung der Bilder entweder auf ihre Bedeutung für die politische Revolution oder bewerten nach gesellschaftlich-moralischen Massstäben. Die ikonische Effektivität der Bilder, wiederum, die sich vor allem aus der Verwendung von unverwechselbaren Merkmalen wie den roten Schuhen und einer spezifischen Pose ergibt, führte dazu, dass die Bilder von Aliaa Magda Elmahdy zum Mittelgrund wurden, auf dem die beiden Sphären Politik und Gesellschaft in der Kritik vermittelt werden konnten. Exemplarisch zeigt sich dies in Bild 6, wenn Aliaa Elmahdy zur Figur einer Kritik an Politik *und* Gesellschaft wird.

Die Kontroverse um die Bilder von Aliaa Magda Elmahdy ist exemplarisch für eine Kontroverse, die sich an Bildern entzündet und teilweise mit bildlichen Mitteln ausgetragen wird. Ihre besondere Aktualität erfordert es, auch andere mediale Phänomene als das Bild zu analysieren: die enorme Bedeutung sozialer Netzwerke, zum Beispiel, welche in der ägyptischen Revolution grundsätzlich als Katalysator der Ereignisse funktionierten, hat auch im Fall von Elmahdys Bildern überhaupt erst dazu geführt, dass diese eine solche Sprengkraft entfalten konnten. Ausserdem muss die Macht von Bloggern diskutiert werden, die sich nicht nur dadurch äussert, dass Elmahdy ihre in der privaten Sphäre des elterlichen Hauses entstandenen Bilder für eine weltweite Öffentlichkeit zur Schau stellen konnte, sondern auch durch die Diskurshoheit, die andere Blogger im Laufe der Debatte akquirieren konnten.

Ein weiteres Beispiel für eine Bildkontroverse, in der Blogger weltweite Aufmerksamkeit erregen und einen Sieg gegen die etablierten Presseagenturen davontragen konnten ist der «Fauxtography Blogstorm» um Fotos aus dem Libanon-Krieg 2006. Ein einziger Blog, Little Green Footballs [13], zeigte sich dort beinahe alleinverantwortlich für die Aufdeckung eines Fotoskandals, als die Verfasser Manipulationen an Fotos von angeblichen Zielen israelischer Luftangriffe nachweisen konnten. [14] Auch vor der Hochzeit des Internets wurden natürlich bildgebundene Kontroversen ausgetragen.

Besonders eindrücklich erscheint zum Beispiel die Kontroverse um Werbeanzeigen der Marke ‹United Colors of Benetton› in Printmagazinen, die eine Diskussion um die Zurschaustellung von HIV-infizierten für kommerzielle Zwecke beziehungsweise die Zulässigkeit europäischer Kritik an der Praxis der Todesstrafe in den USA auslösten. [15]

Während es bei letzterer – darin vergleichbar mit der Kontroverse um Aliaa Elmahdys Aktfotos – vor allem darum ging, was gezeigt werden darf und zu welchem Zweck, drehte sich der ‹Fauxtography Blogstorm› darum, ob das, was gezeigt wird, wirklich passiert ist beziehungsweise dem entspricht, als das es beschrieben wird. Allen genannten Kontroversen ist dabei gemein, dass sie sich explizit an Bildern entzündeten und der Gebrauch von Bildern im Allgemeinen oder in einer speziellen Weise beziehungsweise in einem speziellen Zusammenhang kritisiert wurde.

Die Bilder selbst funktionierten in den entstehenden Diskussionen als Knotenpunkte verschiedener Diskurse, die sich infolge der Kontroverse für kurze oder längere Zeit überlagern. In dieser Ausgabe möchten wir solchen Bildkontroversen nachspüren und ergründen, unter welchen Bedingungen der Status eines Bilds problematisch wird, wann Bilder zum Gegenstand von Kontroversen werden, welche Verfahren der Kritik und Legitimation von Bildern eingesetzt werden, und schliesslich, auf welche Weise in Kontroversen originäre Kategorien von Bildlichkeit formuliert werden.

Über die Verfahren der Bildkritik hinausgehend stellt sich zudem die Frage nach dem Ausgang von Bildkontroversen. Wie wenig bildhaft die Bildkritik selbst auch sein mag, am Ende der meisten ikonoklastischen Unternehmen stehen wieder neue, scheinbar objektivere Visualisierungen und Visualisierungsweisen. Besonders interessant scheint im Hinblick auf die historische Situiertheit von Kontroversen deshalb ein Blick auf das Schicksal von Bildern, nachdem eine Kontroverse offiziell zu Gunsten einer Position entschieden wurde. Fallen sie – als obsolet – dem Vergessen anheim, oder werden sie – als Embleme der siegreichen Position oder auch als Mahnmale für eine falsche und nun überwundene Meinung – zu kanonischen Ikonen?

Zu den Beiträgen

Iris Laner setzt sich in ihrem Beitrag mit der ganz spezifischen Wirkungsmacht von Bildern auseinander und fragt davon ausgehend wie auf Grund dieser Wirkung mit Bildern umgegangen werden soll. Am Beispiel des World Press Photo Awards zeigt sie, dass jegliche Wertung von Bildern zugleich eine politische Entscheidung ist, die lebhafte Debatten zu der Frage auslöst, ob die Wertung denn berechtigt sei. Die Debatten um die Kriterien des World Press Photo Award im Blick widmet sich Laner dem Begriff des Ethos bei Platon und der Kritik von Platons Bildethik bei Rancière. Während dieser Platon eine normative Limitierung der Bilder vorwirft, vermag sie diese Gleichmacherei bei Platon nicht zu entdecken. Entgegen einer verkürzten Lesart Platons, die sich alleine für dessen ontologische Bildkritik interessiert, findet Laner bereits in den sokratischen Dialogen einen Sinn für die ethische Dimension des Bildes.

Sie zeigt, dass gerade die rhetorische Dynamik der platonischen Schriften mit ihren wechselnden Gesprächspartnern und verschiedenen, oft unvereinbaren Positionen apodiktische Festlegungen unterminiert und einen Dissens inszeniert, der die Frage nach der Bildwirkung als eine unabschliessbare charakterisiert. Entgegen den Kanonisierungsbestrebungen von Instanzen wie der World Press Photo, die Bildern eindeutige Interpretationen und Intentionen zuschreiben, plädiert Laner für einen produktiven Dissens im Umgang mit der Wirkkraft von Bildern. Bilderstreit ist demnach nicht ein Streit um das, was Bilder sind, sondern eine Auseinandersetzung darüber, was Bilder können und sollen.

Eva Kernbauers Interlude zu einem veritablen Streit der Bilder vertieft die Frage nach einem Kriterium für wahre und gute Bilder am Beispiel von William Hogarths ›Battle of the Pictures‹. War dieses Bild eigentlich nur ein Einladungsbillet zu einer selbst organisierten Auktion seiner Bilder, appelliert es doch gleichzeitig in der Tradition von Jonathan Swifts Battle of the Books an die Moral der Empfänger. Mit einem Bilderstreit im Bild wollte Hogarth auf die Bedrohung der englischen Künstler durch billige Importware aufmerksam machen und die wahre Kunst gegenüber korrumpierenden Mythendarstellungen stärken. Ein Streit um wahre Kunst als Bilderstreit im Bild? Lesen sie selbst.

Ein weiterer historischer Fall des Bilderstreits wird von Sophie Schweinfurth zugänglich gemacht. Ein spätantiker Bilderstreit ist ihr Thema, ausgelöst durch den Versuch des römischen Kaisers Caligula, seine Statue im Tempel von Jerusalem aufstellen zu lassen. Um zu verstehen, worin die Provokation dieses Vorhabens bestand, rekonstruiert Schweinfurth zunächst das jüdische Bilderverbot und zeigt, dass dieses ein Fundament der jüdischen Religion darstellte.

Danach widmet sie sich der römischen Religionspolitik, deren Veränderungen während der Kaiserzeit und deren Radikalisierung durch Caligula, der sich nicht mehr um einen Konsens mit dem Senat bemühte und eine geradezu ‹absolutistisches› Verständnis seiner Regierung vertrat. Dieser unbedingte Alleinherrschaftsanspruch des Kaisers traf nun auf das unbedingte Bilderverbot der jüdischen Religion, und dass es nicht zu einer Eskalation kam ist einzig der Tatsache zu verdanken, dass Caligula ermordet wurde. Der Befehl zur Aufstellung der Statue wurde von seinem Nachfolger wohlweisslich widerrufen. Mit ihrem Hinweis, dass beide Religionen, die jüdische wie die römische, politische Religionen waren, zeigt Schweinfurths Beitrag, dass Kontroversen über religiöse Bildpraktiken oft nur vor dem Hintergrund politischer Machtansprüche verständlich werden. Damit macht sie deutlich, dass Streitbilder überdeterminiert sind: ihre Sprengkraft erwächst daraus, dass sie Verdichtungen von Bedeutungen, Semantiken und Machtbeziehungen darstellen, die sich nicht auf einfache Formeln - etwa Monotheismus versus Polytheismus - reduzieren lassen.

Die Beiträge von Maria Lane und Cornelius Borck widmen sich wissenschaftlichen Bildkontroversen, greifen die Überdeterminiertheit von Bildkontroversen aber wieder auf. Bei Lane geht es um einen aus heutiger Sicht merkwürdigen Streit, nämlich die Debatte über die Existenz von Kanälen auf dem Planeten Mars, die um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert großes Aufsehen erregte. Anstatt diese Episode der Astronomiegeschichte als Irrtum und (Selbst-)Täuschung abzutun, nimmt Lane die Ansprüche der Akteure ernst und rekonstruiert die Voraussetzungen, die überhaupt zu diesem Streit geführt haben. Diese findet Lane in der Kultur der Kartographie: Astronomen eigneten sich die Verfahren, aber auch die Selbststilisierung von Entdeckern und Geographen an und verfertigten immer detailliertere Karten der Marsoberfläche, in die sie in Analogie zu irdischen Karten Gebietsnamen eintrugen und Landmarken festhielten. Durch seinen kulturellen Status erwies sich der kartographische Stil von Giovanni Schiaparelli als stärker als der vorsichtigere Zeichenstil von Nathaniel Green, und die Karte wurde zum hegemonialen Repräsentationsmittel der Planetenoberfläche.

Percival Lowell machte sie schließlich zum Symbol für seine These von der Existenz einer überlegenen Zivilisation auf dem Mars, die die in den Karten verzeichneten Kanäle zur Bewässerung der Wüstenlandschaften angelegt hätten. Ironischerweise waren es aber Lowells Bemühungen, seinen Karten durch den Einsatz neuer Aufzeichnungstechnologien noch mehr Autorität zu verleihen, die zum Untergang des kartographischen Stils beitrugen: Denn auf den Fotographien, die Lowell mühsam anfertigte, war zwar kaum etwas zu erkennen, da er aber deren Objektivität so sehr lobte, unterminierte er gleichzeitig den Objektivitätsanspruch seiner Karten.

Ab dem frühen 20. Jahrhundert verloren die Karten ihren privilegierten Status, und bildliche Autorität wurde nun einzig den detailarmen Fotographien zugesprochen. Die Karten verwandelten sich von kontroversiellen Darstellungsmitteln zu Ikonen des wissenschaftlichen Irrtums.

Wie im Falle der Kontroverse um Kanäle auf dem Mars sind es auch im Beitrag von Cornelius Borck nur oberflächlich die Bilder, die das Epizentrum der Kontroverse bilden. Zwar stehen funktionelle Hirnbilder im Mittelpunkt der Debatte um ‹Voodoo Correlations in Social Neuroscience› stehen. Diese nimmt ihren Ausgang von einem Vorwurf, der 2008 von einigen Neurowissenschaftlern gegenüber der Bildpraxis in ihrem Forschungsgebiet erhoben wurde.

In der Debatte, die aufgrund ihrer Komplexität eine Fachdebatte geblieben wäre, ging es eigentlich nicht um die Bilder an sich, sondern um die falsche Anwendung statistischer Methoden in der Bildproduktion. Der äusserst bildhafte Titel ‹Voodoo Correlations› brachte der Debatte allerdings erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit und verwandelt sie ganz im Zeichen des Stellvertreterzaubers in eine Debatte um die Bilder der funktionellen Hirnbildgebung. Die Kontroverse dient Borck als Ausgangspunkt für einen Streifzug durch verschiedene epistemologische Positionen des 20. Jahrhunderts, die Licht auf die Voraussetzungen der neurowissenschaftlichen Visualisierungskultur werfen. Er endet mit einem Plädoyer für einen ‹depotenzierenden Umgang mit Hirnbildern›. Damit ist eben kein Ikonoklasmus gemeint, der mit dem Gestus der Überlegenheit die Bilder verwirft, sondern eine kollektive Auseinandersetzung mit den neurowissenschaftlichen Bildwelten, die sich verschiedener, auch künstlerischer Verfahren bedient um die kontroversiellen und dynamisierenden Potentiale der Bilder zu nutzen.

Fussnoten

Seite 2 / [1]

Entsprechend einer Äusserung von Elmahdy, zitiert nach: http://eyedrd.org/2011/11/aliaa-elmahdy-young-egyptian-blogger-stirs-controversy-with-nude-photos.html.

Seite 3 / [2]

Offensichtlich war auch das Foto zunächst auf Facebook zu sehen, wurde dort aber zügig entfernt.

Seite 3 / [3]

Elmahdys Statement ist nun auch in englischer Übersetzung unter dem mit mehreren Bildern angereicherten Blogeintrag zu finden: http://arebelsdiary.blogspot.ch/search?updated-max=2011-12-29T04:19:00%2B02:00&max-results=20&start=13&by-date=false. [05.07.2012].

Seite 3 / [4]

Alle Zitate stammen aus einem Interview Elmahdys mit CNN. Das Interview kann unter folgendem Link nachgelesen werden: http://articles.cnn.com/2011-11-19/middleeast/world_meast_nude-blogger-aliaa-magda-elmahdy_1_egyptian-blogger-nude-photo-kareem-amer?_s=PM:MIDDLEEAST [05.07.2012].

Seite 5 / [5]

So bemängelte die bekannte ägyptische Bloggerin Lilian Wagdy: «The lighting is awful and the composition is dreadful. Break all the social boundaries you want, but don’t call it art.» http://eyedrd.org/2011/11/aliaa-elmahdy-young-egyptian-blogger-stirs-controversy-with-nude-photos.html [08.07.2012].

Seite 5 / [6]

Maggie Michael (AP Foreign), Egypt activist posts herself nude, sparks outrage, unter: http://www.guardian.co.uk/world/feedarticle/9952436 [05.07.2012].

Seite 5 / [7]

90 Minutes, TV-Sendung, 16. November 2011.

Seite 6 / [8]

Zitiert nach http://eyedrd.org/2011/11/aliaa-elmahdy-young-egyptian-blogger-stirs-controversy-with-nude-photos.html [08.07.2012].

Seite 6 / [9]

Maggie Michael (AP Foreign), Egypt activist posts herself nude, sparks outrage, unter: http://www.guardian.co.uk/world/feedarticle/9952436 [05.07.2012].

Seite 6 / [10]

Zitiert nach:
http://www.egyptindependent.com/news/fury-over-young-activist-publishing-nude-self-portrait [08.07.2012].

Seite 8 / [11]

Die Kleidung der Protestantin wurde wohl absichtlich zerrissen.

Seite 8 / [12]

http://www.tagesspiegel.de/politik/gewaltrausch-aegyptens-militaer-verpruegelt-demonstrantinnen/5980518.html [08.07.2012].

Seite 11 / [13]

http://littlegreenfootballs.com/ .

Seite 11 / [14]

Stephen D. Cooper, A Concise History of the Fauxtography Blogstorm in the 2006 Lebanon War, in: American Communication Journal 9/2, 2007. Online abrufbar unter:
http://www.google.ch/url?sa=t&rct=j&q=cooper+a+concise+history+of+teh+fauxtography&source=web&cd=1&ved=0CE4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fac-journal.org%2Fjournal%2F2007%2FSummer%2F3AConciseHistoryoftheFauxtographyBlogstorm.pdf&ei=VN76T_WyA5SQ4gTgw7n4Bg&usg=AFQjCNGIB5lDRpFp3XtCvMUZ0S-4NN_nwA [08.07.2012].

Seite 11 / [15]

Spezielle zur Kontroverse um die «We on Death Row» Kampagne von United Colors of Benetton siehe: Marvan M. Kraidy, Tamara Goeddertz, Transnational advertising and international relations: US press discourses on the Benetton ‹We on Death Row› campaign, Media, Culture and Society 25/2, 2003, S. 147-165. Zu Kontroversen um frühere Kampagnen siehe: Sierra A. Tinic, United Colors and United Meanings: Benetton and the Commodification of Social Issues, Journal of Communication 47/3, 1997, S. 3-25.

Abbildungen

Seite 4 / Abb. 1

Aliaa Magda Elmahdy, Blogeintrag «fan a'ry» (فن عاري), 23. Oktober 2011, http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636.

Seite 4 / Abb. 2

Variation des Titelbildes, Autorin unbekannt, مسابقة عري فنّي / Nude Art Awards, http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636.

Seite 6 / Abb. 3

Autorin und Titel unbekannt, مسابقة عري فنّي / Nude Art Awards, http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636.

Seite 7 / Abb. 4

Ezel, Titel unbekannt, مسابقة عري فنّي / Nude Art Awards, http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636.

Seite 9 / Abb. 5

Autorin und Titel unbekannt, مسابقة عري فنّي / Nude Art Awards, http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636.

Seite 10 / Abb. 6

Autorin und Titel unbekannt, مسابقة عري فنّي / Nude Art Awards, http://arebelsdiary.blogspot.ch/?zx=83470f941c97b636.

Konsens stiften?

IRIS LANER

Überlegungen zum Ethos des Bildes nach Platon und Rancière

«We exist to inspire understanding of the world through quality photojournalism.» [1]

In reflections interspersed throughout his work Plato addresses the ethos of the image. Hereby he introduces questions such as how and what images are to represent and which effects they are to produce. In the famous tenth book of Politeia he regards images as delusional, as mere representations which are contrasted with the epistemological quality of a higher truth. However, in consideration of other dialogues it becomes evident that Plato's perspective on the ethos of images is not as restrictive and simplifying as these passages might suggest. In patches Plato does reflect upon the very necessity of the relatedness of representations to a higher truth in order to gain the ability to differentiate between correct and incorrect representations. This epistemological distinction admits of the judgement whether representations are good or bad in an ethical sense. Focusing on the affiliation of epistemological and ethical content of representations Plato addresses questions that are still highly relevant in recent discussions about imaging, distribution, and censorship, especially in a mass medial context.

Seit 1955 entscheidet die *World Press Photo Foundation* unter dem Motto «Inspire Understanding» einmal jährlich über die besten Pressebilder. Die Kür der Bilder geht dabei vom Sitz der Organisation in den Niederlanden aus um die (vornehmlich westliche) Welt. Wie das Motto der WPP zeigt, ist ihr erklärtes Ziel nicht nur, die besten PressefotografInnen auszuzeichnen und damit fotojournalistische Standards zu definieren, sondern es geht ihr auch darum, mit den Bildern – die sich in erster Linie Ereignissen wie Kriegen, politischen und sozialen Unruhen, emanzipatorischen und revolutionären Bewegungen sowie Umweltsünden, Artensterben und Naturkatastrophen widmen – auf weltweite Missstände aufmerksam zu machen. Die WPP sieht sich als Vertreterin der modernen Aufklärung, wählt sie doch aus den vielfältigen Pressestimmen eines Jahres jene aus, die eine besondere Botschaft vermitteln und somit einen spezifisch ethischen Wert besitzen. Mit dieser Intention verstehen sich die *World Press Photos* als internationale Bildboten im Kampf für Frieden, Fortschritt und Humanismus. [2]

Doch welche Botschaft vermitteln die besten Pressebilder des Jahres?

Abb: 1 >

Die Botschaft der besten Pressebilder ist keineswegs so eindeutig, wie die *World Press Photo* dies mitunter suggeriert. [3] Führt man sich eine prämierte Fotoserie aus dem Jahr 2007 vor Augen, dann wird dies schnell deutlich: Philippe Dudouits Arbeit, die den ersten Preis in der Kategorie «People in the News – Stories» gewann, dokumentiert ein Camp von PKK-KämpferInnen, die weit entfernt von der Zivilisation im bergigen Hinterland an der Grenze von Irak und der Türkei ihrem spartanischen Alltag nachgehen. [4] Die Reaktionen, die der ruhige, bedächtige Stil dieser Fotografien hervorrief, waren äußerst heterogen. Ersichtlich ist die überwältigende Schönheit und der Anmut der Darstellung. Spürbar wird auch die Intimität in der Begegnung, wenn das Kameraauge den PKK-Kämpfer durch die zarten Verzweigungen des Waldes hindurch erblickt. Doch wird durch den ästhetisierenden Stil und die suggerierte Nähe nicht mitunter eine terroristische Gruppierung verklärt und werden damit nicht auch ihre Gewalthandlungen verharmlost? Ist dieser Darstellung nicht bereits eine bestimmte Wertung des Dargestellten eingeschrieben, die an die Betrachterinnen weitervermittelt wird? Im Zusammenhang solcher Bedenken stellt sich zudem die allgemeinere Frage, welche Bilder im Zusammenhang der international wandernden Ausstellung der *World Press Photo* überhaupt den entsprechenden Raum in der öffentlichen Wahrnehmung besetzen sollen.

Erklären lässt sich diese Frage allein als Reaktion auf die starke Wirkung, die diese Fotografien hervorrufen. Sie weist somit auf den Zusammenhang dessen hin, wie Bilder wirken und wie auf Grund dieser Wirkung mit Bildern umgegangen wird.

Mit dem Aufkommen dieser Frage ist der Einsatzpunkt für das Thema des vorliegenden Beitrags markiert. Im Folgenden soll es nämlich darum gehen, dem Streit um die Bilder nicht als Streit um das, was Bilder sind, nachzugehen, sondern den Bilderstreit als eine Auseinandersetzung darüber zu verstehen, was Bilder – gemessen an ihrer Wirkkraft – können und sollen. Im Rahmen der *World Press Photo Exhibition* ist immer wieder diskutiert worden, welche Bilder welche Wirkungen hervorrufen und in welchem Rahmen sie aufgrund eben dieser Wirkungen gezeigt werden sollen/dürfen. [5]

Die Diskussion, die mit solchen Überlegungen in Zusammenhang steht, möchte ich mit Rückgriff auf Jacques Rancière und Platon als Frage nach dem *Ethos* des Bildes theoretisch entfalten. Dabei tritt Platon als derjenige Theoretiker auf, der auf die Wichtigkeit dieser Frage allererst hinweist, während für Rancière die platonische Fragestellung selbst schon derart regulierend verfährt, dass sie einer vorausschauenden Auseinandersetzung mit Bildern und Kunst zuwiderläuft. Rancière wirft Platon eine normative Limitierung vor, die die Bilder aufgrund ihrer Wirkkraft ganz bewusst aus seinem Staat ausschließen will. Da die Bilder gewissermaßen nicht zu kontrollieren sind, müssen sie aus dem durch und durch gleichmachenden, konsensuellen Gebilde der platonischen Gemeinschaft ausgegliedert werden. Mit Rancières Lesart wird im Positiven zwar bereits angezeigt, dass es Platon nicht nur um eine Bestimmung des ontologischen Status des Bildes geht, sondern dass er sich an entscheidenden Stellen der Frage widmet, wie es um den epistemologischen und damit verbunden den ethischen Gehalt des Bildes bestellt ist.

Ob seine Kritik trotz dieser wichtigen Akzentuierung aber nicht zu kurz greift, soll im Rahmen der vorliegenden Überlegungen mit Blick auf die Vielstimmigkeit und die dissensuelle Kraft in den Dialogen Platons selbst noch einmal überprüft werden. Dieser Blick soll zeigen, dass es um Platons Ansicht keineswegs so gleichmacherisch bestellt ist, wie Rancière dies mitunter vorschlägt. Nicht nur Rancière streitet demnach mit Platon über das *Ethos* des Bildes, sondern schon bei Platon selbst zeichnet sich eine leidenschaftliche, sich immer wieder selbst befragende Diskussion über die Wirkung der Bilder ab und wird der Frage nachgegangen, wie mit eben jener Wirkung umzugehen ist, die sowohl in inhaltlicher als auch in methodischer Hinsicht den immer nur vorläufigen Status der scheinbar setzenden Aussagen des platonischen Sokrates aufweisen.

Die ethische Wende und das bereits Übereingekommen-sein

Eine Organisation wie die *World Press Photo Foundation*, die als Ziel die Etablierung einer öffentlich zugänglichen Plattform für die Durchsetzung von Frieden, Fortschritt und Humanismus verfolgt, kann als paradigmatischer Ausdruck einer Entwicklung gesehen werden, die von Jacques Rancière als «ethische Wende» bezeichnet wird.

Laut Rancière ging mit den vielfältigen politischen Programmen im Laufe des 20. Jahrhunderts eine Wende einher, die er als überaus problematisch betrachtet. Nachdem die verschiedenen revolutionären Bewegungen, die sich zunächst gegen monarchische, dann gegen diktatorische Systeme richteten und eine umfassende Demokratisierung der westlichen Welt anstrebten, das Ideal einer durchwegs konsensuell verfassten Politik verfolgen, geht für Rancière mit dieser Entwicklung eine Gleichmachung und damit eine stille Unterdrückung der heterogenen Bedürfnisse politischer Subjekte einher. Die Wende, die er als Ausdruck des politischen Denkens unserer Zeit betrachtet, nennt er «ethisch». Sie bewegt sich in entschiedenem Gegensatz zu dem, was er als «politisch» ansieht. Die «Ethik» leitet er von *Ethos* [6] her, das die Art und Weise beschreibt, wie jemand (innerhalb einer Gemeinschaft und an einem bestimmten Ort) sein Leben führt und führen soll: «Bevor das Wort *Ethos* Norm oder Moralität bedeutet, bedeutet es [...] zwei Dinge: der Ethos ist der Aufenthalt und er ist die Seinsweise, die Lebensart, die diesem Aufenthalt entspricht. Die Ethik ist also das Denken, das die Identität zwischen einer Umwelt, einer Seinsweise und einem Tätigkeitsprinzip herstellt.» [7]

Rancière beunruhigt an der so verstandenen Ethik ihr normativ vereinheitlichender Zug, der eine Verschiedenheit von Meinungen auszuschließen scheint. Diese Wende schreibt den ethischen Subjekten vor, wie sie zu leben haben, ohne ihre Urteils- und Entscheidungsfähigkeit – die durchaus heterogene Urteile sowie Entscheidungen hervorbringen kann und somit dem Ideal eines einzig richtigen ethischen Imperativs widerspricht – in den ethischen Lebensentwurf miteinzubeziehen. «Die gegenwärtige ethische Wende ist die einzigartige Verbindung zweier Phänomene. Auf der einen Stelle tritt die Urteilsinstanz, die abschätzt und auswählt, vor der Macht des Gesetzes, das sich durchsetzt, zurück. Auf der anderen Seite fasst sich die Radikalität dieses Gesetzes, das keine Wahl lässt, in einen einfachen Sachzwang zusammen. Die wachsende ‹Ununterscheidung› von Tatsache und Gesetz gibt den Platz frei für eine noch nie dagewesene Dramaturgie des unendlich Bösen, der grenzenlosen Gerechtigkeit und der unendlichen Wiedergutmachung.» [8]

Die ethische Wende ist für Rancière damit eine Art von Gleichmachung, die keine Differenzen kennt, eine, wie er es nennt, «Ununterscheidung». Seiner Ansicht nach ist im Lichte einer solchen Ordnung keine Politik möglich, denn «[d]as Prinzip der Politik ist der Dissens» [9]. Konsens macht keine Politik, sondern er unterwandert sie. Solange nämlich Konsens herrscht, befinden wir uns ganz unbefragt innerhalb der Logik eines festgelegten Ordnungssystems. Die gegebene Ordnung bestimmt dann, wer beherrscht und wer beherrscht wird, wer sichtbar ist und wer unerhört bleibt.

Politik ist für Rancière im Gegensatz zur Logik des Konsenses durch und durch dissensuell. Politik gilt ihm, noch provokanter formuliert, als «symbolische Gewalt», die er von anderen Gewaltformen unterscheidet. Was jene Art der Gewalt ausmacht, versucht Rancière folgendermaßen zu fassen:

«Es gibt die Gewalt der Beherrschung, die stets in den Gegebenheiten der sichtbaren Welt die Evidenz ihrer Rechtmäßigkeit, die Evidenz der Zeichen der Ungleichheit zeigt. Und es gibt die Gewalt des Aufstandes oder der Revolte, die die nackte Gleichheit der Waffen ausspielt, die aber unfähig ist, die Zeichen der Gleichheit zu zeigen. [...] Die dritte Möglichkeit, die die Gesellschaften jenseits des Begriffspaares Beherrschung/Revolte existieren läßt, ist ein dritter Krieg oder eine dritte Form der Gewalt. Eben diese spezifische Gewalt verdient den Namen ‹Politik›. Diese Gewalt betrifft wie die anderen die Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren. Ihr Prinzip ist das Aufzeigen von Zeichen der Gleichheit in einer Welt, in der die Gleichheit nicht sichtbar ist, wo, mehr noch, die symbolische Fähigkeit derer, die diese Zeichen zeigen, nicht anerkannt wird.» [10]

Während sich die Beherrschung und die Revolte in ein gegebenes System der Ordnung einfügen und dieses aus ihrem Inneren stärken bzw. zerschlagen, operiert die Politik als symbolische Gewalt und Dissens an anderer Stelle. Die Politik wirft nämlich den Blick auf diejenigen, denen im bestehenden Ordnungsrahmen gar keine Sichtbarkeit zufällt, die hier ungesehen oder ungehört bleiben. Damit steht die Politik setzenden systemischen Entwürfen wie Regierungen entgegen. Sie ist dasjenige Moment, das eine bestehende Ordnung brechen lässt, ohne aber eine neue Ordnung zu installieren, die die zerbrochene ersetzen würde. In der Politik geht es folglich um ein permanentes neues Ausverhandeln einer gemeinschaftlichen Aufteilung des Sinnlichen und der Werte, auf die sich eine Gemeinschaft stützt.

Mit ihrem humanistisch-aufklärerischen Bestreben steht das «Inspire Understanding»-Projekt der *World Press Photo* ganz im Zeichen des Konsens und der ethischen Wende. Über die zu vermittelnden Werte herrscht vordergründig eine gesetzlich in Form von Ethikprogrammen, wie etwa der Menschenrechte, niedergeschriebene Einigkeit. Diese Werte bieten als ein bereits Übereingekommen-Sein über das Erstrebenswerte – und folglich auch das zu Vermeidende – ein zentrales Kriterium für die Auswahl der weltbesten Pressefotos. Welche Werte aber überhaupt erstrebenswert sind, kann im Rahmen eines solchen «Understanding», das die WPP zu befördern gedenkt, nicht zur Debatte stehen. Damit greift es implizit auf die Unhinterfragbarkeit eines sich als normativ verstehenden ethischen Regulativs zurück.

Ethik und Konsens – Rancières Platon-Kritik

Am Beispiel des Mottos der WPP «Inspire Understanding» zeigt sich schon, dass jener Konsens, der für die Ethik bezeichnend ist, nicht nur in der politischen Ordnung im engeren Sinne zu tragen kommt. Er drückt sich unter anderem im Umgang mit Bildern aus. Der historische Ort des Ethischen liegt auch für Rancière im Bereich der Ästhetik und zwar im platonischen Bildverständnis. Darin wie Platon mit den Dichtern und Malern, die er nicht als integrative Teile der Gemeinschaft anerkennen möchte, umgeht, liegt gleichsam die politische Pointe seines Staatsentwurfs. [11] Die Ebene des Umgangs mit Bildern spiegelt so gewissermaßen auch das politische System wieder: Indem Platon einen Konsens über das, was Bilder können, dürfen und sollen, schaffen will, will er auch eine einhellige Meinung [12] darüber schaffen, wer im Staat welche Aufgaben übernehmen soll, wer sich um was kümmern und wer zu welcher Zeit und in welchem Rahmen sprechen darf.

Der von Rancière problematisierte normativ vereinheitlichende Zug der Ethik der Bilder zeigt sich in der Verbannung der Kunst aus dem platonischen Staat, die Platon im oft zitierten zehnten Buch der *Politeia* vorschlägt. [13] In seiner Beschreibung des «ethischen Regimes der Bilder» diagnostiziert Rancière in Rekurs auf diese Linie platonischer Überlegungen eine «platonische Abwertung der *mimesis*» [14] sowie eine «Polemik Platons gegen die Trugbilder der Malerei, der Dichtung und des Theaters» [15].

Rancière teilt hierin unterschwellig mit einer einschlägigen Linie der abendländischen Lektüre der platonischen Ästhetik die Ansicht, Platon sei der «grösste […] Kunstfeind […], den Europa bisher hervorgebracht hat» [16]. In Platons Staat gibt es seiner Interpretation nach keinen Ort, nicht einmal einen klar limitierenden Rahmen für die Bilder, da sie unerwünschte Wirkungen hervorrufen können.

Nach Rancière beruht dieser strategische Ausschluss der Bilder aus dem Staat bzw. die normative Limitierung ihrer Wirkung darauf, dass Platons Ästhetik auf einer problematischen Aufteilung des Sinnlichen gründe: «Platons Verbannung der Dichter gründet sich nicht erst auf den unmoralischen Inhalt der Fabeln, sondern bereits auf die Unfähigkeit, zwei Dinge gleichzeitig zu tun. Die Frage, was Fiktion ist, ist zunächst die Frage nach der Verteilung von Orten. Aus platonischer Sicht bringt die Theaterbühne – zugleich ein Raum öffentlicher Vorführung und ein Ort der Vorführung von ‹Trugbildern› – die Aufteilung von Identitäten, Tätigkeiten und Räumen durcheinander.» [17] Damit würden die Bilder auch das, was bereits konsensuell als richtige Aufteilung des Sinnlichen festgelegt worden wäre, nachträglich wieder durcheinander bringen und zur Disposition stellen. Platon will aber nach Rancière keinen Streit – weder um die Aufgabenverteilung in seinem Staat noch um den Ort der Bilder, also weder in politischer noch in ästhetischer Hinsicht.

Das ethische Regime der Bilder

Das von und mit Platon begründete «ethische Regime der Bilder» [18] interessiert sich zunächst nicht für den spezifischen Charakter oder die Seinsweise der Bilder. [19] Hier ist also nicht primär von Interesse, was ein Bild als solches ist. Vielmehr wird dem nachgespürt, was Bilder ihrer Möglichkeit nach tun – im Sinne der Wirkungen, die sie hervorrufen können. Abhängig von der Wirkung zeigt sich dann die Frage danach, was Bilder dürfen und sollen. [20] Damit geht es im ethischen Regime der Bilder um die Frage nach einer adäquaten Rahmung für die Bilder. Also: in welchem Kontext dürfen Bilder ausgestellt werden, um ihre Wirkung in einer wünschenswerten Weise zu entfalten?

Platon beschäftigt diese Frage nachhaltig in der *Politeia* und in den *Nomoi*. In den *Nomoi* wird nach dem adäquaten Einsatz der Bilder für Erziehungszwecke gefragt. [21] Geknüpft daran geht es um die Frage, welche Wirkung die Bilder hervorrufen sollen, die für die Erziehung gebraucht würden. [22]

Nach Platon muss für die Klärung der Frage dessen, was ein Bild darf und in welchem Rahmen es innerhalb einer Gemeinschaft zum Einsatz kommen soll, zunächst gefragt werden, was es in Bildern zu erkennen gibt. Vor der Untersuchung der ethischen Dimension des Bildes muss ihm also in epistemologischer Hinsicht nachgegangen werden. So beschäftigt sich Sokrates zu Beginn des zehnten Buchs der *Politeia* damit, welchen Status das Werk des Nachbildners (*mimētēs*) hat, um danach feststellen zu können, in welchem Verhältnis zum wahrhaft Seienden es steht. Er wählt das Beispiel des Bettgestells, um seinem Gegenüber Glaukon darzulegen, wie es sich mit der Seinsweise des Bildes verhält: [23]

Während das in der Natur seiende Bettgestell von Gott, der als Wesensbildner (*phytourgos*) bezeichnet wird, gemacht worden ist, spalten sich von diesem wahrhaft Seienden zwei Linien ab: zum einen die in Gestalt verschiedenen vom Tischler gefertigten Bettgestelle, der Sokrates als Werkbildner (*dēmiourgos*) gilt; zum anderen die vom Nachbildner gemalten Bettgestelle. Während sich die Werkbildner für die Fertigung ihrer Bettgestelle auf das wahrhaft seiende Bettgestell beziehen, haben die Nachbildner nur die bereits abkünftigen Formen der von den Werkbildnern geschaffenen Bettgestelle vor Augen und beziehen sich auf sie nur in der Weise ihrer Erscheinung (*phantasma*) und nicht auf ihre Wahrheit (*aletheia*). [24]

Platon differenziert in der Folge drei verschiedene Stufen von Kunstfertigkeit, von denen die nachbildende Kunst – und damit die Kunst im uns gebräuchlichen Sinne des Wortes – die unterste Stufe darstellt. Sie steht hinter der verfertigenden (*poiēsousan*) und der gebrauchenden (*chrēsomenēn*) Kunst zurück. [25] Dies liegt daran, dass der Nachbildner sich in der Nachbildung nicht damit auseinandersetzt, wie das Nachzubildende richtig gebraucht wird oder wie es adäquat hergestellt wird, sondern sich allein darauf konzentriert, wie es als schön erscheint. [26] Den nachbildenden Künstler treiben in seinem Tun also scheinbar allein Trug und Schatten der Erscheinungen, nicht aber wahre Kenntnis oder Einsicht in das Wesen der Dinge. Damit erweist sich die Unkenntnis, d.i. das mangelnde Erkenntnisvermögen der Nachbildner, als der Grund der Bilder. Die Nachbildner erkennen nicht, wie Dinge und Sachverhalte wahrhaft sind, weil sie weder den für diese Kenntnis notwendigen Umgang mit den Dingen pflegen, noch den für die Einsicht notwendigen Dialog mit den Wissenden suchen.

Da die mangelnde Kenntnis und Einsicht, die die Nachbildner treibt, durch ihre Werke an die Rezipierenden weitervermittelt wird, muss ihre Kunst auch abgelehnt werden. Denn, wie Sokrates festhält: «Selbst also schlecht und mit Schlechtem sich verbindend erzeugt die Nachbildnerei auch Schlechtes.» [27] Damit zeigt sich bei Platon ein enger Zusammenhang zwischen dem epistemologischen und dem ethischen Gehalt der Künste: [28] Die nachbildenden Künste sollen, um gut zu sein, die Sachverhalte so wiedergeben, wie sie wahrhaft sind – die Dinge ihrem Wesen nach, gute Handlungen als gute Handlungen, schlechte Handlungen als schlechte. [29] Ob ein Künstler die Sachverhalte ebenso darstellen kann, hängt davon ab, ob er sie überhaupt adäquat erkennen kann. Adäquate Erkenntnis weist also insofern bereits ethische Implikationen auf. In ethischer Hinsicht gut ist das als gut und recht erkannte und in dieser Weise dargestellte Handeln. Im zehnten Buch der *Politeia* muss Platon so den Ort der Bilder aufgrund der mangelnden Einsicht der Maler und Dichter auch außerhalb des von ihm projektierten guten Staates ansiedeln: «Daß wir auf keine Weise [in unseren Staat] aufnehmen, was an derselben [der Dichtkunst, Anm. IL] darstellend ist.» [30]

Der Ausschluss der Nachbildner aus dem platonischen Staat kann allerdings nur ein vorläufiger sein, so viel hält Sokrates fest, um einem «alte[n] Streit zwischen der Philosophie und der Dichtkunst» [31] vermittelnd entgegenzuwirken. Man müsse stets ein offenes Ohr für «ihre Verteidigung» [32] behalten.

An dieser Stelle ist es interessant zu sehen, dass sogar in der *Politeia* die Frage nach dem Erkenntnisvermögen der Nachbildner in einem früheren Passus anders als soeben ausgeführt beantwortet wird. Im sechsten Buch zieht Sokrates einen Vergleich von Philosophen und Malern heran, um zu erklären, welches Erkenntnisvermögen den rechten Hütern seines Staates eingeschrieben sein muss. Der Maler erscheint hier plötzlich ganz und gar nicht mehr als derjenige mit minderem Erkenntnisvermögen, sondern als dem Philosophen, der die Dinge in ihrem wahrhaften Sein erkennt, in gewisser Weise sogar ebenbürtig. Diejenigen, die ein anschauliches Urbild einer Sache in sich tragen seien «wie Maler, indem sie auf das Wahrhafteste sehen und von dorther alles, auf das genaueste achtgebend, übertrügen» [33]. Es gibt also hier durchaus den Gedanken, dass die Nachbildner einen Bezug zum wahrhaft Seienden besitzen und damit – im Zusammenhang von epistemologischem und ethischem Gehalt der Bilder – auch in ethischer Hinsicht wertvolle Werke hervorbringen können.

In den *Nomoi* betont «der Athener», dass nur diejenigen Darstellungen als gut gelten können – und dementsprechend auch für die Erziehung herangezogen werden sollen –, die die nachzubildende Sache auch richtig darstellen. [34] Voraussetzung für die richtige Darstellung ist aber, dass der Künstler das entsprechende Erkenntnisvermögen mitbringt, dass er also das wahrhaft Seiende erkennen kann. Damit zeigt sich schon in der *Politeia* und in den *Nomoi*, dass die Ansprüche, die Platon an die Bilder heranträgt, einmal als vorläufig unerfüllt, das andere Mal als durchaus zu erfüllen angesehen werden.

Der Streit um Kunst und Bilder

Ist es um Platons Sicht der Bilder also vielleicht doch nicht so gleichmacherisch bestellt, wie Rancière dies suggeriert?

Ein Blick auf die verstreuten Bemerkungen in den verschiedenen Dialogen, in denen sich Sokrates immer wieder auf die Frage nach der bildenden Kunst und der Dichtkunst, der Redekunst, der Musik und dem Theater einlässt, legt nahe, dass bei Platon keineswegs Einigkeit darüber herrscht, wie es um den epistemologischen und hieran geknüpft den ethischen Wert der Nachahmung bestellt ist. [35]

Die Rede der Diotima im *Symposion* führt so bereits in eine Richtung, die die positive Wertung des Kunstschaffens unterstreicht, indem sie auf die Wichtigkeit eines Nachdenkens über diejenigen verweist, die etwas Neues hervorbringen und denen aufgrund ihres Erfindungsgeistes auch eine besondere Bedeutung zugeschrieben werden muss – ihres Erachtens sind dies die Künstler. Sie besitzen «in der Seele Zeugungskraft [...] viel mehr als im Leibe» [36] und zeigen sich hierin von nachhaltigem Wert für die Gemeinschaft. Diotima spricht von «Weisheit und jede[r] andere[n] Tugend, deren Erzeuger auch alle Dichter [*poiētai*] sind und alle Künstler [*dēmiourgoi*], denen man zuschreibt, erfinderisch zu sein.» [37]

Im Dialog *Ion* widmet sich Platon der Frage, woher der Erfindungsgeist der Künstler rühren könnte, wobei er sich hier ausschließlich der Dichtkunst und den Rhapsodien widmet. In diesem Zusammenhang wird einmal mehr die Diskussion rund um den epistemologischen Gehalt des Kunstschaffens eröffnet. Geradezu konträr zum zehnten Buch der *Politeia* argumentiert Sokrates hier, dass es um die Dichtung in erkenntnistheoretischer Sicht ganz außerordentlich bestellt sei, insofern die Dichter als von Göttern Inspirierte gelten und somit zu einer höheren Erkenntnis Zugang haben als die Nicht-Dichter. Der Dichter spricht nicht aus seiner eigenen Erfahrung oder Einsicht, sondern er wird begeistert, wodurch seine Aussage als wahre Rede motiviert ist. [38] Die Begeisterung der Dichter geht auf diejenigen über, die sich mit ihrer Dichtung befassen, worin der ethische Wert ihrer Kunst gesehen werden kann – indem man sich mit der Dichtung befasst, kann man zu eben der Wahrheit gelangen, die den Dichter selbst inspiriert hat. [39]

In der Auseinandersetzung mit Ion erweist sich also die Begeisterung als Bedingung der Dichtkunst. Im Dialog *Phaidros* wird ebenso der Bezug des Nachahmenden zum Nachgeahmten befragt und auch hier wird den Künstlern eine besondere Erkenntniskraft zugebilligt. Die ethischen Konsequenzen, die mit dieser Erkenntniskraft in Verbindung stehen, zeigen sich diesmal allerdings ganz anders gelagert. Sokrates fragt sich im Gespräch mit Phaidros zunächst, was als die Voraussetzungen einer richtigen bzw. einer täuschenden Darstellung gelten können. Im Unterschied zu den Ausführungen in der *Politeia* kommt er hier zum Schluss, dass jemand, der in der Kunst der Nachahmung geübt ist, sehr wohl «die wahre Beschaffenheit eines jeden Dinges» [40] kennen muss, egal ob er das Ding richtig oder trügerisch abbildet. Es handelt sich in der sokratischen Argumentation an dieser Stelle damit keineswegs um ein kausales Verhältnis zwischen Erkenntnisvermögen des Künstlers und der ethischen Qualität der Darstellung. Sowohl die «gute» als auch die «schlechte» Nachahmung basieren auf einer soliden Erkenntnis des wahrhaft Seienden, zu der sich der Künstler diesmal aber verschiedentlich verhalten kann.

«*Sokrates*: Kann also wohl diese Kunst [*technikos*], immer bei wenigem durch Ähnlichkeiten von dem, was jedesmal wahr ist, abzuleiten und so zum Gegenteil hinzuführen oder sich selbst davor zu hüten, derjenige besitzen, der nicht erkannt hat, was jedes in Wahrheit ist?
Phaidros: Niemals.
Sokrates: Wer also die Wahrheit nicht weiß und nur Meinungen nachgejagt hat, der, lieber Freund, wird, wie es scheint, eine gar lächerliche und unkünstliche Redekunst zusammenbringen.
Phaidros: So wird es wohl sein.» [41]

Sokrates erkennt in dieser Lagerung schließlich auch das manipulative Potential der nachahmenden Kunst. Wenn sie so tut, als würde das, was sie darstellt, eigentlich anders sein, als es wahrhaft ist, dann hat sie nicht einfach Falsches erkannt, sondern sie führt ihre Betrachter ganz gezielt in die Irre. [42]

Was können Bilder, was dürfen Bilder? Ethik und Politik des Bildes

Nur wenn die nachahmende Kunst und ihre Bilder dies auch vermögen – nämlich ihre Betrachter zu manipulieren –, nur wenn ihre Wirkkraft als so einschlägig verstanden wird, erst dann macht es Sinn, dass Platon die Kunst regulieren will. So kann, wie im eben Gesagten dargelegt wurde, in den verschiedenen Dialogen Platons eine unterschiedliche Wertung des Potentials der Bilder und der Kunst abgelesen werden; diese unterschiedliche Wertung basiert aber ihrerseits auf der unterschwelligen Überzeugung, dass die Bilder Wirkungen hervorrufen, die bewertet und im Zweifelsfall reglementiert werden müssen. [43] Die niemals in Frage gestellte Wirkkraft ist es also, die den Streit um die Bilder bei Platon motiviert, der sich vom frühen Dialog *Ion* über die mittleren Dialoge *Phaidros*, *Symposion* und *Politeia* hin zu den späten Ausführungen in den *Nomoi* erstreckt.

Dass es diesen Dissens über die Bilder gibt und dass Platon keineswegs gleichmacherisch vorgeht, zeigt sich aber nicht nur in inhaltlicher Hinsicht bezüglich der unterschiedlichen Perspektiven, die er in den verschiedenen Dialogen einnimmt, sondern es wird nicht zuletzt auf einer methodischen Ebene evident. Die Dialogpartner begegnen sich bei Platon durchwegs in Streitgesprächen. Auch wenn die maieutische Vorgehensweise des Sokrates [44] an vielerlei Stellen suggerieren mag, dass er das Gespräch in seine Richtung lenkt, ist der strittige Gesprächscharakter [45] für die platonischen Dialoge doch irreduzibel. Der Streit vollzieht sich nicht des Streites, sondern der Sache wegen, denn nur im *dialegesthai* einer wechselseitigen Auseinandersetzung kann eine gemeinsame Einsicht gewonnen werden, [46] wobei dieses Erkennen, wie die Form sowie die Pluralität der Dialoge samt der selben immer wiederkehrenden Fragen selbst nahe legt, stets neu verhandelbar bleibt. [47]

Eine Einsicht, die nochmals in Frage gestellt werden kann, wie schon die oben zitierte Stelle aus der *Politeia* belegt. Diese Stelle steht paradigmatisch als Zeichen dafür, dass kein Konsens bezüglich der Frage nach dem Ort der Kunst oder der Bilder im Staat hergestellt werden kann. Es handelt sich immer nur um einen vorläufigen Ausschluss. Die Frage nach dem, was die Bilder und die Kunst dürfen, aber wird offen gehalten, indem Sokrates seinen Gesprächspartnern, den Dichtern und den Künstlern, das Wort anbietet und ihnen Rechenschaft über ihr Tun abverlangt. Was die Bilder und die Kunst dürfen, bleibt bei Platon also durchaus strittig und harrt weiteren Antwortversuchen entgegen. Allein die Wirkung von Bildern und Kunst als das, was sie können, bleibt unbestritten. [48]

Abschließend kann so festgehalten werden, dass sich Rancière mit seiner Charakterisierung des ethischen Regimes der Bilder auf die ausschließlich ablehnende und damit auf nur eine Tendenz unter anderen in den platonischen Ausführungen stützt. Was er aus seiner Interpretation ausklammert, ist die Ambiguität, mit der Platon über den Erkenntnisgehalt und in weiterer Folge die Wirkung sowie die regulierende Rahmung der Bilder spricht.

Diese Uneindeutigkeit zeigt sich auf mindestens zwei verschiedenen Ebenen: auf einer inhaltlichen – Platon bewertet die Bilder verschieden: während er im oft zitierten zehnten Buch der *Politeia* die Bilder aus seinem Staat zu verbannen gedenkt, zeigen das sechste Buch der *Politeia* sowie die Überlegungen in zentralen Passagen der *Nomoi* sowie die Dialoge *Symposion*, *Phaidros* und *Ion* eine andere Perspektive – und auf einer methodischen – Platon geht der Frage nach der Bedeutung der Bilder stets in Form von Streitgesprächen nach, wobei die Gesprächspartner durchaus nicht in allen Fragen, die sie aufwerfen, immer auf denselben Nenner oder zu einer abschließenden Einsicht kommen.

Sowohl die inhaltliche als auch die methodische Ebene legen nahe, dass Platons Ästhetik keineswegs so konsensuell verfasst ist, wie Rancière dies nahe legen möchte. Bei Platon herrscht sowohl in der Frage nach dem, was die Bilder dürfen und sollen, als auch in der Form, wie dieser Frage nachgegangen wird, Dissens. Dieser Dissens zeugt – so viel sollten diese Ausführungen zeigen – von einer Haltung, die nicht so einfach beiseite geschoben werden kann, wie Rancière dies in seiner geschichtsphilosophischen Hierarchie der Regime der Kunst vorschlägt.

Ein Blick auf die platonische Ästhetik zeigt darüber hinaus, dass die Fragen, die im Rahmen von Ereignissen wie der jährlichen *World Press Photo Exhibition* im Zeitgeschehen ihre Relevanz zu haben scheinen, keineswegs neu sind. Schon Platon hat sich gefragt, wie der Wirkung von Bildern beizukommen, wie mit ihr umzugehen ist, ohne sich dabei nur auf eine theoretische Beschreibung dessen zu beschränken, was Bilder sind oder tun. Seine Überlegungen sind von einem dezidiert praktischen Desiderat getragen und hierin keineswegs überkommen. Sie können auch nicht als normativ-limitativ und damit «ethisch» im Rancière'schen Sinne abgetan werden, laden sie doch gerade zu einer Auseinandersetzung darüber ein, was Bilder dürfen und sollen. Die Ethik der Bilder nach Platon entpuppt sich damit als lebendiges und vor allem als offenes Gespräch über die Möglichkeiten und die Grenzen, die sich durch die starke Wirkung von Bildern auftun, sowie darüber, wie mit diesen Möglichkeiten und Grenzen umgegangen werden kann. Anders als die *World Press Photo Foundation* kann sie sich in dieser Vorgehensweise gar nicht auf gesetzte normative Standards berufen, sondern muss ihrem Gegenstand – den Bildern und ihren Wirkungen – immer wieder neu nachzukommen versuchen.

Iris Laner ist zur Zeit Doktorandin im Fach Philosophie an der Universität Basel. Im Rahmen ihres Promotionsprojekts, das sich der Frage nach der Zeitstruktur von Bildern widmet, hat sie sich vor allem mit Themen der Ästhetik und Epistemologie im phänomenologischen und dekonstruktivistischen Umfeld beschäftigt.

Fussnoten

Seite 15 / [1]

Die WPP operiert unter diesem Motto
(http://www.worldpressphoto.org/foundation, 20.7.2012).

Seite 15 / [2]

Als diesem Auftrag namentlich gewidmete Prämierung vergibt die World Press Photo neben den verschiedenen Preisen in den jeweiligen Pressekategorien auch den «Novosti/TASS Prize for the best photo on the subject of peace, progress and humanism».

Seite 16 / [3]

Vgl.
http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/is-this-the-best-news-picture-in-the-world/ (19.7.2012); der Blog «Lens. Photography, Video and Visual Journalism» der New York Times lässt die kontroversen Stimmen vor allem die Gewinnerfotos von 2010 und 2009 betreffend zu Wort kommen. Besonders gut nachvollziehen lässt sich die noch anhaltende Debatte über das World Press Photo des Jahres 2011, das im Februar diesen Jahres der Öffentlichkeit preisgegeben wurde. Ich werde auf diese Debatte weiter unten noch einmal näher eingehen.

Seite 16 / [4]

Die entsprechenden Fotografien sind einsehbar unter
http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/start/18/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/2007 oder auf der Webseite des Fotografen Philippe Dudouit
http://www.phild.ch/.

Seite 17 / [5]

Besonders eindringlich lässt sich das an der noch anhaltenden Debatte über das World Press Photo des Jahres 2011 ablesen. Es zeigt eine in einen Tschador gehüllte Frau, die einen nackten, leidenden, ausgezehrten Mann in einer tröstenden Umarmung umschlungen hält. Samuel Aranda gelang dieses symbolträchtige Foto im Laufe der Unruhen im Herbst 2011 im Jemen. Es gibt, wie die Jury betont, Zeugnis vom Leid und der Unterdrückung, die die Bevölkerung des Nahen und Mittleren Ostens in den Arabischen Frühling geschickt haben: Mit den Worten des Jury-Mitglieds Koyo Kouoh: «Dieses Foto spricht für die gesamte Region. Es steht für den Jemen, Ägypten, Tunesien, Libyen, Syrien, für alles, was im Arabischen Frühling passiert ist. Es zeigt eine private, intime Seite der Geschehnisse. Und es zeigt die Rolle, die Frauen spielten – nicht nur als Pflegerinnen, sondern als aktiv Handelnde in der Bewegung.» Somit stellt es einen Aufschrei und den Widerstand der Unterdrückten dar – in Szene gesetzt von einem spanischen Fotografen, der sich dem Geschehen im Jemen wohl arabisch livriert ausgesetzt und aus der Mitte des Geschehens heraus die herrschenden Miseren festzuhalten versucht hat.
Eine kulturgeschichtlich informierte Betrachterin mag sich wundern,

welcher Symbolsprache sich diese Fotografie bedient: In ihr zeigt sich kaum verstellt eine Maria dolorosa, wie sie um Christus trauert, den sie in ihren Armen hält. Für die Darstellung des Leidens derjenigen, die im Arabischen Frühling um ihre Freiheit kämpfen, greift Samuel Aranda damit auf die christliche Ikonologie zurück. Die gewählte Bildsprache ist dabei natürlich nicht frei von Wertungen und bewegt sich damit auch nicht diesseits eines moralischen Kommentars zum Zeitgeschehen. Eine kaum zu überhörende Stimme, die sich in diesem Bild kund tut, ist diejenige eines aufgeklärten Bürgers, der im Sinne der Menschenrechte zu mehr Nächstenliebe aufruft.
Die Art der Darstellung, die Aranda für seine Fotografie gewählt hat, ruft dementsprechend auch viele kritische Gegenstimmen auf den Plan: «My complaints were that the Aranda's image [...] (1) depoliticized the uprisings across the Islamic world, (2) reinforced traditional gender roles, and (3) assimilated Islamic politics to a distinctly Christian iconographic tradition.»
http://politicstheoryphotography.blogspot.co.at/2012/03/criticisms-of-world-press-photo-award.html (19.7.2012)
«One of the things that irked me about the image of the woman holding the male figure, is that despite all the comments about the strength in her posture, she is somehow put in a passive role. Perhaps it is exactly the strongly felt reference to the Pieta which contributes to that by reactivating very old patterns of thinking about the role of mothers and sons, of men and women in both worldly and religious spheres of action.»
http://www.beikey.net/mrs-deane/?p=6773 (19.7.2012).
David Campbell fasst die Diskussionen wie folgt zusammen: «If you go through all the posts discussing Aranda's photograph [...], the variety and richness of the interpretations is remarkable. People have understood it as a Christian icon, a 19th century orientalist painting, a sculptural form, a depoliticization of the Arab Spring, evidence of the hegemonic Western eye, a sign of a bloody conflict, a rendering of universal humanity, a personal moment of compassion, an affirmation of the strength of Islamic women, and an image whose beauty forces us to look.»
http://www.david-campbell.org/2012/02/20/this-photo-is-not-just-what-it-is-reading-world-press-photo-debate/#p5 (19.7.2012).

