

JUNGES FORUM FÜR BILDWISSENSCHAFT 2010

IMAGE MATCH

VISUELLER TRANSFER, »IMAGESCAPES« UND
INTERVISUALITÄT IN GLOBALEN BILD-KULTUREN

BERLIN-BRANDENBURGISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
INTERDISZIPLINÄRE ARBEITSGRUPPEN *BILDKULTUREN*

Tagung 9. – 11. Juni 2010 in Berlin

TAGUNGSBERICHT

Wissenschaftliche Konzeption und Organisation: Martina Baleva, Ingeborg Reichle und Oliver Lerone Schultz



berlin-brandenburgische
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Junges Forum
für Bildwissenschaft

Tagung an der
Berlin-Brandenburgischen
Akademie der
Wissenschaften

9. bis 11. Juni 2010

TAGUNGSBERICHT »Junges Forum für Bildwissenschaft. 2010«
(Martina Baleva | Oliver Lerone Schultz)

IMAGE MATCH

Visueller Transfer, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bild-Kulturen

Junges Forum für Bildwissenschaft V

Tagung der Interdisziplinären Arbeitsgruppe »Bildkulturen« der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften

9. bis 11. Juni 2010

Vom 9. bis zum 11. Juni fand zum fünften Mal das Junge Forum für Bildwissenschaften der Interdisziplinären Arbeitsgruppe »Bildkulturen« an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften statt. Diese Tagung setzte 2010 die im Jahr 2006 begründete Veranstaltungsreihe fort. Wissenschaftlich konzipiert und organisiert wurde die diesjährige Tagung von Martina Baleva (Kunstgeschichte, Berlin), Ingeborg Reichle (Kunstwissenschaft, Berlin) und Oliver Lerone Schultz (Philosophie, Berlin). Der von Oliver Lerone Schultz formulierte Call for Paper für das Junge Forum für Bildwissenschaften 2010 stellte die Frage nach der Neubestimmung einer Bildwissenschaft unter den Bedingungen von Globalisierung und eines massenhaften Bildtransfers zwischen unterschiedlichen Bildkulturen. Dabei sollten Erscheinungsformen und -logiken des Austauschs von Bildern versammelt werden, um diese vor dem Hintergrund ihrer heterogenen Kulturalität und im Lichte neuer kulturwissenschaftlicher Begrifflichkeiten wie »Intervisualität« und »Imagescapes« in ihrer Bedeutung zu diskutieren. Zuletzt wurde die Frage nach der Notwendigkeit neuer Bildtheorien, Terminologien und Methoden für die Analyse von Bildern und der sie hervorbringenden und tragenden Kulturen gestellt.

Die insgesamt vierzehn eingeladenen Referentinnen und Referenten umfassten ein Spektrum an Disziplinen, das von der Philosophie und Soziologie über die Kunst- und Kulturwissenschaften bis hin zur Kommunikationstheorie und Architekturgeschichte reichte.

Zu Beginn des Forums führte Christoph Janke (ueberdose.de) die Teilnehmer rund um die Schlesische Straße (Berlin-Kreuzberg) beispielhaft in Erscheinungsformen und Praktiken der Streetart ein und präsentierte mit Streetfiles.com ein globales Online-Bildarchiv der Graffiti-Szene als Beispiel einer selbstgenerierten Selbstdokumentation und Kommunikationsplattform.

Danach ging das Junge Forum in Klausur: Eröffnet wurde die Tagung von MARKUS RAUTZENBERG (Philosophie, Berlin) mit einem Vortrag über das Bild als possessives Phänomen, das er anhand der Doppelfigur eines »apollinischen« und eines »dionysischen« Prinzips von Bildlichkeit entschlüsselte. Dabei verhalte sich das »Apollinische«, also das als passiv und sich anbietend begriffene Bildartefakt, wie etwa in Nietzsches »Geburt der Tragödie«, der frühen Fototheorie oder in der Bildauffassung Aby Warburgs formuliert, nicht konträr, sondern vielmehr

