

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 13 vom 01.01.2011

Image 13

Inhalt

| | |
|--|----|
| Matthias Händler | 2 |
| <u>Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff: Eine kritische Diskussion</u> | |
| Sandy Rücker | 36 |
| <u>McLuhans global village und Enzensbergers Netzstadt – Untersuchung und Vergleich der Metaphern</u> | |
| Martina Sauer..... | 55 |
| <u>Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften</u> | |
| Jakob Sauerwein | 66 |
| <u>Das Bewusstsein im Schlaf – Über die Funktion von Klarträumen</u> | |
| <u>Impressum</u> | 82 |

Matthias Händler

Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff: Eine kritische Diskussion

Abstract

This paper aims at a discussion of Lambert Wiesing's phenomenological picture theory. First, it presents Wiesing's position in detail. It subsequently goes on to show the weaknesses and (terminological) problems of this kind of picture theory with the help of semiotic science and communication science. Moving on from this discussion the essay tries to develop a thesis to answer the question »What is a picture?«. It introduces the claim that a picture's perception and recognition, understood to be a symbolic medium of communication, necessarily needs to be conducted in fictionality's manner of reception. This means that the »how« of the visual presentation forces the viewer to confront the visual object in a »pretend as if«-attitude in order to enable him/ her to recognize it as a picture. Even though the observer knows that the recognized visual object is not a real object, he talks about it as if it would be one. Still, he does not treat it like a real object. The way the picture-object is depicted, determines the communication and the treatment of the picture's representation, or in other words: a picture's references to fictionality make its observer treat the picture-object like a fictitious construct though he knows that this is actually not the case like, for example, in a live broadcast on television.

Dieser Beitrag diskutiert den phänomenologischen Bildbegriff von Lambert Wiesing. Zunächst wird dessen Position ausführlich präsentiert, um anschließend mit Hilfe der Semiotik und der Kommunikationswissenschaft die Schwachpunkte und (terminologischen) Probleme dieser Form der Bildtheorie aufzuzeigen. Aus dieser Diskussion heraus versucht der Aufsatz eine These zur Beantwortung der Frage »Was ist ein Bild?« zu entwickeln. Diese These besagt, dass die Wahrnehmung und das Erkennen eines Bildes (das als symbolisches Kommunikationsmedium begriffen wird) notwendig in der Rezeptionshaltung der Fiktionalität getätigt werden müssen. Das bedeutet, dass das »Wie« der bildlichen Darstellung den Betrachter dazu zwingt, dem erkannten

Bildobjekt in einer »so-tun-als-ob«-Haltung gegenüberzutreten, um es als Bild zu erfassen. Obwohl der Betrachter weiß, dass die erkannte Bilddarstellung kein reales Objekt ist, spricht er so darüber, also ob es eines wäre, behandelt es aber nicht so. Das »Wie« des Bildobjekts determiniert also die Kommunikation und die Behandlung gegenüber der Darstellung des Bildes, oder anders ausgedrückt: Die Fiktionalitätsverweise eines Bildes führen den Bildbetrachter dahin, dass er das Bildobjekt wie einen fiktiven Gegenstand behandelt, auch wenn dies, wie z.B. bei einer Live-Schaltung im Fernsehen, keiner ist.

1. Einleitung

In diesem Aufsatz, der im Rahmen eines Hauptseminars mit dem Titel »Anthropologie des Bildes« entstanden ist, geht es um die kritische Diskussion des phänomenologischen bzw. wahrnehmungstheoretischen Bildbegriffes von Lambert Wiesing, dessen Kritik an den anderen Ansätzen der Bildtheorie und um die Skizze eines Vorschlages, wie man das Wesen des Bildes noch auf eine andere Art erfassen und bestimmen kann.

Im Seminar selbst wurde der Begriff »Bild« vornehmlich aus der anthropologischen Sichtweise diskutiert, wobei unter anderem Texte von Hans Jonas, Ferdinand Fellmann, Hans Belting und Jean Paul Sartre besprochen wurden. Diesen Autoren ist gemein, dass sie die Fähigkeit Bilder zu erschaffen bzw. mit diesen umzugehen als genuin menschliche Eigenschaft betrachten, die den Menschen vom Tier unterscheidet. Dass dies aber nur eine Verkürzung der These vom Menschen als symbolischem Wesen darstellt, soll unter anderem in dieser Arbeit gezeigt werden.

Der letztgenannte Autor steht bildtheoretisch dezidiert in der phänomenologischen Tradition, wodurch er zusammen mit den Philosophen Edmund Husserl und Konrad Fiedler die argumentative Grundlage für Wiesings Bildbegriff darstellt. Zunächst muss aber folgendes festgehalten werden: Betrachtet man die drei wirkmächtigsten Formen der Bildtheorie (Phänomenologie, Semiotik und Anthropologie), kann man feststellen, dass sich die phänomenologischen und anthropologischen Standpunkte argumentativ recht nahe stehen, wenn es um die Beschreibung der inneren Bildstrukturen geht. Daher wird in diesem Aufsatz der Fokus auf der phänomenologischen Argumentation liegen, da diese auch die Grundlage der anthropologischen Bildbeschreibung ist. Beide Ansätze gehen davon aus, dass es sich bei einem Bild nicht um ein Zeichen handelt, sondern um eine besondere Form des Seins bzw. der künstlichen Präsenz. Die Differenz der beiden Theorien liegt darin, dass die anthropologisch fundierten Theorien ein Bild als vom Menschen geschaffenes Artefakt betrachten, was die phänomenologische Bildtheorie ablehnt. Ihrer Meinung nach ist allein die »artifizielle Präsenz« bzw. die »bloße Sichtbarkeit« des Bildes die notwendige Eigenschaft, die auch ohne jegliches Zutun des Menschen entstehen kann. Diesen beiden Ansätzen gegenüber stehen die semiotischen bzw. sprachphilosophischen Bildtheorien, die jedem Bild die notwendige Eigenschaft zusprechen wollen, ein (symbolisches) Zeichen zu sein, was sowohl Phänomenologie als auch Bildanthropologie kategorisch ablehnen.

Wiesings Arbeit zeichnet sich nun dadurch aus, dass er neben der Verteidigung und Etablierung phänomenologischer Argumente für den Bildbegriff auch die Argumente der anderen Bildtheorien

einer dezidierten Kritik unterzieht, sie also auf ihre Geltung hin betrachtet. Und genau diese Vorgehensweise ist es, die das Thema dieser Arbeit darstellt. Es soll nämlich konkret überprüft und diskutiert werden, inwiefern Wiesings Argumente für die notwendige Fundierung des Bildbegriffes durch die Phänomenologie zutreffen und inwiefern seine Argumente gegen die semiotische und anthropologische Bildtheorie Geltung beanspruchen können und an welchen Stellen es Probleme gibt.

Um dies zu bewerkstelligen, wird im ersten Teil dieser Arbeit in vier Unterkapiteln Wiesings Bildbegriff mit seinen pro phänomenologischen und contra semiotischen bzw. contra anthropologischen Argumentationen präsentiert. Wiesings Begründung für die notwendige Bestimmung des Bildbegriffes durch die Phänomenologie wird collagenartig aus seinen bisherigen Studien zusammengetragen und präsentiert, wobei auch die Argumente gegen die semiotische und anthropologische Fundierung des Bildbegriffes dargestellt und anschließend in einem gesonderten Kapitel diskutiert werden sollen. Das die Diskussion in einem extra Kapitel ausgeführt wird, ist dem Versuch geschuldet, die Wiedergabe der z. T. komplexen Argumentationsstrukturen nicht zu unterbrechen, um zu einem kohärenten Gesamtbild der phänomenologischen Position zu gelangen.

Wie im Inhaltsverzeichnis bereits zu lesen war, gibt es während der Diskussion zwei Exkurse zu den Begriffen der »Kommunikation« und der »Fiktion« bzw. »Fiktionalität«. Diese beiden Exkurse sind notwendig, da diese Arbeit von folgender, später noch zu belegender Prämisse ausgeht: Bilder sind notwendig symbolische Zeichen, die innerhalb eines Prozesses der symbolischen Kommunikation in der Wahrnehmungshaltung der Fiktionalität rezipiert werden müssen, um Bilder überhaupt als solche zu erkennen. Dies heißt allerdings nicht notwendig, dass Bilder fiktiv sein müssen, um in dieser Haltung rezipiert zu werden. Was genau damit gemeint ist und welche Argumente für eine derartige Sichtweise sprechen, wird in der Diskussion deutlich werden. Die Ergebnisse dieser kritischen Diskussion werden abschließend in einem kurzen Fazit zusammengefasst und präsentiert.

2. Der Bildbegriff von Lambert Wiesing

Lambert Wiesing hat seinen phänomenologisch fundierten Bildbegriff in mehreren Arbeiten entworfen und konkretisiert, wobei er stets betont, dass die notwendige Eigenschaft für die Definition eines Bildes in seiner »artificialen Präsenz« liegt, so auch der gleichnamige Titel eines seiner wichtigsten Veröffentlichungen zum Bildbegriff, die der folgenden Darstellung als argumentativer und formaler Leitfaden dient. Sie kann für Wiesings Schaffen als repräsentativ angesehen werden (vgl. WIESING 2005). Die »bloße Sichtbarkeit« für die visuelle Wahrnehmung ist nach Wiesing das entscheidende Kriterium für die Bestimmung des Bildbegriffes, wobei er stets anmerkt, dass diese bloße Sichtbarkeit nicht notwendig ein Zeichen oder ein menschliches Artefakt sein muss, wie dies von den semiotischen und anthropologischen Bildtheorien vertreten wird. (vgl. WIESING 2005: 17 f).

Die phänomenologische Bildtheorie geht von folgender Prämisse aus: »Das Wesentliche des Bildes besteht darin, daß man auf einem Bild etwas sehen kann, was ohne Bilder nicht zu sehen wäre. Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind.« (WIESING 2000: 10)

Wie Wiesing seine Argumentation aufbaut und gegen die anderen Ansätze verteidigt, soll in den folgenden Kapiteln erläutert werden.

2.1 Der anthropologische Ansatz und Wiesings Kritik

Wiesing beginnt seine Argumentation in *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* in dem er zunächst die anthropologischen und semiotischen Ansätze vorstellt und sie einer dezidierten Kritik unterzieht, wobei er aus dieser Kritik bereits einige seiner späteren Argumente ableitet. Hierfür stellt er zunächst die bildanthropologischen Arbeiten von Hans Jonas, Jean Paul Sartre und Hans Belting vor.

Nach Jonas baut die anthropologische Bildtheorie auf dem Gedanken auf »daß ein Bild ein Artefakt ist, welches ausschließlich Menschen herzustellen in der Lage sind. Sollte ein Bild gefunden werden, darf mit Sicherheit davon ausgegangen werden, daß dieses von einem Menschen hergestellt wurde.« (WIESING 2005: 18) Nach Jonas ist die Fähigkeit, ein Bild zu produzieren, gleichzusetzen mit den Bedingungen der Möglichkeit des »bewußten, menschlichen Daseins.« (WIESING 2005: 19) Grundlage für diese genuin menschliche Fähigkeit ist nach Jonas die Einbildungskraft, welche es ermöglicht, Vorstellungen auch zu Darstellungen zu verarbeiten, wobei demnach auch die handwerkliche Fähigkeit zur Produktion von Bildern notwendig ist. Der Mensch muss also von der Welt zurücktreten, um »sich von der wahrnehmbaren Daseinssituation eine Vorstellung bilden zu können.« (WIESING 2005: 20)

Das Zurücktreten von der Welt durch das Bewusstsein stellt hierbei keine explizite These Jonas' dar, sondern ist nach Wiesing wie eine Art roter Faden zu sehen, der sich durch diejenigen Bildtheorien zieht, »die dem Bild die Rolle zusprechen, die Bedingungen des menschlichen Daseins oder gar des Bewußtseins zu zeigen.« (WIESING 2005: 20)

Das bedeutet, dass die anthropologischen Bildtheorien die spezifische Fähigkeit des Menschen darin sehen, Bilder zu produzieren und nicht etwa zu sprechen (vgl. WIESING 2005: 20), was letztendlich auch bedeutet, dass sie Bilder nicht notwendig als Zeichen und demnach auch nicht als Kommunikationsmedien zu begreifen sind, was in einem späteren Exkurs noch ausführlich diskutiert werden soll.

Wiesing meint nun, dass vor Jonas kein geringerer als Sartre die Bedeutung der Einbildungskraft am deutlichsten herausgearbeitet hat und zwar in seiner Studie *Das Imaginäre* von 1940. Dort stellt Sartre die These auf, dass das ganze Bewusstsein die Vorstellungskraft bzw. das Imaginäre ist und nicht bloß ein Zusatz zum Bewusstsein. Ähnlich wie Jonas benutzt auch Sartre eine Metapher der Distanz, um die Vorstellungskraft zu beschreiben, in dem er sagt, dass man einen Abstand zur Welt nehmen muss, damit sich das Bewusstsein etwas vorstellen kann. Diesen Autoren ist also gemein, dass sie nicht nur die Fähigkeit, Bilder zu schaffen als genuin menschliche Fähigkeit begreifen, sondern dass sie die Produktion von Bildern überhaupt als Bedingung der Möglichkeit des menschlichen Bewusstseins und Daseins sehen (vgl. WIESING 2005: 21 f). Wiesing fasst diesen Schlüsselgedanken systematisch wie folgt zusammen: »Die Rede von inneren und

äußeren Bildern, von Bildern im Geiste und Bildern an der Wand ist keine Äquivokation. In inneren und äußeren Bildern ist gleichermaßen ein Bewusstsein von etwas, das nicht anwesend ist, angesprochen.« (WIESING 2005: 22) Diese Überlegung führt letztendlich zu der Konsequenz, dass der anthropologische Standpunkt nicht zwischen mentalen und physischen Bildern unterscheidet, sondern einen engen Zusammenhang zwischen beiden sieht. So meint Belting, dass die Bilder nicht nur notwendig mit der menschlichen Erinnerung und Vorstellung verbunden sind, sondern dass der eigentliche »Ort der Bilder« nicht irgendein physischer Gegenstand, sondern der Mensch selbst ist. Diese Annahme führt dann konsequenterweise zur Forderung, die Kunstgeschichte bei der Erforschung von Bildern durch die Anthropologie abzulösen.

Selbstverständlich wurde an dieser Forderung auch Kritik geübt, was sich schlussendlich an zwei Punkten verdeutlichen lässt. So merkt Wiesing erstens an, dass Belting dieser Forderung eine Begründung schuldig bleibt, und zweitens, dass sich die bisherigen Überlegungen zu einem undifferenzierten Bildbegriff entwickeln müssen. Es stellt sich nämlich die Frage, inwiefern das Gleichsetzen von inneren und äußeren Bildern sinnvoll ist, da man prinzipiell doch zwischen sicht- und beschreibbaren Artefakten und nicht sichtbaren mentalen Bildern, die sich der wissenschaftlichen Analyse entziehen, unterscheiden kann. Wiesing merkt weiter an, dass die anthropologische Formel, dass »Bilder vom Menschen« sind, häufig in einer doppelten Funktion verwendet wird. Zum einen in dem Sinne, dass Bilder vom Menschen gemachte Artefakte sind, und zum anderen, dass Bilder vom Menschen handeln, eben Menschen abbilden (vgl. WIESING 2005: 22 ff). Dies führt nach Wiesing dazu, dass die »anthropologische Betrachtung des vom Menschen gemachten Bildes sich in nicht wenigen Fällen unbegründet auf die Bilder konzentriert, die auch Menschen zeigen oder spezifisch menschliche Themen haben.« (WIESING 2005: 24)

Bilder, die einen spezifischen, nämlich vorrangigen Inhalt menschlicher Natur haben, werden dadurch implizit aufgewertet, was letztendlich eine Verengung des Bildbegriffes darstellt, der sich interessanterweise auch in der Kunstgeschichte findet, die die Bildanthropologie ja eigentlich ablösen will. Es ist prinzipiell nicht einzusehen, und es wird auch nicht von der Bildanthropologie begründet, warum Bilder die Menschen zeigen, eine wichtigere Bedeutung haben sollen, als Bilder mit anderem Inhalt. (vgl. WIESING 2005: 24 f)

Nach dem Vorstellen dieser Kritikpunkte geht Wiesing in seiner Argumentation nun dazu über, den zeichentheoretischen Standpunkt einer Kritik zu unterziehen.

2.2 Der zeichentheoretische Ansatz und Wiesings Kritik

Wie eingangs dieser Arbeit erwähnt, sieht der semiotische Ansatz die notwendige Bedingung eines jeden Bildes darin, dass es ein Zeichen ist, wie dies unter anderem der Bildsemiotiker Oliver Scholz explizit formuliert: »Damit etwas ein Bild ist, muss es ein Zeichen sein; und damit etwas ein Bild von einem Ding ist, muss es ein Zeichen (besonderen Typs) von diesem Ding sein.« (SCHOLZ 2009: 28)

Aus dieser Perspektive ist es dann auch nicht notwendig, eine eigene Disziplin der Bildwissenschaft zu etablieren, sondern es genügt eine entsprechende Semiotik bzw. eine Sprachphilosophie auszuarbeiten. Aus diesem Grund nennt Nelson Goodman, einer der Hauptvertreter des semiotischen bzw. sprachphilosophischen Ansatzes, sein Hauptwerk auch *Languages of Art*, was eben einer allgemeinen Symboltheorie, denn einer Bildtheorie gleichkommt. Bilder stellen bei ihm, wie auch bei anderen Vertretern dieser Richtung eine besondere Form des Zeichens dar, wobei die Meinungen über die innersemiotischen Besonderheiten des Bildes auseinander gehen. Ein Beispiel für diesen Dissens innerhalb der Semiotik wäre die Kategorie der Ähnlichkeit (vgl. WIESING 2005: 26f).

Während bspw. Charles Sanders Peirce, die möglichen Formen eines Zeichens in »Ikon« (Zeichen-Objekt-Relation, also sichtbare Ähnlichkeit, wie bspw. bei einem Foto), »Index« (natürliche bzw. physikalische Verbindung zwischen Zeichen und Objekt, bspw. eine Spur in Form eines Fußabdruckes) und »Symbol« (Beziehung zwischen Zeichen und Objekt wird durch ein Gesetz in Form einer Konvention erzeugt, bspw. die weiße Taube als Symbol für Frieden) unterscheidet und damit auch die Ähnlichkeitsbeziehung eines Ikons mit dem Bezeichneten betont (vgl. HALAWA 2008: 64), setzt Goodman den Symbol- und Zeichenbegriff synonym ein, was letztendlich auch zu terminologischen Schwierigkeiten führt, wenn er z. B. betont, dass Bilder nicht über die Ähnlichkeit zu anderen physischen Objekten bestimmt werden können, da dies bei allen Formen des Symbolisierens der Fall ist. Goodman meint, dass ein Bild notwendigerweise ein Symbol sein muss, um einen anderen Gegenstand repräsentieren zu können, jedoch ist für diese Bezugnahme keine Ähnlichkeit erforderlich, da jeder Gegenstand oder jede Sache für etwas anderes stehen kann. Das entscheidende bei dieser Form der Repräsentation ist nach Goodman die Art der Bezugnahme oder noch genauer, der Denotation (vgl. WIESING 2005: 27). Wiesing hält an dieser Stelle fest, dass wenn man diesen Gedanken ernst nimmt, es dazu führt, dass »Bilder aufgrund von gelernten Konventionen und nicht aufgrund einer sichtbaren Ähnlichkeit derjenigen Dinge sind, von denen sie Bilder sind.« (WIESING 2005: 27)

Neben der Frage der Ähnlichkeit differenziert der zeichentheoretische Ansatz, wie die anderen Bildphilosophien auch, zwischen verschiedenen Strukturen des Bildes. So kann man zwischen dem Darstellenden, der Darstellung und dem Dargestellten unterscheiden, wobei die unterschiedlichen Theorien des Bildes die Auslegung dieser drei Begriffe anders gestalten. Beim semiotischen Ansatz meint das Darstellende bei einem Bild den darstellenden Bildträger, also das konkrete, beschreibbare physische Material, wie z. B. Papier, Leinwand oder die jeweilige Farbe. Doch ein Bild zeichnet sich nach Wiesing nicht nur dadurch aus, dass es physisch beschreibbar ist, sondern auch dadurch, dass es etwas darstellt, was eben als Darstellung bezeichnet wird. Die sogenannte Darstellung im Bild ist nach Hans Jonas »herausgehoben aus dem Kausalverkehr der Dinge.« (JONAS 1987: 32) Dieser Punkt ist von entscheidender Bedeutung, sowohl für die anthropologischen, als auch für die phänomenologischen Bildtheorien, da er bei beiden einen tragenden Kerngedanken der jeweiligen Argumentation darstellt. Wiesing meint, dass diese Formulierung zutreffend ist und dass auf Grund dieser Beschreibung das Spiegelbild eben kein Bild ist, da ein Spiegel nur Dinge zeigt, die den Gesetzen der Physik unterliegen, und genau dies ist bei der Darstellung im Bild nicht der Fall (vgl. WIESING 2005: 28). Ein Bild zeigt einen ausschließlich sichtbaren bzw. imaginären Gegenstand, der »den Gesetzen der Physik enthoben [ist].« (WIESING 2005: 28) Anders formuliert:

»Schaut man auf ein physisch existentes Bild, so schaut man doch in eine physikfreie Zone. Denn auf der Bildoberfläche sieht man einen Gegenstand, der empirisch nicht als Gegenstand vorhanden ist, sondern [...] ausschließlich und bloß sichtbar ist.« (WIESING 2000a: 10)

Als Beispiel nennt er die Darstellung eines Hauses, das z. B. auf einem Foto nicht älter wird, auch wenn der darstellende Bildträger älter wird und somit den Gesetzen von Raum und Zeit unterliegt. Bilder sind demnach eine Anwesenheit ohne Gegenwart und sie »erscheint dem Betrachter in seiner Art der Existenz nicht wie eine reale Sache, weil es ausschließlich sichtbar ist, aber nicht gehört, gerochen, getastet oder geschmeckt werden kann.« (WIESING 2005: 70) Zwei weitere Merkmale zur Bestimmung der Darstellung liegen nach Wiesing zum einen in der Perspektive und zum anderen in der Beleuchtung. Dies beschreibt er wie folgt: »Jemand, der sich ein Bild von der Seite anschaut, schaut sich nicht die Darstellung von der Seite an; obwohl Licht auf ein Bild fällt, wird nicht der im Bild gezeigte Gegenstand beleuchtet.« (WIESING 2005: 28) Als dritten Punkt zur Strukturierung des Bildes wird letztendlich das Dargestellte genannt, womit »der reale Gegenstand gemeint ist, auf den sich einige Betrachter von Bildern mittels des Bildes beziehen.« (WIESING 2005: 28)

Die dreiteilige Gliederung des semiotischen Ansatzes wurde in letzter Konsequenz vom Zeichenbegriff selbst abgeleitet. Das Darstellende entspricht in dieser Hinsicht dem Zeichenträger oder auch Signifikant, die sichtbare Darstellung entspricht dem Inhalt oder Sinn eines Zeichens (Intension) und das Dargestellte ist letztendlich die Referenz zwischen dem Zeichen und seinem Denotat (Extension), also dem Gegenstand oder Sachverhalt in der realen physischen Welt, den das Zeichen repräsentiert, wobei sich das Zeichen natürlich auch auf etwas fiktives oder nichtgegenständliches beziehen kann. Letztendlich kann man diesen Aufbau anschaulich in einer Analogie darstellen: die Dreiteilung *Darstellendes – Darstellung – Dargestelltes* ist schließlich eine auf das Bild angewendete Differenzierung von *Zeichenträger – Intension – Extension*. (vgl. WIESING 2005: 28f)

Wiesing mahnt an dieser Stelle an, keinen voreiligen Schluss über die Richtigkeit dieser Analogie zu ziehen, auch wenn er festhält, dass »ein Gegenstand allein dadurch ein Zeichen [ist], daß ihm ein Inhalt, ein Sinn oder eine Bedeutung zugewiesen wird.« (WIESING 2005: 29)

Doch genau an diesem Punkt sieht Wiesing das entscheidende Problem beim semiotischen Ansatz, wenn er kritisch fragt:

»Muß man einem Bild einen Inhalt oder eine Bedeutung zuweisen? Muß man die Darstellung als Inhalt interpretieren? Ist das, was ein Bild darstellt, allein dadurch, daß das Bild darstellt, der Inhalt des Zeichens? Hat man dadurch, daß man auf einer Fläche eine Darstellung sieht, dieser Fläche schon einen Sinn zugewiesen? Wenn dies so wäre, wären alle Bilder immer Zeichen.« (WIESING 2005: 29)

Bildsemiotiker würde diese Ansicht zweifelsohne bejahen, was deutlich wird, wenn z. B. Oliver R. Scholz schreibt: »Zum richtigen Verständnis eines Bildes gehört, dass man es als Zeichen behandelt.« (SCHOLZ 2009: 42) An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass Wiesing keinesfalls die Möglichkeit ablehnt, dass Bilder als Zeichen verwendet werden können, was auch häufig geschieht. Allerdings kann man aus diesem empirischen Tatbestand keinesfalls die allgemeine

Schlussfolgerung ziehen, dass Bilder deshalb notwendig Zeichen sein müssen, da es sich nach Wiesing eher um eine kontingente denn um eine notwendige Eigenschaft des Bildes handelt (vgl. WIESING 2000b: 95). Wiesing versucht daher mit Hilfe des wahrnehmungstheoretischen Ansatzes diese Frage verneinend zu beantworten.

2.3 Der wahrnehmungstheoretische Ansatz

Dieser Ansatz kann als dezidierte Gegenposition zum semiotischen Ansatz gesehen werden, wobei besonders die Bildphilosophien von Konrad Fiedler und Edmund Husserl von Bedeutung sind. An Hand dieser beiden Autoren baut Wiesing seine eigene Argumentation für einen wahrnehmungstheoretischen Bildbegriff auf, der letztendlich auf die These der »artifiziellen Präsenz« hinausläuft. Was genau diese Terminologie bedeutet und inwiefern sie einer Diskussion standhält, soll im Folgenden geklärt werden. Auch der phänomenologische Ansatz versucht die Frage zu klären, wie man die Dreiteilung *Darstellendes – Darstellung – Dargestelltes* am besten beschreiben kann. Bei der Frage, was das Darstellende und das Dargestellte ist, gibt es zwischen dem semiotischen und dem phänomenologischen Ansatz nur terminologische Unterschiede. So heißt bspw. bei Husserl das Darstellende schlicht »Bildträger« und das Dargestellte, also das reale Objekt, auf das sich ein Bild beziehen kann, »Bildsujet« (vgl. WIESING 2005: 30).

Der entscheidende Punkt bei der Beschreibung der Bildrelationen liegt bei der Darstellung. Diese wird bei Husserl, wie bei anderen phänomenologischen Ansätzen auch, als »Bildobjekt« bezeichnet und bedeutet genau das, was jemand auf einem Bild sieht. Husserl meint, dass die Darstellung eines Bildes keine Form von Sinn oder Inhalt ist, sondern ein besonderes Objekt mit besonderem ontologischem Status, eben ein Bildobjekt. Doch handelt es sich bei dem Bildobjekt keineswegs um einen realen Gegenstand, nur weil er sichtbar ist (WIESING 2009: 201 f). Auf Grund der Komplexität des folgenden Gedankenganges, soll die Argumentation in einem etwas längeren Zitat wiedergegeben werden:

»Nicht alles, was Eigenschaften eines realen physischen Gegenstandes hat, muß selbst ein realer physischer Gegenstand sein. Das Bildobjekt ist kein realer Gegenstand; das Bildobjekt ist ausschließlich ein Objekt, welches beschrieben wird, wenn jemand sagt, was er auf einem Bildträger zu sehen meint; es ist das Motiv. Das Bildobjekt ist deshalb immer ein Objekt für jemanden; man kann sagen: Es ist ein Phänomen im Bild. Solange keiner auf den Bildträger schaut, wird es auch keine Bildobjekte geben. Denn das Bildobjekt ist ja das, was vom Bildbetrachter gemeint ist, also ein intentionales Objekt. Der Grund für diese Deutung der Darstellung als vermeintes Objekt ist gleichermaßen einfach wie überzeugend: Das Bildobjekt kann man sehen; so erscheint es jedenfalls dem Bildbetrachter: als Objekt einer Wahrnehmung. Hingegen einen Sinn oder einen Inhalt kann man nicht sehen. Denn der Sinn eines Zeichens ist eine Regel, wie man sich mit dem Zeichen auf etwas beziehen kann. Regeln können aber nicht wahrnehmbar sein. Deshalb ist für Husserl eine bildliche Darstellung nicht eine Form von symbolischem Sinn, sondern eine Form artifizieller Präsenz.« (WIESING 2005: 30 f)

Diese artifizielle Präsenz meint also eine besondere Form des Gegenstandes, nämlich einen imaginären Gegenstand oder wie Fiedler dies beschreibt, ein »Sichtbarkeitsgebilde«, das aus reiner

Sichtbarkeit besteht. Der Unterschied zu einem realen Gegenstand ist nach Wiesing der, das ein Bildobjekt nicht den Gesetzen der Physik unterliegt und somit auch nicht physisch auf den menschlichen Körper einwirken kann. Die artifizielle Präsenz ist also eine Präsenz ohne substantielle Anwesenheit (vgl. WIESING 2006: 99 ff).

Zugespitzt formuliert Wiesing diese These wie folgt:

»Die Sichtbarkeit einer bildlich dargestellten Sache hängt nicht einer Substanz an, welche auch durch andere Sinne wahrgenommen werden könnte. Die Implikation von Präsenz und Substantialität löst sich im Bild auf. Das, was man auf dem Bild sieht, hat keine materielle Substanz. [...] Die reine Sichtbarkeit entsteht durch Isolation einer anhängenden Sichtbarkeit und genau so baut sich die entkörperlichte Sichtbarkeit von etwas ohne Anwesenheit auf. Man könnte auch mit Fritz Heider sagen, daß Bildobjekte »falsche Einheiten« sind. Denn es wird im Bild etwas als Einheit gesehen, was nicht materiell oder kausal bedingt eine Einheit ist. Wenn man auf einem Bild einen dargestellten Menschen sieht, dann sieht man den Körper als eine Einheit, obwohl der dargestellte Kopf mit dem dargestellten Fuß nicht physiologisch verbunden ist, was bei echten Einheiten, sprich: bei realen Menschen nun mal der Fall ist.« (WIESING 2005: 32)

Ein Bild wird in dieser wahrnehmungstheoretischen Position als ein Medium gesehen, das einen physiklosen und nur sichtbaren Gegenstand produzieren kann.

Wiesing beschreibt diese Wahrnehmung bzw. diese ontologische Ausnahme als »ein Gegenstandsbewußtsein von etwas [...], allerdings von der Gegenwart von etwas, das in einem physikalischen Sinne kein materieller Gegenstand in Raum und Zeit ist.« (WIESING 2009: 202)

In Anlehnung an Richard Wollheim meint Wiesing, dass die Wahrnehmung eines derartigen Gegenstandes durch den Menschen nicht nur ein Wahrnehmen von *etwas als etwas* ist, sondern dass der Mensch die einzigartige Fähigkeit besitzt, *etwas in etwas* zu sehen.¹ Wiesing argumentiert in dieser Hinsicht, dass der Mensch eben nur Bilder sehen kann, weil er über die hierfür notwendige Eigenschaft verfügt. Weiterhin versucht er über die Frage »Was geschieht mit mir, wenn ich ein Bild sehe?« die notwendigen Bedingungen zur Bestimmung des Bildbegriffes über den Aspekt der Wahrnehmung zu finden. Wenn man ein Bild sieht, kann man laut Wiesing an den Folgen der Wahrnehmung erkennen, ob man ein Bild sieht oder nicht (vgl. WIESING 2009: 209 ff). Der Gedanke lautet wie folgt:

»Nur in der Betrachtung eines Bildes ist ein Wahrnehmungserlebnis für den Wahrnehmenden *nicht* mit dem Zwang verbunden, selbst ein Teil des wahrgenommenen Geschehens sein zu müssen. Er muß nicht mehr partizipieren! Ausschließlich für den Fall der Wahrnehmung eines Bildes gilt: Der Wahrnehmende taucht *nicht* in die wahrgenommene Welt ein. Bilder sind nicht-immersiv.« (WIESING 2009: 211)

Wiesing meint, dass der Begriff der Immersion äußerst unpassend für Bilder ist, da die Wahrnehmung des Menschen generell durch Immersion gekennzeichnet ist, weil jeder Mensch in die wahrgenommene Welt eintaucht. Da die Wahrnehmung des Menschen ihn in der Welt sein lässt,

¹ Dieser Gedanke des sehen von etwas-als-etwas ist eng mit dem Gedanken der ikonischen Differenz verbunden (vgl. HALAWA 2008: 126 ff).

bedeutet dies automatisch, dass die Wahrnehmung immersiv ist. Daher lassen sich Bilder entweder technisch nicht als immersive Bilder erzeugen, oder sie funktionieren als solche, können dann aber nicht mehr als Bilder angesprochen werden, da sie als Teil der wirklichen Welt aber eben nicht als Bilder wahrgenommen werden. Aus logischen Gründen könnte es demnach überhaupt keine immersiven Bilder geben. Wiesing schlussfolgert auf Grund dieser Argumentation, dass die Betrachtung eines Bildes eine Art Neutralisation für einige Folgen der Wahrnehmung sind (WIESING 2009: 211 f), denn

»Ausschließlich Bilder sind in der Lage, etwas sehen zu lassen, ohne von mir dafür den Preis einer persönlichen Anwesenheit in der wahrgenommenen Welt zu verlangen. [...] Ich kann etwas sehen, ohne deshalb durch meinen Wahrnehmungszustand mit dem Wahrgenommenen kausal verstrickt zu werden.« (WIESING 2009: 213)

Wenn man also ein Bild sieht, beginnt eine Art Partizipationspause, denn man wird durch die Wahrnehmung des intentionalen Bildobjekts kein Teil der sichtbaren Bildwelt, man selbst wird kein Bildobjekt. Man bleibt bei der Bildwahrnehmung im Gegensatz zur Wahrnehmung eines realen Gegenstandes im Prinzip unsichtbar. Das Subjekt der Wahrnehmung wird durch seine Bildwahrnehmung nicht in die wahrgenommene Bildwirklichkeit eingebunden, was nach Wiesing eine entlastende Reduktion sein kann. Der Bildbetrachter, der automatisch zum Zuschauer wird, blickt in eine physikfreie Zone, die prinzipiell ohne jegliche Gefährdung des eigenen Körpers beobachtet werden kann. (vgl. WIESING 2009: 213 ff)

Nach der bisherigen Darstellung der phänomenologischen Position kann man, wie bereits beim semiotischen Ansatz gezeigt, auch diese Bildterminologie in einer Analogie darstellen: die Dreiteilung *Darstellendes – Darstellung – Dargestelltes* entspricht beim phänomenologischen Ansatz der Gliederung *Bildträger – Bildobjekt (bzw. imaginärer Gegenstand oder reine Sichtbarkeit) – Bildsubjekt*. (vgl. WIESING 2005: 33 f)

2.4 Der Unterschied zwischen semiotischer und phänomenologischer Bildtheorie

Genau an dieser Stelle liegt nach Wiesing der Streitpunkt des semiotischen und des wahrnehmungstheoretischen Ansatzes. Beide Seiten werfen sich gegenseitig vor, einen Kategorienfehler zu begehen, in dem sie die Darstellung eines Bildes mit etwas gleichsetzen, das es nicht ist. Beide Vorwürfe laufen darauf hinaus, dass man der jeweils anderen Position vorhält, sich in metaphorischem Reden über Bilder zu verstricken, was zu einer falschen Sichtweise führen soll. So kann man bspw. aus semiotischer Sicht sagen, dass mit dem Bildobjekt nichts anderes gemeint ist, als der Sinn oder der Inhalt eines Bildes, während aus phänomenologischer Sicht gesagt wird, dass die erscheinende Darstellung mit einem symbolisierten Inhalt gleichgesetzt wird, was letztendlich von der triadischen Struktur eines Zeichenbegriffes übernommen wurde. (vgl. WIESING 2005: 33 f)

Wiesing wendet sich zur Überprüfung dieser Argumente der Rezeption von Bildern zu, um zu klären, welche Sichtweise die angemessenere ist. Beim semiotischen Ansatz muss ein Bild gelesen

werden, wobei die Fähigkeit des Lesens erworben werden muss und demnach auch nicht apriori vorhanden ist (SCHOLZ 2009: 42 ff). Wiesing selbst hält die Frage nach der Darstellung und dessen Deutung durch die beiden Richtungen wie folgt fest:

»Wenn das Bild einen Sinn hat und auf etwas Bezug nimmt, ist es in der Tat angemessen, die Rezeption des Bildes als Lesen des Bildes zu beschreiben; wenn hingegen das Bild ein Bildobjekt präsentiert, dann ist es ganz abwegig anzunehmen, daß Bilder gelesen werden, denn Bildobjekte werden nicht gelesen, sondern gesehen; Schaufenster werden auch nicht gelesen, sondern angeschaut.« (WIESING 2005: 34)

Beide Lesarten des Umganges mit Bildern sind kategorial verschieden. So folgt das Lesen von Bildern Regeln, während beim Sehen ein sinnliches Gegenwartsbewusstsein von etwas vorhanden ist. Wiesing geht an dieser Stelle näher auf das Lesen von Bildern ein, denn wenn man Bilder lesen müsste, so müsste seiner Ansicht nach auch immer eine Repräsentation und damit einhergehend auch immer eine Bezugnahme vorhanden sein. Wiesing betont nun zunächst, dass zwei Dinge nicht in einer Bezugnahme stehen müssen, nur weil sie für den Betrachter eine wahrnehmbare Ähnlichkeit besitzen und das Objekte nicht zwangsläufig einen Sinn haben müssen, der durch eine Interpretation erfasst werden muss. Das die Semiotik dies entschieden anders sieht, wird im nächsten Kapitel der Diskussion deutlich werden.

