

Jens Schröter

Zum Eurozentrismus im Begriff des Bildes

2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18129>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schröter, Jens: Zum Eurozentrismus im Begriff des Bildes. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 14 (2022), Nr. 1, S. 91–100. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18129>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

JENS SCHRÖTER

ZUM EUROZENTRISMUS IM BEGRIFF DES BILDES

I. Einleitung¹

In diesem Beitrag geht es um die Frage, inwiefern ein auch in der Medienwissenschaft zentral genutzter Begriff, der des Bildes, eurozentrisch geprägt ist.² In Abschnitt II wird der Bildbegriff diskutiert, in Abschnitt III der Eurozentrismus im Bildbegriff thematisiert, um in Abschnitt IV abschließend die Frage nach institutionellen Hintergründen und Möglichkeiten der Veränderung hinsichtlich des Eurozentrismus im Bildbegriff zu stellen.

II. Zum Begriff des Bildes

Das Bild ist eine der ältesten Kulturtechniken der Menschheit, worauf etwa prähistorische Höhlenzeichnungen hinweisen. Es scheint in verschiedenen Formen in allen menschlichen Kulturen vorzukommen und spielt eine zentrale Rolle in vielen Religionen, z. B. bereits im christlichen Schöpfungsmythos: «Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn».³ Wegen dieser Zentralität wurde das Bild, was heute problematisch anmutet, von Hans Jonas als anthropologisches Spezifikum des Menschen benannt bzw. kann doch zumindest als ein Basismedium bezeichnet werden.⁴

Bilder haben zentrale Funktionen, keineswegs nur in der Religion oder dem Bereich, der in «westlichen»⁵ Kulturen «Kunst» genannt wird, sondern auch in der Wissenschaft, in der Technologie, in der Medizin, in der Unterhaltung, im Staat (z. B. Fotos in Personalausweisen), in der Ökonomie, in spielerischen und anderen alltäglichen oder magischen Praktiken und in vielem mehr. Die ubiquitäre Verbreitung von Bildern macht es unmöglich, diese diachrone und synchrone Vielfalt auch nur annähernd darzustellen. Ebenso ist die Literatur über Bilder, ihre Formen, Techniken, Praktiken, Bedeutungen und dergleichen unüberschaubar geworden – spätestens seit Anfang der 1990er Jahre der «pictorial turn» der Kulturwissenschaften ausgerufen wurde und sich eine eigene *Bildwissenschaft* zu etablieren begann.⁶

¹ Ich danke den Reviewer_innen Anja Schürmann und Gabriele Werner für wertvolle Hinweise.

² Zur Definition des Eurozentrismus siehe Samir Amin: *Eurocentrism*, New York 2009 und Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton 2000. Vgl. auch Ella Shohat, Robert Stam: *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London, New York 2014.

³ 1 Mose 1,27, bibeltext.com/genesis/1-27.htm (28.12.2021).

⁴ Vgl. Hans Jonas: *Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*, in: Gottfried Boehm (Hg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994, 105–124 und Jochen Venus: *Basismedien: Bild, Klang, Text, Zahl, Geste*, in: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart 2014, 215–222.

⁵ Vgl. Stuart Hall: *The West and the Rest. Discourse and Power*, in: ders.: *Essential Essays, Vol. 2: Identity and Diaspora*, hg. v. David Morley, Durham, London 2019, 141–184.

⁶ Vgl. u. a. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representations*, Chicago 1994; Allerdings ist die «Bildwissenschaft» wiederum eine relativ spezifische Entwicklung des deutschen Sprachraums, in anderen Teilen der Welt ist eher die Rede von *visual culture*, vgl. z. B. W. J. T. Mitchell.: *What is Visual Culture?*, in: Irving Lavin (Hg.): *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*, Princeton 1995, 207–217.

Die enorme Vielfalt der Formen und Verwendungsweisen von Phänomenen, die <Bild> genannt werden, hat bislang die Ausbildung eines allseits akzeptierten Begriffs des Bildes verhindert.⁷ Es ist sogar fraglich, ob ein einheitlicher, alle relevanten Phänomene umfassender Bildbegriff überhaupt möglich ist oder ob <Bild> nicht eher eine historisch wandelbare Sammelbezeichnung von über Familienähnlichkeiten gruppierten Phänomenen ist. Nichtsdestotrotz gibt es bewundernswerte Versuche synthetischer Definitionen – so hat Stefan Majetschak vorgeschlagen, <Bild> wie folgt zu definieren:

Ein Bild [...] ist eine in die Formungslatenzen eines beliebigen Mediums eingelassene Textur von Markierungen, die eine interne Differenzierung aufweist, welche wir unter gegebenen Kontextbedingungen als analogisch notierte Verwirklichung einer möglichen Ordnung des Sichtbaren betrachten.⁸