komplementär zum »Dionysischen«. Das »Dionysische« seinerseits sah Rautzenberg adressiert in der Mehrheit heutiger Bildtheorien, in denen mit dem Begriff des »Bildaktes« etwa oder der Rede von einem »Leben« oder gar »Macht der Bilder« Bildlichkeit als aktives und dynamisches Prinzip aufgefasst wird. Das Spannungsverhältnis von diesen beiden Prinzipien der apollinischen und dionysischen Perspektive auf Formen von Bildlichkeit kann – so Rautzenbergs These – durch die Perspektive der sogenannten »possessiven Bildlichkeit« als Form changierender und nomadisierender Bilder theoretisch erweitert, ja integrativ aufgelöst werden, insofern Possession eine doppelte bzw. wechselseitige Bewegung vollzieht. Rautzenberg zeichnete so den Topos des »animierten Bildes« nach, den Aby Warburg in seinem Diktum »Du lebst und Du tust mir nichts« benannte und der eine lebendige Wirkmacht des Bildes konstatiert, wie sie etwa auch in der Figur der religiösen göttlich bewohnten Bild-Avatare oder der Idee des Bildes als den Betrachter besetzendes Phantasma artikuliert wird. Dass auch diese Begrifflichkeit eine lange Tradition besitzt, die bis in die Bildproduktion der Jetztzeit hineinwirkt, zeigte er am Beispiel von Petrarcas »Secretum Meum« auf, um anschließend in Analogie zu diesem Schlüsseltext der beginnenden Frühen Neuzeit auf Alfred Hitchcocks Werk »Vertigo« zu verweisen, der wie kaum ein anderes die possessive Macht der Bilder zum Thema habe. Entlang dieser und weiterer Beispiele entfaltete Rautzenberg seine These von einer possessiven Qualität von Bildlichkeit, die nach seiner Auffassung genau den Widerfahrnischarakter und die Ambiguitäten des Bildlichen betont – also mediale Wirkungslogiken in Spiel bringt, die im Rahmen des »linguistic turn« nur ungenügend in den Blick genommen wurden. Diskutiert wurden nach dem Vortrag Wechselwirkungen und Abgrenzungsprobleme dieser Art der »possessiven Bildlichkeit« von anderen medialen Dimensionen.

Anschließend erörterte JACOB BIRKEN (Kunstwissenschaft, Karlsruhe) den Begriff des Eklektizismus als Strategie kultureller Produktion geleitet von der Annahme, dass Eklektizismus als Technik der Bildproduktion nicht *per se* als »Unfall« oder »Egalisierung«, sondern vielmehr als sowohl kritische wie spielerische Auseinandersetzung mit der historischen Bildtradition »im Hier und Jetzt« zu begreifen ist. Damit stellte er die Frage danach, ob ein eklektisches Bildprinzip gerade für unsere Zeit nicht nur als *Symptom*, sondern durchaus auch als *Lösung* für die Klärung visueller Transferprozesse verstanden werden kann. Am Beispiel der Diskussion eines japanischen Manga, in dem unter anderem christliche Symbole wie Kirche oder Kreuz verwendet wurden, auf der Bücherplattform Amazon zeigte Birken, dass die Kritik am Eklektizismus gleichsam eine Affirmation einer inhärenten Authentizität beinhalten muss, also die »Echtheit« eines Bildartefakts einer jeweiligen Kulturtradition behauptet und daraus die legitimen Verwendungen bestimmter Bildmotive bestimmt. »Wenn das Kreuz als Bildsymbol nur innerhalb eines christlichen Kontextes gültig ist« – so führte Birken in seinem Vortrag hierzu problematisierend aus – »steht dahinter ein essentialistisches Verständnismodell, ein hochproblematisches Konzept, das selbstverständlich auch außerhalb des Reiches populärer Kulturproduktion und ihrer Konsumenten virulent und durchaus gefährlich ist.« Japan als kultureller Geburtsort des Mangas sei jedoch gerade Beispiel für einen Kulturraum, in dem die Aneignung und Übertragung »fremder« kultureller (Bild-)Elemente permanent praktiziert werde und in dem eine Neubewertung und Kontextualisierung von Bildmotiven

dabei ohne ironisierende oder exotisierende Verstellung geschehe. Doch eklektische Bildproduktion sah Birken auch in der zeitgenössischen Kunst am Werk, hier allerdings gedeutet als Ausdruck einer Krise der Repräsentation, die in der historischen Tradition der Rückkopplung an gesellschaftliche Umbrüche steht. Gerade hierin sah Birken das produktiv Paradoxe einer eklektischen Bildproduktion: sie verweist nicht nur auf das Historische und somit eine immer »problematische« Tradition, sondern deutet zugleich an, dass die heutige Darstellbarkeit der Welt vielleicht gerade durch einen immer uneindeutigen Verweischarakter und eine grundsätzliche »Rekontextualisierbarkeit« der Bilder in der Vermittlung zwischen visuellen Kulturen entsteht. Birken stellte diese konstruktive und »freundliche« Lesart des Eklektizismus in den Horizont von Byung-Chuls Konzept der »Hyperkulturalität«, ließ aber offen, für wie weit am Ende diese Programmatik des Eklektizismus über die Sphäre des Ästhetischen hinausgeht.