Der wahrnehmungstheoretische Ansatz lässt diese aus semiotischer Sicht notwendige Bezugnahme durch Bilder weg und betont stattdessen den wahrnehmbaren Charakter von Bildern, die sich laut Wiesing nicht durch Sinn oder Bedeutung auszeichnen. Wiesing spricht Bildern grundsätzlich nicht die Möglichkeit ab, dass sie Zeichen sein können, jedoch sieht er es keineswegs als notwendige Eigenschaft für die Definition des Bildbegriffes (vgl. WIESING 2000: 95). Er betont explizit: »Doch das Betrachten und Studieren einer Sache – auch eines Bildobjektes – macht aus dieser Sache kein Zeichen, gibt dieser Sache noch keinen Sinn. Zeichen entstehen durch Verwendung und nicht durch Anschauung.« (WIESING 2005: 36)

Dies liegt nach Wiesings daran, dass Zeichen genauso wie z. B. Geschenke nur durch ihre Funktion bestimmt werden können und nicht durch ihre Anschauung. Zeichen müssen demnach zu Zeichen erklärt und auch als solche verwendet und interpretiert werden. Wenn also jemand ein Zeichen verwendet, um mit ihm auf etwas zu verweisen, kann man von Zeichengebrauch sprechen. Der Zeichencharakter ist daher nach Wiesing ein Widerfahrnis, d. h. dass manche Dinge einfach zum Zeichen werden, ohne ihr geringstes Zutun, was seiner Meinung nach eben auch auf Bilder zutrifft. (WIESING 2005: 37 f)

Zusammenfassend hält Wiesing diesen Punkt wie folgt fest:

»Da man keinem Zeichen ansehen kann, daß es ein Zeichen ist, kann man auch keinem Bild ansehen, ob es ein Zeichen ist. Könnte man dies, so wäre das Bild der erste Gegenstand, der aus eigener Kraft eine Bedeutung hätte. Doch solange man diese an sich gegebene Zeichenhaftigkeit des Bildes nicht annehmen will, gilt es auch bei Bildern davon auszugehen, daß eine Verwendung aus ihnen ein Zeichen werden läßt.« (WIESING 2005: 39)

Wiesing meint auf Grund dieses Argumentationsschrittes, dass die Frage »Sind Bilder Zeichen?« äußerst unfruchtbar ist, da man stattdessen fragen müsste: »Wann sind Bilder Zeichen?« bzw. »Was muss man machen, damit aus einem Bild ein Zeichen wird?«.

Mit dieser Fragestellung soll der funktionalistische Zeichencharakter betont werden, also eben die Ansicht, dass Bilder Zeichen sein können, aber nicht notwendigerweise sein müssen. Er führt diesen Gedanken weiter, in dem er fragt, auf was sich Bilder überhaupt beziehen, wenn sie denn als Zeichen fungieren. Den Gegenstand, den man als Zeichen für etwas anderes verwendet, nennt man innerhalb der Semiotik zumeist Signifikant oder Bezeichnendes. Das, worauf sich ein Zeichen bezieht, also das Gemeinte eines Signifikanten, hat ebenfalls mehrere Bezeichnungen. So spricht man häufig vom Signifikat, Denotat oder Bezeichnetes.² Bei einem geschriebenen Wort sind also die durch Tinte oder die Druckerschwärze wahrnehmbaren Buchstaben der Signifikant, während das von ihm Bezeichnete das Signifikat ist. Der entscheidende Unterschied zwischen herkömmlichen Signifikanten und Bildern besteht nach Wiesing eben darin, dass der bildliche Signifikant immer ein immaterieller ist, auch wenn es um die Verwendung von materiellen Bildern wie Fotos oder Filmen geht. Um diesen Gedanken zu verstehen und um geläufigen Irritationen vorzubeugen die durch eine Vermischung der verschiedenen Bedeutungsebenen des Bildbegriffes entstehen können, geht Wiesing auf die drei unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffes »Bild« ein. Die erste Ebene des Bildbegriffes wird in Sätzen wie »An der Wand hängt ein Bild« oder »Das Bild hat einen Riss« deutlich. Hier ist ganz eindeutig der physische Bildträger, also z. B. die Leinwand oder das Fotopapier gemeint. Die zweite Ebene der Bedeutung wird deutlich an Sätzen wie »Das ist ein langweiliges Bild«, womit nicht etwa der physische Bildträger, sondern die sichtbare Darstellung gemeint ist (vgl. WIESING 2005: 39 ff).

Es ist, wie Wiesing dies explizit festhält,

»die klassische Unterscheidung von Bildobjekt und Bildträger. Denn in der Tat wird das Wort »Bild« sowohl für den Bildträger wie auch für das, was man besser mit Husserl als »Bildobjekt« bezeichnen sollte, verwendet. Das Bildobjekt ist der Gegenstand, welcher auf einem Bildträger sichtbar wird.« (WIESING 2005: 45)

Bildträger und Bildobjekt können aber problemlos empirisch voneinander unterschieden werden, wenn man bspw. jemanden dazu auffordert, das Aussehen der Darstellung oder z. B. der Leinwand zu beschreiben. Wiesing führt diesen Gedanken noch näher aus:

»Deshalb sind trotz ihrer Gleichursprünglichkeit der Bildträger und das Bildobjekt nicht das gleiche. Das Bildobjekt ist für den Bildbetrachter im Moment der Betrachtung des Bildträgers ein intentionales Objekt, ein – wie Husserl schreibt – »vermeintlich uns als gegenwärtig erscheinendes Unding« – Im Gegensatz zum Bildträger: Der ist ein real seiendes Ding. Oder genauer gesagt: Der Bildträger erscheint dem Betrachter als ein reales Ding, von dem er glaubt, daß es wirklich gegenwärtig ist.« (WIESING 2005: 45 f)

Wiesing merkt an, dass diese Äquivokation von Bildträger und Bildobjekt im alltäglichen Sprachgebrauch unproblematisch ist, allerdings zu Problemen führen kann, wenn man eine wissenschaftliche Untersuchung zum Thema Bild durchführt. Zumal es noch eine dritte Bedeutung des Wortes

2 Zu den unterschiedlichen Zeichenterminologien: SACHS-HOMBACH 2006: 79 f

Bild gibt, nämlich dann, wenn man in einem Satz sowohl den Bildträger als auch das Bildobjekt meint, wenn man z. B. sagt, »Das Bild ist zwar schon sehr alt, aber seine politische Botschaft ist immer noch aktuell.« (WIESING 2005: 46) Kurzum: »Der Bildträger und das Bildobjekt sind die beiden Aspekte eines Bildes (hier im Sinne von Einheit). Es sind die zwei Aspekte des Bildes, die man sich zwar nicht in gleicher Weise, aber doch gleichermaßen anschauen kann.« (WIESING 2005: 46)

Wiesing meint daher, dass man mindestens diese drei Phänomene voneinander abgrenzen sollte, wenn man vom Bild spricht, also dem Bildträger, dem Bildobjekt und die Einheit von beiden und dass man in einer Studie stets darauf achten sollte, was man genau meint, wenn man den Begriff »Bild« benutzt. Auch in Bezug auf die Ähnlichkeit von Bildern und Objekten ist diese terminologische Unterscheidung von entscheidender Bedeutung. Wenn in semiotischen Bildtheorien wie der von Goodman die Behauptung aufgestellt wird, dass zwischen dem Bild und dem Signifikat keine Ähnlichkeit besteht, macht dieser Satz nur Sinn, wenn man mit Bild den Bildträger meint. Würde man diese Aussage hingegen über ein Bildobjekt machen, wäre sie nach Wiesing nicht haltbar. (vgl. WIESING 2005: 46 ff)

Ausgesprochen präzise fasst Wiesing diesen Umstand wie folgt zusammen:

»Das, was man sich anschaut, um mit einem Bild eine Denotation vorzunehmen, ist eindeutig: Ausschließlich das Aussehen des Bildobjektes wird bei der Bestimmung des Referenten berücksichtigt. Die Materialität des Bildes spielt in der Verwendung des Bildes als Zeichen keine bedeutungsbestimmende Funktion.« (WIESING 2005: 50)

Über die sichtbaren Eigenschaften des Bildobjekts lassen sich Dinge denotieren und nicht über irgendwelche Qualitäten des Bildträgers. Wenn man nun Bilder als Zeichen verwendet, werden dadurch die Bildobjekte zu Signifikanten, um auf etwas Bezug zu nehmen. Wiesing meint, dass diese sichtbare Gegebenheit des Signifikanten letztendlich auf einem Wahrnehmungsprozess beruht, der vor jeder semiotischen Verwendung eines Bildobjekts liegt. Dieser Wahrnehmungsprozess geht seiner Ansicht nach der Lesbarkeit eines Bildes logisch voran, man muss also erst das Bild sehen, und dann kann man es wenn möglich lesen (vgl. WIESING 2005: 55 ff).

Die Frage nach der Ähnlichkeit und dem Verhältnis von Zeichen und Bildern spielen auch weiterhin in Wiesings Argumentation eine Rolle. So meint er, dass man keinesfalls den Bildbegriff funktional bestimmen kann, nur weil dies beim Zeichenbegriff der Fall ist, was auch in einer Diskussion zu präziseren Ergebnissen führen kann, wenn man sich z. B. die Frage stellt, ob Tiere Bilder herstellen können. Wiesing meint, dass Tiere etwas schaffen können, dass die Eigenschaften eines Bildes hat, eben ein sichtbares Bildobjekt. Ein solch vermeintliches Bild kann nach Wiesing kein Zeichen sein, weil es von seinem Produzenten dem Tier nicht als solches verwendet werden kann (vgl. WIESING 2005: 59 f). Anders formuliert: »Die Herstellung einer artifiziellen Präsenz von etwas ist die Leistung eines Bildes, welche per Zufall durch Tiere erbracht werden kann.« (WIESING 2005: 60) Tiere können in dieser Hinsicht nur artifizielle Präsenz schaffen, aber keine Darstellung oder Nachahmung, da dies eine Intentionalität voraussetzen würde. Wiesing ist auf Grund dieses Arguments davon überzeugt, dass ein tierisches Bild keine Nachahmung oder Darstellung sein kann, auch nicht zufällig (vgl. WIESING 2005: 60). Er vergleicht diesen Umstand mit einem Zeichen, wenn

er schreibt: »Eine zufällig entstandene Nachahmung ist – genauso wie ein zufällig entstandenes Zeichen – nicht denkbar, wohl aber zufällig entstandene Bilder.« (WIESING 2005: 60)

Einen weiteren Punkt, den Wiesing in seiner Arbeit anspricht, ist die Frage nach dem Sinn eines Bildes. Seiner Ansicht nach ist der Sinn eines Bildes eine konventionelle Regel, die es dem Betrachter ermöglicht, das Bild zu kategorisieren, bspw. wenn man von der Bildklasse der Porträts spricht. Der Sinn eines Bildes ist hierbei in hohem Maß vom jeweiligen Kontext wie z. B. dem Titel abhängig, in dem das Bild interpretiert wird. Wenn man nun den Entstehungskontext oder den genauen Sinn eines Bildes nicht kennt, ist man nach Wiesing auf eine hermeneutische Spekulation angewiesen, bei der man am besten danach fragt, welche Frage durch die Verwendung des Bildes beantwortet wird. Solche »sinnlosen« Bilder findet man bspw. bei untergegangenen Kulturen oder unverständlichen Kunstwerken. Jede Sinnzuschreibung ist in dieser Hinsicht aber durch Kontinuität gekennzeichnet, was Wiesing zu dem Schluss veranlasst, Bilder vielleicht besser ohne Sinn zu betrachten. (vgl. WIESING 2005: 62 ff)

3. Diskussion

In der folgenden Diskussion sollen die Probleme des phänomenologischen Ansatzes und dessen Kritik an den anderen Bildtheorien näher beleuchtet werden. Wie sich hierbei noch zeigen wird, handelt es sich bei der Diskussion um die notwendigen Merkmale des Bildbegriffes vorwiegend um terminologische Probleme, weshalb diese auf Grund der Übersichtlichkeit in zwei Unterkapiteln und zwei Exkursen behandelt werden.

3.1 Der Begriff des Zeichens

Wiesing argumentiert in seinen Studien stets gegen eine notwendige Fundierung des Bildbegriffes mittels des Zeichencharakters, während die Semiotik auf diesen Punkt beharrt. Dies wirft natürlich die Frage auf, warum es zu einem solch fortwährenden Dissens kommen kann.

Eine mögliche Erklärung für dieses Phänomen könnte sein, dass in einigen semiotisch fundierten Bildtheorien der Zeichenbegriff zwar als notwendig für den Bildbegriff vorausgesetzt wird, allerdings keine plausible und überzeugende Begründung für diese Fundierung gegeben wird. So lassen sich bspw. im Buch *Bild, Darstellung, Zeichen* von Oliver R. Scholz keine Argumente finden, warum das Bild notwendig als Zeichen aufgefasst werden muss. Es lassen sich lediglich Aussagen wie die oben bereits zitierte finden: »Damit etwas ein Bild ist, muss es ein Zeichen sein; und damit etwas ein Bild von einem Ding ist, muss es ein Zeichen (besonderen Typs) von diesem Ding sein.« (SCHOLZ 2009: 28)

Dies bleibt ohne weitere Ausführungen eine These, die es zu belegen gilt, was dort eben nicht geschieht. Da Scholz den Begriff des Zeichens in seiner Arbeit nicht genau definiert, letztendlich aber darauf aufbaut, lässt sich diese Form der unspezifischen semiotischen Argumentation

leicht aushebeln, wie Wiesing dies in seiner Studie *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* gezeigt hat (vgl. WIESING 2005: 17 ff). Dies gelingt allerdings nur, indem Wiesing für seine Argumentation einen Zeichenbegriff verwendet, der aus semiotischer Perspektive zu eng gefasst scheint.

Dass der Grund für den Dissens semiotischer und phänomenologischer Bildtheorien ein terminologisches Problem sein soll, weist Wiesing in einem Interview mit Klaus Sachs-Hombach aber strikt zurück:

»KSH: [...] Kann es nicht sein, dass einfach die Semiotiker etwas anderes unter dem Begriff des Zeichens verstehen als die Phänomenologen?

WIESING: Nein, das glaube ich nicht. Es wäre auch ganz abwegig, wenn ich dir jetzt zustimmen würde, weil sich dann der ganze Sachstreit auf einen bloßen terminologischen Sprachunterschied reduzieren ließe – und das geht nicht.« (WIESING 2004: 156 f)

Wiesing sieht in seiner Argumentation das Problem, dass ein zu weiter Zeichenbegriff sinnentleert ist und man dadurch nicht mehr bestimmen kann, was genau ein Zeichen ist und was nicht. Als Beispiel für einen Vertreter eines solchen Zeichenbegriffes nennt er Charles Sanders Peirce (der für viele Bildsemiotiker die argumentative Grundlage bildet), bei dem alles Wahrnehmbare ein Zeichen sein kann. Wiesing schlägt dagegen vor, wie dies deutlich geworden sein sollte, die notwendige Bedingung für Bilder über die Wahrnehmung und der Ähnlichkeit zu etwas zu bestimmen, das er als Bildobjekt bezeichnet. Anstatt den Bildern automatisch einen Inhalt zuzuschreiben, meint Wiesing, dass Bilder eben keinen Inhalt haben, sondern sichtbare Objekte ohne Physik sind. (WIESING 2004: 157 f)

Wenn man allerdings Arbeiten von anderen Bildsemiotikern liest, wird deutlich, dass es sich in Bezug auf den Zeichenbegriff doch um einen terminologischen Unterschied handelt, auch wenn Wiesing diesem Faktum nicht zustimmen will (obwohl er selbst anmerkt, dass Peirce einen anderen, eben viel weiteren Zeichenbegriff verwendet). Erfreulicherweise gibt es neben Scholz noch andere Bildtheoretiker, die die semiotische Fundierung des Bildbegriffes wesentlich spezifischer ausarbeiten und somit versuchen, terminologische Probleme zu vermeiden. Inwiefern sich deren Zeichenbegriff von Wiesings Vorschlag unterscheidet, und wie man dessen Argumentation aushebeln kann, soll im Folgenden gezeigt werden.

Wiesing definiert den Begriff des Zeichens in Anlehnung an Ludwig Wittgenstein streng funktionalistisch. Nur durch die entsprechende Verwendung wird ein Gegenstand zu einem Zeichen und dieses Zeichen steht immer für etwas anderes. Die Bedeutung eines Zeichens entsteht hierbei nicht einfach aus sich selbst heraus, sondern immer durch die Verwendung und durch gesellschaftliche Konventionen. Man muss ein Zeichen als solches verwenden, um mit ihm auf etwas zu verweisen. Der Zeichencharakter ist aus dieser Perspektive eine Art Wiederfahrnis, weshalb man laut Wiesings Argumentation einem Bild niemals ansehen kann, ob es ein Zeichen ist oder nicht, da Bilder niemals aus eigener Kraft eine Bedeutung hätten (WIESING 2004: 160; 2000: 96; 2005: 37 ff).

Inwiefern trifft nun diese Argumentation in Bezug auf den Zeichenbegriff zu und ist es unmöglich, selbst mit dieser engen Definition den Bildbegriff semiotisch zu fundieren?

Um es vornweg ganz deutlich zu sagen: Wiesings Definition ist aus semiotischer Sicht nicht die einzig mögliche zur Bestimmung des Zeichenbegriffes. Sie wird von vielen Kritikern als zu eng angesehen, da sie nicht alle möglichen Phänomene einschließt, die mit einem differenzierten Zeichenbegriff beschrieben werden können (vgl. HALAWA 2008: 109f). Bereits die Annahme, dass alle Wissenschaftler den Begriff »Zeichen« gleich verwenden ist völlig abwegig, denn selbst innerhalb der Semiotik unterscheiden sich die Zeichendefinitionen mit ihren zugrundeliegenden Theorien und den daraus abzuleitenden Folgen erheblich voneinander.³

So merkt bspw. Winfried Nöth in Bezug auf die Bildtheorie treffend an: »Ob und in welcher Hinsicht Bilder Zeichen sind, hängt nämlich davon ab, welcher Zeichenbegriff bei der Beantwortung dieser Frage zugrunde gelegt wird. Es gibt enge und weiter gefaßte Zeichenbegriffe.« (NÖTH 2009: 236) Die weiter gefasste Definition des Zeichenbegriffes von Nöth differenziert in Anlehnung an Peirce in ikonische, indexikalische und symbolische Zeichen, was letztendlich dazu führt, dass jedes Bild ein Zeichen ist und nicht etwa nur die Präsentation sichtbarer Gegenstände. Zeichen können also auf alles Mögliche und nicht nur auf real existierende Gegenstände verweisen. Repräsentation wird bei diesem Zeichenbegriff verstanden »als ein kognitiver Prozeß der gegenwärtigen Bezugnahme auf frühere *Kognitionen* jeglicher Art, auf Ideen, Gedanken, Farben, Formen, Klänge, Geruchs- oder Geschmacksempfindungen.« (NÖTH 2009: 236f) Auch Sachs-Hombach fasst den Begriff des Zeichens weiter und allgemeiner auf, wenn er meint, dass er »als Oberbegriff [dient], unter dem nicht nur sprachliche Ausdrücke und bildhafte Darstellungen, sondern alle Gegenstände fallen, von denen wir sagen würden, dass sie einen Inhalt haben und damit etwas bedeuten.« (SACHS-HOMBACH 2006: 77)

Man könnte also gegen die von Wiesing angeführte Argumentation folgendes einwenden: bereits die bewusste Hinwendung, Wahrnehmung oder Rezeption eines Bildes stellt eine Verwendung mit Bezugnahme oder Referenz zu früheren Wahrnehmungen bzw. zu davon gespeicherten Erinnerungen oder Vorstellungen dar, die es notwendig zu einem Zeichen macht, egal ob man ein gegenständliches oder abstraktes Bild sieht (man erkennt also Formen, Farben etc. wieder, die man früher auch in anderer Form bereits gesehen hat).

Wenn man aus dieser Perspektive ein Bild sieht, schreibt man ihm daher automatisch einen Sinn oder Inhalt zu, in dem man es zwangsläufig als Zeichen verwenden muss. Die Ansicht, dass man einen Inhalt nicht sehen kann, lässt sich auch nur halten, wenn man die Wahrnehmung als etwas Unmittelbares ansieht, dem keine Prozesse der Interpretation und der damit verbundenen Sinnzuschreibungen eigen sind, was nicht der Fall ist.⁴ Somit wären Bilder immer Zeichen, da man sie automatisch als solche verwenden muss, weil sie entweder eine Referenz zu früheren Kognitionen oder zu realen Gegenständen besitzen.

3 vgl. zu den unterschiedlichen Zeichenbegriffen und den entsprechenden Theorien: NÖTH 2000: 59ff

4 Zu diesem Punkt: HALAWA 2008: 80ff, besonders S. 110f

Das von Wiesing beschriebene Wiederfahrnis, die jedem Zeichen inhärent sein soll (also das man keinem Zeichen ansehen kann, dass es ein selbiges ist), kann weiterhin nur auf Grund der mangelnden Differenzierung der Zeichenvorkommnisse entwickelt werden. Wenn man in Bezug auf das Zeichen zwischen Ikon, Index und Symbol unterscheidet, kann man auch nicht bei jedem dieser Zeichenmöglichkeiten von einem Wiederfahrnis sprechen, z. B. bei einem Index. Die kausale Verbindung bspw. zwischen Rauch und Feuer oder zwischen einem Fuß und dem Fußabdruck kann man problemlos als solche durch Hinsehen erkennen. Diesen Vorkommnissen kann man ansehen, dass sie Zeichen sind, weil sie kausal bedingt als Wirkung auf ihre Ursache verweisen. Es kann also durchaus zufällig ein Zeichen entstehen, bspw. wenn im Sommer in einem Wald ein Blitz einschlägt und man kurz darauf aufsteigenden Rauch wahrnimmt, ist dies zweifelsohne ein indexikalisches Zeichen für Feuer, das kausal bedingt ist und das der Mensch durch Anschauung leicht erkennen kann (wobei der Begriff der Erkenntnis für eine solche (Bild)Theorie zweifelsohne genauer bestimmt werden müsste).⁵

Nach Wiesings eigener Auffassung, wäre es daher mit einem weiter gefassten Zeichenbegriff auch angemessen, bei der Rezeption von Bildern von einem Lesen zu sprechen, da diese Form der Repräsentation immer einer Bezugnahme wäre. Dies wird deutlich, wenn er skeptisch schreibt:

»Muß man einem Bild einen Inhalt oder eine Bedeutung zuweisen? Muß man die Darstellung als Inhalt interpretieren? Ist das, was ein Bild darstellt, allein dadurch, daß das Bild darstellt, der Inhalt des Zeichens? Hat man dadurch, daß man auf einer Fläche eine Darstellung sieht, dieser Fläche schon einen Sinn zugewiesen? Wenn dies so wäre, wären alle Bilder immer Zeichen.« (WIESING 2005: 29)

Könnte man also zweifelsfrei nachweisen, dass die Betrachtung eines Bildes immer ein Zeichenprozess ist, bei dem man das Bild notwendig für eine Referenz zu Gegenständen oder Kognitionen verwenden muss, würde auch Wiesing dieser Position zustimmen.

Wie aber oben bereits angemerkt, empfindet Wiesing einen solchen Zeichenbegriff als zu weit. Ob allerdings ein weiter Zeichenbegriff dadurch für eine wissenschaftliche Analyse untauglich wird, kann auf Grund des formalen Rahmens dieser Arbeit nicht diskutiert werden. Um aber die Weite des z. B. von Nöth in Anlehnung an Peirce verwendeten Zeichenbegriffes zu charakterisieren, soll dieser noch einmal zitiert werden: »Auch Gedanken und Wahrnehmungen sind als mentale Repräsentationen Zeichen, denn sie sind zeichenhaft verbunden mit all jenen Gedanken und Wahrnehmungen, die im Wissen und in der Erinnerung des Wahrnehmenden mit ihnen assoziiert sind.« (NÖTH 2009: 237)⁶

Zeichen können in dieser Position nicht nur referentiell auf Dinge verweisen, sondern auch auf mentale Aspekte der Kognition (NÖTH 2005a: 53). Wenn man diese Position ernst nimmt, stellt sich

5 Zur Problematik von Erkenntnis und (Bild)Wahrnehmung: Bspw. bezeichnet Mark Halawa bereits das mit der Wahrnehmung erkannte Bild als semiotischen Prozess, während Wiesing so etwas kategorisch ablehnen würde und zwischen Bild und Wahrnehmung andere Verhältnisse beschreibt, vgl. zu diesem Punkt: HALAWA 2008: 109; WIESING 2009: 195 f

6 Hier könnte natürlich der Vorwurf des sog. »Homunculus-Problems« kommen, allerdings kann man dem entgegen, dass die mentale Repräsentation nicht von jemand anderem (eben dem Homunculus) wahrgenommen wird, sondern vom allgemein hin als »Ich« des Menschen bezeichneten Selbst, weshalb die mentale Repräsentation das ist, was man meint, wenn man sagt: »Ich sehe.« Mentale Repräsentationen sind also Konstrukte des Gehirns, die man im Alltag mit dem Begriff des »Sehens« bezeichnet. Der Homunculus wäre nur eine Metapher für das »Ich« des Menschen.

demnach nicht nur die Frage, was genau ein Zeichen ist, sondern auch grundlegend, was eigentlich Wahrnehmung und Erkenntnis ist bzw. wie diese von statten geht. Für die Klärung des Bildbegriffes wäre es daher unerlässlich, genaue Begrifflichkeiten und Beziehungen zwischen Phänomenen der Wahrnehmung, Kognition, Erkenntnis und dem Gedächtnis zu klären, um zu einer zweifelsfreien Begriffsbestimmung zu gelangen. Ohne die Klärung solch interdisziplinärer »Grundbegriffe« kann keine Bildtheorie in der Lage sein, das Phänomen des Bildes genau zu erfassen.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die Positionen der Phänomenologie und Semiotik an einem Punkt zusammengeführt werden könnten. Bei beiden Positionen kann ein zumindest gegenständliches bzw. ikonisches Bild über die Ähnlichkeit zu etwas bestimmt werden, wobei sie sich nur in den Antworten auf die Frage, als was man dieses etwas wahrnimmt, unterscheiden. Wiesing meint, dass die Ähnlichkeit eines Bildes zu einem Gegenstand keine notwendige Zeichenrelation ist, sondern ein Bildobjekt bzw. eine artifizielle Präsenz, ohne notwendige Referenz. Nöth würde dem widersprechen, da für ihn das Bildobjekt entweder eine Referenz zu einer (realen) Sache oder zu einer Kognition sein kann; anders formuliert: »Das *Objekt*, für welches das Bild »nicht in jeder Hinsicht« steht, kann ein konkreter Gegenstand sein, aber auch etwas bloß Imaginäres, ein mentales Bild, das als eine frühere Erfahrung dem gegenwärtigen Bild vorausgeht.« (NÖTH 2005b: 53) Klaus Sachs-Hombach sieht dies ähnlich, wenn er anmerkt, dass

»ein Gegenstand einfach dann ein Zeichen ist, wenn wir ihm einen Inhalt zuschreiben, wenn wir beispielsweise etwas in ihm sehen. Die Tatsache, dass ich etwas in einem Gegenstand sehen kann, ist dann gleichbedeutend damit, dass ich ihm einen Inhalt zuschreibe, und diese Inhaltszuschreibung würde den Zeichencharakter konstituieren.« (WIESING 2004: 159)

Man könnte es auch so formulieren: die Phänomenologie meint, dass ein Betrachter in einem Bild *etwas erkennen* kann, während die Semiotik meint, dass man in einem Bild nur *etwas wiedererkennen* kann (HALAWA 2008: 118). Wiesings Argumente für ein Bild ohne Inhalt und ohne jede Referenz, können nach Nöth nur dadurch entstehen, da sein Zeichenbegriff eine Reduktion darstellt, die (auch umgangssprachlich) schwer nachzuvollziehen ist. So schreibt Wiesing: »Bilder zeigen etwas, was sie selbst nicht sind.« (WIESING 2000a: 10) Nöth merkt in dieser Hinsicht treffend an: »[...] wie kann es sein, dass etwas »zeigt, was es selbst nicht ist« und dabei kein Zeichen sein kann?« (NÖTH 2009: 35) Dieses Argument ist von entscheidender Bedeutung, weil es nicht nur die notwendige Bedingung einer semiotischen Bildtheorie hervorhebt und den Bezug auf die im Bild sichtbaren Phänomene verdeutlicht, sondern gleichzeitig implizit eine Erscheinung anspricht, die durch die phänomenologische Bildbeschreibung außen vor gelassen wird: die Kommunikation.

3.2 Exkurs 1: Kommunikation⁷

In diesem Exkurs soll kurz auf den Begriff der Kommunikation und seine Bedeutung für die Bildtheorie eingegangen werden, wobei die nun folgenden Ausführungen auf die treffende Ausarbeitung des Kommunikationswissenschaftlers Roland Burkart beruhen.⁸

Kommunikation soll als eine humanspezifische Modalität aufgefasst werden, der eine symbolisch vermittelte Interaktion zugrunde liegt. Kommunikation ist grundsätzlich ein soziales Phänomen, wobei der Begriff »sozial« jegliches Handeln eines Lebewesens in Bezug auf ein anderes meint. Im Gegensatz zu Tieren handeln Menschen aber intentional, weshalb man auch von einer »sozialen Handlung« spricht. Nur der Mensch kann mit seinem Handeln ein bewusstes Ziel verfolgen und ihm einen »Sinn« geben. Menschliches Handeln ist daher ein »kommunikatives Handeln«, was nicht um seiner selbst willen durchgeführt wird, sondern stets ein Mittel zum Zweck ist (intentional). Dieser intentionale Charakter hat zur Folge, dass menschliches Handeln differenzieren kann. Zum einen kann man die allgemeine Intention kommunikativen Handelns beschreiben. Diese besteht letztendlich darin, etwas mitteilen zu wollen. Diese Intention der Mitteilung ist ein konstantes Ziel des kommunikativen Handelns, das auf Verständigung der Kommunikationspartner abzielt. Wenn die Kommunikationspartner die vermittelten Bedeutungen mindestens ansatzweise »miteinander teilen«, kann man von Verständigung sprechen. Der Mensch kann aber auch eine spezielle Intention besitzen, die auf ebenso speziellen Kommunikationsinteressen beruht, die der eigentliche Anlass für jegliches kommunikatives Handeln darstellt (vgl. BURKART 2002: 61 f). Diese spezielle Intention bleibt immer ein variables Ziel, das der konkreten Interessenrealisierung gilt. Die Realisierung eines solch kommunikativen Interesses »liegt dann vor, wenn die mit der jeweils gesetzten kommunikativen Aktivität beabsichtigte Folgen auch tatsächlich eintreten.« (BURKART 2002: 62)

Kommunikation ist eine besondere Form der sozialen Interaktion, die einem Prozess gleichkommt. Dieser Prozess kann auf Grund der zeitlichen Struktur menschlicher Interaktion erst nach dem Ablauf und dem Vollzug beschrieben werden, da »eine wechselseitig vollzogene Bedeutungsvermittlung die Realisierung der allgemeinen Intention kommunikativer Handlungen (= Verständigung) mit sich bringen kann.« (BURKART 2002: 62)

Um überhaupt Kommunikation durchführen zu können, bedarf es immer eines Mediums, welches eine Vermittlungsinstanz zwischen den Kommunikationspartnern darstellt, um »eine Anzahl von Ausdrucksformen zu bilden, innerhalb derer verschiedene Bedeutungsinhalte als unterschiedliche *Zeichen* manifest werden [können].« (BURKART 2002: 62 f)

Dieser Umstand führt letztendlich dazu, dass der Kommunikationsprozess als Zeichenprozess betrachtet werden muss. Ein Zeichen meint in diesem Sinne »eine materielle Erscheinung, der eine Bedeutung zugeordnet (worden) ist. Indem es etwas *bedeutet*, verweist es auf etwas; d. h., es

7 Die nun folgende Darstellung des Begriffs »Kommunikation« ist in dieser Arbeit auf Grund des Umfangs natürlich unterkomplex und bedürfte noch einiger Ergänzungen (bspw. durch weitere Merkmale wie der Anschlussfähigkeit der Kommunikation im Sinne Luhmanns etc.). Es soll hier vor allem deutlich werden, dass die von Wiesing postulierte Möglichkeit ein Bild zu schaffen, das kein Zeichen ist, aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive ein Paradox ist, da es die Möglichkeit eines nicht nicht-kommunizierens mit Bildern (d. h. mit Medien) implizieren würde.

8 Ausführlich zum Begriff der Kommunikation: BURKART 2002: 15 ff

deutet auf etwas hin, das von ihm selbst verschieden (!) ist.« (BURKART 2002: 46) In Anlehnung an Winfried Nöth kann man das Verweisen und die Bedeutung sowohl auf Sachen, Wahrnehmungen oder Kognitionen beziehen. Burkart differenziert und definiert den Begriff des Zeichens ebenfalls weiter, als es bei Wiesing der Fall ist, aber auch enger als es z. B. bei Peirce der Fall ist, obwohl eine Nähe zu ihm ganz klar zu erkennen ist. Grundlegend wird bei Burkart zwischen natürlichen Zeichen (Index) und künstlichen Zeichen (Ikon und Symbol) unterschieden.

Natürliche Zeichen verweisen, wie oben bereits kurz ausgeführt, kausal und bei der Produktion vom Menschen unabhängig als natürliche Prozesse auf ein Objekt, einen Vorgang oder einen Zustand und ihr eigentlicher Zweck ist nicht die menschliche Kommunikation. Natürliche Zeichen sind daher Anzeichen, Kennzeichen oder Symptome der Gegenstände u. ä., auf die sie schlussendlich hindeuten. Beispiele hierfür wären der bereits erwähnte aufsteigende Rauch für Feuer oder das Erröten beim Menschen als Zeichen von Scham (vgl. BURKART 2002: 47). Diese Einteilung greift allerdings etwas zu kurz, da es auch natürliche ikonische Zeichen geben kann, d. h. die Zuschreibung einer Ähnlichkeit, zu einem natürlichen Gegenstand durch den Menschen, zu etwas anderem ihm Bekannten, was man wie Wiesing auch als *etwas in etwas* sehen bezeichnen kann, bspw. wenn man Gesichter in Wolken zu erkennen meint u. ä. Grundlegend stellt sich hier aber die Frage, ob das Erkennen von (Bild)Ähnlichkeit eine apriori vorhandene menschliche Fähigkeit ist, wie dies die Phänomenologie annimmt, oder ob es sich um eine durch Erziehung, Interessen und Konventionen geprägte Eigenschaft der Zuschreibung handelt, wie dies viele Semiotiker annehmen (vgl. HALAWA 2008: 72, 79).