Diese Formulierung zeigt die Schwierigkeiten einer Definition des Bildes an, jedenfalls sind alle allzu einfachen Versuche problematisch: So hält die etwa im Alltagsverständnis wie auch in einer vulgärsemiotischen Perspektive⁹ populäre These, Bilder seien Zeichen, die anders etwa als sprachliche Zeichen wesentlich durch *Ähnlichkeit* zum Abgebildeten bezeichnen, einer genaueren Prüfung nicht stand. So sind sich auch zwei Eier sehr ähnlich, dennoch ist keines ein Bild des anderen. Nach seiner vernichtenden Kritik der Ähnlichkeitstheorie hat Nelson Goodman seinerseits einen ganz anderen *symboltheoretischen* Zugang zur Definition des Bildes vorgeschlagen. Er fasst Bilder (im Unterschied zu Sprache und Schrift) als Zeichen, die ein *syntaktisch dichtes Symbolschema* aufweisen (was sich bei Majetschak in der Formulierung der <analogisch notierten Verwirklichung> wiederfindet). Damit ist gemeint, dass es in (zumindest westlichen) Sprachen (anders als bei Bildern) ein Alphabet gibt, das definiert, welche Arten von Markierungen zulässig sind und welche nicht. So gibt es die <Charaktere> A und B, aber keinen Charakter zwischen A und B (syntaktische Differenziertheit). Auch muss jede Markierung eindeutig einem Charakter zugeordnet werden können, es gibt keine Markierung, die sowohl A und B entspricht (syntaktische Disjunktheit).¹⁰ Das heißt, jede gegebene Markierung kann und muss einem Charakter zugeordnet werden – es ist aber ganz gleichgültig, ob das A etwa in grüner Farbe oder in einem ungewöhnlichen Schriftsatz dargestellt ist oder gar aus Kartoffeln auf dem Boden gelegt wurde. Das Alphabet als <Repertoire> fehlt jedoch bei Bildern, jeder noch so feine Unterschied in der Dicke einer Linie, in einem Farbton könnte relevant sein: Während das disjunkte und differenzierte syntaktische Symbolschema der Schrift <digital> ist, ist das im Prinzip und möglicherweise unendlich fein abgestufte syntaktische Schema des Bildes <dicht> bzw. <analog>.

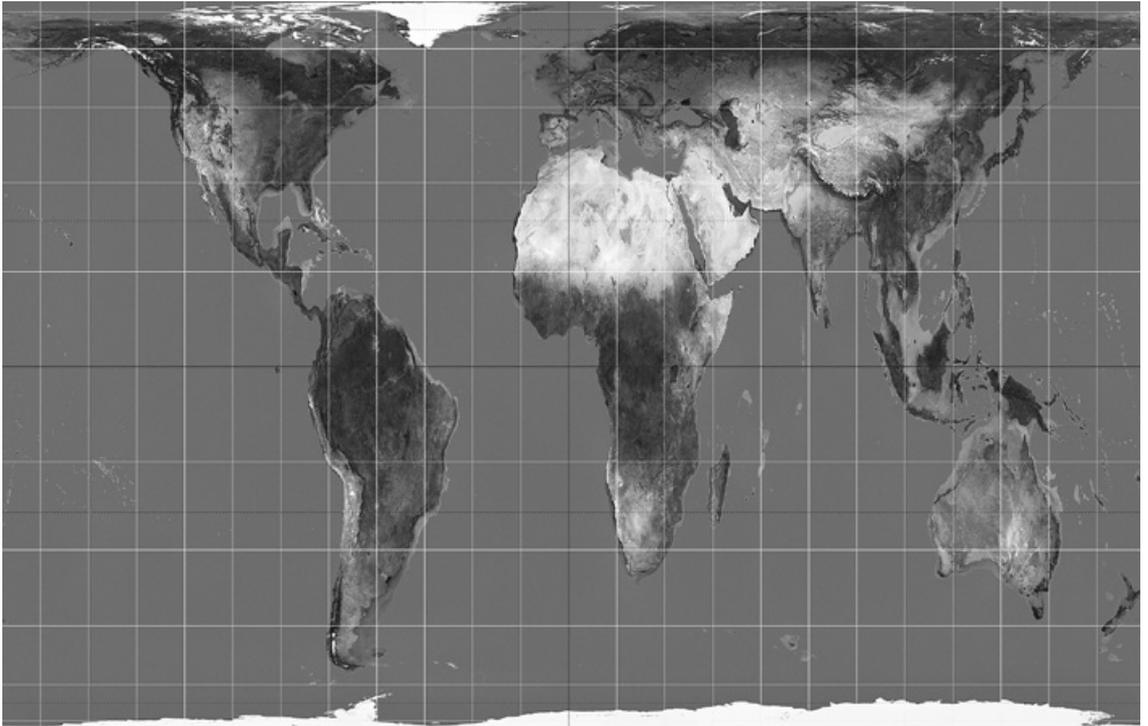
Eine ganz andere theoretische Perspektive, die stattdessen stärker auf die Beziehung des Bildes zum Sehen setzt (ohne in die Ähnlichkeitstheorien zurückzufallen), bieten *phänomenologische* Theorien, die Bilder nicht wie semiotische Ansätze als Zeichen für (sichtbare) Gegenstände, sondern als selbst wesentlich

⁷ Vgl. Dieter Mersch: Bildbegriffe und ihre Etymologien, in: Stephan Günzel, Dieter Mersch (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, 1–7.

⁸ Vgl. Stefan Majetschak: Bild und Sichtbarkeit. Überlegungen zu einem transdisziplinären Bildbegriff, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 48, Nr. 1, 2003, 27–45, hier 43. Bemerkenswerterweise verzichtet Majetschak in seiner Definition auf die Beschreibung des Bildes als <flächig> (obwohl er zu Beginn seines Textes die Flächigkeit mehrfach erwähnt), eine Beschreibung, die in anderen Definitionen häufig vorkommt und schon angesichts der Bildhauerei unhaltbar ist, vgl. Jens Schröter: *3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des technisch-transplanen Bildes*, Paderborn, München 2009.

⁹ Was mitnichten bedeutet, semiotische Perspektiven auf Bilder seien per se vulgär, vgl. vielmehr Roland Barthes: *Die Rhetorik des Bildes*, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt / M. 1990 (*Kritische Essays*, Bd. 3), 28–46. Siehe auch Hartmut Winkler: *Ähnlichkeit*, Berlin 2021.

¹⁰ Vgl. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer allgemeinen Symboltheorie*, Frankfurt / M. 1995, 125–166. Die Ähnlichkeitstheorie wird z. B. beim erwähnten Jonas: *Homo Pictor*, 107 vertreten. Zum Bezug auf Goodman vgl. Majetschak: *Bild und Sichtbarkeit*, 30–37.



sichtbare Gegebenheiten begreifen und sich dabei etwa an Edmund Husserls phänomenologische Beschreibung des Wahrnehmungsprozesses anlehnen.¹¹ Dieser Dimension versucht Majetschak mit seinem Hinweis auf «mögliche Ordnungen des Sichtbaren» Rechnung zu tragen.