Seite 18 / [6]

Ralf Elm weist auf die beiden Formen von Ethos im Altgriechischen hin: ethos und êthos. «Während e. [ethos] mehr die Lebensgewohnheiten und Sitten unter ihrem Gewohnheits- und Gewöhnungsaspekt meint, wird mit êthos im Laufe der Entwicklung zunehmend der aus einer gewohnten Lebensweise entstehende Charakter eines Menschen hervorgehoben. Zusammen bilden e. und êthos so quasi das Ethos als ein gewachsenes Ganzes von Sitten, Haltungen, Handlungs- und Urteilsmustern einer geschichtlich konkreten Lebensform.» Ralf Elm, ethos, in: Christoph Horn / Christof Rapp (Hg.), Wörterbuch der antiken Philosophie, München 2002, S. 155-156, hier: S. 156.

Seite 18 / [7]

Jacques Rancière, Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien 2007, S. 128.

Seite 18 / [8]

Ebd.

Seite 19 / [9]

Jacques Rancière, Konsens, Dissens, Gewalt, in: Mihran Dabag / Antje Kapust / Bernhard Waldenfels (Hg.), Gewalt. Strukturen, Formen, Repräsentationen, München 2000, S. 97-112, hier: S. 98.

Seite 19 / [10]

Ebd., S. 99f.

Seite 20 / [11]

Dies zeigt sich besonders deutlich an jener Stelle, an der Rancière über die Ästhetik als «freies Spiel» nachdenkt. Bei Platon wird das Spiel als eine Ausnahme der Regel betrachtet, ihm wohnt also keine Freiheit und schon gar keine Möglichkeit zur Befreiung inne. Dem Spielen sind klare Regeln eingeschrieben. Es gibt in der herrschenden Ordnung eine klare Aufteilung von Spielenden und jenen, die gar nicht spielen können, so wie die Arbeiter, die keine Zeit zu spielen haben. Rancière betont, dass man im platonischen System nicht gleichzeitig spielen und arbeiten kann: Zeit und Raum sind also klar strukturiert, die Aufteilung des Sinnlichen steht fest. Rancière setzt Spielen-können hier mit Politik-machen-können gleich. Es kann bei Platon nicht jeder alle Rollen spielen. Vgl. Jacques Rancière, Schiller und das ästhetische Versprechen, in: Felix Ensslin (Hg.), Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne?, Berlin 2006, S. 39-55, hier: S. 44f.
Als positives Modell setzt Rancière dieser kritischen Bezugnahme auf Platon das ästhetische Spiel bei Schiller entgegen, das dem Dualismus von Spiel und Ernst ein Ende setzen und damit nachhaltig die Aufteilung des Sinnlichen in seiner Grundstruktur unterwandern will: die müßige Göttin Juno Ludovisi ist das Paradigma für eine Freiheit, die die ästhetische Gemeinschaft ereilt, ohne Macht auszuüben. In ihr drückt sich nicht mehr ein Konsens über das Schöne und damit in das System zu Integrierende aus, sondern im ästhetischen Spiel wird bereits Politik als Dissens ins Werk gesetzt: «Die Erfahrung des Schönen, die Erfahrung des weder … noch …, ist bereits die Erfahrung einer Spannung der Gegensätze. Sie ist schon eine Erfahrung von Dissens, dem tatsächlichen Bruch zwischen einer gegebenen Verfasstheit der sinnlichen Welt und ihrem ‹Gesetz›. Das freie ästhetische Spiel ist, im eigentlichen Sinne des Wortes, ein aufschiebender Zustand, ein Zustand, in dem die Logik der Herrschaft aufgeschoben ist und Freiheit sich entfalten kann[.]» Ebd., S. 46.

Seite 20 / [12]

Hier zeigt sich bereits, dass Bilder nicht einfach sind, sondern dass Bilder an bestimmte Auffassungen und Meinungen gebunden sind. Einmal mehr legt dies nahe, dass die Frage nach dem Bild von Platon nicht nur ontologisch, sondern an wesentlichen Stellen epistemologisch motiviert ist.

Seite 20 / [13]

Rep., 595a-608b.

Seite 20 / [14]

Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen, Berlin 2006, S. 30.

Seite 20 / [15]

Ebd., S. 36.

Seite 20 / [16]

Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral, Berlin 1988, S. 402 (KSA: 3, 25).

Seite 21 / [17]

Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen (Anm. 14), S. 27.

Seite 21 / [18]

Ebd., S. 36.

Seite 21 / [19]

Damit steht Platons Ästhetik auch einem «Ästhetizismus» entgegen. Für Janaway sind an die platonischen Überlegungen zur nachbildenden Kunst immer «moral or political considerations» (Christopher Janaway, Images of Excellence. Plato's Critique of Art, Oxford 1995, S. 80) geknüpft, wodurch die Lust, die mit der Kunstbetrachtung einhergeht, eine ganz spezifisch ethische Bedeutung bekommt. Das Gefallen an der Kunst erfüllt so niemals einen Selbstzweck, sondern ist von «höherem» Wert.

Seite 21 / [20]

Nach Büttner ist das «Ziel der Kunst» bei Platon die «Kultivierung der Lust» (Stefan Büttner, Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen, München 2006, S. 32). In der Platonischen Ästhetik als Kunsttheorie geht es demnach nicht zuletzt darum, eine Ethik zu befördern. Die Kunst soll bei den Betrachtenden durch die Weckung bestimmter Gefühle die Urteilsfähigkeit darüber stärken, was gut, gerecht und richtig ist. Laut Platon werden wir durch das, was wir erfahren, nämlich in einer bestimmten Weise auch in unserem Empfinden über das Gute, Gerechte und Richtige geprägt. Damit stellt die Kunst eine wichtige Quelle in der Ausbildung des Empfindens von ethischen Prinzipien dar.

Seite 21 / [21]

Platon beschäftigt sich zunächst mit der Erziehungsaufgabe der Musik und des Tanzes (Leg., 653c-656b), danach mit derjenigen der Dichtkunst (Leg., 659c-663d). Alle drei Kunstformen werden aufgrund ihrer «Hervorbringung des Ähnlichen» (Leg., 667c) als nachbildende Künste

(technai eikastikai) bezeichnet.

Seite 21 / [22]

Der Leitsatz für eine adäquate Darstellung liegt in ihrer Richtigkeit, dass gute Menschen als gut und glücklich, schlechte Menschen als schlecht und unglücklich charakterisiert werden. Vgl. Leg., 667b-668c. Besonders auffällig ist in den Passagen über den Erziehungsauftrag der Dichter die Vehemenz und die Suggestionskraft, mit der «der Athener» zu Kleinias spricht: «Und wäre ich Gesetzgeber, so würde ich versuchen, die Dichter und überhaupt alle Leute im Staat zu zwingen, sich in diesem Sinne zu äußern, und würde so ziemlich die härteste Strafe darauf setzen, wenn in meinem Land jemand behaupten wollte, daß es jemals Menschen gibt, die zwar schlecht sind, aber ein lustvolles Leben führen, oder daß irgend etwas zwar vorteilhaft und gewinnbringend, etwas anderes aber der Gerechtigkeit angemessener ist.» Leg., 662b-c.

Seite 21 / [23]

Rep., 597b-e.

Seite 22 / [24]

Rep., 598b.

Seite 22 / [25]

Rep., 601d.

Seite 22 / [26]

Rep., 602b.

Seite 22 / [27]

Rep., 603b.

Seite 22 / [28]

Vgl. dazu die These Büttners, die den Zusammenhang zwischen Ästhetik und Psychologie bei Platon betont. Das platonische Kunstverständnis basiere zwar auf der Epistemologie, gehe aber weit darüber hinaus: «Platons Ästhetik ist, auch wenn sie den Erkenntnischarakter von Kunst betont, keine intellektualistische Theorie. In seinen großen Staatsentwürfen, der Politeia und den Nomoi, fragt er intensiv sowohl nach der Freude und der Unannehmlichkeit, die Kunst für den Augenblick bewirkt (dem ‹Unterhaltungswert›), als auch nach den langfristigen Auswirkungen auf den Charakter der Rezipienten (der ‹ethischen Erziehung› durch Kunst).» Büttner, Antike Ästhetik (Anm. 20), S. 26.

Seite 22 / [29]

Im dritten Buch der Politeia schlägt Sokrates sogar vor, dass der Bereich der Darstellung allein auf Gutes zu beschränken sei: «[W]enn aber darstellen, dann mögen sie nur, was dahin gehört, gleich von Kindheit an nachahmen, tapfere Männer, besonnene, fromme, edelmütige und anderes der Art, Unedles aber weder verrichten noch auch nachzuahmen geschickt sein, noch sonst etwas Schändliches, damit sie nicht von der Nachahmung das Sein davontragen.» Rep., 395c. Hier zeigen sich zudem auf einer ganz allgemeinen Ebene die ethischen Implikationen der Epistemologie selbst: Nur das Gute kann als das wahrhaft Seiende angesehen werden.

Seite 22 / [30]

Rep., 595a.

Seite 23 / [31]

Rep., 607b.

Seite 23 / [32]

Rep., 608a.

Seite 23 / [33]

Rep., 484c.

Seite 23 / [34]

«Also müssen auch diese Männer, die ja nach dem schönsten Gesang und der schönsten Muse suchen, offenbar nicht nach einer suchen, die lustvoll, sondern nach einer die richtig ist. Denn bei der Nachahmung [...] besteht die Richtigkeit doch darin, ob sie das Nachgeahmte in seiner Größe und Beschaffenheit wiedergibt.» Leg., 668b.
Platon macht sich durchaus auch Gedanken darüber, wie eine Beurteilung einer guten Darstellung überhaupt zu Stande kommt. Dabei werden drei Kriterien hervorgehoben, die ein Beurteiler erfüllen muss, um eben die Qualität der Darstellung erkennen zu können: «Muß also nicht bei jeder Nachbildung, in der Malerei wie in der Musik und überhaupt, derjenige, der einen verständigen Beurteiler abgeben will, über diese drei Fähigkeiten verfügen: erstens muß er wissen, was das Dargestellte ist, dann wie richtig, und drittens wie gut eine jede Nachbildung in Worten, Melodien und Rhythmen ausgeführt ist?» Leg., 669a-b.

Seite 23 / [35]

Bernhard Schweitzer führt die sich «scheinbar widersprechende[n] Einsichten in das Wesen der bildenden Künste» (Bernhard Schweitzer, Platon und die bildende Kunst der Griechen, Tübingen 1953, S. 45) auf die geänderte Systematik beim reifen Platon zurück. Während in den früheren Dialogen Techne und Logos, «Kunstschaffen und noëtische Erkenntnis» «kontrastiert» werden, werden sie in späteren Dialogen «parallelisiert».

Zu erklären ist dieser innere Widerspruch dadurch, dass selbst die Kontrastierung Kunstschaffen und Erkenntnis nicht auf grundsätzlich verschiedenen Ebenen ansiedelt, sondern als Stufen in der Erkenntnis von der Meinung (doxa) bis zur wahren Erkenntnis (epist m). Damit kann auch das spezifische Erkennen der sich mit der wahrnehmbaren Welt auseinandersetzenden Nachbildner nicht einfach ausgeschlossen werden; es muss stets zwar als nicht hinreichend, jedoch als potentielle Vorstufe eines anderen, höheren Erkennens dargelegt werden. «[D]as dem Werden und Vergehen Unterworfene, das die Dämone [sic!] auch der bildenden Kunst ist, könnte mit dem gleichen Recht wie das Sichtbare von Platon als Mutter auch der Philosophie gepriesen werden[.]» (ebd., S. 50) Abermalige Prüfung ist notwendig (vgl. Politeia), dies ist aber für das Erkennens als solches konstitutiv, denn «der Vorgang des Erkennens selbst entfaltet sich in der Form des Werdens» (ebd.).

Seite 24 / [36]

Sym., 208e-209a.

Seite 24 / [37]

Sym., 209a. Interessant ist an dieser Stelle, dass der Künstler hier mit d miourgos bezeichnet wird, der in der oben zitierten Politeia-Stelle als Werkbildner eingeführt und hier für die Instanz des Tischlers einsteht, der sich vom Künstler in unserem Sinn abgrenzt.

Seite 24 / [38]

«Und wahr reden sie [die Dichter]. Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt.» Ion, 534b.

Seite 24 / [39]

«Ebenso macht auch die Muse selbst Begeisterte und an diesen hängt eine ganze Reihe anderer, durch sie sich Begeisternder.» Ion, 533e.

Seite 24 / [40]

Phdr., 262a.

Seite 25 / [41]

Phdr., 262b-c.

Seite 25 / [42]

Nach Janaway liegt das manipulative Potential im spezifisch ästhetischen Charakter der Kunst, der wiederum Lust hervorruft und dadurch so anziehend wirkt. Je ästhetischer ein Werk, desto manipulativer wird seine Wirkung sein. «For Plato, pleasure plays a leading role in deciding which poetry is the most ‹poetic›, but he pointedly refuses to equate the most ‹poetic› with the most valueable. In fact, he argues that the greater the

pleasure, the greater the danger of corruption. If a poem is morally or politically dubious in its depiction of events, its deprimental effect will be all the greater the more poetic it is.» (Janaway, Images of Excellence [Anm. 19], S. 80)

Seite 25 / [43]

Der Frage der Möglichkeit einer Manipulation durch Bilder widmet sich Platon auch im Dialog Sophistes. Derjenige, der in einer schlechten Weise manipuliert, gilt wiederum als derjenige, der nicht ausreichendes Wissen über das Nachgeahmte besitzt. Dieser unwissende Nachahmer wird mit dem Sophisten identifiziert, der das Sinnbild für alle falschen Formen der Nachahmung abgibt und damit zum Feindbild des wahren Denkers wird. Vgl. Soph., 266b-268a. Der unwissende Nachahmer wird mit dem Begriff doxomimētēs (Soph., 267e) versehen und meint damit einen Nachahmer, der sich allein auf die doxa, die Meinung, nicht aber auf wahres Wissen stützt. Vgl. dazu auch Matthias Flatscher, «And there is nihil nuder under the clothing moon». Rekonzeptionen von «Bild» und „Gemeinschaft» nach Jacques Derrida, in: Beate Fricke / Markus Klammer / Stefan Neuner (Hg.), Bilder und Gemeinschaften. Studien zur Konvergenz von Politik und Ästhetik in Kunst, Literatur und Theorie, München 2011, S. 492-519, hier: S. 494f.

Seite 25 / [44]

Trawny sieht in diesem Zusammenhang bereits die Lebensweise des Sokrates, sich stets auf Streitgespräche einzulassen, als politisches Philosophieren an. Vgl. Peter Trawny, Sokrates oder Die Geburt der Politischen Philosophie, Würzburg 2007.

Seite 25 / [45]

Besonders schön inszeniert zeigt sich der Charakter des Streitgesprächs im Phaidros.
«Phaidros: [...] Wir sind hier ganz einsam, und ich bin der stärkere und jüngere. Aus dem allen nun vernimm, was ich meine, und wolle doch ja nicht gezwungen lieber als freiwillig reden.
Sokrates: Aber du himmlischer Phaidros, lächerlich werde ich mich machen, wenn nach einem trefflichen Künstler ich Ungelehrter unvorbereitet rede über dieselbe Sache.
Phaidros: Weißt du, wie es steht? Höre auf, dich gegen mich zu zieren; sonst weiß ich etwas zu sagen, womit ich dich gleich zwingen kann zu reden.
Sokrates: So sage es also ja nicht.
Phaidros: Mitnichten, sondern ich sage es gerade, und die Rede soll mir ein Schwur sein. Ich schwöre dir also [...], daß wahrlich, wenn du mir nicht die Rede hältst, hier angesichts ihrer selbst, ich dir nie eine andere Rede von irgend jemand weder hersagen noch anzeigen werde.
Sokrates: Weh! Du Böser! Wie gut hast du den Zwang herausgefunden für einen redeliebenden Mann, daß er tue, was du nur begehrst.» Phdr., 236c-e.

Seite 25 / [46]

Erler weist in diesem Sinne auch auf die Abgrenzung der sokratisch-platonischen Methode von einer eristischen Vorgehensweise hin. «Der Kontrast des Vorgehens des Eristiker zu der an Sachlösungen orientierten protreptischen Diskussionsweise des Sokrates dient nicht zuletzt der Verteidigung der sokratisch-platonischen Methode gegen Mißverständnisse seines Philosophierens, das nicht Wissen, sondern zunächst Befreiung von Unwissen erstrebt und daher den Mangel an Wissen in den Vordergrund stellt.» Michael Erler, Platon, München 2006, S. 68.

Seite 25 / [47]

Die Gefahr der Manipulation, die mit den Bildern einhergeht, sieht Platon nicht zuletzt auf dieser formalen Ebene, nämlich in ihrer Unlebendigkeit, da sie – ebenso wie die Schrift – Erkenntnis fixieren und nicht die von ihm geforderte Offenheit gewähren. «Denn dieses Schlimme hat doch die Schrift, Phaidros, und ist darin ganz eigentlich der Malerei ähnlich: Denn auch diese stellt ihre Ausgeburten hin als lebend, wenn man sie aber etwas fragt, so schweigen sie gar ehrwürdig still. Ebenso auch die Schriften. Du könntest glauben, sie sprächen, als verstünden sie etwas, fragst du sie aber lernbegierig über das Gesagte, so enthalten sie doch nur ein und dasselbe stets.» Phdr., 275d. Als Imperativ für den Umgang mit Bildern könnte man aus dieser Passage ableiten, dass ihre Wirkung als gleichbleibende in Bewegung gebracht und damit stets neu befragt werden muss. Für diesen Hinweis danke ich Sophie Schweinfurth.

Seite 26 / [48]

Platons Kunstverständnis beschränkt sich keineswegs auf das, was im normalen Sprachgebrauch als Kunst bezeichnet wird. Die techn umfasst vielerlei praktische Fertigkeiten, darunter die nachahmende Kunst, die Bilder hervorbringt. Als nachahmende Kunst gelten neben der Malerei auch die Dichtkunst, Redekunst, das Theater, die Musik usw. Damit würden auch jene «nicht-künstlerischen» Bilder, wie sie die Pressefotografien im Rahmen der World Press Photo Exhibition, in den Bereich der nachahmenden Kunst fallen.

Abbildungen

Seite 16 / Abb. 1

Philippe Dudouit, Serie Portrait of the Kurdish Rebels, Nord Irak, 2007,
für Time Magazine.

Die Bilderschlacht

EVA KERNBAUER

In February 1745, William Hogarth published an admission ticket for an auction of his paintings entitled «The Battle of the Pictures», vividly illustrating his own view of the contested English art market. The article looks at a range of discourses adapted in this print, from the «Querelle des Anciens et des Modernes» to the critique of «Connaisseurship», and especially at Hogarth's unique use of iconoclasm aimed at carving out a place for modern English art.

Im Februar 1745 publizierte William Hogarth ein Einladungsbillet zu einer selbst organisierten Auktion seiner Gemälde. Der Erhalt des Billets war Personen vorbehalten, die sich während einer einmonatigen Vorfrist interessiert zeigten an den zum Verkauf stehenden Exponaten. [1] Die meisten dieser Gemälde waren dem breiten Publikum bekannt. Es handelte sich fast durchwegs um Ölfassungen seiner erfolgreichen Stichserien, etwa *Rake's Progress* und *Harlot's Progress* (die gerade in einer zweiten Auflage publiziert wurde), *The Four Times of the Day*, *Strolling Actresses in a Barn* und die eben entstandene Serie *Marriage A-la-mode*, deren Druckfassung gerade in Produktion war.

Hogarth hatte das Motiv einer *Battle of the Pictures* entworfen, und mit Blick auf seine kampflustige Haltung als Unternehmer-Künstler darf angenommen werden, dass dies seiner Wahrnehmung der Situation des englischen Kunstmarkts entsprach. Nicht nur das Billet, sondern auch die Auktion waren als Waffen in einem Kampf der Bilder eingesetzt, in dem es um zentrale Fragen des Status bildender Kunst, insbesondere zeitgenössischer englischer Kunst ging. Die Nähe zum ikonoklastischen Bilderstreit um das «wahre Bild» war dabei gezielt gewählt und entsprach der Intensität, mit der Hogarth die Frage nach «wahrer Kunst» zu verhandeln gedachte.

Doch welche Positionen kämpften eigentlich gegeneinander? Unter den Kontrahenten in der *Battle of the Pictures* sind klar zwei Seiten auszumachen: Vor einem Haus im linken Bildhintergrund hat ein Heer ungerahmter Leinwandbilder in Dreierreihe Stellung bezogen. Nur jeweils die vordersten Gemälde sind sichtbar; es handelt sich um generische Darstellungen der Kreuzigung des heiligen Andreas, der Schändung des Marsyas und des Raubs der Europa. Die dahinter sich schier unendlich fortsetzende Reihe von frischer Staffeleiware ist mit dem Kürzel «Dto» für «ditto» bezeichnet, was nicht nur ihre hohe Zahl, sondern auch ihre Gleichförmigkeit belegt, handelt es sich doch offensichtlich um endlose Kopien der selben Motive. Dieses übermächtige Heer kämpft unter dem Banner des Auktionshammers: An der Dachspitze des Hauses am Bildrand sitzt ein Wetterhahn, dessen Windrichtungsanzeigen das Wort «P U F S», also «puffs» ergeben – eine gängige Bezeichnung für Windbeuteleien ebenso wie für die aufbauschenden Werbemaßnahmen fragwürdiger Unternehmen.

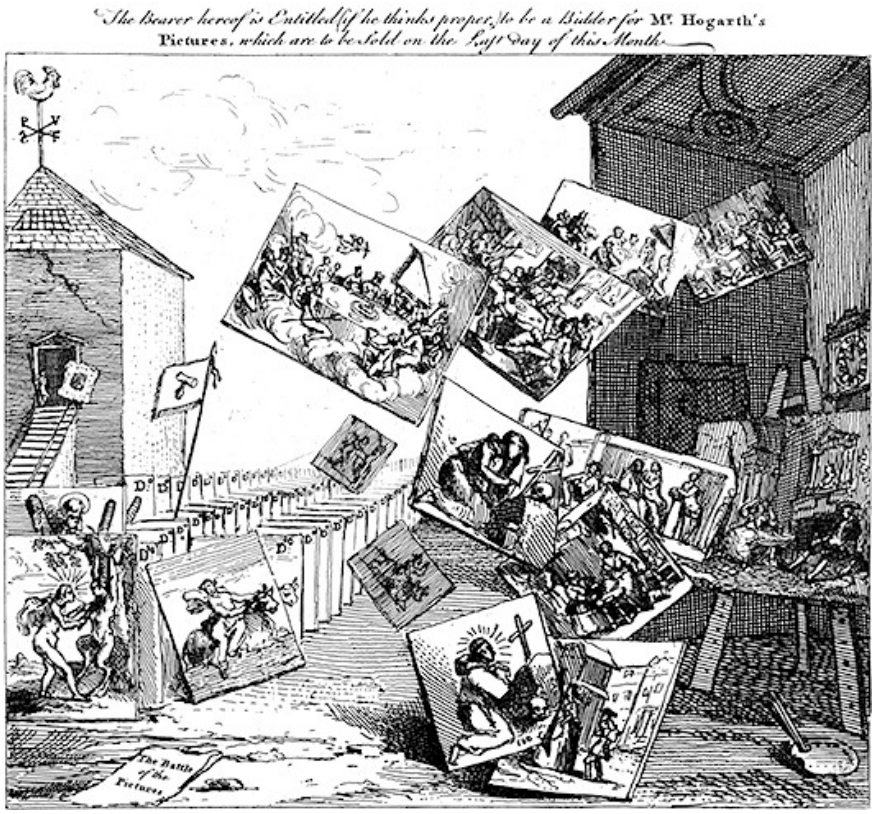

Abb: 1 >

Der Hahn (engl. «cock») verweist recht deutlich auf den Auktionator Christopher Cock, der gerade in seinen ersten Tätigkeitsjahren für manche fragliche Zuschreibungen und dementsprechend windige Geschäfte bekannt war. [2]

Nicht nur ist dieses Heer von Massenware zweifellos in der Überzahl, es geht auch recht aggressiv vor. Der rechte Bildvordergrund zeigt Hogarths Atelier als offene Versatzarchitektur, mit Staffelei und Palette. Zwei Gemälde hängen noch ungestört an der Wand, doch die Gegner sind bereits eingedrungen. Ein «heiliger Franz» versetzt *Morning* (aus T*he Four Times of the Day*) einen gezielten Stich, eine «büßende Magdalena» attackiert die *Harlot* in der Szene ihrer Verhaftung. Ein neues Bild aus der Serie *Marriage A-la-mode* wird gar noch auf der Staffelei von einer «Aldobrandinischen Hochzeit» angegriffen. Offensichtlich sind diese Zweikampfpaare nicht zufällig gewählt, sondern stellen Kommentare zur künstlerischen Auseinandersetzung um zentrale moralische Fragen dar (hier: Religion, Prostitution und Ehe). In einer zweiten, oberen Reihe wird die Schlacht weitergeführt, wobei hier Hogarths Bilder (darunter die Bordellszene aus *Rake's Progress* im Kampf gegen ein «Göttermahl») erfolgreicher ihren Platz verteidigen.

Auf der einen Seite steht also massenhaft angefertigte Importware, auf der anderen Seite englische Eigenproduktion; auf der einen kämpfen korrumpierende Mythendarstellungen und katholische Götzenbilder, auf der anderen Hogarths «Modern Moral Subjects», also Bilder von hohem erzieherischen und moralischem Wert; auf der einen Seite droht die Abhängigkeit von Zwischenhändlern, auf der anderen ist künstlerische Selbstorganisation möglich.

Indem Hogarth ein Subskriptionsticket – wie bereits im Fall von *Boys Peeping at Nature* und später von *Characters & Caricaturas* und *Time Smoking a Picture* – zur Darlegung seiner kunstpolitischen Ansichten nutzte, baute er die Funktion des Mediums zur Illustration eines bildlichen Arguments aus. Die Battle of the Pictures war eine Adaption von Jonathan Swifts *Battle of the Books* (1704), und dass Hogarth dafür die Druckgrafik nutzte, stellte nicht nur einen gelungenen Medientransfer dar. In der Radierung konnte Hogarth einmal mehr als Meister belehrender wie unterhaltsamer Kunst auftreten und sich zugleich in die ikonographische Tradition häretisch-reformatorischer Bildkritik «von unten» stellen.

Auch die Entscheidung, Bilder selbst (anstelle zweier Kontrahenten) kämpfen zu lassen, folgte Swifts *Battle of the Books*, in der die *Querelle des Anciens et des Modernes* ebenfalls nicht als Kampf der Autoren, sondern der Manuskripte ausgefochten worden war. Das Motiv der Bilderschlacht war nicht nur originell, sondern auch notwendig, da die Darstellung einer personalisierten Form der Auseinandersetzung mangels eines identifizierbaren Widersachers gar nicht möglich gewesen wäre. Hogarths Gegner waren die Kunstsammler und die Kunsthändler, der Massenimport kontinentaler Bildwerke nach England, [3] der Geschmack der Zeit und andere schier übermächtige Umstände. Ernstzunehmende Befürworter dieser Situation gab es nicht – im Gegenteil. Seit Generationen beklagten sich englische Autoren über das Fehlen einer heimischen Kunsttradition, insbesondere auf dem Gebiet der Historienmalerei:

«I have often wondred [...] that we have never produced an *Historical Painter*, Native of our own *Soyl*; [...] we never had, as yet, any of Note, that was an *English Man*, that pretended to *History-Painting*», [4] hatte William Aglionby bereits 1685 in einem dreiteiligen Traktat zur Malkunst geschrieben, und folgte selbst mit einer Darstellung, die sich hauptsächlich auf die italienische Kunst beschränkte. Aglionbys Bemühen galt überhaupt erst der Aufbereitung der Kennerschaft für die englische Oberschicht, «to make Painting *Familiar* and *Easie* to the *Nobility* and *Gentry* of this Nation, and to enter them so far in the *Knowledge* and *Acquaintance* of the *Italian Painters*, that they may converse with their Works, and understand the different *Characters*». [5]

Auch eine Generation später galt Jonathan Richardsons Versuch zur Popularisierung der Kennerschaft in *Two Discourses* (1719) zwar der Förderung bildender Kunst, nicht aber unbedingt der Förderung englischer Künstler. Richardson war zwar selbst Porträtmaler, sein Status als *gentleman* verdankte sich jedoch zumindest ebenso sehr seiner wertvollen Sammlung von Handzeichnungen wie seiner Berufswahl. Nicht nur erachtete er den Import kontinentaler Kunstwerke nach England als notwendig, er forderte sogar Einfuhrerleichterungen, denn eine eigene «*English School of Painting*» sei noch in weiter Ferne: «a thing as yet unheard of, and whose very Name (to our Dishonour) has at present an Uncouth Sound». [6] Aus Richardsons Traktat gehen deutlich die wichtigsten englischen Vorbehalte gegen Kennerschaft hervor: Zentral waren die Einwände der Luxuskritik (der er mit dem Argument begegnete, dass Kunstsammeln keine Geldverschwendung, sondern eine Wertanlage sei [7]) und die protestantische Ablehnung religiöser und mythischer Motive als Götzen- und Heidenbilder – im ikonoklastischen Streit der Bilder eine ungemein wirksame Waffe.

Hogarth nutzte diese Vorbehalte weidlich zur Ausarbeitung seiner eigenen Position. In einer Auseinandersetzung um bildende Kunst gleich zur Schlacht zu greifen, schien ein durchaus probates Mittel in einem Jahrhundert, in dem England und Frankreich sich fast ohne Unterbrechungen in einem Krieg globalen Ausmaßes befanden, an den das übrige Europa in wechselnden Allianzen gebunden war. Bei allem Chauvinismus aber bildete die kontinentale Kunst doch das Maß, an dem auch Hogarth seine Arbeiten gemessen haben wollte, und in diesem Punkt kam die Adaptierung der *Querelle des Anciens et des Modernes* gerade recht. Die oben geschilderten Zweikampfpaare sollten zeigen, dass seine «modern moral subjects» die alte kontinentale Kunst in moralischer wie auch in künstlerischer Hinsicht überträfen. Nachdem es sich bei der *Battle of the Pictures* um einen zweckgebundenen Druck in Verbindung mit der Ankündigung einer Auktion handelte, konnten seine Empfänger mit gutem Recht annehmen, dass Hogarth seine eigene Position kommentierte. Und tatsächlich ging es im Wettstreit der Bilder um dieselbe Käuferschaft. Zwar war Hogarth im Medium der Druckgrafik erfolgreich, doch er erreichte den exklusiveren Markt der Kunstsammler nicht. Seine Gemälde blieben unverkauft, und er selbst wurde – nicht zuletzt mangels einer englischen Akademie, die ihm diesen Titel hätte verleihen können – nicht als Historienmaler wahrgenommen.

Für seine Kritik an Kunsthändlern und Kunstsammlern konnte Hogarth aus dem reichen Fundus der aktuellen französischen und englischen Connaisseurkritik schöpfen, und er war bereit, diese als selbsterwählter Fürsprecher der englischen Künstlerschaft ganz in seinem Sinne einzusetzen. Eine seiner frühesten kunstpolitischen Schriften war ein mit «Britophil» unterzeichneter Aufsatz, in dem er gegen «Picture-Jobbers» wetterte, gegen Kunsthändler, die, anstatt die britische Künstlerschaft zu fördern, «dismal Dark Subjects» importierten und ihren arglosen Kunden aufschwatzten. Der englische Sammler, «tho' naturally a Judge of what is beautiful» verlasse sich so nicht auf seine eigenen Augen, sondern falle der Mode wertloser, alter Bilder anheim. [8] Das Alter der von den Händlern favorisierten Bilder stellte «Britophil» als das Ergebnis eines absichtlich herbeigeführten Verschleierungsprozesses dar, der die Malerei einem kleinen Kreis Eingeweihter vorbehalten sollte.

Dilettierende wie professionelle Kennerschaft waren in England selbst zur Mitte des 18. Jahrhunderts noch höchst umstrittene Konzepte, und so war es Hogarth möglich, seine ikonoklastische Kulturkritik gegen einen eben erst in England angekommenen Kunstbegriff zu wenden und den englischen Stolz auf die eigene Unkultiviertheit zu bedienen. Gegenüber den beiden bisherigen Polen von ignoranter Bilderlosigkeit auf der einen und der Gefahr der Verehrung von Götzenbildern auf der anderen Seite bot er einen dritten Weg an: seine *Modern Moral Subjects* führten das Ideal einer Kunst vor, die behauptete, authentisch sowohl in ihrer Machart als auch in ihrer Motivwahl zu sein, die unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten anzusprechen und zur moralischen Besserung wie zur künstlerischen und wirtschaftlichen Emanzipation Englands vom Kontinent beizutragen.

Das Motiv der gegenseitigen Kritik der Werke nahm später eine Pariser *Salon*-Kritik des amüsanten und in diesem Genre ungemein erfolgreichen Autors Daudet de Jossan auf. Ein fiktiver Augenzeugenbericht eines Aufsehers im Louvre schilderte darin die Ereignisse der Nacht des 25. August 1771, in der die Bilder zu sprechen begannen, sich um ihren Vorrang stritten und über die Hängung beklagten. [9] Auch hier stand die Bücherschlacht zu Pate, und auch hier ging es darum, Bildkritik zur Gesellschaftskritik zu nutzen, doch der Einsatz war ein ganz anderer: Selbst der Humor, den Hogarth bei der Darstellung kämpfender Leinwände zeigte, war als Waffe in einer kunstpolitischen Schlacht eingesetzt, die er in der Tradition des protestantischen Bildersturms zu fechten gedachte.

In Paris hingegen stand der Streit um «wahre Kunst» gar nicht erst zur Debatte – unterstrichen doch die Auseinandersetzungen der unterschiedlichen Schulen und Gattungen die Realität der künstlerischen Vielfalt im *Salon*. Statt dessen war hier Bildkritik als Gesellschaftskritik eingesetzt, und so bezeugten die Beschwerden einer Landschaftsdarstellung von Vernet über die Urteile eines «Milchmädchens» von Loutherbourg («Ma foi, Messieurs, voici qui est admirable! Une petite paysanne nous critique & nous juge. Mais c'est ce moquer…») nicht kunstpolitische Differenzen, sondern aristokratische Standesdünkel.

Eva Kernbauer studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Freien Universität Berlin. Sie promovierte 2007 an der Universität Trier zur Konzeption des Kunstpublikums im 18. Jahrhundert. 2008-2010 war sie Assistentin für Kunstgeschichte der Moderne und der Gegenwart an der Universität Bern und verbrachte in dieser Zeit einen Forschungsaufenthalt bei eikones NFS Bildkritik. Danach erhielt sie ein Habilitationsstipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum Thema der Geschichtsdarstellung in der Gegenwartskunst («Geschichtsbilder der Gegenwart»). Seit 2012 ist sie Inhaberin der Professur für Kunstgeschichte an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Fussnoten

Seite 28 / [1]

Zur Chronologie der Ankündigungen und einer Besprechung des Billets: Ronald Paulson, Hogarth, Bd. II, High Art and Low, 1732-1750, New Brunswick (NJ) 1992, S. 229-239.

Seite 29 / [2]

Ebd., S. 231-232.

Seite 30 / [3]

Zur Entwicklung des englischen Kunstmarkts vgl. Iain Pears, The Discovery of Painting. The Growth of Interest in the Arts in England, 1680–1768, New Haven/London 1988.

Seite 30 / [4]

William Aglionby, Painting Illustrated in three Diallogues, containing some choice observations upon the art, Hg. Theodore Besterman, Portland 1972, Preface, n. p. Painting Illustrated in three Diallogues enthielt ein Glossar der wichtigsten fremdsprachigen Fachtermini, in drei Gesprächen wurden zahlreiche weitere Grundbegriffe der Malerei erklärt. Den Grundstock des historischen Teils des Buches bildete eine explizit auf Vasari gestützte Vitensammlung der bekanntesten italienischen Maler. Vgl. dasselbe Fazit Richard Haydockes in seiner Übersetzung von Lomazzos Trattato dell'arte della pittura: Richard Haydocke, A tracte containing the artes of curious paintings carvings and buildings, Oxford, 1598, n. p.; oder der Befund des dritten Earl of Shaftesbury, in: Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury, Complete Works/Sämtliche Werke, Hgg. Wolfram Benda (u. a.), Stuttgart/Bad Cannstatt, 1981–(2001), I, 5 (A Letter Concerning the Art, or Sience of Design), S. 44.

Seite 30 / [5]

Aglionby, Painting Illustrated (Anm. 4), Preface, n. p.

Seite 31 / [6]

Jonathan Richardson, Essay on the Theory of Painting, London, 1715; Jonathan Richardson, Two Discourses (London 1725), London (u. a.), 1998, II, S. 51.

Seite 31 / [7]

Ebd., II, S. 47–48.

Seite 32 / [8]

Paulson, Hogarth (Anm. 1), II, S. 136-138. Das Motiv der Wertlosigkeit alter Bilder führte Hogarth später in dem Subskriptionsticket zum

Verkauf seines Gemäldes Sigismunda aus, der Radierung Time Smoking a Picture (1761).

Seite 32 / [9]

[Daude de Jossan], Lettre de M. Raphael le jeune, élève des ecoles gratuites de dessin, neveu de feu M. Raphael peintre de l'Académie de Saint-Luc ..., s.l., 1771.

Abbildungen

Seite 29 / Abb. 1

William Hogarth, The Battle of the Pictures, 1745.

Die erzwungene Politisierung des Bildes

SOPHIE SCHWEINFURTH

Über die paradoxe Ähnlichkeit zwischen jüdischem und römischem Religionsverständnis in der Statuenaffäre unter Caligula

In her paper Sophie Schweinfurth investigates the grave consequences of the ‹statue affair› on the Jewish-Roman relationships: due to the order of the third Roman emperor Caligula to erect his statue in the Temple of Jerusalem the Jewish-Roman relationship teetered on the brink of collapsing. Centred around the image of the emperor, the following disputes brought a fundamental misunderstanding between Romans and Jews to light and unearthed the contradiction of the religious-political concepts of both parties.

1. Situation

Wahrscheinlich im Herbst 39 n. Chr. [1] erreichte den Statthalter von Syrien, Publius Petronius, ein Brief seines Kaisers Gaius Iulius Caesar Augustus Germanicus, postum bekannt als Caligula [2]. In dem Schreiben befahl der Kaiser seinem syrischen Statthalter, eine monumentale Statue seiner Person im Tempel von Jerusalem aufzustellen. Diese Direktive zur gewaltsamen Durchsetzung des römischen Kaiserkults im Herzen des jüdischen Kultes führte die römisch-jüdischen Beziehungen in die tiefste Krise seit ihren Anfängen.

Caligula galt schon den antiken Historikern als Beispiel eines entarteten Alleinherrschers. Für die Moderne wurde er spätestens seit Ludwig Quiddes Anfang der 1890er Jahre verfassten Studie [3] zum Paradigma des Cäsarenwahnsinns; jenem Syndrom, das sich vollends erfüllt «[…], wenn Blutdurst, Grausamkeit und Zuchtlosigkeit in den Dienst des Vergötterungsgedankens treten» [4].

Auch wenn die historische Forschung in den letzten Jahren viel getan hat, dieses Urteil einer kritischen Revision zu unterziehen – in der Hauptsache sei hier Aloys Winterlings Caligula-Biographie [5] genannt –, die Faszination am pervertierten Größenwahn dieses dritten römischen Kaisers, an Wahnsinn, Gewalt- und Sex-Orgien, Inzest und irre-machender Machtfülle bleibt erhalten. Die Geschichtsschreibung hat ein Monster, eine Phantasie geboren, von der man nicht lassen möchte – Caligula bleibt der «monströse Kaiser» [6], «one of the most evil men in history». [7] In diesem Sinne schreibt der folgende Aufsatz auch gegen ein Bild an, eine Projektion, die den Blick auf diese historische Figur nach wie vor dominiert.

Sich davon distanzierend soll es im Folgenden dennoch um etwas anderes gehen als die hypothetische Unterstellung politischer Kohärenz der vermeintlichen Wahnsinnstat eines Tyrannen. Das Ansinnen des Kaisers, seine Statue im Tempel von Jerusalem aufstellen zu lassen, charakterisiert Quidde folgendermaßen: «Auch von dieser Steigerung seiner Wahnsinnsausgeburten schien Caligula der Welt ein Beispiel in großem Maßstabe hinterlassen zu wollen, als die Juden – und zwar, wie es scheint, sie allein – sich weigerten seine Statue im Tempel aufzustellen und ihr Anbetung zu erweisen. Mit Feuer und Schwert war er im Begriff, das ganze Volk zu seinem Dienste zu zwingen [...].» [8]

Ziel der nachfolgenden Ausführungen ist es nicht, die persönlichen Motive Caligulas zu plausibilisieren, sondern zu zeigen, wie durch den Befehl dieses Kaisers, den Kaiserkult *bildlich* bei der jüdischen Bevölkerung durchzusetzen, grundsätzlich die Möglichkeit der Integration der Juden in das römische Reich in Frage gestellt wird. Und dadurch gleichsam eine Fragilität in den römisch-jüdischen Beziehungen exemplifiziert werden kann, die ihr von Beginn an eingeschrieben war – eine Fragilität, die auf der Unvereinbarkeit der Religionspolitik des römischen Reiches und dem politischen Religionsverständnis seiner jüdischen Vasallen gründet. In der Statuenaffäre bricht diese Unvereinbarkeit erstmals mit aller Deutlichkeit auf und macht so das Missverständnis zwischen römischem Herrschaftsanspruch und jüdischer Autonomiewahrung im Spannungsfeld von Religionspolitik und politischem Religionsverständnis beschreibbar.

Hierfür scheint es zuerst angebracht, das Bilderverbot als zentralen Aspekt jüdischer Religion zu akzentuieren. In einem zweiten Schritt wird es darum gehen, die römische Religionspolitik zu konturieren und ihren substantiellen Widerstreit mit dem jüdischen Religionsverständnis nachzuvollziehen. Jener zweite Schritt kann nicht auskommen ohne die kritische Auseinandersetzung mit dem römischen Principat, dessen intrinsische Ambivalenz unter der Herrschaft Caligulas erstmals systematisch offenbar wird. Interesse der anschließenden Überlegungen ist es nicht, theologisch der Frage nachzuspüren, inwiefern der alttestamentliche Monotheismus sich in seiner anikonischen (apophatischen) Grundtendenz mit einem rationalen Polytheismus (unendlich viele Götter, unendlich viele Bilder) vereinbaren lässt, oder eben auch nicht. Es soll vielmehr darum gehen, in der Statuenaffäre unter Caligula ein historisches Moment zu identifizieren, in dem sich die Unvereinbarkeit von römischer und jüdischer Religionsauffassung manifestiert. Die römisch-jüdische Antinomie offenbart sich in der Konvergenz von Streitbild und Bilderstreit als einer im vorliegenden historischen Kontext unvermeidlichen Politisierung des Bildes.

Abb: 1 >

2. «Du sollst Dir kein Bildnis machen [...]»

Ist das zweite Gebot die ikonoklastische Urszene? [9] Der Rückzug des menschlichen Geistes aus einer sich in Sichtbarkeit und Sinnlichkeit erschöpfenden Idolatrie? Die Rückkehr zum Erhabenen? Kant [10], Freud [11] und Adorno [12] legten – jeder auf seine Weise – das Bilderverbot in diesem Sinne aus. An dieser Stelle allerdings sei die identitätsstiftende Bedeutung dieses Gebots – im Bewusstsein seiner Modifizierung durch Bildpraktiken [13] – für den alttestamentlichen Monotheismus akzentuiert. [14] Der Dekalog und damit das 2. Gebot ist eine Radikalisierung des Ein-Gott-Glaubens. Dies gilt gerade für das Bilderverbot, auch weil es nicht verständlich ist ohne das ihm unmittelbar vorausgehende Gebot – das Viel-Götter-Verbot [15]. Der Dekalog beginnt mit einer beziehungsstiftenden Präambel: «Ich bin Jhwh, dein Gott, der ich dich aus dem Land Ägypten herausgeführt habe, dem Sklavenhaus.» [16] Hier werden nun religionsgeschichtlich derart neue Verhältnisse geschaffen, die es sich hervorzuheben lohnt: Es gibt keine Instanz mehr zwischen Gott und seinem Volk (König) [17] – es gibt ein Du in der Beziehung zu Gott – persönlich und ewig asymmetrisch zugleich. Das Ich des Gottes ist im Du verknüpft mit dem historischen Geschehen des Exodus, der nach Jhwhs Willen das Du befreit hat [18].

Und in diesem Wollen offenbart Gott gleichzeitig und endgültig seine Auswahl Israels als «sein Volk» [19]. Doch gerade im Kontext des Dekalogs richtet sich Gott nicht einfach an das Volk Israels, an eine unidentifizierbare Masse – die Gebote müssen von jedem Einzelnen befolgt werden. Das Du meint zu allererst das einzelne Subjekt, das sich in der Befolgung der Gebote dem Geschenk der Freiheit persönlich stellen muss. Und gleichzeitig begründet sich in der geteilten Erfahrung dieser nur in Gott gründenden Freiheit die Zugehörigkeit zum Nächsten.

Die Präambel wieder aufnehmend formuliert der Dekalog das erste und zweite Gebot: «Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. Du sollst Dir kein PÄSÄL (=KULTBILD) machen, und (nicht) von all dem ein Abbild, was oben im Himmel, was unten auf Erden und was im Wasser unter der Erde ist. Fall nicht vor ihnen nieder (um sie anzubeten) und diene ihnen nicht! Denn ich bin Jahwe, dein Gott, (bin) ein eifernder Gott [...].» [20]

Das erste Gebot bedeutet die Schaffung einer doppelten Exklusivität: die Bindung des Einzelnen an den einen Gott Jhwh wie den Anspruch dieses Gottes, der einzige Gott zu sein [21]. Ob damit das erste Gebot bereits die Abkehr von einem polytheistischen Denkhorizont vollzieht, sei an dieser Stelle dahingestellt – vielmehr sei festgehalten, dass das erste Gebot jenen Umstand ausformuliert, der spätestens ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. [22] dem polytheistischen Umfeld als ein entscheidendes Charakteristikum der jüdischen Religion gilt: der Ein-Gott-Glaube.

Der Fixierung dieses exklusiven Bündnisses schließt sich das Bilderverbot an. Es ist jenes Gebot, das die jüdische Religion am radikalsten von dem sie umgebenden religiösen Umfeld unterscheidet. Um diese Radikalität zu verstehen, gilt es, die Omnipräsenz des Kultbildes und seine zentrale Bedeutung für die verschiedensten paganen Kulte zu verstehen. Grob vereinfachend lässt sich für jede pagane Religionspraxis von Babylon über Ägypten bis nach Griechenland sagen: Das Bild stiftet den Kontakt mit dem Göttlichen. Die Unmittelbarkeit der mythischen Gottesnähe wird im Kult ersetzt durch «[...] Mittelbarkeit und Repräsentation» [23]. Und im Konzept der vermittelten Gottesbegegnung kommt dem Kultbild eine Schlüsselrolle zu: «Kultbilder [...] werden begrüßt und angeredet, berührt und geküsst, darüber hinaus regelmäßig versorgt, gespeist, gewaschen, gekleidet, geschminkt; ihnen wird – in Form von Räucherwerk, Gastmählern, Ausfahrten, musikalischen und szenischen Aufführungen – jede Art von Unterhaltung zuteil, die kulturell jeweils üblich ist.» [24] Genau hiergegen richtet sich das Bilderverbot – der hebräische Begriff *päsäl* referiert eindeutig auf das handwerklich hergestellte Kultbild [25].

Das alttestamentliche Bilderverbot ist also zu allererst ein Kultbildverbot. Und bringt damit den Jhwh-Glauben in eine unumkehrbare Distanz zur Kultbildpraxis paganer Religionen. Das Bilderverbot verankert die Einzigartigkeit des jüdischen Gottes auch im Visuellen und ist somit ein zentraler Aspekt dessen, was Jan Assmann als die «Mosaische Unterscheidung» [26] bezeichnet hat. [27]

Dass es vor allem die Verbindung von Ein-Gott-Glaube und Bilderverbot war, die als zentraler Unterschied aller sonst in der Antike gebräuchlicher Religionsvorstellungen galt, mögen die Zitate zweier paganer Autoren illustrieren. So schreibt Hekataios von Abdara in seiner Aegyptiaca bereits um 320 v. Chr.: «(4) Ein Bild der Götter machte er [Mose] überhaupt nicht für sie, weil er meinte, dass der Gott keine Menschengestalt habe, sondern Gott sei allein der Himmel, der die Erde umgebe, und Herr über alle.» [28] Und Tacitus hält über vierhundert Jahre später in seinem zu zweifelhafter Berühmtheit gelangten Juden-Exkurs [29] im 5. Buch der Historien fest: «[...] die Juden aber haben einen rein geistigen Gottesbegriff und kennen nur ein göttliches Wesen. Als gottlos betrachten sie jeden, der nach menschlichem Gleichnis Götterbilder aus irdischem Stoff gestaltet; das ihnen vorschwebende höchste, all Zeiten überdauernde Wesen ist nach ihrer Ansicht nicht darstellbar, auch keinem Untergang verfallen. Daher stellen sie in ihren Städten keine Götterbilder auf, erst recht nicht in ihren Tempeln.» [30]

Doch das Bilderverbot reicht über das Kultbild weit hinaus: in ihm behauptet sich jene apophatische Gottesidee, die den alttestamentlichen Monotheismus gleichsam kennzeichnet – der «Bruch des kohärenten Diskurses» [31], wie Levinas formuliert. Die Uneinholbarkeit Gottes im Medium der Sprache gründet sich in der Selbstoffenbarung eben jenes Gottes. Moses bittet Gott am Berg Horeb um einen Namen: «Siehe, wenn ich zu den Kindern Israels komme und spreche zu ihnen: Der Gott eurer Väter hat mich zu euch gesandt, und sie mir sagen werden: Wie heißt sein Name? Was soll ich ihnen sagen?» [32] Im brennenden Dornbusch, dem sich ewig behauptenden Moment der Unmöglichkeit göttlicher Preisgabe in der Sichtbarkeit, erhält Moses die göttliche Preisgabe eines Namens: Jhwh; - יהוה. «Die angemessene Übersetzung dieser drei Worte wäre eine vollständige ‹Biblische Theologie›. ‹Ich bin, der ich bin›, ‹Ich werde sein, der ich sein werde›, ‹Ich werde mich erweisen als der, der ich bin›, ‹Ich bin für euch da als der, als der ich für euch da sein werde› - das sind nur einige der Übersetzungs- und Verstehensmöglichkeiten. [...] Gott offenbart sich in seinem zeitlich offenen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenschließenden Sein als Dasein für Israel. Deutlich ist ebenso, dass diese Offenbarung auch eine Verhüllung, diese Antwort auch die Verweigerung einer Antwort ist.» [33]

Jürgen Ebach hat richtig gesehen, dass in die Offenbarung des Namens das Bilderverbot implementiert ist und verweist auf die ab dem 6. Jh. v. Chr. belegte Tabuisierung des Gottesnamens, der im Kult durch die Anrede Adonaj (Herr) ersetzt wurde. [34]

Gottes Name ist unaussprechlich, unsagbar, unübersetzbar; in ihm manifestiert sich – aller biblischer Wort-Bilder zum Trotz [35] – das apophatische Gotteskonzept des Alten Testaments auch im Feld des Sprache und des Sprechens – man kann Gott, das absolut Andere, nicht sagen. Der Entzug des Namens, die Namenlosigkeit Gottes findet seine Fortsetzung im Bilderverbot: das Bilderverbot fordert, wie kein anderes Gebot, die Unverfügbarkeit Gottes ein, es besteht auf ihr und garantiert sie gleichermaßen. Im Umkehrschluss wird deutlich, was die Preisgabe des Bilderverbots für den alttestamentlichen Glauben bedeuten würde: die Preisgabe der absoluten Alterität Gottes. Und es ist jene Alterität, die uneinholbare Asymmetrie, auf der das Verhältnis zwischen Gott und dem Du [36] des Dekalogs gründet.

Von «römischer Religion» in einem modernen, tief durch den Monotheismus geprägten Sinne zu sprechen, muss auf Abwege führen, weil es bedeutet, die Beziehung des einzelnen Subjekts zu Gott in den Mittelpunkt der Religion, des Glaubens zu stellen – also jenes Religionskonzept vorauszusetzen, wie es im Tanach erstmals formuliert wird. Davon gilt es die «römische Religion» klar abzugrenzen als eine Form der Religiosität, der keine abstrakte Gottesidee unterlegt ist, sondern die sich vor allem und besonders durch ihre Ausübung, durch die Kultpraxis definiert und realisiert. Es ist die Teilnahme am Kult, in der sich Religiosität ausdrückt – die Pflege der Riten, Opfer, Kultbilder, durch die man sich des Wohlwollens der Götter vergewissert. Cicero liefert in De natura deorum eine Begriffsbestimmung, die das römische Religionsverständnis konkretisiert: «Diejenigen aber, die mit Gewissenhaftigkeit alles das, was zum Götterkult gehört, wie zuvor verabfolgen und gleichsam beachten, werden entsprechend dem Wort ‹religere› religiös genannt.» [37]

Der Pragmatismus der «römischen Religion» äußert sich im Prinzip des *do ut des*. Und in diesem Prinzip ist von Beginn an der politische Charakter dieser Religion angelegt – die *pax deorum* gilt als Voraussetzung und Garant der *pax imperii* – pietas, römische Frömmigkeit meint die Anerkennung von Bindungen, privat und politisch [38]. Deshalb ist die Religion keine Angelegenheit des Einzelnen, sie ist immer auch Staatsreligion im Sinne der Versicherung der *pax deorum*/*pax imperii* durch die pietas des römischen Bürgers.

Das römische Religionsverständnis hat sich vor dem Hintergrund eines genuin polytheistischen Umfelds ausgeprägt – der Monotheismus bleibt, zumindest für die Antike, «der Sonderfall der Religionsgeschichte» [39]. «Polytheism is natural. People who lived surrounded by the diverse forces of nature could be affected to affirm polytheism. It expresses the natural diversity of reality quite well, and enables to cope with the individual expression of nature by making each one a god.» [40] In der Diversität einer elementaren Welterfahrung ist die Übersetzbarkeit der antiken, polytheistischen Religionen begründet, die Assmann pointiert bestimmt hat: «Die Gottheiten waren international, weil sie kosmisch waren. Die verschiedenen Völker verehrten verschiedene Götter, aber niemand bestritt die Wirklichkeit fremder Götter und die Legitimität fremder Formen ihrer Verehrung. Den antiken Polytheismen war der Begriff einer unwahren Religion vollkommen fremd. Die Götter fremder Religionen galten nicht als falsch oder fiktiv, sondern in vielen Fällen als die eigenen Götter unter anderem Namen.» [41]

Als polytheistische Religion ließ sich das römische Pantheon problemlos durch fremde Götter erweitern. [42] Mehr noch: Im Laufe des ersten Jahrhunderts v. Chr. kam es immer mehr zu synkretistischen Verwischungen und Verschleifungen von römischen, hellenistischen und anderen paganen Religionspraktiken, so dass der Begriff «römische Religion» spätestens seit dem Principat das Religionswesen des römischen Reiches nur noch unzureichend zu fassen vermag [43]. Vielleicht ist es das zutreffendste, «römische Religion» für die Zeit des Principats als Staatskult zu definieren und dies in einigem Abstand zu privater Frömmigkeit zu tun. Denn im privaten Bereich vermochten die traditionellen Kulte die religiösen Bedürfnisse des einzelnen nicht mehr zu befriedigen; dies äußert sich im Einfluss des stoischen Denkens, vor allem aber im massiven Zulauf, den die Mysterien-Kulte dann vor allem ab dem 1. Jh. n. Chr. erhielten, der sich durchaus als Reaktion auf den hereditären politischen Charakter der römischen Staatsreligion verstehen lässt – als eine Art affirmativer Negation.

