

Norbert M. Schmitz

Nachruf: Das Sehen bleibt erstaunlich

Ernst Gombrichs Beitrag zur Medienwissenschaft

Obgleich die Medienwissenschaften neuerdings stärker auf die Erfahrungen der Kunstwissenschaften im Umgang mit dem Bild eingehen, scheint das Potenzial dieser interdisziplinären Konstellation noch wenig ausgelotet. So scheint es, dass den Medien des 20. Jahrhunderts wohl auch eine Kunstgeschichte der Moderne zur Orientierung dienen müsste, doch könnte es nicht sein, dass gerade deren Autonomieästhetik den bewegten Bildern des Films und der elektronischen Medien fremd bleibt? Dies zu bedenken, gibt Anlass, den unlängst verstorbenen Ernst Gombrich nicht nur zu würdigen, sondern seine Theorie den Medienwissenschaften anzuempfehlen. Denn die Überlegungen des vermeintlich konservativen Kunsthistorikers, dessen Verhältnis zur modernen Kunst seiner Zeit eher distanziert blieb, scheinen mir geeignet, so heterogene Felder wie die derzeitige Revolution in der Biologie der Wahrnehmung, die spezifischen Qualitäten der industriell-technischen Bilder der modernen Massenkommunikation und die Traditionslinien des Bildes in der westlichen Kultur in Beziehung zu setzen. Kurz: sie könnten eine wesentliche Hilfe darstellen, die Geschichte des Bildes über die medialen Brüche der letzten 700 Jahre hinweg zu verstehen.

Gombrichs weit über die Fachgrenzen hinaus wirkende Arbeiten sind das Ergebnis einer bewegten Biographie. Der am 30. März 1909 in Wien als Kind eines bildungsbürgerlichen Anwaltshauses geborene junge Kunsthistoriker studierte zunächst in Wien, wo er noch im Banne der einflussreichen geistesgeschichtlich orientierten Wiener Schule stand. Bald kam er aber in Berührung mit der Gestaltpsychologie etwa eines Wolfgang Köhlers, dessen Berliner Vorlesungen er den stil- und rein formgeschichtlichen Vorträgen des damaligen Stars des Fachs, Heinrich Wölfflin, vorzog. Dieses Interesse führte dazu, dass er zusammen mit seinem Freund Ernst Kris, dem Begründer einer psychoanalytischen Kunsttheorie, eine Studie über die Geschichte der Karikatur schrieb, gewissermaßen als Pendant zu Freuds Abhandlungen über den Witz. Im weiteren sollte eine mehr naturwissenschaftlich orientierte Wahrnehmungspsychologie das Werk des späteren engen Freundes von Karl Popper bestimmen. Ernst Kris holte ihn 1936, als dem jüdischen Österreicher die Möglichkeit auf eine Anstellung zunehmend fragwürdig wurde, ans berühmte Warburg-Institut nach Lon-

don. Dort formierte sich eine junge Elite deutschsprachiger Kunsthistoriker um das Erbe des Vaters der Ikonologie und um Hans Saxl, deren Einfluss auf die angelsächsischen Kunst- und Kulturwissenschaften kaum zu überschätzen ist. Gombrichs klassisches Gelehrtentum blieb in Sprache und Inhalt wiederum nicht unbeeindruckt von der pragmatischen, unhierarchischen und um sachliche Auseinandersetzung bestimmten Diskursformen britischer und amerikanischer Wissenschaft. Ein Sinn für Humor und die Kunst der populären Darstellung gehören ebenso dazu, so dass seine auf ein breites Publikum zielende *Story of Art* bis heute die erfolgreichste Kunstgeschichte geblieben ist. Im Krieg arbeitete er im Abhördienst des BBC, eine Arbeit, die für ihn eine wichtige Erfahrung der Möglichkeiten und Grenzen der Sprache darstellte. Danach kehrte er zunächst als Stipendiat und später Leiter ans Warburg-Institut zurück, wo er bis zu seiner Pensionierung 1976 arbeitete. Seit den fünfziger Jahren bekleidete der schließlich geehrte eine Vielzahl von Gastprofessuren vor allem in den USA. Sir Ernst Gombrich starb am 3.11.2001.

Im Folgenden soll aus der Fülle dieses Lebenswerks vor allem diejenigen Aspekte herausgestellt werden, die diesen Ansatz im scharfen Gegensatz zu den einerseits ästhetisierenden und andererseits schlicht positivistischen Strömungen der Kunstgeschichte stellen, die speziell in der Nachkriegszeit dominierten. Es sollen also die Elemente betont werden, die diese Theorie der Kunst zu einer – um es essayistisch zuzuspitzen – Bildtheorie der Medien machen.