Am Beispiel der Sonderform von Mashup-Videos, den sogenannten »9/11«, versuchte BENJAMIN EUGSTER (Filmwissenschaften, Prag) in seinem Vortrag, Vergleichskriterien für diese vor allem aus der neuen Zugänglichkeit von Produktionstechniken und Publikationsmöglichkeiten (wie der Internetplattform Youtube) hervorgegangenen Videogattung des »Mixings« von Video- und Nachrichtmaterial aufzustellen. Denn nach Eugster fehlt gerade im Hinblick auf solcherart strukturierte Medieninhalte wie Mashups und andere »durch die gegenseitige Verknüpfung von Quellen« arbeitende Medienformen eine geeignete Begrifflichkeit hinsichtlich einer bildwissenschaftlichen Einordnung. Als »Notlösungen« schlug er vor, auf – kritisch umzudeutende – Begriffe wie »ästhetische Hypnose« und Synästhesie zurückzugreifen und sich bis zur genaueren Bestimmung ihrer »ästhetischen Form« auf Ansätze wie den der Dissemination auszuweichen, wie ihn W. J. Thomas Mitchell in »What do Pictures want?« anbietet. So verfolgte Eugster die Entwicklung des Mashups seit den Ereignissen des 11. September und sah eine Tendenz in Richtung einer spezifisch ästhetischen, visuell »argumentierenden« Bildersprache, in der »Zerstörungsbilder« eine zentrale Rolle einnehmen. Was den Gestus des Ikonoklastischen pflegt, führe, wie gerade die Mashup-Videos zeigten, in Wahrheit zu einer Perpetuierung von »secondary images« *ad infinitum*. In dieser Entwicklung bedient sich nach Eugster die argumentative Struktur der »aufklärerischen«, auf Verschwörungstheorien fußenden Bildcollagen einer Ästhetik der »Distraction« und der Trance. Dies führe zur Profanierung der Videogattung, die einerseits dokumentarische und fiktionale Inhalte (TV Fakery) gleichsetzt, und andererseits die »Würde« des Bildes (Eye Pee) verletzt durch die Vermischung mit banalen oder gar anstößigen Inhalten. Neben diesem kritischen Blick entfaltete Eugster Mashups aber als mediale Nischenkultur der qua ihren kulturellen Entstehungsbedingungen eine »Genre-Reflexivität« eigen ist.

Das zweite Panel der Tagung widmete sich den impliziten und expliziten Bildern der Globalisierung und diskutierte diese im Kontext von Neuformationen der »Visualität der Gesellschaft« in den Dimensionen des Operativen und Kognitiven. Dieser Teil wurde mit dem Vortrag von IL-TSCHUNG LIM (Soziologie, Basel/Luzern) eröffnet, in dem er ausgehend von einem bildsoziologischen Diskursdilemma dem Vergleich zwischen der visuellen Darstellung von zeitgenössischer Kunst und marktwirtschaftlicher Ökonomie nachgegangen ist, um – Regula Burri

folgend – zu sehen, »inwiefern Sozialität durch Visualität konstituiert, strukturiert und reproduziert wird«. Im Mittelpunkt stand dabei jedoch die Frage nach der Prägung und Transformation sozialer Realitäten durch visuelle Repräsentationen unabhängig von alltäglichen Akteurspraxeologien und die Absicht, den operativen Status und die systemisch konstitutive Funktion von Bildern in der soziologischen Gesellschaftsbeschreibung zu bestimmen. Vor der theoretischen Folie der sozialwissenschaftlichen Globalisierungsdiskussion erörterte Lim am Beispiel moderner Finanz- und Kunstmärkte exemplarisch seine These von einem bildbasierten Modus der *Selbstbeobachtung* in Kunst und Ökonomie und skizzierte diese »visuellen Infrastrukturen« als Orte einer »sekundären« aber für die Selbst-Konstituierung der »Weltgesellschaft« wesentlichen Kommunikation, die nunmehr konstitutiv für die Ausdifferenzierung dieser beiden Felder (Kunst/Ökonomie) sei. Beispielhaft beschrieb er hier die Visualisierung der Kunst im statistischen Schaubild am Beispiel der Künstler-Rankingliste »Artfacts« und setzte sie einem speziellen Bildtyps innerhalb der Finanzökonomie entgegen, dem »ökonomischen Überwachungsbild« als Kernelement einer wiederum sekundären Ökonomie.