3. Die republikanische Maske

Durch das Principat erfährt der römische Staatskult eine signifikante Erweiterung: die Institutionalisierung der Herrscherverehrung in Form des Kaiserkults. Die Praxis der Herrscherverehrung wurzelt tief im hellenistischen Osten [44] und nach der Etablierung der Alleinherrschaft durch Augustus wird sie in den römischen Staatskult integriert. Es gibt eine breit geführte Debatte darüber, ob es überhaupt zulässig ist, vom Kaiserkult als einem religiösen Phänomen zu sprechen, oder ob er sich nicht in seiner rein politischen Funktion erschöpft, als Akt der Loyalitätsbekundung der Vasallen Roms gegenüber der Obermacht. [45]

Die Frage erübrigt sich, wenn man den Kaiserkult im Rahmen der oben beschriebenen *do ut des*-Beziehung betrachtet, die das Verhältnis zu den traditionellen Göttern schon immer strukturiert hatte. Es mag wohl sein, dass die vergöttlichten Kaiser kein eigenes Kerygma oder Dogma hatten, dass man sie nicht anrief in Notsituationen [46], aber es sei erneut in Anschluss an Simon Price [47] auf die Vorrangigkeit des Rituals im Bereich der paganen Religionspraxis aufmerksam gemacht: «Using their traditional symbolic system they represented the emperor to themselves in familiar terms of divine power. The imperial cult, like the cult of the traditional gods, created a relationship of power between subject and ruler. It also enhanced the dominance of local elites over the populace, of cities over other cities [...] That is, the cult was a major part of the web of power that formed the fabric of society.» [48] Politik und Religion sind im Kaiserkult untrennbar miteinander verbunden.

Eine weitere Konsequenz des Kaiserkults sei an dieser Stelle erwähnt: sie betrifft die Omnipräsenz des Kaiserbildnisses im öffentlichen Raum in Form von Statuen und Münzbildnissen. Monika Bernett hebt die kognitive und emotionale Bedeutung des Kaiserkults für die antike Gesellschaft folgendermaßen hervor: «Der Kaiserkult strukturierte demnach nicht nur allgemein die Kognition der politischen und religiösen Welt der Bewohner des römischen Reiches. In kürzester Zeit hatte er auch den urbanen Raum neu strukturiert (im Rahmen des Kaiserkults dedizierte Bauten, Monumente und Bildnisse), die (soziale) Zeit neu eingeteilt (neue Zeitrechnungen, neue Feste), Nomenklaturen verändert (neue Städte-, Monats-, Demen- und Phylennamen) sowie – im Rahmen der neuen distributiven Festkultur und der kaiserkultlichen Euergesie – den gesellschaftlichen Status seiner Partizipanten und Nutznießer verändert. Der Kaiserkult beeinflusste, wo immer er sich manifestierte, nachhaltig das gesamte Gefüge von Kultur und Gesellschaft.» [49] Vom Kaiserkult zu sprechen bedeutet also von einer religiösen, politischen und sozialen Erscheinung zu sprechen, die die Lebenswelt im römischen Reich konstitutiv durchdrang.

Bevor auf die Bedeutung einzugehen sein wird, die der Kaiserkult für die römisch-jüdischen Beziehungen hatte, sei die Handhabung durch seine Adressaten, die Kaiser, und besonders durch Augustus im frühen Principat konturiert: Als Augustus im Jahr 27 v. Chr. vom Senat quasi die alleinige Verfügungsgewalt übertragen und gleichsam das Ende einer der schlimmsten Bürgerkriege in der römischen Geschichte offiziell bestätigt wurde [50], stand der Kaiser vor der Quadratur des Kreises: als de facto Alleinherrscher galt es, die Alleinherrschaft zu leugnen, um den Schein Roms als Republik aufrecht zu erhalten. Das Beispiel Cäsar hatte eindrucksvoll gezeigt, wie katastrophal eine allzu aggressive Selbst-Inszenierung persönlicher Macht im inner-römischen Kontext enden konnte. Augustus bemühte sich von Anfang an, seine Vorrangstellung jeglichem Monarchie-Verdacht zu entziehen:

er stilisierte sich – im Bewusstsein der absoluten Verfügungsgewalt – als *princeps*, der Erste unter den Bürgern – die augusteische Vagheit des *primus inter pares*.

Aus der absurden Verklammerung von Alleinherrschaft und republikanischer Maske erwächst die berühmte Doppelbödigkeit der augusteischen Kommunikation: Trotz faktischer Machtfülle ließ sich Augustus seine Handlungen durch den entmachteten Senat legitimieren. Was diese paradoxe Situation für alle Mitwirkenden bedeutete, fasst Alois Winterling zusammen: «Damit war ein merkwürdiges Szenario entstanden, das allen Beteiligten hohes kommunikatives Geschick abverlangte: Die Senatoren hatten so zu handeln, als besäßen sie eine Macht, die sie nicht mehr hatten. Der Kaiser hatte seine Macht so auszuüben, daß es schien, als ob er sie nicht besitze.» [51] Es liegt auf der Hand, dass in einem solchen Klima auch Zurückhaltung bezüglich einer Forcierung des Kaiserkults geboten war. Doch Augustus, der die Konsolidierung des Reiches durch seine Person gerade durch die Schaffung einer eigenen Bildsprache kommunizierte und ausagierte, [52] musste gar nicht die Initiative ergreifen: man trug ihm die göttlichen Ehren von außen an und der Kaiser akzeptierte mit der gebotenen Zurückhaltung. [53] Es mag nicht weiter überraschen, dass es die östlichen, in hellenistischer Tradition stehenden Provinzen waren, die Augustus als erste göttliche Verehrung andienten. [54] Doch auch in der Frage seiner Verehrung trug Augustus den besonderen Verhältnissen in Rom und zur Municipal-Aristokratie Rechnung: er untersagte den Stadt-Römern seine Verehrung als Gott, sondern gestattete lediglich die Verehrung des *numen Augusti*. [55]

Gleichwohl war es der römische Senat, der Augustus nach seinem Tod offiziell zum Gott erklärte [56] – und sich damit jener Propaganda ergab, deren Erfüllungsgehilfe er unter Augustus stets gewesen war. Sueton überliefert die letzten Worte des Augustus an seinem Todestag, die, wahr oder nicht, die dem Principat eingeschriebene Ambivalenz zynisch zu kommentieren scheinen: «Wenn es gut gefallen euch, gewähret Beifall diesem Spiel, und dankend lasst uns alle nun nach Hause gehen!» [57] Die Schaffung des Principats folgte politischer Notwendigkeit, seine Ausgestaltung allerdings wurde durch die Person des Augustus definiert mit dem Ergebnis, dass die fragile Balance zwischen Alleinherrschaft und der Wahrung republikanischer Konvention von der Bereitschaft zur Maskerade eines Mannes, des Kaisers, abhing. Wie schnell diese Balance zum Kollabieren gebracht werden konnte, zeigt das Beispiel des dritten römischen Kaisers: Caligula.

4. Das Missverständnis

Nach allem, was die Quellen über ihn berichten, lässt sich sagen: der merkwürdige, von Augustus konstruierte Konsens zwischen Kaiser und Senat interessierte Caligula, den «monströsen Kaiser», nicht. Vielleicht ist es auch mehr: Caligula verweigerte sich der Erfordernis der Maskerade. Aufgewachsen im Zentrum der kaiserlichen Familie und inmitten hellenistischer Klientelfürsten [58] gelangte er zu einer Interpretation des Principats, die diesem von Beginn an inhärent war: einer radikal absolutistischen Ausdeutung der Alleinherrschaft. Unter Caligula fielen die Masken. Die römische Elite schaute der Fratze des Selbstbetrugs erstmals unverstellt ins Gesicht. [59] In der Absage an jede republikanische Illusion, gewann auch der Kaiserkult eine neue, politische Dimension für den Kaiser selbst – er wurde zum vorrangigen Mittel der Selbstinszenierung.

Hier geht es nicht um die Frage, ob Caligula selbst glaubte, ein Gott zu sein; es geht auch nicht um die Frage, ob ihm seine forcierte Verehrung als Gott als probates Mittel erschien, die stadtrömische Aristokratie zu demütigen. Das mag alles sein, oder nicht. Der Schwerpunkt verschiebt sich. Eine absolutistische Interpretation des Principats verleiht dem Kaiserkult eine neue, tiefgreifend politische Bedeutung für das Selbstverständnis des Kaisers selbst als einzig mögliches Oberhaupt des römischen Reiches. Wenn die Herrschaft des Einzelnen in Person des Kaisers die einzig mögliche Option ist, dann ist seine Verehrung durch die unterworfenen Völker die einzig logische Konsequenz. In der Verabsolutierung seiner Herrschaft fordert der Kaiser eine Unbedingtheit ein, die sich nunmehr auch kultisch entäußern muss. In dieser Unbedingtheit, so scheint mir bei allen Unterschieden, ist eine seltsame Kongruenz des Anspruches von römischem Kaiser und dem Gott des Alten Testaments angelegt, die gleichermaßen politische und religiöse Zugehörigkeit verlangt.

Als Caligula im Alter von vierundzwanzig Jahren zum dritten römischen Kaiser ausgerufen wurde [60], stand Judäa seit knapp hundert Jahren unter römischer Vorherrschaft. Pompeius hatte im Jahr 63 v. Chr. die Integration Judäas ins römische Reich vollzogen, zu einem Zeitpunkt, da Rom noch eine Republik war. Diese Tatsache trug den römischen Machthabern auf jüdischer Seite einiges an Sympathien ein, weil sich das republikanische Modell deutlich vom verhassten hellenistischen Königtum unterschied. [61] Vereinfachend lässt sich sagen: aus jüdischer Sicht wurde der Allein-Geltungsanspruch Jhwhs durch die republikanische Verfassung nicht in Frage gestellt. Das war nun eine komplette Fehlinterpretation des römischen Herrschaftsanspruchs, der ebenso total war wie der des jüdischen Gottes.

Torageltung und römisches Herrschaftsverständnis waren von Beginn an unvereinbar und letztlich waren es andere, politische Faktoren, – die innerrömischen Krise, die Installierung der Hasmonäer-Herrschaft über Judäa – die verhinderten, dass diese Unvereinbarkeit hundert Jahre lang nicht aufbrach. Ernst Baltrusch hat die strukturellen Missverständnisse zwischen Juden und Römern, die letztlich zur Katastrophe von 70 n. Chr. [62] führen sollten, folgendermaßen zusammengefasst: die jüdisch-römischen Konflikte «[...] gehen darauf zurück, dass 1. die jüdische Religion von allem Anfang an ein zutiefst politisches Phänomen war, dass ihre Ausbildung nicht so sehr eine ‹innere Angelegenheit› der Juden, sondern der Weg war, in einer Zeit ständiger Bedrohung von außen und der Fremdherrschaft Autonomie und Selbstbestimmung zu wahren und zu legitimieren; und dass 2. die römische Herrschaft trotz gewährter Religionsfreiheit gerade diesen politischen Charakter der jüdischen Religion in Frage stellte. Die römische Politik ging damit noch über die hellenistische hinaus, was die Entwertung der Religion um ihren politischen Faktor angeht.» [63]

Dies mag das Missverständnis beschreiben, das den römisch-jüdischen Beziehungen von Beginn an eingeschrieben war. Doch es sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die neue römische Herrschaftsform, das Principat – zumindest in seiner absolutistischen Ausdeutung – die Spannungen zwischen Juden und Römern eklatant verschärfen musste. Dies liegt im Alleingültigkeitsanspruch des Kaisers begründet, der – religiös und politisch – eine Verletzung des Jhwh-Glaubens darstellt. Von der Amalgamierung beider Aspekte im Kaiserkult war bereits die Rede und es ist kaum überraschend, dass es hier zu massiven Konflikten kommen musste. [64] Der Kaiser als Gott: das war die Verletzung des ersten Gebots. Die Verletzung des Bilderverbots folgte auf dem Fuß in Form einer Inflation von Kaiser-Bildern, die nun im öffentlichen Raum allgegenwärtig waren.

Die Juden, egal ob in Judäa oder in der Diaspora, teilten sich ihren Lebensraum mit Griechen, Römern und anderen Völkern, die ein vollkommen unbelastetes Verhältnis zum Kaiserkult hatten. Unter Augustus und Tiberius waren die Juden vom Kaiserkult gewissermaßen dispensiert, da man offensichtlich das Konfliktpotential erkannt hatte. [65] Dennoch fand der Kaiserkult auch Eingang in das jüdische Allerheiligste, den Tempel in Jerusalem, wo dem Wohl des Kaisers täglich geopfert wurde. [66] Das pagane Umfeld hingegen hatte im Kaiserkult ein probates Mittel gefunden, um seine jüdischen Mitbürger zu diskreditieren. [67] Apion wird bei Philo folgendermaßen zitiert: «Indem sich die Juden weigern, Kaiserstatuen aufzustellen, verachten sie das Kaisertum.» [68] Der Kaiserkult war nicht nur ein Verstoß gegen das Bilderverbot – er war eine externe Politisierung dieses Verbots: Rom- und Kaisertreue wurde ab nun im Feld der visuellen Semantik ausgehandelt.

5. Die Konfrontation

Nur in diesem Zusammenhang lässt sich die «Statuenaffäre» verstehen, von der nun die Rede sein soll: Im Frühjahr 40 n. Chr. erreichte Caligula die Nachricht, dass Teile der jüdischen Bevölkerung von Jamnia, einer Stadt in Judäa, eine Kultstätte für den Kaiserkult zerstört hatten. Caligula reagierte, indem er seinen syrischen Statthalter, Publius Petronius, anwies, eine Kolossalstatue des Kaisers i. e. Caligulas im Tempel von Jerusalem aufzustellen. Aus Philos Darstellung, der in der Affäre Teil der jüdischen Gesandtschaft nach Rom war und im Anschluss die Ereignisse in seinem Bericht *Legatio ad Gaium* schilderte, lässt sich lesen, dass es sich bei der Zerstörung von Jamnia nicht um einen romfeindlichen Akt handelte, sondern dass sich die jüdische Bevölkerung gegen ihre pagane Umwelt wehrte, die, wie so oft, in Opposition zu jüdischen Geboten operierte.

«Jamnia, one of the largest cities of Judaea, has a mixed population, the major being Jews and the rest gentiles who have wormed their way in from neighbouring countries. These settlers caused trouble and annoyance to those who may be described as the natives of the place by continually violating some one or other of the Jews' traditions. These gentiles learnt from travellers how enthusiastic Gaius (Caligula, m. A.) was about his own deification and how hostile he was towards the whole Jewish race. So assuming that a suitable opportunity for an attack had come their way, they built a rough and ready altar of the most shoddy material, namely clay bricks, for the sole purpose of plotting against their fellow townsmen. For they knew that they would refuse to tolerate the violation of their customs, which was precisely what happened. For when the Jews saw the altar and were greatly incensed at the effectual destruction of the sanctity of the holy land, they gathered together and pulled it down.» [69]

Aus römischer Sicht, und erst Recht aus der Sicht des Kaisers, in dessen Selbstverständnis dem Kaiserkult eine zentrale Rolle zukam, war das vollkommen irrelevant: die Zerstörung einer Kaiserkult-Stätte war ein politischer Akt. Die ganze Angelegenheit war zu einer Frage der Staatsraison geworden [70]. Man hat die Antwort Caligulas auf die jüdische Provokation – und nichts anderes war es aus römischer Sicht – für merkwürdig gehalten. [71] Doch in Anbetracht der geschilderten Umstände, erscheint sie von bestechender Logik, denn sie zielte ins Herz der jüdisch-römischen Antinomie. Das Bilderverbot als Wächter des jüdischen Monotheismus galt den Römern als Charakteristikum der jüdischen Religion – in seiner Preisgabe sollten die Juden ihre Loyalität zu Rom und Kaiser beweisen. Das Bild des Kaisers im Tempel von Jerusalem wäre nicht nur der sichtbare Beweis der jüdischen Rom-Treue gewesen, es hätte gleichzeitig die bestehenden Machtverhältnisse visuell demonstriert: der Kaiser war Judäas einziger Herr – Jhwh hatte politisch nichts mehr zu sagen.

Das ist aus der Perspektive Caligulas nicht nur konsequent, es zeigt auch, dass der Kaiser sich der politischen Dimension der jüdischen Religion durchaus bewusst war: er antwortete nicht etwa militärisch, sondern eben religiös-politisch. Dabei spielt es keine Rolle, ob der Kaiser an die Durchführbarkeit seines Befehls glaubte oder nicht, sondern einzig und allein darum, dass Caligula durch seine Reaktion die vermeintliche Vereinbarkeit von römischem Herrschaftsanspruch und Toraltung suspendierte.

Caligulas Statthalter Publius Petronius war sich von Beginn an der Brisanz des kaiserlichen Befehls bewusst und er tat alles, um seine Durchführung hinauszuzögern. [72] Das Bilderverbot, so sollte eingangs klar geworden sein, war ein zentrales, ein identitäts-stiftendes Moment in der Herausbildung des alttestamentlichen Monotheismus – Kapitulation in dieser Frage war für die Juden schlicht unvorstellbar, weil sie Hochverrat an ihrem Gott bedeutet hätte. Das Problem war, dass die Verweigerung des Befehls Hochverrat an Rom bedeutete. Doch die Juden hatten keinen Handlungsspielraum in dieser Frage und deshalb ist auch hier von logischer Konsequenz zu sprechen, wenn die Juden in den Verhandlungen mit Publius Petronius deutlich machten, dass sie einer Durchführung des Statuenbefehls auch mit Waffengewalt begegnen würden. [73] Die Ankündigung militärischen Widerstands musste gleichzeitig Caligulas Position zementieren: für den römischen Kaiser war es seinerseits einfach undenkbar, sich einem militärischen Drohszenario seiner unterworfenen Vasallen zu beugen. An diesem Punkt war eine friedliche Lösung des Konflikts unmöglich geworden, weil das Selbstverständnis beider Parteien in dieser Frage keinen Konsens zuließ; kurz: es konnte kein «bisschen Bild» des Kaisers im Tempel von Jerusalem geben.

Die Bilderfrage verlangte ausnahmslose Anerkennung oder absolute Ablehnung – zwischen totaler Affirmation und totaler Negation war nichts mehr möglich.

Dass es nicht zur Eskalation kam, hat einen simplen Grund: Caligula wurde ermordet [74] und sein Nachfolger Claudius, der seine Rolle als Kaiser in der gemäßigten Tradition des Augustus interpretierte, widerrief den Statuenbefehl seines Vorgängers. [75] Dennoch, die Zerrüttung des jüdisch-römischen Verhältnisses war irreduzibel: die Statuenaffäre war ein Wendepunkt, weil sie beiden Parteien – Juden wie Römern – die Unvereinbarkeit beider politisch-religiöser Systeme vor Augen führte. Es war letztlich die absolutistische Auslegung des Principats, die jene von Beginn an angelegte strukturelle Antinomie identifizierte.

«But whether through his own doing or not, there can be no doubt that Caligula's reign does mark a turning point in Roman-Jewish relations. Events showed how difficult the position of the Jews had become and how they could find themselves at the mercy of an arbitrary tyrant. All of this strengthened the hands of Jewish nationalists. [...] Clearly the difficulties had not disappeared with Caligula's death. The stage was already set for the final confrontation that would culminate less than thirty years later in the devastating sack of Jerusalem by the Romans.» [76]

Erst im Anschluss an die Herrschaft Caligulas kommt es zur Herausbildung jüdischer, genuin anti-römischer Konzeptionen, die die Ablehnung einer personalisierten Herrschaftsform mit religiös-politischen Freiheitsforderungen verknüpfen. [77] Durch die Statuenaffäre waren die jüdischen Akkulturations-Bemühungen wie das Kaiseropfer im Jerusalemer Tempel ad absurdum geführt worden. Was nun folgte, war eine sich immer stärker radikalisierende Resistenz, die den politischen Gehalt der jüdischen Religion mehr und mehr ausdehnte und die römische Vorherrschaft explizit als Verletzung der Torageltung und Verunreinigung des Heiligen Landes begriff. [78] Die Möglichkeit einer friedlichen, römisch-jüdischen Ko-Existenz war kollabiert: «Ziel war, ein neues, heiliges, von Fremdherrschaft befreites Jerusalem und Zion zu errichten [...]. Herrscher über die Juden im neuen Heiligen Land würde nur noch Gott sein, kein Fremder und schon gar nicht ein Fremder, der als Gott verehrt wurde.» [79]

Die Juden hatten immer wieder und Jahrhunderte lang unter Fremdherrschaft gelebt, ohne dass es zu einer derartigen Eskalation der Gewalt gekommen war, wie sie sich dann ab den 60er Jahren des ersten Jahrhunderts in Auseinandersetzung mit den Römern ereignete. Das heißt nicht, dass die jüdischen Beziehungen zu ihren babylonischen oder hellenistischen Oberherrn immer konfliktfrei waren. [80] Aber gerade die babylonische Vorherrschaft ist ein gutes Beispiel dafür, dass die Juden loyale Untertanen waren, solange die Autonomie ihrer Kultgemeinschaft, ihre religiöse und soziale Exklusivität gewahrt blieb. [81] Dennoch wird bereits in der Begegnung mit der hellenistischen Monarchie [82] eine strukturelle Unverträglichkeit der jüdischen Religion mit dem Konzept einer stark personenzentrierten Einzelherrschaft deutlich; allerdings: «Den Höhepunkt der Spannungen zwischen Juden, Staat und Umwelt indes, begleitet von Pogromen, Opferbefehlen, Jagd auf Juden, innerjüdischen Angriffen auf die ›Befleckten‹ bis hin zu Ansätzen von Ghettoisierung, Kennzeichnungspflicht und rassistischen Elementen der Judenfeindschaft, diesen Höhepunkt treffen wir erst später in römischer Zeit [seit dem 1. Jh. n. Chr., m. A.] an.» [83]

Trotz des theologischen Abgrunds, der zwischen Monotheismus und Polytheismus liegt, hatten jüdische und römische Religion eine Gemeinsamkeit: es waren intrinsisch politische Religionen. Das gilt für die römische Religion bereits in der Zeit der Republik. Der römische Staatskult sicherte die pax imperii und die römische Religionspolitik zielte darauf ab, die Konsensfähigkeit der Gesellschaft zu garantieren. In diesem Zusammenhang lässt sich vielleicht auch Ciceros Bemerkung verstehen: «Jedes Gemeinwesen hat, Laelius, seine eigene Religion, wir die unsere. Auch als Jerusalem noch stand [84] und die Juden in Frieden mit uns lebten, stand die Ausübung dieser kultischen Riten im Widerspruch zum Glanz dieses unseres Reiches, zur Gravität unseres Namens, zu den Einrichtungen der Vorfahren.» [85] Hier klingt ein römisches Herrschaftsverständnis an, das sich – durch den Willen der Götter begründet – als höhere Ordnung begreift und in Anerkennung dieser Ordnung von seinen Untertanen einen gewissen Konformismus fordert. Es ist offensichtlich, dass die für das Judentum so zentralen Bemühungen um Wahrung von Autonomie und Eigenständigkeit, die die politisch-religiöse Konzeption der jüdischen Religion einfordert, dem römischen Konformismus-Anspruch von Beginn an zuwider laufen mussten.

Weiter sollte deutlich geworden sein, dass die Etablierung der Alleinherrschaft in Rom, das Principat, und die damit einhergehende Ausbreitung des Kaiserkults maßgeblich an der krisenhaften Entwicklung der jüdisch-römischen Beziehungen beteiligt war. Der Kaiserkult stellte eine enorme Erweiterung der politischen Bedeutung der Religion dar: über ihn wurde Zugehörigkeit und Loyalität verhandelt und zwar «im Raum der Bilder» [86].

Der Kaiser als Gott, der Kaiser als Bild – beides stellte die jüdische Religion grundsätzlich in Frage. Die Zugehörigkeit zur jüdischen Religion definierte sich folgerichtig durch die Ablehnung dieser Unmöglichkeit und letztlich in der Apostasie von Rom. Der Zwang zur aktiven Abgrenzung war umso mehr gegeben, als dass der öffentliche Raum sich immer mehr auch visuell durch die Bilder des Kaisers, der wie ein Gott verehrt wurde, strukturierte – und der Verletzung von erstem und zweiten Gebot somit eine permanente Sichtbarkeit verliehen war. Die generelle Unvereinbarkeit des totalen Herrschaftsanspruchs eines Kaisers, der auch seine religiöse Verehrung forderte, und der jüdischen Religion, die eigentlich auch politisch nur Jhwh als einzigen Herrn Israels anerkennen konnte, wurde durch den Statuenbefehl Caligulas erstmals in der römisch-jüdischen Geschichte auf die Spitze getrieben. Es war ein religiös-politischer Konflikt; ein Bilderstreit, bei dem es um nichts weniger ging als die Behauptung der eigenen Identität beider Parteien. Die Durchführung des Statuenbefehls hätte die Ereignisse von 70 n. Chr. mit großer Wahrscheinlichkeit vorweggenommen. Es kann keine Verständigung geben, wo kein Verständnis ist.

Es gilt also die eingangs gestellte Fragestellung weiter zu präzisieren: Es ging in diesem Konflikt längst nicht mehr um die Vereinbarkeit von Polytheismus und Monotheismus – gerade das Bilderverbot hatte sich ja vor einem genuin polytheistischen Hintergrund ausprägen und konsolidieren können; umgeben von paganen Bildern. Es ging um die Vereinbarkeit des jüdischen Monotheismus mit einer sich als göttlich verstehenden Einzelherrschaft. Aus religiöser Sicht war der Göttlichkeitsanspruch Caligulas für die Juden schlicht unmöglich – die sich aus dem Konflikt ergebende Radikalisierung des Gedankens eines alleinigen Herrschaftsanspruchs Jhwhs auf Israel war für das Selbstverständnis der römischen Kaiser politisch undenkbar. Niemand kann zwei Herren dienen. [87]

Sophie Schweinfurth: Studium der Kunstgeschichte, Alten Geschichte und Alt-Griechischen Philologie an der Universität Basel. Lizentiat 2009 mit einer Arbeit mit dem Titel «Die zwei Gräber des Königs: Das Grablege-Projekt Rogers II. als Ausdruck christlicher Herrschafts-Repräsentation und imperialer Christus-Allusion.» Arbeitsschwerpunkte: byzantinische Bildproduktion (8.-12. Jh.), Kulturtransfer zwischen Byzanz und dem Westen (12. -14 Jh.), frühe italienische Tafelmalerei, Schrift-Bild -Relationen im Mittelalter, Kunst- und Bildtheorie der Spätantike und des Mittelalters (bes. Byzanz). Seit Oktober 2009 Mitarbeiterin beim NFS Bildkritik Cluster 2: «Schrift, Bild, Ornament» mit einem Dissertationsprojekt zum Thema «Schriften in Gold. Zu einer Genealogie der Ikone».

Fussnoten

Seite 34 / [1]

Zur Problematik der Chronologie der Ereignisse vgl. die Anmerkungen von Monika Bernett, Der Kaiserkult in Judäa unter den Herodiern und Römern, Tübingen 2007, S. 277.

Seite 34 / [2]

Der Name Caligula ist ein Diminutiv des lat. Substantivs «caliga» und bedeutet «Soldatenstiefelchen». Der Name geht auf Sueton zurück, der ein knappes Jahrhundert nach Gaius' Tod dessen Vita schrieb und berichtet: «Den Beinamen Caligula verdankte Gaius einem Soldatenscherz, da er in ihrer Mitte erzogen wurde und die Uniform eines gewöhnlichen Soldaten trug.»; Sueton, Leben der Caesaren, übers. von Andre Lambert, Zürich 1955 (Suet. Cal. 9, 1).
Im folgenden Text bleibe ich bei der Namensnennung des Kaisers als Caligula. Zum Einfluss der Darstellung des Kaisers durch Sueton auf die weitere Caligula-Rezeption vgl. Anm. 4.

Seite 34 / [3]

Ludwig Quidde, Caligula. Eine Studie über Caesarenwahnsinn (erstmals veröffentlicht 1894), in: Karl Holl/Hans Kloft/Gerd Fesser, Caligula – Wilhelm der II. und der Caesarenwahnsinn. Antikenrezeption und wilhelminische Politik am Beispiel des ‹Caligula› von Ludwig Quidde, Bremen 2001, S. 40-53.

Seite 34 / [4]

Quidde, Caligula (Anm. 3), S. 50. Quidde bezieht sich seinerseits stark auf Sueton, der als erster antiker Autor den Wahnsinn des Kaisers mit pathologischen Auffälligkeiten unterlegt. Zu Suetons Interesse an einer pejorativen Darstellung des Kaisers vgl. Aloys Winterling, Caligula. Eine Biographie, München 2003, S. 177 ff.

Seite 34 / [5]

Winterling, Caligula (Anm. 4). Diese Tendenz deutet sich bereits bei Anthony A. Barrett, Caligula. The Corruption of Power, London 1989, an. Wie hartnäckig die Tyrannen- und Wahnsinns-Faszination den Blick der historischen Forschung auf die historische Figur des Kaisers auch noch im 20. Jahrhundert verstellt hat, lässt sich sehen in Arthur Ferrill, Caligula. Emperor of Rome, London 1991; auch dort wiederholt sich die Beschreibung Caligulas als «crazy» im Sinne von «imperial madness».

Seite 34 / [6]

Suet. Cal. 22, 1.

Seite 34 / [7]

http://www.youtube.com/watch?v=FUTiEG3BeXQ

Seite 35 / [8]

Quidde, Caligula (Anm. 3), S. 50.

Seite 36 / [9]

Zu den Unterschieden in den Fassungen von Ex 20, 4-6 und Dtn 5, 8-10 vgl. Christoph Dohmen, Exodus 19-40 (HThKAT), Freiburg u. a. 2004, S. 82-137. Ich gebe im Folgenden die Version von Ex 20 wieder in der Übersetzung bei Andreas Wagner, Alttestamentlicher Monotheismus und seine Bindung an das Wort, in: Andreas Wagner/Volker Hörner/Günter Geisthardt (Hg.), Gott im Wort – Gott im Bild. Bilderlosigkeit als Bedingung des Monotheismus?, Neukirchen-Vluyn 2005, S. 1-22, hier S. 9.

Seite 36 / [10]

«Vielleicht gibt es keine erhabenere Stelle im Gesetzbuche der Juden als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgend ein Gleichnis, weder dessen was im Himmel, noch auf Erden, noch unter der Erden ist u.s.w. Dieses Gebot allein kann den Enthusiasm erklären, den das jüdische Volk in seiner gesitteten Epoche für seine Religion fühlte, wenn es sich mit anderen Völkern verglich [...] Eben dasselbe gilt auch von der Vorstellung moralischen Gesetzes und der Anlage zur Moralität in uns. Es ist eine ganz irrige Besorgnis, daß, wenn man sie alles dessen beraubt, was sie den Sinnen empfehlen kann, sie als dann keine andere, als kalte leblose Billigung, und keine bewegende Kraft oder Rührung bei sich führen würde. Es ist gerade umgekehrt; denn da, wo nun die Sinne nichts mehr vor sich sehen, und die unverkennliche und unauslöschliche Idee der Sittlichkeit dennoch übrig bleibt, würde es eher nötig sein, den Schwung einer unbegrenzten Einbildungskraft zu mäßigen, um ihn nicht bis zum Enthusiasm steigen zu lassen, als, aus Furcht vor Kraftlosigkeit dieser Ideen, für sie in Bildern und kindischem Apparat Hülfe zu suchen.» Emmanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, B 125-126, in: Werke in sechs Bänden, hrsg. von W. Weischedel, Darmstadt 1966, 5, S. 365-366.

Seite 36 / [11]

«Unter den Vorschriften der Moses-Religion findet sich eine, die bedeutungsvoller ist, als man zunächst erkennt. Es ist das Verbot, sich ein Bild von Gott zu machen, also der Zwang, einen Gott zu verehren, den man nicht sehen kann. [...] Aber wenn man dies Verbot annahm, musste es eine tiefgreifende Wirkung ausüben. Denn es bedeutete eine Zurücksetzung der sinnlichen Wahrnehmung gegen eine abstrakt zu nennende Vorstellung, ein Triumph der Geistigkeit über die Sinnlichkeit, streng genommen einen Triebverzicht mit seinen psychologisch notwendigen Folgen.» Sigmund Freud, Der Mann Moses und die monotheistische Religion, Stuttgart 2010, S. 139.

Seite 36 / [12]

«Die entzauberte Welt des Judentums versöhnt die Zauberei durch deren Negation in der Idee Gottes. Die jüdische Religion duldet kein Wort, das der Verzweiflung alles Sterblichen Trost gewährte. Hoffnung knüpft sie einzig ans Verbot, das Falsche als Gott anzurufen, das Endliche als das Unendliche, die Lüge als Wahrheit [...].[...] Die Erklärungen der Welt als des Nichts oder Alls sind Mythologien und die garantierten Pfade zur Erlösung sublimierte magische Praktiken. Die Selbstzufriedenheit des Vorwegbescheidwissens und die Verklärung der Negativität zur Erlösung sind unwahre Formen des Widerstands gegen den Betrug. Gerettet wird das Recht des Bildes in der treuen Durchführung seines Verbots.» Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1981, S. 24 f.

Seite 36 / [13]

Zur Frage der Existenz eines Jhwh-Kultbilds in vorexilischer Zeit vgl. den Exkurs bei Sven Petry, Die Entgrenzung JHWHs, Tübingen 2007, S. 62-71; weiter: Matthias Köckert, Die zehn Gebote, München 2007, S. 61-63; Othmar Keel, Warum im Jerusalemer Tempel kein anthropologisches Kultbild gestanden haben dürfte, in: Gottfried Boehm (Hg.), Homo Pictor, München/Leipzig 2001, S. 244-282. Die jüdische Kultur der Antike und Spätantike ist mitnichten als «anikonisch» zu bezeichnen, wie allein die Funde in Dura Europos zeigen; hierzu Michael Tilly, Antijüdische Instrumentalisierungen des Bilderverbots, in: Wagner/Hörner/Geisthardt, Gott im Wort – Gott im Bild (Anm. 9), S. 23-30.

Seite 36 / [14]

Zur Problematik des Begriffs «alttestamentlicher Monotheismus» vgl. Wagner, Alttestamentlicher Monotheismus (Anm. 9). Wagner kommt hier zu dem Schluss: «Die Vielfalt des A.T. verbietet es zwar zunächst, vorschnell von ‹dem› Monotheismus ‹des› A.T. zu sprechen, doch ist die Rede vom alttestamentlichen Monotheismus in einer bestimmten Hinsicht [...] nicht ausgeschlossen. Es lässt sich eine geschichtliche Entwicklung erschließen, eine zunehmende Konzentration auf den einen Jahwe, der immer mehr zu ‹dem› Gott des A.T. wird, ja zu dem einen Gott schlechthin.»; Wagner, ebd., S. 5.

Seite 36 / [15]

Zum Viel-Götter-Verbot vgl. Köckert, Die zehn Gebote (Anm.13), S. 44-55.

Seite 36 / [16]

Ex 20, 3.

Seite 36 / [17]

Zum Problem legitimer Königsherrschaft über Israel vgl. Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (wie Anm. 1), S. 29-32. Dort auch die Bemerkung: «Es gab in der Beziehung zwischen Jahwe und seinem ‹heiligen Volk› auch keinen Platz mehr für eine – im altorientalischen religionsgeschichtlichen

Spektrum ja völlig übliche – Herrscherfigur, die die Beziehung zwischen Einzelnen, Volk und Gott/den Göttern vermittelte. Ja, es ging vielmehr darum, dass niemand, insbesondere kein Herrscher, die Beziehung zwischen Jahwe und Israel behinderte.» Bernett, ebd. S. 29.

Seite 36 / [18]

«Aus der erfahrenen Befreiung erwächst die Bindung an den befreienden Gott.»; Köckert, Die zehn Gebote (Anm. 13), S. 48.

Seite 37 / [19]

«Der Gegensatz zu anderen Völkern ergibt sich durch den Rekurs auf ein als historisches Basisdatum verstandenes Ereignis. Die Gemeinschaft, deren Mitglieder im Du der 2. Person Singular angesprochen werden, ist mehr als eine Kultgemeinschaft, sie ist ein Volk. Der hier formulierte Ausschließlichkeitsanspruch ist nicht durch den Kontext eines Kultes begrenzt, vielmehr erklärt er gewissermaßen die Existenz der Angesprochenen zu einem Gottesdienst.», Petry, Die Entgrenzung JHWHs (Anm. 13), S. 6.

Seite 37 / [20]

Ex 20, 4 - 5.

Seite 37 / [21]

Köckert, Die zehn Gebote (Anm. 139), S. 54-55.

Seite 37 / [22]

Vgl. Wagner, Alttestamentlicher Monotheismus (Anm. 9), S. 7.

Seite 37 / [23]

Jan Assmann, Die Mosaische Unterscheidung. Oder der Preis des Monotheismus, München/Wien 2003, S. 97.

Seite 37 / [24]

Burkhard Gladigow, Art. Kultbild, in: HRWG IV (1997), 9-14, hier S. 14.

Seite 37 / [25]

Gladigow, ebd., S. 11.

Seite 38 / [26]

«[...] die Mosaische Unterscheidung [ist, m. A.] etwas radikal Neues, das die Welt, in der sie getroffen wurde, erheblich veränderte. Der Raum, der durch diese Unterscheidung ‹getrennt oder gespalten› wurde, ist nicht einfach der Raum der Religion im allgemeinen, sondern einer ganz bestimmten Art von Religion. Ich möchte diesen neuen Religionstyp

‹Gegenreligion› nennen, weil er alles, was ihm vorausgeht und was außerhalb seiner liegt, als ‹Heidentum› ausgrenzt. Gegenreligionen fungieren nicht als Medium interkultureller Übersetzung; […].» Jan Assmann, Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur, München/Wien 2000, S. 20.

Seite 38 / [27]

Es ist m. E. etwas überspitzt, wenn Assmann in Bezug auf das Bilderverbot schreibt: «Bilder sind automatisch ‹andere› Götter, denn der wahre Gott ist unabbildbar. Die Mosaische Unterscheidung wird im Raum der Bilder getroffen, und der Kampf der Gegenreligion wird gegen die Bilder geführt.» Jan Assmann, Moses (Anm. 26), S. 21. Richtig ist, dass das Bilderverbot eine Zäsur bedeutet, die die jüdische Religion im Feld des Visuellen für immer von ihrem paganen Umfeld trennt; s.o.

Seite 38 / [28]

Der Text ist bei Diodor erhalten; Diodor 40, 3, 1-8. Hier zitiert nach Wagner, Alttestamentlicher Monotheismus (Anm.9), S. 7.

Seite 38 / [29]

Zum Verständnis dieser Passage vgl. Rene Bloch, Antike Vorstellungen vom Judentum: der Judenexkurs des Tacitus im Rahmen der griechisch-römischen Ethnographie, Stuttgart 2002.

Seite 38 / [30]

Tacitus, Historiae 5, 4, übers. von Joseph Borst, Düsseldorf 2002, S. 516-517.

Seite 38 / [31]

«Die Götter, wenn sie auch auf Gipfeln wohnen, sind im philosophischen Diskurs präsent. Sie bleiben es, auch nach ihrem Rückzug auf jene mythischen Stätten, in dem Maße, wie der philosophische Diskurs die Mythen einkleidet oder sich in sie flüchtet. Der Gott der Bibel, dessen Wege unbekannt sind, dessen Anwesenheit in Abwesenheit besteht und dessen Abwesenheit sich als Anwesenheit aufdrängt, dem der Gläubige gleichzeitig treu und untreu ist, an der er glaubt und gleichzeitig nicht glaubt, offenbart sich dagegen im Bruch des kohärenten Diskurses.» Emmanuel Levinas, Außer sich. Meditationen über Religion und Philosophie, München/Wien 1991, S. 79.

Seite 38 / [32]

Ex 3, 1-14.

Seite 38 / [33]

Jürgen Ebach, Gottesbilder im Wandel. Biblisch-theologische Aspekte, in: Michael J. Rainer, Hans-Gerd Janssen (Hg.), Bilderverbot, Jahrbuch Politische Theologie, Bd. 2, Münster 1997, S. 22-35, hier S. 28.

Seite 39 / [34]

Ebach 1997, Gottesbilder im Wandel (Anm. 33), S. 29. Ähnlich argumentiert auch Willi Oelmüller: «Die Erzählung von der Offenbarung des Eigennamens des Gottes Israels an Mose [...] im brennenden Dornbusch enthält neben der Nennung seines Namens zugleich die Verhüllung, das Bilderverbot.» Willi Oelmüller, Das Bilderverbot in philosophischer Perspektive, in: Eckhard Nordhofen (Hg.), Bilderverbot: die Sichtbarkeit des Unsichtbaren, Paderborn 2001, S. 149-172, hier S. 152.

Seite 39 / [35]

Vgl. Ebach, Gottesbilder im Wandel (Anm. 33), S. 25-34. Wagner hält fest: «Erfahrungen mit und Wissen über Gott vermitteln sich nun sehr stark über die Sprache, über Texte; die Beschreibungen der Wirkungen Jahwes geschehen auf sprachliche Art und Weise, das Geschichtswirken wird sprachlich-begrifflich, nicht bildlich-anschaulich gefasst. In diesem sprachlichen Raum, entfalten sich zwar auch (neue) Gottesbilder, die Ergebnis dieses Transformationsprozesses sind, aber sie bleiben eben im Medium der Sprache.» Wagner, Alttestamentlicher Monotheismus (wie Anm. 9), S. 16.

Seite 39 / [36]

Lyotard entwickelt in Auseinandersetzung mit Levinas' Konzept der Geiselschaft durch den Anderen die Idee eines Du, das mir in vielem mit dem Du des Dekalogs verbunden zu sein scheint: «In der Du-Position ist das Ich jemand, an den eine Vorschrift gerichtet wird, und zwar die ganz einfache Vorschrift, daß es Vorschrift gibt [...].[...] Du sollst. [...] Die Verpflichtung ist unmittelbar und geht jeder Einsichtsfähigkeit voraus, sie wohnt im ‹Empfang des Fremden›, im Ruf an mich, der mehr tut, als eine vorgegebene Beziehung umzustürzen: der ein neues Universum errichtet.» Jean-François Lyotard, Der Widerstreit, München 1987, S. 189.

Seite 39 / [37]

Cicero, De natura deorum, 2, 72.

Seite 39 / [38]

Karl Christ, Die Römer. Eine Einführung in ihre Geschichte und Zivilisation, München 1997, S. 167.

Seite 40 / [39]

Petry, Die Entgrenzung JHWHs (Anm. 13), S. 3.

Seite 40 / [40]

Robert Karl Gnuse, No Other Gods. Emergent Monotheism in Israel, JSOT, Sheffield 1997, S. 215.

Seite 40 / [41]

Assmann, Moses der Ägypter (Anm. 26), S. 19.

Seite 40 / [42]

«Die Vorstellung, die eigenen Gottheiten unter anderem Namen auch unter fremden Völkern anzutreffen, hatten die Römer mit den Griechen gemeinsam.» Christ, Die Römer (Anm. 38), S. 173.

Seite 40 / [43]

«Die Verehrung einer polytheistischen Götterwelt wie das wachsende Ungenügen der traditionellen Kulte und die Bereitschaft, sich neuen, fremden Mächten zu öffnen, andererseits aber auch die Beflissenheit der orientalischen Kulte, sich römischen Vorstellungen und Normen anzupassen, erklären die weitgehende Verwischung der einstmals spezifischen Formen, die Abschleifung von Gegensätzen, die wechselseitige Übertragung und Vermengung von Gottesbildern im Phänomen des Synkretismus, das für das Imperium Romanum so charakteristisch ist.» Christ, ebd., S. 174.

Seite 40 / [44]

Angelos Chaniotis, The Divinity of the Hellenistic Rulers, in: A. Erskine (Hrsg.), Blackwell's Companion to the Hellenistic World, Oxford 2003, S. 431-445; Simon Price, Gods and Emperors: The Greek Language of the Roman Imperial Cult, in: Journal of Hellenic Studies 104, 1984, S. 79-95.

Seite 40 / [45]

Vgl. die Diskussion des Forschungsstandes bei Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm. 1), S. 7-16.

Seite 41 / [46]

Hubert Cancik/Konrad Hitzl, Vorwort, in: Dies. (Hrsg.), Die Praxis der Herrscherverehrung in Rom und seinen Provinzen, Tübingen 2003, S. VII. S. auch Matthias Peppel, Gott oder Mensch? Kaiserverehrung und Herrschaftskontrolle, in: ebd., S. 69-96.

Seite 41 / [47]

Simon R. F. Price, Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor, Cambridge 1984.

Seite 41 / [48]

Price, ebd., S. 248.

Seite 41 / [49]

Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm. 1), S. 8-9.

Seite 41 / [50]

Vgl. Christ, Die Römer (Anm. 39), S. 62-69.

Seite 42 / [51]

Winterling, Caligula (Anm. 4), S. 16. Winterling führt weiter aus: «Die paradoxe Etablierung einer Alleinherrschaft durch die Wiederherstellung der alten Republik war Augustus' Antwort [...]. Seine besondere Leistung bestand darin gezeigt zu haben, dass so etwas möglich war. Diese Leistung sollte sich jedoch zugleich als ein ungedeckter Wechsel auf die Zukunft erweisen.» Winterling, ebd., S. 17.

Seite 42 / [52]

Vgl. zu diesem Themenfeld die Studie von Paul Zanker, Augustus und die Macht der Bilder, München 2003, hier auch die Bemerkung: «Durch die Bilder konnte sich ein Kaiser- und Staatsmythos etablieren, der sich mit seinen einfachen Begründungszusammenhängen mehr und mehr verselbständigte und vor die tatsächlichen Ereignisse und Lebensbedingungen schob, der die Wirklichkeit in einer bestimmten Weise, gefiltert erleben ließ, und so über Generationen hinweg das Gefühl vermittelte, man lebe im bestmöglichen Staat und auf der Höhe der Zeiten.», Zanker, ebd., S. 14.

Seite 42 / [53]

Zanker, Augustus (Anm. 53), S. 299.

Seite 42 / [54]

So stammt eine der frühesten Titulierungen des Augustus als Gott aus Myra (Provinz Asia minor); dort heißt es in einer Inschrift: «Den Gott Augustus, Sohn des Gottes Caesar, Herrscher über Land und Meer, den Wohltäter und Heiland der ganzen Welt (ehrt) das Volk von Myra.» Zitiert nach Victor Ehrenberg/A.H.M. Jones, Documents Illustrating the Reigns of Augustus & Tiberius, Oxford 1955, Nr. 72.

Seite 42 / [55]

Vgl. Christ, Die Römer (Anm. 3), S. 172. Doch auch in der Verbindung des Kaiserkults mit dem numen, dem genius oder der Göttin Roma ist die typische augusteische Doppelbödigkeit angelegt, dies wird spätestens in den Res gestae, dem von Augustus selbst verfassten Bericht über seine Regierungszeit deutlich: hier nimmt die lateinische Fassung Rücksicht auf die römischen Befindlichkeiten, indem es heißt: «rerum gestarum divi Augusti»; in der griechischen Fassung hingegen, die sich an den hellenistischen Osten richtete, wo der Herrscherkult bereits etabliert war und die Vergöttlichung des Kaisers auch zu dessen Lebzeiten wohlwollend aufgenommen wurde, heißt es sehr viel deutlicher: « Σεβαστοῦ θεοῦ » Zitiert nach: Augustus, Res gestae. Tatenbericht, übers. von Marion Giebel, Stuttgart 2002, S. 4.

Seite 42 / [56]

Peppel, Gott oder Mensch? (Anm. 47), S. 72-75.

Seite 42 / [57]

Suet. 1, 99.

Seite 43 / [58]

Zu dieser Beziehung vgl. Winterling, Caligula (Anm. 4), S. 34 ff.

Seite 43 / [59]

Zur Demütigung der römischen Aristokratie durch Caligula schreibt Winterling: «Die für die Aristokratie schmerzhafteste Erniedrigung erfolgte [...] zweifellos im persönlichen Kontakt mit dem Kaiser. [...] Die Entehrungen im persönlichen Kontakt mit dem Kaiser nahmen also zunächst wiederum von einer unterwürfigen Selbstentehrung einzelner ihren Ausgang, der Caligula nicht entgegentrat und die dann einen entsprechenden Handlungszwang für die übrigen auslöste.» Winterling, Caligula (Anm. 4), S.137.

Seite 43 / [60]

Zu der Situation in Rom und den dynastischen Verhältnissen, die zu Caligulas Ausrufung als Kaiser führten vgl. Winterling, Caligula (Anm. 4), S. 34-50.

Seite 43 / [61]

Baltrusch, Die Juden und das Römische Reich (Anm. 59), S. 61.

Seite 44 / [62]

Zerstörung des Tempels durch Titus als Folge des römisch-jüdischen Kriegs, der bereits mit dem Aufstand der Zeloten im Jahr 66 begonnen hatte.

Seite 44 / [63]

Ernst Baltrusch, Die Juden und das Römische Reich. Geschichte einer konfliktreichen Beziehung, Darmstadt 2002, S. 157. Dem schließt sich auch Bernett an, wenn sie in Anschluss an Baltrusch schreibt: «Man kann den religiös-politischen Faktor in der Vorgeschichte des jüdischen Aufstands demnach nicht hoch genug veranschlagen.» Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm. 1), S. 332. Es ist allerdings Bernett zu verdanken, die Bedeutung des Kaiserkults für die Eskalation der jüdisch-römischen Beziehungen erstmals konsequent aufgearbeitet zu haben.

Seite 44 / [64]

«Aber die religiös-politische Herausforderung war mit der Frontstellung des römischen Kaisers als Herrscher und Gott gegenüber Jahwe als dem eigentlichen König und einzigen Gott Israels in seinem Land grundsätzlich gegeben. Für Juden, die Judäa als Land Jahwes und des Volkes Israels begriffen, dem dieses Land als Teil des Bundes mit Gott überlassen worden war, bedeutete der Kaiserkult in diesem göttlich-heiligen Land eine Torawidrige Konkurrenz zum Alleinverehrungsanspruch Jahwes [...].» Bernett, ebd., S. 11.

Seite 44 / [65]

Dabei handelte es sich aber immer um Sonder-Regelungen, nicht um ein grundsätzliches Privileg; vgl. Bernett, ebd., S. 9.

Seite 44 / [66]

Zum Kaiseropfer im Jerusalemer Tempel – wahrscheinlich ab 6 n. Chr. – Bernett, ebd., S. 194-199.

Seite 44 / [67]

Innerhalb der griechischen Gemeinden war das problematische Verhältnis der Juden zum Kaiserkult zweifellos bekannt. Schon das Verhalten der Griechen bei den Auseinandersetzungen zwischen Griechen und Römern in Alexandria, die ebenfalls in die Regierungszeit Caligulas zu datieren sind, zeigt deutlich, dass die pagane Umwelt genau wusste, wie sie ihre jüdischen Mitbürger demütigen konnte: die Griechen zwangen die Juden Schweinefleisch zu essen und stellten Stauen in den Synagogen auf. Vgl. den Überblick über die Vorgänge in Alexandria bei Bernett, ebd.,], S. 272-277. Zu der grundsätzlich problematischen Beziehung zwischen Griechen und Römer in ihrer Rolle als römische Vasallen in der Diaspora vgl. B. Isaac, The Invention of Racism in Classical Antiquity, Princeton 2004, S. 440 ff.; weiter Zivi Yavetz, Judenfeindschaft in der Antike, München 1997, S. 72 ff.

Seite 44 / [68]

Philo, Contra Apion 2, 73-78

Seite 45 / [69]

Philo, Leg. 200-02.

Seite 45 / [70]

So auch Winterling, Caligula (Anm. 4), S. 148. Eine ähnliche Einschätzung der Ereignisse bietet Peer Bilde: «An adequate explanation of Gaius' reaction [...] can only be found in an analysis of what happenedhappend in Jamnia. The Jewish act here cannot be understood solely as an incidental, an, perhaps, unimportant act of their struggle with their non-Jewish neighbours., Seen from Rome, it was an expression of political disloyality, an act which came close to revolt [...].» Peer Bilde, The Roman Emperor Gaius (Caligula'ss) Attempt to Errect his Statue in the Temple of

Jerusalem, in: Studia Theologica 32, 1978, S. 67-93, hier S. 74.

Seite 45 / [71]

«It is still a riddle why Gaius chose to punish the Jews by erecting a statue of himself in Jerusalem`s temple.» Bilde, The Roman Emperor Gaius (Caligula's) Attempt (wie Anm. 70), S. 75. Ähnlich auch die Einschätzung von Bernett, wenn sie in Bezug auf die Vorfälle in Jamnia schreibt: «Diese politische Sichtweise des Vorfalls ist ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der Motive Caligulas für den – gelinde gesagt, sehr ungewöhnlichen – Statuenbefehl.», Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm. 1), S. 279.

Seite 46 / [72]

Die Darstellungen des Petronius bei Philo und Josephus unterscheiden sich: Philo schildert Petronius als dem Projekt von Beginn an kritisch bis ablehnend gegenüber; Phil. Leg. 209. Während Petronius bei Josephus eine Art Wandel vom Kaiser-treuen Statthalter zum Sympathisanten der Juden vollzieht; Ios. Aj 18, 262-72, Bj 2, 192-203. Es bleibt zu bemerken, dass beide jüdischen Autoren die ganze Episode in einem unbestritten ideologisch gefärbten Zusammenhang erörtern: Philos Darstellung steht unmittelbar unter dem Einfluss der Ereignisse in Alexandria und Josephus` Interpretation ist unumgänglich von jenem Blickwinkel geprägt, aus dem er schreibt: den verheerenden Ereignissen des jüdisch-römischen Krieges der Jahre 66-70 n. Chr. Doch bei aller Unterschiedlichkeit des historischen Kontexts gibt es ein gemeinsames Anliegen beider Autoren: der Wille die Kluft zwischen Römern und Juden zu nivellieren. Hierfür bietet die Darstellung des Petronius bei beiden Autoren ein gutes Beispiel.

Seite 46 / [73]

«Nachher ergriffen sie [die Juden, m. A.], als sie von C. Caesar angewiesen wurden, sein Standbild im Tempel aufzustellen, lieber die Waffen.« Tac., Hist. 5, 9, 2. Die Tatsache, dass Caligulas Vorhaben nicht ohne Waffengewalt durchzusetzen gewesen wäre, bestätigt auch Iosephus in BJ 2, 184-203.

Seite 46 / [74]

Zu den Umständen von Caligulas Ermordung vgl. Winterling, Caligula (Anm. 4), S. 163-174.

Seite 46 / [75]

Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm. 1), S. 287 ff. Doch weder die gemäßigte Haltung des neuen Kaisers zum Kaiserkult noch die durch ihn erlassenen Toleranzedikte, konnten die zerrütteten jüdisch-römischen Verhältnisse befrieden; vgl. Bernett 2007, ebd., S. 289-295; Yavetz, Judenfeindschaft (Anm. 67), S. 110-114.

Seite 47 / [76]

Barrett, Caligula (wie Anm. 4), S. 191.

Seite 47 / [77]

Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm. 1), S. 331 ff.

Seite 47 / [78]

«Der Rekurs auf ‹Heiligkeit› und ‹göttliche Erlösung›, auf ‹Zion› und ‹Israel› beinhaltete dabei mehr als die bloße Ablehnung der Römerherrschaft als Fremdherrschaft. Nur schwer integrierbar in ein an Jahwes Tempel und Land Israel gebundenes Denken war ein Fremdherrscher, der als Gott in Jahwes Land verehrt wurde und in Jerusalem in das Tamidopfer mit einer eigenen Opferzeremonie eingebaut worden war.» Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm. 1), S. 335.

Seite 47 / [79]

Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm. 1), S. 351.

Seite 47 / [80]

Dazu vgl. Baltrusch, Die Juden und das Römische Reich (Anm. 63), S. 22-58.

Seite 47 / [81]

Gleichwohl geht die Monarchie-kritische Einstellung der Juden schon bis auf die babylonische Vorherrschaft zurück; Baltrusch, Die Juden und das Römische Reich (Anm. 63), S. 38. Deutlich positiver urteilt Bernett: «Solange die Fremdherrschaft [die persische, m. A.] die Autonomie der neunen Kult-und Abstammungsgemeinschaft schützte (wie es die Perser begonnen hatten) oder mindestens nicht behinderte, blieben die Juden loyale Untertanen.» Bernett, Der Kaiserkult in Judäa (Anm 1), S. 32.

Seite 47 / [82]

In Bezug auf die Entwicklungen der römisch-jüdischen Beziehungen, scheint Baltruschs Fazit des jüdisch-hellenistischen Verhältnisses einiges vorwegzunehmen: «Eins war jedoch schon jetzt deutlich geworden: Nicht dass die Juden eine andere Religion oder Kultur hatten, behinderte ihre Integration in den hellenistischen Staat. Es waren vielmehr die politischen Konsequenzen dieser Religion, ein auf dieser Religion fußender Autonomieanspruch, der sich mit dem politischen Hellenismus nicht vertragen konnte.» Baltrusch, Die Juden und das Römische Reich (Anm. 63), S. 58. Auch wenn Baltrusch in der Sache Recht zu geben ist, bleibt es fraglich, bezüglich der jüdischen Religion auch in der Konturierung des jüdischen Religionsverständnisses von deren politischen Implikationen, mehr noch von deren politischem Fundament absehen zu wollen. Dies bedeutet absurder Weise das Missverständnis der paganen Umwelt zu übernehmen, die die Interdependenz beider Aspekte hartnäckig verkannte.

Seite 47 / [83]

Baltrusch, Die Juden und das Römische Reich (Anm. 63), S. 58.

Seite 48 / [84]

Cicero meint hier die Zeit vor der Integration Judäas ins Römische Imperium, spielt also auf die verlorene Unabhängigkeit der Juden an. Der Jerusalemer Tempel aus babylonischer Zeit, das jüdische Kultzentrum, wurde erst durch Titus 70 n. Chr. zerstört.

Seite 48 / [85]

Cic. Flacc. 69.

Seite 48 / [86]

Assmann, Moses (Anm. 22), S. 21.