Nun orientierte sich die Autonomieästhetik der klassischen Moderne, und die ihr folgende Kunsttheorie – selbst in der Negation der Mimesis – an der Frage nach dem ‚wahren‘ und ‚ursprünglichen‘ Bild unabhängig von dessen konkreter funktionaler Verwendung. Gombrichs Ästhetik, am kritischen Rationalismus ausgerichtet, stellt hingegen die Frage nach dem ontologischen Wahrheitsgehalt der Repräsentation erst gar nicht, sondern analysiert deren Funktionalität im Rahmen bestimmter kultureller, sozialer und ästhetischer Formationen. Er fasst auch die Realitätskonstruktionen des neuzeitlichen Bildes von der Renaissance bis in die Gegenwart der industriellen Massenmedien als Produkte einer außerordentlichen Leistung der modernen Kultur auf, unbenommen, ob sie sich im Rahmen des gesellschaftlichen Systems Kunst ereigneten oder außerhalb desselben. Gombrich selbst betonte nebenbei immer wieder die historische Bedingtheit dieses Begriffs (1993, 58ff.).

In seiner in den 50er Jahren entwickelten ‚Apologie der Mimesis‘, *Art and Illusion* (1978) – das er 1982 um *The Image and the Eye* ergänzte – zeigt Gombrich, wie in der neuzeitlichen Kunstgeschichte der Raumillusionismus zu einer solchen funktionalen Perfektion getrieben wurde. Für den österreichischen Kunsthistoriker ist der Geltungsgrad der Zentralperspektive von vorne herein

nur ein relativer, insofern sie wohl einen bestimmten Teil des optischen Sehprozesses – eben eine bestimmte Reizkonstellation auf der Retina – als Voraussetzung für deren neuronale Verarbeitung adäquat simuliert, keinesfalls aber irgend eine Sache an sich oder auch nur die menschliche Wahrnehmung vollständig abbildet. Er thematisiert allein, was als Material der Reizung unserer Netzhaut – wie technisch auch immer erzeugt – zur Voraussetzung unserer neuronalen Weltkonstruktion wird. Der Kunstpsychologe geht immer wieder von der Alltagswahrnehmung aus. Für Gombrich bilden wir schon hier Hypothesen über unsere Außenwelt. Es handelt sich also bei Bildern, wie in der ‚natürlichen‘ Wahrnehmung, um Hypothesen über das Sichtbare. Geltung verschafft ihnen allein ihre Brauchbarkeit, eine kulturelle Anpassung an die natürliche Wahrnehmung, die immer wieder, zuletzt eben durch die neuen digitalen Simulationstechniken, optimiert wurde. Das zentralperspektivische Bild zeigt nicht, wie die Sache ist, es wird aber im extremen Fall – z.B. der Trompe-l'œil-Malerei – nur noch schwer vom alltäglichen Augeneindruck unterscheidbar. Eine solche Analyse ließe sich auch auf die Formen des Bewegungssillusionismus anwenden (Schmitz 2000) Dies gilt auch für das industriell generierte Bewegungsbild: nicht die Frage nach den technisch-materialen Voraussetzungen solcher Bewegungssillusion ist entscheidend, sondern die Bewegungsreize auf unserer Netzhaut, dem wir uns alle spätestens beim alltäglichen Fernsehabend nicht entziehen können. Statische wie dynamische Bilder wären so artifizielle Hypothesen über die Außenwelt und damit funktionsanalog zu den ‚natürlichen‘ Repräsentationen der Außenwelt in unserem Gehirn.

Diese ‚Perfektion der Sinnestäuschung‘ garantiert auf einer nächsten Ebene allerdings nicht unbedingt gesellschaftliche Funktionalität, etwa da, wo es – wie in der Werbung – weniger um Augentäuschung, denn um Aufmerksamkeit geht. So analysiert Gombrich nicht nur die Effektivität illusionistischer Verfahren, sondern auch bestimmter ‚Abstraktionsverfahren‘ wie die Darstellungstechniken der Kartographie, des Verkehrsschilds oder der Karikatur und gelegentlich auch den ‚Realismus‘ eines kubistischen Bildes. Voraussetzung solcher Analysen ist aber immer die Rückbindung an die Form menschlicher Wahrnehmung, die überhaupt erst den Rahmen bildet, innerhalb dessen unterschiedliche funktionale Ausdifferenzierungen möglich sind.

Gombrich, der auf die Möglichkeit einer anthropologischen Begründung der Wahrnehmung pochte, fragt also wenig nach dem ‚Kunstwert‘ der Darstellung. Eben dies ließ ihn auch immer ein wenig außerhalb seiner eigenen Disziplin stehen. So wurde seine These der Adäquanz der Zentralperspektive an die Physiologie unserer Augen immer wieder mit der Behauptung verwechselt, damit beschränke er das künstlerische Tun auf die Mimesis. Allerdings richtet sich seine

Perspektive auf die Allgemeinheit einer visuellen Kultur, innerhalb derer das enge System autonomer Kunst nur einen kleinen Teilbereich darstellt. Eben hier öffnet seine Verbindung wahrnehmungsanthropologischer und kulturgeschichtlicher Überlegungen den Blick auf einige Kontinuitäten der Geschichte der Bildmedien.