Künstliche Zeichen sind im Gegensatz dazu, »all jene materiellen Erscheinungen, die zum Zweck der Kommunikation entstanden bzw. geschaffen worden sind.« (BURKART 2002: 47) Diese Zeichen lassen sich bei Burkart noch weiter im Sinne von Peirce in »Ikon« und »Symbol« differenzieren, ohne dass er deshalb notwendig die von Peirce vorgeschlagene Wahrnehmungstheorie übernimmt. Ähnlichkeit wäre in dieser Sichtweise eine Zuschreibung, die der Mensch sowohl bei natürlichen als auch bei künstlichen Vorkommnissen machen kann, weshalb nur eine kontingente, aber keine notwendige Eigenschaft des Bildes im Allgemeinen sein kann. Ähnlichkeit ist aber – und darauf muss deutlich hingewiesen werden – eine notwendige Eigenschaft des ikonischen Zeichens und damit auch für abbildende Bilder, die eine weitverbreitete Klasse darstellen (vgl. SACHS-HOMBACH 2006: 124, 129 ff).

Burkart unterscheidet weiterhin zwischen der Signal- und der Symbolfunktion eines Zeichens (vgl. BURKART 2002: 48). Signale sind Zeichen, deren Funktion »in der unmittelbaren Einwirkung auf das Verhalten anderer Lebewesen besteht. Signale sind Zeichen *zu etwas*; d. h. Zeichen die zu einer Aktivität drängen. Sie sind materielle Erscheinungen, die dem Zweck dienen, eine bestimmte Reaktion auszulösen.« (BURKART 2002: 48) Die Symbolfunktion hingegen bedeutet, dass ein Zeichen etwas repräsentiert z. B. eine Sache oder frühere Kognitionen. Zeichen können sowohl natürlich und / oder künstlich sein, bspw. kann Rauch ein Zeichen für Feuer sein, aber mittels Konvention als Code verwendet werden (Rauchsignale). Ob ein Zeichen letztendlich eine Signal- oder Symbolfunktion erfüllt, hängt vom jeweiligen Benutzer ab. Diese Einteilung in natürliche und künstliche Zeichen sollte auch verdeutlichen, dass für die Interpretation eines Zeichens das Index oder Ikon ist, auch egal ist, wer oder was dieses Zeichen hervorgebracht hat. Einzig für das Symbol ist die menschliche Produktion und Rezeption notwendig.

In letzter Konsequenz unterscheidet dieser Umstand auch den Mensch vom Tier, da das Tier ausschließlich im Rahmen der tierischen Kommunikation die Signalfunktion eines Zeichens nutzen kann, aber nicht die Symbolfunktion. Nur der Mensch kann mittels symbolischer Zeichen Bedeutungen verstehen, also Anschauungen, Vorstellungen, Gedanken und (abstrakte) Begriffe usw. in Form von bestimmten Bedeutungsinhalten zuordnen und durch Zeit und Raum hinweg aktualisieren, was bei Tieren nicht der Fall ist. Diese besondere Qualität der Kommunikation, nämlich Symbole herzustellen, ist bisher nur beim Menschen beobachtet worden, was die Fähigkeit des begrifflichen Denkens und der Abstraktion voraussetzt. Die Bildanthropologie hat also in dieser Hinsicht unrecht bzw. verkürzt den Gedanken, dass der Mensch ein symbolisches Wesen ist auf die Zeichenklasse der symbolischen Bilder. Diese sind aber offensichtlich nicht die einzigen Symbole die der Mensch herzustellen vermag (vgl. BURKART 2002: 51 f).

Zusammenfassend kann man sagen, dass menschliche Kommunikation als symbolisch vermittelte Interaktion begriffen werden muss, die ein In-Beziehung-Treten meint, das »darauf abzielt, mit Hilfe gemeinsam verfügbarer Zeichen wechselseitig vorrätige Bedeutungsinhalte im Bewußtsein zu aktualisieren.« (BURKART 2002: 63) Der Mensch kommt nicht umhin, symbolisch zu kommunizieren, was immer den Gebrauch von Medien und damit auch von Zeichen einschließt. Wer also Bilder produziert oder rezipiert, benutzt ein Medium und damit auch ein Zeichen für (visuelle) Kommunikation (vgl. NÖTH 2009: 60). Sachs-Hombach sieht dies ähnlich, wenn er vorschlägt, die Bestimmung des Zeichens auf inhaltlicher Ebene an eine kommunikative Handlung zu binden bzw. den »Zeichenstatus an die Aspekte des Inhalts (bzw. der Verweisung) und der Intention (bzw. Kommunikation) als deren notwendige Bedingungen zu koppeln.« (SACHS-HOMBACH 2006: 79)

3.3 Wieder der Zeichenbegriff

Für die Bestimmung des Bildbegriffes hat die eben präsentierte Ausführung folgende Konsequenzen: Da die kommunikative Handlung eine Handlung mit Sinn ist, muss bei der Bildproduktion automatisch ein Sinn zugeschrieben werden. Weiterhin wäre im Fall der Bildproduktion durch den Menschen das schlichte Kommunikationsinteresse des Kommunikators ausschlaggebend, einen sichtbaren Gegenstand für einen Betrachter (für sich oder andere) zu schaffen, den man rezipiert. Ein Mensch, der ein Bild produziert und somit den Beginn einer kommunikativen Handlung vollzieht, könnte deshalb mit einem Bild nicht nicht-kommunizieren, da dies einem Widerspruch gleichkäme. Man müsste bei Bildern, wie dies unter anderem der anthropologische Ansatz vertritt, immer von einem menschlichen Artefakt ausgehen, das für kommunikative Zwecke geschaffen wurde und demnach, was der anthropologische Ansatz *nicht* vertritt, auch notwendig davon ausgehen, dass es sich immer um ein symbolisches Zeichen für eine kommunikative Handlung handelt. Ob diese Kommunikation erfolgreich verläuft oder nicht, sei dahingestellt. Festzuhalten ist: Da Bilder bekanntlicherweise Medien sind und Medien unentbehrlich für die symbolische Kommunikation des Menschen dienen, müssen Bilder auch notwendig symbolische Zeichen sein! Mark Halawa beschreibt diesen Umstand wie folgt: »Ich sage: Selbstverständlich ist ein Bild ein Zeichen. Aber es ist dies nicht, weil es materiell als ein Zeichen »fungiert«, sondern weil ich mir von ihm nur einen Begriff machen kann, wenn ich es als Bild verzeichne.« (HALAWA 2008: 112)

Zugespißt könnte man diese Gedanken in folgende These zusammenfassen: Nur die Lebewesen, welche über die Fähigkeit der symbolischen Kommunikation verfügen (die beigebracht und erlernt werden muss), sind in der Lage, Bilder zu erschaffen und sie als solche auch zu verwenden und zu erkennen. Ohne die Fähigkeit zur symbolischen Kommunikation, also den Erwerb der Sprache und der damit verbundenen Fähigkeiten des begrifflichen Denkens und der Abstraktion, kann es keine Bilder geben (weder Produktion noch Rezeption)! Der Bildbegriff müsste daher, im Gegensatz zu Wiesings Position, als dezidiert funktionalistisch verstanden und klar von rein ikonischen und indexikalischen Phänomenen abgegrenzt werden, da ihnen die für Bilder konstitutive Eigenschaft der Symbolhaftigkeit fehlt. Ein Bild wäre dieser These nach verwendungsabhängig, was Sachs-Hombach sehr prägnant und präzise wie folgt formuliert:

»Kein Gegenstand ist von sich aus ein Bild, vielmehr wird er erst dann zum Bild, wenn wir ihn in einer bestimmten Weise verwenden, d. h. nach bestimmten Regeln betrachten oder interpretieren. [...] Ein Gegenstand ist demnach in der Regel nur dann ein Bild, wenn er so betrachtet wird, als ob er innerhalb eines kommunikativen Aktes als Basis einer Mitteilung dient oder zumindest dienen könnte.« (SACHS-HOMBACH 2006: 81, vgl. 91)

Wie in Kapitel 2.4 beschrieben wurde, meint auch Wiesing, dass der Mensch Bilder nur sehen kann, weil er über die hierfür notwendige Eigenschaft verfügt. Diese Fähigkeit muss aber im Gegensatz zu Wiesings Ansatz als symbolisch kommunikative und daher auch als semiotisch fundierte Eigenschaft begriffen werden!

Der Begriff der »artificialen Präsenz« ist dennoch passend für die Beschreibung des im Bild Sichtbaren, aber nur wenn man es als eine künstliche, das heißt eben menschlich und nicht natürlich hergestellte Präsenz versteht, die als symbolisches Zeichen begriffen werden muss, dass bei der Wahrnehmung eine Referenz zwischen der aktuellen Wahrnehmung und früheren Wahrnehmungen oder Kognitionen herstellt! Definiert man hingegen die Terminologie der »artificialen Präsenz« nur über Ähnlichkeit, das heißt als ein ikonisches Zeichen, wäre es eine unpassende Beschreibung, um den Bildbegriff im Allgemeinen zu definieren.

Das Wiesing allerdings die Terminologie der artificialen Präsenz des Bildes über die Kategorie der Ähnlichkeit definiert (dies wird in seinen Texten nicht explizit gesagt, man erkennt es aber an seinen Beispielen und der Art der Beschreibung, die stets von Bildobjekten, Gegenständen und Dingen spricht, was z. B. abstrakte Bilder ausschließt) und nicht etwa über symbolische Kommunikation wird deutlich, wenn er meint, dass auch Tiere etwas schaffen können, dass die, seiner Ansicht nach, notwendige Eigenschaft der artificialen Präsenz besitzt. Ein solcher Gegenstand kann dann der Argumentation folgend ein Bild, aber kein Zeichen sein, weil es von seinem Produzenten, dem Tier, nicht als solches verwendet werden kann. Tiere können in dieser Ansicht nach nur artificialen Präsenz schaffen, aber keine Darstellung oder Nachahmung, da dies eine Intentionalität voraussetzen würde.⁹

Warum Tiere keine Bilder schaffen können und welche weiteren Schlussfolgerungen sich aus der eben präsentierten Argumentation ergeben, soll in den kommenden Abschnitten geklärt werden.

9 vgl. zu Wiesings Sicht in Bezug zu Bild und Tier: WIESING 2005: 59 f

Wie in dem Exkurs deutlich geworden ist, können Tiere nicht wie Menschen mittels symbolischer Interaktion kommunizieren, da sie nicht die dafür grundlegenden Fähigkeiten des begrifflichen Denkens und der Abstraktion besitzen. Wenn Bilder also notwendig symbolische Zeichen sind (wobei sie noch die anderen Zeichenqualitäten aufweisen können) die etwas repräsentieren, das sich auf Gegenstände oder Kognitionen bezieht, können Tiere bewusst keine Bilder erschaffen. Das von Wiesing angeführte Beispiel einer Ameise, die eine Karikatur von Winston Churchill in den Sand malt, ist in dieser Hinsicht kein Gegenargument, genauso wenig wie die Malerei von Menschenaffen, wie es manchmal in populärwissenschaftlichen Medien gezeigt wird.

Man muss hier folgende Punkte bedenken: Nach dem bisher Gesagten können Tiere zwar keine Bilder und andere symbolische Zeichen herstellen, sie können aber indexikalische Zeichen hinterlassen, die der Mensch auch als natürliche ikonische Zeichen auffassen kann (Zeichen-Objekt-Relationen, also sichtbare zugeschriebene Ähnlichkeit), die aber kein notwendiges Merkmal für einen allgemeinen Bildbegriff ist!

Wiesing meint auf Grund seiner funktionalistischen Zeichendefinition, dass Tiere diese Vorkommnisse nicht als Zeichen verwenden können, was zweifelsohne richtig ist, aber – und das ist der entscheidende Punkt – Menschen können diese sichtbaren Gebilde als ikonische Zeichen verwenden, egal wer oder was sie geschaffen hat! Ein vom Tier geschaffenes Gebilde ist nun nach Wiesings Argumentation eine artifizielle Präsenz (also ein Bild), was wie eben gezeigt wurde, nicht richtig ist, da diese artifizielle Präsenz vom Tier als ein ikonisches Zeichen verstanden werden muss und nicht als ein symbolisches Bild. Man würde ja auch nicht behaupten, dass wenn man z. B. eine Wolke erblickt, die wie eine Flasche aussieht oder etwa einen Schimmelfleck an der Wand, der wie ein Gesicht aussieht, dass der Wind oder der Schimmel eine artifizielle Präsenz bzw. ein Bild geschaffen hat. In Umkehr zu Wiesing könnte man daher sagen: Es kann zwar zufällige Zeichen (Ikon und Index), aber keine zufälligen Bilder geben.

Die eben genannten Beispiele sind natürliche ikonische Zeichen, insofern wir ihnen eine Ähnlichkeit mit etwas zuweisen, das wir schon einmal gesehen haben. Ein ikonisches Zeichen einer Ameise, das aussieht wie eine Karikatur von Churchill, kann man als solche nur erkennen und bestimmen, weil man Churchill schon mal gesehen und ein entsprechendes Bild von ihm im Gedächtnis behalten hat. Genau zu dieser Vorstellung im Gedächtnis muss man überhaupt erst eine Referenz herstellen können, um eine Ähnlichkeit und damit ein ikonisches Zeichen als solches zu bestimmen. In ihrer jeweils natürlichen Umgebung fangen Tiere nicht an zu malen oder zu zeichnen, was aber nicht heißt, dass sie nicht die (zufallsbedingte) Fähigkeit besitzen können, etwas zu schaffen, das dem Menschen – und nur ihm! – als ein Zeichen dienen kann. Diese vom Tier gemachten Formen können höchstens als indexikalische oder ikonische, niemals aber als symbolische Zeichen, z. B. eben als Bilder, dienen, da Tiere nicht die Fähigkeit zur symbolischen Kommunikation besitzen.

Das was die die Ameise produziert, sollte besser mit der Kategorie des ikonischen Zeichens beschrieben werden, also der menschlichen Fähigkeit sichtbaren Formen eine Ähnlichkeit mit etwas ihm Bekannten zuzuschreiben, und nicht mit der Kategorie des »Tier-Bildes«. Man würde ja auch nicht behaupten wollen, das wir umher führende Ameisenspuren abstrakte Bilder sind! Tiere hinterlassen auf Grund ihres physischen Daseins immer indexikalische Zeichen in Form von z. B. Fortbewegungsspuren, die für den Menschen auch eine Ähnlichkeit und damit ikonischen Charak-

ter besitzen können, wenn wir in ihr denn eine entsprechende Gestalt zu sehen meinen. Denn Ähnlichkeit ist immer Ähnlichkeit zu etwas, das der Mensch bereits kennt, und zu dem er eine Referenz herstellen muss. Wenn man die »Ameisen-Churchill-Karikatur« als Bild bezeichnen würde, müsste das letztendlich bedeuten, dass man ein Bild in umgangssprachlicher Manier notwendig über die Ähnlichkeit definiert. Aber Ähnlichkeit oder noch präziser ein ikonisches Zeichen »führt nicht zwangsläufig zu Bildlichkeit« (HALAWA 2008: 79) und ist somit auch kein notwendiges, sondern nur ein kontingentes Merkmal zur allgemeinen Bestimmung des Bildbegriffes. Es wäre eine lohnende Aufgabe, die notwendigen und kontingenten Verhältnisse der unterschiedlichen Zeichenrelationen zum Bildbegriff genauer zu analysieren und es wäre ebenso nützlich festzustellen, wann Formen, wie z. B. Ameisenspuren zu Ähnlichkeiten werden, also wann eine reine Form (bzw. ein Index) zu einem Muster oder einer Gestalt übergeht, der man Ähnlichkeit zuspricht (ein Ikon)¹⁰.

3.4 Der Begriff des Bildobjekts

Das nun folgende Kapitel widmet sich kritisch dem Begriff des »Bildobjekts« und dessen wahrnehmungstheoretischer Grundlage, die zwar ausführlich in den Kapitel 2.1 bis 2.5 erläutert wurden, an dieser Stelle aber noch einmal rekapituliert werden sollen.

Zusammenfassend kann man das Bildobjekt und dessen wahrnehmungstheoretisches Fundament wie folgt beschreiben: Ein Bildobjekt ist ein nur sichtbarer bzw. imaginärer Gegenstand, der nicht den Gesetzen der Physik unterliegt und somit nicht auf den menschlichen Körper einwirken kann. So schreibt Wiesing:

»Schaut man auf ein physisch existentes Bild, so schaut man doch in eine physikfreie Zone. Denn auf der Bildoberfläche sieht man einen Gegenstand, der empirisch nicht als Gegenstand vorhanden ist, sondern [...] ausschließlich und bloß sichtbar ist.« (WIESING 2000a: 10)

Die Phänomenologie meint, dass die Darstellung im Bild ein intentionales Objekt mit besonderem ontologischem Status ist und keine Form von Sinn oder Inhalt, dies aber gleichzeitig, ohne ein realer Gegenstand zu sein. Diese »artifizielle Präsenz« ist ohne jedwede substantielle Anwesenheit und daher kann man über die Folgen der Wahrnehmung erkennen, ob etwas ein Bild ist oder nicht:

»Nur in der Betrachtung eines Bildes ist ein Wahrnehmungserlebnis für den Wahrnehmenden *nicht* mit dem Zwang verbunden, selbst ein Teil des wahrgenommenen Geschehens sein zu müssen. Er muß nicht mehr partizipieren! Ausschließlich für den Fall der Wahrnehmung eines Bildes gilt: Der Wahrnehmende taucht *nicht* in die wahrgenommene Welt ein. Bilder sind nicht-immersiv.« (WIESING 2009: 211)

Wiesing meint auf Grund dieser Argumentation, dass die Betrachtung eines Bildes eine Art Neutralisation einiger Folgen für die Wahrnehmung ist, denn

10 Als einen Schritt in diese Richtung kann die überzeugende Argumentation von Sachs-Hombach in Bezug auf den Begriff des Bildes als »wahrnehmungsnahes Zeichen« gesehen werden (vgl. SACHS-HOMBACH 2006: 73 ff). Weiterhin sieht Sachs-Hombach Ähnlichkeit als notwendige Eigenschaft, allerdings nur für abbildende Bilder. Dies hätte zur Folge, dass es für den Bildbegriff allgemein nur eine kontingente Eigenschaft sein kann, da es nicht nur abbildende Bilder gibt.

»Ausschließlich Bilder sind in der Lage, etwas sehen zu lassen, ohne von mir dafür den Preis einer persönlichen Anwesenheit in der wahrgenommenen Welt zu verlangen. [...] Ich kann etwas sehen, ohne deshalb durch meinen Wahrnehmungszustand mit dem Wahrgenommenen kausal verstrickt zu werden.« (WIESING 2009: 213)

Wenn man also ein Bild sieht, beginnt eine Art Partizipationspause, denn man wird durch die Wahrnehmung des intentionalen Bildobjekts kein Teil der sichtbaren Bildwelt, man selbst wird kein Bildobjekt.

Es ist unstrittig, dass die Darstellung eines Bildes bzw. das Bildobjekt ein *etwas* ist, dass im Grunde genommen nur für die visuelle Rezeption existiert und auch nur für diese zugänglich ist. Der Terminus der »artifiziellen Präsenz« ist, wie oben bereits angemerkt und ausgeführt, durchaus für das im ikonischen Bild Sichtbare zutreffend. Es wurde aber auch deutlich, dass das von der phänomenologischen Position als Bildobjekt bezeichnete *etwas* immer *etwas* Gegenständliches präsent machen musste bzw. eine Ähnlichkeit zu einem wirklichen Gegenstand haben muss, dies aber ohne eine Referenz. Die damit einhergehende Einengung des Bildbegriffes auf die ikonischen Bilder wurde bereits ausgeführt. Man sollte aber auch grundlegend Fragen, wie man überhaupt dazu kommt, ein *etwas* als Bildobjekt zu sehen bzw. es als solches zu bezeichnen, wenn man von diesem *etwas* keine Referenz zu dem herstellt, was einem (dem Betrachter des Bildes) bereits bekannt ist. Ein Mensch kann das ihm visuell zugängliche *etwas* doch nur als solches bezeichnen, bestimmen bzw. erkennen, in dem er auf frühere Wahrnehmungen oder Kognitionen referiert! Oder anders formuliert: Ein *etwas*, das der Mensch erfahren kann, muss er automatisch seinem bisherigen Schema der Erkenntnis anpassen, es also einordnen bzw. verzeichnen, und dies geschieht unter Rückgriff, also einer Referenz, auf frühere Kognitionen. Sieht der Mensch ein Bild, muss er eine Referenz herstellen und damit einen auf Kommunikation basierenden Prozess der Zeichenverwendung zurückgreifen, um dieses *etwas* als Bild zu erkennen und zu verstehen¹¹.

Die Frage der möglichen Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen der artifiziellen Präsenz und Gegenständen, ist aber nicht der einzig strittige Punkt in der Bildtheorie Wiesings. Ein weiterer Aspekt liegt in der Aussage, dass Bildobjekte physiklos sind und nicht physisch auf den Menschen einwirken können. Mal abgesehen davon, dass Bilder z. B. bei Filmen viele Formen der Empathie bis hin zu physischen Reaktionen wie Lachen oder Angst auslösen können, kann einem das im Bild Sichtbare in der Wirklichkeit doch gefährlich werden, was im nun folgenden Gedankenexperiment gezeigt werden soll.

Man denke sich einen riesigen Monitor mit Publikum davor, bspw. bei einem Fußballspiel oder einem sog. »Public Viewing« bei dem mittels einer Kamera das Publikum gefilmt wird und, wie dies z. B. in Unterbrechungen üblich ist, auch gezeigt wird. Das Live-Bild ermöglicht hierbei eine zeitliche und direkte Präsenz der Wirklichkeit im Bild. Man denke sich nun einen Zuschauer der sich selbst auf einem solchen Live-Bild auf dem Monitor sieht. In einer kurzen Distanz hinter dem Zuschauer beginnt plötzlich jemand Amok zu laufen und der Zuschauer sieht auf dem Monitor das Geschehen hinter sich und wie dieser Amokläufer sich ihm langsam mit einer Waffe nähert.

11 vgl. zu diesem Punkt auch: von GLASERSFELD (1997: 157 ff) und zum Problem der Ähnlichkeit von Bildern und dessen relativen Strukturen in Bezug zu bereits vorhandenem Wissen, vgl. auch: SACHS-HOMBACH (2006: 123).

Wäre man nun in phänomenologischer Manier der Überzeugung, dass das auf dem Bild Sichtbare einem nicht irgendwie gefährlich werden könnte, da es ja physiklos und für den Menschen in jeglicher Hinsicht ungefährlich ist, könnte man auch seelenruhig stehenbleiben. Diese Verhaltensweise würde der Zuschauer aber aller Wahrscheinlichkeit nicht an den Tag legen, sondern eher zur Flucht vor dieser Situation tendieren, da er auf Grund des in diesem Moment kausalen bzw. indexikalischen Zusammenhanges der Bilddarstellung und seiner im Bild sichtbaren Situation weiß, dass das im Bild Sichtbare doch eine enorme Gefahr für sein Leben darstellt. Das Anschauen von Live-Bildern kann also durchaus eine physische Gefahr für den Zuschauer präsentieren, da es einen Ausschnitt bzw. eine Perspektive auf die Wirklichkeit zeigen kann, die nun mal den Gesetzen der Physik unterliegt.

Man könnte hierbei zwar einwenden, dass nach wie vor das Bildobjekt auf dem Monitor als solches nicht sterben kann und dieses sichtbare Gebilde auch nicht gerochen, getastet oder gehört werden kann, aber die im Bild sichtbare Situation kann für den Menschen reale physische Konsequenzen haben und somit auch gefährlich für ihn werden. Dies gilt aber nur für die Übertragung von Live-Bildern und geht einher mit der zeitlichen Äquivalenz zwischen dem im Bild Sichtbaren und der dazugehörigen Realität. Ähnlich wie beim Spiegelbild könnte die phänomenologische Bildtheorie auch dieses umgangssprachlich als Bild bezeichnete Beispiel als Nicht-Bild zurückweisen.

Dies hätte allerdings zur Konsequenz, dass nur statische Bilder (z. B. Fotos) oder Bilder ohne zeitliche Äquivalenz (z. B. Spielfilme) zwischen dem im Bild Sichtbaren und der Realität als Bilder begriffen werden könnten. Mit der Videokamera hergestellte Bilder wären demnach immer nur dann Bilder, wenn sie etwas zeigen würden, was bereits geschehen ist. Es wäre aber recht schwer argumentativ zu beweisen, warum z. B. das auf einem Monitor sichtbare Live-Bild einer Kamera kein Bild sein sollte, während dasselbe gespeicherte Geschehen z. B. einen Tag später als Video ein Bild bzw. eine Bildfolge sein sollte.

Weiterhin muss man bedenken, dass die phänomenologische Beschreibung der Darstellung bzw. des Bildobjekts mit der Kategorie der Physiklosigkeit recht strittig ist. Nichts in der wahrnehmbaren Realität ist physiklos. Schon die reine Sichtbarkeit einer Sache unterliegt bereits der Physik, in dem sie eben sichtbar ist. Die Terminologie der artifiziellen Präsenz bzw. der reinen Sichtbarkeit ist in dieser Hinsicht wesentlich treffender. Doch wie kommt es überhaupt zu dieser Form Beschreibung? Wie kann man die Darstellung des Bildes überhaupt als physiklos bezeichnen? Diese Beschreibung kann nur entstehen, in dem man die Darstellung überhaupt als ein Objekt begreift. Dass es sich bei dem Darstellenden, also dem Bildträger um ein Objekt handelt, ist unstrittig. Dem im Bild Sichtbaren einen ontologischen Status zusprechen, es von der materiellen Substanz des Bildträgers trennen und es als davon unabhängiges Objekt bezeichnen, ist allerdings eine kritische Vorgehensweise. Der Darstellung wird nämlich eine eigene *substanzunabhängige Seinsweise* zugestanden, so als ob es eine eigenständige Realität wäre, zu der wir nur durch unsere visuelle Wahrnehmung Zugang hätten.

Das dieses Argument zum einen nur eingeschränkt gilt, sollte am Live-Bild-Beispiel (wenn man dieses als Bild anerkennt) deutlich geworden sein. Zum anderen ist es aber auch abwegig, dies für normal statische Bilder oder Filmbilder, die etwas zeitlich Nicht-Gegenwärtiges zeigen, anzu-

nehmen. Dies würde nur Sinn machen, wenn man, wie es die Phänomenologie handhabt, diesen Bildern eine eigenständige ontologische Form zuspricht. Eine Möglichkeit, wie man diese Prämisse umgehen und anders beschreiben kann, soll im Folgenden gezeigt werden.

Zunächst muss man festhalten, dass Wiesing insofern recht hat, als das man natürlich selbst kein Bildobjekt, also Teil der wahrgenommenen sichtbaren Darstellung wird, wenn man ein Bild betrachtet, aber nur, weil es eben keine von der sonst wahrnehmbaren Realität unterscheidbare Realität ist, sondern immer noch ein Teil davon. Und natürlich altert, riecht und hört man die Darstellung der Mona Lisa nicht, gerade weil sie eine künstliche, fiktionale Darstellung und kein reales Objekt ist. Dies gilt aber auch für andere Formen der medialen Darstellung: Als Skulptur kann Michelangelo's David nicht altern, gerochen oder gehört werden, genauso wenig wie dies die Darstellung des Sherlock Holmes in den Romanen Arthur Conan Doyles kann. Die Liste der Beispiele ließe sich fortführen, da dies alles mediale Darstellungsformen und eben auch symbolische Zeichen(systeme) sind, die man kommunikativ wie eigenständige Wirklichkeiten behandeln kann, obwohl sie keine Realität sind. Aber warum ist das so, dass man mit Medien etwas darstellen kann, dass scheinbar physiklos ist?

Die Antwort auf diese Frage ist simpel: weil es sich immer um Fiktionalität handelt! Egal ob ein Bild, ein Text oder eine Skulptur, die mediale Form der Darstellung, in der uns etwas präsentiert wird, *behandelt* man nicht wie einen realen Gegenstand oder Sachverhalt, obwohl man so über ihn *spricht*, als ob er dies wäre. Was genau damit gemeint ist, und warum die Rezeption der Darstellung im Bild immer im Modus der Fiktionalität vonstattengeht, soll im folgenden Exkurs geklärt werden.

3.5 Exkurs 2: Fiktion, Fiktionalität und Bilder

Der Begriff »Fiktionalität« steht in enger Relation zum Begriff »Fiktion«, welcher aus dem lateinischen »fingere« abgeleitet wurde und ursprünglich sowie in gewissem Sinne auch heute noch »die Tätigkeit des Bildens, Dichtens, Vorstellens, Entwerfens, sodann das Produkt dieser Tätigkeit, die Erdichtung, die fingierte Annahme, das imaginative Gebilde [bedeutet].« (LÖTZSCH 1971 ff: Sp. 951-953) Der Begriff der »Fiktionalität« muss daher auch als Oppositionsbegriff zur Realität bzw. zum realen, wirklich Vorhandenen gesehen werden. Eine mediale Darstellung muss aber nicht automatisch fiktiv sein, nur weil die Art der Darstellung fiktional ist! Der Begriff »Fiktionalität« selbst, lässt sich auf verschiedene Sachbereiche anwenden, wobei in dieser Arbeit und in der folgenden Erörterung nur der spezielle Bezug zu Bildern relevant ist. Bilder werden hier explizit als symbolische Zeichen verstanden, mit denen kommunikative Handlungen vollzogen werden können und die man demnach mit bestimmten semiotischen Kategorien analysieren kann.

Grundlegend kann man die Begriffe »Fiktivität« und »Fiktionalität« dadurch trennen, in dem man sagt, dass die Fiktivität in Relation zum *kommunikativen Gehalt* (»Was«), also dem Inhalt einer

Darstellung und die Fiktionalität in Relation zum *Mitteilen* (»Wie«) dieses Inhalts steht¹². Die Begriffe »Fiktionalität« und »fiktional« beziehen sich auf die Form bzw. »dien[en] zur Charakterisierung mehr oder minder umfangreicher sprachbezogener Einheiten (Äußerungen, Texte, Ausdrücke usw.)«, während die Begriffe »Fiktivität« und »fiktiv« auf den Inhalt des Dargestellten und »zur Charakterisierung dessen, wovon sprachliche Einheiten handeln, bzw. dessen, was sie zum Ausdruck bringen.« (KÖPPE 2008: 24) So kann man sagen, dass bspw. Theodor Fontanes Roman »Effi Briest« ein fiktionaler Roman und das die Hauptfigur Effi Briest eine fiktive Person ist, da sie eine ausgedachte Figur darstellt, die keine Referenz zur Realität besitzt. Beide Begriffe kennzeichnen und verweisen damit auf die Irrealität der Darstellung (vgl. KELLER 1980: 9). Die Produktion als auch die Rezeption fiktionaler Werke muss innerhalb einer Gesellschaft als soziale Praxis oder als Institution geregelt sein, um Fiktionalität bzw. Fiktivität zu erkennen (vgl. KÖPPE 2008: 25). Dieses Verhältnis kann man wie Tilmann Köppe, an dessen Ausführungen sich der Fiktionalitätsbegriff in dieser Arbeit anlehnt, auch grob so zusammenfassen: »Ein fiktionales [...] Werk ist das Ergebnis (erfolgreicher) sprachlicher Handlungen, denen die kategoriale Intention zugrunde liegt, dass das Werk gemäß den Regeln und Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert werden soll.« (vgl. KÖPPE 2008: 25) Diesen Satz gilt es im Folgenden zu präzisieren, zu erläutern und auf die Kategorie der Bildkommunikation (Kommunikation mit und über Bilder) anzuwenden.

Dass fiktionale Darstellungen aus kommunikativen Handlungen hervorgehen, denen eine bestimmte Absicht zu Grunde liegt, ist zweifelsohne ein Fakt der nicht weiter erläutert werden muss. Allerdings kann man die Form der kommunikativen Handlungen noch weiter präzisieren und sie als »fiktionale Äußerungen« bezeichnen.

Die oben genannte Absicht bzw. Intention des Produzenten, eine fiktionale Darstellung zu erschaffen, ist gleichzeitig eine Einladung oder besser noch eine Aufforderung an den Rezipienten, die Darstellung in einer bestimmten Haltung zu rezipieren, sie also nicht als Realität oder Wirklichkeit zu sehen, sondern als imaginiertes Produkt, dem eine Fiktionalitätsintention zugrunde liegt. Fiktionalität ist demnach auch eine Zuschreibung, die innerhalb eines Kommunikationsprozesses getätigt werden muss! Die fiktionale Darstellung muss in der Regel als solche vom Produzenten gewollt sein, um vom Rezipienten auch entsprechend verstanden zu werden, was jedoch nicht immer gelingt, bspw. bei der Verwechslung von Bild und Wirklichkeit, wie dies in der Trompe-l'œil Malerei vorkommen kann (WEIDACHER 2007: 12 ff). Dies kann entweder an der mangelnden Kompetenz des Rezipienten liegen, fiktionale Darstellungen überhaupt zu erkennen (bspw. bei TV sehenden Kindern, die Bild und Wirklichkeit verwechseln) oder weil der jeweilige Produzent diese nicht explizit genug gekennzeichnet hat (bspw. Trompe-l'œil, die auch bei Erwachsenen zu einer kurzzeitigen Verwechslung zwischen Bild und Realität führen kann). Damit die richtige Form der Rezeption gelingt, müssen sich die Fiktionalitätsintentionen auf die eine oder andere Art äußern. Für die Fiktionalität der Darstellung gibt es Verweisstrategien, die die Darstellung als fiktional kennzeichnen.

Solche Verweise kann man als Fiktionalitätsverweise- oder signale bezeichnen, die sich durch z. B. den Rahmen eines Bildes, die Art der Darstellung (flache Leinwand, die eine Darstellung präsen-

¹² Diese Einteilung wurde mit allgemeineren Kommunikationsbegriffen aus folgendem Aufsatz abgeleitet: MECKE (2006: 68, 115 ff).

tiert) oder durch Prätexte (z. B. Bildtitel: »Einhorndarstellung«) etc. auszeichnen. Man kann grob gesagt die Fiktionalitätsverweise auf der inhaltlichen und der formalen Ebene finden, wobei für die Bildtheorie das »Wie« der Darstellung von entscheidender Bedeutung ist, und das »Was« nur in speziellen Fällen relevant ist (vgl. KÖPPE 2001: 133 ff).

Das Interessante in Bezug auf die verschiedenen Formen der medialen Darstellung ist nun, dass die Fiktionalitätsintention und die entsprechenden Verweise bei literarischen Texten und Bildern genau umgekehrt sind. Während bei einem beliebigen schriftlichen Text diese Verweise dazu dienen, dass der Rezipient die Darstellung einer Sache nicht mit der Darstellung der Realität verwechselt, kann der Produzent eines Bildes auf Grund der zumeist offensichtlichen Nicht-Identität und Fiktionalitätsverweise (Begrenzung durch Rahmen, flacher Gegenstand etc.) der bildlichen Darstellung mit der für den Mensch assoziierten Referenz (egal ob Gegenstand oder Kognition) gar nicht anders, als durch die Darstellung des Bildes selbst die Fiktionalität der Darstellung zu präsentieren. Sogar das Gegenteil ist der Fall: Will ein Maler etwas erschaffen, das nicht als Bild sondern als Realität rezipiert und behandelt werden soll, muss er sich größte Mühe bei dem Täuschungsversuch geben, der aber letztendlich scheitern muss, wie dies z. B. bei Trompe-l'œil Werken der Fall ist. Er muss versuchen, die Darstellung so zu gestalten, das durch die Perspektive und die Authentizitätsverweise, das Bild den Betrachter täuscht und er dieses nicht als Bild, sondern als Realität auffasst. Der Bildcharakter kann aber durch solche Werke nicht verloren gehen, da die offensichtlichen Fiktionalitätsverweise eines Bildes schnell dazu führen, dieses etwas als Bild und nicht als Realität zu erkennen.