Die vielfältigen westlichen Diskussionen um das Bild sind sich aber darin einig, dass Bilder genuine Potenziale, «ikonische Logiken», haben, die nicht auf die Bezeichnungsleistungen von Sprache und Schrift zurückgeführt werden können, auch wenn viele Bilder nur durch sprachliche Kontexte ihre Bedeutung erhalten – ein zentrales Forschungsgebiet der Ikonografie und Ikonologie.¹²

Unabhängig davon, ob eine generelle Definition von «Bild» möglich ist, kann der Begriff des Bildes durch eine Reihe von Binnendifferenzierungen präzisiert werden: So werden z. B. *natürliche* von *künstlichen* Bildern unterschieden, wobei mit Ersteren Phänomene wie Schatten und Spiegelungen gemeint sind.¹³ Innerhalb des Feldes der «künstlichen», also von Menschen gefertigten Bilder kann wiederum etwa zwischen *technischen* und *nicht-technischen Bildern* differenziert werden.¹⁴ Mit «technischen Bildern» sind dann zumeist die Bilder von der Erfindung der Fotografie um 1839, über Film und Fernsehen bis zu heutigen computergenerierten Bildern gemeint. Mit dieser Unterscheidung entsteht auch jene zwischen *unbewegten* und *bewegten Bildern* – also Bildern, die sich in der Zeit verändern, wie jene des Kinos oder Fernsehens. Die Unterscheidung *technisch/nicht-technisch* ist aber fragwürdig, insofern alle «künstlichen» Bilder

Abb. 1 Peters-Projektion

¹¹ Vgl. Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt / M. 2005; Majetschak: *Bild und Sichtbarkeit*, 37–43.

¹² Vgl. Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979.

¹³ Vgl. Umberto Eco: *Über Spiegel*, in: ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1985, 26–61, der allerdings bestreitet, dass Spiegelbilder überhaupt Bilder sind.

¹⁴ Vgl. u. a. Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1985; Horst Bredekamp, Birgit Schneider, Vera Dünkel (Hg.): *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin 2008.

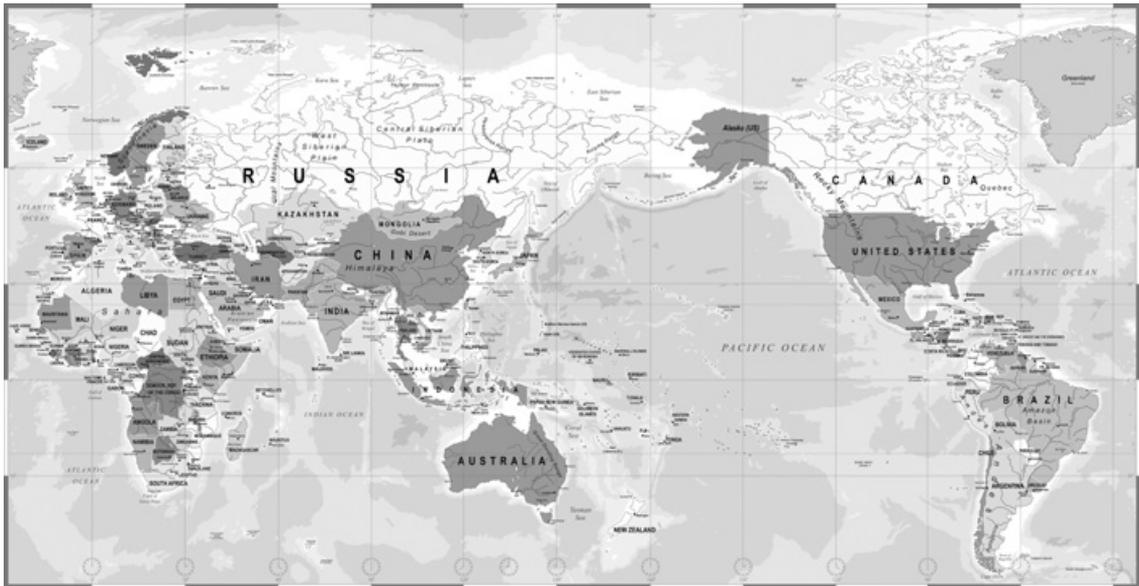


Abb. 2 China-zentrierte Weltkarte

zwangsläufig auch <technisch> sind. Bilder können aber auch anhand ihrer Bezeichnungsfunktionen unterschieden werden: So gibt es im Feld der Diskussion der technischen Bilder auch die Unterscheidung *indexikalische/nicht-indexikalische Bilder*, eine aus der Semiotik von Charles Sanders Peirce hergeleitete Differenz, die beschreibt, ob Bilder kausal mit dem Abgebildeten verbunden sind (wie z. B. in der Fotografie) oder nicht (wie in der Malerei). Eine andere Differenzierung hinsichtlich der Bezeichnungsfunktion ist jene in *singuläre und generelle Bilder*, also bezüglich der Frage, ob ein Bild eine konkrete Entität oder eine allgemeine Klasse von Entitäten darstellt – z. B. Bilder in einem Lexikon zu einem Artikel über eine Klasse von Entitäten. Aber auch in der Werbung werden Bilder oft generell genutzt, so stellt z. B. ein Mann in einer Autowerbung in der Regel nicht *diesen* Mann, sondern Männer allgemein dar. Überdies soll hier noch die Unterscheidung in *fiktionale und nicht-fiktionale Bilder* genannt werden, aber es gibt noch viele weitere.¹⁵