Eingeleitet war mit Lims Vortrag die Beschreibung von Globalisierung als einem »kognitivem Schema« (Armin Nassehi) – und auch im anschließenden Vortrag von OLIVER LERONE SCHULTZ (Philosophie, Berlin) wurde die akute Frage nach dem Zusammenhang von Bildlichkeit und Globalisierung thematisiert. Schultz fokussierte allerdings unter den Vorzeichen der sogenannten »Krise der Repräsentation« *explizite* Versuche, Globalisierung als wesentlich »unübersehbares« Phänomen abzubilden bzw. im Rahmen von klassischen Abbildungsmedien – v. a. die Fotografie – kognitiv »in den Griff zu bekommen«. Schultz stellte dabei in einer programmatischen Skizze das »*cognitive visioning*« vor. Dieses, so sein Vorschlag, verbindet in einer Zusammenschau die Idee des »cognitive mapping« (Frederic Jameson) als politischer Ästhesiologie mit neuen bild-dokumentarischen Strategien, die vor allem in Form von kognitiven Mosaiken und strukturierten Bild-Text-Ensembles realisiert werden. Beispielhaft verwies er dabei auf fotografische Projekte wie Alan Sekulas »Geography Lessons« und »Fish Story« oder die aktuelle Ausstellung des Fotografen-Kollektivs Ostkreuz »Die Stadt« – zwei Projekte, die unterschiedliche Versuche darstellten, Globalisierung als räumlich verteilte, fraktale, sich der einfachen lebensweltlichen Wahrnehmung entziehenden Realität aktueller Gesellschaftlichkeit kognitiv und mit visuellen Mitteln zu re-konstruieren, um im Sinne Latours »das Gesellschaftliche neu zu versammeln«. Vor der Hintergrundfolie von Edward Steichens 1955 am MoMa realisierten monumentalen Fotografie-Ausstellung »Family of Man« beschrieb er im Rekurs auf Theoretiker wie Roland Barthes, McLuhan und Donna Haraway den historischen Vektor der Krise der »Family of Man« in Bezug auf ihr sich wandelndes Selbstverständnis, ihre Repräsentierbarkeiten und Strategien der Darstellung. Anknüpfend an Lefebvre und weitere Raum-Konzepte spät-kapitalistischer Gesellschaftlichkeit und an Hans Blumenberg erörterte er in einem Ausblick Optionen, neue sozio-kulturelle Realitäten in diesen neuen Medienmosaiken im Sinne einer »kritischen Phänomenologie« perspektivisch zu erfassen. Diskutiert wurden u. a. die Fragen nach der Veränderung des Fotografischen im Kontext des »cognitive visioning«.

Im abschließenden Teil des ersten Tagungstags wurden drei empirisch basierte Studien vorgestellt, die sich dem Problem des visuellen Transfers aus bildhistorischer bzw. -kultureller Sicht zu nähern versuchten. In ihrem Vortrag über die frühe visuelle Berichterstattung des 19. Jahrhunderts stellte MARTINA BALEVA (Kunstgeschichte, Berlin) ein Fallbeispiel bildlicher Kriegspropaganda aus dem Russisch-Osmanischen Krieg 1877/78 in den Massenmedien vor. Einer Reihe von Presseillustrationen aus der westeuropäischen illustrierten Presse, die von diesem Krieg visuell »berichteteten«, stellte sie Fotografien gegenüber, die sie als die osmanische Antwort auf die westliche, massenmediale Bildperspektive interpretierte. Während die Presseillustrationen – so Baleva – für ein Massenpublikum bestimmt waren und hierfür ganz bestimmte Bildformeln entwickelt wurden, haben die persönlich vom Sultan Abdülhamit II in Auftrag gegebenen Fotografien den Anspruch von dokumentarischer Einzigartigkeit. Doch die nähere Betrachtung dieser beiden unterschiedlichen Beispiele zeigte, dass sich die Bildproduzenten sowohl auf der einen (christlichen) wie auf der anderen (islamischen) Seite der visuellen Kriegsfront einem gemeinsamen ikonografischen Fundus, nämlich der abendländischen Bildtradition, bedienten.

Den Blickwechsel aus israelischer Perspektive vollzog JIHAN RADJAI (Jüdische Studien, Heidelberg) in ihrem Vortrag über die Darstellung israelischer Soldatinnen in der zeitgenössischen Fotografie, die sich in ihrer visuellen Strategie gegen Presse-, Werbe- und historische Alltagsfotografie setzt. Dabei vertrat Radjai die These, dass visuelle Repräsentationen von der Gründungsphase Israels und Bilder von Soldaten und Soldatinnen der Zahal selbst im globalen Netz der Bildkulturen auf den Bildtypus der »schönen Jüdin« bzw. des »neuen Hebräers«, wie sie in der Malerei des 19. Jahrhunderts ausgebildet wurden, zurückgreifen. Einen Versuch, diesen Bildtypus mitsamt den ihn inhärenten Klischees von Heldentum und Sexiness zu hinterfragen, sah Radjai ab den 1990er Jahren in der israelischen Kunstfotografie mit Künstlerinnen wie Adi Nes und Rachel Papo einsetzen. Ihr zufolge wirkten hier künstlerische Strategien der expliziten Subversion der im visuellen Gedächtnis eingepprägten Images, indem eine Umkehrung der bisherigen israelischen Bildkultur stattfinden würde.