Wie eben ausgeführt, ist der Ablauf der Rezeption von fiktionalen Darstellungen ein weiterer wichtiger Punkt zur Bestimmung von Fiktionalität. Die *Rezeptionshaltung von fiktionalen Darstellungen* zeichnet sich durch »eine Vorstellungsaktivität [aus], die die fiktionalen Äußerungen sowie deren Gehalt zum Gegenstand hat, sowie auch (im weitesten Sinne) affektive Reaktionen auf diesen Gehalt.« (KÖPPE 2001: 30) Grob gesagt bedeutet dies, dass der Rezipient in eine »so-tun-als-ob«-Haltung eintritt. Obwohl er weiß, dass die rezipierte Darstellung des Bildes *nicht* wahr ist, nimmt er die fiktionalen Darstellungen über Gegenstände, Personen, Sachverhalte usw. während der Rezeption »für wahr« an und reagiert auch mit Empathie gegenüber dem Dargestellten. Der Rezipient weiß, dass es sich um Darstellungsakte eines bestimmten Typus handelt und reagiert auch dementsprechend auf das Gesehene (vgl. KÖPPE 2001: 30 ff). Wenn der Rezipient bspw. in einem Bild einen dargestellten Mord sieht (egal ob z. B. Gemälde oder Filmbild), wird er nicht die Polizei rufen, weil er durch die entsprechende Verweise um die Fiktionalität des Gesehenen, also um dessen Darstellung weiß (die oben beschriebene Rezeption von Live-Bildern würde hier eine Ausnahme bilden). Fiktionalität wird also durch einen »bestimmten Modus der Darstellungs- und Verstehensweise verarbeitet« (WEIDACHER 2007: 38), dem kommunikative Prozesse zu Grunde liegen, dem sowohl Produzent, als auch Rezipient genügen müssen, was auch bei der Wahrnehmung von Bildern der Fall ist. Fiktionalität ist daher ein Rezeptionsmodus des Menschen für die Behandlung medialer Darstellungen. Anders formuliert: Die Fiktionalität der bildlichen Darstellung (also das Bildobjekt), hat nur in *speziellen Fällen* was mit der Fiktivität zu tun, nämlich dann, wenn der Inhalt (also das »Was«) fiktiv ist. Entscheidend ist, dass bereits das »Wie« der bildlichen Darstellung fiktional ist bzw. im Rezeptionsmodus der Fiktionalität begriffen wird. Man behandelt das Bildobjekt in einer »so-tun-als-ob«-Haltung wie einen realen Gegenstand, obwohl man genau weiß, dass es kein solcher ist. Die Form des Bildes Verweist automatisch auf seine Fiktionalität und damit auf die

Irrealität seiner Darstellung, oder anders formuliert: Das »Wie« der Bilder determiniert die Behandlung bzw. die Kommunikation über das erkannte »Was«.

Nach dem bisher Erläuterten kann man in Anlehnung an Tilman Köppes den Begriff »Fiktionalität« für Bilder wie folgt definieren: Ein bildliche Darstellung ist genau dann fiktional, wenn gilt, dass der Rezipient auf Grund der unumgänglichen Fiktionalitätsverweise durch den Produzenten die Darstellung so behandelt, dass er:

- (1) die Darstellung des Bildes wie eine ihm sonst bei der Wahrnehmung gegebene Wirklichkeit auffasst und auch so über sie spricht, obwohl er weiß, dass Teile der sonst üblichen Bedingungen des kommunikativen Handelns aufgehoben sind, und dass der Rezipient
- (2) in eine intensive (und emotionale) Vorstellungsaktivität mit dem Gehalt der Darstellung eintritt, wobei die Verwirklichung der Fiktionalitätsabsicht an die Erfolgsbedingungen geknüpft ist, dass
- (3) der Rezipient überzeugt ist, dass Wahrheiten, die über die fiktionalen Darstellung von Gegenständen, Personen, Sachverhalte usw., die das Bild darstellt, auch von diesem abhängen, und
- (4) dass das Bild Merkmale (Fiktionalitätssignale- und verweise) aufweist, die es als auf einen Produzenten beruhend aufweisen. (Diese Definition ist eine Modifikation von: vgl. KÖPPE 2000: 35)

Diese Definition kann nun noch um einen relevanten Punkt erweitert werden. Hier wäre das Verhältnis von Realität und Fiktion zu nennen bzw. die Frage nach fiktionalen Darstellungen und fiktiven Welten, sowie deren Objekten. Die Definition von fiktiven Objekten ist nach Köppe relativ schlicht. Es meint Dinge, die man sich als real vorzustellen hat, wenn man eine fiktionale Darstellung rezipiert (KÖPPE 2000: 40). Das bedeutet letztendlich, dass man sich gegenüber der Darstellung so verhält, als ob sie real wäre, obwohl man genau weiß, dass sie es nicht ist, was auch bei der Bildwahrnehmung zutrifft. Hinzukommend muss man bedenken, dass jegliche fiktionale Darstellung nicht einfach aus dem nichts geschaffen wird und sie »bringt [auch] keine eigene Gegenständlichkeit zuwege, sondern hat aus der Wirklichkeit [ihr] Material und bleibt so dem Auffassen von Wirklichem verbunden.« (KELLER 1980: 10) Es gibt demnach immer eine Referenz zur Realität der Menschen beim Produzieren einer medialen Darstellung, auch bei der eines Bildes.

3.6 Wieder das Bildobjekt

Die Darstellung eines Bildes, also dessen Inhalt kann fiktiv sein, muss es aber nicht, während wiederum die *Art und Weise des Bildes immer fiktional sein muss*. Anders formuliert: die Fiktionalitätsverweise des Bildes führen den wahrnehmenden Betrachter automatisch dahin, dass er die *Darstellung* des Bildes wie einen fiktiven Gegenstand behandelt, auch wenn es dieser bspw. bei einem Live-Fernsehbild nicht ist (so spricht bspw. der Moderator einer Nachrichtensendung per Video mit einem zugeschalteten Menschen, würde aber dessen bildlicher Darstellung nicht die Hand reichen etc.). Man kann auch eine Analogie bilden: Die Darstellung im Bild behandelt man ähnlich wie eine fiktionale Aussage bzw. Darstellung im Text, man *behandelt* sie nicht wie ein

reales Objekt, redet aber über sie, als wäre sie real. Der Unterschied zum Text besteht darin, dass ich bei diesem den Rezeptionsmodus der Fiktionalität auf Grund des fiktiven Inhalts einnehme, was auch bedeutete, dass ich nicht nach diesem Inhalt *handle*, was beim Bild nicht immer der Fall ist, wie z. B. bei einer Live-Schaltung im TV oder einer Videobotschaft, bspw. bei einem Videotestament. Es handelt sich ausschließlich um einen in der symbolischen Kommunikation existenten, künstlichen Gegenstand, den man auch als artifizielle Präsenz bezeichnen kann, wenn man diese Terminologie an die entsprechenden Umstände bindet. Da das Bild eine künstliche Darstellung von etwas ist, behandelt man es dementsprechend notwendig im Rezeptionsmodus der Fiktionalität.

Wenn man die eben erläuterte Terminologie allgemein auf das Phänomen des Bildes überträgt, kann man in Analogie dazu sagen, dass das »Was« und »Wie« des Bildes auch fiktiv (Bildobjekt) und fiktional (Bildträger) sein kann bzw. sein muss, um es überhaupt als Bild zu erkennen und als solches zu behandeln. Die Darstellung eines Einhorns mit einem Bild wäre daher fiktiv, weil es sich bei besagtem Einhorn um ein fiktives bzw. imaginäres Tier handelt, das keine Referenz in der Realität besitzt. Zum einen kann ein Bild daher als fiktional klassifiziert werden, wenn es eine fiktive Darstellung wie z. B. ein Einhorn zeigt. Das »Was« des Bildes determiniert daher durch seinen fiktiven Inhalt automatisch das »Wie« des Bildes, womit die Einordnung des Bildes in die Klasse der Einhorn- und damit automatisch der fiktionalen Bilder gemeint ist. Da aber nicht alle Bilder fiktive Gestalten oder Sachverhalte zum Gegenstand haben, sondern auch reale Gegenstände, Sachverhalte und Lebewesen darstellen können, kann diese Form der Zuschreibung nicht in die notwendige Fiktionalität des Bildes führen.

Die erforderliche Bedingung, die jeder bildlichen Darstellung den Rezeptionsmodus der Fiktionalität aufzwingt, liegt in der Behandlung und der Kommunikation des Menschen gegenüber dem Bild. Wenn man ein Bild sieht, tritt man diesem symbolischen Zeichen automatisch in einer »sotun-als-ob«-Haltung gegenüber. Der Rezipient weiß auf Grund zahlreicher Fiktionalitätsverweise und signale, dass es sich bei der Darstellung nicht um einen echten Gegenstand, sondern nur um ein Bild handelt, über das er aber so spricht, als ob es ein wirklicher Gegenstand wäre. Das Bild ist immer eine Differenz zur Realität, dem man im Gegensatz zu realen Gegenständen oder Sachverhalten anders gegenübertritt, nämlich in der Haltung der Fiktionalität.

Das heißt, dass man die wahrnehmbare Darstellung, der man eine Ähnlichkeit mit etwas zuschreibt (Gegenstand oder Kognition), wie einen echten Gegenstand behandelt und auch so über ihn spricht, *aber* sich nicht so gegenüber ihm verhält, wie man es bei einem entsprechenden realen Gegenstand machen würde oder könnte. Wenn man das Bild eines Apfels sieht, weiß man, dass man diese Darstellung nicht essen kann, weil es kein Apfel ist, obwohl man es in der Regel als solchen bezeichnet. Man nimmt die Darstellung »für wahr«, obwohl man weiß, dass sie genau dies nicht ist. Die Phänomenologie erhebt dieses »für-wahr-nehmen« bei der Bildrezeption zu einer eigenständigen ontologischen Form, wobei sie die symbolische Kommunikation außen vor lässt. In einer Analogie kann man deshalb auch sagen: Die Phänomenologie geht bei der Beschreibung des Bildes so vor, wie ein Literaturwissenschaftler bei der Analyse fiktiver Welten einer fiktionalen Darstellung, bei der er aber vergisst, dass es sich um eine solche handelt und daher einen Kategorienfehler begeht, wenn er ernsthaft darüber streiten will, ob ein Gegenstand der Darstellung z. B. altert oder nicht. Die Phänomenologie vollzieht eine Art der Bildbeschreibung, die für das *Etwas*

der Darstellung unpassend ist, da sie die Darstellung des Bildes »für wahr« nimmt und vergisst bzw. außen vor lässt, dass sie genau dies nicht ist, sondern ein symbolisches Zeichen, dem eine fiktionale Darstellung zugrunde liegt.

Die symbolische Kommunikation muss, wie deutlich geworden sein sollte, bei der Bildwahrnehmung explizit mit eingeschlossen werden. Die Fiktionalitätsverweise im Bild zwingen den Betrachter die Darstellung des Bildes auch mit dieser Haltung bzw. diesem Rezeptionsmodus gegenüberzutreten. Das heißt dass man sich auf der kommunikativen Ebene anders gegenüber der *Darstellung* verhalten muss als bei einem realen Gegenstand, was aber wiederum nicht heißt, dass man auch dem *Dargestellten* so gegenüber treten muss (Live-Schaltung). Man kann daher die Darstellung im Bild als besondere Form des Seins betrachten, diese besondere Form existiert allerdings nur in der Realität durch symbolische Kommunikation, die wiederum im Rezeptionsmodus der Fiktionalität aufgefasst werden muss. Eine Bilddarstellung muss als solche erkannt und verstanden werden, da sie in einen Kommunikationsprozess eingebunden ist, der die richtige Verwendung von Zeichen einschließt. Bilder kennzeichnen durch ihre Form immer die Irrealität ihrer eigenen Darstellung, die als solche erkannt werden muss.

4. Fazit

Mit der in dieser Arbeit beschriebenen Form des Bildes und der Bildbeschreibung kann man auch die von Wiesing getätigte Aussagen und Schlussfolgerungen besser verstehen und entkräften, wenn er z. B. schreibt:

»Wenn das Bild einen Sinn hat und auf etwas Bezug nimmt, ist es in der Tat angemessen, die Rezeption des Bildes als Lesen des Bildes zu beschreiben; wenn hingegen das Bild ein Bildobjekt präsentiert, dann ist es ganz abwegig anzunehmen, daß Bilder gelesen werden, denn Bildobjekte werden nicht gelesen, sondern gesehen; Schaufenster werden auch nicht gelesen, sondern angeschaut.« (WIESING 2005: 34)

Diese Arbeit sollte folgendes deutlich gemacht haben: Bei einem Bild handelt es sich notwendig um ein vom Menschen geschaffenes Medium, das ein zum Zwecke der symbolischen Kommunikation gefertigtes symbolisches Zeichen ist, das im Rezeptionsmodus der Fiktionalität aufgefasst werden muss. Bilder nehmen immer notwendig auf etwas Bezug und der Betrachter kommt nicht drum herum, ihm einen Sinn oder Inhalt zuzuschreiben, da er die im Bild sichtbare Form mit und in seine bisherige Erfahrung einordnen muss, also eine Referenz herstellen muss. Der Mensch kann daher nur Bilder (als symbolische Zeichen) sehen, weil er die dafür notwendige Eigenschaft der symbolischen Kommunikation besitzt. Fiktionalität ist aber nicht für alle, aber für einige Formen der medialen Darstellungen erforderlich, z. B. der des Bildes.

Wenn daher ein Bild immer Sinn hat und notwendig auf etwas Bezug nimmt, ist es nach Wiesing also angemessen bei der Rezeption von einem Lesen zu sprechen, was notwendig in der kommunikativen Haltung der Fiktionalität geschehen muss. Man kann, wie dies die Phänomenologie macht, die Darstellung im Bild als eine besondere ontologische Form beschreiben, muss dann aber auch, was die Phänomenologie *nicht* macht, die notwendigen Kriterien der symbolischen

Kommunikation und den damit verbundenen Rezeptionsmodus beachten, der auch plausibel macht, warum Bilder im Gegensatz zu Schaufenstern gelesen und nicht gesehen werden: Bei dem im Schaufenster sichtbaren Gegenständen handelt es sich um reale Gegenstände, während Bilder nur in der symbolischen Kommunikation existente, künstliche »Gegenstände« sind, die als solche auch verstanden und eben nicht nur gesehen werden müssen!

Es sollte auch deutlich geworden sein, dass eine kommunikationswissenschaftliche und semiotische Fundierung zur Bestimmung der Merkmale eines Bildes notwendig ist und dass die Klärung gewisser interdisziplinäre Grundbegriffe wie z. B. Wahrnehmung, Erkenntnis, Kognition und Gedächtnis sowie deren Relationen zueinander geklärt werden sollten, um zu einer adäquaten Bestimmung des Bildbegriffes zu gelangen. Es wäre weiterhin eine sinnvolle Aufgabe, die notwendigen und kontingenten Verhältnisse der unterschiedlichen Zeichenrelationen (Ikon, Index und Symbol) genauer zum Bildbegriff zu analysieren. Weiterhin könnte man die Fiktionalität der Bild-darstellung mit der Kategorie des Eskapismus näher beschreiben und auch genauer untersuchen, wo die Unterschiede und Grenzen zwischen einem statischem Bild und einem Filmbild sind.

Literatur

BURKART, R.: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*. 4. Auflage. Stuttgart [UTB] 2002

GLASERSFELD, E. VON: *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. 7. Auflage. Frankfurt/M. [suhrkamp] 1997

HALAWA, M. A.: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffes*. Köln [Halem] 2008

JONAS, H.: Die Freiheit des Bildens: Homo pictor und die differentia des Menschen. In: JONAS, H.: *Zwischen nichts und Ewigkeit. Zur Lehre vom Menschen*. 2. Auflage. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1987, S. 26-75.

KELLER, U.: *Fiktionalität als literaturwissenschaftliche Kategorie*. Heidelberg [Winter Verlag] 1980

KÖPPE, T.: Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke. In: FRICKE, H.; GABRIEL, G. (Hrsg.): *Explicatio. Analytische Studien zur Literatur und Literaturwissenschaft*. Paderborn [Verlag F. Schöningh] 2008, S. 24-49

LÖTZSCH, F.: Fiktion. In: RITTER, J. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie (Bd. 1-12)*. Darmstadt [Schwabe] 1971 ff, Sp. 951-953

MECKE, J.: Der Prozess der Authentizität. Strukturen, Paradoxien und Funktion einer zentralen Kategorie der modernen Literatur. In: KNALLER, S.; MÜLLER, H. (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffes*. Paderborn [Wilhelm Fink Verlag] 2006, S. 82-114

- NÖTH, W.: *Handbuch der Semiotik*. 2. Auflage. Stuttgart [Metzler] 2000
- NÖTH, W.: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln [Halem] 2005a, S. 33-44
- NÖTH, W.: Warum Bilder Zeichen sind. In: MAJETSCHAK, S. (Hrsg.): *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München [Wilhelm Fink Verlag] 2005b, S. 49-61
- NÖTH, W.: Bildsemiotik. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [suhrkamp] 2009, S. 235-254
- SACHS-HOMBACH, K.: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 2. Auflage. Köln [Halem] 2006
- SCHOLZ, O. R.: Bild, Bildsysteme und ihr Gebrauch. Interview mit Oliver R. Scholz. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 141-151
- SCHOLZ, O. R.: *Bild, Darstellung, Zeichen*. 3. Auflage. Frankfurt/M. [Klostermann] 2009
- WEIDACHER, G.: *Fiktionale Texte – Fiktive Welten. Fiktionalität aus textlinguistischer Sicht*. Tübingen [Gunter Narr] 2007
- WIESING, L.: *Phänomene im Bild*. München [Wilhelm Fink Verlag] 2000a
- WIESING, L.: Sind Bilder Zeichen? In: SACHS-HOMBACH, K.; REHKÄMPER, K. (Hrsg.): *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden [Deutscher Universitätsverlag] 2000b, S. 95-101
- WIESING, L.: Das Bild aus phänomenologischer Sicht. Interview mit Lambert Wiesing. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 152-169
- WIESING, L.: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. [suhrkamp] 2005
- WIESING, L.: Von der perfekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien. In: KOCH, G.; VOSS, C. (Hrsg.): *...kraft der Illusion*. München [Wilhelm Fink Verlag] 2006, S. 89-101
- WIESING, L.: *Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie*. Frankfurt/M. [suhrkamp] 2009
- ZIPFEL, F.: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin [Erich Schmidt Verlag] 2001

Sandy Rücker

McLuhans *global village* und Enzensbergers *Netzstadt* – Untersuchung und Vergleich der Metaphern

Abstract

Due to the rapid development in the field of media in the recent decades and because of the resulting global networking, many metaphors have been and are still created which describe these contexts. This article contrasts two of these metaphors, namely Marshall McLuhan's famous *global village* and Hans Magnus Enzensberger's *Netzstadt*. First, both metaphors will be investigated separately and after that they will be compared. It will be worked out in which publications and in which contexts the metaphors are used in each case, to which they relate and how they are connotated. It turns out that – although both metaphors have been coined in the context of media and the linguistic material is similar – there are differences alone because of the temporal distance of nearly 40 years which is between the two metaphor creations: Because of the time, behind McLuhan's metaphor is still an electronic net which has changed into a digital at Enzensberger.

Aufgrund der rasanten Entwicklung im Bereich der Medien in den letzten Jahrzehnten und der daraus resultierenden globalen Vernetzung wurden und werden noch immer zahlreiche Metaphern geprägt, welche diese Zusammenhänge wiedergeben. Dieser Beitrag kontrastiert zwei dieser Metaphern, nämlich das berühmte *globale Dorf* von Marshall McLuhan und die *Netzstadt* von Hans Magnus Enzensberger. Dabei werden die beiden Metaphern zunächst getrennt voneinander untersucht und anschließend miteinander verglichen, wobei herausgearbeitet wird, in welchen Publikationen und Kontexten die Metaphern jeweils verwendet werden, worauf sie sich beziehen und wie sie konnotiert sind. Es zeigt sich, dass, obwohl beide Metaphern im Kontext Medien geprägt wurden und das sprachliche Material ähnlich ist, sich alleine aufgrund der zeitlichen Distanz von

beinahe 40 Jahren, die zwischen beiden Metaphernschöpfungen liegt, Unterschiede ergeben: Hinter McLuhans Metapher steht zeitbedingt noch ein elektronisches Netz, das sich bei Enzensberger zu einem digitalen gewandelt hat.

1. Einleitung

In Anbetracht der Tatsache, dass der Mensch seit unzähligen Jahrtausenden Medien nutzt – seien es beispielsweise die gesprochene Sprache, Bilder oder Schrift –, ist es geradezu verwunderlich, dass erst das 20. Jahrhundert zum Jahrhundert der Medientheorien avancierte und dass diese erst im kanadischen Literaturwissenschaftler Marshall McLuhan (1911 bis 1980) (vgl. MARCHAND 1999: 27, 391; SCHULTZ 2004: 31; Baltés 2005: 75; MARGREITER 2007: 135) mit seinen zahlreichen Beiträgen aus den 1960ern, vor allem aber mit seinem Buch *Understanding Media* (McLUHAN 1964), ihren eigentlichen Begründer fanden. Das Thema dieser Arbeit sind nun die Metaphern *global village* von McLuhan und *Netzestadt* von Enzensberger.

Neben McLuhans wohl berühmtesten Satz *The medium is the message*. (vgl. McLUHAN 1992: 17) erlangte auch sein *global village* große Bekanntheit – selbst in den Duden fand diese Metapher Eingang (vgl. Duden – Band 2 – 1999: 849) – und wurde vor allem in den letzten Jahren im Zusammenhang mit dem Internet inflationär gebraucht. Eine ähnliche Metapher, *Netzestadt*, prägte der 1929 geborene (vgl. HEES 2005: Sp. 536) deutsche Schriftsteller, Lyriker, Hörspielautor, Essayist und Übersetzer Hans Magnus Enzensberger. Obwohl Enzensberger nie eine geschlossene Medientheorie entworfen hat (vgl. VIEHOFF 2002a: 78), zieht sich der Themenkomplex Medien in Form von Essays und Aufsätzen durch sein gesamtes Schaffen: 1957 *Die Anatomie einer Wochenschau*, ebenfalls 1957 *Die Sprache des Spiegel. Moral und Masche eines Magazins*, 1962 *Journalismus als Eiertanz. Beschreibung einer allgemeinen Zeitung für Deutschland*, 1970 der berühmte *Baukasten zu einer Theorie der Medien*, 1983 *Der Triumph der Bild-Zeitung oder Die Katastrophe der Pressefreiheit*, 1988 *Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind*, 2000 die Publikation des an der Universität Erfurt gehaltenen Vortrags *Das digitale Evangelium. Propheten, Nutznießer, Verächter*¹.

Es stellt sich die Frage, inwiefern McLuhans berühmtes *globales Dorf* und Enzensbergers *Netzestadt* miteinander korrespondieren. Eine Untersuchung, welche sich dieser Thematik widmet, gibt es bislang nicht. – Zwar beschäftigte man sich im Zusammenhang mit McLuhans Medientheorie immer wieder mit dem *global village* (beispielsweise BÜHL 2000: 33f; SPAHR 2000: 68-76; BALTÉS 2005: 73-76), aber Enzensbergers Metapher *Netzestadt* ist bislang gänzlich unerforscht, wenn man einmal von einem kurzen Abschnitt zu Enzensbergers Perspektive auf das Internet absieht, die Schlösser (2009: 46-48) gibt². Dieser Aufsatz versucht daher, Antworten auf die Fra-

1 Interessant ist dabei auch, dass sich Enzensberger mehrfach auf McLuhans medientheoretische Überlegungen bezogen hat, worauf hier jedoch nicht näher eingegangen werden kann: 1970 im *Baukasten* (vgl. 177f), 1978 in den Essays *Unkraut* (vgl. 174f) und *Die Vorzüge der Stecknadel und das »andere Buch«*. *Über eine mögliche Zukunft des Buches* (vgl. 315) und 2000 im *Digitalen Evangelium* (vgl. GLOTZ 2000: 10, 12).

2 Weswegen in diesem Abschnitt auch kaum Sekundärliteratur herangezogen werden kann, sodass der Teil, der sich mit Enzensberger befasst, kürzer ausfallen wird als die Untersuchung McLuhans.

gen zu geben, worauf sich die Metaphern McLuhans und Enzensbergers beziehen und wie die bezeichneten Inhalte konnotiert sind.

Um diese Fragen zu beantworten, wird folgendes Vorgehen gewählt: In Kapitel 2 werden die Metaphern *global village* (Kapitel 2.1) und *Netzestadt* (Kapitel 2.2) zunächst getrennt voneinander untersucht und anschließend miteinander verglichen (Kapitel 2.3). Dabei sollen folgende Leitfragen berücksichtigt werden: Wann und in welchen Publikationen verwenden McLuhan und Enzensberger die von ihnen geprägten Metaphern? In welchen Zusammenhängen werden die Metaphern genutzt und worauf wird sich mit ihnen bezogen? Sind die Metaphern beziehungsweise ihre Inhalte positiv oder negativ konnotiert und werden die Inhalte mit nachvollziehbaren Argumenten bewertet? Kapitel 3 dient der Zusammenfassung der Ergebnisse und verweist auf offen gebliebene Fragen.

Es handelt sich hierbei also nicht um eine Arbeit, in der unterschiedliche Ansichten vorgestellt und eine der Ansichten mittels besserer Argumente durchgesetzt werden soll. Vielmehr geht es darum, aufzuzeigen, was McLuhan und Enzensberger unter den von ihnen geprägten Metaphern verstehen, und die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen beiden Metaphern herauszuarbeiten. Dabei wird die These vertreten, dass, obwohl beide Metaphern im Kontext Medien geprägt wurden und das sprachliche Material ähnlich ist, sich alleine aufgrund der zeitlichen Distanz von beinahe 40 Jahren – so viel sei vorweggenommen – Unterschiede ergeben müssen.

2. Untersuchung und Vergleich der Metaphern *global village* und *Netzestadt*

Dieses Kapitel widmet sich der Untersuchung und dem Vergleich der Metaphern *global village* und *Netzestadt* von McLuhan und Enzensberger. Dabei scheint es hilfreich zu sein, sich zuvor noch einmal zu vergegenwärtigen, was man unter einer Metapher versteht. Eine Metapher ist ein uneigentlicher, bildlicher Ausdruck, der aus einem abgekürzten Vergleich, das heißt einem Vergleich ohne Vergleichswort, entstanden ist. Es wird also ein Wort oder auch eine Wortgruppe aus dem eigentlichen Bedeutungszusammenhang auf einen anderen, im entscheidenden Punkt durch Ähnlichkeit oder Analogie vergleichbaren Bereich übertragen (vgl. VON WILPERT 2001: 513). Im Folgenden muss also nicht nur die Frage beantwortet werden, worauf man sich mit den Metaphern bezieht, sondern auch, worin die Gemeinsamkeit(-en) zwischen McLuhans beziehungsweise Enzensbergers Metapher und dem damit Bezeichneten besteht/-en.

2.1 McLuhans *global village*

McLuhans *global village*, auf Deutsch *globales Dorf*, setzt sich aus dem Substantiv *village* und dem Adjektivattribut *global* zusammen. *Dorf* hat die Semantik einer *ländlichen Ortschaft, einer kleineren Siedlung mit oft bäuerlichem Charakter* (vgl. Duden – Band 2 – 1999: 849). Demgegenüber steht die Bedeutung von *global*, nämlich *weltumspannend* oder *umfassend* (vgl. Duden

– Band 4 – 1999: 1540). Damit könnte man die Metapher auch als Oxymoron bezeichnen, da zwei einander scheinbar widersprechende, sich gegenseitig ausschließende Begriffe miteinander verbunden sind (vgl. VON WILPERT 2001: 581).

Erstmals nachgewiesen ist das »scheinbar paradoxe Begriffspaar« (BALTES 2005: 73) *global village* in der 1960 von McLuhan und Edmund Carpenter herausgegebenen Anthologie der gleichnamigen Zeitschrift *Explorations in Communications* (vgl. BALTES 2005: 73). Dort heißt es: »Die elektronischen Medien der nach-alphabetischen Gesellschaft lassen die Welt auf die Größe eines Dorfes oder eines Stammes schrumpfen, wo alles allen gleichzeitig widerfährt[.]« (CARPENTER / MCLUHAN 1960: XI; zitiert nach der Übersetzung von BALTES 2005: 73). Und weiter: »Fernsehen macht alle Ereignisse im globalen Dorf simultan[.]« (CARPENTER / MCLUHAN 1960: XI; zitiert nach der Übersetzung von BALTES 2005: 73)

Nachfolgend griff McLuhan die Metapher *global village* immer wieder auf, sodass sie zu einem der Schlüsselbegriffe seiner medientheoretischen Überlegungen avancierte. Es folgten unter anderem *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (MCLUHAN 1962), *Understanding Media: The Extensions of Man* (MCLUHAN 1964), *War and Peace in the Global Village* (MCLUHAN / FIORE / AGEL 1968) sowie die posthum erschienenen Publikationen *Laws of Media: The New Science* (MCLUHAN / MCLUHAN 1988) und *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century* (MCLUHAN / POWERS 1989) (vgl. BALTES 2005: 73). Aufgrund von Platzgründen können an dieser Stelle jedoch nicht alle diese Werke bezüglich der Metapher *global village* untersucht werden. Es sei aber darauf hingewiesen, dass McLuhan in späteren Publikationen bereits zum *globalen Dorf* Gesagtes häufig noch einmal wiederholt.

The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man

In seinem Buch *The Gutenberg Galaxy*, in welchem er sich mit der Alphabet-Kultur, mit der Erfindung des Buchdrucks durch Gutenberg und den weitreichenden Konsequenzen dieser Erfindung befasst (vgl. MCLUHAN 1995: 9, 57), teilt McLuhan die Medien- beziehungsweise Menschheitsgeschichte in vier Phasen ein: Auf eine orale und damit auditive Stammeskultur folgt nach Einführung des phonetischen Alphabets eine von der Schrift geprägte visuelle, aber auch noch auditiv-taktile Manuskriptkultur, die im 15. Jahrhundert nach der Erfindung des Buchdrucks durch Johannes Gutenberg von der visuellen Gutenberg-Galaxis abgelöst wird, welche dem Buch McLuhans als Titel diene. Diese wurde wiederum durch das wieder auditiv und taktil orientierte elektronische Zeitalter verdrängt (vgl. MCLUHAN 1995: 21-40; SPAHR 2000: 59; HÖLTSCHL 2005: 77; MARGREITER 2007: 143). Für die Zäsur zwischen den einzelnen Zeitaltern ist somit jeweils das Auftreten eines neuen Mediums verantwortlich (vgl. SPAHR 2000: 59).

Die Gutenberg-Galaxis wurde nach McLuhan praktisch durch die Erfindung der Telegrafie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und theoretisch 1905 durch die Entdeckung des gekrümmten Raumes aufgelöst (vgl. MCLUHAN 1995: 313). Seitdem, so McLuhan, befinden wir uns in einem

»Marconi-³ (oder elektronischen) Zeitalter [...]« (McLUHAN 1995: 180; Fußnote von mir, S.R.), in welchem die elektronische Technik den Individualismus des Buchdruckzeitalters als überholt erscheinen lässt und wir zur Kooperation gezwungen sind. Das gesprochene Wort ist auf dem Wege, durch die Elektrotechnik seine alte Bedeutung wiederzuerlangen, das heißt, wir leben in einer »neuen Stammeskultur« (McLUHAN 1995: 39), in welcher das Bedürfnis nach Dialog und Teilnahme wiederhergestellt ist (vgl. McLUHAN 1995: 1 f, 35, 175 f): »Die neue elektronische Interdependenz verwandelt die Welt in ein globales Dorf.« (McLUHAN 1995: 39; im Original Hervorhebung durch Fettdruck)

McLuhan konstatiert also aufgrund der Vernetzung durch elektronische Medien zu Beginn der 1960er eine Rückentwicklung zur Abhängigkeit und zur Gemeinschaft, wobei aber die Jahrhunderte des Alphabetismus und des Buchdrucks nach wie vor einen starken Einfluss auf den Menschen ausüben würden (vgl. McLUHAN 1995: 35). Die Welt wird durch die elektronischen Medien wieder zu einer Dorfgemeinschaft zusammengezogen oder – aus der anderen Perspektive betrachtet – das Dorf wird zu einem globalen ausgedehnt. Es zeigt sich, dass die Metapher *global village* und die elektronischen Medien eng zusammengehören, ja dass es ohne die elektronischen Medien kein *global village* geben würde.

Inspiziert wurde McLuhan offensichtlich vom Jesuiten und Paläontologen Pierre Teilhard de Chardin, den er auch zitiert:

»Die Eisenbahn, [...] das Automobil, das Flugzeug ermöglichen es heute, den physischen Einfluß jedes Menschen, der einst auf einige Kilometer beschränkt war, auf Hunderte von Meilen auszudehnen. Ja noch mehr: dank dem wunderbaren biologischen Ereignis der Entdeckung der elektromagnetischen Wellen findet sich von nun an jedes Individuum (aktiv und passiv) auf allen Meeren und allen Kontinenten gleichzeitig gegenwärtig und verfügt über dieselbe Ausdehnung wie die Erde.« (TEILHARD DE CHARDIN 1959: 232; vgl. McLUHAN 1995: 39)

Unter der medientheoretischen Perspektive McLuhans wandelte sich Chardins globales Bewusstsein zum *globalen Dorf* (vgl. FREYERMUTH 2005: 204).

Understanding Media: The Extensions of Man

Bereits am Ende von *The Gutenberg Galaxy* hatte McLuhan sein folgendes Buch *Understanding Media* angekündigt, in welchem er ein Verständnis der gegenwärtigen Medien anstreben wollte (vgl. McLUHAN 1995: 345). Das Buch enthält neben einer Einleitung und sieben Kapiteln über Medien im Allgemeinen weitere 26 Kapitel, in denen er jeweils ein Medium charakterisiert.

Was sich schon in *The Gutenberg Galaxy* zeigte (s. o.), formuliert McLuhan in *Understanding Media* noch einmal expliziter: Wir befinden uns in einem Zeitalter der Implosion, in welchem die »Familie der Menschheit [...] wieder zu einem großen Stamm« (McLUHAN 1992: 201) zusammen-

3 Guglielmo Marchese Marconi, ein italienischer Ingenieur und Physiker, der für seine Pionierleistungen auf dem Gebiet der drahtlosen Nachrichtenübermittlung 1909 den Nobelpreis für Physik erhielt (vgl. Brockhaus – Band 17 – 2006: 660).

wächst. In diesem Zeitalter der Implosion weisen die Welt, der Computer als »elektronisches Gehirn« (McLUHAN 1995: 40) und das biologische Gehirn⁴ des Menschen aufgrund der Vernetzungen ähnliche Strukturen auf:

»Nach dreitausendjähriger, durch Techniken des Zerlegens und der Mechanisierung bedingter Explosion erlebt die westliche Welt eine Implosion. In den Jahrhunderten der Mechanisierung hatten wir unseren Körper in den Raum hinaus ausgeweitet. Heute, nach mehr als einem Jahrhundert der Technik der Elektrizität, haben wir sogar das Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit [...] Raum und Zeit aufgehoben.« (McLUHAN 1992: 11; vgl. 59, 79, 395)

Damit ist das Gutenberg-Zeitalter für McLuhan durch Mechanisierung, das elektronische Zeitalter durch Automatisierung gekennzeichnet. Während die Mechanisierung Zerlegung, Aufeinanderfolge und Zentralisierung mit sich brachte, findet bei der Automatisierung eine Dezentralisierung – jeder Ort kann zum Zentrum werden, es sind keine massiven Anhäufungen erforderlich – statt und durch die Geschwindigkeit wird alles wieder instantan (vgl. McLUHAN 1992: 17, 22, 51, 396). Gleichzeitig bringt McLuhan mit dem Stichwort *Elektrizität – Stromkreis* den Kreis(-lauf) als einen weiteren Aspekt ein, der an die Urgesellschaft erinnert: Auch das kleine Dorf ruht in sich (vgl. McLUHAN 1992: 397).