Eine weitere, eher soziologisch gelagerte Differenz bezieht sich auf die Frage, ob Bilder zum Feld der Kunst gehören und insofern keinen Zweck haben, außer ihre eigene Bildlichkeit auszustellen und zu reflektieren (das ist jedenfalls in der Ästhetik der Moderne zentral), oder ob sie funktional in kommunikativen Prozessen (z. B. der Werbung) einbezogen sind.¹⁶ Auch diese Unterscheidung zwischen *künstlerischen und funktionalen Bildern* ist problematisch, insofern erstens die Abgrenzung in vielen Fällen nicht eindeutig ist, denn auch Kunstbilder können als Wertanlagen durchaus funktional sein oder waren funktional im Dienste religiöser Kommunikation. Zweitens ist die Unterscheidung historisch: Die Herausbildung eines autonomen Kunstsystems beginnt im 19. Jahrhundert und ist in gewisser Weise die Voraussetzung für die Unterscheidung.¹⁷ Nichtsdestotrotz

¹⁵ Vgl. Oliver Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Freiburg, München 1991, 25–31 und 70–72.

¹⁶ Vgl. Stefan Majetschak: *Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern*, in: ders. (Hg.): *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München 2003, 97–121.

¹⁷ Vgl. Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.

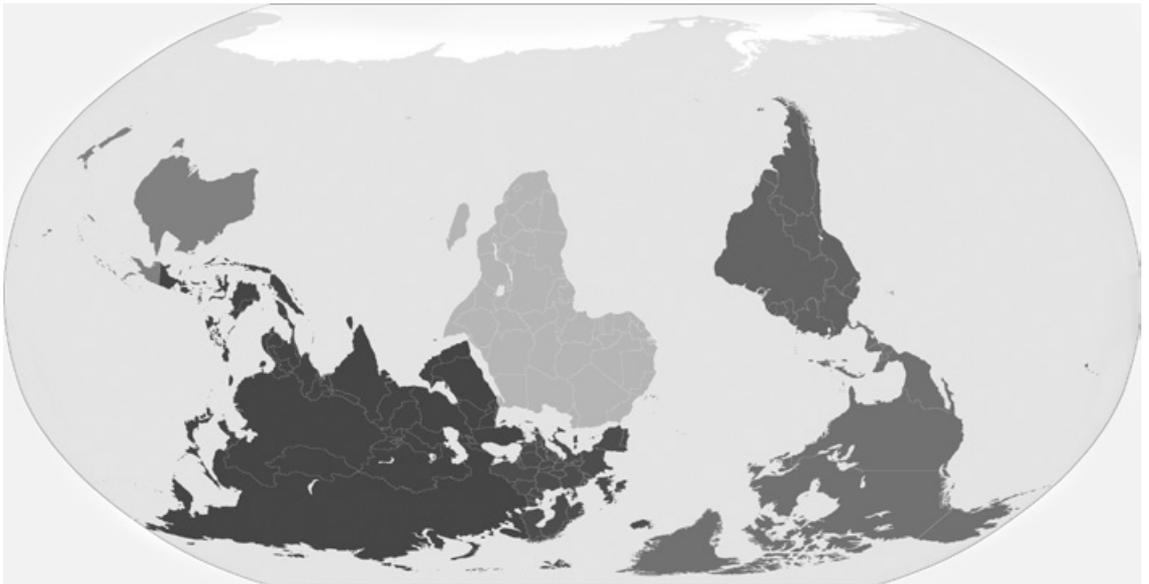


Abb. 3 Upside-down-Weltkarte

hat die reiche und ausdifferenzierte Geschichte künstlerischer Bilder ebenso reiche Ästhetiken nach sich gezogen, die auf sehr verschiedene Weise die Potenziale des Kunstbildes herauszustellen suchten. Dabei wurde dem Bild oft eine enthüllende Macht zugeschrieben.¹⁸

Die Geschichte verschiedener Bildformen und der mit ihnen verbundenen Praktiken, Gestaltungsweisen, Theorien, Ästhetiken und Politiken ist bei Weitem zu komplex und zu umfangreich, um hier auch nur skizziert zu werden. Historische Studien zur Malerei, zur Fotografie, zum Film, zum Fernsehen, zu Computerbildern liegen in großer Zahl vor, ebenso wie Geschichten zu Funktionen von Bildern in Religion, Kunst, Wissenschaft oder den Massenmedien, um nur die wichtigsten Felder zu nennen. Wie gerade das letzte Beispiel – das Feld der Massenmedien – verdeutlicht, treten Bilder zu meist nicht isoliert auf, sondern in Verbindung mit anderen medialen Formen wie Ton oder Schrift, mit denen sie in komplexer Weise interagieren. Zudem gibt es spezielle Institutionen und Architekturen, die sich der Archivierung und Präsentation von und/oder dem Handel mit Bildern widmen, so etwa Museen, Galerien etc.

III. Eurozentrismus im Bildbegriff

Wie anfänglich schon bemerkt, scheint das Bild in fast allen Kulturen vorzukommen, schon von daher sollte jede Beschäftigung mit dem Bild nicht nur historisch, sondern auch interkulturell differenziert sein. Doch das ist nicht immer der Fall, so enthält etwa der von Gottfried Boehm 1994 herausgegebene und wirkmächtige¹⁹ Band *Was ist ein Bild?* keinen einzigen Text, der sich

¹⁸ Ein klassisches Beispiel für die Zuschreibung einer enthüllenden Macht an das Bild ist Martin Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt/M. 1994, 1–74, insb. 18–21.