Im letzten Vortrag des ersten Tages stellte MICHAELA RASS (Germanistik, Wien) die visuelle Kultur des Manga als das sichtbare Resultat eines globalisierten Bilder-Diskurses und – mit Hans Belting – als einen der »Sonderfälle der Weltkunst« in Allianz mit der Medienkultur dar. Ihre historische Herleitung dieses visuellen Transfers zeigte, dass die spezifische Manga-Ästhetik, die von der westlichen Kunstkritik als typisches Kennzeichen der fernöstlichen Kunst rezipiert wird, das Resultat eines fortwährenden Bildtransfers zwischen Asien und Europa ist. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts lassen Bildwerke nicht nur auf eine Rezeption europäischer Kunst schließen, sondern erscheinen als Resultat einer Verschmelzung von traditionellen künstlerischen Techniken wie dem Holzschnitt und von konventionellen Mustern wie einer schematischen Physiognomie. Letztere bringe Figurendarstellungen hervor, deren stereotype Physiognomie Kennzeichen vieler Manga-Figuren ist und eine Übersteigerung des Kindchen-Schemas darstellt. Dieser hermaphroditenhate Figurentypus wurde allerdings nicht – wie allgemein angenommen – in Japan hervorgebracht, sondern unter dem Einfluss amerikanischer Filme und Comics, allen voran geprägt von Walt Disneys Arbeiten. Der

Manga erschafft so ein universales System von Symbolen, das auf jede beliebige Figur unabhängig von ihrem Geschlecht, ihrer Herkunft, ihrem kulturellen Hintergrund oder ihrem Schicksal übertragen werden kann. Ähnliches zeigte sie auch für die szenografische Grammatik der Mangas. Sie stellte für die Manga-Kultur fest: »Im Comic werden also die künstlerische Technik und deren Einsatz ebenso reflektiert wie die Wahl der Motive und deren kulturelle Codierung.« Aufgrund dieser Ausgangslage – so folgerte Raß im Anschluss an Vilém Flusser – kann die Darstellung kein historisches Bewusstsein stiften, denn »die Herkunft und der Kulturkreis sowie das Setting« der übernommenen Bilder »haben keinerlei Einfluss auf die Darstellung« und die Individualität der Figuren wird zugunsten der Re-Kodierung im Manga weitgehend nivelliert. Globale Darstellungssysteme werden – auch durch die »Synchronisation kultureller Diachronizität« – für ein globales Publikum lesbar, und erzeugen ihre eigenen symbolischen Differenzsysteme – lösen sich dabei aber weitgehend – ähnlich dem Ornamentalen – vom Dargestellten und vom »kulturellen Gedächtnis«.

Im Anschluss fand der traditionelle Abendvortrag im Einstein-Saal statt. Eingelesen war der israelische Künstler, Illustrator, Autor, Musiker und sich dem Punk zugehörig fühlende GABRIEL S. MOSES (Tel Aviv, Berlin). Er setzte sich in seinem als visuelle und rhetorische Performance angelegten Vortrag nicht nur mit den Konsequenzen der »Sequential Art« auseinander, sondern auch seine Argumente medial gekonnt in Szene. Buchstäblich schrieb er sich während des Vortrages immer wieder ein in das auf die Leinwand projizierte Film- und Bildmaterial durch den eigenen Schattenwurf, der von dem Licht des Projektors erzeugt wurde. An Beispielen wie dem Film »Zeitgeist«, dem internetbasierten sozialen Netzwerk Facebook und der eigenen Graphic Novel »Spunk« erläuterte Moses im Anschluss an Scott McCloud »Understanding Comics« die unsichtbar wirkende Kunst einer narrativen Strategie der sequentiellen Reihung von Bildern, Texten und Zeichen. Dabei setzte er sich auch auf die Spur von Walter Benjamins Frage nach der suggestiven Kraft der neuen Medien, die – so eine der zentralen Thesen – heute eine besondere und neue Form angenommen habe: die visuellen Anordnungen der neuen Medienoberflächen verleiten ihre »Leser« unmittelbar dazu, fortwährend quasi eigenständig zusammenhängende Narrative aus heterogenen Minimalfragmenten zu erzeugen. Dabei scheute Moses mit Blick auf neue globale Verschwörungstheorien – beispielhaft im Film »Zeitgeist« suggestiv re-montiert – weder die Verhandlung noch den Vergleich mit propagandistischem Filmmaterial aus der Zeit des Nationalsozialismus, welches er ebenso gewitzt provokativ wie auch scharfsinnig kritisch zu analysieren wusste.