Zentral ist bei der Unterscheidung zwischen Gutenberg- und elektronischem Zeitalter die Wirkung der im jeweiligen Zeitalter wichtigen Medien. Intensität und Detailreichtum – Merkmale von heißen Medien⁵ wie der Schrift – bringen Spezialisierung und Aufteilung mit sich, was nach McLuhan zu einer Zersplitterung der Stammesorganisation führt, die nicht spezialisierten Techniken wie Rundfunk oder Fernsehen bewirken das Gegenteil (vgl. McLUHAN 1992: 36 f): »Spezialisierte Techniken zerstören die Stammesorganisation, die nichtspezialisierte Technik der Elektrizität stellt sie wieder her.« (McLUHAN 1992: 37) Elektronische Medien haben demzufolge einen implosiven Charakter, der zum *global village* führt. Eine besondere Stellung nimmt nach McLuhan dabei das Fernsehen ein, das wesentlich dazu beiträgt, dass es nach der Dominanzsetzung des visuellen Sinns im Gutenberg-Zeitalter wieder zu einem Ausgleich des Sinneshaushaltes kommt: »Was die elektrische Implosion oder Zusammenballung für die Beziehung zwischen Menschen und Völkern bewirkt hat, bewirkt das Fernsehbild für die Beziehungen innerhalb der Persönlichkeitsstruktur und der Sinnesorganisation.« (McLUHAN 1992: 367) Der »multisensorische Aspekt des Fernsehens« (SANDBOTHE 2001: 160) erzeuge also »auf der Ebene der Sinne eine neue Form der Gemeinschaft – eine Sinnesgemeinschaft« (SANDBOTHE 2001: 160).

Es wird deutlich, dass McLuhan das elektronische Zeitalter der Gutenberg-Galaxis vorzieht. Um nur einige der weiteren Vorteile des elektronischen Zeitalters zu nennen, die McLuhan anführt: Im Zeitalter der Automation werde der Konsument zugleich zum Produzenten (vgl. McLUHAN 1992: 397).

4 Das zentrale Nervensystem des Menschen besteht aus Gehirn und Rückenmark, wobei das Gehirn etwa 100 Milliarden Neuronen – Zellen, die dem Empfang, der Leitung und Übertragung elektrochemischer Signale dienen – besitzt, welche etwa 100 Billionen Verbindungen bilden (vgl. PINEL 2001: 1, 55, 59).

5 McLuhan unterscheidet heiße und kalte Medien. Heiße Medien beanspruchen nur einen Sinn, sind detailreich und erfordern beim Rezipienten nur eine geringe Partizipation. Kalte Medien sprechen dagegen mehrere Sinne an, sind weniger detailreich und verlangen vom Rezipienten eine größere Beteiligung. Beispielsweise sind das Radio, der Film und die Fotografie heiße Medien; das Telefon, das Fernsehen und die Karikatur kalte Medien (vgl. McLUHAN 1992: 35 f).

Der Mensch werde von der mechanischen und spezialisierten Routinearbeit – McLuhan denkt hier offensichtlich an Taylorismus und Fließbandarbeit – befreit, was eine entsprechende Allgemeinbildung erforderlich mache (vgl. McLuhan 1992: 406). Dennoch verurteilt McLuhan nicht alle Merkmale der Gutenberg-Galaxis, denn er weist darauf hin, dass man die Natur der Medien – und damit auch der elektronischen Medien – verstehen müsse, um nicht alle westlichen, das heißt von der durch Schrift geprägten Zivilisation, Werte zu verlieren (vgl. McLuhan 1992: 11-14; Marchand 1999: 210). Des Weiteren ist sich McLuhan durchaus bewusst, dass auch das *globale Dorf* nicht ohne Gefahren ist: »Genauso wie wir heute versuchen, den atomaren Fallout unter Kontrolle zu bekommen, werden wir eines Tages versuchen, die schädlichen Nebenwirkungen der Medien zu kontrollieren.« (McLUHAN 1992: 349)

The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century

In dem posthum erschienenen und bezüglich der Urheberschaft umstrittenen (vgl. Baltès 2005: 73) Buch *The Global Village* widmen sich McLuhan und sein Co-Autor Powers den Medien unter Einbeziehung neuer Erkenntnisse aus der Gehirnforschung. Bezüglich der Frage nach dem *global village* werden zwei interessante Aspekte diskutiert, einerseits die Frage nach der Nähe und andererseits die Wertung des *global village*.

Es wurde eingangs die Semantik von *Dorf* bestimmt (vgl. Kapitel 2.1, S. 39). Dabei wurde deutlich, dass ein Dorf eine geringe Extension hat und das Zusammenleben der Menschen folglich durch räumliche Nähe gekennzeichnet ist. Diese physische Nähe wird in McLuhans *global village* zu einer »elektronische[n] Nähe« (McLUHAN / POWERS 1995: 120): Der Raum wird sozusagen durch die Elektrotechnik aufgehoben, Entfernungen werden ausgelöscht (vgl. McLuhan / Powers 1995: 125).

Dass das elektronische Zeitalter ebenso wie das Gutenberg-Zeitalter seine Schwächen hat und nicht etwa ohne Einschränkungen bejaht wird, wird in *The Global Village* immer wieder offensichtlich. Beispielsweise werden starke Bedenken bezüglich der Extension von Kriegen im *global village* geäußert: Da im elektronischen Zeitalter alles miteinander verbunden sei, könne im *global village* ein Krieg nicht begrenzt werden: »Da das elektronische Zeitalter alles umfaßt und alles einschließt, kann ein Atomkrieg im ›Weltdorf‹ nicht – auf welche Grenze auch immer – begrenzt werden.« (McLUHAN / POWERS 1995: 130) Einige der weiteren Schwächen, die McLuhan / Powers bezüglich des elektronischen Zeitalters sehen, sind der Verlust der Sicherheit aufgrund der Entspezialisierung, das Versinken in die elektronische Welt zuhause – soziale Isolierung, möglicher Identitätsverlust, eine drogenähnliche Wirkung der elektronischen Medien, Realitätsverlust, der Verlust der Privatsphäre, eine Zunahme des Terrorismus und eine Überflutung mit Informationen (vgl. McLuhan / Powers 1995: 127-168).

Wenn man die aus den verschiedenen Publikationen McLuhans zusammengetragenen »Fetzen« – denn so muss man es wohl nennen, da McLuhan sich ja nicht zusammenhängend über das *global village* äußert – vereint, ergibt sich Folgendes: Die Metapher *global village* bezeichnet das elektronische Zeitalter und steht damit der Gutenberg-Galaxis gegenüber. Zentral ist der Gedanke eines weltumspannenden Netzes, eines elektronischen Nervensystems, das die Welt zu einem *globalen*

Dorf zusammenzieht, wie auch Baltés (2005: 73) bemerkt. Dabei geht es keineswegs lediglich oder vor allem um eine Verflechtung der Politik, wie Kaiser (2002: 196) behauptet. Es handelt sich vielmehr um eine umfassende Vernetzung auf wirtschaftlicher, sozialer, kultureller und schließlich auch politischer Ebene (vgl. auch Duden – Band 2 – 1999: 849). Das *globale Dorf* ist durch einen ausgeglichenen Sinneshaushalt gekennzeichnet, denn »[d]as Zeitalter der Information fordert den gleichzeitigen Einsatz aller Sinne« (HARTMANN 2000: 267).

Man muss Marchand zustimmen, der an mehreren Stellen seiner McLuhan-Biografie betont, dass McLuhan »nicht ganz so begeistert von dem neuen elektronischen Zeitalter war, wie manche Kritiker meinten« (MARCHAND 1999: 242; vgl. 210). Natürlich ist das *globale Dorf* bei McLuhan positiver konnotiert als die Gutenberg-Galaxie, und zwar scheint McLuhan mit Zunahme der Publikationen das elektronische Zeitalter kritischer zu sehen, aber selbst wenn man das posthume umstrittene *The Global Village* nicht berücksichtigen würde, kann von einer Sichtweise des *globalen Dorfs* als perfektes Paradies nicht die Rede sein. Eine Position wie die Margreiter, der von den »utopisch-idyllische[n] Züge[n]« (MARGREITER 2007: 142) des *globalen Dorfs* oder einem »nahezu blinden Fortschrittsglauben« (MARGREITER 2007: 153) McLuhans spricht und meint, dass McLuhan »von den Neuen Medien alles Positive erwartet [habe], was der Menschheit in ihrer bisherigen Geschichte vorenthalten worden sei« (MARGREITER 2007: 153; Hervorhebung im Original), ist nicht haltbar, wenn man sich intensiver mit den Publikationen McLuhans beschäftigt. Die berechnete ambivalente Einschätzung des *globalen Dorfs* heben neben Marchand (s. o.) auch Hartmann (2000: 249), Harrasser (2004: 187), Baltés (2005: 75) und Marchessault (2005: 212) hervor.

2.2 Enzensbergers *Netzestadt*

Enzensbergers Metapher *Netzestadt* ist ein Determinativkompositum, das heißt ein Substantiv, bei dem das Bestimmungswort *Netze-* das Grundwort *-stadt* spezifiziert. Eine *Stadt* ist eine größere, dicht geschlossene Siedlung, die mit bestimmten Rechten ausgestattet ist und den verwaltungsmäßigen, wirtschaftlichen und kulturellen Mittelpunkt eines Gebietes bildet (vgl. Duden – Band 8 – 1999: 3688). Ein *Netz* war ursprünglich ein Gebilde aus geknüpften Fäden (vgl. Duden – Band 6 – 1999: 2727). Aufgrund von Bedeutungserweiterungen kann *Netz* heute aber auch zahlreiche andere Inhalte bezeichnen. Im vorliegenden medientheoretischen Zusammenhang scheint sich *Netz* auf ein System von netzartig verzweigten Verteilungsleitungen mit den dazugehörigen Einrichtungen [...] für die Nachrichtenübermittlung (Duden – Band 6 – 1999; Hervorhebung im Original) zu beziehen. Demzufolge wäre eine *Netzestadt* eine Stadt, in welcher aufgrund von Verteilungsleitungen und entsprechenden Einrichtungen eine Informationsübertragung möglich ist.

Um Enzensbergers Metapher *Netzestadt* richtig verstehen und bezüglich ihrer Wertung erschließen zu können, ist es erforderlich, sich nicht nur mit dem Vortrag *Digitales Evangelium* (ENZENSBERGER bzw. GLOTZ 2000) aus dem Jahre 1999 zu befassen, in welchem Enzensberger die Metapher verwendet, sondern auch mit dem *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (ENZENSBERGER 1970): In seinem *Digitalen Evangelium* unterzieht Enzensberger seinen 30 Jahre alten *Baukasten*-Aufsatz »einer kritisch-selbstironischen Analyse und schreibt seine private Medienwissenschaft mit kühler

Distanz unter Benutzung neuer Forschungsergebnisse fort« (GLOTZ 2000: 5). Schließlich soll auch noch kurz auf Enzensbergers FAZ-Beitrag <http://reiseauskunft.bahn.de/bin/query.exe/dn>. *Ende einer Literatur: Die Bahn druckt ihr Kursbuch nicht mehr* (ENZENSBERGER 2008) eingegangen werden.

Baukasten zu einer Theorie der Medien

Im *Baukasten* stellt Enzensberger die sogenannte *Bewusstseinsindustrie*⁶ als Schlüsselindustrie des 20. Jahrhunderts dar: Es würden von den Herrschenden durch die elektronischen Medien Bewusstseinsinhalte aller Art, beispielsweise Meinungen, Urteile und Vorurteile, induziert, um die bestehenden Herrschaftsverhältnisse zu stabilisieren (vgl. ENZENSBERGER 1962a: 10, 12 f).

Nach Enzensberger steckt in den elektronischen Medien aber ein großes Potenzial, eine »mobilisierende Kraft« (ENZENSBERGER 1970: 160): Die elektronischen Medien würden einen selbst steuernden und massenhaften Lernprozess ermöglichen (vgl. ENZENSBERGER 1970: 166) und ein Gegensatz zwischen Produzenten und Konsumenten sei den elektronischen Medien nicht inhärent, sondern müsse künstlich behauptet werden (vgl. ENZENSBERGER 1970: 168). Durch die elektronischen Medien könne jeder wieder zum Sprechen gebracht werden, während das klassische Medium Literatur im gedruckten Buch ein monologisches Medium sei, welches sowohl die Produzenten als auch die Rezipienten isoliere (vgl. ENZENSBERGER 1970: 180, 182; MODICK 1985: 68). – Man fühlt sich an McLuhan erinnert.

Derzeit würden die elektronischen Medien aber nicht der Kommunikation, sondern deren Verhinderung dienen (vgl. ENZENSBERGER 1970: 160). Enzensberger fordert daher die Abschaffung des vorherrschenden repressiven Mediengebrauchs (zentral gesteuertes Programm, ein Sender, Immobilisierung, Passivität und Entpolitisierung der Massen) und die Etablierung eines emanzipatorischen oder sozialistischen Mediengebrauchs (dezentralisierte Programme, jeder Empfänger ein potenzieller Sender, Mobilisierung und Interaktion der Massen, politischer Lernprozess) (vgl. ENZENSBERGER 1970: 173). Seine Hoffnungen zur Überwindung des gegenwärtigen Zustands setzt Enzensberger in »netzartige Kommunikationsmodelle [...], die auf dem Prinzip der Wechselwirkung aufgebaut sind« (ENZENSBERGER 1970: 170).

Wie McLuhan sah also auch Enzensberger ein Jahrzehnt vor der Entwicklung des Personalcomputers das Dezentralisierungspotenzial der modernen Medien voraus (vgl. GLOTZ 2000: 5). Die Entwicklung des Internets hätte Enzensberger aufgrund der im *Baukasten* geforderten Möglichkeit zur Individualkommunikation, der Dezentralisierung und der Möglichkeit des Einzelnen zur Partizipation sehr begrüßen müssen. Doch tatsächlich fiel Enzensbergers Bilanz im Jahre 1999 bei Weitem nicht so überschwänglich aus, wie man aufgrund seines Optimismus im *Baukasten* erwarten würde: Dem Internet wird kein emanzipatorisches Potenzial zugestanden (vgl. SCHLÖSSER 2009: 6), dem Optimismus folgte Ernüchterung.

6 Eine Weiterentwicklung von Horkheimers und Adornos (2000) Kulturindustrie, in welcher die Kunst zur standardisierten und seriell gefertigten Ware wird (vgl. SCHLÖSSER 2009: 40; SCHICHA 2010: 107).

Das digitale Evangelium. Propheten, Nutznießer, Verächter

Enzensberger teilt seinen Vortrag, der sich den modernen Medien, insbesondere aber dem Internet, widmet, in sechs Kapitel ein, wobei das dritte Kapitel mit *Die Netzestadt* überschrieben ist (vgl. GLOTZ 2000)⁷.

Zu Beginn stellt Enzensberger zwei verschiedene Fraktionen der Medienpropheten vor – die Evangelisten, welche unschätzbare Vorteile der Neuen Medien verkünden, und die Apokalyptiker, die vor unabwägbareren Gefahren warnen. Heute, so Enzensberger, würden nur noch die Naivsten in der »globalen Dorfgemeinschaft« (GLOTZ 2000: 12) – ein Seitenhieb an McLuhan – die Lösung unserer Probleme sehen. Weltweite Kommunikation und Vernetzung, direkte elektronische Demokratie, gleichberechtigter Zugang zu Informationen, Abbau von Hierarchien und nachhaltige Nutzung von Ressourcen seien einige der Verheißungen der Evangelisten. Dass Enzensberger diese Sichtweise ebenso wenig teilt wie die der Apokalyptiker, die behaupten, dass wir in einer Welt der Mutanten und der Simulation leben, wird schnell deutlich (vgl. GLOTZ 2000: 12 f; vgl. auch SCHLÖSSER 2009: 46).

Der Abschnitt über die *Netzestadt*, in dessen Zentrum das Internet steht, beginnt mit einem Zitat aus Brechts Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, ohne dass Enzensberger den Titel des Werkes erwähnen würde. Enzensberger zitiert folgende Stelle:

»Darum laßt uns hier eine Stadt gründen / Und sie nennen Mahagonny / Das heißt: Netzestadt! / Sie soll sein wie ein Netz / Das für die eßbaren Vögel gestellt wird. / Überall gibt es Mühe und Arbeit / Aber hier gibt es Spaß. / Denn es ist die Wollust der Männer / Nicht zu leiden und alles zu dürfen. / Das ist der Kern des Goldes.« (BRECHT 1930: 336; vgl. GLOTZ 2000: 15)

In der Oper, die 1930 uraufgeführt wurde (vgl. KNOPF 2006: 136), gründen drei Schwindler die Paradiesstadt Mahagonny. Doch es zeigt sich, dass bloßer Genuss auf Dauer langweilig wird und dass man, obwohl man alles hat, nicht glücklich wird (zu einer ausführlichen Inhaltsangabe vgl. KNOPF 2000: 103-105). Die Stadt Mahagonny gibt es in Wirklichkeit nicht, sie ist eine Erfindung Brechts, eine Illusion (vgl. KNOPF 2006: 87). Fakt aber ist, dass Mahagonny aufgrund ihrer paradiesischen Verheißungen die Menschen fesseln, wie ein Netz gefangen nehmen soll.

Enzensberger bezieht sich im Folgenden auf seinen *Baukasten*-Aufsatz und fährt mit einem resignativen Fazit fort:

»Wohl gesprochen in einer Zeit, da vom Internet noch keine Rede war. Doch führte der Versuch des Verfassers, die Medienpraxis zu überholen, zu allerhand Erwartungen, die heute naiv anmuten. Dem imaginären Netz der Zukunft wurden – ganz im Gegensatz zu den alten Medien – utopische Möglichkeiten zugeschrieben. Seine emanzipatorische Potenz stand für den Dichter außer Frage. Ganz im Sinne der marxistischen Theorie hegte er ein unbegrenztes Zutrauen in die berühmte »Entfaltung der Produktivkräfte«, eine materi-

⁷ Die weiteren Kapitelüberschriften lauten *Die Bocksprünge der Theorie* (Kapitel 1), *Der Gebrauchswert als Bremser* (Kapitel 2), *Gewinn- und Verlustrechnung* (Kapitel 4), *Ein bißchen politische Ökonomie* (Kapitel 5) und *Diesseits der Medien* (Kapitel 6).

alistische Variante der christlichen Trias von Glaube, Liebe und Hoffnung. Heute würden auf derartige Verheißungen nur die Evangelisten des digitalen Kapitalismus schwören. Vielleicht empfiehlt sich daher dreißig Jahre später eine gewisse Nüchternheit.« (GLOTZ 2000: 16 f)

Doch trotz aller enttäuschten Hoffnungen, Enzensbergers Prognose von der Unterscheidung zwischen zentral gesteuerten und dezentral verfassten Medien sei eine richtige gewesen: »In diesem Sinn ist das Netz tatsächlich eine utopische Erfindung: Es hat den Unterschied zwischen Sender und Empfänger abgeschafft.« (GLOTZ 2000: 17) Die Frage, ob der Leser im Internet selbst zum Produzenten wird, lässt sich aber wohl nicht so einfach beantworten, wie es Enzensberger tut: Zwar ist es richtig, dass der Leser bei der Lektüre seinen eigenen Hypertext⁸ hervorbringt, aber dabei wird er natürlich nicht wirklich zu einem Autor. Nur wenn dem Rezipienten tatsächlich das Recht eingeräumt wird, den Hypertext durch Hinzufügen von Kommentaren oder neuen Verknüpfungen zu erweitern, wird er im wörtlichen Sinne zu einem Autor (vgl. WIRTH 2005: 87, 90).

Enzensbergers Kritik an den digitalen Medien, speziell dem Internet, wird an den verschiedensten Stellen deutlich, beispielsweise wenn er vom »Gewirr der Kabel« (GLOTZ 2000: 15), vom »nagelneue[n] Schrott« (GLOTZ 2000: 15) oder von der »Verschmutzung des Netzes durch die Werbung« (GLOTZ 2000: 18) spricht oder sagt, dass das Internet »ein Dorado für Kriminelle, Intriganten, Hochstapler, Terroristen, Triebtäter, Neonazis und Verrückte« (GLOTZ 2000: 18) sei. Weitere Probleme sind die Benutzerfeindlichkeit, die nach Enzensberger zwei Drittel der Bevölkerung vom Gebrauch ausschließt (vgl. GLOTZ 2000: 15), die Anfälligkeit der digitalen Technik (vgl. GLOTZ 2000: 19) und die sinkende Halbwertszeit der Speichermedien (vgl. GLOTZ 2000: 21). Auch die Qualität der im Internet dargebotenen Informationen sei schlecht: Die »Verwechslung von bloßen Daten mit sinnvoller Information« (GLOTZ 2000: 20), die »endlose[...] Suche nach dem Kontext« (GLOTZ 2000: 20) und die »schiere Menge an Material« (GLOTZ 2000: 20), das sind die Kritikpunkte Enzensbergers. Letztendlich sei der unbeschränkte Zugang zum Netz – obwohl einer seiner größten Vorzüge – mit gravierenden Nachteilen erkaufte, da nicht nur jedermann publizieren könne, sondern auch in den Text des anderen eingreifen, ihn kopieren, umschreiben, plagieren und fälschen könne (vgl. GLOTZ 2000: 20 f).

Daher lautet Enzensbergers Fazit zum Thema Internet: »Kurzum, das interaktive Medium ist weder Fluch noch Segen; es bildet schlicht und einfach die Geistesverfassung seiner Teilnehmer ab.« (GLOTZ 2000: 18) Das heißt wohl, dass der Zustand oder die Qualität des Internets eine Spiegelung der Gesellschaft ist. »Enzensberger positioniert sich also in einer mittleren und skeptischen Position, die trotz aller relativierenden Erfahrungen und Vorbehalte auch die besondere Bedeutung der Medientechnologien im Auge behält[.]« (SCHLÖSSER 2009: 47) Sowohl die Verheißungen der Evangelisten, die eine Erlösung von allen Übeln weissagen, als auch die von den überzeugten Apokalyptikern sind nach Enzensberger der Lächerlichkeit preiszugeben (vgl. GLOTZ 2000: 25).

8 Der Ausdruck *Hypertext* bezeichnet eine Form des nicht sequenziellen Schreibens, bei dem verschiedene Textteile so miteinander verknüpft sind, dass der Leser zwischen verschiedenen Lektürepfaden wählen kann (vgl. VIEHOFF 2002b: 142; WIRTH 2005: 86).

***<http://reiseauskunft.bahn.de/bin/query.exe/dn>. Ende einer Literatur:
Die Bahn druckt ihr Kursbuch nicht mehr***

Anlässlich der Verkündung der Deutschen Bahn, dass man das Kursbuch nur noch im Internet und auf CD-Rom veröffentlichen werde, hat Enzensberger diesen kurzen FAZ-Beitrag publiziert. Im Zentrum steht die Frage oder vielmehr die Feststellung, ob / dass es nur noch eine Frage der Zeit sei, bis das Internet obligatorisch sein werde, bis jeder, der kein Internet zur Verfügung habe, zum »asozialen Penner« (ENZENSBERGER 2008: 31) werde. Was Enzensberger hier also anspricht und kritisiert, ist die Tatsache, dass eben nicht jeder einen Internetzugang hat, dieser aber vielleicht bald die einzige Möglichkeit sein wird, um Bankgeschäfte, Verwaltungsakte oder dergleichen zu erledigen (vgl. ENZENSBERGER 2008: 31). Ein *global village*, bei dem jeder mit jedem kommunizieren kann, jeder mit jedem elektronisch vernetzt ist, wird es demnach nicht geben. Im Gegenteil: Dass nicht jeder über das Internet verfügen kann, wird vielmehr zu sozialer Ausgrenzung führen. Dieser Feststellung ist zuzustimmen.

Wie bei McLuhans *global village* sollen auch hier noch einmal die wichtigsten Punkte aus den untersuchten Publikationen zusammengefasst werden. *Netz* meint bei Enzensberger weder ein handwerklich gefertigtes Netz, wie zum Beispiel ein Fischernetz, noch ein industriell gefertigtes und automatisiert betriebenes Netz, wie zum Beispiel das Telefonnetz (vgl. Kapitel 2.2, S. 43), sondern ein digitales, von Software gesteuertes Netz – das Internet (vgl. FREYERMUTH 2005: 200). Die Metapher *Netzestadt* referiert nicht nur darauf, dass man wie bei McLuhan weltweit elektronisch miteinander verbunden ist, sondern auch auf die Konnotation von Brechts *Netzestadt* Mahagonny, welche als Symbol für ein gescheitertes Paradies steht. Demzufolge ist die *Netzestadt* bei Enzensberger negativ konnotiert, auch wenn Enzensberger dem Internet durchaus Chancen zugesteht.

2.3 Vergleich der beiden Metaphern

Nachdem die Metaphern *global village* und *Netzestadt* jeweils einzeln untersucht wurden, sollen nun in einem direkten Vergleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet werden.

Enzensberger begann seine medientheoretischen Überlegungen 1957, McLuhan publizierte sein erstes Buch, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, 1951, sodass beide etwa zeitgleich begannen, sich mit Medien zu beschäftigen. Allerdings verwendete McLuhan sein *global village* erstmals 1960, Enzensberger prägte die Metapher der *Netzestadt* 1999, also beinahe 40 Jahre später – 40 Jahre, in denen im Bereich der Medienentwicklung Quantensprünge gemacht wurden.

Beide Metaphern beziehen sich auf Neue Medien und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft. Bei Enzensberger, der seine Metapher von Brecht übernommen hat, gibt es jedoch einen starken Bezug zum Internet, der bei McLuhan noch nicht gegeben sein konnte. McLuhans Metapher – im Gegensatz zu Enzensberger hat er diese selbst erfunden, auch wenn er möglicherweise durch frühere Prägungen beeinflusst war – bezieht sich daher auf elektronische Medien, wie zum Beispiel den Fernseher oder das Telefon.

Bei McLuhan sind die Metapher *globales Dorf* und das elektronische Zeitalter im Prinzip synonym, das heißt, *global village* bezeichnet eines, das aktuelle, der vier von McLuhan unterschiedenen Menschenalter – also weniger einen Ort als einen Zeitraum. Das Tertium Comparationis zwischen Metapher und bezeichnetem Inhalt lässt sich wie folgt erklären: In einem kleinen Dorf kennt man sich, jeder kann mit jedem in Kontakt treten, man erfährt innerhalb kurzer Zeit, was am anderen Ende des Dorfes geschieht, die Wegstrecken sind gering. *Global* meint *weltumspannend*: Durch die elektronischen Medien ist man weltweit miteinander vernetzt, und was einst die Charakteristika eines Dorfes waren, gilt nun für die ganze Welt: Selbst wenn man Tausende von Kilometern voneinander entfernt wohnt, kann man sich mithilfe der elektronischen Medien kennenlernen beziehungsweise miteinander kommunizieren. Außerdem braucht man nur den Fernseher oder das Radio einzuschalten und schon erfährt man, was am anderen Ende der Welt zeitgleich geschieht. »Die Welt werde also durch die Neuen Medien zu einem einzigen, großen, vernetzten Dorf [...].« (MARGREITER 2007: 141; Hervorhebungen im Original) Die Merkmale von *Dorf* und *global* wurden somit von McLuhan auf die der gegenwärtigen Medienwelt übertragen und diese charakteristische globale Zusammenziehung wurde dann wiederum genutzt, um die Epoche der elektronischen Medien zu bezeichnen, die von McLuhan zwar positiver bewertet wird als das vorangegangene Gutenberg-Zeitalter, aber ebenfalls nicht als ohne Schwächen dargestellt wird. Natürlich ist McLuhans Metapher in dem Sinne verkürzt, dass nicht wirklich jeder mit jedem durch die elektronischen Medien in Kontakt treten kann, weil in großen Teilen der Welt die Infrastrukturen und die finanziellen Mittel dafür nicht gegeben sind. Außerdem ist es ein großer Unterschied, ob man beispielsweise selbst bei einer Natur- oder Hungerskatastrophe anwesend, das heißt davon betroffen, ist oder ob man nur durch Medien davon erfährt, wie auch Bühl (2000: 33) bemerkt.

Bei Enzensberger geht es nicht primär um die Bezeichnung einer bestimmten Epoche wie bei McLuhan, sondern um die Beschreibung medialer Verhältnisse im Zeitalter des Internets. Enzensbergers Metapher scheint doppelt motiviert zu sein: Zum einen gibt es in einer Stadt verschiedenste Netze beziehungsweise netzartige Gebilde, wie zum Beispiel das Straßennetz. Wie bei McLuhan ist heute aber nicht mehr nur eine Stadt durch Netze durchzogen. – Die ganze Welt ist durch das *Internetz* miteinander verflochten. Des Weiteren bezieht sich Enzensberger mit der Übernahme von Brechts Kompositum auch auf deren Inhalt und Konnotation: Die *Netzestadt* Mahagonny erweist sich letztendlich als nicht so paradiesisch wie zunächst gedacht. Auch Enzensbergers Vision vom emanzipatorischen Mediengebrauch und von einer erträumten Erfindung wie dem Internet erwies sich als nicht realisierbar, das heißt, er war wie McLuhan der Vernetzung gegenüber zunächst optimistischer eingestellt. Enzensberger spielt also geschickt mit der Doppelbödigkeit von Brechts *Netzestadt* im Zusammenhang mit dem Internet: Einerseits das Element der Vernetzung, andererseits die Resignation darüber, dass es sich bei einer vernetzten Welt eben nicht um das erträumte Paradies handelt. Da McLuhan bereits 1980 verstorben ist, konnte er nicht wie Enzensberger über die Entwicklung des Internets publizieren und einst Prognostiziertes mit der Realität konfrontieren.

3. Resümee

Gegenstand dieser Arbeit waren die Metaphern *global village* von McLuhan und *Netzestadt* von Enzensberger. Nachdem die Metaphern von McLuhan (Kapitel 2.1) und Enzensberger (Kapitel 2.2) einzeln untersucht wurden, erfolgte ein direkter Vergleich (Kapitel 2.3). Ziel war es also, herauszuarbeiten, inwiefern zwischen den beiden Metaphern Gemeinsamkeiten und Unterschiede bestehen.

Während McLuhan sein *global village* erstmals 1960 in *Explorations in Communications* verwendete und dann in zahlreichen Publikationen wieder aufgriff, stammt Enzensbergers *Netzestadt* aus dem Vortrag *Digitales Evangelium* aus dem Jahre 1999. Beide Metaphern wurden im Rahmen Neuer beziehungsweise moderner Medien geprägt und können als »Metaphern im Kontext der globalen Vernetzung«, so ein Unterkapitel in Bühl (2000), bezeichnet werden. Während McLuhans Metapher *global village* aber das Zeitalter der elektronischen Medien bezeichnet, in welchem die Medien die Welt vernetzen und zu einem Dorf implodieren und gleichzeitig einen Ausgleich des Sinneshaushalts herbeiführen, handelt es sich bei Enzensbergers *Netzestadt* zeitbedingt nicht um ein elektronisches Netz, sondern um ein digitales – das Internet. Weder das *global village* noch die *Netzestadt* ist gänzlich positiv oder gänzlich negativ konnotiert, das heißt, McLuhan und Enzensberger machen die Stärken und Schwächen des von ihnen bezeichneten Zeitalters beziehungsweise des Internets deutlich, wobei beide mit zunehmender Zeit die Schwächen stärker betonen.

Somit konnten alle Leitfragen im Rahmen des in dieser Arbeit Möglichen beantwortet werden. Ebenso wurde die These bestätigt, dass sich trotz des gemeinsamen medialen Kontextes und der sprachlichen Ähnlichkeit aufgrund der zeitlichen Distanz von beinahe 40 Jahren, die zwischen dem *global village* und der *Netzestadt* liegt, Unterschiede ergeben müssen: Hinter den beiden Metaphern befindet sich ein anderer Wissenshorizont. McLuhan konnte viele der Entwicklungen und Gefahren nur vorausahnen, die bei Enzensberger bereits eingetreten waren. Enzensbergers Bezug auf das Internet war bei McLuhan noch nicht möglich, er konnte aufgrund seines zu frühen Todes seine Sichtweise auf das *global village* nach der Erfindung und Verbreitung des Internets nicht mehr bestätigen, widerrufen oder modifizieren.

Es muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass es in diesem Rahmen nicht möglich war, alle Publikationen McLuhans, in welchen er die Metapher des *global village* verwendet, bezüglich eben dieser Metapher zu untersuchen. Offen geblieben ist auch die Frage nach der Rezeption der Metaphern. Schließlich müsste man nicht nur die Metaphern *global village* und *Netzestadt* zusammen betrachten, sondern auch weitere im Kontext moderner Medien und globaler Vernetzung entstandene Metaphern, wie zum Beispiel *Telepolis* oder *Cyberspace* (Ansätze hierzu liefert BÜHL 2000: 21-38).

Abschließend sei noch bemerkt, dass weder McLuhan noch Enzensberger ein klassischer Medienwissenschaftler war beziehungsweise ist – an McLuhans Stil und seinem Umgang mit der Empirie wurde viel Kritik geübt, Enzensberger ist eher ein Essayist als ein Wissenschaftler –, aber beide haben Entwicklungen vorausgesehen, die erst einige Jahrzehnte später eingetreten sind. So ist es auch zu erklären, dass heute sowohl McLuhans Publikationen als auch Enzensbergers *Baukasten*-Aufsatz legendär sind.

Literatur

- BARBEY, R. (Hrsg.): *Hans Magnus Enzensberger. Scharmützel und Scholien. Über Literatur.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009
- BRECHT, B.: Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. In: BRECHT, B.: *Stücke 2.* Berlin, Weimar [Aufbau-Verlag] 1988, S. 333-392
- BRECHT, B.: *Stücke 2.* Berlin, Weimar [Aufbau-Verlag] 1988
- CARPENTER, E.; MCLUHAN, M. (Hrsg.): *Explorations in Communications.* Boston [Beacon Press] 1960
- ENZENSBERGER, H. M.: Die Anatomie einer Wochenschau. In: *Frankfurter Hefte*, 4, 1957, S. 278-285.
- ENZENSBERGER, H. M.: Die Sprache des Spiegel. Moral und Masche eines Magazins. In: *Der Spiegel*, 10, 1957, S. 48-51
- ENZENSBERGER, H. M.: Bewußtseins-Industrie (1962a). In: ENZENSBERGER, H. M.: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie.* Frankfurt/M. [suhrkamp] 1964, S. 7-17
- ENZENSBERGER, H. M.: Journalismus als Eiertanz. Beschreibung einer allgemeinen Zeitung für Deutschland (1962b). In: ENZENSBERGER, H. M.: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie.* Frankfurt/M. [suhrkamp] 1964, S. 18-73
- ENZENSBERGER, H. M.: *Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie.* Frankfurt/M. [suhrkamp] 1964
- ENZENSBERGER, H. M.: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: *Kursbuch*, 20, 1970, S. 159-186
- ENZENSBERGER, H. M.: Die Vorzüge der Stecknadel und das »andere Buch«. Über eine mögliche Zukunft des Buches (1978a). In: BARBEY, R. (Hrsg.): *Hans Magnus Enzensberger. Scharmützel und Scholien. Über Literatur.* Frankfurt/M. [suhrkamp] 2009, S. 313-319
- ENZENSBERGER, H. M.: Unkraut (1978b). In: BARBEY, R. (Hrsg.): *Hans Magnus Enzensberger. Scharmützel und Scholien. Über Literatur.* Frankfurt/M. [suhrkamp] 2009, S. 174-182
- ENZENSBERGER, H. M.: Der Triumph der Bild-Zeitung oder Die Katastrophe der Pressefreiheit. In: *Merkur*, 420, 1983, S. 651-659
- ENZENSBERGER, H. M.: Das Nullmedium oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind. In: *Der Spiegel*, 20, 1988, S. 234-244
- ENZENSBERGER, H. M.: Das digitale Evangelium. In: *Der Spiegel*, 2, 2000, S. 92-101

ENZENSBERGER, H. M.: <http://reiseauskunft.bahn.de/bin/query.exe/dn>. Ende einer Literatur: Die Bahn druckt ihr Kursbuch nicht mehr. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 163, 2008, S. 31

GLOTZ, P. (Hrsg.): *Christoph-Martin-Wieland-Vorlesungen. Das digitale Evangelium. Propheten, Nutznießer, Verächter. Hans Magnus Enzensberger im Disput mit Peter Glotz, José Encarnação, Michael Giesecke, Jo Groebel, Jochen Hörisch, Wolfgang Langenbacher*. Erfurt [Sutton] 2000

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1944). Frankfurt/M. [Fischer] 2000

MCLUHAN, M.: *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*. New York [Vanguard Press] 1951

MCLUHAN, M.: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto [University of Toronto Press] 1962

MCLUHAN, M.: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York [McGraw-Hill] 1964

MCLUHAN, M.; FIORE, Q.; AGEL, J.: *War and Peace in the Global Village*. New York [Bantam] 1968

MCLUHAN, M.; MCLUHAN, E.: *Laws of Media: The New Science*. Toronto [University of Toronto Press] 1988

MCLUHAN, M.; POWERS, B.: *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York [Oxford University Press] 1989

McLuhan, Marshall (1992): *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*. Übersetzt von Meinrad Amann. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau: Econ.