Seite 49 / [87]

Math. 6, 26. Dort weiter: «Entweder er wird den einen hassen und den andern lieben, oder er wird dem einen anhängen und den andern verachten.»

Abbildungen

Seite 36 / Abb. 1

Reiterstatue, wahrscheinlich Caligula, Rom 1-50 n. Chr., heute: British Museum, London.

Maps, Images, and Icons: Creating the Geography of Mars

K. MARIA D. LANE

This essay shows that maps, images and icons were central to the production of a contested geographical knowledge about Mars during a popular frenzy over the red planet from about 1890 to 1910. It reviews the history of Mars science and popular interest in the surface features of Mars, showing how geographical concerns were central to astronomers, other scientists, and general audiences alike. It focuses mainly on map production and mapping controversies, showing how cartographic icons became important drivers of belief in the existence of intelligent life on Mars.

In today's scientific and mainstream news reports, images of the planet Mars abound. In false color, true color, infrared and stereo, observers can now view the planet's surface in a variety of highly manipulated formats. The increasing sophistication of camera technology and data processing tools over the last two decades has allowed robotic exploration missions to create dramatic images of surface characteristics, like soil chemistry, that are invisible to terrestrial observers on their own home planet. As a result, popular support for Mars exploration is now tied directly to iconic scientific images of Mars that show the planet's remote surface as visible, navigable, and sublime. Exploratory mission teams now explicitly discuss image production as part of their mandate, intentionally producing images for public consumption in concert with those needed for scientific inquiry. [1]

A century and a half ago, the situation was largely comparable. Although scientific inquiries and viewing technologies were admittedly different from those that dominate today's Mars research, the popular impact of Mars-surface imagery was dramatically similar. When widespread telescopic Mars observation began in the mid-1800s, scientists were highly uncertain about Mars's essential characteristics. It can be hard to understand this uncertainty in the modern age, when GoogleMars is freely available to computer users who wish to visually ‹fly› through the Martian landscape and observe its terrain from the comfort of their own homes. But last century's uncertainties about Mars inspired considerable debate over the planet's landscape features as well as over the proper methods that should be used to understand Martian geography. As these scientific debates intersected with popular interest in extraterrestrial life, many discussions about Mars, and its capacity to host intelligent life, revolved around maps and cartographic icons.

In this essay, I review the history of a Mars-related frenzy that unfolded from about 1890 to 1910, showing the many ways in which visual images and icons were central to the production of a contested geographical knowledge about Mars. The paper begins with a brief introduction to Mars science at the turn of the twentieth century, highlighting analytical perspectives that help us understand astronomers' speculation that the Martian landscape was crossed with intersecting canals. It then explores the maps and mapping of Mars, beginning with a discussion of some key transitions in Mars map production in the late nineteenth century. It examines a major controversy in 1877-1878 over cartographic appearance and placenames on various Mars maps, showing that the visual authority of certain maps contributed to beliefs that Mars was inhabited. It then offers a cartographic explanation for the reduction of belief in Martian life after 1909, before concluding with some thoughts about the role of icons and imagery in fusing astronomical science with themes, methods and theories from the discipline of geography. [2]

Understanding the Mars canal craze

Toward the end of the nineteenth century, some American and European astronomers reported seeing spoke-like patterns on the Martian surface during their telescopic observations [fig.1]. Not every observer could see these patterns, but those who observed from locations with calm atmospheric conditions or those who used high-powered telescopes were more likely to see the intersecting lines than viewers using small telescopes.

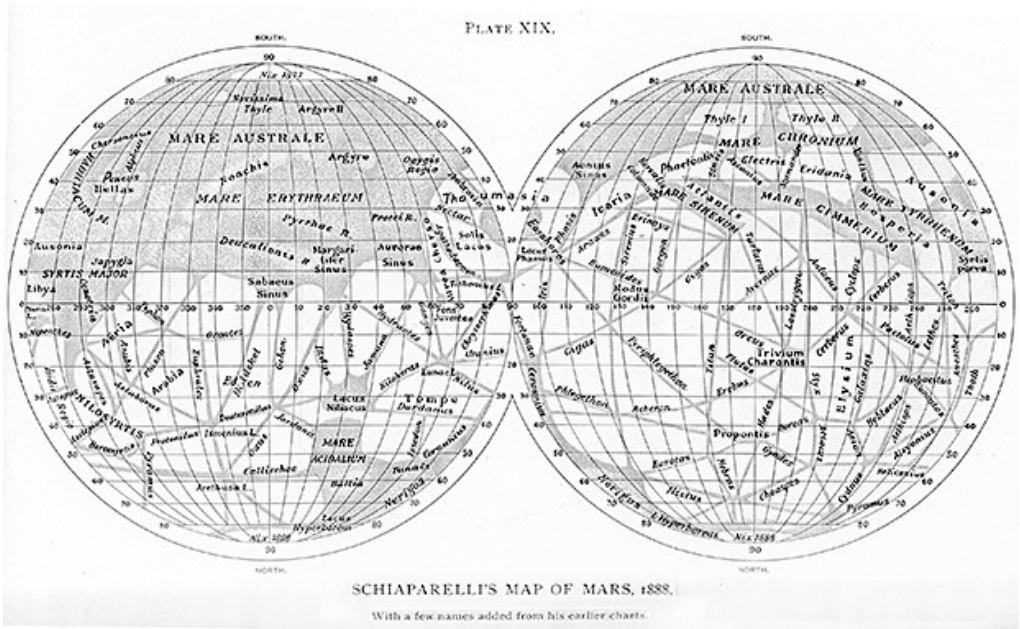

Abb: 1 >

As a result, there was an early general acceptance that intersecting lines on Mars were real features in the Martian landscape, rather than optical illusions or visual disturbances.

Astronomers struggled, however, to interpret the unexpected patterns they perceived on Mars. The lines did not look like anything that could have been produced by natural geological or geomorphological processes, given that the spokes appeared to be unwaveringly straight over thousands of miles, with an unlikely number of straight lines meeting at perfectly round intersections. This curiosity raised the question of whether intelligent beings were responsible for modifying the planet's surface, either through agriculture, engineering, or some unknown activity. As astronomers pondered this likelihood, an influential explanation was put forward in the 1890s suggesting that the lines and patterns could be a system of irrigation canals used to bring seasonal snowmelt from the polar regions on Mars to the drier tropical and equatorial zones where inhabitants were most likely to reside. [3]

Today, we believe that the geometrical appearance observers noted during their nineteenth-century telescope observations was actually an illusory optical effect. At the time, however, the spoke-like patterns were taken at face value, prompting a widespread popular interest in Mars and a serious consideration of the possibility that Mars might be inhabited. [4]

Scientists, science writers and literary commentators responded to astronomers' astonishing reports in a wide variety of publications: scientific journals, newspapers, public lectures, pamphlets, magazines, books, and serialized fiction. The inhabited-Mars hypothesis was not accepted by everyone, especially not by leading astronomers who cautioned that it would be almost impossible to definitively prove the existence of Martian inhabitants even if they did exist. But the inhabited-Mars hypothesis achieved broad legitimacy with certain audiences, spurring a mania of speculation into the 1910s over what the Martians were like and how to communicate with them. A number of works were written about Martian irrigation, focusing on topics from the inevitability of landscape and climate change, to the promise of environmental engineering and the possibility of global social organization. In hindsight, it is unsurprising that these topics were of high interest to mainstream readers in both Europe and North America, regions that had deep theoretical and practical interests in how these same issues might influence their imperial and expansionist activities around Earth's globe. [5]

Looking back at this episode with a historical lens, some analysts have wondered how the story of an irrigation-based society of intelligent Martians was ever engaged as a serious proposition. Some have been temped to discount it as an example of science gone wrong, as a hoax, or as something more related to fiction and fantasy than to science. Others have taken the Mars frenzy seriously as a culturally meaningful development, usually focusing on the powerful role some astronomers played in influencing popular interest. These scholars have looked at astronomers' personalities, philosophical beliefs, and social networks for clues that help explain this influence. Such works have helpfully identified religion, the theory of evolution, and the culture of science popularization as key factors that led to rampant speculation about Mars and its supposed inhabitants. [6]

Building on this, my own research has worked to put the Mars frenzy and the debates over Martian geography into the context of other intellectual and geopolitical developments that were occurring at the same time. In focusing an analytical lens on the geographical elements of the turn-of-the-century Mars debates, I argue that much of the power of astronomers' claims actually came from the visual and iconic format in which they were most often presented – the map. Maps served not merely as graphic repositories for astronomers' observational data; they also presented visual arguments, sometimes unintended, for the existence and character of intelligent life on Mars.

First Maps of Mars

Starting in the mid-nineteenth century, improvements in telescope technology made it possible for astronomers to observe the planet Mars in better detail than ever before. Newly visible details, however, were not definitely known to be permanent landscape features, as some suspected they might be clouds or atmospheric phenomena similar to those on Venus and Jupiter. Given this uncertainty, observers typically used a representational convention of producing single-view sketches that showed the appearance of Mars's disk as observed at a single place and time. This form of mapping or sketching implicitly acknowledged that different viewers might see different things, even when observing Mars at the same time. [7]

Over time, as certain details were seen by different observers to appear repeatedly in the same location on Mars's disk, astronomers concluded that they must be viewing the visible surface of Mars, rather than a mass of swirling cloudcover. As this certainty improved, the representation of Mars evolved from the single-view sketches into composite mapping formats that used compilations of multiple observations to produce global charts of the planet.

When German astronomers Wilhelm Beer and Johann Madler first applied a latitude/longitude graticule to Mars in 1840, they essentially created a base map for other observers who could then add detail from their own observations after each biennial observation season. The expectation from that point forward was that all observers of Mars should see the same features on Mars, in the same places on its surface, time and time again. Individual observations from multiple viewings could thus be incorporated into a composite map that represented a sum total of scientific knowledge about the Martian surface.

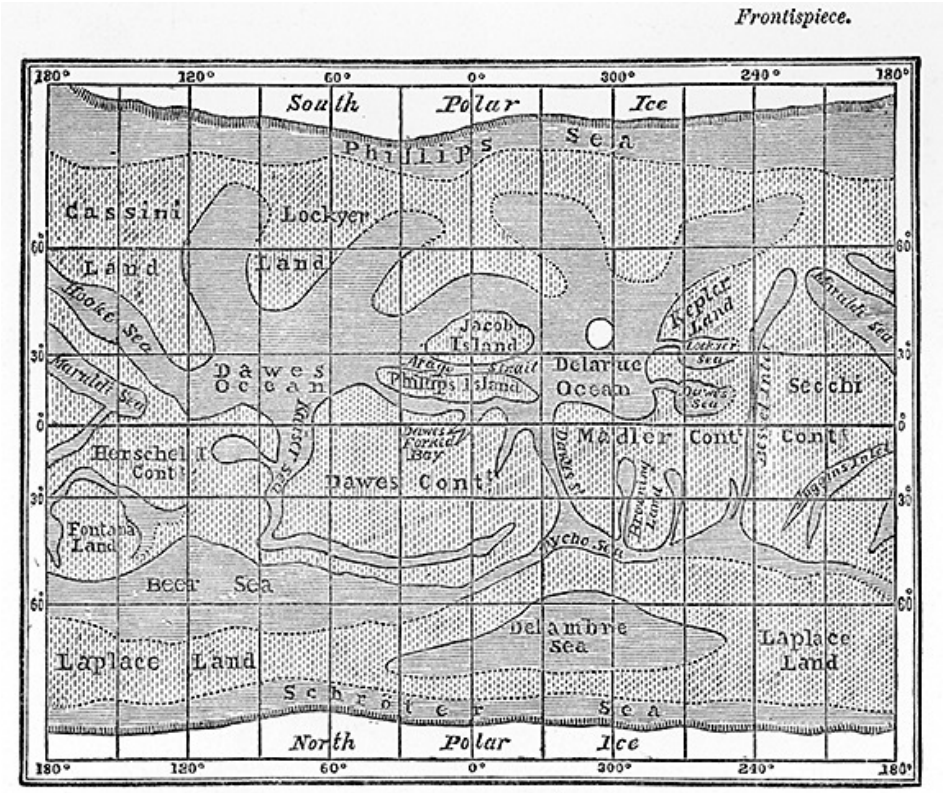

CHART OF MARS ON MERCATOR'S PROJECTION.

Abb: 2 >

As astronomers added new detail to the Mars map throughout the 1860s and 1870s, a significant popular interest developed around the landscape and geography of Earth's neighboring planet. I argue that this interest developed largely because of the way the planet was mapped. The primary views preferred by the astronomer-cartographers of Mars were the Mercator [fig.2] and stereoscopic [fig.3] projections. The Mercator projection was then very well known as a navigation map. Although Mercator maps introduce significant distortion of the shape and area of polar and sub-polar latitudes, their straight lines of latitude and longitude allowed explorers to orient themselves to the map by cardinal direction.

Use of this projection therefore implicitly introduced the idea that Mars was going to be understood in the same way as well-known sites of terrestrial navigation and exploration, like the tropical spheres of imperial expansion or of colonial settlement. The stereoscopic projection, on the other hand, mimicked the shape of earlier Mars sketches, thus relying on their perceived accuracy and objectivity. Furthermore, stereoscopic maps drew on popular excitement for new visual technologies, like the stereoscope, that promised to reveal new insights by offering visual access to phenomena that had previously been invisible to the naked or unaided eye. The emerging cartographic and visual formats of the Mars maps thus played a significant role in engendering popular interest in Mars, as well as influencing the nature of that interest. [8]

The Mapping Controversy of 1877-1878

The map of Mars was augmented throughout the nineteenth century as observational detail was added every time Mars made its biennial orbital lap past the Earth, sometimes passing close enough for excellent telescopic viewing. After decades of incremental cartographic development, a major mapping controversy then developed in the 1870s and 1880s, leading to major changes in scientific perspectives on Mars as well as to widespread popular belief in Martian canals and inhabitants. To understand these scientific and popular developments, it is critical to understand what was happening with the Martian map.

In the summer of 1877, Mars passed Earth very nearly at the point where the two planets' elliptical orbits are closest to each other and also closest to the sun. This combination of Mars's being extremely close to Earth and also highly illuminated offered an exciting opportunity for astronomer-cartographers to improve their maps of the red planet. After the planetary conjunction, two important maps became embroiled in controversy, one by the British astronomer Nathaniel Green and another by the Italian astronomer Giovanni Schiaparelli. Both of these maps capitalized on the opportunity to present incredible new geographic details for Mars, yet the two maps were so radically different that most astronomers felt the need to reject one of the maps in order to accept the other as correct. To understand how these maps differed in appearance and in their impact on map viewers, this section examines both the production and consumption of the Schiaparelli and Green maps.

Green, an English amateur who was a portrait artist and landscape painter by profession, left his London home and voyaged to the Portuguese island of Madeira to observe Mars during the summer of 1877. For two months, he observed Mars under good conditions and created 41 painstaking detailed color sketches of Mars.

After his expedition, he returned to England and used the sketches to prepare a new map [fig.4]. Incorporating his own observations with many others that had been completed in recent years, Green produced the most detailed map yet known for Mars. He used a striking naturalistic style of representation to present a cartographic view of Mars that was as similar as possible to what appeared in the telescope. [9]

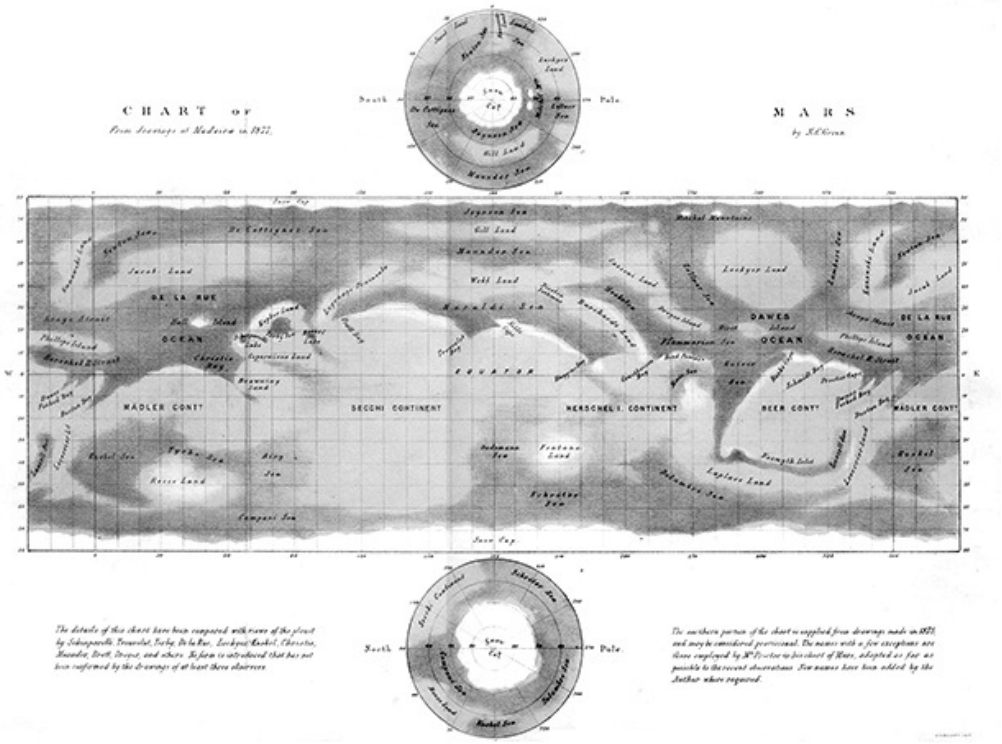

Abb: 4 >

Schiaparelli's map production process was rather different. A professional Milanese astronomer, Schiaparelli was not usually a Mars observer but had decided to take advantage of the rare conditions of the red planet's close approach to Earth in 1877. He did not travel to a remote location but instead observed Mars from his observatory in northern Italy, continuing his observations for seven months after Mars had passed Earth at its closest point. He made 31 complete drawings of Mars and more than 100 detailed pencil sketches of various Martian regions. He also prepared a number of composite views of Mars, which he sent to colleagues for comment, but his final map [fig.5] was based only on his own observations. [10]

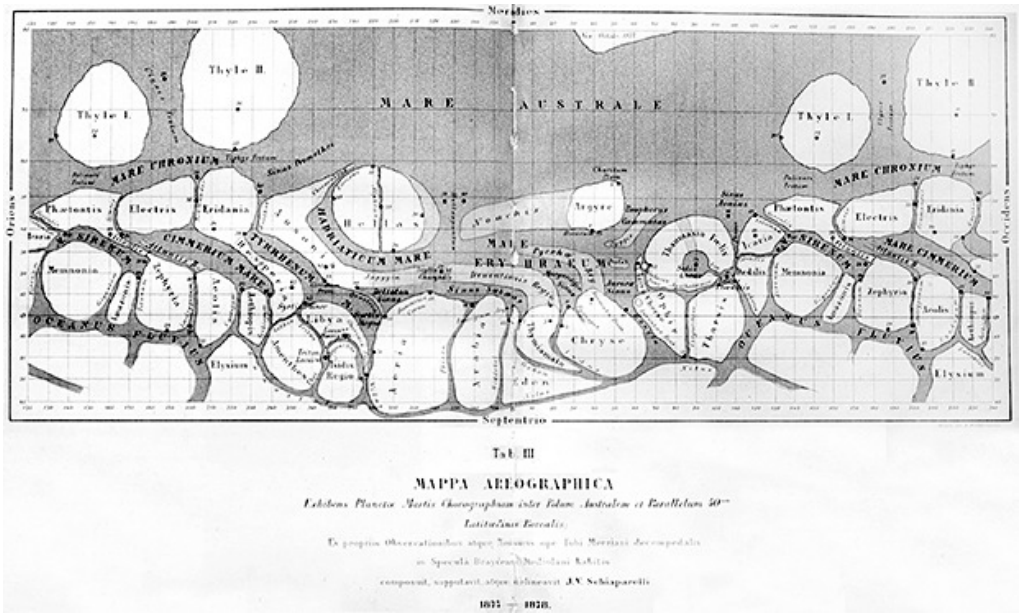

Abb: 5 >

Green's and Schiaparelli's maps were both very detailed, and they both used the same combination of cartographic projections: a Mercator projection for the tropics and mid-latitudes and an azimuthal projection for the Martian poles. But despite these similarities, the two maps were irreconcilably different. The style of illustration was probably the most striking difference, as Green had chosen to use subtle naturalistic shading whereas Schiaparelli used definitive lines, hard-edged features, and artificial colors. In addition, the placenames on the two maps were radically different.

Green had followed a decades-long convention of using astronomers' surnames to label the surface features of Mars. Where he mapped known features, he used names already designated on previous maps; where he mapped new features, he applied new names of English and European astronomers.

Schiaparelli, on the other hand, rejected the surname convention altogether. He wiped all astronomers' names off the map and applied a fully new nomenclature based on the classical and mythological geography of the Mediterranean world. Finally, the maps differed in terms of the amount and type of detail shown. Schiaparelli's map had numerous straight-line features that were nowhere to be seen in Green's map. Straight lines, in fact, dominated Schiaparelli's map, even though such lines had never appeared on previous maps of Mars.

The two astronomers themselves were at pains not to disrespect one another in correspondence or in publication, but it was obvious that the two maps could not both be correct. Both astronomers claimed to have been perfectly objective and to have made accurate maps, but the maps did not seem to be reconcilable in any way. Green suggested that the differences were merely a matter of artistic representation. He gently pointed out that Schiaparelli did not have any artistic training and had simply drawn things more definitely because he didn't know how to represent the Martian surface naturalistically, or as it appeared. But Schiaparelli claimed that the cartographic differences stemmed from differences in observation. For his part, he gently suggested that Green did not have the same level of training in astronomical observation and therefore simply hadn't perceived everything that Schiaparelli had seen through his telescope. [11]

Despite these discussions between Green and Schiaparelli about their maps' differences, it was really up to the map viewers to settle the debate over which of the maps was most correct, meaningful, or useful. From that perspective, it is clear that Schiaparelli's map won over both scientific and popular audiences. Although the historical record shows considerable controversy and even skepticism over the network of linear features (or canals, as they came to be called) on Schiaparelli's map, astronomers almost immediately began working to confirm their existence.

From 1877 to 1884, Schiaparelli repeated his observations, confirming numerous linear features and adding new canals every two years. During that same time, no other major astronomer saw any linear features on the surface of Mars. Even so, it appears that most astronomers were actively trying to observe canals, indicating through their persistence that there was something fundamentally convincing about Schiaparelli's map. In 1886, Schiaparelli's «canals» were finally confirmed by independent observations in France and Belgium. [12] The two following decades were then marked by numerous canal observations and dramatic additions of detail to the Martian map. As the map changed and expanded, astronomers closely followed the authoritative standards Schiaparelli had set in 1878 for a geographically-based nomenclature and a definitive representation style.

The enduring influence of Schiaparelli's Mars map stemmed partly from his own professional status (versus Green's status as a highly respected amateur), but the visual authority of his map was a more important driver of his legitimacy as a Mars observer and interpreter. Schiaparelli's map was drawn much more authoritatively than Green's, making its claims nearly indisputable. The dark lines, sharp edges, definitive colors, and specific geographic labels visually implied that Schiaparelli was more certain than Green of what he saw.

By relying on subtle shading and color gradients to represent a naturalistic view, Green visually undermined the certainty viewers could perceive from his representation. Since his map additionally showed far fewer features than Schiaparelli's line-covered view, Green's work simply appeared to be the result of a lesser observation.

The fact that Schiaparelli's map was authoritative does not mean that it was undisputed. Schiaparelli was criticized for his artistic style and also – more vociferously – for his selection of placenames. British astronomers, in particular, expressed considerable displeasure with the way Schiaparelli had taken astronomers' names off the map and replaced them with geographical names. The underlying subtext of this criticism was concerned with the fact that most of the surnames had been British, while the new classical-mythological names prioritized a different part of the world: the Mediterranean basin. In protesting against the wholesale change, British astronomers and their advocates engaged in vigorous and explicit nationalist discourse that rejected the scientific legitimacy of southern Europe. [13] Despite these protests, Schiaparelli maintained the upper hand, mainly because he could claim to have discovered something that no one else had seen on Mars. Once the canals were added to cartographic depictions of the Martian surface, it was clear that they would need new names. No one could dispute this, even if there was disagreement about revising the names for features already known.

It is best, then, not to think of Schiaparelli's map as privileged or as undisputed. Rather, it was the winner in a major cartographic competition. Its influence became most clear after the 1884 confirmations of Schiaparelli's canal observations, when astronomers throughout Europe and North America switched attention to a new competition. As lines on Mars suddenly seemed to become more visible to more viewers, astronomers rushed to find, map, and name these canals on the Martian surface. Maps of Mars exploded with new linear features and new placenames, making it impossible for British astronomers to reclaim the old nomenclature that had prioritized their names and contributions.

If we look at this in the context of cartography at the time, it is clear that a less definitive map could simply never gain authority over a more detailed map. Cartographers in the late nineteenth century were in the business of showing their geographical knowledge with certainty. It was critical for explorers, likewise, to acquire cartographic detail on their journeys as a way of protecting their status and respect. In the exploration of Africa, for instance, explorers who didn't add anything to the map quickly lost funding. This same process played out with the maps of Mars after 1884.

Detailed canal maps became very authoritative with scientific and general audiences, influencing widespread philosophical speculation about the probability and nature of Martian inhabitants. Many historians attribute belief in Martian life to a simple mistranslation of «canale» in Schiaparelli's original Italian to «canal» in English, when it would have been rendered more exactly as «channel,» which implied natural rather than artificial origins. I argue, however, that it was the image of the canals, not the word, that was so convincing.

Maps, Icons, and the Inhabited Mars Hypothesis

The new style of mapping set the stage for belief that Mars was inhabited. It showed a geometric network of such complex intersecting landforms that it was hard to imagine the network's origin without considering some form of intelligent environmental manipulation. Despite continuing debate among astronomers about whether the canals were optical illusions, or some form of unknown natural geological feature, the most widely accepted interpretation of the new maps was that they provided convincing evidence of intelligent life.

In the years after Schiaparelli's map became a standard, American astronomer Percival Lowell put forth a very influential hypothesis, arguing that Mars was a desert planet, with its polar caps providing the only source of water. According to Lowell, intelligent Martians (if any existed) would have had to create canals thousands of miles long to capture and control seasonal snowmelt. These canals then would have produced strips of vegetation on their banks and circular vegetative oases at their intersections, creating the patterns visible from Earth. Lowell built this hypothesis through cartography, arguing that it was the very «artificialness» of the map's appearance that proved the existence of intelligent life. [14]

In addition to building his hypothesis through cartography, Lowell also built his scientific authority through cartography. He opened the Lowell Observatory in 1894 specifically to observe Mars, adding 116 new canals to the map in his first season of observations. As Lowell established his reputation as an excellent cartographer of Mars, he also generated scientific legitimacy that extended to his interpretations of Mars. Even Lowell's opponents had to admit that he had the best maps, even if they didn't like his interpretation.

It is important to note that the appearance of the network as a whole was much more important than any of the individual details in terms of supporting the inhabited-Mars hypothesis. It wouldn't have been remarkable if Mars happened to have a linear marking or two; but the fact that it was covered in canals was startling. By the early 1900s, the canal network had become a powerful cartographic icon [fig.6].

It could be visually equated with abstract drawings of familiar street layouts, rail networks, and irrigation systems, thus reinforcing the certainty of artificiality, intelligence, and civilization on the red planet.

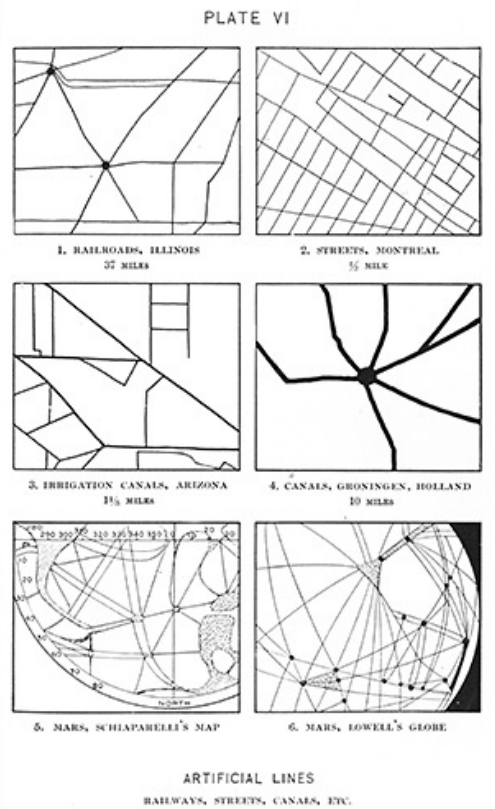

Abb: 6 >

It is therefore somewhat ironic to note that the Martian landscape inscribed in the map was quite different from that which astronomers reported seeing through their telescopes. Not a single astronomer ever actually saw or claimed to see an interlinked canal network while sitting at the telescope. Mars was notoriously difficult to see, even with a good telescope, and very few of the sketches that astronomers drew in their observation logbooks or sketchpads depicted more than a few Martian surface details at any given time. It was only through the process of gathering, compiling, and cartographically projecting dozens or even hundreds of sketches onto a comprehensive map that the canal network came into being. Lowell's influential maps of the 1890s, for instance, were made by plotting the details from hundreds of his own and his colleagues' sketches directly onto a wooden globe, which was then tilted to the proper angle and photographed before tracing the negative into a Mercator projection. [15] Thus, very simple sketches blossomed cartographically into complex and interlinked networks that had never been seen by any single individual or on any single night.

The networked appearance of the canals owed its existence more to the cartographic process than to any reality on the Martian surface.

Once this network existed on the map, however, it became a powerful icon. Popular Sunday papers frequently published geometric images of Mars; lecturers prepared lantern slides showing canal maps; and books about Mars used the canal-map to augment their arguments that Mars was inhabited. This cartographic icon performed significant visual work, conveying the objectivity of cartography, the idea that Mars was fundamentally visible or legible through science, and the near-certainty of intelligent life on Mars. From a present-day perspective, when we know this was all based on an optical illusion, the near-certainty may seem fantastic or laughable. At the time, however, this was the most reasonable interpretation of the data available, given the iconic cartographic format in which these data made their way into scientific narratives and popular consciousness.

New Imagery and the Decline of the Martian Canals

So far, this essay has shown that map-related controversies spurred increasing interest in the red planet, that Mars maps established the initial authority of the inhabited-Mars hypothesis, and that the iconic image of Mars that was ever-present during the popular canal mania was purely an artifact of cartographic projection. To further appreciate the iconic power of the map, this section will also examine the role cartography played in contributing to declining belief in Martian inhabitants in the early twentieth century. The concept of the canals had always been challenged, whether through criticism of Schiaparelli's artistic skills, through insistence that the lines were merely optical illusions, or through debates over whether the existence of lines necessarily indicated the existence of intelligent beings. It was not until 1909, however, that those challenges really began to have an impact.

Somewhat ironically, it was the champion of the inhabited-Mars hypothesis, Percival Lowell, who initiated the end of his own era. By 1900, Lowell had garnered significant popular interest in his inhabited-Mars hypothesis, prompting several professional American astronomers to oppose his interpretations rather vocally in the popular press. In the ensuing battle for public opinion with these critics, Lowell pioneered a new method for photographing the Martian surface. In 1905, he used this new technology at his Arizona observatory to capture photographs that indeed showed some dark markings in areas where Lowell had drawn canals on the maps. Lowell circulated these small photographs to astronomers and other scientists, claiming they discredited any charges of optical illusion because of the perfect objectivity of the photographic format. When Lowell's critics persisted with their criticism, he sent a very high-profile expedition to South America to get additional photographs of Mars in 1907.

This expedition received extensive coverage and hype in the popular press, and the photographs were anxiously awaited in the United States as a tool for settling the simmering debate. [16]

Unfortunately for Lowell, however, the photographs proved to be a disappointment to general audiences. They were grainy, tiny, dark, and difficult to reproduce. Furthermore, they showed only about as much detail as could be found in the average sketch – nowhere near the amount of detail shown on one of Lowell's maps. Lowell touted the South American photographs as important confirmations of his theory but, in the process, he unwittingly undermined the power of his maps. By emphasizing that the photographs were perfectly objective and free from imagination, he implied that the maps were not. As a result, photography essentially replaced cartography after 1907 as the proper visual format for scientific Mars observations. Book editors and encyclopedia compilers began to prefer the objective photographs in place of the disputed maps, and the maps quickly disappeared from popular publications. Lowell's elaborate maps thus became nearly obsolete as scientific images. Given that his scientific authority had been built visually through cartography, Lowell's inhabited-Mars hypothesis was also weakened significantly.

Abb: 7 >

The inhabited-Mars hypothesis probably would have survived the cartography-to-photography transition if the photographs had shown more detail on the Martian surface. The problem for Lowell and his advocates was that the photographs did not reveal anything like a complex geometric network in their representations of Mars. After 1909, then, observers were not expected to compare their observations to a spiderweb-like map but to a mottled photograph. When the French-British astronomer Eugene Antoniadi observed Mars in 1909 at Meudon Observatory outside Paris with one of the world's biggest telescopes, he credibly reported an absence of canals for the first time since Schiaparelli's confirmation. [17] Claiming instead to see an intricate mess of detail that was almost impossible to sketch or represent accurately, Antoniadi submitted a map-like rendering that looked very similar to the latest photographs [fig.7].

If Antoniadi had submitted a map like this in 1903, he would not have trumped Lowell, because the visual authority of Lowell's maps was still dominant. After those maps had been weakened, however, the detailed artistic representation available through sketching became legitimate once again. Confirmed by photography, Antoniadi's sketches were thus very powerful in changing astronomers' and general audiences' opinions about the geometric or «artificial» appearance of the red planet's surface.

Conclusions

With Antoniadi's observations, an era of excitement and speculation over Martian inhabitants began to close. Popular belief in the canals actually persisted over several decades, with astronomy textbooks reproducing canal-maps well into the 1950s and science fiction novels and movies addressing the theme of intelligent Martians even into the present. But the active scientific debates over cartography and Martian surface geography changed considerably after Antoniadi's 1909 map was produced. The speculation about Martian irrigation practices, the debates over Martian social organization, and the discussions about Martian global environmental control faded into the background of scientific and popular attention. The geographical themes, methods and theories that had seemed so critical for a general understanding of Mars lost their importance as the quintessential and iconic geographic format – the map – ceased to be relevant as a form of representing observational Mars data.

In this episode, we can therefore see the powerful visual and scientific role of the cartographic icon. Maps and map-images turned discussions about Mars to geographical themes, allowed data accuracy to be perceived as a visually obvious element, and became powerful indicators of Martian civilization.

The popular press then seized on the simple geometric imagery of the map, often without pretending to present cartographic or observational data. This hybrid geographic-astronomical icon thus became a primary way of communicating knowledge and spurring the development of knowledge about Mars.

Additionally, iconic cartographic images played a critical role in the development of scientific and popular knowledge about the supposed cultural geography of Mars. Proper maps, made by mathematically projecting data onto the page, could be produced only by scientists. The cartographic icons they spawned, however, were easily communicable to broad popular audiences. This created a situation in which scholars from outside the discipline of astronomy, as well as non-scientists like commentators and fiction writers, were able to weigh in on the discussion in influential ways. Mainstream astronomers were usually hesitant to comment on speculative elements of the Mars mania, but the fact that it existed had significant effects on funding opportunities for astronomers in an era that was still dominated by private donations and wealthy benefactors rather than government-funded institutions. And the fact that a Mars mania existed at all was primarily, I argue, due to the prevalence of widespread and iconic imagery of the Martian landscape.

Maria Lane is an Assistant Professor in the Department of Geography and Environmental Studies at the University of New Mexico. She has conducted archival research on the history of Mars science at libraries and observatories throughout Europe and North America. She is the author of Geographies of Mars: Seeing and Knowing the Red Planet *(University of Chicago Press, 2011).*

Fussnoten

Seite 50 / [1]

Janet Vertesi, Seeing like a Rover. Visualization, embodiment, and interaction on the Mars Exploration Rover Mission, Social Studies of Science 42/3, 2012, pp. 393-414.

Seite 51 / [2]

For an expansion of the arguments presented in this essay, see K. Maria D. Lane, Representing scientific data. Cartographic inscription and visual authority, in: Geographies of Mars. Seeing and knowing the red planet, Chicago, 2011, pp. 23-64.

Seite 52 / [3]

Percival Lowell published around a dozen articles between 1894 and 1895 in periodicals like Atlantic Monthly, Scientific American, Popular Astronomy, and Astronomy and Astro-physics.

Seite 52 / [4]

Thomas A. Dobbins and William Sheehan, The canals of Mars revisited, in: Sky and Telescope 107/3, 2004, pp. 114-117.

Seite 52 / [5]

For a detailed treatment of this relationship, see K. Maria D. Lane, Placing the red planet. Meanings in the Martian landscape, in: Geographies of Mars. Seeing and knowing the red planet, Chicago, 2011, pp. 141-186.

Seite 53 / [6]

Robert Crossley, Imagining Mars. A literary history, Middleton, CT, 2011; Robert Markley, Dying planet. Mars in science and the imagination, Durham, NC, 2005; David Strauss, Percival Lowell. The culture and science of a Boston Brahmin, Cambridge, 2001; Steven J. Dick, The biological universe. The twentieth-century extraterrestrial life debate and the limits of science, Cambridge, 1996; William Sheehan, Planets and perception, Tucson, 1988; Michael J. Crowe, The extraterrestrial life debate 1750-1900. The idea of a plurality of worlds from Kant to Lowell, Cambridge, 1986.

Seite 53 / [7]

Camille Flammarion, La planète Mars, et ses conditions d'habitabilité, Paris, 1892.

Seite 55 / [8]

On the Mercator projection see Mark Monmonier, Rhumb lines and map wars. A social history of the Mercator projection, Chicago, 2004. On the

stereoscopic projection see Bernard Lightman, The visual theology of Victorian popularizers of science. From reverent eye to chemical retina, in: Isis 9, 2000, pp. 651-80.

Seite 56 / [9]

Nathaniel Green, Observations of Mars, at Madeira, in August and September 1877, in: Memoirs of the Royal Astronomical Society 44, 1879, pp. 123-40.

Seite 56 / [10]

Giovanni Virginio Schiaparelli. Astronomical and physical observations of the axis of rotation and the topography of the planet Mars. First memoir, 1877-1878, Trans. William Sheehan, 1996.

Seite 58 / [11]

See for example Meeting of the Royal Astronomical Society, April 12, 1878, in: Astronomical Register 16/185, 1878, pp. 115-123.

Seite 58 / [12]

The Canals on Mars, in: Astronomical Register 24/286, 1886, p.268; J. Perrotin, Observation des canaux de Mars faite a l'Observatoire de Nice, in: The Observatory 9/116, 1886, pp. 364-365.

Seite 59 / [13]

For examples, see A. Marth, Nomenclature of markings visible upon the planet Mars, in: Astronomical Register 17/193, 1879, pp.24-25; E.B. Fennessy, Nomenclature of markings on Mars, in: Astronomical Register 17/195, 1879, p.70; David Gill, The nomenclature of markings on Mars, in: Astronomical Register 17/196, 1879, p.95; William Noble, Names of markings on Mars, in: Astronomical Register 17.196, 1879, pp. 95-96.

Seite 60 / [14]

After writing a variety of articles about his Mars observations and interpretations (see note 3), Lowell presented his theory comprehensively in Percival Lowell, Mars, Boston, 1895.

Seite 61 / [15]

Lowell described his cartographic practices in Lowell, Mars (as note 14).

Seite 63 / [16]

For the eagerly-awaited magazine «exclusives» that reported on the expedition activities and findings, see David Todd, Professor Todd's own story of the Mars expedition. First article published from the pen of the leader of the party of observation, in: Cosmopolitan Magazine 44/4, 1908, pp. 343-351; Percival Lowell, New photographs of Mars. Taken by the

astronomical expedition to the Andes and now first published, in: Century Magazine 75, 1907, pp.303-311.

Eugène M. Antoniadi, Mars section fourth interim report for the apparition of 1909, dealing with the appearance of the planet Mars between September 20 and October 23 in the great refractor of the Meudon Observatory, in: Journal of the British Astronomical Association 20/2, 1909, pp. 78-81.

Abbildungen

Seite 51 / Abb. 1

Giovanni V. Schiaparelli, Stereoscopic projection map of Mars, 1888.

Seite 54 / Abb. 2

Richard Proctor, Mercator projection map of Mars, 1869.

Seite 55 / Abb. 3

Richard Proctor, Stereoscopic projection map of Mars, 1868.

Seite 56 / Abb. 4

Nathaniel Green, Mercator and planar projection maps of Mars, 1878.

Seite 57 / Abb. 5

Giovanni V. Schiaparelli, Mappa Aerographica, Mercator projection map of Mars, 1878.

Seite 61 / Abb. 6

Illustration showing manmade networks compared to Mars's surface patterns, from Edward B. Morse, Mars and its Mystery, Boston, 1906, p. 113.

Seite 63 / Abb. 7

Eugène M. Antoniadi, Sketch of Mars, 1909.

Nichts als bunter Bilderzauber?

CORNELIUS BORCK

Zur Kontroverse um «Voodoo Correlations in Social Neuroscience»*

In his article, Cornelius Borck examines the controversy around ›Voodoo Correlations in Social Neuroscience‹ which was kicked off by a draft article with the same title in 2008. Edward Vul, a young researcher at MIT, wanted to criticise what he conceived of as improper use of data analysis techniques in social neuroscience. Had Vul not used the word Voodoo in the title, the article would probaly have gone unnoticed by the wider public. But the public debate that started right after the article was made available online for pre-publishing comments forced scientists in the field to defend their developments against the fundamental critique for brain imaging that was issued on blogs all over the internet. A veritable case of voodoo that acts as a starting point for Borck's discussion of the question what brain images should and could achieve.

Sind Studien in der modernen Hirnforschung mittels der sogenannten funktionellen Bildgebung, wie sie seit gut zwei Jahrzehnten Fachwissenschaftler und Öffentlichkeit gleichermaßen fesseln, nicht mehr wert als schnöder Voodoo-Zauber? Unter diesen Verdacht gerieten Studien, die einen Zusammenhang herstellten zwischen Aktivierungsmustern im menschlichen Gehirn und bestimmten Persönlichkeitsmerkmalen, psychosozialen Verhaltensmustern oder der Wahrnehmung sozialer Situationen. Der Sache nach ging der Streit um die Zulässigkeit bestimmter statistischer Auswertungsverfahren, aber offenbar erwiesen sich gerade die sogenannten *Social Neurosciences* als besonders anfällig für zugespitzte Interpretationsmöglichkeiten in virtuellen Bilddatenwelten. Die These, die Visualisierungsverfahren der modernen Hirnforschung seien eine neue Form von Voodoo im 21. Jahrhundert, berührt deshalb nicht nur die Frage nach der Verführbarkeit durch bildmächtige Forschungstechnologien, sondern sie verweist vielmehr darauf, wie hier eine wissenschaftliche Technik zu einem neuen Selbstverhältnis führt – vorläufig mit offenem Ende.

Ein Sturm brach los, als kurz vor Jahresschluss 2008 ein Artikel mit dem provokanten Titel «Voodoo Correlations in Social Neuroscience» in elektronischer Vorversion zu kursieren begann. Zunächst brodelten die Blogs, Mitte Januar 2009 publizierte der New Scientist die folgende Meldung über Zweifel an der modernen bildgebenden Hirnforschung: «Modern-day neuroscience [...] has produced some wonderful science, including endless technicolor images of the brain at work and headline-grabbing papers about the areas that ‹light up› when registering emotions. Researchers charted those sad spots that winked on in women mourning the end of a relationship, the areas that got fired up when thinking about infidelity, or those that surged in arachnophobes when they thought they were about to see a spider.

The subjective subject of feelings seemed at last to be becoming objective. Now it seems that a good chunk of the papers in this field contain exaggerated claims, according to an analysis which suggests that ‹voodoo correlations› often inflate the link between brain areas and particular behaviours.» [1] Am folgenden Tag druckte *Nature* einen ganzseitigen Artikel in seiner News-Rubrik; binnen Tagen sprangen Hunderte von Zeitungen, Internetforen und Blogs auf das Thema auf. [2]

Inversion der Zeit: Rezeption und Publikation von Wissenschaft im Kontext neuer Medien

Zum Zeitpunkt der heftigen Debatte war gar keine wissenschaftliche Arbeit publiziert worden, vielmehr hatten die Verfasser einer geharnischten Kritik ihren Aufsatz in der akzeptierten Fassung im Internet zugänglich gemacht, was völlig ausreichte, um die gewaltige Diskussion auszulösen. Der Erstautor Edward Vul hatte zu diesem Zeitpunkt auch noch nicht einmal seine Promotion in Cognitive Science am MIT abgeschlossen, konnte allerdings schon mehr als ein Dutzend Publikationen in seinem Lebenslauf auflisten. In dem Aufsatz zeigte er keine falsche Scheu, etablierte Kollegen in großer Zahl beim Namen zu nennen und deren Veröffentlichungen einer kritischen Prüfung der verwendeten statischen Datenanalyseverfahren zu unterziehen. Inzwischen ist der Aufsatz als «Puzzlingly High Correlations in fMRI Studies of Emotion, Personality, and Social Cognition» mitsamt sechs Stellungnahmen und einer Replik seitens der Autoren publiziert worden – mit dem Hinweis «The paper formerly known as *Voodoo Correlations in Social Neuroscience*», weil die Herausgeber der *Perspectives on Psychological Science* auf dieser Abmilderung im Titel bestanden hatten. [3] Aber seine Rezeption hatte er schon vorher gehabt; die ordnungsgemäße Veröffentlichung auf den Seiten der Zeitschrift und bzw. die Drucklegung konnten allenthalben nur noch quasi ein Albumblatt im nachhinein zur Dokumentation hinzufügen.

Deutlicher lässt sich nicht zeigen, wie Internet und neue Medien die traditionellen Publikationsformen und Rezeptionswege wissenschaftlicher Praxis umkrempeln und damit auch Anerkennungsrituale und Reputationsstrategien auf den Kopf stellen. Aber diese Beschleunigung der Debatte, der Sensationswert der Nachricht und die Hektik der Reaktionen auf sie erscheinen mir in diesem Fall bemerkenswert – nicht im Sinne der oft beklagten Beschleunigung des Publikationswesens bzw. -unwesens, wo dann oft auch wenig Haltbares in die Öffentlichkeit gerät, sondern als Hinweis auf die sozioepistemische Brisanz der Debatte: «Wissenschaft kann warten», hat Hans Blumenberg einmal prononciert formuliert, um die Besonderheit dieses auf Wahrheit verpflichteten Diskurses im Unterschied zu den unter Handlungszwang stehenden Bereichen der Gesellschaft herauszustreichen. [4]

Im wissenschaftlichen Betrieb schälten sich im Für-und-Wider der Befunde passager stabile Ansichten heraus, deren Gültigkeit solange bestehe, bis sie von neuen Ansichten verdrängt würden und womit im Namen der Debatte um die Wahrheit diese zugleich immer aufgeschoben bleibe, während im Leben oft gehandelt werden müsse, ohne dass die Wahrheit gefunden oder auch nur Einigkeit erzielt worden sei.

Aber wenn im Streitfall nicht nur einzelne Aussagen, sondern ganze Arbeitszweige und Forschungsmethoden in Frage stehen, gerät Wissenschaft offenbar unter Handlungszwang, und sämtliche Mittel einer Beschleunigung der Debatte scheinen geboten, um so rasch wie möglich die emsige Ruhe im Betrieb wiederherzustellen. In Frage stehen dann nämlich nicht mehr die Aussagen einzelner Experimente oder Forschungszweige, sondern die Zulässigkeit und Gültigkeit der Verfahrensregeln dieser Forschungsrichtung insgesamt. Und wenn man Daniel Margulies Glauben schenken darf, befürchteten einige der in die Kritik geratenen Akteure durchaus ein Versiegen der üppigen Fördermittel oder gar die Rücknahme bereits bewilligter Zusagen, falls die Vorwürfe zum Verdacht eines Verstoßes gegen die Regeln guter wissenschaftlicher Praxis gerieten.

Dass es nicht so weit kam, lag wesentlich daran, dass es den beteiligten Wissenschaftlern gelang, den scheinbaren Handlungszwang pro oder contra Social Neurosciences zum Diskurs über deren Vorgehensweise zu wenden. Wissenschaft ließ sich auf jene Umwege und Verzögerungen einer öffentlichen Erörterung ein, die Blumenberg im selben Aufsatz als anthropologischen Sonderweg identifiziert und als humanistischen proklamiert hatte. Die Neurowissenschaften entdeckten in diesem Prozess regelrecht ihr eigenes Potential für Umwege und den nützlichen Überschuss sinnloser Experimente: Beim nächsten Treffen der Imaging-Community wurde eine Poster präsentiert, dass das Gewicht der von Vul vorgebrachten Kritik dadurch scheinbar ernstnahm, dass es die Zweifelhaftigkeit der gängigen Verfahrensweise an einem toten Lachs demonstrierte, so als könne die Bildgebung ihre bunten Flecken einer Hirnaktivierung erzeugen wo und wann sie wolle. [5] – Kongresspräsident Rainer Göbel griff bei der Abschlussveranstaltung prompt dieses Poster als Tagungshighlight auf und machte es dadurch zum ebenso ironischen wie selbstbewussten offiziellen Statement der Akteure. [6]

Zu gute Zahlen: Wissenschaft als Kritik und Konsens

Der Sache nach ging der Streit um ein statistisches Auswertungsverfahren, nämlich ob aufgrund ihrer Aussagekraft vorselektierte Daten ihrerseits wieder zur Berechnung eines Signifikanzniveaus herangezogen werden dürfen. Vul und einem Mitstudenten waren hohe Korrelationen aufgefallen, die auf einem so komplexen Gebiet wie bei den Beziehungen zwischen neuronalen Aktivierungsmustern und sozialen Gefühlen allein schon aufgrund der zahlreichen involvierten Faktoren sehr unwahrscheinlich erscheinen mussten. Selbstverständlich muss hierbei ein publication bias in Rechnung gestellt werden, [7] dass in wissenschaftlichen Publikationen insbesondere Studien mit guten Ergebnissen zur Veröffentlichung gelangen, also in diesem Fall besonders hohe Korrelationen zwischen einer streng lokalisierten Hirnaktivitätssteigerung und spezifischen Profilen in gängigen Testverfahren für Emotionalität, Persönlichkeit oder soziale Wahrnehmung berichtet werden. Aber auch trotz publication bias sollten doch die Zuverlässigkeitswerte der Studien insgesamt nicht höher liegen als die Werte für die einzelnen eingesetzten Komponenten.

Wie ließ sich dann aber erklären, dass diese Korrelationen oft sogar höher ausfielen als die Zuverlässigkeitswerte für die funktionelle Bildgebung einerseits und psychologische Tests andererseits? Deshalb hatten die Autoren bei einem Sample von mehr als fünfzig einschlägigen Publikationen auf dem Feld der Social Neurosciences jeweils sorgfältig die Angaben zum methodischen Vorgehen studiert und anschließend die entsprechenden Arbeitsgruppen angeschrieben und um Erläuterungen zu ihrem Vorgehen gebeten, insbesondere zur zweistufigen Datenanalyse mit einer Vorauswahl der «areas of interest». Allein schon durch diese Kontaktaufnahme war also praktisch das gesamte Feld dafür alarmiert worden, dass demnächst eine methodenkritische Arbeit publiziert würde – und der Coup gelang dank dieser Sensibilisierung entsprechend umso perfekter. Es ist deshalb besonders bemerkenswert, dass sich der Streit nach dem ersten Aufbrausen erstaunlich rasch zu einem Sturm im Wasserglas des Wissenschaftsjournalismus verflüchtigte.

Heute, mehr als drei Jahre später wirken die Social Neurosciences keineswegs in ihrer wissenschaftlichen Dignität angefeindet, vielmehr haben sie ihre Position weiter gefestigt, die Stimmen der Critical Neuroscience gehören mittlerweile zum Konzert und werden als wichtige Inspirationsquellen neuer Forschungsstrategien geschätzt. Das schnelle Abflauen des Streits lag paradoxer Weise auch daran, dass hinreichend viele Verantwortliche schnell mit skeptischem Kopfnicken der Stimme wissenschaftlicher Selbstkritik Gewicht gaben;

Ernstnehmen lautete die wichtigste Strategie, um dem Streit den Wind aus den Segeln zu nehmen, die alleinige Zuständigkeit der Fachcommunity zu reklamieren und so den befürchteten Flächenbrand zu verhindern. Die Gruppe der angegriffenen Neurowissenschaftler war also gut beraten, die Kritik an den Bildern der Hirnforschung ernst zu nehmen, denn sie war Anlass zu echter Sorge, selbst wenn sie im Kreise der Experten für gegenstandslos erklärt wurde, und sie ließ sich nur in der Weise entkräften, dass seitens der Akteure kollektiv die Wissenschaftlichkeit der inkriminierten Forschungsrichtung herausgestrichen wurde. Hirnforscher wie Wissenschaftsjournalisten hatten auf diesen Einwurf reflexhaft wie Pawlows trainierte Hunde reagiert, weil die Kritik den neuralgischen Punkt angezweifelter Wissenschaftlichkeit tangierte und dieser sich mit der vagen, aber weit verbreiteten Vermutung traf, diese Forschung zeige mehr als mit rechten Dingen geschehen könne? Stand am Beginn eine im Namen kritischer Wissenschaftlichkeit vorgebrachte Skepsis an den Social Neurosciences, so führte diese Kritik dank des enormen unmittelbaren Medienechos zu einer regelrechten Beschwörung ihrer Wissenschaftlichkeit seitens der Akteure.

In dieser Hinsicht zeigt deshalb der Streit um die Zulässigkeit bestimmter in der funktionellen Bildgebung verwendeter statistischer Verfahren gleich in doppelter Hinsicht vor allem ein erstaunlich stabiles Funktionieren des Systems Wissenschaft und seiner Verkoppelung mit der Gesellschaft: Wissenschaft als autokritisches Unternehmen lebt von der permanenten Kritik – im Sinne einer kritischen Prüfung neuer Befunde, aber auch als skeptische Analyse des bisher Anerkannten. Vul mag mit seinem reißerischen Artikel schrille Töne angeschlagen haben, aber er hatte doch eindeutig im Namen der Wissenschaft seine Stimme erhoben, zur Verbesserung wissenschaftlichen Wissens aufgerufen und damit sein Recht auf Anhörung behauptet. Deshalb war sein Beitrag im Peer Review Prozess angenommen worden und deshalb musste auf die Publikation auch eine kritische Auseinandersetzung folgen (und nicht nur, weil Vul und seine Mitautoren sie so geschickt inszeniert hatten). Aller publizistischen Aufregung zum Trotz belegt dieses Beispiel also zuvörderst die besondere normative Kraft der im System Wissenschaft implementierten Regeln und Werte.

Die angegriffenen Forscher meldeten sich ihrerseits in den Foren elektronischer Meinungsbildung mit einer kritischen Evaluation der Kritik zu Wort, provozierten dadurch unabhängige Metaanalysen und bewirkten schließlich, dass nach dieser Diskussion alle Beteiligten das Problem differenzierter beurteilten. Und schließlich sei auch nicht verschwiegen, dass Vul mit seinem Paper sich zwar initial als Nestbeschmutzer hervorgetan, aber seiner akademischen Karriere damit keineswegs geschadet hat. Inzwischen hat er eine Professur für Psychologie in San Diego.

Über die Debatte um statistische Verfahren hinaus ist aus wissenschaftssoziologischer Sicht vor allem interessant, dass das Feld der *Social Neurosciences* ins Rampenlicht einer öffentlichen Auseinandersetzung geriet. Hier wurde nicht ein Randbereich der Forschung an den Pranger gestellt, sondern avancierte Spitzenforschung. Es war kein Streit um wissenschaftliche Weltanschauungen oder Außenseitermethoden, ob etwa eine klinische Studie überhaupt das richtige Verfahren sei, um den wissenschaftlichen Wert der Homöopathie oder Akupunktur zu erfassen. Hier entzündete sich der Streit vielmehr um die Frage, ob die moderne Hirnforschung sich von den gesteigerten Darstellungsmöglichkeiten ihrer Untersuchungsapparate zu übersteigerten, wissenschaftlich ungedeckten Aussagen hatte hinreißen lassen. Vorderhand schien es, der Streit sei zu einer radikalen und ausweglosen Alternative zugespitzt gewesen, wobei nur entweder der Student die Komplexität der Hirnforschung nicht verstanden oder die Community sich und ihr Publikum mit zu schönen bunten Hirnbildern betrogen haben konnte. Eine solche klare Alternative rekonstruiert den Streit nach dem Modell einer wissenschaftlichen Fragestellung.

Tatsächlich hatten Vul und seine Ko-Autoren ihrer Publikation nach diesem Schema aufgebaut und sich damit der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit versichert. Aber wissenschaftlicher Streit entsteht nur dort, wo Uneinigkeit über das Vorgehen, also die Zurichtung der wissenschaftlichen Fragen besteht. Deshalb wäre es verfehlt, die wissenschaftssoziologische Analyse in dasselbe Raster zu pressen. Im Namen der Wahrheit wurde vielmehr über die Zulässigkeit bestimmter Verfahrensweisen gestritten.