¹⁹ Es wurde als Beispiel dieser Band ausgewählt, weil er schon durch seinen Titel einen fundamentalen, ontologischen Anspruch hinsichtlich der hier diskutierten Frage erhebt und nicht zuletzt auch deswegen einflussreich wurde. Er ist ein gutes Beispiel für an sich selbst problematische Prozesse der Kanonisierung.

dezidiert mit außereuropäischen Bildformen bzw. Bildkonzepten befasst. In seinem Aufsatz «Die Wiederkehr der Bilder» bemerkt Boehm mit «Blick auf außereuropäische Stammeskunst» zwar:

Die ältere und außereuropäische Bildgeschichte besitzt einen Gestaltenreichtum, der hinter dem der Moderne keineswegs zurücksteht. An orientalischen Teppichen, japanischen Teeschalen, afrikanischen Sitzen, an Faustkeilen der fernsten Frühe des Menschen usw. läßt sich bereits kritisch erproben, was Bilder sind und was sie determiniert.²⁰

Leider führt diese These aber nicht dazu, dass im weiteren Verlauf des Buches detaillierter auf außereuropäische Bildformen eingegangen wird, zumal Boehms Formulierungen Fragen aufwerfen: *Erstens* ist bemerkenswert, dass er nur Beispiele außereuropäischer Bildformen anführt, die eng mit Gebrauchsgegenständen zusammenhängen, so als ob das «primitive» Bild sich nicht von der Dekoration emanzipieren könne. *Zweitens* formuliert er, dass sich an diesen Beispielen nur «bereits» zeigt, was Bilder sind – eine Ausdrucksweise, die die außereuropäischen Bildformen gewissermaßen als eine kindliche Frühform erscheinen lassen. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Boehm einen Absatz später die «Erprobungen der Moderne» erwähnt, die «unser Wissen von den Voraussetzungen, von der Flexibilität und der Wirkungsweise, z. B. der Malerei, der Zeichenkunst oder des skulpturalen Gestaltens, erheblich erweitert» hätten. Doch statt die außereuropäische Kunst und die Moderne (europäische Beispiele sind Cézanne, Matisse etc.) auf einer Fortschrittsskala²¹ anzuordnen (wie es hier zumindest scheint), können sie auch schlicht als verschiedene, aber gleichberechtigte Formen verstanden werden.²²

Hier deutet sich ein Eurozentrismus an, an dem nicht nur die exkludierende Geste des unbegründeten und unbegründbaren Ausschlusses außereuropäischer Bildformen problematisch ist. Vielmehr droht diese Exklusion den in der ontologischen Formulierung «Was ist ein Bild?» implizierten, universellen und globalen Geltungsanspruch zu unterlaufen. Wie kann gewusst werden, was ein Bild «ist», wenn nicht gewusst ist, welche «andersgerichtete [...] Bildwahrnehmung» oder welches «andere Denken bildhafter Darstellung» noch existiert?²³ Wäre demgegenüber nicht «bei der Verwendung solch genereller Kategorien wie [...] «Bild» [...] Rechenschaft über deren spezifisch fremdkulturelle Bedeutung» abzulegen?²⁴ So hat es z. B. der Ethnologe Fritz Kramer in seiner bedeutenden Studie *Der rote Fes. Über Kunst und Besessenheit in Afrika* unternommen, «den Bildbegriff der Cokwe mit den Elementen der europäischen Ästhetik» zu vergleichen.²⁵ Heike Behrend hat sich mit «wilden Filmtheorien» auseinandergesetzt, also damit, welche Theorien der Fotografie und des Films bestimmte afrikanische Kulturen entwickelt haben.²⁶ Diese Beispiele kommen aus der Ethnologie, doch auch in der Kunstgeschichte gab es in den letzten Jahren verstärkt Ansätze, die eurozentrischen Fixierungen aufzubrechen,²⁷ was sich in den Bemühungen um eine «globale

20 Gottfried Boehm: Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.): Was ist ein Bild?, 11–38, hier 38. Ein Begriff wie «Stammeskunst» ist selbst schwierig.

21 Die Frage, was mit «Fortschritt» eigentlich gemeint ist, bleibt hier ausgeklammert, vgl. etwa Pierre-André Taguieff: *Du progrès. Biographie d'une utopie moderne*, Paris 2001.

22 Es gibt andere Texte, in denen Boehm auch zahlreiche außereuropäische Artefakte heranzieht, vgl. Gottfried Boehm: Der Grund. Über das ikonische Kontinuum, in: ders., Matteo Burioni (Hg.): *Der Grund. Das Feld des Sichtbaren*, München 2012, 28–94.

23 Iris Därmann: *Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie*, München 2005, 38f.

24 Iris Därmann: Statt einer Einleitung, Plädoyer für eine Ethnologisierung der Kulturwissenschaft(en), in: dies., Christoph Jamme (Hg.): *Kulturwissenschaften. Konzepte, Theorien, Autoren*, München 2007, 7–33, hier 18.

25 Fritz Kramer: *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*, Frankfurt/M. 1987, 188 und passim.

26 Vgl. Heike Behrend: Rückkehr der gestohlenen Bilder. Ein Versuch über «wilde» Filmtheorien, in: *Anthropos*, Bd. 85, Nr. 4–6, 1990, 564–570. Zu alternativen Wissensformen im «globalen Süden» vgl. Boaventura de Sousa Santos: *The End of the Cognitive Empire. The Coming of Age of Epistemologies of the South*, Durham, London 2018.

27 Zur Beziehung von Ethnologie und Kunstgeschichte in dieser Hinsicht vgl. Birgit Mersmann: Globalgeschichte der Kunstgeschichte: Ein kultur- und bildkritisches Manifest, in: *Kritische Berichte*, Bd. 40, Nr. 2, 2012, 26–31.

28 Vgl. u. a. Monica Juneja: Kunstgeschichte und kulturelle Differenz. Eine Einleitung, in: *Kritische Berichte*, Bd. 40, Nr. 2, 2012, 6–12, insb. 10; James Elkins: Different Horizons for the Concept of the Image, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 43, Nr. 1, 1998, 29–46. Vgl. zum Problem globaler Kunstgeschichte auch ders. (Hg.): *Is Art History Global?*, New York u. a. 2007.