Im Anschluss an den Abendvortrag wurde die Ausstellung »Auf dem Sprung« vorgestellt, die vom 25. Mai 2010 bis zum 11. Juni 2010 zu Gast an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften war und im Rahmen des Jungen Forums für Bildwissenschaften V. präsentiert wurde. Diese Ausstellung des Archiv der Jugendkulturen e.V. versammelt Bilder und Texte von zwölf Berliner Jugendlichen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen. In ihren während einer Literaturwerkstatt und einem begleitenden Fotoworkshop im Archiv der Jugendkulturen entstandenen Arbeiten setzen sich die Jugendlichen mit ihrem Alltag und ihrer Lebenswelt in Berlin auseinander. Unter der Anleitung der Autoren Anja Tuckermann und Guntram Weber sowie des Fotografen Jörg Metzner

erarbeiteten sie literarische Texte und fotografische Bilder von entwaffnender Offenheit, in denen sich ihr Lebensgefühl »zwischen den Kulturen« in Bildern widerspiegelt. Die ausgestellten Arbeiten erlauben einen unmittelbaren Einblick in die kulturellen Begegnungen mit ihren vermittelten Sichtweisen und in die neuen Alltags- und Lebenswelten einer transkulturellen Gegenwart. Die Ausstellung »Auf dem Sprung« ist Teil des Projektes »Migrantenjugendliche & Jugendkulturen« des Archivs der Jugendkulturen e. V. und wird gefördert im Rahmen des Bundesprogramms »VIELFALT TUT GUT. Jugend für Vielfalt, Toleranz und Demokratie«, vom Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, von dem Integrationsbeauftragten des Berliner Senats und von der Bundeszentrale für politische Bildung. Weitere Informationen finden sich unter: www.jugendkulturen.de, www.culture-on-the-road.de.

Die Ausstellung »Auf dem Sprung« bildete die visuelle Entsprechung zum Thema des diesjährigen Jungen Forums für Bildwissenschaft und stellte damit ebenfalls Fragen nach der Geschichte und Formierung neuer Bilder und Bildkulturen im Zuge der vielfältigen bedeutungstragenden Begegnungen, Transfers und Austauschbewegungen vorhandener Bildkulturen.

Der zweite Tagungstag wurde von der amerikanischen Kunsthistorikerin PRIYANKA BASU (Kunstgeschichte, Maryland) eröffnet mit einem Vortrag über die theoretischen Grundlagen der zu Beginn des 20. Jahrhunderts expandierenden Kunstgeschichte zu einer Weltkunstgeschichte. Basu erörterte den kunstwissenschaftlichen Diskurs im deutschsprachigen Raum, eine erweiterte globale Bildwissenschaft im Zeichen der »Weltkunst«-Debatten mit Rekurs auf eine angenommene psychologische und anthropologische Basis in der ornamentalen Wahrnehmung zu begründen. Damit ging sie jenem die heutigen Bildwissenschaften vorausgreifenden Versuch der Kunsthistoriografie nach, eine Bildtheorie zu begründen, welche zugleich die »Bilderflut« des Postkolonialen mit einer transzendental-psychologischen Begründungstheorie zu ordnen und so der durch die radikale Ausweitung und Heterogenität des Materials geschuldeten theoretischen Überforderung »Herr zu werden« versuchte. Dabei streifte sie auch die Rolle der neu in Spiel kommenden Reproduktionsmedien und deutete die im Zuge der Theoretisierung entstehenden Handbücher – etwa jene von Ernst Grosse und Max Verworn, die wiederum auf die Psychologie Wundts und Fechners zurückgriffen – im Angesicht des neuen Materialpools als »Reisekarten« durch die neu sich darbietenden globalen Bilderlandschaften.

Ebenfalls kunstgeschichtlich ausgerichtet war der anschließende Vortrag von ULF JENSEN (Kunstgeschichte, Düsseldorf/Jena) zur begrifflichen Unterscheidung von *Monument* und *Medium* im künstlerischen Werk von Joseph Beuys, die der Referent auch über den Diskurs der »Medienkunst« der 1970er-Jahre hinaus für die Analyse von Prozessen des globalen Bildtransfers als durchaus brauchbar ansah. Während das Monument Jensen zufolge eine Bildform ist, der man als Rezipient gegenübertritt und sie körperlich erfahren kann, liefern mediale Bilder lediglich Informationen über derart physisch erlebbare Monu-

mente. Diese begriffliche Unterscheidung demonstrierte Jensen anhand zentraler Werke- bzw. Werkgruppen von Beuys, die er in akribisch detaillierten Formbeschreibungen zugleich inhaltlich zu erschließen vermochte. Im Anschluss an Jensens Darstellung der »infravisibles« entspann sich auch eine Diskussion über die Beuyschen »Medienbilder«, in denen die Medialität des Bildlichen mit (monumentalen und installativen) Bildern von Medien konvergierten.