Was vordergründig ein Streit über die Gültigkeit der Ergebnisse und die Richtigkeit des methodischen Vorgehens war, war zugleich ein Feilschen um die Zulässigkeit eben der verwendeten statistischen Verfahren. Denn wissenschaftlicher Streit ist immer auch ein soziales Geschehen, auch der wissenschaftliche Konsens bleibt letztlich ein «*consensus*, der sich zwar nicht ausschließlich, aber auch über die Rhetorik [...] zu stabilisieren vermochte.» [8] Man mag den Studien mittels funktioneller Bildgebung die technische Komplexität ihrer Verfahrensweise, die Sophistik ihrer Datenanalyse, den Voraussetzungsreichtum ihrer Hypothesen, die geringe Zahl der untersuchten Probanden oder die abstrakte Künstlichkeit der verwendeten Konstrukte von Emotionalität und Sozialität weiterhin vorhalten, aber die stattgehabte Debatte war eine Aushandlung der sozialen Akzeptanz anhand eines Streits über ihre Zuverlässigkeitsbedingungen.

Sie führte zu einer weitgehenden Anerkennung ihrer Vorgehensweise – mit dem Effekt, dass die im Vergleich zur Hirnforschung und zur Soziologie noch ganz junge Forschungsrichtung der Social Neurosciences sich inzwischen anschicken darf, zur ultimativen Instanz bei der Erforschung der sozialen Natur des Menschen aufzusteigen und mittlerweile nur umso fester als forschungsintensiver Wissenschaftsbereich etabliert wurde.

Die künstlichen Welten eines neuen Materialismus

Dieser wissenschaftssoziologischen Beobachtung, dass das inkriminierte Forschungsfeld sehr viel komplexer zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit positioniert und vernetzt ist, als im öffentlich ausgetragenen Streit artikuliert werden konnte, entspricht eine ebenso wichtige wissenschaftsphilosophische Besonderheit der gegenwärtigen Forschungen in diesem Bereich. Die avancierte Hirnforschung der Social Neurosciences operiert zwar nach wie vor im Paradigma einer naturalisierten Epistemologie, das seit der *Decade of the Brain* in den Neurowissenschaften als verbindlich gilt und wonach nur als wirklich gelten kann, für das sich ein neurophysiologisches Korrelat beibringen lässt. Im Materialismusstreit des 19. Jahrhunderts hatte ein Vorläufer dieses Paradigmas der Geisteraustreibung gedient und Seele, Gott und den freien Willen aus der Welt verbannen sollen. Bei seiner Neuinszenierung am Ausgang des 20. wurde es für die Austreibung von Freiheit, Geist und Bewusstsein aus dem Hirn mobilisiert.

Gerade die jüngsten Wendungen der Neurowissenschaften und der Aufstieg der Social Neurosciences weisen jedoch darauf, dass trotz der Fortgeltung des Paradigmas der dabei proklamierte Erfolg mehr ein Sieg auf dem Papier in Form von Manifesten war: Denn die neuen Bilder aus der Hirnforschung frönen längst nicht mehr einem platten Reduktionismus auf neuroanatomische Substrate, sondern zielen vielmehr darauf, funktionale Hirnaktivität in Relation zu komplexen psychosozialen Phänomenen zu visualisieren. Epistemologisch verbleiben auch diese Bilder im naturalistischen Paradigma, aber ontologisch bereichern sie die Wirklichkeit um eine stetig wachsende Zahl fortan vermeintlich natürlicher Gegenstände von ehemals zweifelhafter wissenschaftlicher Dignität. Geist und Seele bleiben dabei vorläufig zwar noch Gespenster, aber Empathie und Fairness z.B. haben ihren Anerkennungsprozess erfolgreich abgeschlossen. Sie wurden «naturalisiert» wie Ausländer eine neue Staatsbürgerschaft bekommen.

Im Licht dieser wissenschaftssoziologischen und wissenschaftsphilosophischen Beobachtungen verkehrt sich der Frontverlauf im Streit um die Hirnbilder. Der Reduktionismus-Vorwurf verläuft sich im Dschungel neuer Forschungsobjekte, die Hirnforschung wird konstruktivistisch bunt, und plötzlich erscheinen nun ausgerechnet die zur Vernunft rufenden Autoren der Voodoo-Kritik als Vertreter einer überzogen «harten» Naturwissenschaftlichkeit. Tatsächlich sollen im Folgenden einige Argumente für diese Perspektive beigebracht und ihre Implikationen wenigstens skizziert werden. Einen wichtigen ersten Hinweis liefert dabei die bemerkenswerte Verschiebung im Streit, mit der Voodoo vom kritischen Vorwurf gegen ein spezielles statistisches Verfahren zur willkommenen Charakterisierung eines gefeierten Wissenschaftszweiges wurde, als die Medien aus Vuls zugespitzter Kritik eine Meldung über die Dignität der funktionellen Bildgebung machte. Selbstverständlich neigt öffentliche Berichterstattung zur Übertreibung, aber nicht jeder Wortwitz sitzt und schreibt sich so ins kollektive Gedächtnis ein, wie in diesem Fall: Waren die bunten Bilder der modernen Hirnforschung nicht eigentlich immer schon so faszinierend gewesen, dass sie den Verdacht genährt hatten, hier sei Zauberei im Spiel?

Es mochte noch angehen, dass sich ein lebendiges menschliches Gehirn bei der Arbeit beobachten ließe, weil der dabei gesteigerte Energieverbrauch eben messbare Spuren hinterließ, die mittels feinster Detektoren sichtbar gemacht werden konnten. Aber war die Grenze zum Fantastischen nicht dort überschritten, wo intimste Gefühle und kaum dem Subjekt selbst bekannte Motive im Umgang mit seiner Um- und Mitwelt in grellen Farben veranschaulicht wurden? Handelte es sich beim Brain Imaging nicht ganz unabhängig von den Fragen nach der Wissenschaftlichkeit der eingesetzten Auswertungsmethoden in einem bestimmten Sinne tatsächlich um «Voodoo-Science», wie etwa *Newsweek* getitelt hatte?

Lässt sich nicht der Versuch, unzulässige Methoden nachzuweisen, als Hinweis werten, dass heute die Gesellschaft realiter dabei ist, sich aus Bildgebung und Neurotechnik eine Wunschmaschine zu schaffen und mir ihr gleich auch noch die zugehörige Wirklichkeit? Tritt die Gesellschaft mittels funktionaler Bildgebung nicht in eine kollektives Spiegelstadium gesellschaftlicher Selbsterkenntniswünsche im Spiel neuronaler Aktivität? Hier liegt die biopolitische Brisanz dieses Bilderstreits, sie betrifft die Dynamik der Konsensbedingungen in der Hirnforschung. [9]

Die Welt der neuen Hirnbilder als optisch Unbewusstes

Bilder vom Gehirn zirkulieren in wissenschaftlichen Zeitschriften ebenso wie in Nachrichten, populären Magazinen oder auf Werbeanzeigen. Selbstverständlich hatte Hirnforschung auch zuvor schon immer wieder für Furore gesorgt, aber mit den neuen Techniken ließen sich erstmals Bilder aufnehmen, die den «Geist bei der Arbeit» beobachteten. [10] Als dann auch noch pünktlich zum amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf die Zunft debattierte, ob z.B. politische Einstellungen am Gehirn ablesbar wären, [11] begann sich abzuzeichnen, dass hier nicht nur ein neues Kapitel wissenschaftlicher Visualisierung in den Neurowissenschaften aufgeschlagen würde, sondern dass diese Bildtechniken auch eine biopolitische Zäsur markieren, als dessen vorläufiger Höhepunkt die Forderung nach einem neuen Gesellschaftsvertrag gelten kann, der ohne die «Illusion Freiheit» auskomme. [12] Im Zeitalter von SecondLife fanden allenthalben wissenschaftliche Konferenzen zur Frage statt, ob den künstlichen Bildwelten der Hirnforschung ein höherer Realitätsgehalt zugesprochen werden müsse als aus dunkler Vorzeit überkommenen Selbststilisierungen einer sogenannten *folk psychology*.

Aber wenn inzwischen Forschergruppen wie Öffentlichkeit diese Bildtechniken nicht mehr für ein statisch-reduktionistisches Erklärungsprogramm benutzen, sondern zu neurotechnisch-visuellen Unterfütterung komplexer psychosozialer Phänomene, dann zeigt sich, wie mit den *Social Neurosciences* Sinn und Bedeutung sozialer Welten und symbolischer Ordnungen in den Geltungsbereich der gegenwärtigen Neuroculture geraten sind. [13] Ausgerechnet die Neurowissenschaften selbst haben sich zum Ort gemausert, wo sich die Illusion Freiheit in Form neuer Wirklichkeiten manifestiert. Ein überzeugter Materialist mag das für Voodoo halten, aber angesichts der vorfindlichen Komplexität sozialer Welten und der Vielfalt symbolischer Systeme sollte man wohl besser umgekehrt argumentieren, dass vielmehr die reduktionistische Hirnforschung ein Abwehrzauber war, sich dieser Übermächte zu entledigen.

Bunte Hirnbilder sind die Ikonen unserer Zeit. Das zeigt sich nirgends deutlicher als dort, wo sie die wissenschaftliche Praxis verlassen haben und stattdessen den Sachlogiken fremder Kontexte unterworfen werden. Hochglanzanzeigen aus der Werbung wird man kaum ihre effektvolle Manieriertheit vorhalten können. Allein schon aufgrund ihres ebenso deutlichen wie absichtlichen Verwertungskontexts taugen sie nicht als objektive Visualisierungen des Dargestellten. Aber als Bilder, die weder didaktischen Prinzipien einer Veranschaulichung komplizierter Sachverhalte, noch den Regeln wissenschaftlicher Repräsentationen als Garanten eines Realitätsgehalts unterworfen sind, werden Bilder der Werbung zum Spiegel der Marktförmigkeit von Motiven im Modus der Darstellung.

Wenn etwa die Firma Siemens in den 1990er Jahren mit einem Poster von Brainscans um kluge Köpfe, nämlich um Ingenieure und Informatiker warb, dann mag ein Grund für die Motivwahl noch gewesen sein, dass Siemens selbst ein wichtiger Hersteller von Brain Scannern ist. Aber die bunt kolorierte Sequenz von Hirnschnitten auf der Anzeige hatte nicht nur auf den ersten Blick kaum etwas mit ihrem Inhalt zu tun, wie schon ein flüchtiger Blick auf die quasi als Bildlegende eingestreuten Hinweise zu vermeintlichen Bilddetails verdeutlichte, wo im Gestus einer präzisen Beschreibung recht plump als Botschaft der Anzeige «Flexible Arbeitszeitmodelle», «Aufstiegschancen» bzw. «Mitarbeitergespräche» propagiert wurden.

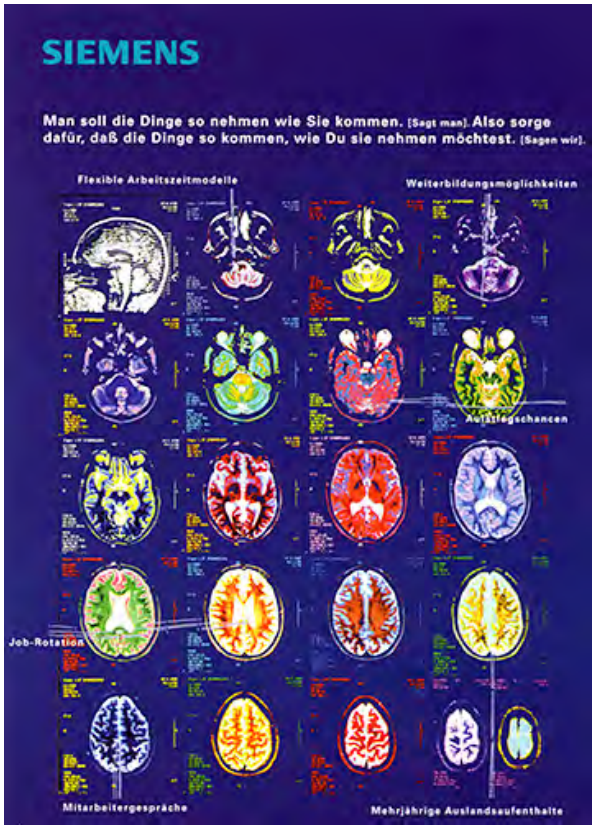

Abb: 1 >

Wohl als Aufforderung, in der Firma Siemens eine Möglichkeit zur Verwirklichung eigener Ansprüche zu sehen, hieß es im Kopffeld der Anzeige direkt unter dem Firmenschriftzug: „Man soll die Dinge so nehmen, wie sie kommen. Also sorge dafür, dass sie so kommen, wie Du sie nehmen möchtest!“ Wäre die Anzeige nicht Jahre älter als der jüngst erhobene Voodoo-Vorwurf, müsste man diesen Text mindestens als zynischen Kommentar bzw. als Anleitung zum manipulativen Vorgehen lesen. Manipuliert wurden in jedem Fall die Farben der Darstellung.

Selbstverständlich sind auch bei wissenschaftlichen Hirnbildern die Farbtöne nicht das Ergebnis raffinierter Forschungen, welche Farbigkeit den dargestellten Strukturen naturgemäß zukäme, sondern wie bei allen technischen Bildern aus dem Inneren des Kopfes spiegeln sie die technischen Möglichkeiten visueller Datenverarbeitung. Im farbenfrohen Poster der Anzeige dominierten Spiel und Abwechslung, aber auch bei wissenschaftlichen Veröffentlichungen bleibt es letztlich eine Frage der Konvention, welche Farbe welchem Messwert zugeordnet wird. Die zu Werbezwecken verwendete Serie von Brainscans illuminiert auf diese Weise den Gestaltungszwang, den die modernen Visualisierungsverfahren ihren Benutzern auferlegen.

In vierzig Jahren Forschung mit computergenerierten Bilddaten haben sich dabei bestimmte Darstellungsstile und Sehgewohnheiten herausgebildet, von blau über rot zu gelb z.B. steigt üblicherweise die Aktivität. Dieses Farbsystem steuert zwar das Aussehen der Hirnbilder, verbleibt aber gewissermaßen nur auf der Oberfläche des Bildes. In epistemologischer Hinsicht erscheint es vergleichsweise unproblematisch, weil von der Farbwahl lediglich abhängt wie etwas gezeigt wird.

Die Konventionalität der Hirnbilder reicht aber weiter und bis in ihre Tiefenstruktur, denn auch die Rohdaten sind keineswegs unmittelbar gegeben, sondern erst das Ergebnis von technischen, wissenschaftlichen und kollektiven Entscheidungsprozessen, welche Verfahren mit welchen Justierungen, Filtern und Analyseschritten für welche Darstellungsoptionen und Fragestellungen kombiniert werden sollen. [14] Gleich was die Visualisierungen der modernen Hirnforschung zeigen oder zeigen sollen, bleiben sie durch das darzustellende Objekt nur unzulänglich definiert und finden ihre Form und Anschaulichkeit erst in einer komplexen Kompromissbildung zwischen Rohdaten und Darstellungskonventionen. In diesem Sinne basieren die jeweils aktuellen Hirnbilder auf der sedimentierten Geschichte der Erprobung und Etablierung von Visualisierungstechniken, die der modernen Wahrnehmung als ein «Optisch-Unbewusstes», wie Walter Benjamin diesen Zusammenhang fasste, [15] unsichtbar eingeschrieben bleibt.

Denkstil, Soziotechnik und Widerstandsaviso in der gegenwärtigen Neuroculture

Das wissenschaftlich Sichtbare ist als sichtbar Gemachtes immer schon geformt und herausgehoben, auch wo es vorerst noch umstritten bleibt. Strategien der Sichtbarmachung bestimmen das wissenschaftlich Denkbare, gerade weil sie unausdenkbar viele Alternativen ausschließen. Sie sind Ausdruck eines bestimmten Denkstils, wie Ludwik Fleck im Rekurs auf Gestaltpsychologie und Kunstgeschichte bereits 1935 argumentierte. [16] Wie bei einem Gemälde der Stil nicht etwas dem Bild hinzufügt, sondern dessen Verfasstheit kennzeichnet, lassen sich auch wissenschaftliche Theorien nicht von dem Denkstil, der sie hervorgebracht hat ablösen.

Fleck begreift dabei einen Denkstil wesentlich als kollektive Praxis von Wahrnehmung und Wirklichkeitszurichtung, die ebenso entscheidet, wie etwas repräsentiert wird, wie darüber, was überhaupt sichtbar, denkbar und somit wissenschaftlich bearbeitbar wird. Erst im Denkstil der funktionellen Bildgebung sind in den vergangenen Jahren die Phänomene der Social Neurosciences als «soziotechnische Evidenzen» konstituiert worden. [17] Bei ihnen handelt es sich in strengem Sinne nicht um Abbilder, sondern um Visualisierungen von etwas, das unabhängig von den modernen Bildtechniken visuell gar nicht existiert, so real die damit angezeigten Hirnfunktionen auch sein mögen.

Der Werbespruch des Siemens-Posters beschreibt deshalb präzise diese Bildtechnik: Mittels kaskadenförmig ineinander greifender Interventionen konstituiert sie überhaupt erst, was sie abbildet. Es handelt sich um ein Verfahren, dafür Sorge zu tragen, dass «die Dinge so kommen». Deswegen bedarf es überhaupt erst einer Sorge um die Sache, weil sich die gesuchten Ergebnisse trotz aller Artifizialität der Konstruktionsverfahren gleichwohl nicht erfinden lassen. Erst die Konstruktionsanstrengungen lassen überhaupt Gegenstände wissenschaftlicher Forschung hervortreten im Sinne einer produktiven Spannung zwischen einer Resistenz der Dinge und den Bemühungen wissenschaftlicher Akteure. Für diese Spannung hat Fleck den Begriff des Widerstandsavisos gefunden: Am Widerstand gegen Zurichtung tritt eine zunächst anonyme Materialität hervor, die im Prozess weiterer Zurichtungen zur geformten, sichtbaren Tatsache werden kann. [18]

Der Werbetext schlägt mit seiner Rede vom Ding, von der Sorge und mit dem quasi als Quellenangabe eingeschobenen «[Sagt man]» allerdings ein anderes philosophisches Verweisungsregister an, das ebenfalls auf das Jahr 1935 verweist: die Sprache Martin Heideggers im Aufsatz zum Ursprung des Kunstwerks, wo er ebenfalls die vermeintliche Natürlichkeit der Dinge hinterfragt:

«Was uns natürlich vorkommt, ist vermutlich nur das Gewöhnliche einer langen Gewohnheit. […] Läßt sich ein [solches Verstellen der Natürlichkeit durch Gewohnheit] vermeiden und wie? Wohl nur so, daß wir dem Ding gleichsam ein freies Feld gewähren, damit es sein Dinghaftes unmittelbar zeige.» [19]

In Heideggers Formulierung des Gewährenlassens und der damit angebahnten Neu- bzw. Rückbestimmung von Wahrheit als Unverborgenheit scheint – im Kontrast zu Flecks Widerstandsaviso – vor allem ein Aspekt von Passivität hervorgehoben zu sein. Aber ebenso wichtig ist Heidegger die Abgrenzung gegen eine reine Rezeptivität der Sinnlichkeit, die ein bloßes «Abschildern» der Wirklichkeit wäre. Zwar sieht Heidegger, anders als Fleck, das Zurichten primär im alltäglichen Verwertungszusammenhang instrumenteller Rationalität, die immer schon die Wahrheit des Seins der Dinge verfehlt, aber gleichwohl bedarf das Erscheinenlassen der Wahrheit auch bei ihm eines aktiven Stellens.

Noch in der unterschiedlichen Akzentuierung dieser Spannung von Aktivität und Passivität berühren sich also Fleck und Heidegger quasi als Antipoden. Außerdem teilen sie die kritische Ansicht, dass die manifesten Erfolge bei der technisch-instrumentellen Zurichtung von Welt mehr über die Wirkmacht der benutzten Kräfte als über die Natürlichkeit der damit bearbeiteten Dinge sagen. Nicht erst das Zerstörungspotential moderner Kriegstechnik, bereits die Zurichtung menschlicher Erfahrung in medialen Wirklichkeiten markierten nach dem ersten Weltkrieg die Wendepunkte eines Denkens, dem die selbstverständliche Gegebenheit und Gegenständlichkeit der Welt abhanden gekommen war. Und an diesem Punkt liefert jener dritte Text aus derselben Zeit das passende Verbindungsstück zur Dynamik von Technik und Wirklichkeit, das zugleich auch vorausweist auf die Dynamik heutiger Medientechniken, Walter Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

Das Gehirn im Zeitalter seiner technischen Visualisierbarkeit

Im Unterschied zu Benjamins berühmter These im Kunstwerk-Aufsatz, dass technische Medien Aura zerstören, scheinen die aktuellen Hirnbilder eher Anlass zur gegenteiligen Vermutung zu geben, inszenieren sie doch das Gehirn in einer Weise, die man im Rückgriff auf ein umgangssprachliches Aura-Verständnis regelrecht als Auratisierung bezeichnen könnte: Wenn heute mehr und mehr künstliche Bildtechniken als immer bessere Einblicke in eine bis dahin unsichtbare oder unzugängliche Wirklichkeit gefeiert werden, dokumentiert das eine biotechnische Ökonomisierung von Aura im Modus technischer Reproduzierbarkeit, und die Diagnose einer Re-Auratisierung wissenschaftlicher Bilder in der Hirnforschung demaskiert also wie die Neoliberalisierung längst auch das System Wissenschaft durchdrungen hat.

Tatsächlich hatte Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz selbst schon auf solcherlei technisch re-inszenierte Aura am Beispiel der kriegstreiberischen Ästhetisierung von Politik im Faschismus hingewiesen.

Nun wird man der Hirnforschung nicht schlechthin einen Faschismus-Vorwurf machen wollen oder können, aber das ist auch nicht der Punkt, auf den es mir hier ankommt. Wichtig für die hier zu entwickelnde These ist hingegen, dass Benjamin mit «Aura» wissentlich und willentlich an einen okkultistisch höchst belasteten Begriff seiner Zeit anknüpft, dessen esoterische Verwendungen er zwar ironisierte, von denen er jedoch den mediumistischen Aspekt durchaus auch aufgriff, etwa wenn er an einer Stelle behauptete, Aura umschließe das Besondere noch des Alltäglichen ganz materiell «wie ein Futteral». [20] Gerade diese Vielschichtigkeit von Benjamins Aura-Begriff bis in den Okkultismus hinein entpuppt sich im Hinblick auf die neuen bunten Hirnbilder keineswegs als Manko, sondern als heuristisches und prognostisches Potenzial: Werden spätere Zeitgenossen sich nicht verdutzt die Augen reiben, dass am Beginn des 21. Jahrhunderts bunt leuchtende Klumpen als Darstellungen von Seelenregungen, Gefühlsfarben, Geisteszuständen und Denkakten wissenschaftliche Anerkennung fanden, nachdem ziemlich genau hundert Jahre zuvor schon einmal Geist-Emanationen und Materialisationen in spiritistischen Séancen fotografiert worden waren? Die funktionelle Bildgebung gleicht mediumistischen Praktiken, aber die Pointe dieser Beobachtung liegt gleichwohl nicht im vermeintlichen Nostalgie-Vorwurf, sondern in der damit angestrebten Wiederbelebung des Animismus.

Denn der Rückgriff auf Benjaminsche Konzeptualisierungen erweist sich noch in einer weiteren, ganz unerwarteten Hinsicht als produktiv im Hinblick auf die epistemisch-ontologische Dynamik der neuen Hirnbilder. In der vollständigen, noch nicht von Adorno edierten Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes und an anderen Stellen entwickelte Benjamin das Konzept einer «zweiten Technik», die im Unterschied zur ersten nicht mehr auf Naturbeherrschung, sondern auf ihre Befreiung und auf eine damit verbundene Revolution der menschlichen Wahrnehmung ziele. [21] Zerstreut über verschiedene Textstücke und Fragmente schließt Benjamin deshalb in das Konzept einer «zweiten Technik» auch die Effekte neuer Bildtechniken mit ein, die als Beitrag zur Befreiung der Natur gerade auch den menschlichen Leib ergreifen und zu kollektiven, über den Einzelkörper hinausgreifenden Innervationen führen sollen: «Erst wenn sich Leib und Bildraum so tief durchdringen, daß alle revolutionäre Spannung leiblich kollektive Innervation, alle leiblichen Innervationen des Kollektivs revolutionäre Entladung werden, hat die Wirklichkeit so sehr sich selbst übertroffen, wie das kommunistische Manifest es fordert.» [22]

Benjamin hatte noch ans ferngelenkte Flugzeug als ein Beispiel für seine Idee einer zweiter Technik gedacht, was heute angesichts der Realität unbemannter Militärflugzeuge wohl ein Albtraum perfider Technik genannt werden muss. Aber wenn heute parallel zur kollektiven Erprobung vernetzter Intelligenz im Internet und zur Augmented Reality im pervasive Computing die Social Neurosciences ihre Triumphe bei der Konstituierung neuer Wirklichkeiten feiern, stehen wir damit am Beginn «leiblicher Innervationen des Kollektivs» und das obendrein im Bildraum einer durch das Konzept der Neuroplastizität enorm dynamisierten Hirntheorie. Buchstäblich den Spielraum zweiter Technik bestimmen heute *smart technologies* wie facebook und Wikipedia bzw. die Videospiele der Hirnforschung mit den entfremdenden Bildern unserer selbst. Wir sind heute ohne Zweifel Zeugen einer Ablösung klassischer Subjekt-Konzeptionen durch die virtuelle Realität kollektiver Mensch-Maschine-Hybride und das Menschenbild der Social Neurosciences, mit denen die Konstrukte kollektiven Verhaltens und sozialer Kooperation zu neuronalen Wirklichkeiten stabilisiert werden. [23]

Die Bildformate der Hirnforschung öffnen diese zweite Technik zu einem Experimentalraum einer zweiten Technik, dem bei allem Naturalismus der Darstellungsweise dabei ein Moment der Entfremdung und Entstellung eignet. Wenn sich «die Verfassung der Menschen» im «Umgang mit dieser Apparatur» der zweiten Technik angepasst haben wird, werden wir andere geworden sein. – Das ist der sich schon heute abzeichnende, konkrete Transhumanismus der Informationstechnologien und des Neuroenhancements. Neurowissenschaften und Neue Medien verschmelzen zu einem Verbund, der als Bildgenerator und Bildbearbeitungsmaschine nicht nur neue Wirklichkeiten schafft, sondern buchstäblich als jener kollektive Innervationsapparat operiert, auf den Benjamin spekuliert hatte.

Voodoo mit Wissenschaft

Zweifellos ist das Gehirn erst durch die Hirnforschung zu dem geworden, was es in unserer Wissensgesellschaft heute ist – der zentrale Ankerpunkt für die Frage nach dem humanum, dem Spezifischen menschlicher Existenz. [24] Längst bestimmen die Neurowissenschaften dabei nicht mehr nur in biologischer Hinsicht das spezifisch Menschliche. Kennzeichnend für die gegenwärtigen Neurokulturen ist, dass von der Pädagogik über das Strafrecht, die Philosophie und Sozialwissenschaften, Geschichte und Ästhetik bis zur kollektiven Selbstfindung und individuellen Selbstgestaltung alle möglichen Wissens- bzw. Erfahrungsfelder mittlerweile Andockstellen an neurowissenschaftliche Diskurse suchen. Damit treten neben die Szenarien einer individuellen Stimulation mittels künstlicher Bildwelten die unübersehbaren soziopolitischen Effekte popularisierter Hirnbilder.

In diesem Zusammenhang kommt der engen Verflochtenheit der neuen wissenschaftlichen Hirnbilder mit der Alltagswelt eine besondere Bedeutung zu. Denn keineswegs verhält es sich hier so, dass Hirnbilder zunächst innerhalb des Systems Wissenschaft zirkulieren und kritisch evaluiert würden, bevor sie dann anschließend popularisiert werden. Hirnbilder sind immer schon öffentliche Bilder, auch und gerade wo sie dies nicht mitdenken – das belegte ja der schnelle, hektische und heftige Streit um die *Voodoo Correlations*.

Die gesellschaftliche Wirkmächtigkeit solcher Hirnbilder scheint dabei umso größer, je effizienter ihre Künstlichkeit in der wissenschaftlichen Objektivität der Bilder verborgen werden kann. [25] Schon Benjamin hatte als Besonderheit der neuen technischen Bilder hervorgehoben, dass dort mittels technischer Apparate über die Grenzen des menschlichen Auges hinweg direkt ins Innere des Dargestellten hineingezoomt und gleichzeitig die Abhängigkeit von der Visualisierungstechnik im Dargestellten zum Verschwinden gebracht werde: «Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.» [26] Benjamin antizipiert damit ein wesentliches Merkmal des Visualisierungsstiles der neuen Hirnbilder, scheinen sie doch wie mit einer Kamera aufgenommen, die direkt ins Innere des Gehirns blickt, wo das menschliche Auge schlicht nichts mehr sehen kann.

Ganze Kaskaden von Visualisierungsverfahren und Sehgewohnheiten greifen hier ineinander, so dass die modernen Hirnbilder dank gesteigerter Technik einen immer effektiveren Eindruck von Natürlichkeit zu erwecken vermögen. – Wobei selbstverständlich der durch den Medienverbund erst konstituierte Realismus nicht die Objektivität der Bilder beweist oder den Realismus der Darstellung verbürgt, sondern vielmehr nur die Schlüssigkeit von Flecks Konzept des Denkstils belegt, der als «Zwang stärkster Art» wirkt, der «nicht als Gewalt bewusst wird, sondern als selbstverständliche Notwendigkeit.» [27] Die Natürlichkeit der neuen Einblicke ins Gehirn beim Denken beweist die Verbindlichkeit der Darstellungskonventionen dieser neuen Bildtechniken und leistet einen wesentlichen Beitrag zu Gültigkeit der mit ihnen ermöglichten Einsichten. Knapp achtzig Jahre nach Flecks und Benjamins Texten entwerfen die visuellen Techniken der Neurowissenschaften heute eine Bilderwelt des Gehirns, die buchstäblich als «Wirk»-lichkeit gedacht werden muss, als Raum des Wirksamwerdens kollektiver Selbstentwürfe im Spielraum der neuen technischen Möglichkeiten.

Wohl durchaus als kritischen Kommentar zu einem Jahrhundert problematischer Gehirnbedeutungen und Hirntheorien hatte die kanadische Künstlerin Louise Wilson schon 1996, also in den Anfangsjahren des Brain Imaging, eine auf den ersten Blick an Sigmund Freuds berühmtes Sprechzimmer erinnernde Installation mit dem Titel «Possessed» entworfen. Allerdings wartete in ihrem Kunstprojekt kein freundlich zuhörender Analytiker auf Patienten, sondern ein Fernseh-Bildschirm hielt in knapper Augenhöhe über der Couch den Besuchern farbige Hirnbilder vor. Was einmal die Deutungskunst des Therapeuten gewesen war, so ließe sich dieser erste Eindruck von der Installation zusammenfassen, war inzwischen an Maschinen delegiert worden, die den Klienten freilich weder ins Gebet nahmen, noch einer Therapie unterzogen, sondern ihm nun vielmehr den Spiegel technisch-visueller Selbsterkenntnis vorhielten.

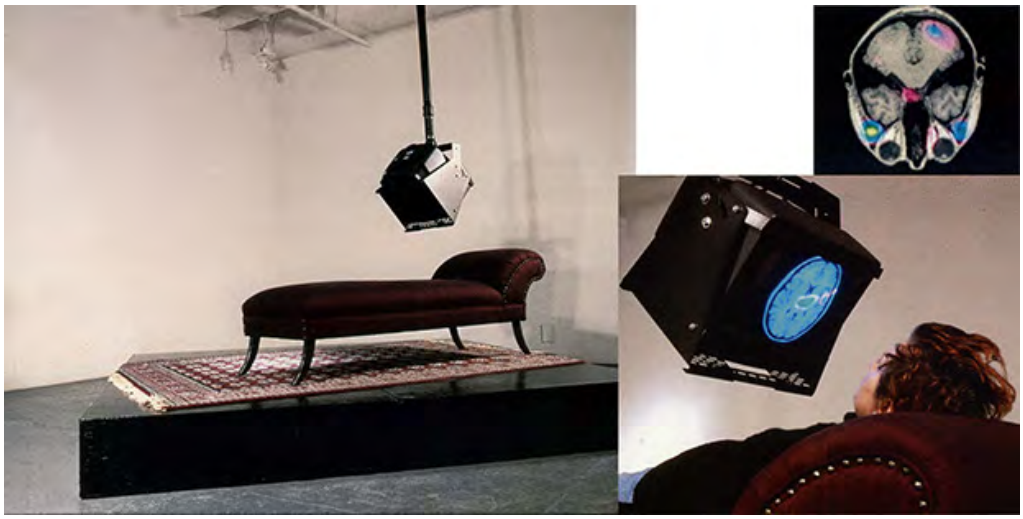

Abb: 2 >

Spätestens der Titel unterstrich dabei, dass dies nicht affirmativ zu verstehen sei, obendrein rückte der Apparat dem Klienten bedrückend nah und lieferte nur ein flaches Bild. Denn damals hatte es so ausgesehen, als ob die neuen bunten Hirnbilder vor allem dazu taugten, ausgediente Hirntheorien einer strikten Lokalisierung psychischer Eigenschaften wiederzubeleben.

In diesem Sinne hätte die Künstlerin also das Verdikt der etablierten Hirnforschung über die Psychoanalyse benutzt, um im selben kritischen Modell nun die vermeintlich avancierte Hirnforschung in die Sichtbarkeit ihrer phrenologischen Altlasten zu entstellen. Aber wer sich auf die Couch legte, konnte entdecken, dass zur Installation auch ein interaktiver Teil gehörte, bei dem im Sinne einer Meditationsübung mit freundlicher Stimme Suggestionen zur Beruhigung und zur Entspannung gegeben wurden.

Per Audioansage wurde die Besucherin, wenn sie sich auf die Couch gelegt hatte, schließlich aufgefordert, eine bestimmte, auf dem Bildschirm rosa markierte Stelle im Hirnbild zu berühren, von der es hieß, sie zeige den Schmerz einer Migräne an und die Berührung würde den Schmerz lindern. Bei entsprechender Berührung der Stelle auf dem Bildschirm verblasste tatsächlich nach einiger Zeit die rosafarbene Markierung. Wer immer sich auf die Couch legte und das Bild berührte, konnte so also den vermeintlichen Kopfschmerz ausschalten – wobei der Bildschirm allerdings immer ein MRT-Bild vom Gehirn der Künstlerin zeigte, deren rosa Aufleuchten bzw. Verblassen vorab programmiert war. Als kritisches Kunstwerk klassischen Zuschnitts ließe es sich damit zum Äquivalent von Vuls Intervention stilisieren: Selbst noch die funktionelle Bildgebung sei nicht mehr als ein eitler Selbstbespiegelungszauber, mit dem Wissenschaft die Öffentlichkeit einlullt statt die harten Grenzen der Methode angemessen zu respektieren.

Aber Wilsons Installation erschöpfte sich nicht in einer solchen geradlinig kritischen Lesart, sondern erweist sich vielmehr als flexibel auch noch im Hinblick auf die neuesten Wendungen der Neurobildgebung. Zwei Aspekte erscheinen mir dabei wesentlich.

Erstens operiert die Installation präzise im Zwischenraum jener für die gegenwärtigen Neurowissenschaften ebenso wie für deren populären Rezeption charakteristischen Spaltung zwischen Ich und Gehirn. Obwohl sich alle Welt und vor allem die Hirnforscher über die Absurdität von Descartes' Dualismus echauffieren, perpetuieren sie doch zugleich die strikte Trennung von Gehirn und Geist, wenn sie immer perfekter die materialen Substrate der Aktivität eben dieses vermeintlich so ungreifbaren Ichs demonstrieren, das Träger seines Gehirns sein soll – oder sollte man besser sagen, das von seinem Gehirn getragen (oder vielleicht *ertragen*) wird?

Zweitens wirkt die Installation dort noch weiter, wo Vuls Argument in die Schranken des wissenschaftlichen Diskurses über die Wahrheit neuroexperimenteller Studien verwiesen wird. Die Bilder des functional Neuroimaging sind die Produkte eines komplexen Technikeinsatzes und doch «nur» Abbilder bestimmter Durchblutungsprozesse untersuchter Gehirne. Ihre Wirklichkeit aber reicht viel weiter als die jeweilige Aussage, die sie in einer Publikation stützen sollen und übersteigt eine solche Evidenzfunktion – so wie die Installation zu einer wenigstens teilweisen Identifikation mit der als Bildsequenz fest abgespeicherten Gehirnwirklichkeit der Künstlerin auffordert und gerade damit neue Denkprozesse auslöst, von denen wiederum angenommen werden muss, dass sie sich in ähnlichen Bildern visualisieren ließen. Bereits 1996 führte Wilson funktionelle Bildgebung als Voodoo-Technik vor, nämlich als Ritual einer Beseelung und Verlebendigung technischer Artefakte.

Die Kunst der Entschleunigung

Neurowissenschaften und Neue Medien sind mittlerweile zu einem Verbund verschmolzen, der als Bildgenerator und Bildbearbeitungsmaschine nicht nur faszinierende Bildwelten erschafft, sondern buchstäblich als jener kollektive Innervationsapparat operiert, auf den Benjamin spekuliert hatte. Parallel zur kollektiven Erprobung vernetzter Intelligenz, die vom Cloud Computing bis zu neuen politischen Interventionsformen «von unten» unverhofft vielfältige Effekte erzeugt, feiern und inszenieren die Social Neurosciences heute eine kollektivierte Hirntheorie, mit der sie Erleben und Verhalten in sozialen Kontexten zu ihrem Gegenstand erheben, mit Techniken der Bildgebung somatisch fundieren und diese Kategorien des Sozialen dann als Erklärungsmodell in die Gesellschaft einspielen.

Damit läuft der Vorwurf wissenschaftlichen Voodoos nicht etwa ins Leere falscher Anklagen, sondern wird vielmehr selbst noch zum Ausdruck antiquierter Vorstellungen einer Beherrschbarkeit heraufbeschworener Geister. Rund 150 Jahre nachdem Edward Tyler magisches Denken als Animismus stigmatisierte, wäre heute angesichts der realen Effekte virtueller Welten keine reduktionistische oder rationalistische Bilderstürmerei gefordert, sondern vielmehr, was man einen depotenzierenden Umgang mit Hirnbildern nennen könnte – ihre Mobilisierung nicht für finale Aufklärungsprojekte im Prokrustesbett eines neurophysiologischen oder neurogenetischen Determinismus, sondern für weitere, neue Umwege und Verzögerungen bei der gesellschaftlichen Auseinandersetzung über wissenschaftliche Bilderwelten – z.B. im Anschluss an Wilsons Installation. Will eine Bildtheorie der Neurowissenschaften nicht nur deren Genese kritisch in Frage stellen, sondern ihre Dynamik auf innovative Wege lenken, muss sie explorieren, wie Bildern auch ein Entschleunigungspotential eignen kann, das deren Effekte nicht still stellt, sondern im Spielerischen und Symptomatischen neue Umwege beschreitet und so nach einem Widerstandsaviso Ausschau hält.

* Der Text, der für diese Veröffentlichung grundlegend überarbeitet und modifiziert wurde, geht zurück auf meinen Aufsatz «Ikonen des Geistes und Voodoo mit Wissenschaft: Zur Bilddynamik in der Hirnforschung», in: Philipp Stoellger (Hg.), *Präsenz und Entzug: Zur ikonischen Performanz*, Tübingen 2011, S. 437-464. Ich danke Thomas Brandstetter, Johannes Bruder und David Keller sowie die Teilnehmer am Bilderstreit-Kolloquium für Kritik und Anregungen.

Cornelius Borck ist Direktor des Instituts für Medizingeschichte und Wissenschaftsforschung der Universität zu Lübeck. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen die Zeitgeschichte der Medizin und Hirnforschung zwischen Medientechnik und Neurophilosophie.

Fussnoten

Seite 67 / [1]

Editorial: What were the neuroscientists thinking?, NewScientist, 14 January 2009, unter: www.newscientist.com/article/mg20126912.800-editorial-what-were-the-neuroscientists-thinking.html
Eine umfassende Zusammenstellung der Internetdiskussion findet sich im Blog The Amazing World of Psychiatry, unter: http://theamazingworldofpsychiatry.wordpress.com/2009/01/20/voodoo-correlations-in-social-neuroscience/
Daniel Margulies liefert einen detailgenauen Bericht aus der Insiderpersepktive unter dem wunderbaren Titel «The Salmon of Doubt», in: Suparna Choudhury and Jan Slaby (Hg.), Critical Neuroscience: A Handbook of the Social and Cultural Contexts of Neuroscience, Chichester 2012, S. 273-285.

Seite 67 / [2]

Alison Abbot, Brain imaging studies under fire: Social neuroscientists criticized for exaggerating links between brain activity and emotions, in: Nature 457/245, 13. Januar 2009.

Seite 67 / [3]

Edward Vul, Christine Harris, Piotr Winkielman und Harold Pashler, Puzzlingly High Correlations in fMRI Studies of Emotion, Personality, and Social Cognition, in: Perspectives on Psychological Science 4/3, 2009, S. 274-290.

Seite 67 / [4]

Hans Blumenberg, Anthropologische Annäherung an die Rhetorik, in: Ders., Ästhetische und metaphorologische Schriften, Frankfurt a. M. 2003, 406-431, hier S. 413.

Seite 68 / [5]

C. Bennett, M. Miller, G. Wolford, Neural correlates of interspecies perspective taking in the post-mortem Atlantic salmon: An argument for multiple comparisons correction in: NeuroImage 47, 2009, S. 39-41.

Seite 68 / [6]

Vgl. Craig Bennett, The Story Behind the Atlantic Salmon, unter: http://prefrontal.org/blog/2009/09/the-story-behind-the-atlantic-salmon/

Seite 69 / [7]

R. Jennings, J. Van Horn, Publication bias in neuroimaging research: implications for meta-analyses, Neuroinformatics 10, 2012, S. 67-80.

Seite 71 / [8]

Blumenberg, Anthropologische Annäherung an die Rhetorik (Anm. 4), S. 413.

Seite 73 / [9]

Anmerkung der Herausgeber: Dass der Streit um die Bildgebung in den Neurowissenschaften auf dem Grund von Bildern ausgetragen wurde hat eine mehr als nebensächliche Bedeutung. Obwohl in mehreren wissenschaftssoziologischen Studien der in den bildgebenden Neurowissenschaften selbstredend bekannte Aspekt bestätigt wurde, dass die Bildgebung in der experimentellen Praxis weniger ein Gestaltungsprozess ist als ein Frage von Datenproduktion und Analyse, standen in der Debatte die für die Forschung weniger bedeutsamen Bilder im Vordergrund. Während in der wissenschaftlichen Diskussion die Wissenschaftlichkeit von selektiven statistischen Auswertungen angezweifelt wurde, stellte sich die Öffentlichkeit die Frage, ob Hirnbilder denn tatsächlich ein Fenster zum Gehirn öffnen würden. Der Titel der ersten Version von Vuls Artikel fasst diesen Sachverhalt in einem Wort: ‹Voodoo› verweist auf einen Stellvertreterzauber, in dem die Bilder vom eigentlichen Kern des Problems ablenken. Sind die Bilder nur überzeugend genug, scheinen damit auch die Methoden der Bilderzeugung gerechtfertigt zu sein. Ironischerweise übertrug sich der selbe Stellvertreterzauber auch auf die Debatte, die Vuls Artikel in Gang gesetzt hatte. Auch hier standen die Bilder im Vordergrund und bildeten den Ankerpunkt für die Auseinandersetzung um Sinn und Unsinn der bildgebenden Neurowissenschaften im Allgemeinen. Der Alternativtitel von Vuls Artikel – ‹Puzzlingly High Correlations in Social Neuroscience› – verweist im Gegensatz dazu explizit auf die eigentlich Debatte und entschärfte die Grundsätzlichkeit des ersten Vorstosses signifikant. Aus einer Grundsatzdebatte wurde eine relativ eingeschränkte und auf die Wissenschaft beschränkte Diskussion, die sich nun auch nicht mehr als Bilderstreit geriert. Der Schaden, freilich, war bereits angerichtet.

Seite 74 / [10]

Michael Hagner, Der Geist bei der Arbeit, in: Cornelius Borck (Hg.), Anatomien medizinischen Wissens, Frankfurt a. M. 1996, S. 259-286.

Seite 74 / [11]

David M. Amodio, John T. Jost, Sarah L. Master, Cindy M. Yee, Neurocognitive correlates of liberalism and conservatism, in: Nature Neuroscience 10, 2007, S. 1246-124; Marco Iacoboni, Joshua Freedman, Jonas Kaplan, Kathleen Hall Jamieson, Tom Freedman, Bill Knapp, Kathryn Fitzgerald, This Is Your Brain on Politics, in: New York Times 11. November 2007; Jeffrey Goldberg, Re-Thinking Jeffrey Goldberg, in: Atlantic Monthly July/August 2008, unter: www.theatlantic.com/doc/200807/mri.

Seite 74 / [12]

Das Manifest. Elf führende Neurowissenschaftler über Gegenwart und Zukunft der Hirnforschung, Gehirn und Geist 6, 2004, S. 30-39.

Seite 74 / [13]

Francisco Ortega, Fernando Vidal (Hg.), Neurocultures. Glimpses into an Expanding Universe, Frankfurt a. M. 2011.

Seite 76 / [14]

Joseph Dumit, Picturing Personhood, Brain Scans and Biomedical Identity, Princeton 2004; Anne Beaulieu, Voxels in the brain: Neuroscience, informatics and changing notions of objectivity, Social Studies of Science 31/5, 2001, S. 635-680.

Seite 76 / [15]

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Zweite Fassung], in: Ders., Gesammelte Werke Bd. 7, Frankfurt a. M. 1991, S. 350-381, hier S. 376.

Seite 77 / [16]

Ludwik Fleck, Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt a. M. 1980, S. 165.

Seite 77 / [17]

David Gugerli, Barbara Orland (Hg.), Ganz normale Bilder: Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit, Zürich 2002.

Seite 77 / [18]

Fleck, Entstehung und Entwicklung (Anm. 16), S. 124.

Seite 78 / [19]

Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, in: Ders., Holzwege, Frankfurt a. M. 1950, S. 1-72, hier S. 8f.

Seite 79 / [20]

Walter Benjamin, Haschisch Anfang März 1930, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt a. M. 1985, S. 587-591, hier S. 588; vgl. dazu Miriam B. Hansen, Benjamin's Aura, Critical Inquiry 34, 2008, S. 336-375.

Seite 79 / [21]

Die in diesem Zusammenhang entscheidende zweite Fassung erstellte Benjamin 1935/36, Benjamin, Das Kunstwerk (Anm. 15), S. 359f. Die beiden letzten Sätze sind der Anmerkung zu dieser Stelle entnommen.

Seite 79 / [22]

Walter Benjamin, Der Sürrealismus, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. II, Frankfurt a. M. 1977, S. 295-310, hier S. 309f.

Seite 80 / [23]

Allan Young, Empathic cruelty and the origins of the social brain, in: Suparna Choudhury, Jan Slaby (Hg.), Critical Neuroscience, S. 159-176.

Seite 80 / [24]

Fernando Vidal, Brainhood, anthropological figure of modernity, in: History of the Human Sciences 22/1, 2009, S. 5-36.

Seite 81 / [25]

Laurence J. Kirmayer, The Future of Critical Neuroscience, in: Suparna Choudhury and Jan Slaby (Hg.), Critical Neuroscience. A Handbook of the Social and Cultural Contexts of Neuroscience, Chichester 2012, S. 367-383.

Seite 81 / [26]

Benjamin, Das Kunstwerk (Anm. 15), S. 373

Seite 81 / [27]

Fleck, Entstehung und Entwicklung (Anm. 16), S. 141f.

Abbildungen

Seite 75 / Abb. 1

Bunte Hirnbilder in der Werbung als Spiegel wissenschaftssoziologischer Einsichten zur Konstitution, Konventionalität und Dynamik neurowissenschaftlicher Visualisierungen.

Seite 82 / Abb. 2

Louise Wilson: Possessed, Installation von 1996.

Art and Subjecthood

TONI HILDEBRANDT WITH MENASHE KADISHMAN

Abb: 1 >

Abb: 2 >

Toni Hildebrandt in conversation with Menashe Kadishman
Tel Aviv, 1-6 June 2012

T.H.: I think a good way to start talking about your work, the process of its making and your thinking as an artist would be to focus on one single image transfer from a found photograph to drawing and sculpture.

I am thinking about the photograph of a Dog eating a Dead Soldier in Sinai by Yasha Agor (fig. 3). It's a photograph from 1956. Years later it became important in your work.

M.K.: I did drawings of this photograph, to transfer the meaning of the image, but these were already images of memories from what I saw in my own lifetime (fig. 4). I made the drawings, which are now in the British Museum in London, in 1985, some sculptural works even later, but the photograph is actually from 1956. I was in the war in 1956 and I remember very strange images from that time. I remember being on an empty road on the way to the canal in Egypt, airplanes were shooting at the camion buses; many soldiers and officers were wounded and killed. When they were killed, they were sitting like marionettes. I remember, in particular there was this one dead soldier lying in the field and his penis was swollen like a hand, it was all blown up in the hot air of the desert and because the penis doesn't have a bone it started to move in the afternoon wind. When I saw this it was like a dog eating a steak.

Only later I saw this photograph you are talking about. I didn't take the photo, but it was the real place where I was. I know the photographer and journalist Yasha Agor, a wonderful friend, and when I told him about my memories in the 1970s he showed me this picture.

Abb: 3 >

T.H.: Please tell me more about how this image affected you in relation to your images from memory and the sketched images that evolved from it.

M.K.: I thought about those memories all the time. I saw a dog and the body covered, and suddenly the hand is taken out. The dog went and pulled the hand. When I saw the dog in the Sinai desert I was only 25 years old. I had an uncanny feeling when I later saw the photograph by Yasha Agor. You know, feelings change, but their definition remains, like a memory, or like a drawing. I made the drawing in free relation to the photograph. When I draw, I arrest my thought, to see what I think, because drawing is the wish to understand the form behind the form, the form behind the feelings and memories. I first drew a dog eating the body, then I drew a dog howling, like a lamentation, mourning along side the dead soldier (fig. 5).

T.H.: You express a sharp empathy without sentimentality in your work. Your statements and attitudes are always very clear, yet also evocative and touching, so that they require empathy from the beholder. In your earlier minimal and geometrical sculptures from the late 1950s and 60s it seems that this kind of emphatic expression was not of any importance.

Abb: 4 >

M.K.: I did my first studies as a sculptor with Moshe Sternschuss, but then in 1954 I met Rudi Lehmann. He came from Berlin to Israel and he had a master-attitude. In some way he worked like Ewald Mataré. He was thinking of the Middle East like an area, like a fluid culture – like there was the same cultural attitude from Assyria to Egypt. He was thinking in a way also of the attitude in Egyptian sculpture, which is very geometrical. If you look at the statues of one of the Pharaohs, it is like a circle, cylinder, triangular. Well, than a bit like Brancusi... In a few words this was his attitude to sculpture in general. But then the interesting point for me was, that the sensitivity came from the animals.

T.H.: Eugène Ionesco was probably the first to underline a special animal gaze in your paintings and sculptures.

M.K.: Yes, he said that the gaze was very «human». People like animals especially those they relate to, like the cat, sheep or donkey.

T.H.: This calls to mind first the way Lévinas' distinguishes between face and «visage», and then to David Grossman's The Smile of a Lamb *from 1982, a widely discussed book in Israel during the 1980s.*

Abb: 5 >

M.K.: These are complex issues, but let me first tell you something about the image of a donkey. The donkey was the only other person, I say «person», who saw Abraham, Isaac and the angel. So he knew a lot of things, but he is quiet, he doesn't talk. Nevertheless he asked himself why are they doing this to themselves? The donkey is like an ancient observer, a dogged survival and a peaceable companion (fig. 6, 7).

When I was young I was living in the kibbutz Yesreel where I was working as a shepherd. I liked very conceptually the «idea» of animals, not that I was directly influenced by Rudi Lehmann or Ewald Mataré to make animals like they did. I already made abstract sculptures in 1959, which I just called «Figures» (fig. 8), but I liked the attitude and the sensitivity a sculptor like Lehmann had for the animals, for the animals as an «idea».

T.H.: After your initial studies in Israel you went to London to continue studying under Anthony Caro at St. Martin's. Michael Fried, in one of his earlier essays on Anthony Caro, writes that «everything in Caro's art that is worth looking at is in its syntax.» And he puts his finger on another difference with traditional sculpture: «In Caro's sculptures, unlike Rodin's, the spectator is not made to feel that the artist has been closely and passionately involved with his materials.» [1]

Abb: 6 >

Abb: 7 >

Abb: 8 >

Abb: 9 >

There might be a very important difference between the work of Anthony Caro and your work that I would like to question here. Fried underlines the importance of what he calls the «syntax» in Caro's work, but when someone experiences the spatial giving of Shalechet *at the Jewish Museum in Berlin (fig. 9), it becomes secondary, or at least questionable to think only about the formal grammar of that very installation.*

Abb: 10 >

M.K.: When Fried talks about composition, gravity, form, shape and size he talks academically. Composition-wise, if you make a sculpture like my Uprise from 1967 (fig. 10) with three circles, its shape of course makes it a self-contained piece. A circle doesn't care what people think about it, so you can talk about syntax, but if you make a sculpture that includes for example a human hand, that element can be disturbed, scared off; it can relate to a different meaning than the pure meaning of a compositional syntax. I have to say that I had a very different relation to Anthony Caro. First of all we are good friends. Second, we used to fight with each other.

T.H.: Ok, but these are personal issues, what about his work?

M.K. Well, in the beginning it was very much related to the work of David Smith, who was a very powerful personality. With Anthony Caro I had two basic arguments on sculpture: regarding tradition and abstraction. Caro was working as an assistant to Henry Moore in the 1950s; he was introduced to David Smith in the early 1960s and then he started to fight with Henry Moore. I remember he wrote an article in the London Times about Henry Moore and about how much he was *passé*... I didn't like that. I also didn't want to continue working with Caro, because I saw how systematically he destroyed the artists who worked with him. Not because he destroyed them, but you work amidst his work, and in a way you change your attitude, because you are involved with the work. Moore's ideas were classical, Greek, natural and fantastic unknown things.

Anthony Caro also used to work a little like Germaine Richier in the beginning. He made the *Cigarette smoker*, an *organic* work, but later when he met Smith he started to get involved with the shapes and forms, and maybe in a way even drawings. David Smith used to make a lot of shapes. What remained was the negative, and the negative was a solid shape; the sculptures were then more like drawings.

T.H. You are referring to the initial formal contours?

M.K.: Yes the intial contour, but the contour actually was not there because of the technique of the spray. The contour was not clear, and what was clear was only the line of the form; the surrounding.

I think for Caro it all developed out of drawing his work. For David Smith it was different from Anthony Caro. Smith was concerned with the relation of the sculpture to the subject, but Caro was more aesthetically concerned with form and shape. When Edward F. Frey wrote about Smith, Caro and me he related me more to Smith than to Caro and maybe it's true. [2] Maybe Caro is more «abstract» but my point is that sculpture cannot be completely abstract.

T.H.: Maybe we should here go back to the Kantian position on modernism by Clement Greenberg, who spoke about two constitutive conventions or norms in modernist painting: flatness and the delimitation of flatness. While Caro's sculpture, as Fried argued, did not draw attention to the objecthood of the material – while he respected the internal structure of sculpture – Smith would have at the same time allowed a more pictorial dimension in his sculptural works. I have the impression that what you call «attitude» exceeds the demand of any logical relation of the medium and its questionable pretension of a visual density; as if there is a critical sculptural imagination that goes beyond the self-criticism of structural abstractness in modernist art. After all, both Caro and Fried were maybe not concerned with how the attitude affects the shape, and I think this is very important in your case.

M.K.: I think Anthony Caro is a great artist, in the sense that he is a great manipulator of shapes and forms and parts. He is not an eclectic artist, but I don't know how much he changed the world of sculpture in general. Anthony Caro was Jewish. «Caro» was a great Rabbi, he was living in Tsefat, in the North of Israel. [3] He wrote a book, they call it «A set table», «The Prepared Table», or the «Well-Laid Table», about the way to live, about what you are allowed to do. It was not just theology, but about the living. What I want to say is that I always thought that Anthony Caro partially denied his Judaism.

T.H.: Your relation to Judaism, to the history and continuity of your society and culture certainly became very important, but in your earlier work you were strictly occupied with problems of high modernism, neo-constructivist abstraction and reduced geometrical figuration. So we are touching on both abstraction and its privation; an innovative sculptural impulse on the one hand and a critical perspective towards profanation of cultural ideas in our time.

M.K.: In the 1960s I did sculptures that somehow related to «minimalism». Let me tell you something about my *Broken Glasses* (fig. 11, 12).