Kunstgeschichte> zeigt, in der ausdrücklich die Frage nach kulturell differenzierten Bildpraktiken und -konzepten gestellt wird.²⁹ Darüber hinausgehend muss eine polyzentrische Beschreibung durchgeführt werden, die noch die Vorstellung eines europäischen Zentrums, das nun globale Bildformen zu seinem Kanon addiert, überschreitet.²⁹

Auch wenn die umfangreiche Diskussion zwischen Ethnologie, Kunstgeschichte und interkultureller Medienforschung bezüglich der Frage nach dem Bild hier nicht dargestellt werden kann,³⁰ so sind doch einige Punkte festzuhalten: *Erstens* ergibt sich, dass bildliche Konzepte, die dereinst für besondere europäische Leistungen gehalten wurden, selbst Resultat einer globalen Verflechtungsgeschichte sind und zu eurozentrischem Überlegenheitshabitus keinen Anlass geben, so z.B. die Zentralperspektive, die oftmals als besonders bedeutende europäische Errungenschaft gepriesen wurde.³¹ *Zweitens* wird schnell sichtbar, dass der <Kanon> der Phänomene, die unter die Kategorie <Bild> subsumiert werden, in anderen Kulturen ein anderer ist. Dort können Bildformen zentral sein, die in der <westlichen> Geschichte und Geschichtsschreibung, die etwa um die Malerei zentriert bleiben, keine Rolle spielen. Es können dafür einige Beispiele gefunden werden – wobei an der folgenden Auswahl problematisch sein könnte, dass es sich zumindest bei zweien der drei Beispiele um im engeren Sinne körperbezogene Formen handelt. Durch diese Auswahl wird die eingeschränkte Geltung des <Gegenüberstehens> als eurozentrische Grenze des Bildbegriffs betont. Das setzt aber die außereuropäische Bildlichkeit per se als körperbezogen, was selbst ein Eurozentrismus sein könnte, denn es könnte – so die Implikation – auch nicht körperbezogene, außereuropäische Bildlichkeit geben, die von europäisch etablierten Bildbegriffen nicht erfasst wird bzw. erfasst werden kann:

- a) Die *Tätowierung*: Tätowierungen können problemlos mit Majetschaks oben gegebener generellen Definition des Bildes beschrieben werden. In verschiedenen kulturellen Zusammenhängen haben sie zentrale rituelle und ästhetische Bedeutung und sind in den letzten Jahrzehnten auch im <Westen> zu verstärkter Akzeptanz gelangt.³² Dennoch sind sie vergleichsweise unterrepräsentiert in der bildwissenschaftlichen Forschung.
- b) Die *Kalligrafie*: Auch wenn es in der mittelalterlichen europäischen Buchmalerei vergleichbare Phänomene gibt, ist die Kalligrafie eine Form, die in islamischen und asiatischen Kulturen eine weitaus bedeutendere Rolle spielt. Sie wird in klassischen europäischen Ästhetiken praktisch nicht erwähnt. Die Kalligrafie bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Bild und Schrift und scheint diese – für den <westlichen> Diskurs so zentrale – Unterscheidung selbst infrage zu stellen.³³
- c) Die *Maske*: Eine Maske ist eine nicht-flächige (<raumbildliche>) Bildform, die es in den Formen der Totenmaske oder von Masken, die anlässlich folkloristischer und karnevalistischer Feiern getragen werden, auch in Europa gibt. Doch ähnlich wie bei den Tätowierungen scheinen Masken

²⁹ Vgl. Shohat u. a.: *Unthinking Eurocentrism*, hier 13–54.

³⁰ Es gibt in der Bild- und Kunstwissenschaft inzwischen eine Reihe weitere Initiativen, so z. B. die Professur <Bildwissenschaft im globalen Kontext> von Kerstin Schankweiler an der TU Dresden, das DFG-Netzwerk <Entangled Histories of Art and Migration: Forms, Visibilities, Agents> und der wesentlich von Burcu Dogramaci initiierte ERC Consolidator Grant <Relocating Modernism. Global Metropolis, Modern Art and Exile (METROMOD)>. Weiterhin sind der Exzellenzcluster <Asia and Europe in a Global Context. The Dynamics of Transculturality>, geleitet von Monica Juneja sowie ein Teilprojekt des DFG-SPP 1688 <Anachronie und Präsenz: Ästhetische Wahrnehmung und künstlerische Zeitlichkeitskonzepte im Black Atlantic>, das von Gabriele Genge geführt wurde, zu nennen. Mit Dank an Anja Schürmann.

³¹ Vgl. Hans Belting: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

³² Vgl. Erhard Schüttpelz: *Unter die Haut der Globalisierung. Die Veränderungen der Körpertechnik <Tätowieren> seit 1769*, in: Tobias Nanz, Bernhard Siegert (Hg.): *ex machina. Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken*, Weimar 2006, 13–58; Roland Meyer: *Exzess der Gegenwart. Ökonomien der Tätowierung um 1900*, in: *Querformat. Zeitschrift für Zeitgenössisches, Kunst, Populärkultur*, Bd. 4, 2011, 51–54; Stephan Oettermann: *Zeichen auf der Haut. Geschichte der Tätowierung in Europa*, Frankfurt/M. 1985; Iris Därmann, Thomas Macho (Hg.): *Unter die Haut. Tätowierungen als Logo- und Piktogramme*, Paderborn 2017; Susanna Kumschick: *Tattoos zeigen. Darstellungsformen von Tätowierungen in der kuratorischen Theorie und Praxis*, Bielefeld 2021. Mit Dank an Anja Schürmann.

³³ Vgl. u. a. Birgit Mersmann: *Schrift-, Pinsel-, Atemzug – Ostasiatische Schriftbildlichkeit zwischen Imagination und Insription*, in: dies., Martin Schulz (Hg.): *Kulturen des Bildes*, München 2006, 83–100; Elkins: *Different Horizons*, 30–34.