Das zweite Panel dieses Tages war thematisch auf Architekturgeschichte und -praxis ausgerichtet. So stellte BEATE LÖFFLER (Kunstgeschichte, Dresden) in ihrem Vortrag über die Funktion von Kirchenbauten in Japan als Hochzeitskapellen die These auf, dass weniger die christliche Kirche, sondern vielmehr ihr Bild akkulturiert wurde. In diesem seit dem 19. Jahrhundert zu beobachtenden Transferprozess verschmolzen nach Löffler sowohl formal als auch inhaltlich heterogene visuelle Versatzstücke aus der abendländischen Kultursphäre zu einem einheitlichen, lediglich äußerlich an religiöse Bauten des Christentums erinnernden architektonischen Stil für die Zwecke einer elaborierten Hochzeitsindustrie. Diesem Bild von kommerzialisierter Kirche in Japan standen unter anderem Hollywood-Filme Pate, welche die kollektive Fantasie über jegliche soziale Schichten hinweg von der *romantischen Liebe* genährt haben – einem Topos, der in ein festes, dem westlichen Bilduniversum entnommenes Bildrepertoire umgemünzt wurde (Schleier, Weißes Kleid, weiße Tauben, Treppe, virtuelle »Priester« etc.). In schlüssiger Form zeigte sie dabei die materielle Wirkung auf, die aus dem Bereich einer hybriden Bildkultur auch auf andere Bereiche abfärbt – etwa auf Formen der Verrechtlichung (rechtliche Absicherung der Kernfamilie, rechtliche Regelungen zum Status christlicher Priester u. ä.) oder auf Formate des medialen Gedächtnisses (z. B. in der Rolle der penibel gescripteten Hochzeitsvideos, die sich der Ikonizität der adaptierten europäischen Hochzeitsform unterwerfen). Ebenso zeigte sie in der Diskussion die interessanten Wechselwirkungen der kulturellen Bildübertragungen mit einer Ausformung althergebrachter Blickregime auf und kommentierte Unterschiede zur bildlichen Inszenierungs- und Evokationskultur a la Las Vegas.

Aus der Perspektive zeitgenössischer Architekturpraxis berichtete anschließend NICOLE E. STÖCKLMAYR (Architekturtheorie, Wien), die – wie Markus Rautzenberg –, bereits zum zweiten Mal an einem Jungen Forum für Bildwissenschaften teilnahm. Am Beispiel des Architekturbüros UN Studio konnte Stöcklmayr aufzeigen, wie sehr heutige Architektur neben ihrer eigentlichen Bauaufgabe ebenso auf opulent bebilderte Buchpublikationen angewiesen ist, um hierdurch ihre Stellung innerhalb der Architektur bzw. Architekturtheorie zu legitimieren und zu behaupten. Deutlich wurde dabei, dass bestimmten Typen von Bildern und vor allem von Diagrammen hierbei eine strategische Rolle zukommt, insofern diese als visuelle Äquivalente philosophischer Rückversicherung in der heutigen Architektur dienen. Auch die Rolle von generativen Bildern, die im Falle von UN Studio selbst hybride Kunstgebilde sind und die Erzeugung abgeleiteter Bilder und architektonischer Formen wurde anschaulich vorgestellt. Besonders imposant wurde der gleichermaßen kulturelle wie mediale Transfer durch den Fall der Übertragung des bekannten japanischen Farbholzschnitts »Die große Welle von Kanagawa« in die Architektur des Fähr-Terminals in Yokohama, Japan von Foreign Office Architects (FOA) besprochen.

Die Tagung fand ihren Abschluss mit dem Vortrag von ANNA ULLRICH (Kommunikationswissenschaften, Aachen) über Bildtransfer als transkriptivem Prozess, wobei sie sich auf die theoretischen Überlegungen von Konzepten transkriptiver Logik im Bereich der kulturellen Semantik stützte, insbesondere auf die Theorie Ludwig Jägers. Die interdisziplinäre Verwendbarkeit dieses theoretischen Ansatzes zeigte Ullrich wiederum an Beispielen architektonischer Bildtransfers auf. Das von Ullrich vorgestellte Modell von Transkriptionsprozessen erwies sich als ein unabschließbarer Prozess des Verweisens von sogenannten Präskripten auf Skripturen, der zugleich die Hierarchie von Bildern, etwa von hoher Kunst und trivialem Comic-Bild oder von Original und Kopie aufhebt. In der anschließenden Diskussion wurde vor allem Ähnlichkeit und Differenzen zwischen dem Ansatz der »Transkription« und alternativen Transfer-Modellen wie Metaphorisierung, Zitation, Hybridisierung u. ä. erörtert.