Abb: 11 >

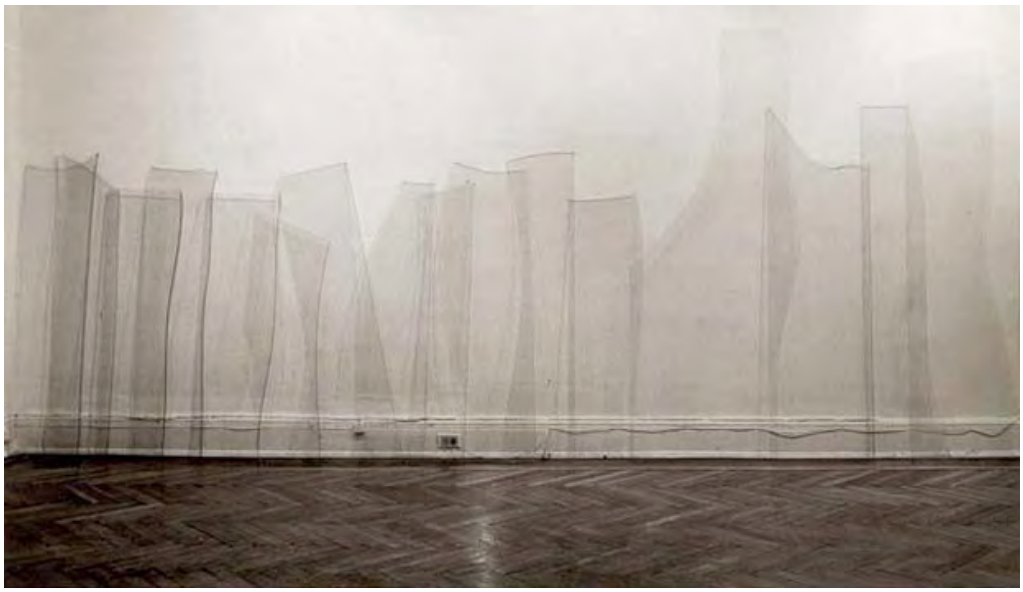

Abb: 12 >

Anthony Caro wanted to avoid material, to have no material at all. So you can paint sculpture and sculpture can still become a painting, but you cannot deny your knowledge of things and turn iron into pure colour. I have nearly an archaeological attitude in this regard. When I was young for example, I also used to make mosaics, affixing the tiny pieces together. Later when I had the exhibitions in Haus Krefeld this was again the point: how to make a sculpture where the material is still present (fig. 13).

Abb: 13 >

In 1968 I was invited to be the first Israeli artist at the documenta in Kassel. I met Rauschenberg and Christo; it was nice, but I realized it was not the main thing, but you have to go through it. Abstraction, Minimal Art, Expressionism, these are all gossip. Think of a simple candelabrum, a half-circle with lights. Let's say it's hanging upside down like a Readymade and you call that Minimal Art. Well, but how can we deny the meaning?

Let me tell you what I did with the notion of the upside-down. We all know the story of Abraham and Isaac. I made some drawings and a sculpture out of rough, raw, iron plates with a ram hanging on the wall; underneath is the head of a boy (fig. 14, 15, 16).

Abb: 14 >

I thought that every boy who died in the war was the figure of the ever-sacrificed son who didn't have a ram as a substitute. Isaac did when the angel said to Abraham «don't touch the boy» and they found a ram. As Amnon Barzel once wrote, the ever-sacrificed son symbolizes the non-appearance of the miracle, the non-involvement of God, and the continuation of the slaughter of the sons. The sacrifice of Isaac is not an abstract symbol for me. It is part and parcel of my own biography and that of my generation, and it may be the biography of my children after me. I consider the story of the sacrifice of Isaac neither as signifying a divine command nor as a decree of God.

Abb: 15 >

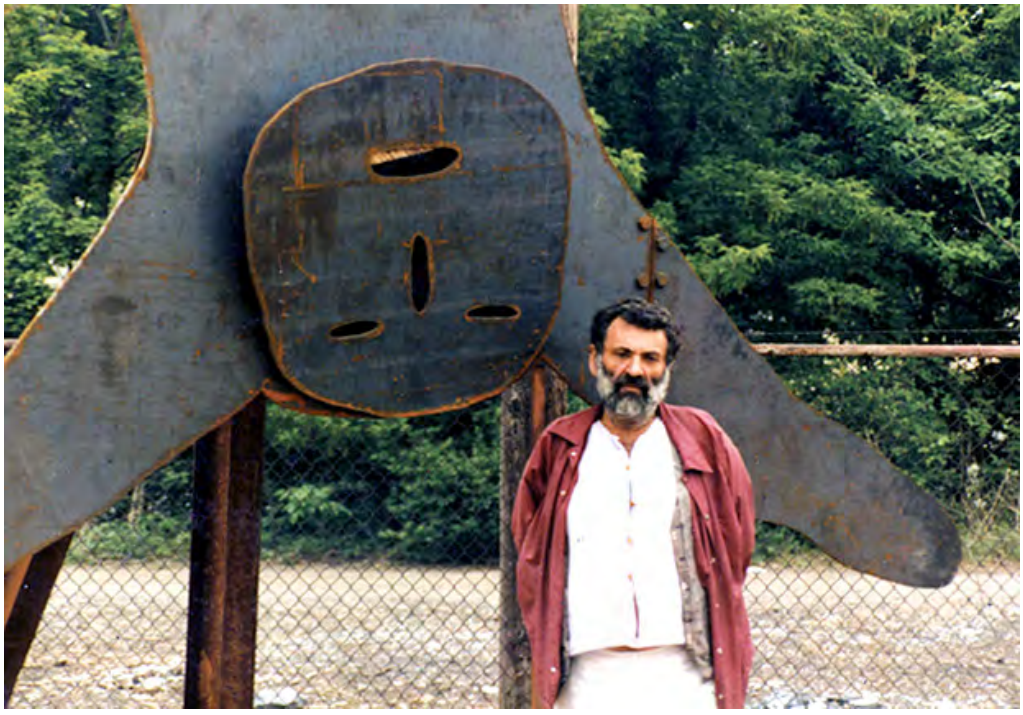

Abb: 16 >

My father was in the Haganah and I was in the army too; I was Isaac and he was Abraham. Now I am Abraham and my son became Isaac.

My son didn't die, but I am talking about attitude, and you know, the attitude becomes form. The main thing, if you can think of it philosophically, is that nobody asks Isaac what he wants. I would say, nobody asks Isaac, but I would answer maybe, so at least hear him speak, because that's what Isaac wants. What is most frightening is that in every generation Isaac returns, and is again sacrificed. The ram will triumph over Isaac, the raven over innocence and the vulture over the fallen angel – each embodying the innocent Isaac.

If you look at my work *Shalechet* (fig. 17) you could also see heads falling down, it is a variation of this idea – Giuseppe Ungaretti once wrote in a poem, «fallen soldiers are like leaves in autumn.» [4] Arturo Schwarz gave me that poem.

Abb: 17 >

T.H.: Talking about your profane interpretation of the Sacrifice of Isaac reminds me of your dialogue with the American sculpture George Segal. You and your son Benjamin modelled for him in 1973, in fact as an Abraham-Isaac-group (fig. 18).

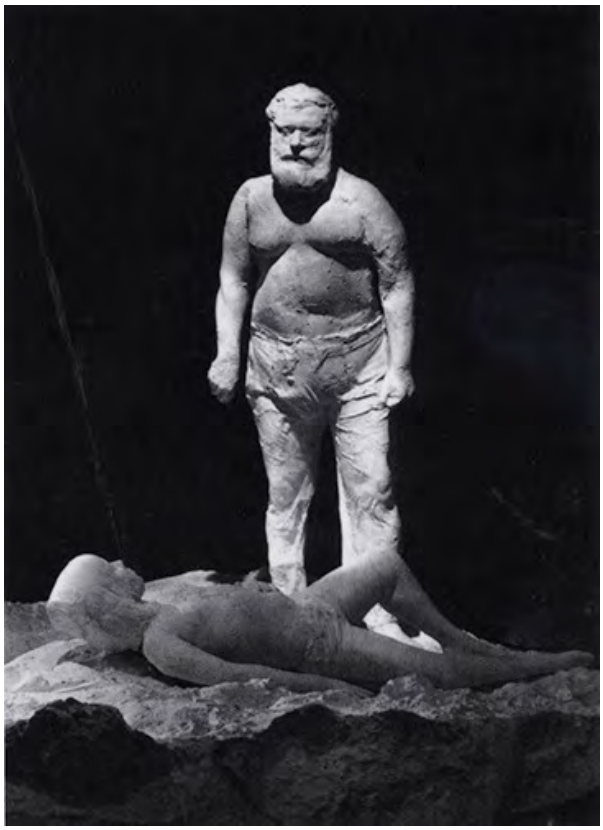

Abb: 18 >

M.K.: George Segal worked with an innovative casting technique, but in some way he also related more to the tradition of David Smith. When he came to Israel he had certain ideas of how Abraham should look. He was looking for a very skinny person, but everyone he asked was scared to be the model, so I said if you don't mind you can cast my 9-year-old son and me. When we went to Jaffa and I held the knife to my son, I remember that I really didn't like it. I wasn't scared superstitiously, but I felt in a way like someone who says «I don't like this kind of joke». I was really affected and it was a good experience for me too.

T.H.: We've talked about the narrative and metaphorical dimension of your work. I wonder how this relates to the material embodiment of the sculpture. The use of «material», of glass, wood, iron, and even living sheep was certainly very important for your work. In Shalechet *you were cutting faces, «visages» as Lévinas would have said, from hand (fig. 19). You used sheet iron, like in the monumental sculptures* Sacrifice of Isaac. *How would you describe the relation between the sculptural imagination and the way the material physically yields?*

Abb: 19 >

M.K.: I was never interested in any kind of material iconography. Necessity always made the relation. *Shalechet* is a very good proof of this approach. First my drawing on paper became a line cut in iron. The cutting line is sharp, and in touching my iron sculptures a caressing hand is liable to be grazed or even wounded. Nothing springs forth without pain.

For the Jewish Museum in Berlin I translated Shalechet, the Hebrew one-word term for «fallen» or «dead leaves», to «Abblätterung». It's also the best translation for the material process, even if it is not communicable.

T.H.: Tell me more about that name.

M.K.: In the autumn all the leaves are falling. As Ungaretti wrote, «fallen soldiers are like leaves in autumn». But I never wanted to make a monument for the Jewish people. It could be for the First World War too, wherever people get killed. It could be for Hiroshima. We don't work for the past or the future, we talk about it, but you don't issue warnings. Art after all doesn't change existing situations like peace or marketing, business et cetera, but maybe art can alleviate a certain pain.

T.H.: So first of all, the context of your art is not specific, and second, your art is not compulsive. Your work reflects not on one single historical archive, but rather on the modern paradigm of sacrifice as such.

M.K.: I understand what you mean. If you take the sculpture that you have in the Jewish Museum in Berlin, people can say like this: «I can hear the train to the concentration camp when you walk on it, because the iron is hitting iron», However, when I had it exhibited with about 3000 pieces in Kamakura in Japan, in a very ancient Japanese city, it had a completely different contextual meaning (figs. 20, 21).

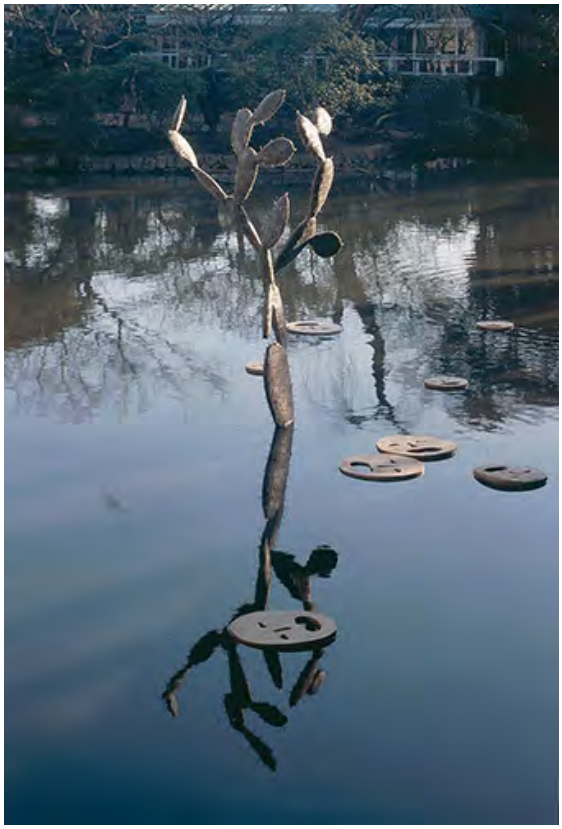

Abb: 20 >

I was there at the Museum of Modern Art with my friend, the artist Dani Karawan. We had a canal around the museum and I placed floating heads on the water. I carved them from wood. Inside of the museum there was a big window and I placed about 2000 heads wrought in iron on the floor, so you could see from those heads through the window to the wooden pieces. In the middle of the water Dani Karawan planted a cactus. Anyhow, in all my life I never did what they call «site-specific» art, because I wanted to realize an idea and not provide a place with mere decoration, however critical that might be, to a place. The idea leads to a work that takes on another shape, even another meaning when it is embedded in the specific situation of different places, with all their historicity of course.

Abb: 21 >

So as you said, *Shalechet* is a «paradigmatic» work. Any further translation is free, like the art itself should be free. The paradigmatic work has no defined place or space. I think an artist makes not one work in his life, but rather chapters.

Fussnoten

Seite 88 / [1]

Michael Fried, Anthony Caro, in: Art and Objecthood. Essays and Reviews, Chicago 1998, p. 273. This is the introduction to a catalog accompanying the exhibition Anthony Caro: Sculpture 1960-1963, held at the Whitechapel Art Gallery in London in September and October 1963; the catalog is unpaginated. The essay was also published in Art International 7 (Sept. 25, 1963), pp. 68-72.

Seite 92 / [2]

«In London during the late 1950s, Kadishman studied with Anthony Caro and subsequently became an internationally recognized minimalist and neo-constructivist sculptor. His works of that period are notable for their daring compositional tensions, frequent defiance of gravity and unusual combinations of materials, and also for the extraordinary range of imagery and expressive effect achieved through the permutations of a very few geometrical forms. What is also remarkable about these minimalist works is that they are almost always pictorial and have more in common with the sculpture of David Smith than with Caro himself.» Edward F. Fry, Kadishman, Myth, and Modernity (1987), in: Menashe Kadishman, ed. Jacob Baal-Teshuva, Munich 2007, p. 88.

Seite 93 / [3]

Joseph ben Ephraim Karo, also spelled Yosef Caro, or Qaro (1488-1575) was the author of the last great codification of Jewish law, the Bet Yosef («House of Joseph»). Its condensation, the Shulchan arukh, «The Prepared Table», or the «Well-Laid Table», is still authoritative for Orthodox Judaism.

Seite 97 / [14]

Giuseppe Ungaretti, Vita d'un uomo. Tutte le poesie, ed. Leone Piccioni, Milan 1970, p. 87.

Abbildungen

Seite 85 / Abb. 1

Stanley I. Batkin, Portrait of Menashe Kadishman, 1979, Information Center for Israeli Art at the Israel Museum, Jerusalem. (All images reproduced with kind permission of the artist © Menashe Kadishman.)

Seite 85 / Abb. 2

Menashe Kadishman, Sculpture, 2001, corten steel, h. 100 cm. Family Plazza, Yad Vashem Holocaust Museum, Jerusalem, gift of Ruth and Felix Zandman.

Seite 86 / Abb. 3

Yasha Agor, Dog Eating a Dead Soldier in Sinai, 1956, photograph.

Seite 87 / Abb. 4

Menashe Kadishman, Dog Eating a Dead Soldier, 1985, pencil on paper, British Museum, London.

Seite 88 / Abb. 5

Menashe Kadishman, Dog Eating a Dead Soldier, 1985, pencil on paper, British Museum, London.

Seite 89 / Abb. 6

Menashe Kadishman, Donkeys, 1983, temporary installation.

Seite 89 / Abb. 7

Menashe Kadishman, Donkeys, 1983, temporary installation.

Seite 90 / Abb. 8

Menashe Kadishman, Altar, 1961, bronze, h. 24 cm. Galia and Chaim Topol Collection, Tel Aviv.

Seite 90 / Abb. 9

Menashe Kadishman, Shalechet (Fallen Leaves), 1997-99, installation of c. 20,000 iron heads. Jewish Museum, Berlin; permanent loan by Dieter and Si Rosenkranz.

Seite 91 / Abb. 10

Menashe Kadishman, Uprise, 1967, corten steel, h. 1,500 cm. Square at Habima National Theater, Tel Aviv; Collection Tel Aviv Municipality. Photo: Toni Hildebrandt.

Seite 93 / Abb. 11

Menashe Kadishman, Broken Glass Door, 1971, wood and glass, h. 200 cm, Museum Haus Lange, Krefeld.

Seite 94 / Abb. 12

Menashe Kadishman, Broken Glass, 1976, Rina Gallery, New York.

Seite 94 / Abb. 13

Menashe Kadishman, In-Out, 1972, glass wall and iron tube, 500 x 40 cm, installation at Museum Haus Lange, Krefeld.

Seite 95 / Abb. 14

Menashe Kadishman, Sacrifice, 1983, pencil and panda pencil on paper, Telma and Abraham Ofek, Jerusalem.

Seite 96 / Abb. 15

Menashe Kadishman, Sacrifice of Isaac, 1982-85, corten steel, 3 parts: ram 350 x 700 x 800 cm; weeping woman 250 x 500 x 300 cm; Isaac 240 x 220 cm. Tel Aviv Museum of Art; gift of Rachel and Dov Gottesman.

Seite 96 / Abb. 16

Menashe Kadishman with his work Sacrifice of Isaac (1987).

Seite 97 / Abb. 17

Menashe Kadishman, Shalechet (Detail).

Seite 98 / Abb. 18

George Segal, Abraham Sacrifices Isaac, 1973, plaster, 214 x 275 x 260 cm. Tel Aviv Museum.

Seite 99 / Abb. 19

Menashe Kadishman, Shalechet (Detail).

Seite 100 / Abb. 20

Menashe Kadishman, Shalechet, 2001, Museum of Modern Art, Kamakura.

Seite 101 / Abb. 21

Menashe Kadishman, Shalechet, 2001, Museum of Modern Art, Kamakura.

Ungeschehene Kunst

ALEXANDER LINKE MIT ANNA M. STORM

Überlegungen zum Erkenntnisgewinn faktischer Alternativen

«Sechs Bilder, in denen jeweils zwei Monate dargestellt sind – das ist nach Tolnay, die Lösung des ikonographischen Rätsels. Ich bleibe einen Moment bei diesem Gedanken. Sechs Bilder: drei in Wien, eines in Prag, eines in New York, und eines wird sehr bald hier an dieser Wand, in diesem Zimmer hängen, ein, zwei Tage lang, bevor es seinen rechtmäßigen Platz in der National Gallery einnehmen wird. Eines von sieben fehlenden Bildern aus Bruegels großer Landschaftsserie gefunden zu haben wäre eine ruhmreiche Leistung, in der ich mich bis ans Ende meiner Tage würde sonnen können. Aber das *eine* Werk gefunden zu haben, das den Zyklus vervollständigt…» [1]

Faktisch nicht ausgeführte, zumindest nicht überlieferte Gemälde poetisch zu imaginieren, um sie als Interpretationshilfe für tatsächlich ausgeführte Kunstwerke zu instrumentalisieren, mag im Rahmen eines Romans durchaus unterhaltsam sein, als Modus der wissenschaftlichen Reflektion ist das Verfahren ungeeignet. Und dennoch: die Geschichtswissenschaft kennt durchaus das Nachdenken über «ungeschehene Geschichte» und die Frage, «was wäre geschehen, wenn?». Diese von Alexander Demandt wissenschaftlich konzeptualisierte Betrachtungsweise der Geschichte nutzt kontrafaktische Szenarien unter anderem, um ein tieferes Verständnis für Entscheidungssituationen sowie eine Gewichtung von Kausalfaktoren zu gewinnen; weiterhin kann es hilfreich bei der Begründung von Werturteilen und der Abschätzung von Wahrscheinlichkeiten sein. [2]

Ich möchte der ungeschehenen Geschichte einmal versuchsweise die ungeschehene Kunst(geschichte) zur Seite stellen. Nicht jedoch im Sinne einer kontrafaktischen Betrachtungsweise, sondern als eine Frage nach dem analytischen Potential faktisch realisierter Alternativen. Systematisch lässt sich das Feld dabei in zwei Bereiche unterteilen: 1. Fragen nach zentralen Entscheidungssituationen, die bei der Planung und Realisation komplexer Ikonographien auftreten können, sowie nach möglichen Gewichtungen einzelner Gestaltungselemente, die sich nur aus dem Abwägen alternativer Konzepte ableiten lassen. 2. Fragen nach den Möglichkeiten einer werkimmanenten Kunstkritik, d.h. Werturteile aus dem kontrastierenden Vergleich alternativer Bildkonzepte zu begründen.

Eine derartige Betrachtungsweise hat in der Kunstgeschichte bislang kaum Konjunktur. Am ehesten finden sich Ansätze in der Architekturforschung, deren Gegenstände immer wieder auch baulich nicht realisierte Modelle, also eben gerade faktisch belegbare Alternativen sind. Die luzideste Studie in diesem Sinne hat Horst Bredekamp mit dem Buch *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung* [3] vorgelegt: Brüche und Planwechsel im architektonischen Realisationsprozess werden von Bredekamp als werkimmanente Reflexionsebene genutzt, um aus der Prozessualität der Werkgenese und aus der Kontrastierung von Optionen analytisches Kapital zu schlagen. Bredekamp versteht das Bauen im Falle St. Peters als «Negation von Zerstörung», also als eine Bewältigungsstrategie jener durch Zerstörung ungeschehenen, faktisch aber noch greifbaren Alternativen.

Was bei Sankt Peter funktioniert – so die Hypothese – müsste sich ähnlich gewinnbringend auch auf die Malerei übertragen lassen. Es kann dabei nicht um die Frage nach Pentimenti und kleineren Korrekturen in der schrittweisen Realisierung eines Gemäldes gehen. Im Vordergrund sollen vielmehr strategische Entscheidungen, Zäsuren, Brüche und Oppositionen stehen, die sich als ‹echte› Alternativen, d.h. durch einen kontrastierenden Vergleich auswerten lassen. Welche Ideen werden verworfen? Welche alternativen Gesamtkonzepte komplexer Bildarrangements werden erprobt, dann aber doch nicht realisiert? Solche und ähnliche Fragen nach dem *Ungeschehenen in der Kunst* ermöglichen es, eine werkimmanente Diskursebene zu erschließen, die ein zusätzliches Interpretations- und Bewertungspotential eröffnet.

Entscheidungssituationen und Gewichtung von Kausalfaktoren

Im Hinblick auf die Entstehung komplexer Ikonographien habe ich mich bereits an anderer Stelle mit Peter Paul Rubens‘ (1577–1640) typologischem Bildprogramm der Antwerpener Jesuitenkirche von 1620 beschäftigt. [4] Durch die Auswertung der überlieferten Schrift- und Bildquellen konnte ein alternativer Programmentwurf rekonstruiert werden, der einst bis ins kleinste Detail geplant und teilweise sogar schon umgesetzt wurde, vor seiner endgültigen Fertigstellung jedoch nochmals gravierende Modifikationen erfuhr. Erst aus dem kontrastierenden Vergleich des rational geplanten und dann später doch abweichend realisierten Bildensembles ergeben sich aufschlussreiche Einsichten in die Genese komplexer Ikonographien und jene künstlerischen Prinzipien, denen eine zentrale Rolle bei der Vermittlung der Programminhalte zukommt.

Noch entscheidender aber ist, dass erst aus der Auswertung der Programmalternativen die spezifischen Entscheidungssituationen sichtbar werden, die zur strategischen Modifikation des komplexen ikonographischen Arrangements führen und die im Hinblick auf dessen Deutung überhaupt erst eine Annäherung an eine historische Semantik ermöglichen. Mir ist weniger daran gelegen, ein lineares Evolutionsmodell umfangreicher Bildprogramme zu betonen. Es geht mir um die bildimmanenten Reflexionen über die medialen Vermittlungsstrategien und Inhalte. Dabei handelt es sich nicht selten um Bewältigungs- und Lösungsstrategien, die vor allem an den Bruchstellen und in kritischen Momenten des Entstehungsprozesses auftreten.

Ohne an dieser Stelle nochmals die zentralen Argumente dieser Analyse zu wiederholen, soll an einem analogen Fallbeispiel, an Michelangelos (1475–1564) Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, auf das Analysepotential faktisch realisierter Alternativen eingegangen werden.

Abb: 1 >

Vergleicht man etwa die anfänglich noch recht übersichtlichen Entwurfsskizzen zu diesem Bildprogramm mit dem komplexen Figuren- und Szenenarrangement, das Michelangelo später am Deckenspiegel tatsächlich ausgeführt hat, so bieten sich zwei unterschiedliche Betrachtungsweisen an. Zum einen ließe sich der strukturelle Aufbau des Deckenfreskos genetisch aus den im Medium der Zeichnung erprobten Ornamentfeldern ableiten, deren schrittweise Variation schließlich in die hinsichtlich ihrer Größe alternierenden und abwechselnd durch Tondi gerahmten Historienszenen münden. [5] Zum anderen – und dieser Weg soll im Folgenden beschritten werden – lässt sich nach den ‹Ausscheidungen› im Entwicklungsprozess fragen. D.h. nach den Optionen, die erst erwogen, dann aber wieder verworfen wurden, um andere und offenbar bedeutungsvollere Optionen zu verfolgen.

Ich beschränke mich an dieser Stelle darauf, den Grundgedanken in der gebotenen Kürze zu veranschaulichen: Am Beginn steht der Auftrag Julius II. (1443–1513) an Michelangelo, den Deckenspiegel mit Ornamentfeldern zu füllen und die zwölf Zwickel am Gewölbeansatz mit der Darstellung der zwölf Apostel zu schmücken. [6] Für Michelangelo sind diese sitzenden Apostelfiguren zugleich Ausgangs- und Orientierungspunkt der Planung, wie eine frühe Entwurfszeichnung belegt.

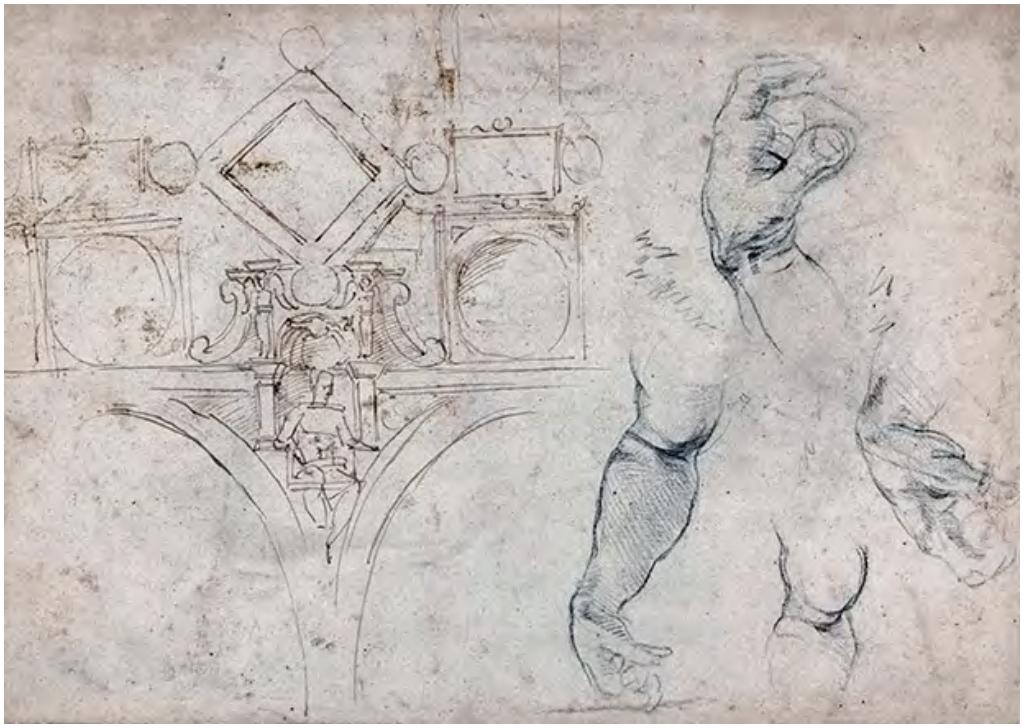

Abb: 2 >

Probleme bei der komplizierten Einteilung des Gewölbespiegels führen zu weiteren Zeichnungen, in denen Varianten der Ornamentgeometrie erprobt werden.

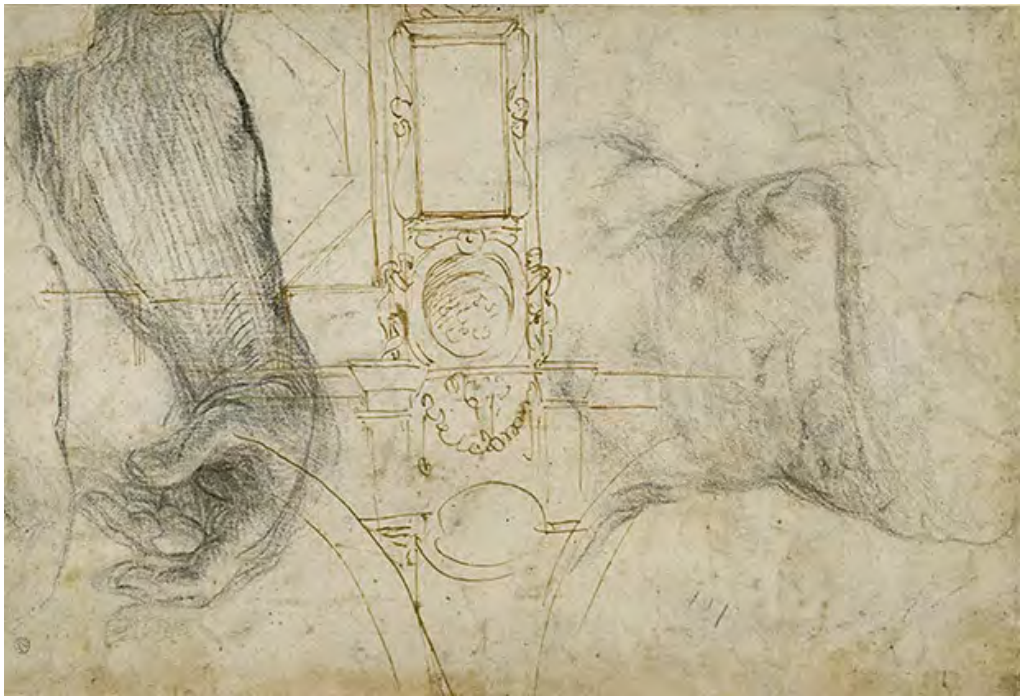

Abb: 3 >

Abb: 4 >

In diesem Prozess deutet sich zwar durchaus schon die später so dominante Abfolge großer und kleiner Bildfelder für den Historienzyklus an; viel entscheidender ist jedoch, dass der Fokus der Zeichnung nach wie vor auf dem Gewölbeansatz liegt. Dort ist nun jedoch kein sitzender Apostel, sondern ein leerer Thron zu erkennen.

Wie bedeutsam dieses Detail des leeren Thrones ist, wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass alle Schwierigkeiten bei der Konzeption der Ornamentgeometrie gerade daher resultieren, dass Michelangelo hier nicht von der Gewölbemitte aus, sondern von den Zwickeln her plant. Bedeutungsvoll ist weiterhin, dass dem leeren Thron auf der Vorderseite des Blattes eine isolierte Sitzfigur auf der Rückseite antwortet, die nun jedoch nicht mehr als Apostel, sondern als Sibylle entworfen ist. [7]

Für den hier verfolgten Gedankengang ist es wichtig, dass es sich bei dem Austausch der Apostel durch die Sibyllen (und Propheten) um einen bewussten Vorgang handelt und dass diese Figuren weiterhin im Mittelpunkt der Programmplanung stehen. Bei diesem Figurentausch handelt es sich um eine kritische Entscheidungssituation, aus der heraus eine Reihe weiterer Modifikation resultieren: So beispielsweise die später erfolgte Entscheidung, den Deckenspiegel statt mit Ornamentfeldern mit Historienszenen zu dekorieren.

Der Einblick in die Entscheidungssituation erlaubt es, die einzelnen Elemente der Deckenikonographie gegeneinander zu gewichten und damit die Propheten und Sibyllen im Hinblick auf eine Interpretation des gesamten Bildprogramms stärker als bislang in der Forschung üblich in den Vordergrund zu rücken. [8] Diese heidnischen und alttestamentlichen Gestalten lassen sich als Künder der Ankunft, der Passion und der Todesüberwindung Christi interpretieren – ein thematischer Zusammenhang, der sich bereits im Bildprogramm des Quattrocento an den Wänden repräsentiert findet. Die Propheten und Sibyllen sind Repräsentanten einer früheren Heilszeit und ihre besondere geschichts-theologische Bedeutung liegt gerade darin, nach dem Prinzip der Verheißung und Erfüllung die unterschiedlichen Heilszeiten aufeinander zu beziehen und damit auf Gottes übergreifenden Heilsplan hinzuweisen. [9]

Mit der Wahl dieser typologisch-exegetischen Metafiguren bahnt Michelangelo einen Weg, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht gänzlich festgelegte Deckenikonographie (später als Genesiszyklus ausgeführt) auf den älteren und in sich bereits typologisch argumentierenden Moses- und Christus-Zyklus zu beziehen. Die biblischen und paganen Seher fungieren in dieser Perspektive als Beziehungsstifter zwischen dem alten und dem neuen Bildprogramm. Sie vermitteln durch ihre Position am Gewölbeansatz nicht nur formal zwischen den älteren Wand- und den projektierten Deckenbildern, sondern wirken auch als inhaltliches Bindeglied.

Sie organisieren den semantischen Zusammenhalt des über mehrere Generationen entstandenen, die Kapelle nun vom Boden bis zum Gewölbescheitel ausfüllenden Bildprogramms und verweisen auf eine typologische Entsprechung der Heilszeiten: *sub gratia* (= Christuszyklus), *sub lege* (= Moseszyklus) und *ante legem* (= Genesiszyklus).

Falsche und echte Alternativen: Zur Begründung von Werturteilen

A) Falsche Alternativen: Gotik und Renaissance – Florenz um 1400

Eine etwas andere Dynamik erhält das Nachdenken über alternative Künstlerkonzeptionen, wenn man die Aufmerksamkeit nicht wie zuvor auf das schrittweise Erproben und Verwerfen von Alternativen im Entstehungsprozess *eines* Kunstwerks fokussiert, sondern *zwei* parallel entstandene Werke betrachtet, die wie etwa die Konkurrenzreliefs von Lorenzo Ghiberti (1378–1455) und Filippo Brunelleschi (1377–1446) von 1401/1402 als Wettbewerbsbeiträge für die zweite Bronzetür des Florentiner Baptisteriums geschaffen wurden.

Abb: 5 >

Abb: 6 >

Dieser Fall ist deshalb so interessant für die hier zu erprobende Betrachtungsweise, weil der Siegerentwurf Ghibertis forschungsgeschichtlich wiederholt als epochemachendes Werk charakterisiert wurde. [10] D.h. Sieger- und Verliererentwurf werden mit ästhetischen Werturteilen verbunden, die eine scharfe Opposition zwischen der begrüßenswerten neuen Epoche (= Renaissance) und der verwerflichen Tradition (= Gotik) proklamieren. So beispielsweise jüngst bei Andreas Tönnesmann:

«Ghibertis Relief mit der Darstellung des Isaakopfers [...] gehört zu den ersten Werken der Renaissance, und doch fasst es jene doppelte Zielsetzung, die prägendes Merkmal der neuen Kunst werden wird, bereits in eine endgültige Form: die Orientierung an der Antike und den umfassenden Anspruch auf Neuerung.» [11]

Während Tönnesmann im Siegerentwurf Ghibertis die Quintessenz der Renaissancekunst erkennt und die Reliefs somit als Repräsentanten einer alten und neuen Kunstanschauung interpretiert, überbietet Alexander Markschies die Logik der Epochenschwelle sogar noch dadurch, dass er sich stärker auf das im Wettbewerb unterlegene Brunelleschi-Relief konzentriert und dieses gleichsam im Sinne der Moderne aktualisiert:

«Ghibertis Werk ist ohne Zweifel in einem geradezu klassischen Sinne schön, die Figur des Isaak gewiss eine der herrlichsten Aktdarstellungen der Renaissance. [...] Brunelleschi dagegen agiert eckiger, ihm geht es weniger um Schönheit als um Spannung. Das Bildfeld und damit die Sicht auf die Geschichte sind parataktisch organisiert, durch das Nebeneinander der Elemente bestimmt. Ohne Zweifel ist die Grundhaltung moderner, man scheint wie durch ein Stroboskop auf die Szenerie zu blicken, oder könnte die Komposition als Collage beschreiben.» [12]

Der abgewiesene Entwurf wird damit zur Avantgarde avant la lettre stilisiert, zu einem Exempel der Überwindung klassischer Renaissanceideale, wie der Ausgewogenheit der Komposition und der geradezu topischen Aktdarstellung, bevor die Epoche überhaupt erst begonnen hat. Die modernistische Umwertung des Brunelleschi-Stils lässt sich mit dem Bedauern früherer Forscher verknüpfen, dass der konservative «Gotiker», Ghiberti, gegen den sonst so «fortschrittlichen» Brunelleschi gewann. [13] Wie man es auch dreht und wendet: Kern der Diskussion ist das Thema der Epochenschwelle (Gotik–Renaissance) bzw. die Begründung ästhetischer Werturteile aus dem kontrastierenden Vergleich von Innovation und Tradition. Doch werden durch das Wiedererkennen von Renaissancetopoi im Siegerentwurf noch keine Werturteile werkimmanent begründet. Dass dies auch gar nicht so einfach ist, hat Hanno Rauterberg in seiner ausführlichen Würdigung der Konkurrenzreliefs gezeigt. [14] Bezeichnend ist, dass die Stilauffassungen beider Künstler in dem Bemühen korrelieren, angestammte Kunstformen zu reaktivieren – im Falle Brunelleschis etwa der archaischen Formenwelt Giottos und im Falle Ghibertis der idealisierenden Formensprache des ‹Internationalen Stils›. Gemein ist beiden Entwürfen auch ein Streben nach einer realitätsnahen Mimesis, die sich allenfalls unterschiedlich, d.h. in der *aemulatio* einer antiken Klassik (Brunelleschi) oder aber im ‹Realismus› der Naturannährung (Ghiberti) artikuliert.

Die Frage der Beurteilung muss sich also statt auf die Reliefplatten zunächst auf die Beschaffenheit der öffentlichkeitswirksamen Konkurrenzsituation selbst richten. Wie Rauterberg mit Blick auf die Forschungsgeschichte treffend resümiert, wird der Wettbewerb mehrheitlich als ein auf Fortschritt ausgerichtetes Instrument verstanden, das die Hervorbringung künstlerischer Alternativen und damit schließlich die Entwicklung von Stil insgesamt forciert. [15] Vor dem Hintergrund dieser Prämisse steuert aber jedwede Differenzierung der Reliefs fast zwangläufig auf eine wie auch immer beschaffene Epochenschwelle zu, die einen Übergang von der Tradition zur Innovation markiert.

Als Schwierigkeit bei der Beurteilung der Konkurrenzsituation erweist sich, dass die Quellen weder über den genauen Ausgang des Wettbewerbs noch über etwaige Begründungen der Juroren Auskunft geben. Die beiden biographischen, sich jedoch widersprechenden Berichte der Konkurrenten sind hier ebenfalls unzuverlässig. Ob also Ghiberti, wie er selbst behauptet, den Wettbewerb tatsächlich klar gewonnen hat («Mi fu conceduta la palma della uictoria»), oder ob es zu einer Pattsituation mit dem Brunelleschi-Entwurf kam, wie wiederum dieser verlauten lässt («che amendue e modelli erano bellissimj»), kann nicht sicher entschieden werden. [16]

Aufschlussreicher ist dagegen der Umstand, dass man überhaupt beide Reliefplatten bewahrte und nicht, wie es in früheren Jahrhunderten üblich war, den Verliererentwurf vernichtete. Denn die Verfahrensweisen der Künstlerwettbewerbe ändern sich gerade am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance dahingehend, dass die Wettbewerbsbeiträge als Belegstücke erhalten bleiben, ja als Kunstwerke eigenen Rechts betrachtet und bewahrt werden. [17] Die Form des Wettbewerbs ist hier also bereits trügerisch, weil es sich bei der Konzeption desselben nach dem Vorbild des antiken *Agon* um einen Wettstreit handelt, der auf Augenhöhe durchgeführt wird: «Renaissance rivalry implies parity or near-parity, which is to say, one's rival is essentially one's peer: one does not duel with an inferior. This equality implies in turn an appreciation of an artist's status that was characteristic of the Renaissance.» [18] Damit ist auch gesagt, dass die Funktion einer Wettbewerbs nur vordergründig darin besteht, ein Qualitätsurteil zu fällen. Vielmehr darf man hinter dem Verfahren als solchem die Intention erkennen, Öffentlichkeit zu erzeugen und speziell im Falle des Florentiner Wettbewerbs für das Dekorationsprojekt des Baptisteriums zu werben. [19]

Vergleicht man schließlich die beiden Reliefs, so lassen sich selbstredend Unterscheide in der Behandlung des vorgegeben Themas, der Komposition und der Körperauffassung identifizieren. Sie betreffen aber eher Details und es fällt bei genauerer Betrachtung nicht gerade leicht, die Nuancen als echte Alternativen gegeneinander zu stellen. Vielmehr überwiegen qualitative Gemeinsamkeiten. So hat man etwa in beiden Entwürfen einschlägige Antikenzitate erkannt. [20] Bedingt durch das vorgegebene Sujet sind beide Darstellungen durch eine große *varietà* gekennzeichnet: So betont etwa Giorgio Vasari die besondere Figurenvielfalt, den Abwechslungsreichtum der Tierdarstellung und die technische Herausforderungen: «Als Thema wählten sie die Szene, wie Abraham seinen Sohn Isaak opfert, weil besagte Meister ihrer Meinung nach hier in der Lage sein sollten, ihr Können in den schwierigen Bereichen der Kunst unter Beweis zu stellen, da die Szene Landschaften, nackte Körper, Kleider und Tiere vorsah und man außerdem die vorderen Figuren im Vollrelief, die zweiten im Halb- und die dritten im Flachrelief ausführen konnte.» [21]

Wie Ulrich Heinen jüngst gezeigt hat, leisten sogar beide Bronzereliefs auf ihre spezifische Weise einen gleichwertigen Beitrag zu einem neuen Verständnis visueller Medialität. [22] Erstmals behandeln hier zwei Künstler das Prinzip der Mehransichtigkeit als medienspezifisches Instrument der bildlichen Erzählung und theologischen Argumentation.

Das Missverständnis ist also bereits auf der Ebene des Konkurrenzkampfes zu verorten. Dieser bringt keine echten Alternativen hervor, weil hier eben nicht Tradition und Innovation im Widerstreit liegen, sondern es sich um einen Wettkampf auf Augenhöhe handelt: Nicht zwei Künstler unterschiedlicher Generationen treten gegeneinander an, sondern zwei Gleichaltrige. Keiner der Entwürfe ist in diesem Sinne fortschrittlicher, moderner. Eine Bevorzugung des Ghiberti-Entwurfs als epochemachendes Werk ist unzulässig, denn die stilistischen Unterschiede in Bezug zum *modello* Brunelleschis lassen sich nicht mit den Kategorien von Innovation und Tradition verrechnen. An dieser Nähe scheitert folgerichtig jeder Versuch werkimmanent Werturteile zu begründen.

B) Echte Alternativen: Tradition und Avantgarde bei van Gogh [von Anna M. Storm]

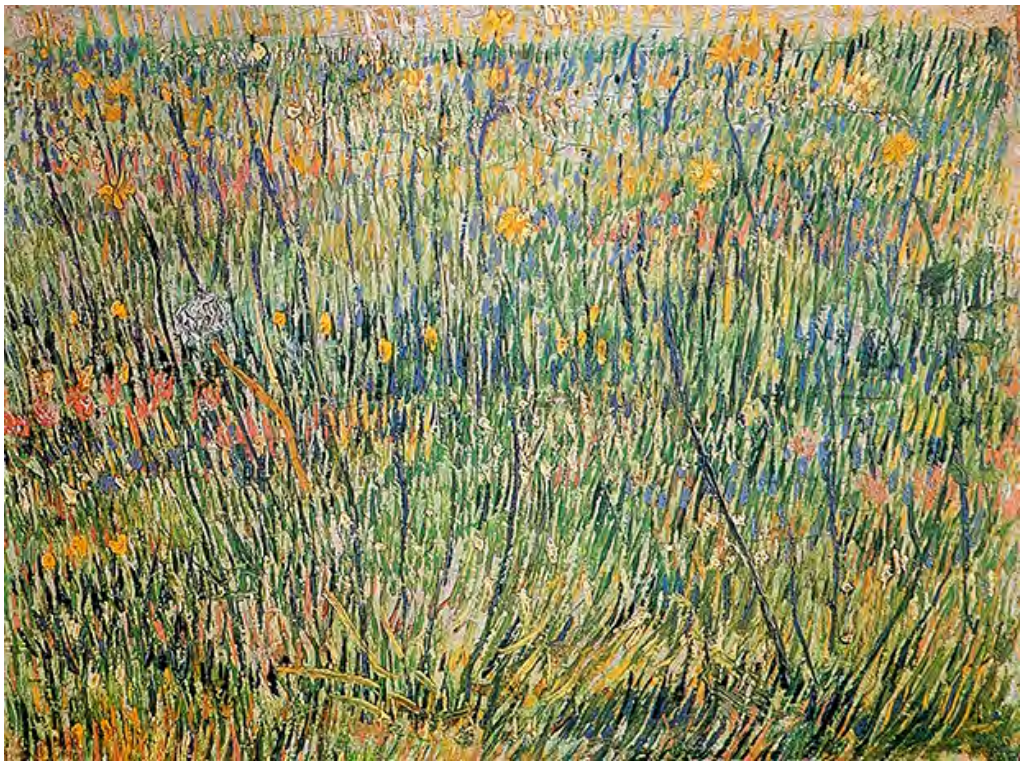

Abb: 7 >

Als Beispiel einer ‹echten Alternative› soll im Folgenden ein Werk Vincent van Goghs (1853 – 1890) vorgestellt werden, unter dessen Oberfläche sich eine zweite, vom Künstler übermalte Arbeit verbirgt.

Die im Frühjahr 1887 in Paris entstandene Landschaft *Blühende Wiese* [Abb. 7] zeigt eine satt grüne Grasfläche, deren Grenzen ausserhalb des Bildraumes liegen. Dünne, lang gezogene Pinselstriche markieren einzelne Grashalme und strukturieren die Fläche – ja, sie verleihen ihr sogar einen stringenten Rhythmus. Dazwischen behaupten sich locker aufgesetzte Farbtupfen in zarten Gelb-, Rosa- und Blautönen, die sich zu Blumen- und Blütenformationen zusammensetzen.

Dass unter der dicht bewachsenen Sommerwiese noch ein weiteres Gemälde verborgen liegt, ist mit blossem Auge nicht zu erkennen. Erst aufwendige technische Untersuchungen konnten die darunter liegende Malschicht sichtbar machen. [23] Zu Tage trat das Porträt einer weiblichen Figur, ein Schulterstück, das fast die gesamte Bildfläche einnimmt.

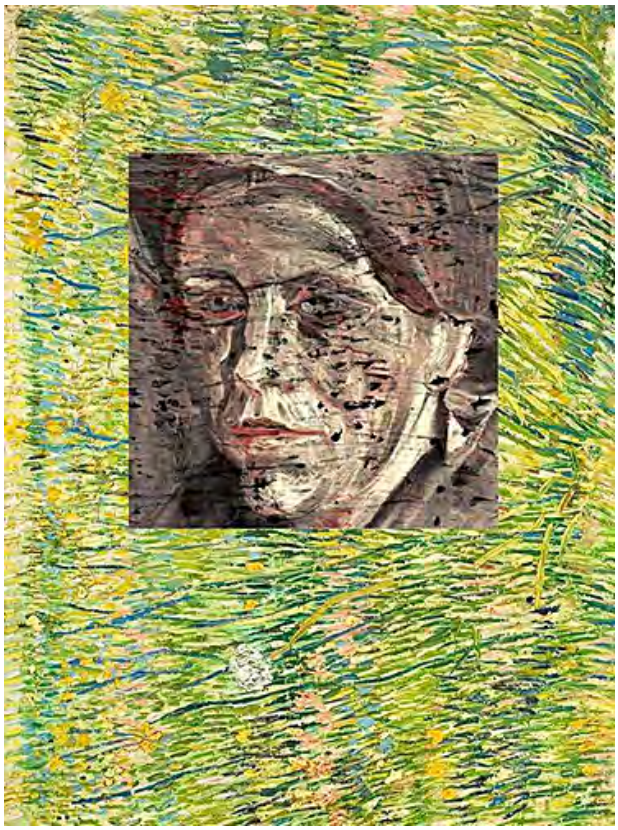

Abb: 8 >

Die Figur ist im leichten Profil dargestellt. Die hellen Augen blicken am Betrachter vorbei, der Gesichtsausdruck wirkt müde, unbeteiligt.

Sie trägt eine Kopfbedeckung. Die Farbpalette bewegt sich zwischen hellen Gelb- und dunklen Brauntönen, dicke kurze Pinselstriche strukturieren Wangen, Kinn und Nase. Doch wer ist die dargestellte Frau? Wann ist das Werk entstanden und warum hat van Gogh das Werk mit der Wiesenlandschaft übermalt?

Die nähere Betrachtung des Porträts gibt nur wenig Aufschluss über die Identität der dargestellten Figur, denn diese weist kaum signifikante Merkmale auf. Weder die Hintergrundszenerie noch die Kleidung der Dame ist auf der rekonstruierten 17,5 x 17,5 cm grossen Fläche zu erkennen. Einzig die Kopfbedeckung ist ein mögliches Indiz. Sie lässt sich als typische Bäuerinnenhaube deuten. Damit ruft sie sogleich Erinnerungen an zahlreiche Bauernbilder wach, die van Gogh Anfang der 1880er Jahre, damals noch in den Niederlanden schuf.

Abb: 9 >

Die Auseinandersetzung mit der Landwirtschaft und dem einfachen Leben der Bauern ist paradigmatisch für das Frühwerk van Goghs. Besonders in Nuenen (1884/85) entstehen zahlreiche Skizzen und Studien, aber auch erste Ölgemälde mit bäuerlichem Sujet. [24] In diesem Zusammenhang bildet van Gogh eine pastose Malweise aus, wobei er mit unverdünnten Farben eine «zeichnerische Gliederung» und eine «Belebung der Motive» erreicht. [25]

Nach Matthias Arnold geht es dem Maler dabei weniger um eine detailgenaue Repräsentation der Figur, sondern primär um deren malerische Verlebendigung. [26] So tragen die Bauernporträts unverkennbar individuelle Züge. Dieser Aspekt wird zum Charakteristikum von van Goghs Kunst und zeigt darüber hinaus auch eine Parallele zu Rembrandt. [27] Dessen Bauerndarstellungen vermitteln ebenso den Eindruck der Belebtheit der dargestellten Figur. [28]

Mit der Ankunft in Paris im Frühjahr 1886 verändert sich die Stilistik van Goghs grundlegend. Die Themen des bäuerlichen Lebens verschwinden und die Düsterheit seiner niederländischen Kunst weicht einer sich «nach und nach aufhellende[n] Farbpalette und eine[r] abwechslungsreichen Strichführung». [29] Zweifellos hinterlassen die Impressionisten und die künstlerische Avantgarde, die van Gogh in Paris kennen lernt und intensiv studiert, einen starken Eindruck auf den Maler und seine Arbeit. Wie Thomas Noll ausführt, lässt sich die Zeit in Paris deshalb als Neuorientierung und abermalige Lehrzeit betrachten. [30]

Die ersten Arbeiten, die der Maler in Paris realisiert, zeigen noch deutliche Anklänge an seine holländischen Wurzeln, wie beispielsweise das *Selbstbildnis mit dunklem Filzhut* (1886), das durch Dunkeltonigkeit und eine schwermütige Atmosphäre besticht. [31] Doch im Laufe der Monate orientiert sich van Gogh mehr und mehr an seinen impressionistischen Zeitgenossen. So entstehen zahlreiche Farb- und Landschaftsstudien, sowie eine Reihe von Selbstporträts – für die Bezahlung professioneller Modelle fehlen ihm die nötigen Mittel. [32] Diese zeichnen sich durch einen leichten und schmal gesetzten Pinselstrich, ein farbenfrohes Kolorit und kraftvolle Oberflächeneffekte aus. So beschreibt Dietrich Schubert die Schaffenszeit in Paris als Höhepunkt im Oeuvre des Künstlers, die durch eine «disziplinierte Form- und Farbführung» geprägt ist. [33]

Vergleicht man diese Werke nun mit denen, die in den frühen 1880er Jahren entstanden sind, so erkennt man zwei vollkommen konträre Bildkonzepte. Vergessen sind die erdigen Farben, die atmosphärisch dichten und teilweise melancholischen Motive, der dicke harte Pinselstrich, der die Zeit in Antwerpen und Nuenen charakterisiert. Während er sich dort noch deutlich an die holländischen Meister wie Rembrandt, Pieter Bruegel d.Ä. und Jan Steen anlehnt, arbeitet er nun ganz im Stile der französischen Avantgarde.

Vor diesem Hintergrund vereinigt die Landschaft *Blühende Wiese* auf unvorhersehbare Weise diese beiden Pole von Tradition und Avantgarde – wenn auch nicht in einem Bild, aber zumindest auf einer Leinwand: Das Porträt steht mit all seinen gestalterischen Elementen in deutlicher Analogie zu der alten holländischen Malerei. Die *Landschaft* wiederum weist die Leichtigkeit und Frische der Impressionisten auf. Die beiden Darstellungen repräsentieren zwei unterschiedliche künstlerische Paradigmen, die in der Biografie van Goghs als Schaffensphasen aufeinanderfolgen.

In diesem Sinne ist die Übermalung im Werk van Goghs programmatisch und es handelt sich nicht, wie man zunächst vermuten könnte, um eine Übermalung aus ökonomischen Gründen, wie es beispielsweise auch bei Max Pechstein, Erich Heckel oder Edvard Munch beobachtet wurde. [34] Die Übermalung ist eine bewusste Entscheidung, die aus einer Krisenerfahrung resultiert. Es ist eine Absage an seinen alten Stil, an seine vorangegangene Schaffensphase. Sie spiegelt jenen selbstreflexiven Moment, in dem van Gogh über sein eigenes Werk abwägt und prüft, ob es seinem eigenen sich im Wandel befindenden Kunstanspruch gerecht wird.

Am Ende dieses Entscheidungsprozesses steht die scheinbar sehr radikale Geste der Übermalung, die einerseits eine Unzufriedenheit und gleichzeitig die Hoffnung belegt, ein besseres Werk schaffen zu können. In der Übermalung gerade dieses Porträts steckt aber noch mehr: es ist der Abschluss einer künstlerischen Periode und der Neubeginn zugleich. Van Gogh reflektiert folglich nicht nur über die Qualität einer einzelnen Darstellung, er bringt sie auch in den Kontext seiner eigenen Entwicklung.

Die *Blühende Wiese* ist nicht die einzige Übermalung in van Goghs Oeuvre. [35] Auch andere Formen der Werkzerstörungen treten auf. Denn van Gogh übermalte nicht nur einige seiner Werke, er zerstörte sie auch. Wie Gottfried Boehm überzeugend darstellt, war der Akt der Zerstörung von entscheidender Bedeutung für das Werk des Künstlers. [36] Seine Malerei ist nicht nur durch eine «kaum vorstellbare Arbeitswut» gekennzeichnet, die auf eine «Qualität der Steigerung» zielte, so Boehm, sondern auch durch eine «nicht zu bändigende Selbstüberbietung, der schliesslich auch dieses Selbst nicht mehr genügte [...]» [37]. Van Gogh brachte hervor, indem er zerstörte, indem er sich zerstörte. [38] Man denke hier nur an die tragische Selbstverstümmelung des Künstlers und seinen selbst verantworteten Tod. Gerade diese individuellen Lebensbedingungen, der selbstzerstörerische Lebensstil van Goghs, sind laut Boehm der Motor seiner künstlerischen Arbeit, wenn auch nicht allein der Erklärungsgrund. So muss auch die Zeit in Paris als eine Krisenzeit, eine Zeit der Brüche und Irritationen verstanden werden, die sich jedoch als äusserst produktiv gestaltete.

Während sich die zerstörten Bilder nicht mehr als faktische Alternative untersuchen lassen, bieten die übermalten Werke echte Alternativen an. Denn sie bieten ein *Entweder-oder*, eine mögliche Entscheidung an, eine Entscheidung, wie in der Pariser Schaffensphase, zwischen Tradition und Avantgarde. In diesem Sinne handelt es sich um produktive Zerstörungen, die zwar nicht mehr sichtbar, trotzdem aber deutbar sind. In ihnen lassen sich nicht nur werkimmanent Werturteile des Künstlers ablesen, sondern auch dessen Reflektionen über die eigene künstlerische Entwicklung.

Fussnoten

Seite 102 / [1]

Michael Frayn, Das verschollene Bild, München 2001, S. 79f.