MCLUHAN, M.: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn [Addison-Wesley] 1995

MCLUHAN, M.; POWERS, B.: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn [Junfermann] 1995

TEILHARD DE CHARDIN, P.: *Der Mensch im Kosmos. Le Phénomène humain*. 4. Auflage. München [Beck] 1959

Sekundärtexte und weitere Forschungsliteratur

BALTES, M.: *Global Village*. In: Roesler, A.; Stiegler, B. (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn [Fink] 2005, S. 73-76

BROCKHAUS: *Enzyklopädie in 30 Bänden. Band 17: Linl – Matg. 21., völlig neu bearbeitete Auflage.* Leipzig, Mannheim [Brockhaus] 2006.

BÜHL, A.: *Die virtuelle Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Sozialer Wandel im digitalen Zeitalter. 2. Auflage.* Wiesbaden [Westdeutscher Verlag] 2000

DUDEN: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Band 2: Bedr – Eink. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.* Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich [Dudenverlag] 1999

DUDEN: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Band 4: Gele – Impr. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.* Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich [Dudenverlag] 1999

DUDEN: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Band 6: Lein – Peko. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.* Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich [Dudenverlag] 1999

DUDEN: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache. In zehn Bänden. Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Band 8: Schl – Tace. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.* Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich [Dudenverlag] 1999

FEILCHENFELDT, K. (Hrsg.): *Deutsches Literaturlexikon. Das 20. Jahrhundert. Band 7: Dürrenmatt – Ernestus.* Zürich, München [Saur] 2005

FREYERMUTH, G.: Netzwerk. In: ROESLER, A.; STIEGLER, B. (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie.* Paderborn [Fink] 2005, S. 200-209

HARRASSER, K.: Technoavantgarden – Umbaupläne in ästhetischen, kybernetischen und medientheoretischen Programmatiken. In: KLINGER, C.; MÜLLER-FUNK, W. (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden.* München [Fink] 2004, S. 181-196

HARTMANN, F.: *Medienphilosophie.* Wien [WUV] 2000

HEES, A.: Enzensberger, Hans Magnus. In: FEILCHENFELDT, K. (Hrsg.): *Deutsches Literaturlexikon. Das 20. Jahrhundert. Band 7: Dürrenmatt – Ernestus.* Zürich, München [Saur] 2005, Sp. 536-550

HÖLTZSCHL, R.: Gutenberg-Galaxis. In: ROESLER, A.; STIEGLER, B. (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie.* Paderborn [Fink] 2005, S. 77-81

KAISER, R.: McLuhan, Herbert Marshall. In: SCHANZE, H. (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* Stuttgart, Weimar [Metzler] 2004, S. 196f

KLINGER, C.; MÜLLER-FUNK, W. (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Avantgarden*. München [Fink] 2004

KLOOCK, D.; SPAHR, A.: *Medientheorien. Eine Einführung*. 2., korrigierte und erweiterte Auflage. München [Fink] 2000

KNOPF, J.: *Bertolt Brecht*. Stuttgart [Reclam] 2000

KNOPF, J.: *Bertolt Brecht*. Frankfurt/M. [suhrkamp] 2006

LAGAAY, A.; LAUER, D. (Hrsg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt/M. [Campus Verlag] 2004

MARCHAND, P.: *Marshall McLuhan. Botschafter der Medien. Biographie*. Stuttgart [Deutsche Verlags-Anstalt] 1999

MARCHESSAULT, J.: *Marshall McLuhan: Cosmic media*. London [Sage] 2005

MARGREITER, R.: *Medienphilosophie. Eine Einführung*. Berlin [Parerga] 2007

MODICK, K.: »Blindenschrift« und Bildschirmtext. Versuch, ein Gedicht Enzensbergers zu verstehen und seinen »Baukasten zu einer Theorie der Medien« erneut zu öffnen. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 49, 1985, S. 65-72

PINEL, J.: *Biopsychologie*. 2., neu bearbeitete deutsche Auflage. Heidelberg, Berlin [Spektrum] 2001

ROESLER, A.; STIEGLER, B. (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn [Fink] 2005

SANDBOTHE, M.: *Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet*. Weilerswist [Velbrück Wissenschaft] 2001

SCHANZE, H. (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar [Metzler] 2002

SCHICHA, C.: Kritische Medientheorien. In: WEBER, S. (Hrsg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz [UVK] 2010, S. 104-123

SCHLÖSSER, C.: *Hans Magnus Enzensberger*. Paderborn [Fink] 2009

SCHULTZ, O. L.: Marshall McLuhan. Medien als Infrastrukturen und Archetypen. In: Lagaay, A.; Lauer, D. (Hrsg.): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt/M. [Campus Verlag] 2004, S. 31-68

SPAHR, A.: Magische Kanäle. Marshall McLuhan. In: KLOOCK, D.; SPAHR, A.: *Medientheorien. Eine Einführung*. 2., korrigierte und erweiterte Auflage. München [Fink] 2000, S. 39-76

VIEHOFF, R.: Enzensberger, Hans Magnus. In: SCHANZE, H. (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar [Metzler] 2002a, S. 77-79

VIEHOFF, R.: Hypertext. In: SCHANZE, H. (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar [Metzler] 2002b, S. 142 f

WEBER, S. (Hrsg.): *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz [UVK] 2010

WILPERT, G. v.: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart [Kröner] 2001

WIRTH, U.: Hypertext. In: ROESLER, A.; STIEGLER, B. (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*. Paderborn [Fink] 2005, S. 86-94

Martina Sauer

Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften

Abstract

Affects and emotions seem to be more essential for an understanding of world than assumed. The apperception is given distinction by them, Cassirer said. Coherent to Cassirer and the actual debate of anthropological research work on image theory it can be shown that also the apperception and the production of an image especially of art base on them and put the so formed evidence up for discussion.

Affekte und Emotionen scheinen für das Verstehen von Welt grundlegender zu sein als vermutet. Die Wahrnehmung, so Cassirer, ist von ihnen maßgeblich geprägt. Im Anschluss an Cassirer und in Erweiterung der aktuellen anthropologisch orientierten bildwissenschaftlichen Forschung lässt sich aufzeigen, dass auch das Wahrnehmen und Produzieren von Bildern insbesondere der Kunst von ihnen beeinflusst sind und letztlich zu einem Dialog über die von ihnen geprägten Inhalte veranlassen können.

Mit der Aufklärung und der Evolutionstheorie setzte in den Geisteswissenschaften und den Naturwissenschaften Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts insbesondere mit den Veröffentlichungen von Kant und Darwin ein Prozess ein, der das Selbstverständnis des Menschen in grundlegender Weise veränderte. Die Philosophie Ernst Cassirers, wie Gerald Hartung aufzeigte, ist von der Auseinandersetzung damit maßgeblich geprägt (vgl. HARTUNG 2004). Was ist der Mensch im Unterschied zum Tier, ist eine der Schlüsselfragen, zu denen die Diskussionen veranlassten. In *An Essay on Man* mit dem Untertitel *A philosophical Anthropology*, wie Cassirer den ersten Entwurf von 1941/42 seiner im amerikanischen Exil erschienenen Spätschrift noch bezeichnete, spiegelt sich dessen umfassendes Interesse an dieser Frage in der ursprünglichen Titelgebung wider (CASSIRER 2007: 329 ff). Sie baut auf Untersuchungen auf, die Cassirer bereits in den zwanziger Jahren in seinen drei Bänden zur Philosophie der Symbolischen Formen veröffentlichte: Band I, 1923, *Die Sprache* (CASSIRER 1964a); Band II, 1924-25, *Das mythische Denken* (CASSIRER 1964b) und Band III, 1929, *Die Phänomenologie der Erkenntnis* (CASSIRER 1964c). Vor dem Hintergrund der Frage, was den Menschen auszeichne, sind es mit Cassirer zunächst jedoch weniger die kognitiven Fähigkeiten, sondern – und das lässt mit Blick auf aktuelle Forschungsfragen aufmerken – dessen affektiv-emotionalen, die diesem im Gegensatz zum Tier nicht nur »reactions« auf Erfahrenes ermöglichen, sondern »responses«. Insofern könne der Mensch als »animal symbolicum« verstanden werden. (Cassirer 1944: 49) Demnach ist es, wie im Folgenden näher zu zeigen ist, die grundlegende Fähigkeit des Menschen Wahrgenommenes – von Affekten und Emotionen angeregt – als »Seeleneigenschaften« auszulegen, die ihn vom Tier unterscheidet und insofern als Voraussetzung für dessen kulturelle Entwicklung angesehen werden kann¹. Mit der Einführung der Ausdruckswahrnehmung als Ursprungswahrnehmungsform, wie er sie im III. Band vorstellt, legt Cassirer für diesen Ansatz die Grundlagen, die dann jedoch von ihm nicht weiter verfolgt werden². Statt dessen liegt sein selbst gewählter Schwerpunkt auf den auf dieser ursprünglichen Wahrnehmungsform aufbauenden Objektivierungsprozessen. Konkret auf den Symbolisierungsleistungen der Sprache, des Mythos, der Kunst und der Wissenschaft, mit denen sich der Mensch »seine« Welt schafft und damit diese zugleich verstehen lernt. So werden von Cassirer die Voraussetzungen seiner Gedankengänge nicht in dieser Deutlichkeit herausgestellt, wobei gerade sie mit Blick auf die »Renaissance« anthropologisch argumentierende Ansätze wie etwa die des mit Cassirer eng verbundenen Kunst- und Kulturwissenschaftlers Aby M. Warburg und die aktuellen Forschungen von Hans Belting und Hartmut Böhme sowie der Symbolkritik durch Lambert Wiesing von besonderem Interesse erscheinen³. Den Ansatz Cassirers näher vorzustellen (Teil I) und in Hinblick auf dessen Tragfähigkeit mit Bezug auf die aktuelle, insbesondere

1 Grundlegend wird diese Unterscheidung Cassirers für Langer (1965). Im Gegensatz zum Tier sei der Mensch, so Langer, »beständig in einem Prozeß der symbolischen Transformation von Erfahrungsdaten begriffen«. Ein zeichenhaftes Verhalten wie beim Tier, in Form von »Anzeichen« (unmittelbare, »praktische« Reaktionen) oder »Gefühlszeichen«, würde dahingegen nur einen kleinen – wenn auch sehr wichtigen – Teil unseres Verhaltens ausmachen. (LANGER 1965: 51) In der Moderne zeige sich jedoch, so Langer in ihrem Schlusskapitel, dass gerade die praktischen, nützlichen Reaktionen (Anzeichen) an Bedeutung gewannen, so dass das empfindliche Gleichgewicht gestört und ein Sinnverlust drohe. (LANGER 1965: 283).

2 In »Versuch über den Menschen« findet die Ausdruckswahrnehmung sowohl im einleitenden ersten Teil als auch in der Besprechung zum Aufbau der mythischen Welt und in seinem Beitrag zur Kunst keine Berücksichtigung, obwohl sie unausgesprochen in zahlreichen Analysen mitschwingt. (vgl. CASSIRER 2007: 58).

3 (vgl. WARBURG 1992). Vgl. weiterführend zu den Grundthesen Warburgs: Böhme (1997); Belting (2001) und dazu ergänzend der zusammenfassende Text zu dem von Belting angeregten Graduiertenkolleg an der HdG Karlsruhe (SCHULZ o.J.); Böhme (2006) und die Rezension von mir dazu (SAUER 2007); (WIESING 2005)

bildwissenschaftlich orientierte Forschung zu hinterfragen (Teil II), gilt die nachfolgende Betrachtung. Sie baut auf frühere Untersuchungen zum Thema auf (vgl. SAUER 2008; SAUER 2010: 183-198).

Teil I

Wie bereits angedeutet legt Cassirer mit der Einführung der Ausdruckswahrnehmung als derjenigen Wahrnehmungsform, die vor jeder mythischen, sprachlichen, künstlerischen oder begrifflichen Bewusstseinsleistung wirkt und mit der die Welt als eine sinnvolle erschlossen werden kann, den Boden für seinen anthropologisch fundierten Ansatz. Bemerkenswerter Weise wird mit ihr nicht nur ein erster Sinn erschlossen, die mythische Welt, sondern zugleich der Weg für alle weiteren Bewusstseinsleistungen geebnet. Doch weniger dasjenige, was durch diese erste elementare symbolische Bewusstseinsleistung erschlossen und schließlich insbesondere in der Sprache, dem gestalteten Bild und in der Theorie festgehalten wird als vielmehr die Art und Weise, wie die Ausdruckswahrnehmung die Welt erschließt, wirkt schließlich sowohl im anschaulichen (sprachlichen und ästhetischen) und dem erkennenden (begrifflichen) Bewusstseinsmodus fort. Cassirer verweist hier konkret auf einen Prozess, in dem die »allerersten« Wahrnehmungsmomente, die Bewegungsgestalten und Raumformen, affektiv ausgelegt werden. Das Wie schlägt zugleich in ein Was um: Bewegungsgestalten und Raumformen in »Seeleneigenschaften«. Hastiges, Schnelles, Ruhiges verbindet sich mit Wiedererkennbarem bzw. zuvor Gewusstem und beeinflusst derart letzteres entscheidend in seiner Auslegung. Insofern sind es weniger die sprachlich, bildlich und begrifflich fassbaren, wiedererkennbaren Elemente, über die sich Sinn erschließt, sondern zunächst die »emotionalen«. Sie können, mit Cassirer, als die entscheidenden Impulsgeber für die Sinnstiftung angesehen werden:

»In Wahrheit bedeutet innerhalb dieses Horizontes, die Ausdrucks-Wahrnehmung gegenüber der Ding-Wahrnehmung nicht nur das psychologisch-Frühere, [...]. Sie hat ihre spezifische Form, ihre eigene ›Wesenheit‹, die sich nicht durch Kategorien, die für die Bestimmung ganz anderer Seins- und Sinnregionen gelten, beschreiben, geschweige durch sie ersetzen lässt. [...] Im Spiegel der Sprache [...] lässt sich zu- meist noch unmittelbar erkennen, wie alle Wahrnehmung eines ›Objektiven‹ ursprünglich von der Erfassung und Unterscheidung gewisser ›physiognomischer‹ Charaktere ausgeht, und wie sie mit diesen gleichsam gesättigt bleibt. Die sprachliche Bezeichnung einer bestimmten Bewegung etwa birgt fast durchweg dieses Moment in sich: statt die Form der Bewegung als solche, als Form eines objektiven raum-zeitlichen Geschehens, zu beschreiben, wird vielmehr der Zustand genannt und sprachlich fixiert, von dem die betreffende Bewegung der Ausdruck ist. ›Raschheit‹, ›Langsamkeit‹ und zur Not noch ›Eckigkeit‹ [...] mögen rein mathematisch verstanden werden; dagegen ›Wucht‹, ›Hast‹, ›Gehemmtheit‹, ›Umständlichkeit‹, ›Übertriebenheit‹ sind ebenso sehr Namen für Lebenszustände, wie für Bewegungsweisen und beschreiben in Wahrheit diese durch Angabe ihrer Charaktere. Wer Bewegungsgestalten und Raumformen kennzeichnen will, findet sich unversehens in eine Kennzeichnung von Seeleneigenschaften verstrickt, weil Formen und Bewegungen als Seelenerscheinungen erlebt worden sind, ehe sie aus dem Gesichtspunkt der Gegenständlichkeit vom Verstande beurteilt werden und weil die sprachliche Verlautbarung der Sachbegriffe nur durch Vermittlung von Eindruckserebnissen stattfindet.« (CASSIRER 1964c: 94)

Zur Herausarbeitung der anthropologischen Grundlagen dieses Ansatzes, wie Cassirer ihn konkret im III. Band vorstellt, bietet es sich an, zunächst das mythische Denken näher in den Blick zu nehmen. Denn werden das mythische Denken und die Ausdruckswahrnehmung, wie es Cassirer nahe legt, in einer Analogie gesehen, so lassen sich unter diesem Blickwinkel – quasi rückblickend – die Aussagen zum mythischen Denken, mit gewissen Einschränkungen, zugleich als Beschreibungen und Analysen der Ausdruckswahrnehmung selbst lesen. Die Differenz liegt in der Auslegung der über die Ausdruckswahrnehmung gewonnenen Ausdruckserlebnisse in Form von mythischen Gestalten: Denn

»ohne die Tatsache, daß sich in bestimmten Wahrnehmungserlebnissen ein Ausdrucks-Sinn offenbart, bliebe das Dasein für uns stumm. Wirklichkeit könnte niemals aus der Wahrnehmung als bloßer Sach-Wahrnehmung gefolgert werden, wenn sie nicht in ihr, Kraft der Ausdrucks-Wahrnehmung, schon in irgendeiner Weise beschlossen läge und sich hier in einer durchaus eigentümlichen Weise (im Mythos, M.S.) manifestiere.« (CASSIRER 1964c: 86)

Das mythische Denken, wie es Cassirer festhält, kann so gesehen als eine eigene phantastische Welt angesehen werden. Diese erweise sich im Kern jedoch nicht als eine erfundene (vgl. CASSIRER 1964b: 7), sondern als eine schicksalhafte, als eine ursprünglich erlebte und erfahrene (vgl. CASSIRER 1964b: 9). Im mythischen Bewusstsein, wie es Cassirer herausarbeitet, werden die Dinge nicht als gegeben wahrgenommen, was eine Distanz zu diesen impliziere, sondern das Wahrgenommene als »Für-Wahr-Genommen«⁴. Es bestehe eine völlige Hingabe an den Eindruck, an die Präsenz, die in voller Intensität ergriffen werde. Das mythische Bewusstsein verhalte sich demnach weder kritisierend, noch berichtigend, noch messend. Eine Grenzziehung zwischen Raum und Zeit, Traum und Wirklichkeit, Leben und Tod erfolge entsprechend nicht. Der unmittelbare Eindruck ist die »Wirklichkeit«. (CASSIRER 1964b: 46-49) Seinsmäßiges (Sache) sei zugleich Bedeutungsmäßiges (Bild/ Vorgestelltes). Seinen ursprünglichen Ausdruck finde diese Haltung daher weniger im Denken (Mythos) als im Tun (Ritus), das entwicklungsgeschichtlich entsprechend als das Frühere zu bestimmen sei:

»Wir müssen das, was am Mythos der theoretischen Vorstellungswelt angehört, was an ihm bloßer Bericht oder geglaubte Erzählung ist, als eine mittelbare Deutung desjenigen verstehen, was unmittelbar im Tun des Menschen und in seinem Affekt und Willen lebendig ist.« (CASSIRER 1964b: 51)

Der Wort- und Bildzauber der mythischen Welt, d. h. konkret der Götter und Dämonen, der daraus hervorgeht, könne, so Cassirer, als magisch angesehen werden. Er besitze eine »Kraftsphäre«. Im Namen wirke und lebe diese ebenso wie im Bild. (CASSIRER 1964b: 54-55) Grund und Folge, d. h. die Kausalität des Mythos, liegen »in sich«. Ihre Einheit sei nicht zufällig, sondern bewusst. Sie könne als ein »zweckhaftes Wirken« angesehen werden, als eine Willensäußerung des Gottes/ Dämons. (CASSIRER 1964b: 63) Die Erlebnisse, wie sie im Affekt- und Willensleben lebendig sind, werden hier – noch ganz mit der mythischen Welt verhaftet – ursächlich auf höhere Instanzen zurückgeführt. Davon befreit werden die ursprünglichen Wahrnehmungserlebnisse (die Bewegungs-

4 Mit diesem Ansatz grenzt Cassirer sich gegenüber erkenntnistheoretisch argumentierenden Untersuchungen ab, in denen so Cassirer, das »Dasein« (ohne Heidegger hier beim Namen zu nennen) in einem Zustand reiner Unmittelbarkeit »erlebt« werde. Diese Bestimmung sei jedoch als eine theoretische Konstruktion zu bewerten, in der eine bestimmte Norm und ein Maßstab an Objektivität vorausgesetzt werde. (CASSIRER 1964b: 46)

und Raumformen) von Cassirer in seiner Auswertung im III. Band statt mit externen mit eigenen inneren Bildern in Verbindung gebracht, konkret mit dem »seelisch-geistigen Grundbestand« des Menschen. Die Wahrnehmung erweist sich insofern zu keinem Zeitpunkt als eine neutrale, sondern als eine von mythischen Gestalten bzw. ursprünglicher betrachtet von den eigenen inneren »Seeleneigenschaften« gefärbte. Cassirer bezeichnet sie entsprechend als Ausdruckswahrnehmung. Das mythische Denken, so Cassirer, baut auf dieser ursprünglichen Erfahrung auf und legt diese in spezifischer Weise aus. Es lasse sich nicht als passives Verstehen, sondern könne als ein Akt der Stellungnahme angesehen werden, der von einem Akt des Affekts und des Willens ausgehe. Die Bedeutung der Welt erschließe sich hier entsprechend aus einer Dynamik des Lebensgefühls:

»Nur wo dieses Lebensgefühl von innen her erregt ist, wo es sich in Liebe und Haß, in Frucht und Hoffnung, in Freude und Trauer äußert, kommt es zu jener Erregung der mythischen Phantasie, die aus ihr eine bestimmte Vorstellungswelt erwachsen läßt.« (CASSIRER 1964b: 90)

Wie sehr der Mensch diesem eigenen inneren Erleben und zugleich Werten ausgesetzt ist, verdeutlicht Cassirer in seiner Auswertung im III. Band. »Ausdruck ist zunächst nichts anderes als ein Erleiden; ist weit mehr ein Ergriffenwerden als ein Ergreifen«. (CASSIRER 1964c: 88) Wie sich schließlich das auf der Ausdruckswahrnehmung aufbauende, spezifische mythische Bewusstsein zu einem entwickelt, das zu einer Beherrschung des Willens und des Triebes führt (vom »Schrecken zum Staunen«; CASSIRER 1964b: 99) und neue Ordnungsformen von Raum, Zeit und Zahl ermöglicht, zeigt Cassirer nachfolgend auf. (CASSIRER 1964b: 104-182) Der Weg zum Wissen und Wollen sei, so Cassirer, ein langer. Er führe über mehrere »Krisen« (CASSIRER 1964b: 212): von der (1.) »gefühlsmäßigen Reaktion« (CASSIRER 1964b: 240) auf die als durchgeistert erfahrene Welt, zur (2.) »schicksalsmäßigen Bindung« (CASSIRER 1964b: 241) an die Natur im Tun und Benennen (Kult und Name), hin zu einem (3.) »Akt des Schaffens«. (CASSIRER 1964b: 247) Dieser letzte Schritt wird, nach Cassirer, möglich, durch die Vorstellung eines »Schöpfergottes« statt vieler, so dass zugleich erstmals eine gewisse Macht über die Natur errungen werde. Wesentlich erweise sich auf diesem Weg, dass dadurch,

»daß er (der Mensch, M.S.) werkzeugbildend und werkbildend wird, das Gefüge seines Leibes und seiner Gliedmaßen verstehen lernt, so entnimmt er seinen geistigen Bildungen, der Sprache, dem Mythos und der Kunst die objektiven Maße, an denen er sich mißt und durch die er sich als einen selbständigen Kosmos mit eigentümlichen Strukturgesetzen begreift.« (CASSIRER 1964b: 260-261)

Sowohl im Rahmen der Laut-, Sprach- und Schriftbildung als auch hinsichtlich derjenigen von Bildern, seien es konkrete oder auch nur sinn-bildliche (von mit Bedeutung aufgeladenem Wahrgenommenen), sieht Cassirer letztlich eine parallele Entwicklung vom mythischen Bewusstsein hin zum religiösen und schließlich schöpferischen, die von mimetischen (Identität von Form und Inhalt; Immanenz), über analogische (Verweisen mit Hilfe der Form auf den Inhalt; Transzendenz) zu schöpferischen Ausdrucksformen (Trennung von Form und Inhalt; Ästhetik) führe. (CASSIRER 1964b: 280-311)

Von Anfang an, so Cassirer, haben wir es demnach mit einem Prozess der Symbolisierung zu tun, der bereits die allerersten wahrgenommenen Bewegungen und Formen im Raum deutet. Bemerkenswerter Weise erfolgt dieser Prozess jedoch nicht sogleich in der Weise, dass das Erlebte und

Erleidete konkret über das mythische Denken bewertet, mittels Sprache und Bildern vorgestellt oder in Begriffen gefasst wird, sondern zunächst in der Ausdruckswahrnehmung als Ausdruckserlebnis wirkt. So gesehen erfolgt diese Wahrnehmung vor jeder sprachlichen, bildnerischen und begrifflichen Fassung. Der Mensch (ebenso wie das Tier), so Cassirer, reagiert zunächst ›nur‹ darauf. Je nachdem ob dieses Erlebnis als bedrohlich und gefährlich oder als harmlos und ungefährlich eingestuft wird, veranlasst es ihn, weg zu laufen oder stehen zu bleiben. Die Ausdruckswahrnehmung ruht demnach auf einer »starken und triebhaften Unterschicht« (CASSIRER 1964c: 78) und grenzt sich entsprechend deutlich von darauf aufbauenden, zeitlich späteren symbolischen Auslegungen des Erfahrenen ab.

Den Weg, den Cassirer hier aufzeigt, kann insofern als ein »Entäußerungsprozess« symbolisch wirksamer Formgebungsprozesse beschrieben werden, über die der Mensch zugleich sich selbst und die Welt kennenlernt. Diesen sowohl als Distanzierungs- als auch Objektivierungsprozess beschreibbaren Zusammenhang gilt es, insbesondere wegen seiner doppelten Ausrichtung, die sich für die Beurteilung anthropologisch argumentierender Ansätze als grundlegend erweist, noch deutlicher herauszuarbeiten. So zeichnet sich dasjenige, was sich im mythischen Bewusstsein äußert, noch durch eine »eigentümliche Flüssigkeit« aus: »Eine jede von ihnen (jede Seinsgestalt, M.S.) ist gewissermaßen in jedem Augenblick bereit, sich in eine andere, scheinbar völlig entgegengesetzte zu wandeln.« Dieses Phänomen lasse, so Cassirer, darauf schließen, dass die unmittelbare Wahrnehmung keine Scheidung der Dinge nach Klassen vornehme. (CASSIRER 1964c: 71) Das mythische Bewusstsein »hat« die Welt, so Cassirer, als reines Ausdrucksphänomen. Hier wird die Welt nicht in Form von Objekten, sondern in der »Art des Daseins lebendiger Subjekte« erfahren, die sich als eine Welt des »Du«, d. h. des Anderen, herausstelle. Cassirer schlussfolgert daraus:

»Je weiter wir die Wahrnehmung zurückverfolgen, um so mehr gewinnt in ihr die Form des ›Du‹ den Vorrang, vor der Form des ›Es‹; um so deutlicher überwiegt ihr reiner Ausdruckscharakter den Sach- und Dingcharakter. Das ›Verstehen von Ausdruck‹ ist wesentlich früher als das ›Wissen von Dingen‹.« (CASSIRER 1964c: 73-74)

In der tierischen und frühkindlichen Entwicklung spiegle sich diese Annahme, so Cassirer, wieder. (CASSIRER 1964c: 73-76) Die Phänomenologie der reinen Ausdruckserlebnisse sei dadurch gekennzeichnet, dass die

»konkrete Wahrnehmung [...] niemals in einem Komplex sinnlicher Qualitäten – wie hell oder dunkel, kalt oder warm – (aufgeht), [...] sie ist niemals ausschließlich auf das ›Was‹ des Gegenstandes gerichtet, sondern erfaßt die Art seiner Gesamterscheinung – den Charakter des Lockenden oder Drohenden, des Vertrauten oder Unheimlichen, des Besänftigenden oder Furchterregenden, der in dieser Erscheinung, rein als solcher und unabhängig von ihrer gegenwärtigen Deutung, liegt.« (CASSIRER 1964c: 78)

Ein »Absehen« von der ursprünglichen Zugangsweise zur Welt sei, nach Cassirer, nicht möglich: »[...] keine noch soweit getriebene Abstraktion vermag diese Schicht als solche zu beseitigen und auszulöschen [...]«. (CASSIRER 1964c: 85) Derart ist der Ausdruckscharakter, wie er in der Ausdruckswahrnehmung lebt, schon immer ein wesentlicher Bestandteil der Wahrnehmung und kein nachträgliches »subjektives Anhängsel« des »objektiv« in der Empfindung Gegebenen.

Der Weg weg von dieser ursprünglichen Erfahrungsform des »Erlebens« und »Erleidens« (CASSIRER 1964c: 88) lässt sich entsprechend als ein doppelter »Entäußerungsprozess« beschreiben, in dem am Ende Subjekt und Objekt getrennt voneinander wahrnehmbar sind. Er führe von der Welt des unmittelbaren »Ausdrucks« (sinn-bildlich und lautlich), über die »Welt der ›Darstellung«« (Sprache und Bildwerk) zu der »der reinen ›Bedeutung«« (Begriffe). (CASSIRER 1964c: 99)⁵ Die Vorstellung vom eigenen Ich, vom »Selbst« des Menschen, so Cassirer in Anlehnung an Max Scheler, stelle sich erst am Ende dieses Prozesses ein. Sie ist nicht sein Ausgangspunkt. (CASSIRER 1964c: 104-107) Doch ist dieses Selbst, das Ich erst einmal entdeckt und mit ihr die Scheidung von Subjekt und Objekt vollzogen, finde unweigerlich ein Bruch mit der ursprünglichen Ausdruckswelt statt. Der neu gewonnene Ding- und Kausalbegriff lasse sich damit nicht vereinbaren. (CASSIRER 1964c: 99-100)⁶

Teil II

Wesentlich für die Frage danach, was den Menschen ausmacht, erweist sich für Cassirer demnach, wie hier erkennbar wird, die ursprünglich affektiv-emotionale Auslegung der ersten Wahrnehmungsmomente (Seeleneigenschaften). Dieses erste Erlebnis- bzw. Erfahrungsmoment ist ganz durch Hinnahme bestimmt. Eine mögliche Distanznahme dazu wird von Cassirer als ein Prozess beschrieben, der über mimetisch-identifizierende (mythische), analogisch-transzendierende (religiöse) zu anschaulich-ästhetischen (darstellenden) und darauf aufbauend zu reflektierend-begrifflichen (erkennenden) symbolisch bedeutsamen Äußerungsformen reiche, wobei keine dieser Formungsmöglichkeiten verloren gehe. Diese Entwicklung, lässt sich rückblickend als ein Schaffensprozess beschreiben, deren Leistungen (die symbolischen Formen) Cassirer abschließend als »Schöpfungen des Kulturbewußtseins« wertet. (CASSIRER 1964c: 105-106)

Mit seiner ursprünglich anthropologisch argumentierenden Bestimmung des Menschen, den er als einen durch Hinnahme sowie Erleben und Erleiden geprägten beschreibt, trifft sich Cassirers Ansatz sowohl mit dem Aby M. Warburgs, mit dem er in einem regen Austausch stand, als auch mit den jüngsten Forschungen des Berliner Kulturwissenschaftlers Hartmut Böhme, die dieser 2006 mit seinem Buch *Fetischismus und Kultur* vorstellte. Ebenso wie für Cassirer ist für beide Forscher der »Mitvollzug«, eine von Hingabe geprägte Haltung des Menschen zur Welt, wesentlich⁷. Eine Haltung, in der die Dinge zunächst mit Bedeutungen aufgeladen (Fetische) und schließlich, wenn zu ihnen eine gewisse Distanz gefunden werden kann, auch reflektiert werden können (Bilder).

5 In dieser Ordnung spiegeln sich erste eigene Schlussfolgerungen, die sich auf eine frühere Auseinandersetzung zum Thema mit Bezug auf den Bild- und zur Unterscheidung davon zum Kunstbegriff Cassirers beziehen (vgl. Anm. 4) Vgl. hierzu ergänzend die Untersuchung von Markus Höfner (HÖFNER 2008). Demnach unterscheidet Cassirer in der Beurteilung des Verhältnisses von Symbol und Wirklichkeit (Referenz) seit 1921 zwischen drei Typen der Symbolbildung: einem mimetischen, analogischen und symbolischen Ausdruck. Diese Differenzierung werde ab 1927 ersetzt bzw. nach anderen Forschungsansätzen ergänzt durch: Ausdruck, Darstellung und Bedeutung. (vgl. HÖFNER 2008: 87)

6 Dass über die physiognomischen, subjektiven Qualitäten bzw. Gefühlsqualitäten nach wie vor Welt erschlossen werde, bestätigt Cassirer ergänzend in seiner Spätschrift. (vgl. CASSIRER 1944: 122-126)

7 Vgl. hierzu grundlegend die Ausführungen Böhmers zu Warburg (BÖHME 1997: 19ff) sowie dessen eigenen Ansatz (BÖHME 2006: 257) und ergänzend die Rezension dazu von mir (SAUER 2007).

Die Funktion der mit Bedeutung aufgeladenen Dinge (Fetische) sieht Böhme in Erweiterung des Ansatzes von Warburg darin, dass sie insbesondere nicht nur über Ängste, sondern auch über Sehnsüchte, Lüste, und Begierden des Menschen Aufschluss geben. Der Schwerpunkt liegt hier in der sozialen Dimension⁸ der kulturellen Formgebungsprozesse und weniger in der für Cassirer grundlegenden das Ich und die Welt erschließenden Aufgabe.

Gemeinsam ist diesen drei Ansätzen, dass erst mit dem Abstand-Nehmen ein »Zurücktreten durch Bewusstsein« erfolgt, wie es Lambert Wiesing 2005 wegweisend für anthropologisch fundierte Ansätze herausarbeitete. Erst wenn mit Böhme eine neue Situation eintritt und die Dinge aus ihrem »szenischen Einbettung« bzw. Mitvollzug herausgerissen und in einen Taburaum gestellt werden, wie es etwa ein Museum darstellt, werden Fetische zu ›Bildern‹ und damit anschau- und reflektierbar. Vergleichbar sieht das auch Warburg, der angesichts der Bilder im Gegensatz zu Fetischen von »Denkräumen des Symbolischen« spricht. Cassirer geht in diesem Zusammenhang dagegen weniger von je neuen Situationen aus, in denen eine Distanz eingenommen werden kann, sondern von einem fortschreitenden Prozess, indem Dinge sowohl als Ausdrucksphänomene erlebt und erfahren (Mythos), als auch, wenn diese über Sprache und Bilder darstellbar und damit anschau- und nachvollziehbar werden, aus einer gewissen Distanz heraus betrachtet und schließlich auch reflektiert werden können (Kunst und Begriffe). Bereits im ersten Aufmerken, Erleiden und schließlich einen ›Ausdruck-Geben‹ von etwas liegt nach Cassirer eine Bilde- und Formkraft, die das darin ›erkennbare‹ Andere zunächst als ›Du‹ und schließlich als ›Es‹ begreift und insofern schon immer als ein Objektivierungs- und damit Distanzierungsprozess begriffen werden kann, ohne gleich den letzten Schritt, die Trennung von Subjekt und Objekt, gegangen zu sein.