34 Vgl. aber Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2014, insb. 119: «Die westliche Kultur hat seit der Antike keine Masken mehr hervorgebracht, mit denen sie sich identifiziert hätte.» In anderen Disziplinen wie der Theaterwissenschaft gibt es Diskurse über Masken – so heißt z. B. eine bekannte theaterwissenschaftliche Zeitschrift *Maske und Kothurn*. Mit Dank an Johannes Hardt.

35 Vgl. nur Zoe Strother: *Inventing Masks. Agency and History in the Art of the Central Pende*, Chicago u. a. 1998. Mit Dank an Anna Brus.

36 Heidegger zieht dies zur Charakterisierung der Neuzeit überhaupt heran, vgl. Heidegger: *Die Zeit des Weltbilds*, in: ders. (Hg.): *Holzwege*, 75–114. Vgl. kritisch dazu Därmann: *Fremde Monde der Vernunft*, 489–511.

37 Vgl. Lucien Lévy-Bruhl: *Die Seele der Primitiven*, Düsseldorf u. a. 1956, 154–158. Vgl. dazu Därmann: *Fremde Monde der Vernunft*, 38.

38 Jedenfalls kann so z. B. das ›punctum‹ aus Roland Barthes: *Die helle Kammer. Anmerkung zur Fotografie*, Frankfurt / M. 1989 gelesen werden.

39 Vgl. Fritz Kramer: *Geist, Bild, Realität*, in: Miklós Szalay (Hg.): *Der Sinn des Schönen. Ästhetik, Soziologie und Geschichte der afrikanischen Kunst*, München 1990, 33–48, hier 33: «In den allgemeineren Begriffen von Geist, Bild und Realität scheinen afrikanische und europäische Auffassungen jedoch zu konvergieren.»

40 Vgl. Samir Amin: *In Praise of Socialism*, in: *Africa Development/Afrique et Développement*, Bd. 2, Nr. 4, 1977, 15–28, insb. 18: «Capitalism is the moment of negation: negation of use-value, hence also negation of culture, negation of diversity.» (Herv. i. Orig.) Der Text dreht sich ausdrücklich um die Frage, «whether our world was tending towards cultural standardization or was maintaining its variety».

41 Vgl. Brian Larkin: *Signal and Noise. Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham 2008.

42 Vgl. Fernando Coronil: *Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories*, in: *Cultural Anthropology*, Bd. 11, Nr. 1, 1996, 51–87, insb. 61–68.

in anderen Kulturen eine wichtigere Rolle (gehabt) zu haben. Auch ist eine eher geringe Berücksichtigung der Maske in bildwissenschaftlichen Diskursen beobachtbar.³⁴ Am Beispiel der Maske zeigt sich auch ein zentrales Problem des europäischen Umgangs mit andersartigen Bildformen – eine Maske in ein Museum zu stellen (um nochmals auf die Institutionen des Bildes zurückzukommen), kann bedeuten, sie aus ihren performativen, aber auch intermedialen Zusammenhängen zu reißen und so die bildliche Spezifik des Masken-Raumbildes gerade zu verfehlen.³⁵

Drittens zeigt sich an diesem letzten Hinweis erneut, dass die Bildbegriffe der europäischen Tradition keineswegs global gültig sein müssen. Weder die Abgrenzung von der Schrift (Kalligrafie) noch die Annahme, ein ›Bild‹ sei überhaupt ein isolierbarer Gegenstand (Maske) oder einer, der dem betrachtenden Subjekt irgendwie ›gegenübersteht‹³⁶ (was durch Maske wie Tätowierung unterlaufen wird), ist universell gültig. Überdies dürfte es nicht-westliche Auseinandersetzungen mit dem Begriff des Bildes geben, von der der Westen nichts weiß – schon die Annahme, dass alle Begriffe in Europa bekannt sind, ist eurozentrisch. Die oft abwertende Charakterisierung außereuropäischer Bildpraktiken als ›magisch‹³⁷ vergisst, dass es auch in europäischen Kulturzusammenhängen bis heute wirksame Spuren oder sogar entfaltete Praktiken ›magischer‹ Bildverständnisse gibt, die oftmals nur verdrängt waren.³⁸

Bei aller Notwendigkeit, der Verabsolutierung und Universalisierung europäischer Bildbegriffe auszuweichen, bleiben aber Probleme: *Erstens* muss bei allen Differenzen eine Art Gemeinsamkeit im Begriff des Bildes unterstellt bleiben, sonst sind die verschiedenen Phänomene aus unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen ja noch nicht einmal als *verschiedene Bilder* aufeinander beziehbar.³⁹ Daraus wäre ableitbar, eine globale Definition sei nötig, wie etwa jene von Majetschak. Allerdings sind von Majetschak verwendete Begriffe wie Textur und Markierung selbst wieder auf ihre je kulturspezifische Bedeutung zu prüfen. Möglicherweise muss eine transkulturelle und translokale Aushandlung stark gemacht werden, die nicht mit einem einseitigen allgemeinen Begriff beginnt, sondern diesen vielmehr in einer Art iterativen Rekursion allererst hervorbringt. Ein solcher Prozess steht aber wohl noch am Anfang. *Zweitens* darf die Betonung kultureller Differenzen nicht den Blick dafür verstellen, dass gegenwärtig und zukünftig eine globale, kapitalistische, technologische Bildkultur die Erde überzieht und sich daher eine Homogenisierung der Bildkultur anbahnen könnte, in der abweichende Formen drohen unterzugehen, wie etwa Samir Amin betont hat,⁴⁰ selbst wenn die globale Bildkultur immer lokal angeeignet werden muss.⁴¹ An diesem Punkt taucht die schwierige Frage auf, ob die Betonung der Rolle einer globalen, imperialistischen Bildkultur diese nicht fetischisiert und mithin selbst wieder gegenüber den lokalen Praktiken ins Zentrum rückt. So ist zu betonen, dass die expansive Bildkultur der Zentren verformt wird durch die Agency lokaler Bildkulturen, statt nur einseitig zu verformen.⁴²

Mit der scheinbar rationalen Begründung, man brauche begriffliche Übereinkünfte, damit ein gemeinsames Sprechen möglich ist, hält der Text nicht nur an der Idee eines universell gültigen Bildbegriffs fest. Hierin liegt auch die tiefere Ursache dafür, warum Schröters Beispiele für zu berücksichtigende außer-europäische Kunstformen zu einem *othering* werden, sind sie allesamt doch körperbezogen.