Seite 102 / [2]

Alexander Demandt, Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?, Göttingen 32001.

Seite 103 / [3]

Horst Bredekamp, Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2000.

Seite 103 / [4]

Alexander Linke, Typologische Rochaden. Peter Paul Rubens und die Jesuiten entwerfen eine neue Heilsgeschichte, in: Felix Thürlemann, David Ganz (Hg.), Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart, Berlin 2010, S. 289–309.

Seite 105 / [5]

Vgl. Christoph Luitpold Frommel, Michelangelo e il sistema architettonico della volta della Cappella Sistina, in: Kathleen Weil-Garris Brandt (Hg.), Michelangelo – La Cappella Sistina. Documentazione e Interpretazioni, III: Atti del Convegno Internazionale di Studi, Roma, marzo 1990, Novara 1994, S. 135–139; Kathleen Weil-Garris Brandt, Michelangelo's Early Projects for the Sistine Ceiling. Their Practical and Artistic Consequences, in: Craig Hugh Smyth (Hg.), Michelangelo Drawings, Washington 1992, S. 57–87.

Seite 105 / [6]

Michelangelo Buonarroti in Florenz an Giovan Francesco Fattucci in Rom, Ende Dezember 1523: «e 'l disegno primo di decta opera furono dodici Apostoli nelle lunecte, e 'l resto un certo partimento ripieno d'adornamenti, chome s'usa. Dipoi, cominciata decta opera, mi parve riuscissi cosa povera, e dissi al Papa chome, facendovi gli Appostoli soli, mi parea che riuscissi cosa povera. Mi domandò perché: io gli dissi: ‚Perché furon poveri anche loro'. Allora mi decte nuova chommessione che io facessi ciò che io volevo, e che mi chontenterebe, e che io depigniessi insino alle storie di sicto.» [Il Carteggio di Michelangelo, editione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi/Renzo Ristori, 5 Bde., Firenze 1965–1983, Bd. III, S. 8].

Seite 107 / [7]

Vgl. auch Weil-Garris Brandt, Michelangelo's Early Projects (wie Anm. 5), S. 77.

Seite 107 / [8]

Eine gute Zusammenfassung der Deutungsgeschichte des Deckenprogramms bieten Frank Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 447.

Seite 107 / [9]

In genau diesem Sinne spricht beispielsweise Christus von «den Propheten», als er den Jüngern auf dem Weg nach Emmaus die heilsgeschichtliche Bedeutung seines Todes und der Auferstehung erläutert (Lk 24.25–27). Auch in der Biblia pauperum treten die Propheten in ähnlicher Weise als typologische Metafiguren in Erscheinung, indem sie die Korrelation der alt- und neutestamentlichen Ereignisse wachsam begleiten und meist auch inhaltlich kommentieren.

Seite 109 / [10]

Einen differenzierten Überblick über die Bewertungen der Reliefs in der Forschungsgeschichte gibt Hanno Rauterberg, Die Konkurrenzreliefs. Brunelleschi und Ghiberti im Wettbewerb um die Baptisteriumstür in Florenz, Münster 1996, S. 13–24.

Seite 109 / [11]

Andreas Tönnesmann, Die Kunst der Renaissance, München 2007, S. 13.

Seite 110 / [12]

Alexander Markschies, Brunelleschi, München 2011, S. 29.

Seite 110 / [13]

Vgl. Renate Prochno, Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen, Berlin 2006, S. 35; zur älteren Bewertungstradition, die forschungsgeschichtlich 1855 mit Jakob Burkhardt einsetzt, selbst wiederum aber auf die Beurteilung der Reliefs in den Vite Vasaris zurückgeht, vgl. Rauterberg, Konkurrenzreliefs (wie Anm. 10), S. 17 (Anm. 25).

Seite 110 / [14]

Vgl. ebd. S. 138–142.

Seite 110 / [15]

Ebd., S. 16.

Seite 111 / [16]

Die Passagen aus den Commentarii Lorenzo Ghibertis von ca. 1447/1448 und der Vita di Brunelleschi des Antonio Manetti von ca. 1485 zit. nach der Edition bei Rauterberg, Konkurrenzreliefs (Anm. 10), S. 215 u. 219.

Seite 111 / [17]

Antje Middeldorf Kosegarten, The Origins of Artistic Competition in Italy (Forms of Competition between artists before the contest for the Florentine Baptistery doors won by Ghiberti in 1401), in: Lorenzo Ghiberti nel suo tempo. Atti del Convegno Internationale di Studi 1, 2 Bde., Firenze 1988, Bd. I, S. 167–186, hier: 183.

Seite 111 / [18]

Rona Goffen, Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, New Haven 2002, S. 6.

Seite 111 / [19]

Rauterberg, Konkurrenzreliefs (Anm. 10), S. 56–60.

Seite 111 / [20]

Ebd., S. 129–137.

Seite 111 / [21]

«Et elessero che dentro si facessi la storia quando Abraham sacrifica Isach suo figliuolo: nella quale pensorono dovere avere eglino che mostrare quanto a le difficultà dell'arte, per essere storia che ci va dentro paesi, ignudi, vestiti, animali, e si potevono far le prime figure di relievo e le seconde di mez[z]o e le terze di basso» (Giorgio Vasari, Le vite de‘ più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, Testo a cura di Rosanna Bettarini, Commento secolare a cura die Paola Barocchi, 6 Bde., Firenze 1966–1988, hier zit. nach der 1. Auflage der Vite von 1550, der sog. Torrentiniana; deutsche Übersetzung zit. nach: Giorgio Vasari, Das Leben des Lorenzo Ghiberti. Neu ins Deutsche übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Birgit Witte, Berlin 2011). – Zu den technischen Aspekten vgl. auch Richard Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, 2 Bde., Princeton 1970, Bd. I, S. 39 sowie Rauterberg, Konkurrenzreliefs (Anm. 10), S. 80–84.

Seite 112 / [22]

Ulrich Heinen, Der Schrei Isaaks im «Land des Sehens». Perspektive als Predigt – Exegese als Medienimpuls. Abrahams Opfer bei Brunelleschi und Ghiberti (1401/1402), in: Johann Anselm Steiger, Ulrich Heinen (Hg.), Isaaks Opferung (Gen 22) in den Konfessionen und Medien der frühen Neuzeit, Berlin 2006, S. 23–152.

Seite 113 / [23]

Mit Hilfe der hoch entwickelten Technologie des Deutschen Elektronen-Synchrotron (DESY) konnte eine farbige und detailgenaue Rekonstruktion des Porträts hergestellt werden. Hier hatte sich im Dezember eine Expertengruppe der Universität Antwerpen, des Kröller-Müller-Museums (Otterlo) und der TU Delft zusammengeschlossen, um das Werk zu untersuchen, vgl. Pressemitteilung des DESY, 30.07.2008, unter:

http://www.desy.de/infos__services/presse/pressemeldungen/2008/pm_300708/index_ger.html [10.06.2012].

Seite 114 / [24]

Hier entsteht 1885 auch eines der bekanntesten Bauernbilder: Die Kartoffelesser.

Seite 114 / [25]

Matthias Arnold, Vincent van Gogh. Werk und Wirkung, München 1995, S. 85-86.

Seite 115 / [26]

Ebd., S. 90.

Seite 115 / [27]

George S. Keyes, Die holländischen Wurzeln Vincent van Goghs, in: Van Gogh – Die Porträts, Köln 2000, S. 29.

Seite 115 / [28]

Arnold, Vincent van Gogh (Anm. 25), S. 83.

Seite 115 / [29]

George T.M. Shackelford, Van Gogh in Paris. Zwischen Vergangenheit und Zukunft, in: Van Gogh – Die Porträts, Köln 2000, S. 96.

Seite 115 / [30]

Thomas Noll, Der grosse Sämann. Zur Sinnbildlichkeit in der Kunst von Vincent van Gogh, Worms am Rhein 1994, S. 75.

Seite 115 / [31]

Shackelford, Van Gogh in Paris (Anm. 29), S. 99.

Seite 115 / [32]

Dies schreibt van Gogh in einem Brief an den englischen Maler Horace M. Livens, vgl. Shackelford, Van Gogh in Paris (Anm. 30), S. 96.

Seite 115 / [33]

Dietrich Schubert, Vincent van Goghs Porträt des Armand Roulin, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 46, 1985, S. 341.

Seite 116 / [34]

Im Gegensatz zu dem preiswerteren Karton waren Leinwände zu dieser Zeit eine teure Waren, die Mehrfachverwendung ein und desselben Bildträgers war deshalb durchaus üblich, vgl. Biljana Topalova-Casadiego, ‹Versteckte› Bilder – Doppelbespannungen, Rückseitenbearbeitung und Übermalungen im Werk von Edvard Munch, in: Edvard Munch. Rätsel hinter der Leinwand, Köln 2011, S. 188.

Seite 116 / [35]

Erst kürzlich wurde unter dem Werk Stillleben mit Sonnenblume und Rosen (1886) eine verborgene Darstellung gefunden und ebenso unter dem Werk Ein paar alte Schuhe (1885), vgl. Dietrich Schubert, Van Goghs Gemälde «Ein Paar alte Schuhe» – ein Holzweg Heideggers, in: Habitus, 2011, S. 334. Beide Darstellungen sind noch vor der Blühenden Wiese entstanden und eine Untersuchung wäre sicherlich lohnenswert. Experten gehen außerdem davon aus, dass sich unter einem Drittel der Gemälde van Goghs noch weitere Werke verbergen, vgl. Wiebke Gronemeyer, Vincent van Gogh. Verborgenes Bild. Schatzsuche für Fortgeschrittene, in: Art-Magazin, unter: http://www.art-magazin.de/szene/8951.html [10.06.2012].

Seite 116 / [36]

Gottfried Boehm, Auge und Emotion – van Goghs Landschaften, in: Vincent van Gogh. Zwischen Erde und Himmel. Die Landschaften, Ostfildern 2009, S. 31–32.

Seite 116 / [37]

Ebd., S. 32.

Seite 116 / [38]

Ebd., S. 31.

Abbildungen

Seite 104 / Abb. 1

Michelangelo Buonarroti, Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle, Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle, Fresko, 1508–1512; aus: Julian Kliemann, Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004, S. 100, Nr. 1.

Seite 105 / Abb. 2

Michelangelo Buonarroti, Kompositionsskizze für Sixtinische Decke, Feder über Metallstift und Lapis auf Papier, 1508, London, Britisch Museum, Inv. 1859,0625.567 recto; aus: Frank Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 522, Abb. 52.

Seite 106 / Abb. 3

Michelangelo Buonarroti, Kompositionsskizze für die Sixtinische Decke sowie eine Hand- und Torsostudie, Feder und schwarze Kreide auf Papier, 1508, Detroit, Institute of Arts, Inv. 27.2 recto; aus: Frank Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, Michelangelo 1475–1564. Das vollständige Werk, Köln 2007, S. 522, Abb. 53.

Seite 106 / Abb. 4

Michelangelo Buonarroti, Studien für die Gewölbefresken der Sixtinischen Kapelle, Feder in Bister und schwarze Kreide auf Papier, 1508, Detroit, Institute of Arts, Inv. 27.2 verso; aus: CD 5000 Handzeichnungen, The York Project, Berlin 2002.

Seite 108 / Abb. 5

Filippo Brunelleschi, Opferung Isaaks (Wettbewerbsmodell), Bronze, 45 x 38 cm, 1401/1402, Florenz, Museo Nazionale del Bargello; aus: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, München 1992, Taf. 1.

Seite 109 / Abb. 6

Lorenzo Ghiberti, Opferung Isaaks (Wettbewerbsmodell), Bronze, 47 x 44,7 cm, 1401/1402, Florenz, Museo Nazionale del Bargello; aus: Joachim Poeschke, Die Skulptur der Renaissance in Italien, München 1992, Taf. 5.

Seite 112 / Abb. 7

Vincent van Gogh, Blühende Wiese, Paris, Frühjahr 1887, Öl auf Leinwand, 31,5 x 40,5 cm, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller; aus: Ingo F. Walther, Rainer Metzger, Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Köln 1989, Bd. 1, S. 251.

Seite 113 / Abb. 8

Unter van Goghs Wiese kommen die Gesichtszüge einer Frau zum Vorschein (Foto: DESY): aus: http://www.art-magazin.de/szene/8951.html [14.06.2012].

Seite 114 / Abb. 9

Vincent van Gogh, Kopf einer Bäuerin mit weisser Haube, Nuenen, Dezember 1884, Öl auf Leinwand auf Holz, 42 x 34 cm, Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh; aus: Ingo F. Walther, Rainer Metzger, Vincent van Gogh. Sämtliche Gemälde, Köln 1989, Bd. 1, S. 68.

Formatfragen

MARGARETE PRATSCHKE

Abb: 1 >

Abb: 2 >

Abb: 3 >

Abb: 4 >

Wie sich die Kunstgeschichte zur Kunstwissenschaft macht

Margarete Pratschke über

Stefan Jordan, Jürgen Müller (Hg.), *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe,* Stuttgart: Reclam, 2012, 360 S., 152 mm x 96 mm, ISBN 978-3-15-010844-4

Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, 2. erweiterte und aktualisierte Auflage, Stuttgart: J. B. Metzler, 2011, 518 S., 230 mm x 155 mm, ISBN 978-3-476-02251-6

1. Wissenschaft der Kunst? – Kunstgeschichte nach dem Iconic Turn

«Dem Versuch, den interdisziplinären Problembestand der Kunstgeschichtswissenschaft zu umreißen, stellen sich nicht geringe Schwierigkeiten entgegen. Eine genaue Erfassung der interdisziplinären Probleme setzt … eine durchgearbeitete und in lebendiger wissenschaftlicher Diskussion ständig weiterentwickelte Wissenschaftstheorie des Faches voraus. Davon kann leider in der Kunstgeschichtswissenschaft keine Rede sein.» [1] – Das Zeugnis, das Lorenz Dittmann dem Fach Kunstgeschichte im Jahr 1975 ausstellte und das er in den etwas wuchtigen Begriff einer «Kunstgeschichtswissenschaft» goss, fiel einigermassen schlecht aus.

Es betraf den Stand der theoretischen Reflexion der Disziplin und noch mehr die Frage, wie sich «Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang» verorten sollte. [2] Der Begriff Kunstgeschichtswissenschaft war mit Bedacht gewählt und hatte durchaus paradigmatischen Charakter, betraf er doch den Spagat einer Disziplin, die sowohl historische als auch systematische Ziele verfolgt.

Die Herausforderungen, sich den eigenen (wissenschafts–) theoretischen Prämissen angesichts eines interdisziplinären Imperativs zu stellen, sind für die Kunstgeschichte seither kontinuierlich gewachsen und seit dem Iconic Turn nochmals exponentiell angestiegen. Schliesslich sind am ‹Unternehmen Bild› diverse Disziplinen beteiligt. Im Austausch mit unterschiedlichsten Fächern hat sich an der Bilderfrage innerhalb des Fachs Kunstgeschichte eine Theoriedynamik entfacht, angesichts derer man getrost feststellen darf, dass es um die Theoriebildung des Faches nicht mehr so schlecht bestellt ist, wie Dittmann das noch vor über 30 Jahren beanstandete.

Vom Stand dieser Diskussion, die sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten entwickelt hat, zeugen unzählige Beiträge zu theoretisch-methodischen Fragen, für die nun immer öfter auch versucht wird, Summen zu ziehen. Solche Theoriesummen liegen vermehrt nicht nur in synoptischen Quelleneditionen und einführenden Handbüchern, sondern auch insbesondere in Form von griffigen Lexika und Handwörterbüchern vor.

Es wäre zu einfach, die Konjunktur dieser Publikationsformen damit zu erklären, dass sie auf einen Bedarf an schnellem Zugriff auf die angewachsenen Theoriebestände des Fachs reagieren und dass sie in fast logischer Konsequenz aus jenem Boden spriessen, den der Bolognaprozess bereitet hat und den nicht zuletzt geschäftstüchtige Verlage zu bestellen wissen. Vielmehr manifestiert sich in ihnen auch ein Orientierungsbedarf einer ‹Wissenschaft der Kunst› im ‹Zeitalter der Bilder›. Diese Ära hat eine Theorieflut hervorgebracht hat, die eine produktive Revision des eigenen kunsttheoretischen Begriffshaushalts notwendig werden liess. Wenn die von Dittmann für die Kunstgeschichte geforderte «durchgearbeitete Wissenschaftstheorie» in ihrem umfassenden und positivistischen Anspruch gewiss streng genommen ein utopisches Ideal ist, so zeigt sich in den jüngeren systematisierenden Publikationen doch zumindest das Desiderat eines methodischen Kanons, der sich in Begriffsformationen sedimentiert. Darin äussert sich also auch der Wunsch, disziplinäre Identifikation zu stiften, die Manchem angesichts der ‹Erweiterung der Gegenstände› diffus geworden scheint.

Wie unterschiedlich sich die Konturen des Fachs inmitten der interdisziplinären Bilderfrage abzeichnen können, erweist sich an zwei jüngeren Lexika, die schon allein ob der Auswahl von Begriffen und ob ihres Zuschnitts einzelner Beiträge in völlig verschiedene Richtungen weisen: Am 2012 bei Reclam erschienenen *Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, herausgegeben von Peter Jordan und Jürgen Müller, sowie am 2011 bereits in zweiter, erweiterter Auflage erschienenen *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, das Ulrich Pfisterer verantwortet.

Trotz aller Unterschiede ist auffallend, dass beide Bände die «Kunst*wissenschaft*» im Titel tragen. Und bei beiden Bänden werden strategische Motive deutlich, die mit dieser Wahl von den Herausgebern und/oder Verlagen verbunden werden. Wenn solcherlei Publikationen ein Stück weit als jene Wissenschaftstheorie des Fachs gelten können, die Dittmann 1975 unter interdisziplinären Vorzeichen als «Kunstgeschichtswissenschaft» forderte, dann hat in diesen jungen Unternehmungen die «Geschichte» der Kunst scheinbar etwas an Boden verloren – vielleicht auch, um schon allein in der Selbsttitulierung nicht gegenüber einer phantasmatischen ‹undisziplinierten Bild*wissenschaft*› vermeintlich ins Hintertreffen zu geraten.

Der jeweils unterschiedliche Zuschnitt des mit den Titeln einmal mehr gegebenen, nicht mehr ganz neuen Versprechens einer Kunstgeschichte als ‹Kunstwissenschaft› resultiert im Fall der beiden vorliegenden Bände aber auch aus dem Format – und dies im ganz materiellen Sinn. Denn in beiden Fällen bestimmt sich über Grösse und Umfang der gedruckten Produkte serienbedingt jeweils auch, wieviele und damit auch welche Begriffe aufgenommen werden können. Die Logik des Formats wird zum Filter der Theorie. Das materielle Format bestimmt das ideelle Format dessen, was jeweils aus der Summe der Begriffe als Kunstwissenschaft gelten kann – und was als wissenschaftstheoretisches Selbstbild der Disziplin Kunstgeschichte an die Leser solcher Bände transportiert wird. Dabei ist es, dies sei vorausgeschickt, über die Formate hinweg in den überwiegend exzellenten Einträgen fast durchweg eine Freude, das Fach beim Nachdenken über sich selbst zu beobachten.

2. Im Korsett von (100) Grundbegriffen

Der jüngere, von Peter Jordan und Jürgen Müller herausgegebene Band sucht das Bild des Fachs in 100 Grundbegriffen «als Grundlage für das Verständnis aktueller kunstwissenschaftlicher Debatten» auf 360 Seiten im Reclam-typischen Kleinformat (152 mm x 96 mm) zu vermitteln. Entstanden ist ein Brevier, das die 100 Lemmata in ungeheure Kürze zwingt, die mit nur je fünf weiterführenden Literaturverweisen auskommen.

Die programmatische Begründung des Titels «Kunstwissenschaft» und die daraus resultierenden Auswahlkriterien für die aufgenommenen Begriffe erläutern die Herausgeber gleich in der Einleitung. In einer Art Abgrenzungsmanöver wird die Bezeichnung «Kunstwissenschaft» damit ins Feld geführt, dass sie einerseits dem Missverständnis vorbeugen solle, es handle sich «primär um ein Lexikon kunsthistorischer Stilepochen» (9), und dies andererseits «dem Umstand Rechnung tragen [soll], dass die wissenschaftliche Behandlung der Kunst zunehmend neue Untersuchungsgegenstände in den Blick nimmt.» (9). Auch wenn sich bezweifeln lässt, dass diese Erweiterung ein ‹neues› Phänomen ist, so ist es unbestritten, dass Fotografie, Film und andere Bildmedien «zum selbstverständlichen Kanon des Fachs» (9) gehören. Weit weniger leuchtet die Abgrenzung zu einer über Stilepochen definierten Kunstgeschichte ein, die wohl weniger einem wissenschaftlichen als vielmehr einem sich hartnäckig haltenden, populären Verständnis des Fachs entspringt.

Unter dem Titel Kunstwissenschaft scheinen die Herausgeber auch die in den Wissenschaften virulent gewordene Bilderfrage unterbringen zu können, die sie explizit in ihrer Einleitung zum Thema machen. Zur «vielfältigen Identität» (9) der Kunstwissenschaft gehöre es, sich auch auf die zentrale Frage der Visualisierung in den Wissenschaften einzulassen – auch wenn die Herausgeber die Rolle der Bilder in diesem Punkt zu unterschätzen scheinen. Denn weder «veranschaulichen» Bilder in den Wissenschaften irgendwelche Sachverhalte, quasi illustrativ, noch tragen sie allein zur «Theoriebildung» bei (9). Vielmehr sind Visualisierungen in vielen naturwissenschaftlichen Fächern zur conditio sine qua non geworden, ohne die Erkenntnis schlichtweg überhaupt nicht möglich ist. Es ist bedauerlich, dass die reiche Forschung zu Bildern auf diesem Gebiet keinerlei Eingang in die Einträge gefunden hat, zumal gerade an solchen Rändern der Kunst konstitutiv an deren Theorie mitgearbeitet wird.

Obwohl man sich beim Titel für die Wissenschaft und nicht die Geschichte der Kunst entschieden hat, wird gleichwohl die Bedeutung der Historizität für das Fach betont: «Dabei kommt Kunstwissenschaft ohne Kunstgeschichte nicht aus, ist doch die ‹Macht» der Werke keine überhistorische Konstante, sondern selbst historisch-gesellschaftlich bedingt» (10). Wenn im Zuge dieser Argumentation vom «Werkzeug des Historikers» (10) die Rede ist, wird deutlich, wie stark der Band insgesamt vom Historiker Jordan geprägt ist, der auch als Spiritus Rector der Reclam-Reihe gelten darf, die in einem Band zur Geschichte ihren Ausgang nahm.

Insofern bleibt es seltsam offen, woraus sich in diesem an Kunsthistoriker gerichteten Lexikon das Verständnis der «Grundbegriffe» speist – die Einleitung schweigt sich darüber aus.

Während Historiker hier sicher die Anspielung auf Reinhart Kosellecks Geschichtliche Grundbegriffe erkennen, haben die Grundbegriffe für die Disziplin Kunstgeschichte in ihrer Wölfflinschen Diktion eine eigene Gravitation, die seit dem Iconic Turn gerade auch neue Analysefelder eröffnet hat. Aus den Konzepten der politisch-sozialen Begriffsgeschichte und der formalistischen Kunstgeschichte ergibt sich jedoch eine Spannung, deren methodisches Potenzial unausgeschöpft bleibt.

Das auf 100 Einträge festgelegte Format folgt dabei insgesamt einem stringent systematischen Entwurf. In ihm finden sich kleine Meisterstücke, wenn es etwa in den Lemmata zu «Kunstgeschichte/ Kunstwissenschaft» von Hubert Locher oder zu «Methode» von Hubertus Kohle gelingt, diese weiten Felder in äusserster Präzision in bestechende Kürze zu fassen. Wenn jedoch durch die knapp bemessene Beitragslänge beispielsweise beim Thema «Raum» der Verweis auf den Spatial Turn fehlt, oder im Eintrag «Zeichnung» nicht auf die reichen Erträge der jüngsten wissenschaftshistorischen Zeichnungsforschung verwiesen wird, dann wird lediglich einer De-Interdisziplinierung der Kunstgeschichte Vorschub geleistet, die letztlich einer Vereinzelungsstrategie gleichkommt. [3]

Obwohl manche Lemmata gerade ob ihrer Verdichtungsleistung beeindrucken, hat die Kürze auch ihren Preis. Denn gerade für ungeübte Leser, für Laien oder Studienanfänger wird nicht ersichtlich, dass viele dieser kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe ihre Schärfe und (Re-)Präzisierung auch aus einer jungen Debatte erfahren haben, die sich aus der Auseinandersetzung mit nicht-künstlerischen Bildern oder Dingen speiste.

Ein auf der Oberfläche auf ‹Kunst› hin enggeführter Grundbegriffskanon vermittelt ein konservatives Bild des Fachs, das seine Methodik in den vergangenen Jahren jenseits der eigenen Grenzen geschärft hat. [4] Zwar sind mit «Iconic/Pictorial Turn» und «Bild» diejenigen Begriffe aufgenommen, die die Debatte seither auch für die Frage der kunstwissenschaftlichen Methodik angetrieben haben. Aber die Spur, die dies in der Theoriebildung des Faches und in seinen Begriffen hinterlassen hat, ist hier nicht immer aufzuspüren. Dadurch stellt sich das ungute Gefühl ein, dass die Grenzen um die Gegenstände und Methoden des Faches zu eng gezogen sind. Wenn der Preis des Formats ist, den Kanon auf die Kunst zurückzudrängen, wäre der Preis zu hoch: 100 Grundbegriffe würden hinter den Horizont zurückfallen, der sich gerade auch durch die fünf Wölfflinschen Grundbegriffspaare zunächst eröffnen liess.

3. Über das Format hinaus – Ein implizites Forschungsprogramm zwischen den Begriffen

Dass sich der Umfang eines wie auch immer gearteten Begriffs'kanons' der Disziplin Kunstgeschichte nicht so eindeutig fassen lässt, wie es die ‹Grundbegriffe› Glauben machen, zeigt der weitaus umfangreichere, von Ulrich Pfisterer herausgegebene Band, der nun bereits in der zweiten Fassung vorliegt. In diesem Handwörterbuch wird den um 25 Lemmata angewachsenen nun 137 Einträgen auf 518 Seiten im Mittelformat (230 mm x 155 mm) weitaus mehr Raum gegeben. Schon der Untertitel «Ideen – Methoden – Begriffe» macht deutlich, dass es hier um etwas anderes geht als allein um Begriffsarbeit. In der Überarbeitung von der ersten zur zweiten Auflage zeichnen sich nicht nur Tendenzen und Trends ab, sondern auch, dass hier forschungs- und problemorientiert am Selbstbild des Fachs gearbeitet wird. Und der Erfolg dieses unter Kollegen und Studierenden beliebten Bands zeugt vom Bedarf dieser Arbeit.

Bereits im nun wiederabgedruckten Vorwort zur ersten Auflage von 2003 kommt auch Pfisterer nicht umhin, die Wahl von «Kunstwissenschaft» anstelle der «geläufigere[n] Bezeichnung ‹Kunstgeschichte›» (IX) für den Titel zu begründen. Dies geschieht zunächst wie bei Reclam aus einem Abwehrgestus heraus – jedoch nicht gegen ein Stilepochenbild der Kunstgeschichte, sondern hier mit dem Argument, «schlicht der Verwechslung mit einem kunsthistorischen Sachwörterbuch» (IX) vorbeugen zu wollen. Darüber hinaus zielt Pfisterer damit auch auf eine historische Parallelisierung ab: Angeknüpft werden soll an die «um 1900 aufkommende Diskussion über das Verhältnis von theoretisierender Ästhetik und positivistischer Kunstgeschichte und ihre Synthese in einer neuen ‹Kunstwissenschaft›.» (IX)

Man kann sich dabei des Eindrucks nicht erwehren, dass auf diese Weise auch ein namentlicher Zwitter aus Bildwissenschaft und Kunstgeschichte historisch gerechtfertigt wird, um einer sich vermeintlich abzeichnenden Spaltung des Fachs entgegen zu treten: «Zu einem Zeitpunkt, da sich erneut eine eher historisch und an (wenigen) traditionellen Methoden ausgerichtete ‹Kunstgeschichte› und neue interdisziplinäre, von Theorien-Vielfalt bzw. der dezidierten Orientierung an aktuellen Ansätzen gekennzeichnete ‹Wissenschaft der Bilder› auseinander zu bewegen scheinen, mag der Begriff ‹Kunstwissenschaft› an die Interdependenzen von Geschichtlichkeit und aktuellem Denken bzw. Wahrnehmen erinnern, kurz: an die historischen Grundlagen und Bedingtheiten jeder zukünftigen Bildwissenschaft.» (IX).

Der im Vorwort formulierten Herausforderung, die sich aus der transdisziplinären Bilderfrage ergibt, begegnen die Beiträge mit sehr unterschiedlichen Antworten. Anders als bei Reclam wird hier per editorischer Leitlinie von einem konsequent einheitlichen Aufbau der Einträge von vornherein abgesehen (IV). Wenngleich dies dem Format eines Lexikons eigentlich widerspricht, lebt der Band von dieser Vielfalt und wirkt dadurch weniger affirmativ: er zeigt die diversen Sichtweisen auf das Fach und die heterogene historische Entwicklung seiner Begriffe. Wie unterschiedlich gelagert schon allein die Begriffe selbst sind, die mal eher historisch («Schule»), mal eher in aktuellerem Gewand («Transparenz/Opazität») daherkommen, wird deutlich, wenn aufeinander so unterschiedliche Einträge wie «Visual Cultures Studies», «Vita» und «Wahrheit» folgen können.

Innerhalb der Lemmata geht es stets darum, nicht nur historische Entwicklungslinien aufzuzeigen, sondern auch auf Konjunkturen oder Dominanzen hinzuweisen, wenn etwa «Leitkategorien» («Raum») oder «expandierende Forschungsfelder» («Postkolonialismus») identifiziert werden. Daraus ergeben sich Forschungsperspektiven, die immer wieder explizit angesprochen werden. Das geht so weit, dass auf «Chancen, die nicht verpasst werden dürfen», hingewiesen wird («Neuronale Kunst- und Bildwissenschaft»), die der Fachleserschaft als Aufgaben ins Pflichtenheft geschrieben werden. Wenn es durch die programmatischen Aussagen der Einzelbeiträge den Anschein hat, dass sich in der Zusammenstellung der Begriffe ein Programm des gesamten Fachspektrums abzeichnen soll, werden aber auch Schieflagen deutlich. Auch in dieser neuen Fassung kommen etwa viele Gegenwartsphänomene der Kunst immer noch ein Stück weit zu kurz, wie dies Heinrich Dilly schon angesichts der Erstauflage anmerkte. [5]

Aber aus den Verengungen ergeben sich auch implizit Desiderate. Zunächst wird nicht immer ganz plausibel, warum welche Begriffe auftauchen: etwa wenn «Datenbank» sowie «Virtualität und Interaktivität» aufgenommen sind, jedoch nicht der inzwischen stärker beforschte Begriff «digitales Bild». Auch in Bezug auf einzelne Kategorien bleibt für die Methodik des Fachs zu diskutieren, ob Begriffe wie «Repräsentation» noch ohne jene intensive Forschung der Wissenschaftsgeschichte auskommen können, die für ‹Sichtbarmachungen› naturwissenschaftlicher Phänomene oder gesamte epistemische Bildprozesse unhintergehbare Modelle und Theorien der ‹Repräsentation› entwickelt hat. [6]

Wie sehr das Theoriefeld derzeit in Bewegung ist und die kritische Erschliessung der eigenen methodischen Begriffe in vielen Fällen erst beginnt, erweist sich etwa dort, wo aus gerade noch mythischen Begriffen des Fachs nun ‹kanonische› geworden sind. Dies lässt sich insbesondere an jenen Fällen ablesen, wo es Begriffe aus dem «Anti-Lexikon» der kritischen berichte von 2007 in die zweite Auflage des Metzler Lexikons geschafft haben. [7] So haben Begriffe wie «Struktur» oder «Gestalt» innerhalb kürzester Zeit Karriere gemacht und sich von Anti-Begriffen zu zentralen Forschungskategorien der Disziplin entwickelt. Aus solchen Forschungskonjunkturen ergeben sich im Gesamtbild des Lexikons jedoch auch merkwürdige Ungleichgewichtigkeiten, wenn nun etwa «Gestalt» und «Struktur» aufgenommen sind, jedoch der dazu komplementäre, gerade für das Verhältnis von Kunst und Bild zentrale Begriff der «Form» fehlt – hingegen die methodische Kategorie «Formanalyse» durchaus auftaucht.

Für das Verhältnis von Bild und Kunst fallen die programmatischsten Aussagen über das Fach in jenen Beiträgen, in denen es unter den Vorzeichen des Iconic Turn explizit um die Disziplinfrage geht, also etwa in den Einträgen zu «Bildwissenschaft», «Kunstgeschichte, Genese der Disziplin» oder «Naturwissenschaft und Kunst». Eine der wohl markantesten Äusserungen findet sich in Horst Bredekamps Eintrag zur «Bildwissenschaft», die als konstitutiver Teil der Kunstgeschichte begriffen wird: «Eine Bildwissenschaft, die sich von der Kunstgeschichte absetzt, läuft … Gefahr, das Bildhafte der Bilder zu verfehlen. Eine Kunstgeschichte, die sich nicht als B. versteht, droht ihrerseits ihr kritisches Instrumentarium zu verlieren und ihre historische Aufgabenstellung zu schwächen.» (74).

Die Konsequenzen, die sich aus einem zentralen Verständnis der Bilder auch für die Bedeutung der Kunst innerhalb des Fachs ergeben, identifiziert Beat Wyss in seiner Sicht der «Kunstgeschichte, Genese der Disziplin» darin, dass es eine Zuspitzung geben könnte: «Gegenwärtig befindet sich das Fach in einer Phase der Neubestimmung zwischen interdisziplinärer Methodenvielfalt und der Betonung spezifischer Kompetenzen für alle Formen des Visuellen – darunter auch wieder verstärkt des Künstlerisch-Ästhetischen im engeren Sinne.» (246). Während hier eine Verengung des Spektrums angedeutet wird, macht der Beitrag Erna Fiorentinis zu «Naturwissenschaft und Kunst» klar, dass gerade in der «radikalen Historisierung» zur Kunst polarer Konstellationen das Potenzial liegt, dass «sich die Kunstwissenschaft auch selbst neu befragen…» (303) muss – und damit Theoriebildung und Selbstverständnis des Fachs aus der Aussensicht vorangetrieben werden.

Wie sehr Pfisterers Band das Format eines Lexikons überschreitet und zu einer Programmschrift gerät, wird am Ende des Begriffsalphabets am deutlichsten. Der letzte Eintrag ist der Zukunft gewidmet, deren Bild Whitney Davis unter dem Lemma «Zukunft der Kunstgeschichte» entwirft. [8] In Davis' subjektivem Zukunftsentwurf wird nicht nur die Historisierung des Sehens ins Zentrum gerückt, sondern damit verbunden das Verhältnis von Bild und Kunst zur zentralen Fragestellung erklärt: «Anders gesagt, das durch Folge und Wiederholung rückgekoppelte Verhältnis von Kunst und Bild – jene grundsätzliche Behauptung der Kunstgeschichte – ist nicht ihre Methode oder Theorie, sondern ihr *Forschungsgegenstand*.» (501f). So sympathisch Davis' Hinweis auf den (zu historisierenden) Akt des Sehens als zentrale Kategorie für dieses Rückkoppelungsverhältnis ist, so skeptisch macht hier der Hinweis auf Onians' Neurorarthistory – wie zuvor bereits das Lemma zu «Neuronalen Kunst- und Bildwissenschaften». [9]

Wenn dieser Zukunftsentwurf «die umfassende Erforschung des Visuellen nicht ohne Kunstgeschichte» (501) postuliert und darauf abzielt, das Fach «als geisteswissenschaftliche Disziplin» (501) zu bestärken, kauft man sich mit der Erweiterung hin zu Neurophysiologie im Gewand einer Neuroästhetik ein massives Problem ein. Denn mit einer solchen Hybridisierung der Kunstgeschichte hin zu einer experimentell-verfahrenden Naturwissenschaft wäre der Status der Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft im Handstreich prekär geworden. Ob sich hier das Bild der Kunstgeschichte als einer ‹angewandten Geisteswissenschaft› abzeichnet, sei einmal dahingestellt – ein wünschenswertes Szenario kann dies nicht sein. Denn egal welchen Titel man dem Fach geben mag, der Status einer Geisteswissenschaft ist wohl unumstritten.

4. Kunstwissenschaft und das Problem mit den Begriffen: Dingwissenschaft und Kunsttheorie

Der Pate für den Metzler-Band ist leicht ausgemacht: Es handelt sich selbstverständlich um Erwin Panofsky. Nicht nur weil er im Vorwort als solcher benannt wird und eine nicht zuletzt von ihm mitgeprägte Diskussion um «Kunstwissenschaft» weitergeführt werden soll. Auch ein Blick ins Namensregister zeigt, dass er nicht nur ideell, sondern allein schon durch die zahlenmässige Spitzenposition die Inhalte des Lexikons auch ganz konkret mitbestimmt, und die Kontur des Fachs gerade unter interdisziplinären Vorzeichen nach wie vor zu beherrschen scheint. Das hier also eine Programmschrift im Sinne Panofskys entstanden ist, mag freilich auch aus der Hamburger Schulung des Herausgebers resultieren. Nur am Rande sei bemerkt, dass Pfisterer nebenbei die Herkulesarbeit gelingt, jenes «Begriffslexikon[s] für unser Fach» (VIII) zu liefern, das Panofsky 1934 in einem Brief an Alfred Barr noch schmerzlich vermisste.

Mit dem Metzler-Band ist in weiten Strecken die von Panofsky geforderte «Begriffsgeschichte zentraler Termini der Kunstwissenschaft als den ‹Schlüsseln› zu historischen und aktuellen Denk- und Wahrnehmungsmodi» (VIII) entstanden.

Die Position, die Panofsky in den 1920er Jahren jedoch selbst in der Debatte um die «Kunstwissenschaft» vertrat, fordert die Unternehmen der jüngeren Lexika, die ja gerade die Begriffe oder sogar Grundbegriffe ins Zentrum rücken, aber auch grundlegend heraus. Denn freilich stellte Panofsky die «Möglichkeit ‹kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe›», die losgelöst von den Gegenständen für sich stehen, fundamental in Frage. [10] Vielmehr stand für ihn zweifelsfrei fest, dass sich Theorie und Empirie sich nicht voneinander trennen lassen: «… kunsttheoretische Begriffskonstruktion und praktisch-historische Tatsachenforschung» stünden in einer «eigentümlichen und unzerreißbaren Wechselbeziehung» [11]. Ohne die «Reflexion … kunsttheoretischer Probleme» bleibe Kunstgeschichte «Dingwissenschaft». [12]

Es liegt in der Natur der Sache, dass Lexika nur eine Seite der Medaille hervorkehren. Sie rücken die Begriffe und die Theorie ins Rampenlicht und stellen den hohen Reflexionsgrad der eigenen Disziplin unter Beweis. Nach der eingehenden Lektüre von zwei Lexika wünscht man sich allerdings wieder etwas mehr die andere Seite der Medaille, die Dinge, zurück. Keines der beiden Lexika enthält eine einzige Abbildung, die einen inmitten des Texts erst gar nicht über jene «eigentümliche[n] und unzerreißbare[n] Wechselbeziehung» von Theorie und Empirie, von Theorie und Ding, hinwegsehen lassen könnte.

Fussnoten

Seite 118 / [1]

Lorenz Dittmann, Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang, in: Richard Schwarz (Hg.), Wissenschaft als interdisziplinäres Problem, Teil 2 (= Internationales Jahrbuch für Interdisziplinäre Forschung, Bd. II), Berlin, New York 1975, S. 149-174, hier: S. 149.

Seite 119 / [2]

Dem ersten Satz ist die erläuternde Fussnote beigegeben: «Die Begriffe Kunstgeschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte werden hier ohne Bedeutungsunterschiede gebraucht, variiert nur aus stilistischen Gründen. Es ließe sich zwar mit einigem Recht differenzieren zwischen Kunstgeschichte als Gegenstand und Kunstgeschichtswissenschaft als Medium der Forschung, aber dieser Unterschied läßt sich, schon wegen der Titel der zu zitierenden Bücher, nicht durchhalten. Von der Kunstgeschichte gänzlich ablösbare kunstwissenschaftliche Probleme gibt es m. E. nicht.», Dittmann, Kunstgeschichte (Anm. 1), S. 149, Anm. 1.

Seite 122 / [3]

Zum Spatial Turn siehe etwa: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Bielefeld 2008. Aus dem Feld der Zeichnungsforschung siehe die vierbändige Reihe der Forschergruppe «Wissen im Entwurf», darunter etwa: Karin Krauthausen, Omar W. Nasim (Hg.), Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs (Wissen im Entwurf; Bd. 3), Zürich 2010.

Seite 122 / [4]

Siehe hierzu etwa: Angela Fischel, Bildbefragungen. Technische Bilder und kunsthistorische Begriffe, in: Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hg.), Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder, Berlin 2008, S. 14-23.

Seite 124 / [5]

Heinrich Dilly, Rezension von: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen - Methoden - Begriffe, Stuttgart 2003, in: sehepunkte 4 (2004), Nr. 4 [15.04.2004], URL: http://www.sehepunkte.de/2004/04/4979.html.

Seite 124 / [6]

Siehe hierzu etwa: Michael Lynch, Steve Woolgar (Hg.), Representation in Scientific Practice, Cambridge, Mass. 1990; Michael Hagner, Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschaftsgeschichte, in: Hans-Jörg Rheinberger, Michael Hagner, Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.), Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur, Berlin 1997, S. 339-355; Bruno Latour, Der Pedologenfaden von Boa Vista. Eine

photo-philosophische Montage, in: Ders., Der Berliner Schlüssel, Berlin 1995, S. 37-51; Hans-Jörg Rheinberger, Objekt und Repräsentation, in: Bettina Heintz, Jörg Huber (Hg.), Mit dem Auge denken, Wien 2001, S. 55-61.

Seite 125 / [7]

Tristan Weddigen (Hg.), Mythen der Kunstwissenschaft. Ein Anti-Lexikon (= kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Jg. 35, Bd. 3), Marburg 2007.

Seite 126 / [8]

Ein umfassendes Bild zeichnet Davis in seiner Monografie: Whitney Davis, A General Theory of Visual Culture, Princeton, N.J. 2011.

Seite 126 / [9]

Zur Kritik der Neuroästhetik, siehe: Michael Hagner, Neuronen im Museum. Zur Kritik der Neuroästhetik, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung (in Vorbereitung); Michael Hagner, Alle Neuronen im Schrank?, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. März 2011, S. 34; vgl.: Peter Geimer, Sie sind zum Grundstudium zugelassen. Eine Debatte über die zwei Wissenschaftskulturen am Beispiel der Neuroästhetik, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. November 2010, S. N 7.

Seite 127 / [10]

Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zur Erörterung über die Möglichkeit «kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe» (1924), in: ders., Deutschsprachige Aufsätze II, hg. v. Karen Michels/ Martin Warnke (= Studien aus dem Warburg-Haus; Bd. 1), Berlin 1998, S. 1035-1063.

Seite 127 / [11]

«...kunsttheoretische Begriffskonstruktion und praktisch-historische Tatsachenforschung stehen gerade deshalb, weil sie die Sache von zwei gänzlich verschiedenen Seiten, aber eben jeweils nur von einer Seite, ins Auge fassen, in einer eigentümlichen und unzerreißbaren Wechselbeziehung», Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie (Anm. 10), S. 1048.

Seite 127 / [12]

«Reine Dingwissenschaft ist nun aber die Kunstgeschichte nur so lange, als sie die erwähnte Voraussetzung wirklich nur als ‹Voraussetzung› hinnimmt, d. h. so lange, als sie sich zwar nach den kunsttheoretisch ergründeten Problemen orientiert, nicht aber auf dieselben reflektiert», Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie (Anm. 10), S. 1055.

Abbildungen

Seite 118 / Abb. 1

Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hrsg. von Stefan Jordan, Jürgen Müller, Stuttgart 2012, Buchumschlag.

Seite 118 / Abb. 2

Lexikon Kunstwissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hrsg. von Stefan Jordan, Jürgen Müller, Stuttgart 2012, Beispielseite.

Seite 118 / Abb. 3

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, 2. erw. und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2011, Buchumschlag.

Seite 118 / Abb. 4

Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hrsg. von Ulrich Pfisterer, 2. erw. und aktualisierte Auflage, Stuttgart 2011, Beispielseite.

Einseitigkeit, zwiespältig

WOLFRAM PICHLER

«Die Begierde also und das Streben nach dem Ganzen ist es, was man Liebe nennt. Und vorzeiten, wie gesagt, waren wir Eins. Jetzt aber sind wir zur Strafe für unseren Frevelmut von Gott gespalten worden [...].» Diese Sätze, gesprochen von Aristophanes in Platons *Symposion*, sagen uns nichts Neues. Man hat sich an die Entzweiung, von der sie berichten, gewöhnt. Aber wer weiß, vielleicht kommt es ja noch schlimmer. Am Ende seiner geistreichen Erzählung verleiht Platons Aristophanes der Befürchtung Ausdruck, «dass, wenn wir uns nicht gewissenhafter Pflichterfüllung gegen die Götter befleißigen, wir abermals gespalten werden und herumlaufen wie die auf den Grabsteinen angebrachten Flachfiguren mit durchgesägten Nasen wie halbierte Marken.» [1]

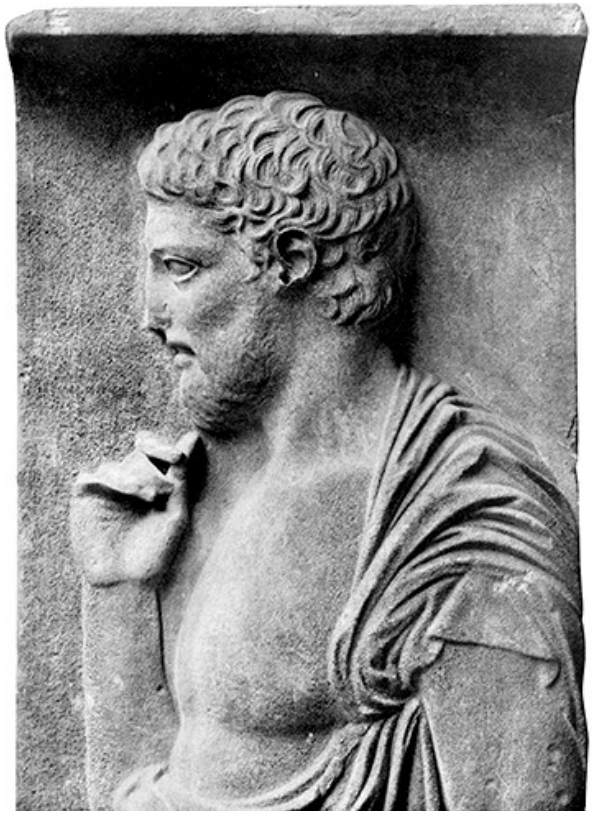

Abb: 1 >

Durchgesägte Nasen: Der Komödiendichter wirft einen ungewohnten, buchstäblich schrägen Blick auf Relieffiguren. Profildarstellungen waren und sind ja schon deshalb die gewöhnlichste Sache von der Welt, weil sie so vielen Münzen eingeprägt sind, die ihnen als Fahrzeug dienen. Kaum jemand wird die Profillinie als Schnittlinie deuten und annehmen, man habe es mit der Darstellung eines noch unbekannten, entlang der Mittelachse des Gesichts entzweigeschnittenen Menschengeschlechts zu tun.

Die dem Aristophanes in den Mund gelegte ironische Bemerkung suggeriert jedoch, dass solche Verwechslungen grundsätzlich möglich sind.

Man kann dieser Warnung vor einer zweiten Spaltung der Menschen, bei der Kopf und Körper geteilt würden wie antike Freundschaftsmarken, eine bildkritische Pointe entnehmen und sie als implizites Argument gegen Trugbilder deuten. Die in Rede stehenden Relieffiguren sind trugbildhaft im Sinne Platons, weil sie nicht ganze Körper proportionsgetreu wiedergeben, wie es manche Vollplastiken tun, sondern nur – notwendig einseitige – Körperansichten. Diese einseitigen Ansichten werden durch die Reliefs in Steinform verewigt. Das heißt, die Reliefs geben dem, was nur schwankende Erscheinung ist, dauerhafte Form. Profillinien, die sich in der Betrachtung eines lebendigen Körpers oder einer getreuen Kopie je nach Blickwinkel verändern, werden zu festen Umrissen fixiert. Daraus ergeben sich, wie Platon andeutet, Verwechslungsmöglichkeiten. Jemand (ein Philosoph vielleicht?) könnte das Trugbild, gerade *weil* es in fester Form erscheint, für ein Ebenbild halten und dann zu einer ähnlichen Schlussfolgerung gelangen wie Aristophanes im *Symposion*.

Denn das ist es ja, was dieser an der zitierten Stelle, sei's auch mit ironischem Lächeln, tut: Er behandelt scheinbildhafte Reliefs, als ob sie ebenbildliche Vollplastiken wären, interpretiert trugbildhafte Darstellungen wirklicher Gestalten als ebenbildliche Darstellungen trugbildhafter Gestalten, die es in Wirklichkeit nicht oder noch nicht gibt. Der Mangel der Darstellung wird in die Darstellung eines Mangels umgemünzt, die dem Bild als solchem zukommende Einseitigkeit dem dargestellten Wesen als Eigenschaft beigelegt.

Die hier angedeutete Unterscheidung von Trugbild und Ebenbild ist allerdings selber trügerisch, sofern sie dazu verleitet, das Trugbild mit Einseitigkeit oder Mangel, das Ebenbild hingegen mit Ganzheit oder Vollständigkeit zu identifizieren. Eine einfache Überlegung zeigt, dass selbst das getreueste Abbild in *dem* Sinn einseitig sein wird, dass es die Merkmale seines Vorbildes nicht vollständig abbilden kann. Täte es dieses, wäre es kein Abbild mehr, sondern eine Reproduktion. Platon selber hat auf diesen Umstand einmal hingewiesen:

«Kann von zwei verschiedenen Dingen die Rede sein, z.B. von Kratylos und einem Bilde des Kratylos für den Fall, dass irgendein Gott nicht nur deine Farbe und Gestalt nachbildete wie die Maler, sondern auch das ganze Innere genau dem deinigen angleichend darstellte und alle Besonderheiten von Weichheit und Wärme völlig entsprechend wiedergäbe, ebenso Bewegung, Seele und Vernunft ganz wie bei dir in sein Werk hineinlegte, kurz alles, was du hast gerade so noch einmal neben dich stellte? Wäre das dann Kratylos und daneben ein Bild des Kratylos, oder wären es zwei Kratylos?»

Es wäre tatsächlich kein Bild, sondern eine Verdoppelung, denn «bei jeder Art von Bild [...] verbietet es sich [...] alles wiederzugeben, was das abgebildete Objekt an sich hat, wenn es noch ein Bild sein soll.» [2] Bilder können vielleicht ähnlich sein, *gleich* sind sie nie. Und diese Ungleichheit ist nicht etwa ein Makel, der nur einer defekten Form von Bild, dem Trugbild, anhaftet, während Ebenbilder dem, was sie darstellen, glichen, sondern es handelt sich um ein Wesensmerkmal: Die Einseitigkeit oder Unvollständigkeit ist es, die das Bild von der Verdoppelung unterscheidet.

Bilder bilden nicht vollständig ab. Dieser Satz hat eine – ebenso triviale, aber auch ebenso wichtige – Kehrseite, auf die mit besonderem Nachdruck Meyer Schapiro aufmerksam gemacht hat: Nicht alles, was an einem Bild zu bemerken ist, bildet etwas ab, niemals werden alle seine Eigenschaften mimetisch sein. [3] Zur Einseitigkeit des Abbildens kommt also hinzu, dass das Abbilden nur *eine* Seite des Bildes ist, weil kein Bild in *jeder* Hinsicht etwas abbildet: Immer werden sich Aspekte aufweisen lassen, die nichts nachahmen – und dennoch fundamentale Darstellungsaufgaben übernehmen können. Der platonische Aristophanes hebt die Einseitigkeit der Reliefs hervor und lässt sie als Mangel erscheinen. Er übersieht dabei, dass uns solche Stelen aufgrund bestimmter Momente, die nichts nachahmen und in Schapiros Terminologie nicht-mimetisch heißen, in besonderer Weise anzusprechen vermögen. Das Grabrelief bietet mir die Stirn im Hier und Jetzt, indem es mir seine Schaufläche zuwendet. Aus dieser Zuwendung und Konfrontation ist die Figur auf dem Relief durch die Drehung ins Profil herausgenommen und so der Gegenwart entrückt. Das Bild zeichnet in die Gegenwart, in der es mich anspricht, eine Abwesenheit ein, lässt in dem Hier, das es markiert, zugleich ein Anderswo erscheinen.

Wie aber sollen wir zwischen den mimetischen und den nicht-mimetischen Aspekten eines Bildes unterscheiden? Offenbar ist es stets möglich, nicht-mimetische Aspekte mit mimetischen zu verwechseln; stets wird es einen Spielraum geben, aus dem Monstren hervorgehen – oder hervorgelockt werden – können. Die an diesem Punkt aufscheinende Ungewissheit hinsichtlich des Umfanges, in dem Bilder sich darauf verpflichten, etwas nachzuahmen, – diese Unsicherheit dürfte einer der Gründe sein, weshalb ironische Volten im Stil von Platons Aristophanes im europäischen Bilddenken in den verschiedensten historischen Zusammenhänge von der Antike bis in die ästhetische Moderne immer wieder vorgekommen sind. Ob man diese Volten tief oder platt nennen soll, ist nicht leicht zu entscheiden, in der Regel sind sie wohl beides zugleich. Sie folgen immer dem gleichen Schema: Man macht sich den ungeregelten Grenzverlauf zwischen mimetischen und nicht-mimetischen Aspekten eines Bildes zunutze und weitet den Bereich der Mimesis auf mehr oder weniger überraschende Art aus.

Dies kann freilich auf unterschiedliche Weise und zu verschiedenartigen Zwecken geschehen. Aristophanische Wendungen konnten und können zum Beispiel ein Mittel sein, um sich mit Genuss der Illusion hinzugeben, die Einseitigkeit des Bildes ließe sich zugunsten eines durchgängigen und vollständigen Abbildens überwinden. So geschah es beispielsweise in ikonischen Epigrammen, die seit der Antike von schweigenden Bildnissen, erblassenden Marmorstatuen und dergleichen sprachen. Hier wurde – die komplexesten Beispiele sind wohl in der italienischen Kultur der Frühneuzeit zu finden – dem jeweiligen Bild viel, ja zu viel zugemutet: Es wurde auf einen prinzipiell unerreichbaren Grad von Abbildlichkeit verpflichtet. Oft wurde es als ein lebendiges Wesen angesprochen – mit der Konsequenz, dass sich die Unvollständigkeit der Mimesis umso pointierter bemerkbar machte.

Das Bild sprach eben doch nicht, atmete nicht, bewegte sich nicht, und hatte vielleicht auch nicht die Farbe eines lebendigen Körpers. Die entscheidenden Spielzüge bestanden dann immer darin, dass die angesichts übertriebener Erwartungen auffällig gewordenen nicht-mimetischen Aspekte des Bildes in einer rekursiven Wendung noch einmal mimetisch gedeutet wurden. Dass die Malerei in gewisser Weise einseitig ist und sich nicht um die Wiedergabe der Stimme kümmert, wurde dann als ein Schweigen des Bildes interpretiert, dass Skulpturen stillstehen, als ein Innehalten, Zögern oder Erstarren ausgelegt, dass sie die Farbe des Marmors aufweisen, als ein Erblassen beschrieben.

Man imaginierte, die vom Bild dargestellten Dinge oder Personen unvermittelt zu sehen und interpretierte möglichst viele am Bild gewonnene Beobachtungen als Beobachtungen an der jeweils dargestellten Sache. Und da nie mit Sicherheit vorweggenommen werden kann, wo im Bild die Grenze zwischen mimetischen und nicht-mimetischen Elementen verläuft, konnte dieses Spiel beinahe beliebig fortgesetzt und verfeinert werden, ja es konnte sogar in die Herstellung von Bildern mit eingehen. Was in einem Bild nicht-mimetisch war, zum Beispiel die Textur der Leinwand, konnte in einer anderen Betrachtungsweise oder im nächsten Bild mimetisch werden, etwa als Suggestion einer bestimmten Oberflächenqualität der dargestellten Sache.

Zweifellos war – und ist – es vergnüglich, Ausflüge auf die ‹andere Seite des Bildes› zu unternehmen und diese andere Seite als ein Reservoir zu betrachten, aus dem das Auge, das sich den Freuden des imaginativen Sehens hingibt, jederzeit neue, noch ungesehene mimetische Aspekte hervorziehen darf. Man gleitet einen Abhang des Bildes hinab, der vom aufgeklärten Bewusstsein seiner einseitigen, weil niemals vollständigen und niemals durchgängigen Abbildlichkeit zum paradoxen Wunschbild eines zugleich vollständigen und durchgängigen Abbildes (das keines mehr wäre) hin abfällt.