Bemerkenswert erscheint an dieser Stelle die Kritik Wiesings an den anthropologisch argumentierenden Ansätzen. Diese betrifft insbesondere die ›neuen‹ Inhalte der Fetische/ Bilder wie sie Böhme und Warburg herausstellen, die Sehnsüchte und Ängste und ergänzend wie Hans Belting betont die Erfahrungen von Raum, Zeit und Tod, denen wir über sie begegnen. Inwiefern lassen sich die inneren Bilder des Rezipienten dann noch von den äußeren, in Bildern artikulierten unterscheiden? Reflektiert der Rezipient letztlich ›nur‹ seine eigenen Vorstellungsbilder? Insbesondere die Überlegungen Hans Beltings zu einer Bild-Anthropologie von 2001 legen diesen Schluss nahe, wie Wiesing deutlich macht. Und wenn Warburg vom »Denkraum des Symbolischen« spricht, den Bilder eröffnen, werden dann mit ihnen ›nur‹ die eigenen Ängste bewältigt? Vergleichbares lässt sich mit Bezug zu dem Ansatz Böhmes fragen, wenn dieser davon ausgeht, dass mit der Distanz, die ein Taburaum oder der spielerische Umgang mit Fetischen eröffne, es möglich sei, die mit ihnen verbundenen eigenen Sehnsüchte und Ängste zu reflektieren bzw. zu verarbeiten. Worin liegen dann die Differenzen der äußeren zu den inneren Bildern, wenn es sich doch um Projektionen handelt? Lässt sich ›nur‹ ein graduelle Unterschied in der Haltung zu den mit Bedeutung aufgeladenen Dingen aufzeigen, der in dem einen Fall auf Hingabe (Fetisch) beruht und in dem anderen auf Distanz (Bilder)? Cassires Überlegungen setzen hier anders an. Bereits mit Bezug auf das mythische Denken lässt sich nicht von einer Einheit oder gar Identität von eigenen und ›wahrgenommenen‹, äußeren Bildern sprechen. Denn mit diesem wird, wie deutlich wurde, nicht

8 Dieses Verhalten diene so Böhme (BÖHME 2006: 185) als »ein komplexes System der Ordnungserzeugung, der Handlungssteuerung, der Grenzachtung, des Schutzes, der Angstbewältigung, der symbolischen Sinnstiftung und der rituellen Integration von Gemeinschaften und Individuen«.

auf die »Seeleneigenschaften« selbst zurückverwiesen, sondern auf eine externe, mythische Welt geschlossen. Auch dann, wenn der Einzelnen Dank des ästhetischen bzw. des auf Anschauung beruhenden Bewusstseins das Wahrgenommene als eigene Schöpfung begreift, wie in der Kunst, bezieht der Rezipient, so Cassirer, die dann wahrnehmbaren »lebendigen Formen« nicht auf sich selbst zurück, sondern wertet diese im Zusammenhang mit dem Anlass/Motiv des Bildes aus: »Kunst ist Intensivierung von Wirklichkeit« (CASSIRER 1944: 221), wie Cassirer am Beispiel eines Landschaftsbildes verdeutlicht, durch die der Betrachter mit den Augen des Künstlers, Landschaft ganz neu zu sehen vermag:

»[...] ich fange an ein Bild von ihr zu formen. Damit habe ich ein neues Terrain betreten, das Feld nicht der lebendigen Dinge, sondern der ›lebendigen Formen‹. Nicht mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit der Dinge stehend, bewege ich mich nun im Rhythmus der räumlichen Formen, in der Harmonie und im Kontrast der Farben, im Gleichgewicht von Licht und Schatten. Der Eintritt in die Dynamik der Form begründet das ästhetische Erlebnis.« (CASSIRER 1944: 233-234)

Cassirer hält auch in der weiteren Ausarbeitung der Bewusstseinsentwicklung an dieser Idee eines Prozesses zunehmender Objektivierung und zugleich Distanzierung fest. Bemerkenswert für die weitere Forschung erweist sich vor diesem Hintergrund, wenn über die anschaulichen und reflektierbaren »lebendigen Formen« der Bilder, wie sie Cassirer beschreibt, nicht »nur« (1.) entweder auf die eigenen innersten Sehnsüchte und Ängste geschlossen wird, wie es Warburg, Böhme und Belting vorschlagen und von Cassirer indirekt mit seinem Hinweis auf die »Seeleneigenschaften« anerkannt wird oder (2.) mit Cassirer auf eine andere, externe Wirklichkeit verwiesen wird, sondern (3.), wie hier vorgeschlagen werden soll, mit den »lebendigen Formen« die jeweiligen Auslegungen bzw. Wertsetzungen desjenigen verstanden werden, der die Bildwerke geschaffen hat. Wird das Potential des anthropologischen Ansatzes Cassirers und weiterführend Warburgs, Böhmers und Beltings in dieser Weise aufgegriffen, dann eröffnet diese hier zuletzt aufgezeigte Sichtweise, neue Auslegungen in Hinblick auf den Anderen, den ›Künstler‹. Statt »nur« von einer »Intensivierung von Wirklichkeit« auszugehen, werden darüber hinaus die jeweiligen ›Wertsetzungen der Schöpfer‹, derjenigen, die sich mit den Bildern über etwas äußern (sprechend, bildend, tanzend, singend, etc.) ›wahrnehmbar‹ und reflektierbar. Es sind deren Sehnsüchte und Ängste bzw. Auslegungen von Welt, die ›erlebbar‹ und diskutierbar werden. Über diesen hier vorgeschlagenen erweiterten Ansatz, werden Bilder als Orte des Dialogs erkennbar, in denen die Position des Künstlers auf die des Rezipienten trifft und insofern, mit Bezug auf die anthropologisch fundierten Inhalte – zunächst ohne dann mit Worten – ein Austausch von Wertsetzungen und derart kulturelle Weiterbildung möglich wird⁹.

9 Vgl. hierzu meine jüngste, exemplarisch zu verstehende Untersuchung: Anselm Kiefer. Deutschlandbilder. Orte kultureller Wertebildungen (Druck in Vorbereitung) sowie ergänzend den Hinweis Michael Böschs, dass die Ausdruckswahrnehmung, wie sie Cassirer einführt, als eine »ursprüngliche vorreflexive Kommunikation« gewertet und insofern schon immer mit Sozialität verbunden werden könne (vgl. BÖSCH 2004: 263).

Literatur

- BELTING, H.: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München [Fink] 2001
- BÖHME, H.: Aby M. Warburg (1866-1929). In: MICHAELS, A. (Hrsg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. München [Beck] 1997, S. 133-157, sowie in: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/pdf/Warburg.pdf>
- BÖHME, H.: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. 2. Auflage. Hamburg [rororo] 2006
- BÖSCH, M.: *Das Netz der Kultur. Der Systembegriff in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*. Würzburg [Königshausen & Neumann] 2004
- CASSIRER, E.: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band I, Die Sprache (1923)*. 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964a
- CASSIRER, E.: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band II, Das mythische Denken (1924-25)*. 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964b
- CASSIRER, E.: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band III, Die Phänomenologie der Erkenntnis (1929)*. 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964c
- CASSIRER, E.: *Versuch über den Menschen, Einführung in eine Philosophie der Kultur*. 2. Auflage. Hamburg [Felix Meiner Verlag] 2007
- HARTUNG, G.: *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers*. Habil. 2001. Weilerswist [Velbrück] 2004. Siehe auch in: libreka.de/bookviewer/9783938808221
- HÖFNER, M.: *Sinn, Symbol und Religion, Diss. Bochum 2007*. Tübingen [Mohr Siebeck] 2008
- LANGER, S. K.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Berlin [Fischer Verlag] 1965
- SAUER, M.: Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2008, www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2008/Sauer/ (28.12.2008) mit einem Kommentar von Lambert Wiesing: www.kunstgeschichte-ejournal.net/kommentare/2009/wiesing
- SAUER, M.: Bild- versus Kunstbegriff Cassirers. In: SIMONE N., ROMAN V. (Hrsg.): *Das Bild als Denkfigur, Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte*. München [Fink] 2010, S. 183-198

SAUER, M.: Rezension zu BÖHME, H.: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne, Hamburg 2006. In: *Kunstchronik*. Nürnberg [Zentralinstitut für Kunstgeschichte München] 2007, S. 282-285; http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/948/pdf/Sauer_Hartmut_Boehme_2007.pdf

SAUER, M.: *Anselm Kiefer. Deutschlandbilder. Orte kultureller Wertebildungen* (Druck in Vorbereitung)

SCHULZ, M.: *Bild-Körper-Medium, Forschungsprogramm an der HdG Karlsruhe*. In: www.kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de, o.J.

WARBURG, A. M.: *Schlangenritual, Ein Reisebericht*. Berlin [Wagenbach Klaus GmbH] 1992

WIESING, L.: *Artifizielle Präsenz, Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. [suhrkamp] 2005

Jakob Sauerwein

Das Bewusstsein im Schlaf – Über die Funktion von Klarträumen

Abstract

A Dream is one of the phenomenons, everybody is able to experience. Dreaming connects the mankind, regardless of ethnological and cultural surroundings. Nevertheless not every Dreamer knows about the possibility of transferring the normal dream into a higher state of mind – the lucid dream. Almost everyone is able to reach this state of consciousness while dreaming. It's possible to overcome the wellknown passivity of a dream and turn it into a conscious, active state of dreaming. The full amount of human creativity can unfold there. What normal dreams can be used for, was shown by the analyses of Freud and Jung, who found out, how dreams are influenced by the waking life and vice versa. Their thoughts were usefull for analyzing the human psyche and finding ways to treat neurosis and psychoses. This functions of a normal dream can not be transferred to a lucid dream. The structure and nature of these vivid, active dreams allows a different view on a potential benefit for the waking life.

Träumen zählt zu den Phänomenen, die alle Menschen gleichermaßen miteinander teilen, unabhängig vom ethnologischen und kulturellen Hintergrund. Dass sich die bekannteste Art zu Träumen, das Phänomenalträumen, in eine höhere Bewusstseinssebene übertragen lässt, wissen dabei nur die wenigsten. Es bietet sich im Phänomenaltraum die Möglichkeit seine eigene Passivität zu überwinden und in einen aktiven Traumzustand, den Klartraum, zu gelangen. Dort entfaltet sich die volle Kapazität menschlicher Kreativität. Der Nutzen des Phänomenalträumens wurde vor allem von Freud und Jung in der Möglichkeit zur Psychoanalyse gesehen. Anhand der Träume wurde versucht, Rückschlüsse auf das Wachleben des Träumers zu ziehen und davon eventuelle Therapieansätze zur Heilung von Psychosen abzuleiten. Diese Funktionen des Phänomenaltraums lassen sich nicht auf den Klartraum übertragen. Die Struktur und Beschaffenheit dieser lebhaften Träume ermöglicht einen praxisorientierten Blick auf einen Nutzen für das Wachleben.

Würde man die Frage nach dem Unterschied zwischen Traum und Realität stellen, so liegt es nahe, dass eine spontane Antwort der meisten Menschen auf das Kriterium des Bewusstseins bzw. des bewussten Erlebens verweist. Realität und ihre Definition hängen stark mit bewusster Wahrnehmung derselben über unsere Sinnesorgane zusammen. Den Traumzustand würde der »durchschnittliche Träumer« eher mit einem Film vergleichen und ihm somit Bewusstsein im Sinne konkreter Situationsrealisierung und aktiven Handlungsmöglichkeiten absprechen. Der Schlaf gilt als imaginäre Leinwand, auf die ein Geschehen projiziert wird, dem der Schlafende nur passiv beiwohnen kann. Dieses Phänomen als ein passives, nicht willentlich beeinflussbares Unbewusstes, wurde vor allem durch die Forschung Sigmund Freuds und C.G. Jung zum Sujet wissenschaftlicher Arbeit gemacht. Beide Autoren legen ihren Fokus dabei auf die Symbolhaftigkeit von Träumen und die damit verbundene Bedeutung für den Träumenden, sobald er sich wieder im Wachzustand befindet. Freud konzentrierte sich dabei besonders auf die These, dass Träume Repräsentationen von unbewussten Wunschvorstellungen sind (vgl. FREUD 1990: 158ff). Sowohl Jung, als auch Freud beschränkten sich in ihren Betrachtungen jedoch nur auf die passive Form des Träumens, sogenanntes Phänomenalträumen (vgl. FLANAGAN 1996: 494).

Die vorliegende Untersuchung soll sich einer Art des Träumens widmen, die den meisten Menschen nur wenig bekannt ist: *Das Klarträumen*. Viele Menschen erfahren dieses lebhaftes Träumen vor allem in ihrer Kindheit, da hier der prozentuale Anteil der REM-Schlafphasen, in denen *Klarträume* entstehen, größer als in höherem Alter ist (vgl. FLANAGAN 1996: 506). Die betroffenen Personen wissen oft nicht, dass es sich um ein erlernbares, ausbaufähiges und wissenschaftlich nachgewiesenes Phänomen handelt, das die Grenzen von Freiheit und Determinismus, Erleben und Vorstellung und Realität und Fiktion verschiebt.

In Ansätzen soll hier versucht werden das Phänomen der Klarträume hinsichtlich seiner Bewusstseinsprozesse zu untersuchen. Die Leitfragen sind dabei die nach dem »Wie« der Bewusstseinsgenerierung im Phänomenaltraum zum Zwecke des »Klarwerdens« bzw. inwiefern es möglich ist, das Bewusstsein des Wachzustandes beizubehalten und mit in den Schlaf zu nehmen. Darauf aufbauend soll geklärt werden, inwieweit der Inhalt von *Klarträumen* subjektiv und nicht deutbar ist. Den Abschluss der Untersuchungen bilden die aus den Ergebnissen resultierenden Erkenntnisse über eine mögliche Funktion von *Klarträumen*. Die These, die ich hier vertrete, ist folgende: *Klarträume* sind aufgrund ihrer subjektiven Wesensstruktur, welche sich aus dem Grad der Bewusstheit und den damit verbundenen Handlungsmöglichkeiten ergibt, nicht interpretierbar im Sinne freudscher Traumdeutung. Als Funktion des Klartraums lässt sich die Selbsterkenntnis, welche eine Funktion des Phänomenaltraums sein könnte, ausschließen. Der natürliche Zweck des Klartraums könnte stattdessen im Umgang mit Angst und Ausprägung psychischer Fähigkeiten, die z. B. zum Erlernen komplexer Bewegungsmuster in verschiedenen Sportarten dienen, zu finden sein.

Im Vorfeld sollen eine Definition des *Klartraums* und ein Blick auf seine kulturelle und wissenschaftliche Genese die Grundlage für die darauf folgenden Untersuchungen bilden.

1. Definition des Klartraums

Zum Zwecke der begrifflichen Definition des *Klartraums* soll zunächst eine Abgrenzung zum Begriff des *Traums*, wie er alltagsmündlich verstanden wird, erfolgen. Der Volksmund spricht dann von einem Traum, wenn es sich um Geistestätigkeit des Gehirns während des Schlafes handelt, die mit bizarren, imaginierten Visualisierungen einher geht. Flanagan (1996) nutzt hierfür, wie bereits erwähnt, den Terminus »Phänomenalträumen«. Er bringt ebenfalls an, dass auch dann von Träumen die Rede ist, wenn man sich auf die Geistestätigkeit sowohl im NREM-Schlaf, als auch im REM-Schlaf, bezieht. Nachgewiesen ist, dass sich Träume im Sinne der Phänomenalträume vor allem während des REM-Schlafes konstituieren. Bezieht man die Geistestätigkeit während des NREM-Schlafes in den Traumbegriff ein, so wird er um jene geistige Tätigkeit erweitert, die nicht mit einer Visualisierung verbunden ist bzw. keinen Erlebnischarakter hat. Für die Abgrenzung zum *Klartraum* ist allerdings nur die Erklärung des Phänomenalträumens relevant. Hierzu meint Flanagan, dass es sich bei Phänomenalträumen um Geschehnisse bizarren Inhalts während des Schlafes handelt (vgl. FLANAGAN 1996: 492 ff). Trotzdem, dass er Träume als »evolutionäre Epiphänomene, Hintergrundrauschen« (FLANAGAN 1996: 498) oder »Spandril[e]n« (FLANAGAN 1996: 493) definiert, sind sie für ihn »bedeutungsvoll und bis zu einem gewissen Grade interpretierbar« (FLANAGAN 1996: 499). Besonders hervorzuheben ist eine These, die Flanagan bei Augustinus findet: »In eine moderne Ausdrucksform übersetzt, wären Träume laut diesem Vorschlag Geschehnisse, keine Handlungen [...]« (FLANAGAN 1996: 492). Hier ist die entscheidende Differenzierung bereits aufgegriffen, die einen Phänomenaltraum von einem *Klartraum* unterscheidet: der Faktor der vorhandenen Passivität bzw. nicht vorhandenen Aktivität des Träumenden. Phänomenalträume sind durch die passive Haltung des Träumenden geprägt, während *Klarträume* allein durch dessen bewusste Aktivität charakterisiert sind.

Der Begriff *Klartraum* wurde in erster Linie durch den deutschen Psychologen Paul Tholey geprägt. Er war es auch, der die Differenzierung zum Terminus des luziden Traums beschrieb. Ein luzider Traum ist, wie man es anhand des Namens bereits antizipieren kann, metaphorisch gesprochen ein »deutlich heller beleuchteter Traum« (THOLEY 1997: 29). Das wichtigste Charakteristikum bei der Definition des luziden Traums, ist das Bewusstsein des Träumenden darüber, dass er träumt und sich nicht im Wachzustand befindet. Als weitere Aspekte nennt Tholey eine unbeeinträchtigte Erinnerung an den Luzidtraum nach dem Erwachen (diese ist bei normalen Träumen häufig eingeschränkt und lückenhaft), die zumindest teilweise vorhandene Erinnerung des Träumers an sein Wachleben, während er sich im Traum befindet und das Vorhandensein deutlich intensiverer Leistungen der Sinnesorgane (vgl. THOLEY 1997: 29).

Ein *Klartraum*, wie Tholey ihn versteht, weist neben diesen Eigenschaften aber noch eine weitere und ohne Zweifel die wichtigste auf: Wenn man sich im Klaren darüber ist, dass man sich im Traum befindet und sich seines eigenen Traumbewusstseins bewusst wird, »kann man es konsequenterweise auch erreichen, während des ganzen Traumes um die eigene Entscheidungsfreiheit zu wissen« (THOLEY 1997: 29). Man wird sich darüber bewusst, dass man die Welt, in der man sich im Traum befindet, selbst geschaffen hat und erkennt nun ihre Veränderbarkeit. Während unser Ich in einem normalen Traum beteiligungsunfähig in eine vorgefertigte, filmartige Handlung integriert und somit fremdbestimmt geleitet wird, erlangt man durch das Erreichen der Luzidität im Traum die Kontrolle über sein eigenes Traum-Ich und die Traumrealität, in der es sich befindet. Während

man im Phänomenaltraum entweder Akteur¹ oder Beobachter ist, nimmt man im Luzidtraum beide Rollen parallel ein. Strunz beschreibt dieses Phänomen als Verdopplung des Bewusstseins (vgl. STRUNZ 1986: 234-248). Man erlangt durch die Rolle des Beobachters nicht nur Bewusstsein über sein Traum-Ich als Protagonisten, sondern auch über sein schlafendes, reales Ich, das den *Klartraum* erschaffen hat und die damit verbundenen Gestaltungsmöglichkeiten. Der *Klartraum* ist, vom Grad der Erlebnisqualität aus betrachtet, dem Wachzustand wesentlich näher, als dem Phänomenaltraum.

2. Geschichte des Klartraums

Bereits Aristoteles erwähnt ca. 340 Jahre vor Chr. die besondere Fähigkeit des Träumenden, sich im Traum darüber bewusst zu werden, dass man träumt (vgl. ARISTOTELES 1994: 15 ff). Im 8. Jahrhundert nach Christus versuchten tibetanische Buddhisten zur Erleuchtung zu gelangen, indem sie die Fähigkeit des Klarträumens praktizierten (vgl. EVANS-WENTS 1935). Auch bei Thomas von Aquin (1947) und Ernst Mach (1922) wird die Möglichkeit des bewussten Träumens erwähnt. Die erste wissenschaftliche Arbeit stammt von Hevrey de Saint-Deny aus dem Jahr 1867 (SAINT-DENY 1982). Er beschrieb als erster die Tatsache, dass Traumkontrolle und das bewusste Steuern eigener Träume erlernbar ist. Auch Freud geht in seiner Traumdeutung kurz auf das Phänomen des Klartraums ein, indem er schreibt, es gibt Menschen,

»bei denen die nächtliche Festhaltung des Wissens, daß sie schlafen und träumen, ganz offenkundig wird und denen also eine bewußte Fähigkeit, das Traumleben zu lenken, eigen scheint. Ein solcher Träumer ist z. B. mit der Wendung, die ein Traum nimmt, unzufrieden, er bricht ihn, ohne aufzuwachen, ab und beginnt ihn von neuem, um ihn anders fortzusetzen, ganz wie ein populärer Schriftsteller auf Verlangen seinem Schauspiel einen glücklicheren Ausgang gibt. Oder er denkt sich ein anderes Mal im Schlafe, wenn ihn der Traum in eine sexuell erregende Situation versetzt hat: Das will ich nicht weiter träumen, um mich in einer Pollution zu erschöpfen, sondern hebe es mir lieber für eine reale Situation auf. Der Marquis d’Hevrey [...] behauptete, eine solche Macht über seine Träume gewonnen zu haben, daß er ihren Ablauf nach Belieben beschleunigen und ihnen eine ihm beliebige Richtung geben konnte. Es scheint, daß bei ihm der Wunsch zu schlafen einem anderen vorbewußten Wunsch Raum gegönnt hatte, dem seine Träume zu beobachten und sich an ihnen zu ergötzen. Mit einem solchen Wunschvorsatz ist der Schlaf ebensowohl verträglich wie mit einem Vorbehalt als Bedingung des Erwachens (Ammenschlaf).« (FREUD 1990: 544)

1913 prägte Frederik Willems van Eeden den Begriff des luziden Träumens. Er beschrieb den luziden Traum vor allem als eine komplette Integration aller physischen Funktionen (d. h. u. a. Sinneswahrnehmungen) ins Traumgeschehen, sodass der Träumende ein ebenso komplettes Bewusstsein über Traumzustand, Traumhandlung und Traumwille hat (vgl. EEDEN 1913: 431 ff), wie im Wachzustand. Diese Eigenschaften erscheinen erstaunlich, vergleicht man sie mit der eindimensionalen Beschaffenheit der Phänomenalträume.

1 Der Begriff *Akteur* hat im Bezug auf Phänomenalträume einen passiven Charakter

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts gewann die Klartraumforschung zunehmend an Bedeutung, der Höhepunkt ist dabei in den 80er Jahren anzusiedeln.

Erwähnenswert ist neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Klarträume auch die Tatsache, dass es offensichtlich eine Art der Traumkultur gab, in der das Luzidträumen und sein Erlernen ein wesentlicher Bestandteil des alltäglichen Miteinanders war. So ist zum Beispiel erwiesen, dass die Senoi, ein Stamm im malaysischen Urwald, des Luzidträumens mächtig waren und bereits Erfahrungen mit der Veränderbarkeit der Traumwelt gemacht haben (vgl. THOLEY 1997: 26). In der von ihnen erträumten Welt fühlen sich die Senoi »in Verbindung mit den Göttern, Dämonen und den Geistern der Verstorbenen« (THOLEY 1997: 26), desweiteren ziehen sie aus der Lebhaftigkeit des Luzidtraums bereits Nutzen für das Wachleben, indem sie lernen mit eventuellen realen Bedrohungen umzugehen. Im Hinblick auf die in Kapitel 7 analysierte Funktion des Klartraums zeigen sich bereits bei den Senoi erste Tendenzen: »Sie führen regelrechte Traumprojekte durch, mit deren Ergebnissen sie ihre Wachwelt zu verbessern suchen« (THOLEY 1997: 26). Für den zivilisierten und kultivierten Menschen, der in soziale Strukturen eingebettet ist, in denen weder der Phänomenaltraum noch der Klartraum ein Kulturgut bzw. eine Komponente des sozialen Miteinanders ist, erscheint es kaum vorstellbar, dass das Klarträumen in Verbindung mit dem Wachleben der größte Bestandteil der sozialen Struktur der Senoi war (vgl. THOLEY 1997: 27).

3. Somnologischer Hintergrund und wissenschaftlicher Nachweis

Unser Schlaf verläuft in regelmäßigen Zyklen. Man unterscheidet fünf verschiedene Phasen, von denen vier dem NREM-Schlaf (NREM = Non-Rapid-Eye-Movement) und eine dem REM-Schlaf (REM = Rapid-Eye-Movement) zugeordnet werden (vgl. FLANAGAN 1996: 499). 75 Prozent des Schlafes verbringen wir in NREM-Phasen, 25 Prozent in REM-Phasen (vgl. FLANAGAN 1996: 499). Die Intensität des NREM-Schlafes nimmt im Laufe der Nacht ab, während die Dauer der REM-Phasen stetig zunimmt (vgl. THOLEY 1997: 31 ff). Träume hat man nachweislich sowohl in NREM-, als auch in REM-Phasen. Erstere sind allerdings wesentlich einfacher strukturiert und werden nach dem Wecken aus der NREM-Phase wesentlich weniger und lückenhafter erinnert (vgl. THOLEY 1997: 33). Zu weiteren NREM-Phänomenen zählen Zähne-Knirschen, Schlafwandeln und Im-Schlaf-Reden (vgl. FLANAGAN 1996: 499). Phänomenalträumen ist ein Phänomen des REM-Schlafes. Dieser »paradoxe Schlaf« (THOLEY 1997: 32) ist gekennzeichnet durch schnelle Augenbewegung und unregelmäßige Atmung, Blutdruck und Herzschlag. Zusätzlich tritt während der REM-Phase keine Muskelspannung (außer der, der Augenmuskulatur) auf. Hinzu kommt eine bessere Hirndurchblutung, als im Wachzustand (vgl. THOLEY 1997: 32). In dieser Phase entsteht die für Phänomenalträume typische bizarre, lebhaft, aber filmartige Bildwelt. Gründe hierfür beschreibt Flanagan wie folgt:

»Während des REM-Schlafes kommen gepulste Signale aus dem Hirnstamm und erreichen die lateralen Corpora geniculata des Thalamus. Im Wachzustand ist diese Region (G) eine Schaltstation zwischen der Netzhaut – einigen Meinungen zufolge ein Teil des Gehirns selbst – und den Sehzentren [...]. Die gerade beschriebenen Abläufe erklären die ausgeprägte visuelle Bildwelt in den Träumen normalsichtiger Menschen.« (FLANAGAN 1996: 503)

Die Wellen im EEG des REM-Schlafes ähneln stark denen des Wachzustands, während sich die des NREM-Schlafes deutlich von beiden unterscheiden (vgl. FLANAGAN 1996: 508). Hier zeigt sich eine deutliche Parallelität der Gehirnaktivität von REM-Phase und Wachzustand, die vermuten lässt, dass sich auch die visuellen Qualitäten beider Zustände ähneln. Der Schritt vom Bewusstsein des Wachzustands zum bewussten Traumzustand erscheint also zumindest neurobiologisch relativ klein. So ist es auch kaum verwunderlich, dass Klarträume fast ausschließlich während des REM-Schlafes geträumt werden.

Nachgewiesen wurden das Auftreten und die Echtheit der Klarträume anhand der für den REM-Schlaf typischen, willkürlichen Augenbewegung. Mit den träumenden Probanden wurden im Schlaflabor vor den Schlafversuchen konkrete Augenbewegungen vereinbart, die sie im Klartraum ausführen sollten. Diese wurden während des Klartraums im Labor auch tatsächlich festgestellt, da sie sich deutlich von den ansonsten unkontrollierten, ruckartigen Augenbewegungen der REM-Phase unterschieden. Die Erschlaffung der restlichen Muskulatur wurde von der Natur vermutlich als Schutz eingerichtet, dass nicht alle durch den Traumkörper im Traum ausgeführten Bewegungen auf den wirklichen, physischen Körper übertragen werden. Während des NREM-Schlafes kann es allerdings zu einer solchen Bewegungsübertragung kommen, da hier keine Muskelentspannung erfolgt.

4. Vom Unbewussten zum Bewussten

Nach den getroffenen Vorbemerkungen soll jetzt geklärt werden, wie sich der Prozess des Erlangens von Bewusstsein im Traum gestaltet. Hierfür gilt es zu erwähnen, dass Tholey im Allgemeinen zwei unterschiedliche Art und Weisen beschreibt, den Zustand der Klarheit zu erlangen. Zum einen spricht er von der Reflexionstechniken oder KLG-Techniken (Klarheit gewinnend) (vgl. THOLEY 1997: 125), zum anderen von Klarheit bewahrenden Techniken (KLB-Technik). Das Ziel der Reflexionstechniken ist es, sich innerhalb eines Phänomenaltraums über das Traumgeschehen und sein eigenes Involviert-sein bewusst zu werden und so in den Klartraum zu gelangen. Die KLG-Technik hingegen, versucht den obligatorischen ›Bewusstseinsverlust‹ während des Übergangs in den Schlaf zu vermeiden. Der Geist soll aktiv bleiben, während sich der Körper in den Schlaf begibt.

Wenn im Zusammenhang mit Klarträumen die Rede von Bewusstsein ist, so rekurriert der Begriff vor allem auf das Vorhandensein von Wahrnehmung (Einbezug der Sinnesorgane in den Traum) und der daraus resultierenden Fähigkeit zum aktiven Handeln des Protagonisten innerhalb seines eigenen Traums. Zur Verdeutlichung dient eine intensivere Betrachtung der Reflexionstechnik und dem Vorgang des Klarwerdens, also dem Übergang von Phänomenaltraum zu Klartraum. Im Phänomenaltraum findet man sich, metaphorisch gesprochen, als Schauspieler in einer vordefinierten, filmhaften Traumhandlung wieder, in die man vom Regisseur (nach Freud: das Un- oder Unterbewusste) ohne eigenintendiertes Zutun eingebettet wird. Diese Passivität wird, so Tholey, durch die Technik der Reflexion erkennbar und durch diesen Prozess (also den Moment der Klarheit) in Aktivität umgewandelt. Das wichtigste Mittel, dessen sich die Reflexionstechnik bedient, ist das

kritische Hinterfragen der Realität bzw. des Wachzustands. Der Ausgangspunkt des Erlangens von Traumbewusstsein ist also nicht im Phänomenalraum selbst zu finden. Vielmehr ist es das Hinterfragen des Wachzustandes in Relation zum Traumzustand, das ein Klarwerden überhaupt erst ermöglicht. Tholey verweist hier darauf, sich das kritische Hinterfragen des Wachzustands im selbigen regelrecht anzutrainieren, um es im Traumzustand anwenden zu können. Es gilt, die Wahrnehmung im Wachzustand zu schärfen und alle physikalischen Gegebenheiten genauestens zu analysieren, um auch kleinste Unstimmigkeiten (deren Auftreten in bizarren Phänomenalträumen einer gewissen Regelmäßigkeit unterliegt) im Traum zu erkennen und daraufhin Bewusstsein und Kontrolle über den eigenen Traum zu erlangen. Tholey rät, sich mehrmals am Tag die Frage zu stellen, ob man träumt oder wacht (vgl. THOLEY 1997: 48). Dabei helfen sogenannte Reality-Checks. Man kann zum Beispiel überprüfen, ob man durch die geschlossene Nase atmen kann, oder ob man mit der Hand durch Wände hindurchfassen kann – alles Phänomene, die im Klartraum möglich sind. Führt man diese, zugegeben oft lächerlich erscheinenden, Überprüfungen der Realität (bzw. der physikalischen Gegebenheiten der Realität) regelmäßig aus, wird man sie irgendwann auch im Phänomenalraum anwenden und so zu Klarheit gelangen. Tholey spricht in diesem Zusammenhang auch von »Kriterien des Bewusstseinszustandes« (THOLEY 1997: 49). Das Bewusstsein des Klartraums ist demnach erlernbar und wird von traumtypischen Unregelmäßigkeiten (wie zum Beispiel durch veränderte physikalische Gegebenheiten, bizarre Bildwelten, ungewöhnliche Ereignisse, etc.) hervorgebracht. Hier besteht eine enge Verbindung zwischen Traumbewusstsein und Realitätsbewusstsein, da sich Ersteres auf Letzteres bezieht und nur durch dieses erlernbar ist. Beide Begriffe von Bewusstsein rekurrieren auf direkte Wahrnehmung. Im Wachzustand auf die Wahrnehmung von Echem, Realem – im Traumzustand auf die Wahrnehmung von Falschem, Surrealem. Dieses Verhältnis von Realem zu Surrealem und die Aufmerksamkeit, welche das Surreale (Bizarre) des Traums im Träumenden auslöst, sind die wichtigste Voraussetzung zum Erlangen von Traumbewusstsein.

Etwas intensiver hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang das Verhältnis von Bewusstsein und Wahrnehmung und der daraus resultierenden Aufmerksamkeit bzw. Klarheit. Für Freud gibt es eine Analogie zwischen Bewusstseins-System und Wahrnehmungssystemen (vgl. FREUD 1996: 723):

»Wir sehen, daß die Wahrnehmung durch unsere Sinnesorgane die Folge hat, eine Aufmerksamkeitsbesetzung auf die Wege zu leiten, nach denen die ankommende Sinneserregung sich verbreitet; die qualitative Erregung des W-Systems dient der mobilen Quantität im psychischen Apparat als Regulator ihres Ablaufs. Dieselbe Verrichtung können wir für das überlagernde Sinnesorgan des Bw-Systems in Anspruch nehmen. Indem es neue Qualitäten wahrnimmt, leistet es einen neuen Beitrag zur Lenkung und zweckmäßigen Verteilung der mobilen Besetzungsqualitäten.« (FREUD 1996: 723)

Durch die mithilfe der Reflexionstechnik erlangte Sensibilität gegenüber bizarren, unwirklichen Erlebnissen oder Erscheinungen im Traum, erreicht man einen Punkt höchster Aufmerksamkeit, welcher gleichzeitig die Grenze zwischen Unbewusstem und Bewusstem markiert. Geht man davon aus, dass Bewusstsein (auch Traumbewusstsein) in engem Zusammenhang mit Sinneswahrnehmung zu sehen ist, stellt sich die Frage, ob man nicht schon im Phänomenalraum Bewusstsein hat, welches mit den Sinneswahrnehmungen des Phänomenaltraums einhergeht. Diese Frage lässt sich zweifach beantworten. Zum einen ist die Qualität der Sinneswahrnehmung von denen

im Wachzustand (und von denen im Klartraum) weit entfernt, zum – anderen wird den Wahrnehmungen des Phänomenaltraums (wie dem Trauminhalt selbst) erst nach dem Erwachen, also in der Erinnerung an den Traum, Aufmerksamkeit zuteil. Bewusstsein, wie es sich im Klartraum mit Bezug zur Realität konstituiert, lässt sich vorrangig mithilfe der aktiven Sinneswahrnehmung im Klartraum und der daraus resultierenden Aufmerksamkeit erklären.

Ein weiterer Faktor, welcher das Klartraumerlebnis zu einem bewussten Erlebnis macht, ist Aktivität. Führt man die eingangs genutzte Filmmetapher weiter aus, so kann man sich vorstellen, man selbst wird plötzlich Zuschauer der eigenen Filmhandlung, realisiert sich selbst als Schauspieler und erlangt dadurch die Möglichkeit, aus dem ›marionettenhaften‹ Status herauszutreten. Man übernimmt sozusagen die Rolle des Drehbuchautors, des Regisseurs und des Akteurs. Was das Bewusstsein im Klartraum verglichen zum Phänomenaltraum weiterhin ausmacht, ist die Kategorie der Simultanität. Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Aktivität und die Reflexion dieser drei Eigenschaften laufen zeitgleich ab, ähnlich wie beim Bewusstsein im Wachzustand.

Einen weiteren Ähnlichkeitsbezug der Bewusstseinszustände verdeutlichen die verschiedenen KLB-Techniken (vgl. THOLEY 1997: 125 ff).

Tholey erwähnt verschiedene Techniken, die man nutzen kann, um den Bewusstseinszustand der Wachphase in die des Träumens mitzunehmen. Die Bildtechnik zum Beispiel beschreibt, wie man sich von »hypnagogen Bildern« (THOLEY 1997: 126) passiv in den Traum mitnehmen lassen soll. Hier geht es um spezielle »Vortraumszenarien« (THOLEY 1997: 126), die dem Schlafenden helfen, das Bewusstsein zu bewahren. Die Körpertechnik, vergleichbar mit esoterischer Astral-Projektion, verlässt sich darauf einen zweiten, nicht-physischen Körper vom schlafenden Körper zu lösen bzw. sich seinen schlafenden, physischen Körper in einer anderen Umgebung als der des Bettes vorzustellen. Neben diesen Techniken gibt es auch Mischformen (Bild-Körpertechnik, Bild-Ichpunkt-Technik, etc.). Der esoterische Unterton, der vor allem bei der Astral-Projektion zu erkennen ist, erklärt Tholey wie folgt:

»Wir wollen es an dieser Stelle nicht versäumen, ganz klar zu machen, daß wir im Gegensatz zu den Esoterikern nicht daran glauben, uns aus dem physikalisch existierenden Organismus lösen zu können. Wir wollen hervorheben, daß es sich bei unseren OOBEs [Out-of-Body-Experiences, J.S.] um traumähnliche Erlebnisse handelt und nicht um Vorgänge in der physikalischen Welt.« (THOLEY 1997: 127 f)

Die Glaubwürdigkeit und Funktionsfähigkeit dieser Techniken sei dahingestellt, Fakt ist, dass hier versucht wird, den unbewussten Zustand des Schlafes gar nicht erst zuzulassen. Angestrebt wird ein nahtloser Übergang von Wachzustand bzw. vom Bewusstsein des Wachzustands in das Traumbewusstsein des Klartraums.