GABRIELE WERNER

Bei einem Text, der Forschung kritisiert und aggregiert, ist die Auswahl entscheidend. [...] Dabei will ich weder sagen noch andeuten, dass Schröters Auswahl willkürlich ist. Das ist sie nicht. Sie argumentiert nur nicht gegen die eigene Überzeugung.

ANJA SCHÜRMAN

IV. Institutionelles Fazit

Wie ist nun institutionell mit dieser Situation umzugehen? Zunächst ist denkbar, dass die akademische, deutschsprachige Medienwissenschaft stärker Fragen der globalen Medienkultur und mithin Fragen nach Medien, die jenseits europäischer Kulturen vorkommen, in Forschung und Lehre berücksichtigt. Die Tätowierung, die Kalligrafie, die Maske und vieles mehr könnten Gegenstand von Forschungsprojekten und Lehrveranstaltungen werden. Das Problem bei solcher Forschung und Lehre, die über den europäischen Horizont hinausgreift, ist ein Zweifaches: *Erstens* kann schlicht nicht alles gemacht werden, Forscher_innen und Lehrende müssen die Vielfalt möglicher Gegenstände reduzieren. Das kann und sollte nicht zum Ausschluss außereuropäischer Phänomene führen, doch alles kann nicht eingeschlossen werden – komplette Inklusion ist unmöglich. Daher kann nur ein lokaler Abstimmungsprozess zu der Frage, was in Modulen wie <Interkulturalität> oder <Globale Medienkultur> gelehrt werden kann, durchgeführt werden. *Zweitens* stößt die Beschäftigung mit außereuropäischen Phänomenen in der Medienwissenschaft sehr schnell an Grenzen der Kompetenz: Es ist eine Sache, mit Berufung auf Sekundärliteratur (wie auch hier) z. B. eurozentrische Verengungen des Bildbegriffs zu beklagen, eine andere, die Operation bildlicher Phänomene in einer gegebenen anderen Kultur auch zu verstehen, erforschen und/oder lehren zu können. Hier tauchen schnell Grenzen auf, schon sprachlicher Art – wie aus den Forschungserfahrungen der Ethnologie zu lernen ist. In der Projektforschung kann durch die Kooperation mit sprach- und kulturkundigen Fachwissenschaften (z. B. Afrikanistik, Ostasienswissenschaften etc.) Abhilfe geschaffen werden, auch wenn dann wieder andere disziplinäre Verständnisprobleme entstehen dürften. Aber in der Lehre wird es schon schwieriger, auch wenn gemeinsame Lehre mit anderen Fachwissenschaften, trotz der Deputatprobleme, eine Option sein könnten, ebenso wie die

Einstellung von Expert_innen für die Medienkultur anderer Kulturen. Doch dies ist wiederum erschwert durch die knappe Stellenlage an medienwissenschaftlichen Instituten, Seminaren etc. Oft sind schlicht keine Mittel verfügbar, um derartige Stellen einzurichten – oder zumindest wird das als Erklärung vorgeschoben, was aber dazu führen müsste, offensiv für die Einrichtung solcher Stellen bzw. die Einwerbung von Mitteln dafür zu arbeiten. In Lehrveranstaltungen sollte, soweit es sinnvoll ist, auf die unvermeidlichen eurozentrischen Begrenzungen hingewiesen werden – ein Beispiel, welches in meiner Vorlesung zur <Einführung in die Medienwissenschaft> immer gut funktioniert hat, weil es so schlagend und überraschend wirkt, ist die Weltkarte. Es können verschiedene Projektionen durchgespielt werden, um zu zeigen, wie etwa die Mercator-Projektion den globalen Norden relativ zu groß darstellt. Es können Karten gezeigt werden, bei denen Europa nicht in der Mitte, sondern am Rand und dafür z. B. China in der Mitte ist. Es können *Upside-down*-Karten gezeigt werden, bei denen die keineswegs neutrale Assoziation des Nordens mit <oben> aufgebrochen wird. Besonders interessant daran ist, dass einerseits im strengen Sinne keine dieser Karten <richtiger> oder <falscher> als die andere ist, aber es andererseits auch falsche Karten geben könnte. Daran kann viel über Situiertheit und Polyzentrismus vermittelt werden.⁴³ Die Beschäftigung mit so basalen Kategorien wie der des Bildes in anderen kulturellen Kontexten kann zu einer notwendigen Destabilisierung des Hier-Seins führen:

Die Unmöglichkeit oder Unvermeidbarkeit, niemals von einem anderen als dem eigenen Ort ausgehen und aufbrechen zu können, muß und kann nicht bedeuten, sich am konti[n]genten Ort des eigenen Hier-Seins in universaler Sicherheit zu wiegen und vor dem Einbruch fremder Daseinsauslegungen in Deckung zu bringen.⁴⁴

⁴³ Vgl. John Fiske: *Power Plays* *Power Works*, London 1993, 156–161. Siehe auch Ulrike Bergemann: *Das Planetarische. Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus*, in: dies., Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hg.): *Das Planetarische. Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*, München 2010, 17–42.
⁴⁴ Därmann: *Fremde Monde der Vernunft*, 487f.