Platon indes wollte mit seinem Bildwitz das Gegenteil bewirken und ihn benützen, um die Einseitigkeit einer bestimmten Art von Bild hervorzukehren. Ähnlich ging ein französischer Kunstkritiker (E. Porcheron) vor, der sich angesichts einer *Bügelnden Frau* von Edgar Degas weigerte, einen verschatteten Körper als solchen zu erkennen, und vorgab, stattdessen eine geschwärzte, mit Kohlenstaub bedeckte Figur zu sehen. [4]

Abb: 2 >

Tatsächlich hatte Degas ein kritisches Bild geschaffen. Selbst ein Betrachter, der, wie es wohl nahe liegt, im betreffenden Gemälde die Darstellung einer Gegenlichtsituation erkennt, sieht sich mit dem Paradoxon konfrontiert, dass die dunkle Farbe die Figur nur darstellt, um ihre Züge im selben Moment auszulöschen. In eben dem Maße jedoch, wie die Evidenz der dargestellten Figur fragwürdig wird, tritt diese dunkle Farbe in ihrer Materialität – als Pigment auf der Malfläche – hervor und gewinnt eine eigene Form von nicht-mimetischer Evidenz. Genau diesen nicht-mimetischen Aspekt des dunklen Pigments nahm der Kritiker aufs Korn, und indem er ihn auf die andere, mimetische Seite des Bildes hinüberschob, kam er bei der Vorstellung einer *verschmutzen* Figur an.

Anders als bei den ikonischen Epigrammen ging es in diesem Fall (wie in vielen analogen Fällen) selbstverständlich nicht darum, ein an sich unmögliches, weil vollständig und durchgängig mimetisches Bild zu imaginieren. Vielmehr sollte lächerlich gemacht werden, dass und wie Degas die mimetische Seite des Bildes zugunsten nicht-mimetischer Aspekte zurückgedrängt hatte. Der angewandte rhetorische Trick folgt dem Muster von Aristophanes' ironischer Bemerkung: Wenn man dem jeweils dargestellten Körper einen Mangel oder Makel zuschreibt, hier eine buchstäbliche Befleckung oder Beschmutzung, dort die entzwei geschnittene Nase, so geschieht dies deshalb, weil man das Bild, das solche Mängelwesen (angeblich) produziert, verwerfen und einem schadenfrohen Gelächter preisgeben möchte. Als Maßstab der Beurteilung diente in der französischen Salonkritik des 19. Jahrhunderts freilich nicht ein philosophischer Begriff von Ebenbildlichkeit, sondern die durch die akademische Malerei gesetzte künstlerische Norm.

Aristophanische Wendungen kamen und kommen aber nicht nur in der Bildwahrnehmung und im Sprechen über Bilder vor, sie kennzeichnen auch die Art und Weise, wie sich bestimmte Bilder auf andere Bilder (oder auf die von anderen Bildern in Anspruch genommenen Darstellungsmittel) beziehen. Sie lassen sich, anders gesagt, auch in Gestalt von interpikturalen Wendungen beobachten.

Als Beispiel mag eine bekannte Illustration Oskar Kokoschkas zu seinem Stück *Mörder, Hoffnung der Frauen* von 1910 dienen. Kokoschka gewann dem alten Kunstmittel der Schraffur dadurch neues Leben ab, dass er es teilweise von seiner mimetischen Funktion entband. Wo die Schraffen sich der Aufgabe des Modellierens von Körpern und Modulierens von Licht und Dunkel verweigern, werden sie als Markierungen auf dem Papier auffällig und können als Formen für sich betrachtet werden. Man mag diese auffällig gewordenen, verfremdeten Schraffurlinien in einem weiteren Schritt als Seismogramme einer erregten Künstlerseele deuten, sie also mit einer neuen Darstellungsaufgabe belehnen. Ihre Abbildlichkeit würde auf diese Weise nicht etwa wieder hergestellt, sondern durch eine Ausdrucksfunktion ersetzt.

Der springende Punkt ist hier jedoch ein anderer: Kaum dass die Schraffurlinien aus dem Bild gefallen und auf dem Papier zu liegen gekommen sind, kehren sie im fiktiven Bildraum wieder und richten dort Unheil an. Gerade *der* Aspekt von Schraffuren, der immer schon nicht-mimetisch war: der Umstand, dass es sich um Bündel diskreter Markierungen handelt (die dennoch kontinuierlich verlaufende Schattierungen darstellen sollen), wird auf einmal mimetisch, und es entsteht, wenigstens ansatzweise, der Schein, als ob manche dieser Linien in die Haut der dargestellten Körper einschneiden würden.

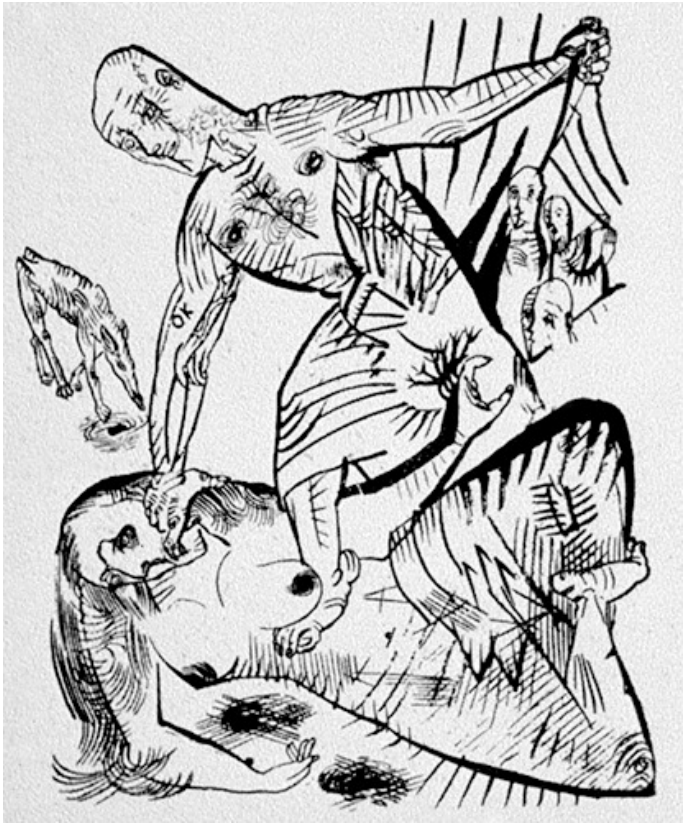

Abb: 3 >

Das Kunstmittel Schraffur wird verfremdet und undurchsichtig gemacht – und zugleich transparenter als je zuvor. Die beiden Seiten Bildes, seine mimetische und seine nicht-mimetische Hemisphäre, scheinen sich um ein Kunstmittel zu streiten, in dem sich traditioneller Weise mimetische mit nicht-mimetischen Aspekten verbanden. Es ist, als ob die Schraffur von der Gewalt des Bildes erfaßt und einer Zerreißprobe ausgesetzt werden sollte.

Die Einseitigkeit des Bildes – der Umstand, dass seine Abbildlichkeit notwendig beschränkt ist, weil es niemals vollständig abbildet und auch nie in jeder Hinsicht Abbild ist –, liegt allen hier beschriebenen Volten als unhintergehbare Voraussetzung zugrunde. Die aristophanischen Wendungen sind verschiedene Weisen, mit dieser doppelten Einseitigkeit umzugehen und sie zu interpretieren. Sie tauchen auf, wo man sich überlegen fühlt und ironisch lächelt oder wo man ganz sein und alles haben möchte. Sie sind auch da zu finden, wo man die Bilder der Anderen nicht versteht oder nicht zugeben will, dass man sie nur allzu gut verstanden hat. Nicht zuletzt erweisen sie sich als ein ebenso altes wie effektives Mittel der Kritik und Subversion von Bildern, von dem man sich einigen Aufschluss darüber erwarten darf, inwiefern die Bestimmung des Bildes als Abbild jederzeit eine einseitige Bestimmung gewesen sein wird.

Bei der Abfassung dieses Textes habe ich von Gesprächen mit Emmanuel Alloa, David Nirenberg und Ralph Ubl profitiert, denen ich an dieser Stelle herzlich danken möchte.

Fussnoten

Seite 128 / [1]

Platon, Das Gastmahl, 192f., in der Übersetzung von Otto Apelt, Leipzig 1926, S. 31.

Seite 130 / [2]

Platon, Kratylos, 432, in der Übersetzung von Otto Apelt, Leipzig 1922, S. 117.

Seite 130 / [3]

Meyer Schapiro, Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen, in: Gottfried Boehm (Hrsg.), Was ist ein Bild? München 1994, S. 253–274 (On some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs [1969]).

Seite 132 / [4]

Siehe Richard Shiff, On Criticism Handling History, in: History of the Human Sciences 2, Nr. 1, Februar 1989, S. 63–87.

Abbildungen

Seite 128 / Abb. 1

Grabstele eines Mannes aus Karystos (Euböa), Mitte 5. Jh. v. Chr. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung.

Seite 132 / Abb. 2

Edgar Degas, Frau beim Bügeln, ca. 1874. New York, The Metropolitan Museum of Art.

Seite 134 / Abb. 3

Oskar Kokoschka, Illustration zu Mörder, Hoffnung der Frauen, aus: Der Sturm, 1910, Nr. 20.

Opazität

MARKUS RAUTZENBERG

«...das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen.»
Franz Kafka, *Die Sorge des Hausvaters*

Opak ist, was undurchsichtig ist. Bereits eine solch basale Qualifikation kommt nicht ohne Verdachtsmoment [1] aus, denn undurchsichtig meint immer auch trübe, zwielichtig, *shady*. Es ist kaum möglich, Opazität positiv zu bestimmen. Stets scheint eine Negation vorzuliegen, eine Beeinträchtigung von Transparenz: Die Sprache, die man nicht versteht, wird zum Geräusch, die falsch belichtete Fotografie zum Ärgernis, das Flackern und Britzeln abgenutzten Filmmaterials zu optischer Irritation, die man versucht ‹auszublenden›, um auf das Bildgeschehen *dahinter* achten zu können. Die Gier nach immer höheren Bildschirm-Auflösungen etwa ist unschwer als Transparenz-Wahn erkennbar, der das Vergessen der medialen Vermittlungsebene als technisch implementierte Begehrensstruktur offenbart. Der Durchblick auf ein Dahinter- oder Darunterliegendes wird gehindert, ungeachtet der Möglichkeit, dass es vielleicht gar kein ‹Dahinter› geben mag, ein Durchblick vielleicht nie möglich war.

Die Metapher der *black box* bezieht aus dieser Logik ihre Evidenzkraft, egal ob sich in dieser Schrödingers Katze, ein psychisches System oder die durch das Betriebssystem abgeschottete Funktionsebene des Computers befindet. Entscheidend ist die unhintergehbare Uneinsehbarkeit des Opaken. Es ist jedoch zu fragen, ob die hier zur Anwendung kommende Denkbewegung, die stets durch eine Art Verblendung hindurch, auf etwas Dahinter- oder Darunterliegendes vorstoßen will (Fenstermetapher von Alberti bis *Windows*) und somit dem platonischen Gang aus der Höhle hinaus folgt, dazu angetan ist, das Verhältnis von Transparenz und Opazität adäquat zu fassen.

Opazität macht aus einem Ding ein *Un*-Ding, aus etwas (zumindest virtuell) Durchsichtigem etwas Trübes/Getrübtes [2] und es ist kein Zufall, dass dem Begriff der *Störung*, der Perturbation, *turbatio* zugrunde liegt; ein Terminus, dessen semantische Bandbreite von der «Trübung» bis zur «Aufwiegelung», also von der dezenten Verweigerung zum offenen Aufruhr reicht. Aufruhr auch deshalb, weil der Verbergungsqualität des Opaken offenbar eine so starke Beunruhigung inhärent ist, das Gegenwehr erforderlich scheint. Konnotationen der Kontamination und Verunreinigung [3] liegen dann nahe, Opazität daher ein genuin defizitärer Seinsmodus zu sein, den es zu vermeiden gilt. Dies genau ist die Strategie der Informationstheorie Shannonscher Provenienz, der es vor allem um störungsfreie Kommunikation als Problem der Nachrichtentechnik geht. Hier gilt die *noise-source* als Ebene feindlicher Interzeption, die zwar stets vorhanden, aber immer der störungsfreien Vermittlung, d.h. der Transparenz medialer Vollzüge entgegengesetzt scheint. Wo *noise* ist, soll *information* werden; das ist der Wahlspruch der Nachrichtentechnik und frühen Kommunikationstheorie.

Aber bereits der Titel von Shannons so einflussreichem Paper – *Communication in the Presence of Noise* – zeigt, dass die Argumentation sich hier der optischen Metaphorik von Transparenz und Opazität verdankt: Gelingende Kommunikation ist nur *vor dem Hintergrund der Störung/des Rauschens* denk- und wahrnehmbar. Es handelt sich um eine Denkfigur der Emergenz, d.h. i*nformation* muss dem allgegenwärtigen Rauschen mittels Algorithmen und Filtertechniken erst abgerungen werden, bevor *information* und *noise*, Transparenz und Opazität überhaupt unterschieden werden können. Auf bestimmte Art und Weise sind Transparenz auf Opazität, *information* auf *noise* angewiesen und umgekehrt, jedoch offenbar nicht einfach nur dahingehend, dass etwas auf sein Gegenteil als Distinktionsmerkmal bezogen ist.

I. Odradek

Die Faszination, die von Kafkas Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* ausgeht und die sich in immer wieder neu ansetzenden Interpretationen weit über die Literaturwissenschaft hinaus dokumentiert, liegt in der Meisterschaft und Konsequenz begründet, mit der die Ambiguität der Existenz von Odradek narrativ konstruiert wird. Odradek ist ein Wesen, das im Haushalt des Erzählers (des Hausvaters) anzutreffen ist und dessen Existenz merkwürdig uneindeutig zu sein scheint. Aus seinem Namen lassen sich weder Bedeutung und sprachliche Herkunft, noch geschlechtliche Identität ableiten. Auch lokalisierbar ist Odradek nicht; so scheint er/es immer in einem atopischen Dazwischen, in Räumen des Transits beheimatet zu sein («auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur» [4]).

Nach einer verhältnismäßig langen Beschreibung der Physiognomie Odradeks, die es schafft, deutlich und detailliert zu sein, ohne auch nur den Hauch von Anschaulichkeit zu besitzen, heißt es:

«Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.» [5]

Es ist das Kunststück des Textes, dass Odradek umso unsichtbarer wird, je genauer der Erzähler (und mit ihm die Imagination des Lesers) hinzuschauen versucht. Alle noch so detaillierten Beschreibungen von Odradeks Physiognomie führen beim Erzähler nur zur Einsicht in die Sinnlosigkeit des Darstellungsunterfangens.

Das Wort «Gebilde» ist hier deswegen so präzise gewählt, da es sich um eine Art Sichtbarkeit handelt, die sich im fluiden Zustand des Zur-Erscheinung-Kommens befindet, ein «Bild» im Prozess des Bildwerdens also, das aber nicht zum Abschluss kommt, nie zu fester Form gerinnt. Betont wird jedoch gleichzeitig gerade die insistierende Unabweisbarkeit Odradeks, man kann ihn/es also nicht ignorieren oder für nichtig erklären, so gerne man dies aufgrund seiner Nicht-Fassbarkeit auch täte: «Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt.» [6]

Alle scheiternden Beschreibungsversuche ändern nichts an dieser Wirklichkeit Odradeks, die gleichzeitig als unbeholfen und nahezu stumm aber auch als «beweglich und nicht zu fangen» konturiert wird. Die Erzählung beschreibt eine Wirklichkeit ohne Sichtbarkeit und entspricht darin Odradeks tonlosem Lachen. [7] Dieses Gebilde ist somit tatsächlich auch als fiktives Konstrukt und Vorstellungsbild «sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen» d.h. ‹Form› ohne ‹Inhalt›, ‹Medium› ohne ‹Botschaft›. Was bleibt, ist allein eine Insistenz, die gerade in ihrer ‹Sinnlosigkeit› das Augenmerk auf die *Präsenz des Sinns* lenkt, auf jene Aspekte der Sinngenese also, die zwar Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens sind, als solche aber gerade nicht in Erscheinung treten können. Im logischen Zwielicht der Erzählung lässt sich die Gestalt Odradeks immer gerade *nicht* deutlich erkennen, während an dessen Vorhandenheit jedoch zu keinem Zeitpunkt Zweifel bestehen.

Immer jedoch, wenn ein sinnstiftendes Attribut zur näheren Beschreibung herangezogen wird, kommt sofort ein neues hinzu, welches das vorhergehende nicht einfach nur negiert, sondern so modifiziert, dass aus der Addition der Beschreibungsmerkmale ein Sprachgebilde entsteht, das – um eine in diesem Zusammenhang einschlägige Begrifflichkeit Martin Heideggers zu bemühen – zwischen *Zuhandenheit* und *Vorhandenheit* changiert. Die Anhäufung von Beschreibungsversuchen des Wesens Odradek, die auf dem knappen Raum von nicht einmal einer Seite eine beträchtliche Anzahl von Textgenres von der wissenschaftlichen Abhandlung bis zum Tagebucheintrag aufbietet und parodiert, verdeckt indem sie aufdeckt und umgekehrt.

II. Heidegger

Es ist dabei kein Zufall, dass der Erzähler Kafkas die Vermutung anstellt, das Gebilde Odradek «hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen», denn die Frage nach der Zweckmäßigkeit ist nur eine weitere Frage nach dem Sinn. Was Zweck hat, ist Teil der Welt, geht im praktischen Umgang auf und gehört somit zur Ebene jener Objekte, die Martin Heidegger «Zeug» nennt. [8]

Der Begriff des Zeugs meint ab Sein und Zeit einen Seinsmodus, der ganz in der «Verweisungsmannigfaltigkeit des Um-zu» [9] eingebettet ist, dessen Dasein also durch ein Unauffällig-Sein im Vollzug des praktischen Umgangs gekennzeichnet ist. Kierkegaards Beispiele lauten:

«Wenn ein Mensch so spräche, daß man den Schlag der Zunge hörte usw., so spräche er schlecht; wenn er so hörte, daß er die Luftschwingungen hörte statt des Wortes, so hörte er schlecht; wenn jemand ein Buch so läse, daß er beständig jeden einzelnen Buchstaben sähe, so läse er schlecht. Gerade dann ist die Sprache das vollkommene Medium, wenn alles Sinnliche darin negiert ist.» [10]

In exakt diesem, letztlich aristotelischen, Sinn [11], wird der Eindruck von Unmittelbarkeit, im Sinne eines optischen Durchscheinens, das Sinnbild von Transparenz schlechthin und bleibt immer dann theoretisch relevant, wenn es um die Emergenz von Sinn und (medial verstandener) Zweckmäßigkeit geht:

«Ich richte z. B. meinen Blick auf ein Haus. Ganz nah vor meinen Augen befindet sich die durchsichtige Luft. Von ihr nehme ich nichts wahr, ich blicke durch sie hindurch. [...] Beim Wahrnehmen durch das Gehör liegen die Dinge meist ebenso. Wir hören z. B. eine Pfeife. Was zwischen uns und der Pfeife ist, wird übergangen, wir hören durch die Luft, wie wir durch die Luft sehen.» [12]

Da es sich bei den Zeug-Analysen Heideggers eben auch um eine der philosophisch folgenreichsten Versionen der Denkfigur Transparenz/Opazität handelt, liegen auch hier neben der Werkzeug-Metaphorik auf Sichtbarkeit bezogene Argumente nahe: «Für den, der zum Beispiel eine Brille trägt, die abstandsmäßig so nahe ist, dass sie ihm auf der Nase sitzt, ist dieses gebrauchte Zeug umweltlich weiter entfernt als das Bild an der gegenüber befindlichen Wand.» [13] Die hier in Nähe und Distanz übersetzte Wechselwirkung von Transparenz und Opazität besagt vor allem, dass «umweltlich», also im tätigen Umgang mit der Welt, Dinge gerade dann umso unsichtbarer, oder genauer gesagt, *durchscheinender* sind, je mehr sie in der Sinnhaftigkeit ihres Gebrauchszusammenhanges aufgehen.

Dies ist auch die Logik des Erzählers von Kafkas *Sorge des Hausvaters*, wenn er vermutet, Odradek habe einstmals einen Zweck gehabt. Was Odradek nämlich jetzt für den geplagten Hausvater so irritierend macht, ist, dass ersterer allein aufgrund der Tatsache sichtbar zu sein scheint, dass ihm eine Zweckhaftigkeit nicht zugesprochen werden kann, es jedoch andererseits keine Anzeichen gibt, dass er/es jemals in die «Verweisungsmannigfaltigkeit des Um-zu» eingebettet war.

Wie alle Objekte, deren Zweck- oder Sinnhaftigkeit in Frage steht, fällt auch Odradek auf (und ‹aus dem Rahmen›) und ist in seiner Nutzlosigkeit zugleich unabweisbar als auch ungreifbar. Diese Gleichzeitigkeit aber ist entscheidend. Während die Transparenz der Zuhandenheit Heidegger zufolge scheinbar ausschließlich darin besteht, dass die Dinge in ihrer Zweckhaftigkeit just für den Sinn durchsichtig sind, der Ihnen im praktischen Umgang gegeben ist, tritt Opazität genau dann zutage, wenn diese Zweckhaftigkeit getrübt, d.h. gestört wird, das Zeug zum Beispiel «zerbrochen» ist. Odradek ist zwar in der ihm eigenen enigmatischen Art auffällig, aber eben nicht zerbrochen oder auf andere Weise «bloß vorhanden», er scheint in einem Zwischenreich von Zuhandenheit und Vorhandenheit, Transparenz und Opazität zu existieren, in dem eine Dichotomisierung dieser beiden Ebenen nicht mehr möglich ist:

«Die Modi der Auffälligkeit, Aufdringlichkeit und Aufsässigkeit haben die Funktion, am Zuhandenen den Charakter der Vorhandenheit zum Vorschein zu bringen. Dabei wird das Zuhandene noch nicht lediglich als Vorhandenes betrachtet oder begafft, die sich kundgebende Vorhandenheit ist noch nicht gebunden in der Zuhandenheit des Zeugs. Diese verhüllt sich noch nicht zu bloßen Dingen. Das Zeug wird zu ‹Zeug› im Sinne dessen, was man abstoßen möchte; in solcher Abstoßtendenz aber zeigt sich das Zuhandene als immer noch Zuhandenes in seiner unentwegten Vorhandenheit.» [14]

Wiederum kommen optische Metaphern zum Einsatz, die nun vor allem die Alterität des so «begafften» betonen sollen. Es ist hierbei nicht nur rhetorisch bemerkenswert, dass Heidegger nicht den viel stärkeren Ausdruck «begafft» im Text kursiviert, sondern «*betrachtet*». Wichtig ist somit offenbar ein bestimmtes Element optischer Wahrnehmung, das eine «Abstoßtendenz» (begaffen) immer schon beinhaltet. Dies ist das Element des Erscheinens selbst, das durchscheinender Transparenz entzogen ist, sich nie der Zuhandenheit fügt und damit letztlich immer ein Moment von Alterität und Verbergung im Vollzug visuellen Weltbezugs walten lässt. Es zeigt sich – und hier trifft sich Heideggers phänomenologische mit Kafkas poetologischer Perspektive –, dass Transparenz und Opazität, Zuhandenheit und Vorhandenheit niemals sauber voneinander zu trennen sind und sich ein Erscheinen gerade in und durch Verbergung ereignet. Zugespitzt formuliert: Transparenz und Opazität, Zuhandenheit und Vorhandenheit sind zwei Modi *derselben* Verbergungsdynamik, die sich nicht nur in der «Abstoßtendenz» von Störungen und Irritationen zeigt. Perturbation ist nicht mit Opazität gleichzusetzen, der dann Transparenz als dessen Gegenteil gegenübergestellt werden könnte. Was sich in Störungen zeigt, ist Opazität *in* der Transparenz, das «Zuhandene in seiner unentwegten Vorhandenheit».

Der Begriff der «Auffälligkeit» ist in einem zweiten Schritt dazu angetan, zu zeigen, dass diese grundständige Denkfigur der Verflechtung von Transparenz und Opazität im Sinne des Zuhandenen in seiner unentwegten Vorhandenheit sich nicht nur in Störungen zeigt, *sondern als Basis des Zeigens selbst zu betrachten ist*. Von *Sein und Zeit* bis in das Spätwerk hinein wird das Denken Heideggers auf diese vom Ereignis der Sichtbarkeit inspirierte Grundfigur bezogen bleiben. Der für den Kunstwerkaufsatz zentrale Wahrheitsbegriff der «Unverborgenheit» etwa, der die Dynamik des «zwiefachen Verbergens» [15] wiederum anhand einer optischen Metapher auf den Begriff bringt, bleibt dieser steten Dynamik von Transparenz und Opazität (hier «Streit» genannt) bis ins Detail der Argumentation hinein verpflichtet. [16]

Entscheidend für die These, dass Transparenz und Opazität nur zwei graduell verschiedene Seinsweisen derselben genuinen Verbergungsbewegung sind, die im Zuge des Verweisungszusammenhanges von Welt sowohl störend als auch konstitutiv wirken, ist zuletzt eine Beobachtung Heideggers, die in ihrer Einfachheit berückend ist: Damit etwas überhaupt in Erscheinung treten kann, muss es sich von der Fülle des Wahrnehmungsmaterials abheben, d.h. *auffällig* werden, noch bevor es in einem wie auch immer gearteten Verweisungszusammenhang dienlich, zuhanden, transparent sein kann. [17] Aufsässigkeit und Auffälligkeit unterscheiden sich hier nur graduell und nicht kategorisch. Während Aufsässigkeit die «Abstoßtendenz» in den Vordergrund stellt, und somit in Richtung Störung und Irritation als Durchkreuzung von Zuhandenheit interpretiert werden muss, liegt der Akzent der Auffälligkeit auf dem Anteil von Vorhandenheit innerhalb von Dynamiken der Zuhandenheit.

Was also im einen Fall als Destruktion von Transparenz erscheint, wird im anderen Fall durch eine leichte Akzentverschiebung zur Bedingung der Möglichkeit letzterer. Zwar kann man kein Buch lesen, indem man jeden einzelnen Buchstaben liest, aber wenn die Buchstaben gar nicht erst als solche erkannt werden, ist ein Lesen nicht einmal als Möglichkeit gegeben.

Worin besteht also die ‹Methode Odradek› aus der Perspektive der Zeuganalysen? Die *Sorge des Hausvaters* zeigt im Vollzug der Sprache ein ‹unsichtbares Bild›, indem der Vorgang des zur Erscheinung-Kommens (hier im Medium der Sprache) selbst thematisch wird. Odradek ist ontologisch nicht zu fassen und trotzdem unabweisbare Wirklichkeit. Er/es ist zu nichts dienlich, hat keinen ‹Sinn› und ist gerade deshalb Gravitationszentrum einer Erzählung, die auf höchst unanschauliche Weise anschaulich ist. Odradeks Unzuhandenheit zieht wie ein Magnet den Sinn an, der sich quasi um dieses Gebilde herum drapiert und ihm so *Kontur* verleiht, so undeutlich diese auch sein mag.

Odradeks Seinsmodus ist in gleichem Maße Auffälligkeit und Aufsässigkeit, Irritation mit prekärer Ontologie und Bedingung der Möglichkeit des Sprachgebildes namens Die *Sorge des Hausvaters* zugleich.

Diese Art und Weise wie Erscheinung zur Welt kommt, ist natürlich vor allem auch Grundproblem der Bildtheorie, das sich in der Figur/Grund Problematik exemplarisch zeigt [18], aber nicht auf diese beschränkt bleibt. Vielmehr ist entscheidend zu betonen, dass es sich hier um eine Denkfigur handelt, die aus der Sphäre des Optischen stammt und über diese hinausgehend epistemische Funktion übernimmt, indem sie erlaubt, anhand einer optischen Wahrnehmungsmetapher ein logisches Problem (nämlich des «ausgeschlossenen Dritten») in Tuchfühlung mit der Phänomenalität der sichtbaren Welt zu bewältigen. Es ist daher nicht weiter verwunderlich, dass auch Gebilde existieren, die in einer Art Inversion der Odradekschen Seinweise sichtbar sind, ohne wirklich zu sein.

III. Freud

Das Problem der Bildlichkeit als solches hat sich Sigmund Freud nie explizit gestellt. Darüber hinaus ist auffällig, wie wenig der Begründer der Psychoanalyse Bilder in seine Schriften einbezog. Vielmehr ragen diese, wenn sie es denn einmal in einen fertigen Text schaffen, als illustrative Fremdkörper merkwürdig deplatziert in die Schrift hinein, selbst dann, wenn sie zur unmittelbaren Evidenzkraft des Gesagten maßgeblich beitragen. [19] Die *implizite* Bildtheorie Freuds hingegen, die bereits in zentralen Kapiteln der *Traumdeutung* zu finden ist, harrt noch ihrer umfassenden Rekonstruktion. Für eine solche müssten auch jene Texte neu gelesen werden, die sich explizit mit Bildwerken beschäftigen. Zu diesen gehört neben dem Aufsatz «Der Moses des Michelangelo» auch die, im historischen Rückblick eher glücklose, Arbeit «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci» von 1910.

In diesem Text, auf den Freud sehr stolz war und den er für einen seiner literarisch gelungensten hielt, steht eine bestimmte Kindheitserinnerung Leonardos im Mittelpunkt, die unter der von Freud geprägten Bezeichnung «Geierphantasie Leonardos» bekannt geworden ist. Es handelt sich dabei um eine vermeintliche oder reale Erinnerung Leonardos, die im *Codice Atlantico* festgehalten ist und deren ins Deutsche übersetzten Wortlaut Freud wie folgt wiedergibt:

«Es scheint, daß es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen.» [20]

Es würde einigen Raum einnehmen, die gewundenen Argumentationswege vollständig nachzuzeichnen, mit denen Freud eine ganze Psychopathologie Leonardo da Vincis auf der Grundlage dieses einen unscheinbar wirkenden Textstücks konstruiert. Vereinfacht ausgedrückt, geht es Freud darum, eine gewisse, in der Forschung seiner Zeit vieldiskutierte und gut belegte, Hemmung Leonardos zu erklären, die sich in dem Umstand zeigt, dass kaum eines der wenigen Werke des Florentiner Meisters jemals vollendet wurde. In «Eine Kindheitserinnerung des Leonardo» versucht Freud unter Aufbietung all seiner schriftstellerischen und argumentativen Fähigkeiten einen ‹Fall Leonardo› zu konstruieren, der dessen Hang zum Unvollendeten mit einer pathologischen Passivität zu begründen versucht. Diese wurzele in Leonardo da Vincis homosexueller Neigung, welche wiederum auf eine zu enge Mutterbindung zurückzuführen sei. Diese biographistische Interpretation künstlerischen Schaffens ist in der Nachfolge Freuds eine Zeit lang zu einer populären Analysemethode innerhalb der Kunstwissenschaften geworden. Im historischen Rückblick hat dies – nicht ganz ohne Berechtigung – zur Diskreditierung der *Kindheitserinnerungen* geführt.

Es soll an dieser Stelle jedoch nicht erneut um eine methodologische Kritik des hier zur Anwendung gebrachten, kruden Biographismus, sondern um die Gravitationskraft gehen, die vom Erinnerungsbild Leonardos und vor allem von Freuds Interpretation desselben ausgegangen ist und letztlich sogar im Stande war, sichtbare Evidenz zur produzieren, die ohne jede Wirklichkeit auskommt.

Der Geier in der Kindheitserinnerung Leonardos ist für Freud in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Zum einen ist für den Psychoanalytiker die Tätigkeit des Geiers bemerkenswert, der «den Mund des Kindes öffnet und mit dem Schwanz tüchtig darin herumarbeitet» [21]; ein Vorgang, der von Freud unmittelbar mit Fellatio in Verbindung gebracht wird. Zum anderen führt diese vermeintlich homoerotische Phantasie Leonardos Freud auf direktem Wege zu jener passivischen Grunddisposition des Homosexuellen ‹an sich›, die wiederum über die Verbindung Schwanz – Fellatio – Brust auf die säugende Mutter verweisen soll. Freuds Pointe ist dabei, dass der Geier als Symbol für die Mutter identifiziert wird, indem er eine ziemlich weit hergeholte Verbindung zur ägyptischen Mythologie und zwar über die «mütterliche Gottheit» *Mut* herstellt, deren Darstellung «geierköpfig gebildet wurde oder mit mehreren Köpfen, von denen wenigstens einer der eines Geiers war. Der Name dieser Göttin wurde *Mut* ausgesprochen; ob die Lautähnlichkeit mit unserem Wort Mutter nur eine zufällige ist?» [22]

Freud setzt alles auf eine Karte: Mit dem Bild des Geiers steht und fällt die gesamte Argumentation und der Autor der *Kindheitserinnerung* nimmt selbst fadenscheinige philologische Herleitungen in Kauf, um diesen Nukleus seiner Argumentation zu untermauern. Dem Leser der Leonardo-Studie wird der selbst für Freuds Verhältnisse ungewöhnlich hohe Spekulationsgrad des Aufsatzes ebenso auffallen, wie die Tatsache, dass das ganze Konstrukt beim Lesen nichts desto trotz durchaus plausibel wirkt und die klaffenden Lücken in der Beweiskette die Tendenz haben, erst im Nachhinein gänzlich zu Tage zu treten.

Ungeachtet dessen wurden Freuds Bemühungen zunächst belohnt und die epistemische Macht der psychoanalytischen Methode war bereits 1913 offenbar groß genug, um selbst diesem im Vergleich eher schwächeren Text innerhalb des Freudschen Gesamtwerks zu unverhofftem, neuen Beweismaterial zu verhelfen. 1919 fügt Freud der Neuauflage der *Kindheitserinnerungen* eine Fußnote hinzu, welche diesen erstaunlichen Fund dokumentiert und obwohl Freud selbst sich skeptisch gibt, was die Beweiskraft dieser *trouvaille* betrifft, so lässt er es sich doch nicht nehmen, diese gänzlich aus der Quelle [23] zu zitieren und deren Bezugspunkt, Leonardos *Heilige Anna Selbdritt* in der schematischen Zeichnung Pfisters, abzudrucken:

Abb: 1 >

«Auf dem Bilde, das die Mutter des Künstlers darstellt, *findet sich nämlich in voller Deutlichkeit der Geier, das Symbol der Mütterlichkeit*. Man sieht den äußerst charakteristischen Geierkopf, den Hals, den scharfbogigen Ansatz des Rumpfes in dem blauen Tuche, das bei der Hüfte des vorderen Weibes sichtbar wird und sich in der Richtung gegen Schoß und rechtes Knie erstreckt. Fast kein Beobachter, dem ich den Fund vorlegte, konnte sich der Evidenz dieses Vexierbildes entziehen.» [24]

Aber damit nicht genug. Nicht nur, dass eine verblüffende, anatomische Ähnlichkeit besteht, selbst der Schwanz, der tüchtig im Mund des Kindes »herumarbeitet«, ist zu sehen, denn der Fuß des Geiers befindet sich genau auf der Höhe des Mundes des abgebildeten Knaben. Derartiger Beweiskraft in Form von bis heute sichtbarer, bildlicher Evidenz ist kaum zu entgehen und doch hielt die Rezeptionsgeschichte bekanntlich eine letzte, jedoch entscheidende Pointe zu diesem neuralgischen Punkt von Freuds *Kindheitserinnerungen* bereit. Wie sich nämlich bald herausstellte, beruht Freuds «Geierphantasie» auf einem Übersetzungsfehler. [25] In der von Freud verwendeten, deutschen Übersetzung des *Codice Atlantico* wird das italienische *nibbio* mit «Geier» übersetzt, während jedoch eigentlich «Milan» richtig wäre, der Name einer Greifvogelart, die mit einem Geier keinerlei Ähnlichkeit aufweist.

Man könnte nun, und das ist natürlich auch getan worden, ob dieser Tatsachen hämisch werden und Freuds Aufsatz jeden Wert absprechen, schließlich fällt das mühsam errichtete Argumentationsgebäude der *Kindheitserinnerung* zusammen, da der Geier in seinen so ausführlich dargestellten, symbolischen, mythologischen und bildlichen Dimensionen sich für die zitierte Textstelle als irrelevant erwiesen hat. Viel interessanter erscheint es jedoch, den Blick auf ein Vexierbild zu lenken, dessen Figur sich vor einem Grund abhebt, dessen Skandalon es ist, keine Wirklichkeit *sui generis* zu besitzen. Um was handelt es sich bei diesem Grund? Um reine Fiktion? Die persuasive Kraft eines Textes? Die epistemische Macht eines Diskurses?

Viele Antworten wären möglich. Das Faszinosum aber bleibt: Aus der Opazität eines sinnlosen Stoffgewirrs heraus emergiert eine Form, die nicht aus den Rockschößen eines Bildobjekts oder den Intentionen eines Malers besteht, sondern aus Elementen des Sinns gemacht ist, die als solche unsichtbar sich direkt im Sichtbaren manifestieren, ohne einer empirischen Wirklichkeit zu entsprechen. Bis heute bedarf es entgegen der Behauptung Pfisters einiger Anstrengung, den Geier überhaupt zu entdecken, von schlagender Evidenz kann keine Rede sein. Es bedarf im Gegenteil einiger visueller Persuasion durch Hervorhebung innerhalb der schematischen Zeichnung, damit der Geier aus den Rockfalten hervortritt. Für das Bild des Geiers in den Rockschößen der «Anna Selbdritt» ist die Wahrheit oder Fehlerhaftigkeit der Freudschen Argumentation nicht von Belang, die Bedeutung die einstmals zur Emergenz der Figur geführt hat, ist im Gang der Wissenschaftsgeschichte diffundiert, durch Widerlegung aufgelöst worden und vielleicht ist damit auch die einstmals möglicherweise stärker ausgeprägte Evidenzkraft verschwunden und in Opazität zurückgesunken.

Was einmal zuhanden war sinkt wieder in Vorhandenheit ab. Das Bild des nun nutzlosen Geiers selbst ist jedoch immer noch da, eine halb lächerliche, halb unheimliche Sichtbarkeit ohne eigene Wirklichkeit, sinnlos geworden aber «in seiner Art abgeschlossen», zu einem Artefakt geronnen. Das Spiel von Transparenz und Opazität lässt Wesen, Entitäten, Präsenzen und auch Bilder zurück, die Zeugnis ablegen von der Kontingenz der jeweiligen Zuschreibung; was bleibt sind Zeugen der *turbatio*, des «Streits» zwischen Transparenz und Opazität, deren Interdependenz in der Differenz an ihnen ablesbar bleibt.

Fussnoten

Seite 136 / [1]

Boris Groys, Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, München 2000.

Seite 136 / [2]

Vgl. zur Begriffs- und Ideengeschichte der Differenz von Transparenz und Opazität den Eintrag von Emmanuel Alloa, Opazität/Transparenz, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2011, 445-449.

Seite 136 / [3]

Michel Serres, Der Parasit, Frankfurt a. M. 1987.

Seite 137 / [4]

Franz Kafka, Die Sorge des Hausvaters, in: ders., Sämtliche Erzählungen, Frankfurt a. M. 1989, S. 139.

Seite 137 / [5]

Ebd., S. 139.

Seite 138 / [6]

Ebd., S. 139.

Seite 138 / [7]

Ebd., S. 140: «...es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann.»

Seite 138 / [8]

Odradek mit den Zeuganalysen Heideggers in Zusammenhang zu bringen hat in jüngster Zeit vor allem Hartmut Böhme im Zuge seiner kulturwissenschaftlichen Analyse der Dingwelt ertragreich unternommen: Hartmut Böhme, Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Reinbek 2006.

Seite 139 / [9]

Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen 1993, S. 93.

Seite 139 / [10]

Sören Kierkegaard, Entweder – Oder, München 1998, S. 82.

Seite 139 / [11]

Zum Konzept des Durchscheinenden als Gründungsfigur philosophischer Bild- und Medientheorie seit Aristoteles, einschließlich einer historischen und systematischen Rekonstruktion der Denkfigur von Transparenz und Opazität nebst einer darauf aufbauenden medialen Phänomenologie, siehe grundlegend Emmanuel Alloa, Das durchscheinende Bild, Berlin –Zürich 2011.

Seite 139 / [12]

Fritz Heider, Ding und Medium, Berlin 2005, S. 32.

Seite 139 / [13]

Heidegger, Sein und Zeit (Anm. 9), S. 107.

Seite 140 / [14]

Ebd., S. 74.

Seite 141 / [15]

Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders., Holzwege, Frankfurt a. M., S. 1-75, hier S. 42.

Seite 141 / [16]

Siehe dazu ausführlicher: Markus Rautzenberg, Die Gegenwendigkeit der Störung, Berlin–Zürich 2009, S. 165-177.

Seite 141 / [17]

Heidegger, Sein und Zeit (Anm. 9), S. 80.

Seite 142 / [18]

Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer, Gottfried Boehm (Hg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1978, S. 444-471.

Seite 142 / [19]

Man denke etwa an die berühmte Zeichnung der Wölfe auf dem Baum als Illustration des zentralen Traums des ‹Wolfsmanns›.

Seite 142 / [20]

Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, in: ders., Studienausgabe Band X: Bildende Kunst und Literatur, Frankfurt a. M., S. 109.

Seite 143 / [21]

Ebd., S. 112.

Seite 143 / [22]

Ebd., S. 114.

Seite 144 / [23]

Es handelt sich um die Studie Kryptolalie, Kryptographie und unbewußtes Vexierbild bei Normalen des Freud-Schülers Otto Pfister aus dem Jahr 1913.

Seite 145 / [24]

Zitiert nach Freud, Kindheitserinnerung (Anm. 20), S. 140.

Seite 145 / [25]

Siehe die editorische Vorbemerkung zu den Kindheitserinnerungen (Anm. 20), S. 89.

Abbildungen

Seite 144 / Abb. 1

Oskar Pfisters ‹Geierphantasie› nach Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1999, S. 187.

«… verdeckte eine Staubwolke das Bild»

HANNS ZISCHLER

Zu einer historischen Fotografie von F. A. Schwartz

Abb: 1 >

Berlin, Mittwoch, 12. April 1893, 10 Uhr vormittags. Noch steht der Turm des Alten Doms auf der Nordseite des Lustgartens. Am 9. März hatte «der Kaiser angeordnet, daß die Sprengung mittelst Dynamit von Mannschaften des Eisenbahnbataillons ausgeführt wird». Das Mauerwerk des Kirchenschiffs ist grösstenteils schon abgerissen und jetzt, im ewigen Jetzt der Fotografie – angesichts des expandierenden Staub-Luft-Gemischs, das wie ein riesiger Brautschleier, eine verwirbelte und halb zerrissene Stola den Sockel und die Mauerreste und am Ende wohl auch den unter seinem schwarzen Tuch verborgenen Fotografen samt Kamera einhüllt – jetzt wird der Turm fallen. Doch die Zeitung vom nächsten Tag weiss es anders: «Die Sprengung des Berliner Domthurmes, die am Sonnabend Morgen [den 8. April] stattfinden sollte, ist missglückt. Die Leitung war dem Major Gerding von der Eisenbahnbrigade übertragen worden. Die Minen, die eine Gesammtladung von 108 Kilogramm Dynamit hatten, waren jedoch nicht ausreichend, weshalb die Sprengung missglückte. Die neue Sprengung findet an einem der nächsten Tage statt.»

Diese dem Ereignis nachfolgende Mitteilung stellt die Fotografie auf den Kopf und macht sie zu einem «Dokument der enttäuschten Erwartung und zu einem Triumph der Illusion». Festgehalten ist der spektakuläre Auftakt, dessen zerstörerische Wirkung wenige Augenblicke später wir schon förmlich zu sehen meinen. Aber der Turm erweist sich als unbeugsam und ungehorsam, was in diesem besonderen Fall gesagt werden darf, schliesslich war seine Sprengung von höchster Stelle mit der für den Hohenzollern habituellen Exaltiertheit angeordnet worden. Es wird erneut gesprengt – doch das *authentische Dokument der Explosion* ist bereits auf die Fotoplatte gebannt.

In der Schilderung des *Teltower Kreisblatts* wird die technische und mithin die symbolische Dimension des Debakels offenkundig: «Rechnet man die Zündmasse ab, so traten genau 138 Kilogramm Sprengstoff in Wirksamkeit. Zehn Minen lagen an dem nördlichen, zehn Minen an dem südlichen Fundamente. Die Zündung erfolgte diesmal für je zehn Minen gesondert, und zwar durch dynamoelektrische Zündapparate, die hinter einem Gebüsch zwischen dem Denkmal Friedrich Wilhelms III. und dem Schlosse durch zwei Soldaten der Eisenbahnbrigade zu gleicher Zeit nach Zählen in Thätigkeit gesetzt wurden.

Als die Zündung erfolgt war, flogen kleine Stücke von Mauersteinen hagelartig in den Lustgarten und wiederum verdeckte eine Staubwolke das Bild. Wenn auch mit vielen Rissen, schien der Thurm noch ziemlich unversehrt dazustehen.»

Ohne das «Bild» von Schwartz zu kennen, ahnt der anonyme Berichterstatter die sehr viel weiter reichende Konsequenz der ersten, misslungenen Sprengung. Die Aktion vor den Augen des Monarchen verlief, so könnte man den Vorgang übersetzen, protokollarisch nicht korrekt. Die rasche Beseitigung des ungeliebten, weil zu wenig pompösen Bauwerks, verzögert sich – und dadurch gerät die forcierte Inszenierung eines neuen Ambientes ins Stocken und in ein schiefes Licht. Ein Vorgang, der auch auf die am selben Tag eröffnete Ausstellung der beiden großen Modelle der künftigen Gedächtniskirche einen Schatten werfen könnte.

Kaum haben sich die Schleier gelüftet, hat der höchste und höchst irritierte, privilegierte Zuschauer seinen prominenten Auftritt, dessen Erwartungen besonders hoch waren und nun besonders hoch enttäuscht wurden – im Gegensatz zu dem Fotografen, dem das Kunststück einer vollkommenen Illusion geglückt ist.

Und so, wie dieser aufdringliche und den praktisch-vernünftigen Dingen des Lebens entzogene Kaiser zwei Jahre später bei der Eröffnung des Nord-Ostsee-Kanal darauf bestehen wird, als erster Lotse des Reichs das erste Schiff eigenhändig durch den Kanal zu lenken (und dieses havariesüchtige Ansinnen nur durch ein höher liegendes, verstecktes Steuer für den Kapitän und ein leer drehendes für den Monarchen unbemerkt vorgetäuscht werden konnte), besteht er auch jetzt auf dem Oberbefehl über den widerborstigen Turm: «Das Kaiserpaar sah dem Sprengversuche von dem Portal V aus zu. Als das Mauerwerk dem Sprengstoff auch diesmal Trotz bot, gestikulirte der Kaiser lebhaft. Major Gerding hielt dem Kaiser einen längeren Vortrag, nach welchen nur die äußerst starke Verankerung des Mauerwerks den Zusammenfall verhindert habe.»

Major Gerding ist von seinem eigenen Tun (und einer damit einhergehenden drohenden Versagensangst) offenbar so stark erregt, dass er, wie es im Kreisblatt weiter heisst «in die Worte ausbrach: ‹die mir auferlegte Vorsicht habe ich nicht außer Augen gelassen, und es ist nach meiner Ansicht besser, nochmals zu sprengen als ein Unglück zu beklagen.›» Daraufhin «nickte der Kaiser zustimmend mit dem Haupte».

Doch zu einer weiteren Sprengung wird es nicht kommen, der Turm ist bereits so stark angegriffen, dass er kurz nach vier Uhr Nachmittag in sich zusammenstürzt: «Die ganze Ruine schien zu erbeben, die dicken Mauern wankten ein paar Sekunden und dann stürzte die mächtige Mauermasse mit großem Krach in sich zusammen.»

Es ist ein Glücksfall für die Fotografie– und Stadtgeschichte, dass Schwartz die hell hervorquellenden Staubwolken bereits während des ersten Sprengversuchs am Sonnabend aufgenommen hat, denn was sich jetzt, in den Minuten des tatsächlichen Einsturzes ereignet, hätte das Bild vermutlich vollständig verhüllt:

«Eine undurchdringliche röthlich=gelbe Staubwolke erhob sich auf dem Bauplatz und es dauerte geraume Zeit, bis sie über das Schloß hinweg geweht wurde. Die Neugierigen, die zur Zeit des Zusammenbruchs auf der Kaiser-Wilhelmbrücke und im Lustgarten gestanden hatten, ergriffen, als sie den Einsturz kommen sahen, in übergroßer Eile die Flucht, obgleich ihnen dort, wo sie standen, gar kein Unglück widerfahren konnte, und stoben nach allen Richtungen auseinander, die ihnen sicher zu sein schienen. Aus dem Schutthaufen, der jetzt den alten Domplatz bedeckt, ragen einige bunt durcheinander geschobene Mauerstücke von außerordentlicher Größe heraus, Stücke von mehreren Kubikmetern Gehalt.»

Diese wie Riesenspielzeug achtlos verstreuten Steinquader erinnern auf berührende Weise an die imaginäre Trümmerlandschaft, die Berlins grösster Architekt, Friedrich Gilly 1799 als Schatten- und Raumstudien aquarelliert hat. Dass sie uns hier so unvermutet und absichtslos auf der Fotografie von Schwartz vor Augen treten, lässt Gillys Studie als ein mahnendes Palimpsest einer untergegangenen Ästhetik erscheinen.

Im Rückblick – und im Blick auch auf diese Fotografie – scheint es, als sei Schwartz einer unbewussten Intention gefolgt, die immer wieder beschworene ‹Furie des Verschwindens› dingfest zu machen, hat er doch in der Mehrzahl Bauwerke und Stadträume festgehalten, die in sehr kurzer Zeit, Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Berliner Stadtbild getilgt wurden. Zehn Jahre vor der Sprengung des Alten Doms verzweifelt der Berliner Stadtwanderer und Chronist Julius Rodenberg angesichts der zahlreichen Abrisse, für deren Überlieferung die Niederschrift allenfalls ein melancholisches Nachspiel aufbieten kann:

«Es ist alles wie fortgefegt, als ob es niemals gewesen. Haben wir selbst doch Mühe, den Zustand der Dinge, die vor wenigen Jahren, ja vor wenigen Monaten noch leibhaftig gesehen, uns zu vergegenwärtigen (…) Es ist alles weg und dahin; und so kurz das menschliche Gedächtnis, daß wir in abermals zehn Jahren nur noch in den Büchern lesen werden, wie es hier ehedem gewesen. Und da der Magistrat, der doch sonst für alles sorgt, nicht dafür gesorgt hat, das, was nunmehr verschwunden ist, im Bilde zu verewigen, so will ich wenigstens einige Züge festhalten (…) et haec olim memisse juvabit [Und das wird dazu beitragen, sich zu erinnern].»

Schwartz hat aus eigenem Antrieb das Verschwinden dieses Sakralgebäudes fotografiert, als könne erst die *Serie* den Berlinern anschaulich machen, was sie zu verlieren im Begriff sind und was sie – wie am Beispiel des Neuen Doms offenkundig wird – tatsächlich verloren haben werden. Ein seltsames Schicksal wollte es, dass das *einzig dramatische Foto* – die (misslungene) Sprengung – *nicht* veröffentlicht wurde, während die Bilder davor und danach als Ansichtskarten mit dem qualitätslos-jovialen Aufdruck «Gruss aus Berlin» vertrieben wurden.

Als würden sie durch die Explosion aufgeschreckt, erheben sich die beiden im Hintergrund aufragenden Akroterien, die Rossebändiger des Bildhauers Tieck auf dem Dach des Alten Museums und bäumen sich förmlich auf gegen die drohende Lädierung des Lustgartens, gegen Wilhelms inflationäre Kirchenkasernen-Politik, die, einem obskuren Wiederholungszwang folgend, wie ein zweite Missionierungswelle über Preußen hinwegfegt.

«Der Kaiser war zur Zeit des Zusammensturzes vom Schloß abwesend und er war nicht wenig erstaunt, als er, mit der Kaiserin von einer Ausfahrt zurückkehrend, den alten Dom in Trümmern fand», – fast glaubt man, er sei über die Tatsache der von ihm betriebene Zerstörung irritiert und er äussert noch befriedigt, dass «die Angelegenheit ohne Unfall erledigt worden sei».

Eine Säule aus dem Mittelschiff und zwei Knospenkapitelle haben die Sprengung überlebt – jene steht solitär, beziehungslos und verwaist noch heute auf dem Gelände der Technischen Universität, diese wurden, wie zum Hohn auf den Gestalter des Alten Doms, vor dem Schinkel-Pavillon am Schloss Charlottenburg in den Boden gerammt: Blinde Spolien, über welche die Zeit und die Erinnerung hinweggegangen sind.

Für die erwachende «Baulust» in den Vorstädten Rixdorf, Schöneberg, Friedenau und Deutsch-Wilmersdorf hatte der Abriss ein weniger antikisierendes Gepräge: «Stark begehrt sind die von den grossen Abrüchen in Berlin herrührenden Mauersteine. So werden auch die meisten Materialien des Berliner Domes hier bei zahlreichen Häusern wieder Verwendung finden.»

Das ohnehin prekäre Zentrum dieser unzentrierten und bestenfalls polyzentrischen Stadt ist durch das Monstrum des Neuen Doms vollkommen aus dem Gleichgewicht geraten. Der seit 1904 sich aufblähende «Neue Dom» vernichtete die einigermassen gezähmten Proportionen, die Schinkel und Lenné dem baulich heterogenen Ensemble des Lustgartens, mit dem wuchtigen Kasten des seit jeher ungeliebten Schlosses im Osten, haben angedeihen lassen. Während Schinkel, der das Berliner Barock beargwöhnt und in weiten Teilen auch abgeräumt hat, das ältere Bauwerk von Bouman noch massvoll umzugestalten wusste, ist der neu entstehende Kirchenbau, der mit berlinisch parvenuhafter Übertreibung sogleich als einer «im Stil der italienischen Hochrenaissance» verkauft wird, im Grunde nichts anderes als der Triumph des zweiten Wilhelms schlechter Geschmack über Schinkel und über Friedrich Wilhelm IV.

Für das *Teltower Kreisblatt* hebt mit dem Abriss des alten Doms die neue Zeit an: «Vom alten Dom und vom neuen Berlin» ist der Bericht getitelt. Dass der Stadtraum und die Proportionen des Lustgartens *gesprengt* und unumkehrbar zerrissen wurden, will ihm nicht in den Sinn kommen.

Die leidige Schlossdiskussion hätte besser daran getan, mit dem Abriss dieses Doms zu beginnen und dadurch zu einer gänzlich neuen, offenen und phantasievollen Raumerschliessung eines erweiterten Lustgartens vorzudringen.

Hanns Zischler

Abbildungen

Seite 147 / Abb. 1

F. A. Schwartz, Dom während der Sprengung, Berlin 1893.
©Landesarchiv Berlin.

Impressum

Gesamtverantwortung

eikones
NFS Bildkritik
Rheinsprung 11
CH - 4051 Basel

www.eikones.ch

Konzept and Design

Equipo
Visuelle Kommunikation
Amerbachstrasse 53
CH - 4057 Basel

www.equipo.ch

Technische Umsetzung

Simplicity GmbH
Ringstrasse 39
CH - 4106 Therwil

www.simple.ch

Disclaimer

Haftungsausschluss

Trotz intensiver Recherchen und sorgfältiger Bemühungen ist es uns nicht in allen Fällen gelungen, die Rechtsinhaber der abgebildeten Werke zu ermitteln. Wir bitten um Kontaktaufnahme, sollten Rechtsansprüche Dritter berührt sein.

Eikones, NFS Bildkritik übernimmt keine Haftung für die Verwendung Infomationen durch Dritte, die ihrer elektronischen Zeitschrift «Rheinsprung 11» entnommen sind. Artikel in dieser Ausgabe dürfen für wissenschaftliche Zwecke, Unterricht und privates Studium verwendet werden. Jede/r substantielle oder systematische Reproduktion, Wiederverwertung, Verkauf etc. jedweder Art und an jegliche Person sind ausdrücklich untersagt.

Disclaimer

Despite intensive research and diligent efforts on our part, we were unable to determine the holders of the rights of some of the works reproduced in this issue. Please contact us if third-party legal claims are affected.

Eikones, NCCR Iconic Criticism accepts no responsibility for any use made of the information it provides in its e-journal «Rheinsprung 11». Articles in this issue may be used for research, teaching and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, re-distribution or selling, etc. in any form to anyone is expressly forbidden.

Kontakt

Postanschrift / mail address / adresse postale

«Rheinsprung 11»
eikones NFS Bildkritik / NCCR Iconic Criticism
Rheinsprung 11
CH-4051 Basel / Bâle
Switzerland / Suisse

Allgemeiner Kontakt / general contact / contact général

bildkritik(at)unibas.ch

einzelne Rubriken / individual sections / sections individuelles

Vor einem Bild

pirkko.rathgeber(at)unibas.ch
antonia.schoening(at)unibas.ch

Bild.Geschichte

alexander.linke(at)unibas.ch
d.rudin(at)unibas.ch

Dialog

toni.hildebrandt(at)unibas.ch

Glossar

emmanuel.alloa(at)unibas.ch

Kritik

angela.mengoni(at)unibas.ch
antonia.schoening(at)unibas.ch