Beide, sowohl KLB-, als auch KLG-Techniken, gehen davon aus, dass es für Bewusstsein keinen physischen Körper bzw. dessen Wahrnehmung braucht. Jedes bewusste Erleben im Traum geschieht zwar in der physisch realen Welt (in dem Sinne, dass der schlafende Körper existiert – also als Gehirnaktivität während des Schlafes), dennoch erlangt es erst durch das Empfinden des Traumkörpers bzw. des Phänomenalkörpers ontologische und empirische Qualität. Dabei ist sich das Traum-Ich ständig darüber bewusst, dass es vom Schläfer-Ich erzeugt wurde und nur

eine phänomenale Repräsentation dessen darstellt (weswegen man im Klartraum trotz tödlicher Szenarien nicht sterben kann). Ebenso verhält es sich mit der erschaffenen Traumwelt. Tholey spricht in diesem Zusammenhang auch von phänomenaler und transphänomenaler Welt (vgl. THOLEY 1980). Letzteres bezeichnet die reale Welt, die sich jedes Individuum mit einem anderen teilt. Sie ist sozusagen der gemeinsame phänomenale Nenner der Menschheit. Es gibt nur eine transphänomenale Welt. Die phänomenale Welt ist privat, persönlich und vom Träumenden im Traum erschaffen. Dementsprechend gibt es so viele phänomenale Welten wie bewusstseinsbegabte Wesen.

Im Zuge der Betrachtungen bezüglich des Traumbewusstseins, speziell im Vergleich der Bewusstseinsausprägung von Phänomenaltraum zu Klartraum, fällt eine weitere relevante Eigenschaft auf, die genauer betrachtet werden muss, da sie uns schrittweise zur möglichen Funktion von Klarträumen führt. Die Rede ist von der direkten Subjektivität des Klartraums im Verhältnis zur indirekten Objektivität des Phänomenaltraums.

5. Die Subjektivität des Klartraums

Zunächst müssen die Begriffe Subjektivität und Objektivität im Bezug auf Träume geklärt werden. Beide beziehen sich auf die erlebten bzw. wahrgenommenen Trauminhalte. Betrachten wir eingangs, was mit der indirekten Objektivität der Phänomenalträume gemeint sein soll, indem wir uns Freuds Traumdeutung zu Hilfe nehmen. Freud geht davon aus, dass Phänomenalträume einen Sinn besitzen, der »mittels gewisser psychologischer Prinzipien in den Lebenskontext des Träumers eingebettet ist« (KÖHLER 1990: 246). Weiterhin nimmt er an, dass der Sinn unserer Träume im Verborgenen ist, durch die bizarre Bildwelt der Träume kodiert und nur durch präzise und detaillierte Deutungsarbeit ersichtlich und verständlich werden kann. Köhler fasst diese These treffend zusammen:

»Die Deutung der Träume, also der Versuch, sie in die uns verständliche Sprache des Wachlebens zu übersetzen, basiert in ihrer Technik auf einer zweiten Voraussetzung: Es wird angenommen, daß der Traum in irgendeiner Weise Symptomcharakter hat, also Zeichen oder Ersatz für etwas ist, und daß eine sich hinter ihm verbergende Aussage – wie beim neurotischen Symptom – durch Rückverfolgung der von seinen Elementen ausgehenden Assoziationsketten gewonnen werden kann.« (KÖHLER 1990: 246 f)

Freud unterscheidet hinsichtlich der Traumanalyse auch zwischen den Begriffen Substitut und Substituiertem bzw. manifestem Trauminhalt und latenten Traumgedanken:

»Unter dieser Annahme wird zunächst einmal zwangsläufig eine Unterscheidung zwischen Substitut und Substituiertem erforderlich, eine begriffliche Trennung zwischen dem manifesten Trauminhalt, der geträumt oder genauer als geträumt erinnert wird und den latenten Traumgedanken, welche die Übersetzung des Trauminhalts in die Sprache des Wachbewußtseins bilden und mittels des Assoziationsverfahrens gewonnen werden; ein Urteil über den Sinn des Traums, d. h. seine Beziehung zum übrigen Seelenleben des Träumers, kann nur anhand der latenten Traumgedanken gewonnen werden.« (KÖHLER 1990: 247)

Die Unterscheidung zwischen manifestem Trauminhalt und latenten Traumgedanken spielt im Bezug auf Klarträume eine wichtige Rolle, auf die ich im weiteren Verlauf noch eingehen werde.

Den Sinn eines Traums setzt Freud oft mit den verborgenen Wünschen der Träumenden gleich. Seine Traumdeutung, die in diesem Zusammenhang auch als Wunschdeutung beschrieben werden könnte, lässt sich in zwei Stufen aufteilen:

»In einem ersten Schritt ist die Sprache des Traumes zu dechiffrieren, um damit den in ihr ausgedrückten Wünschen auf die Spur zu kommen, während in einem zweiten Schritt zu klären ist, warum diese Wünsche nicht als die Wünsche, als die sie entstanden sind, geäußert werden konnten.« (BRUMLIK 2006: 82)

Besonders der zweite Schritt muss präziser beschrieben werden, da er im weitesten Sinne auf die eingangs erwähnte indirekte Objektivität der Phänomenalträume rekurriert. Der Grund dafür, weshalb sich die Wünsche des Träumenden im Traum nicht als die Wünsche äußern, als die sie entstanden sind, ist in der Verschlüsselung des latenten Trauminhalts zu sehen, die Freud als Traumarbeit bezeichnet und dem Unbewussten zuschreibt:

»Die Überführung der latenten Traumgedanken in den manifesten Trauminhalt, der nur postulierbare psychische Prozeß, welcher die logische Umkehr der Analysenarbeit bildet, wird als Traumarbeit bezeichnet. Diese spielt sich zwar im wesentlichen am vorbewußten Material ab, an Tageseindrücken und Vorstellungen, in denen unbewußte Inhalte ihren Ausdruck finden, läuft aber nach Mechanismen ab, die man im Unbewußten als wirksam betrachten muß; die Traumarbeit wirft also Licht auf die nicht direkt beobachtbaren psychischen Prozesse in diesem System, und ihre Kenntnis ist daher nicht nur für das unmittelbare Verständnis der Traumbildung hilfreich.« (KÖHLER 1990: 250)

Die manifesten Traum Inhalte, also das, was letztlich das Material ausmacht, mit dem das Unbewusste arbeitet und zum manifesten Trauminhalt zusammenfügt, hat mehrere Quellen:

»[...] a) somatische oder auf den Träumer von außen einwirkende Sinnesreize, b) gewisse rezente Eindrücke, zumeist vom Traumtag selbst und c) häufig entstellte und daher im manifesten Traum nicht notwendig erkenntliche Eindrücke und Erlebnisse aus den früheren Kinderjahren.« (KÖHLER 1990: 248)

Diese Einflüsse machen den Phänomenaltraum aus. Sie sind »gewissermaßen die Requisiten und Dialoge für das selbst inszenierte Stück [...]« (KÖHLER 1990: 248).

Soviel zur Traumdeutung Freuds. Was der Begriff der indirekten Objektivität des Phänomenaltraums beschreibt, meine ich in der Traumarbeit des Unbewussten bei Freud zu finden. Die Tatsache, dass latente Traumgedanken und darauf aufbauend der manifeste Trauminhalt (also die bizarre, kodierte Bildwelt, welche unterbewusste Wünsche repräsentiert) durch unbewusste Wünsche intendiert und vom Unterbewusstsein geformt werden, lässt den Schluss zu, dass es sich bei den Traumgehalten aller Phänomenalträume um objektive Traumhalte handelt. Zwar sind die Wünsche, die laut Freud dem Innersten des Träumers entspringen, subjektiver, persönlicher und oft intimer Natur, durch die Umformung der Wünsche in kodierte Traumhalte verlieren sie allerdings den Status der Subjektivität. Die bereits erwähnte Passivität des Träumers innerhalb der vom Unbewussten kreierte manifesten Traumhalte versetzt ihn in eine gewisse Objektivität gegenüber

den erträumten Inhalten, trotzdem, dass sie aus seiner innersten Persönlichkeit entspringen. Die Möglichkeit der Einflussnahme auf die eigenen Traumhalte und dessen Umfang ist eingeschränkt, wenn nicht sogar ausgeschlossen. Bringt man hier die Metapher des Films erneut ins Spiel, so ist der Träumer zwar Drehbuchautor des Films, da dessen Plot auf seiner Fantasie bzw. seinen Erlebnissen beruht, er ist aber nicht der Regisseur. Er hat keinen direkten Einfluss auf Inhalt und Umsetzung der erträumten Inhalte.

Deutlich wird die Objektivität der Phänomenalträume, wenn man sie in Zusammenhang mit den Klarträumen sieht. Hier gestaltet sich der Trauminhalt nämlich wesentlich subjektiver. Latente Traumgedanken, die von unbewussten Wünschen rühren, und damit auch fremdbestimmte manifeste Traumhalte sind dem Klartraum vollkommen fremd. Der Träumer kann sich zumindest die Wünsche erfüllen, die ihn bewusst interessieren und wird nicht von seinem Unterbewusstsein in eine fremdkonstruierte Welt geworfen, von der er Rückschlüsse auf sein Innenleben und seine Wünsche ziehen kann. Die freudsche Traumarbeit findet nicht statt, es gibt keine Kodierung und Verschlüsselung der Traumhalte, sondern nur direkte, subjektive Traumgestaltung (diese betrifft sowohl die phänomenale Traumwelt, als auch die Akteure und Handlung) durch den Träumenden. Eine dechiffrierte Traumsprache, die es zu entschlüsseln gilt, um das Innerste des Träumenden zugänglich zu machen, gibt es nicht. Der Klartraum ist in diesem Sinne nicht deutbar und selbsterklärend. Diese Erkenntnisse beruhen nicht zuletzt auf dem parallelen Verhältnis von Wachzustand und Klartraum.

Es zeigt sich hier deutliche Unterschiede in Struktur, Wesen und Inhaltsgestaltung zwischen Phänomenal- und Klartraum, die logisch schlussfolgernd Vermutungen bezüglich der Funktion beider zulassen.

6. Funktion von Klarträumen

Um die Funktion der Klarträume zu verdeutlichen, soll zunächst die Funktion von Phänomenalträumen geklärt werden. Owen Flanagan hat sich intensiv mit der funktionalen Bedeutung von Träumen beschäftigt. Er betrachtet die Problematik auf zwei Ebenen, indem er zum einen davon spricht, dass es sich bei Phänomenalträumen um eine »Spandrilie« (FLANAGAN 1996: 493) oder »automatische Folgeerscheinung« (FLANAGAN 1996: 493) handelt:

»Obwohl man glaubhafte adaptionistische Erklärungen für den Schlaf und die Phasen des Schlafzyklus kennt, gibt es gute Gründe anzunehmen, daß die während des Schlafes auftretende Geistestätigkeit – die phänomenale Geistestätigkeit – ein bona fide Beispiel für ein Nebenprodukt des Vorgangs ist, für den das System im Schlaf oder während schlafphänomenaler Zyklen eigentlich vorgesehen war.« (FLANAGAN 1996: 493, Hervorhebungen im Original)

Zum anderen stellt er die Frage nach dem Sinn des Träumens, nach dem Identitätsausdruck des Träumenden im Schlaf:

»Können Träume weder einer natürlichen Art angehören noch eine adaptionistische, evolutionäre Erklärung besitzen und dennoch einen Sinn ergeben, dennoch die Identität des Träumenden ausdrücken und diese Identität konstituieren? Die Antwort lautet: »Ja.« (FLANAGAN 1996: 493, Hervorhebungen im Original)

Trotz der Tatsache, dass Phänomenalträume Nebenprodukte der eigentlichen Funktion der REM-Phase sind, spricht Flanagan ihnen mit Hinblick auf die freudsche Traumdeutung Sinnhaftigkeit zu. Die Funktionen der REM-Phase sieht er in der Stärkung von Hirnverschaltungen und insbesondere im Ausbau des visuellen Systems, welches im Mutterleib nicht vollständig entwickelt wird. Diese Annahme beruht auf der These, dass Säuglinge und Kinder mehr Zeit im REM-Schlaf verbringen (vgl. FLANAGAN 1996: 507). Weiterhin erholen sich im REM-Schlaf wichtige Neuronen, die für die Konzentration, für die Erinnerung und für das Lernen relevant sind. Ebenso findet so etwas wie Gedächtniskonsolidierung, Datenkompression, Datenabfallbeseitigung und Speicherwartung statt (vgl. FLANAGAN 1996: 509). Diese Funktionen der REM-Phase sind »evolutionär selektiert [...] und durch den Selektionsdruck erhalten geblieben« (FLANAGAN 1996: 510). Phänomenalträume hingegen, so Flanagan, sind »Epiphänomene in dem Sinne, daß sie zufallsbedingte Begleiterscheinungen der eigentlichen Funktion des Schlafes sind« (FLANAGAN 1996: 510).

Über den Versuch, Phänomenalträume als eine Art Stabilisierungshilfe für Gelerntes zu erklären, was Flanagan allerdings ausschließt, gelangt er zur These, dass sie keine natürliche Funktion besitzen: »Die auftretende visuelle, auditive, propositionale und senso-motorische Geistestätigkeit ist zum größten Teil Hintergrundrauschen« (FLANAGAN 1996: 512).

Da die Funktionen des Phänomenalträumens nicht im Evolutionsbiologischen zu finden sind, be ruft sich Flanagan im weiteren Verlauf seiner Argumentation auf »erfundene Funktionen« (FLANAGAN 1996: 513):

»Wenn es eine Funktion erfüllt, dann ist es eine derivative psychologische Funktion, die mit Hilfe von Mechanismen kultureller Vorstellungen und durch Nutzung der Tatsache erstellt wurde, daß die Traum-inhalte, obwohl sie keine direkte biologische oder psychologische Funktion erfüllen [...], nicht vollkommen bedeutungslos sind ([...]), und somit kann man Träume benutzen, um Licht auf das mentale Leben, das Wohlergehen und die Identität zu werfen.« (FLANAGAN 1996: 513)

Flanagan meint, dass der Trauminhalt selbst etwas offenbart:

»[...] vergessen Sie nicht, daß beim Träumen ein stetiger top-down/ bottom-up-Kampf zwischen dem Hintergrundrauschen und dem Kortex abläuft, der das Hintergrundrauschen im Sinne von narrativen Strukturen, Drehbüchern und Selbstmodellen zu interpretieren versucht, die er im Wachzustand benutzt, um Dinge sinnvoll zu verarbeiten. Es könnte sein, daß der Traum nicht interpretierbar ist, oder daß er als intentionales narratives Konstrukt bedeutungslos ist, oder daß er eine ganz andere Bedeutung hat als die, die wir ihm gerne zuweisen möchten; dessenungeachtet aber ist der Traum ein guter Ausgangspunkt für jemanden, der sich ein Bild über sein Leben machen will.« (FLANAGAN 1996: 516, Hervorhebung im Original)

Diese Aspekte unterstützen die Annahmen von Freud und Jung, dass Träume deutbar sind und uns Auskunft über unser eigenes Innenleben geben und somit letztlich dazu beitragen, im Prozess der Selbstfindung und in der Beantwortung der Frage »Wer bin ich?« Fortschritte zu machen:

»Träume spiegeln das Projekt der Selbst-Erschaffung wider und nehmen daran teil. [...] Das Selbst ist ein objet d'art – das Selbst wird gemacht, nicht geboren. Träume drücken manchmal Aspekte von Ihnen aus. Aber nicht immer. Wenn sie es tun, oder wenn sie es auch nicht tun, können sie als Mahlgut für die interpretative Mühle verwendet werden oder als bedeutungslose Stimuli für das weitere Nachdenken. Lesen sie ihr Tagebuch oder schauen Sie auf einen Fleck an der Wand. Es steht keineswegs fest, welche Tätigkeit zu besserer Selbsterfahrung oder tieferer Selbstkenntnis führt [...].« (FLANAGAN 1996: 518, Hervorhebung im Original)

Flanagan äußert sich hier relativ vage zum Deutungspotential der Träume und ihrer Möglichkeit als »Weg zu sich selbst«. Gleiches denkt er auch über den Wachzustand. Was ich meine bei Flanagan dennoch zu erkennen, ist die Tendenz zur Objektivität der Phänomenalträume. In Anbetracht der bereits herausgearbeiteten These, Klarträume seien subjektiverer Natur, da sich Phänomenalträume und ihre Inhalte im Unterbewusstsein formen, könnte man davon ausgehen, das Phänomenalträumen ist zur Selbsterkenntnis besser geeignet, als das Nachdenken im Wachzustand. Begründet wird dies eben durch den objektiven Standpunkt der Phänomenalträume, der sich nicht eigenintendiert bildet, sondern vom »außerhalb stehenden« Unbewussten zum Träumenden herangetragen wird. Man könnte die indirekte Objektivität der Phänomenalträume auch mit der Beschreibung der eigenen Persönlichkeit vergleichen, die von einem guten Freund angefertigt wurde. Er bringt Gedanken ein, auf die man selbst nicht gestoßen wäre und lernt so über sich selbst dazu.

Diese Möglichkeit der Selbstfindung durch das Phänomenalträumen (ohne sie als allgemeingültig zu definieren) könnte laut Flanagan dessen Funktion sein, die sich zwar evolutionsbiologisch nicht nachweisbar entwickelt hat, sich aber dennoch als nützlich im Sinne der Selbstreflexion und des Selbsterkennens erweist, sei es zur psychologischen Behandlung von Neurosen wie es Freud getan hat, oder nur zum ganz privaten, persönlichen Selbstverständnis.

Wie verhält es sich nun in diesem Zusammenhang mit der Funktion des Klartraums?

Aufgrund der Tatsache, dass Klarträume rein subjektiven Quellen entspringen, wie bereits ausgeführt wurde, halte ich es für fast unmöglich, den Klartraum als Hilfsmittel zur Selbstfindung zu definieren. Er ist in dem Maße dafür geeignet, wie es der Wachzustand ist, da sich beide Bewusstseinszustände gleichen. Eben weil es im Klartraum kein Unbewusstes, keine Außenperspektive gibt, die das Geschehen entwirft, sondern weil sich alles Erträumte durch den eigenen Willen und mit direktem Bewusstsein des Träumers so gestaltet, wie es sich gestaltet, lässt er sich nicht im Sinne einer Dekodierung von verschlüsselten, latenten Traumgehalten deuten. Seine offenkundige, eigenintendierte Wirklichkeit ist Sinn-an-sich. Dementsprechend muss die Funktion des Klartraums anderswo zu finden sein.

Eine Möglichkeit sieht Tholey in der Überwindung von Alpträumen (vgl. THOLEY 1997: 53). Durch das Bewusstsein des Klarträumers über seinen eigenen Traum und der Tatsache, dass er selbst ihn erschaffen hat, wird er sich dessen bewusst, dass auch Alpträume letztlich keine Konstruktionen »fremder Mächte« sind, sondern dem eigenen Inneren entspringen. Dieses Bewusstsein hilft, mit der eigenen Angst vor und in Alpträumen besser umzugehen.

Eine weitaus wichtigere Funktion der Klarträume zeigen aber die folgenden Überlegungen auf:

Bei der Betrachtung der evolutionsbiologischen Funktion der Phänomenalträume wurde der Aspekt der Stabilisierung für Gelerntes angesprochen. Überträgt man diese Idee auf den Klartraum, wird man fündig. Tholey entwirft in diesem Zusammenhang den Begriff des Traumtrainings (vgl. THOLEY 1997: 203 f). Mit einem seiner Beispiele soll verdeutlicht werden, was gemeint ist (vgl. THOLEY 1997: 203 f): Ein Aikido-Schüler ist nicht in der Lage, eine bestimmte Technik der Sportart auszuüben. Er versucht immer wieder erfolglos einen Stockangreifer ins Leere laufen zu lassen und durch dieses Täuschungsmanöver zu Fall zu bringen. Nach enttäuschendem Training, geht der Schüler zu Bett und spielt direkt vorm Einschlafen die Szene des Täuschungsmanövers mehrfach durch. Es missglückte jedes Mal, solange bis er selbst einmal hart zu Boden fiel, anstatt sich wie gelernt abzurollen. Für den Schüler war dies der angeeignete Reality-Check, der ihm jetzt bewusst machte, dass er sich bereits im Traum befindet. Er wurde klar und nutzte seinen Traum, um die spezielle Technik zu trainieren. Während der nächsten Nächte wurde er immer öfter klar und konnte so auch während des Schlafes seine Fähigkeiten ausbauen und sich an der speziellen Technik versuchen. Er verbesserte sich deutlich und seine Trainingserfolge des Klartraums wurden auch im Wachzustand sichtbar, sodass er das anfangs frustrierende Täuschungsmanöver zum Schluss perfekt beherrschte.

Es ist nicht anzunehmen, dass das Training im Klartraum direkte physische Auswirkungen auf den Wachzustand hat (im Sinne von Muskelaufbau, etc.). Die körperlichen Voraussetzungen waren im Wachzustand bereits vorhanden, durch eventuelle psychische Blockaden war es dem Aikido-Schüler aber verwehrt die Technik fehlerfrei auszuführen. Was im Klartraum trainiert wurde ist also psychischer Natur. Eventuelle Blockaden wurden gelöst, Bewegungsabläufe im Gehirn gefestigt und die Koordinationsfähigkeit verbessert.

Ein weiteres Beispiel ist das eines Skifahrers, der Angst vor der starken Schwerpunktverlagerung des ganzen Körpers beim sogenannten Jetschwung hatte. Er trainierte in den Sommernächten während seiner Klarträume regelmäßig und war bei der nächsten Abfahrt im Wachzustand in der Lage, den Jetschwung auszuführen (vgl. THOLEY 1997: 205).

Hier halfen die veränderten physikalischen Bedingungen die Angst vor einem Sturz zu überwinden, die psychische Blockade wurde ebenfalls gelöst und die Technik des Jetschwungs erlernt. Tholey beschreibt, dass solche Beispiele oft von Sportlern bzw. sportlich aktiven Klarträumern stammen, was wiederum Rückschlüsse auf die Wirkungsweise des Trainierens im Klartraum zulässt. Gemeint ist die Tatsache, dass man rein kognitive, psychische Fähigkeiten trainiert. Die physischen Voraussetzungen (wie Muskelmasse, Talent, Kraft, etc.) müssen gegeben sein.

Eine Funktion des Klartraums könnte also in der des Trainings von persönlichen Fähigkeiten zu finden sein. Diese ist allerdings evolutionsbiologisch nicht eindeutig nachweisbar. Theoretisch müsste jeder Klarträumer, der im Klartraum trainiert, einen Vorteil gegenüber demjenigen haben, der nur im Wachzustand trainiert. Folgt man der Logik, so hätte sich das Klarträumen evolutionsbiologisch durchgesetzt und jeder Mensch würde Klarträumen und im Klartraum seine Fähigkeiten ausbauen. Trotz dessen, dass sich das Klarträumen evolutionsbiologisch als nicht-relevant darstellt, ist es erwiesen, dass das Trainieren im Schlaf hilft, die Leistungsfähigkeit im Wachzustand zu verbessern.

Dementsprechend könnte man – hypothetisch gesprochen – meinen, dass das Klarträumen eine Einrichtung der Natur ist, um kognitive Fähigkeiten auch im Prozess der körperlichen Regeneration zu fördern. Man könnte davon ausgehen, dass die Zeit, die der Körper aktiv einfordert, um sich selbst zu erholen, von der Psyche nicht ungenutzt bleiben soll. So gesehen könnte der Schlaf zwei sinnvolle Bedeutungen für den Wachzustand haben: zum einen die körperliche Regeneration, zum anderen das Training der Psyche. Natürlich lassen sich diese Gedanken nur äußerst vage formulieren, verglichen mit der psychotherapeutischen Funktion, die erst durch das Dekodieren der verschlüsselten Traum Inhalte dank psychoanalytischer Interpretation Sinnhaftigkeit für den Träumer erhält, ist die Tendenz der Funktion von Klarträumen wesentlich ›aufwandsärmer‹. Der Klarträumer muss zwar zum Klarträumen fähig sein und um dessen potentielle Trainingsfunktion wissen, ist beides aber der Fall, so ist ein Erfolg vorprogrammiert. Es bedarf keiner komplexen Traumdeutungstheorie und dergleichen um aus Klarträumen einen Nutzen zu ziehen. Dieser erschließt sich nahezu von selbst.

7. Fazit

Der Klartraum ist ein Phänomen, das gesonderte Betrachtung verlangt. Das Verständnis der Phänomenalträume hilft bei der Herausarbeitung der Sonderstellung des Klartraums. Die hier angesprochenen Verhältnismäßigkeiten des Klartraums im Bezug auf Bewusstseinsgenerierung und die Relation des manifesten Traum Inhalts zum Träumenden (objektiver Inhalt des Phänomenaltraums vs. subjektiver Inhalt des Klartraums) führen in logischer Argumentation zur Funktion des Klartraums. Als Referenz wurden immer auch die jeweiligen Gegebenheiten im Phänomenaltraum analysiert. Zum einen, weil ein Großteil der Menschheit nur mit dieser Art des Träumens Erfahrungen gesammelt hat, zum anderen haben Phänomenaltraum und Klartraum die Gemeinsamkeit ein Phänomen des Schlafes zu sein.

Besonderer Wert wurde auch auf die funktionelle Bedeutung des Klartraums gelegt. Sein Nutzen ist, anders als beim Phänomenaltraum, nur bedingt die Selbstfindung. Vielmehr ermöglicht er es diverse Grenzen des Wachzustands und dessen physikalische Gegebenheiten zu überwinden, um so eventuelle psychische Probleme anzugehen und zu lösen. Weiterhin ermöglicht das Bewusstsein des Klartraums konkret auf Probleme des Wachzustandes einzugehen und den Schlaf dahingehend zu nutzen (Training, etc.).

Alle ausgeführten Untersuchungen kommen zu dem Schluss, dass sich der Klartraum in den Bereichen des Bewusstseins, des Erlebens, der Inhaltsgestaltung und der Funktion vor allem mit dem Wachzustand vergleichen lässt. Unter all diesen Gesichtspunkten könnte man den Klartraum als Bereicherung des eigenen Lebens werten. Er funktioniert als eine zweite, erträumte Welt, die ständig auf die wirklich vorhandene Wachwelt referiert. Inwieweit sich der Träumende engagiert, um aus der passiven Unwirklichkeit des Phänomenaltraums in die effektive Aktivität des Klartraums zu gelangen, um aus dem Schlaf einen größeren Nutzen für das Wachleben zu ziehen, liegt letztlich ganz bei ihm.)

Literatur

- AQUIN, T. VON: *Summa theologiae (Vol. 1)*. New York 1947
- ARISTOTELES: Über Träume, Über die Weissagung im Schlaf. In: Aristoteles – Werke in deutscher Übersetzung. De insomniis de divinatione per somnum. Berlin 1994, S. 15-33
- BRUMLIK, M.: *Sigmund Freud. Der Denker des 20. Jahrhunderts*. Weinheim [Beltz] 2006
- EEDEN, F. W. VAN: A study of dreams. In: *Proceedings of the Society for Psychological Research*, 26, 1913, S. 431-461
- EVANS-WENTS, W. Y.: *Tibetan yoga and secret doctrines*. London [Oxford University Press] 1935
- FLANAGAN, O.: Hirnforschung und Träume: Geistestätigkeit und Selbstaussdruck im Schlaf. In: METZINGER, T. (Hrsg.): *Bewusstsein. Beiträge aus der Gegenwartsphilosophie*. Paderborn [mentis] 1996, S. 491-521
- FREUD, S.: *Die Traumdeutung*. Berlin [Fischer] 1990
- JUNG, C.G.: *Traum und Traumdeutung*. München [dtv] 1990
- KÖHLER, T.: *Das Werk Sigmund Freuds. Von der hypnotischen Suggestionsbehandlung zur Theorie des Traumes*. Heidelberg [Asanger] 1990
- MACH, E.: *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. 9. Auflage. Jena [Gustav Fischer] 1922
- SAINT-DENY, H. DE: *Dreams and how to guide them*. London [Duckworth] 1982
- STRUNZ, F.: Luzidität im Traum. In: *Zeitschrift für klinische Psychologie, Psychopathologie und Psychotherapie*, 1986, S. 234-248
- THOLEY P.: Klarträume als Gegenstand empirischer Untersuchungen. In: *Gestalt Theory*, 2, 1980, S. 175-191
- THOLEY, P.: *Schöpferisch Träumen: Wie Sie im Schlaf das Leben meistern. Der Klartraum als Lebenshilfe*. Eschborn [Klotz] 1997

Impressum

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

[IMAGE 12](#): Bild und Transformation

MARTIN SCHOLZ: Von Katastrophen und ihren Bildern

STEPHAN RAMMLER: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation

KLAUS SACHS-HOMBACH: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen.

ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten.

SABINE FORAITA, MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?

ROLF SACHSSE: How To Do Things With Media Images. Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder.

HANS JÜRGEN WULFF: Zeitmodi, Prozesszeit: Elementaria der Zeitrepräsentation im Film

ANNA ZIKA: gottseidank: ich muß keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunf

MARTIN SCHOLZ: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

[IMAGE 11](#)

TINA HEDWIG KAISER: Dislokation des Bildes - Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit

CODA PLAUM: Bildnerisches Denken

MARTINA ENGELBRECHT, JULIANE BETZ, CHRISTOPH KLEIN, RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur: Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden

CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz im Vergleich

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologir des S(ch)eins

IMAGE 10

- ANETA ROSTKOWSKA:** Critique of Lambert Wiesing's phenomenological theory of picture
- NICOLAS ROMANACCI:** Pictorial Ambiguity. Approaching ›applied cognitive aesthetics‹ from a Philosophical Point of View
- PETRA BERNHARDT:** ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989: Werbebilder als soziale Indikatoren
- EVELYN RUNGE:** Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids
- STEFAN HÖLSCHER:** Bildstörung – zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik
- KATHARINA LOBINGER:** Facing the picture – Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine meta-analytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung.
- BIRGIT IMHOF, HALSZKA JARODZKA, PETER GERJETS:** Classifying instructional visualizations: A psychological approach
- PETRA BERNHARDT:** Tagungsbericht zur Internationalen Fachkonferenz Bilder – Sehen – Denken (18. - 20. März 2009)

IMAGE 9

- DIETER MAURER / CLAUDIA RIBONI / BIRUTE GUJER:** Frühe Bilder in der Ontogenese - Early Pictures in Ontogeny
- DIETER MAURER / CLAUDIA RIBONI / BIRUTE GUJER:** Bildgenese und Bildbegriff - Picture Genesis and Picture Concept
- MICHAEL HANKE:** Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt
- STEFAN MEIER:** ›Pimp your profile‹ – Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0
- JULIUS ERDMANN:** My body Style(s) – Formen der bildlichen Identität im Studivz
- ANGELA KREWANI:** Technische Bilder: Aspekte medizinischer Bildgestaltung
- BEATE OCHSNER:** Visuelle Subversionen: Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

- CHRISTIANE VOSS:** Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
- KATHRIN BUSCH:** Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
- WOLFGANG ULLRICH:** Fiktionen und Placeboeffekte. Wie Produktdesigner den Alltag überhöhen
- GERTRUD LEHNERT:** Paradies der Sinne. Das Warenhaus als sinnliches Ereignis
- RÜDIGER ZILL:** Im Schaufenster
- PETRA LEUTNER:** Leere der Sehnsucht: die Mode und das Regiment der Dinge
- DAGMAR VENOHR:** Modehandeln zwischen Bild und Text – Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

- RAINER GROH:** Das Bild des Googelns
- NICOLAS ROMANACCI:** »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung.

DAGMAR VENOHR: ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem

HERMANN KALKOFEN: Sich selbst bezeichnende Zeichen

BEATRICE NUNOLD: Sinnlich – konkret: Eine kleine Topologie des S(ch)eins

IMAGE 6

SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik

HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen ...

FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs

ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

STEPHAN KORNMESSEr rezensiert: Symposium »Signs of Identity – Exploring the Borders«

SILKE EILERS rezensiert: Bild und Eigensinn

MARCO A. SORACE rezensiert: Mit Bildern lügen

MIRIAM HALWANI rezensiert: Gottfried Jäger

SILKE EILERS rezensiert: Bild/Geschichte

HANS J. WULFF rezensiert: Visual Culture Revisited

GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: Ästhetische Existenz heute

STEPHANIE HERING rezensiert: MediaArtHistories

MIHAI NADIN rezensiert: Computergrafik

SILKE EILERS rezensiert: Modernisierung des Sehens

IMAGE 5

HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit

BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft

PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics

STEFANO BORGIO / ROBERTA FERRARIO / CLAUDIO MASOLO / ALESSANDRO OLTRAMARI: Mereogeometry and Pictorial Morphology

WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars

TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering

HANS DU BUF / JOÃO RODRIGUEZ: Image Morphology: From Perception to Rendering

THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers using Ontologies
JÖRG R. J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins
STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person
MARIO BORILLO / JEAN.PIERRE GOULETTE: Computing architectural composition from the semantics of the
»Vocabulaire de l'architecture«
ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung
ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit
FRANZ REITINGER rezensiert: Geschichtsdeutung auf alten Karten
FRANZ REITINGER rezensiert: Auf dem Weg zum Himmel
FRANZ REITINGER rezensiert: Bilder sind Schüsse ins Gehirn
KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: Politik im Bild
SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bilder auf Weltreise
SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bild und Medium
THOMAS MEDER rezensiert: Blicktricks
THOMAS MEDER rezensiert: Wege zur Bildwissenschaft
EVA SCHÜRMANn rezensiert: Bild-Zeichen und What do pictures want?

IMAGE 3

HEIKO HECHT: Film as dynamic event perception: Technological development forces realism to retreat
HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Ein Kapitel aus der psychologischen Optik
KAI BUCHHOLZ: Imitationen im Produktdesign – einige Randnotizen zum Phänomen der Ähnlichkeit
CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation

NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung
SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel
von Abstimmungsplakaten
DAGMAR SCHMAUKS: Ringelschwanz und rosa Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R. J. SCHIRRA: Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige
Vorüberlegungen

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

- BENJAMIN DREHSEL**: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
- EMANUEL ALLOA**: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs
- SILVIA SEJA**: Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe »Bild« und »Handlung«
- HELGE MEYER**: Die Kunst des Handelns und des Leidens – Schmerz als Bild in der Performance Art
- STEFAN MEIER-SCHUEGRAF**: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medienspezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

- KLAUS KEIL**: Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft
- EVA FRITSCH**: Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu Filmgeschichte und Filmanalyse
- MANFRED RÜSEL**: Film in der Lehrerfortbildung
- WINFRIED PAULEIT**: Filmlehre im internationalen Vergleich
- RÜDIGER STEINMETZ/KAI STEINMANN/SEBASTIAN UHLIG/RENÉ BLÜMEL**: Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis
- DIRK BLOTHNER**: Der Film: ein Drehbuch des Lebens? – Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm
- KLAUS SACHS-HOMBACH**: Plädoyer für ein Schulfach »Visuelle Medien«

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

- PETER SCHREIBER**: Was ist Bildwissenschaft? Versuch einer Standort- und Inhaltsbestimmung
- FRANZ REITINGER**: Die Einheit der Kunst und die Vielfalt der Bilder
- KLAUS SACHS-HOMBACH**: Arguments in favour of a general image science
- JÖRG R. J. SCHIRRA**: Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft – Kleine Provokation zu einem Neuen Fach
- KIRSTEN WAGNER**: Computergrafik und Informationsvisualisierung als Medien visueller Erkenntnis
- DIETER MÜNCH**: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft
- ANDREAS SCHELSKE**: Zehn funktionale Leitideen multimedialer Bildpragmatik
- HERIBERT RÜCKER**: Abbildung als Mutter der Wissenschaften

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

- KLAUS SACHS-HOMBACH / STEPHAN SCHWAN**: Was ist »schräge Kamera«? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen
- HANS JÜRGEN WULFF**: Die Dramaturgien der schrägen Kamera: Thesen und Perspektiven
- THOMAS HENSEL**: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung
- MICHAEL ALBERT ISLINGER**: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos
- JÖRG SCHWEINITZ**: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeley's »Lullaby of Broadway«
- JÜRGEN MÜLLER / JÖRN HETEBRÜGGE**: Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' The Lady from Shanghai (1947)