Horizonte

Deutlich wurde quer durch verschiedene Beiträge, dass neue Konjunkturen in der Ausweitung der Bildräume im Zuge historischer Globalisierungsschübe auch zu einem neuen »Conceptual Space« in allen bildwissenschaftlichen Diskursen führen. Diese bringen in je neuer Weise Bildwissenschaften und ähnliche die Disziplinen erweiternden und verbindenden Anstrengungen hervor. An verschiedenen Stellen der Diskussion wurde deutlich, dass eine globale Verfügbarkeit durch die Möglichkeiten der reproduktiven Dokumentation von Bildern natürlich selbst beschleunigend und verstärkend auf die Ausprägung der »Image-scapes« zurückwirkt, und als eigenständiger neuer Faktor in der Ausbildung von Bildrepertoires und neuen Bildgrammatiken zu berücksichtigen ist. Auch konnten offensichtliche Parallelen hergestellt werden zwischen den Möglichkeiten der Dokumentation globaler Bildkulturen, wie sie mit der Verbreitung der Fotografie bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts im Hinblick auf Bildarchive mit globalem Anspruch wirksam wurden, und den Möglichkeiten und Wirkungen, die das Internet und seine global zugänglichen Imagepools für die Praxis haben, etwa bei der Verhandlung des Bildrepertoires und der Bildproduktion in Streetart/Graffiti-Kulturen. Im Falle verschiedener Jugendbildkulturen, wie der sogenannten Viso-Kultur oder dem Transfer zentraler Elemente der christlichen Hochzeits-Motivik sind Rückübertragungen aus dem globalen Mediensystem entscheidende Kulturtreiber.

Neben dem angesprochenen Kontrast zwischen einem wissenschaftlichen Versuch der Begründung einer Bildwissenschaft, die die neuen Mengen und global sich zeigenden Typologien von Bildbeständen und -domänen klassifikatorisch erweitern und reduktionistisch erklärend umfassen will (Basu), und einer post-modernen oder »hyperkulturellen« Form der eklektischen oder pop-kulturellen Entlehnung, Inkorporierung und Umdeutung von Bildern wurden in ersten Ansätzen auch Fragen diskutiert nach der spezifischen Ethik einer globalen Beschreibung intervisueller Phänomene. In diesen Raum schreiben sich scheinbar neutral die »operativen Bilder« ein, welche die mit »Globalisierung« beschriebenen Prozesse zu einem guten Teil selbst mit ausdrücken und gleichzeitig auch mit konstituieren (Lim). Die Frage nach einer Ethik der globalen Bilderlandschaften

stellt sich dort, wo die bildproduzierenden Akteure selbst daran gehen, den scheinbar übergreifenden und unübersehbaren Zusammenhang der Globalisierung in seiner Allgegenwärtigkeit samt seiner problematischen Ausformungen abzubilden. Hier geht die Problematisierung der Ethik bildkultureller Transfers direkt ein in die Frage nach einer neuen Methode und einem neuen Verständnis der Abbildung selbst, wenn etwa von »Krise der Repräsentation«, von »Cognitive Visioning« (Schultz) oder Eklektizismus (Birken) die Rede ist. Auch die Frage der Positionalität der Akteure schreibt sich hier unmittelbar in die Bildensembles und ihre Anordnungen ein: Ein Aspekt, der mehr als deutlich wurde, wenn es um die Verschiebungen der fotografischen Motivsprache in den Fotografien moderner israelischer Künstler (Radjai) oder die Mashup-Videos der Youtube-Kultur mit ihren teilweise verschwörungstheoretisch motivierten Bildästhetiken ging (Eugster). Ex negativo zeigten sich Fragen nach der Bedeutung einer Ethik in den Bildhybriden dort, wo diese expliziter Teil der Kriegsführung mit zivilen Mitteln, nämlich denen der kulturellen Bildmontage werden, so etwa in den Presseillustrationen zum Russisch-Osmanischen Krieg von 1877/78 (Baleva). Nicht zuletzt werden im Zuge neuer Fusionierungen bestehender kultureller und medialer Bildsprachen Grundzüge der Bildlichkeit, etwa ihr dokumentarischer Effekt (Baleva, Radjai, Schultz) oder vermeintlich exotische Grenzdemarkationen (Baleva, Birken, Radjai, Rass) neu verhandelt und bestimmt.

KONTAKT

Martina Baleva, Ingeborg Reichle und Oliver Lerone Schultz

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften

Interdisziplinäre Arbeitsgruppe *Bildkulturen*

Jägerstr. 22/23, 10117 Berlin

Tel.: +49 (0)30 20 37 05 73

Fax: +49 (0)30 20 37 04 44

Email: bildwissenschaft@bbaw.de