Nun haben diskursanalytische Arbeiten der letzten Jahre – wie etwa die Jonathan Crarys (1998, 2002) – gezeigt, wie auch dieser Prozess von diskursiven Paradigmen begleitet und durchgesetzt wurde. Dennoch scheint Gombrichs funktionale Perspektive mindestens eine sinnvolle Ergänzung hierzu, da sie zeigen kann, wie die gesellschaftliche Praxis gewissermaßen im Prozess der Falsifikation ihrer Bildtechniken die dominante Bildwelt unserer Gegenwart erzeugte. Er führt die Ästhetik wieder auf einen Boden zurück, auf dem wir erst einmal begreifen, wie erstaunlich nicht nur das tatsächliche Funktionieren unserer Wahrnehmung ist, sondern auch unsere Fähigkeit dies wenigstens partiell und über eine Vielzahl von historischen Zwischenstufen zu simulieren. Hier zeigt sich auch die Differenz zu anderen Positionen der gestaltpsychologischen Kunsttheorie: Gombrich spricht zwar auch über Fehlwahrnehmungen, wie wir sie aus den einschlägigen gestaltpsychologischen Experimenten und deren künstlerischen Verformungen der *optical art* kennen, interessiert sich aber vor allem für die erstaunliche Tatsache, dass ein so hochkomplexes Phänomen wie unsere visuelle Weltkonstruktion im Normalfall eben doch funktioniert bzw. dass es im Laufe der Bildgeschichte gelungen ist, dies zumindest partiell als zentralperspektivische Renaissancemalerei, als Foto oder Film oder heute als Cyberspace auf unterschiedlichen Komplexitätsstufen abzubilden. Zugleich zeigt er damit aber auch die Grenzen der Mimesis auf: Das zentralperspektivische Bild ist eben nichts mehr als eine partielle Simulation bestimmter Aspekte unserer Wahrnehmung, oder um es mit einer köstlichen Formulierung Gombrichs auszudrücken: „Es muß aber immer wieder betont werden, daß die Perspektive eine Gleichung anstrebt: Das Bild soll aussehen wie der abgebildete Gegenstand und der abgebildete Gegenstand wie das Bild. Wenn sie dieses Versprechen eingelöst hat, verbeugt sie sich vor dem Publikum und tritt ab.“ (1978, 282)

Eben dies meint Illusion anstelle einer ontologischen Repräsentation. Die Fähigkeit solche Illusionen zu erzeugen bestimmt denn auch die Geschichte der Medien in Bezug auf die Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung. Das ganze ist also weniger eine Theorie der Kunst denn ein Baustein zu einer funktionellen Ästhetik der Wahrnehmung.

Natürlich wäre Gombrichs nun mittlerweile einige Jahrzehnte alte an Gibson (1973) orientierte Kunstpsychologie um wahrnehmungsbiologische, kulturso-

ziologische, medientechnische und diskursanalytische Überlegungen zu aktualisieren. In der Verbindung der Analyse anthropologischer Konstanten der Wahrnehmung, der historischen Entwicklung ihrer Aneignung durch die sozialen Praxen der Bilderzeugung und der Rekonstruktion der sie begleitenden Diskurse könnte allerdings eine solche funktionale Perspektive einen Weg aus dem Teufelskreis ontologisierender Setzungen und relativistischer Beliebigkeit, wie sie die Diskussion um den westlichen Illusionismus prägte, bahnen.

Literatur

- Crary, Jonathan (1998) *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Hildesheim: Verlag der Kunst.
- (2002) *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Edelman, Gerald E. (1995) *Göttliche Luft, Vernichtendes Feuer. Wie der Geist im Gehirn entsteht*. München: Piper.
- Gibson, James J. (1973) *Die Wahrnehmung der visuellen Welt*. Weinheim/Basel: Beltz.
- Gombrich, Ernst (1967) Der fruchtbare Moment: Zum Zeitmoment in der bildenden Kunst. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, S. 293–306; dt. in: *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta 1984, S. 40–62.
- (1978) *Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Malerei*. 4. Aufl. München: Belser.
- (1984) *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- (1990) Wenn's euch Ernst ist, was zu sagen. Wandlungen in der Kunstbetrachtung. In: *Kunsthistoriker in eigener Sache*. Hrsg. von Martina Sitt. Berlin: Dietrich Reimer.
- (1993) *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Maturana, Humberto M. / Varela, Francisco (1987) *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. Bern/München: Scherz.
- Riedl, Rupert (1980) *Biologie der Erkenntnis. Die stammesgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft*. Berlin/Hamburg: Paul Paray.

Schmitz, Norbert (2000) Bewegung als symbolische Form. In: *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Hrsg. von Heinz B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder, Karl Prümm und Hartmut Winkler. Marburg: Schüren, S. 79–95.