

Klaus Sachs-Hombach, Jörg Schirra, Stephan Schwan u.a. (Hg.)

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 5

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16659>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, Jörg; Schwan, Stephan u.a. (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 5*, Jg. 3 (2007), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16659>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=28

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 5 vom 23.01.2007

Image 5

Inhalt

| | |
|---|-------|
| Jörg R. J. Schirra | 2 |
| <u>Einleitung</u> | |
| Hermann Kalkofen | 4 |
| <u>Pudowkins Experiment mit Kuleschow</u> | |
| Regula Fankhauser | 20 |
| <u>Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit</u> | |
| Beatrice Nunold | 36 |
| <u>Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft</u> | |
| Philipp Soldt..... | 52 |
| <u>Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief«. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption</u> | |
| <u>Themenheft (separat)</u> | 1-157 |
| <u>Impressum</u> | 158 |

Jörg R. J. Schirra

Einleitung

Vier Beiträge bietet Ihnen die hier vorliegende fünfte Ausgabe von IMAGE im Hauptheft und im Beiheft acht weitere Artikel speziell zum Thema »Computational Visualistics and Picture Morphology«. Dabei spannen sich die Themen von der Interpretation eines klassischen filmpsychologischen Experiments über die kunsthistorische Betrachtung zur Diskussion der Bedeutung von Bildern bei der Entwicklung des Begriffs der Wissenschaftlichkeit und zwei Beiträge, die sich auf sehr unterschiedliche Weise mit Wahn und Fantasie beschäftigen, bis hin zur Behandlung bildsyntaktischer Fragen in der Informatik.

Wegen des Umfangs des von mir herausgegebenen Beiheftes haben wir uns entschlossen, es als separaten Band zu setzen.¹ Daher sei an dieser Stelle eine etwas ausführlichere Inhaltsangabe eingefügt: Nach einer allgemeinen Einführung in den Themenkomplex der informatischen Bildmorphologie beschäftigen sich zwei Beiträge zunächst mit der Frage nach möglichen Systemen bildhafter Syntax und deren Elementen. Aus einer an Design und Designtheorie angelehnten Perspektive wird im Artikel von Engelhardt ein Set aus Bausteinen, mit denen sich Graphiken formal beschreiben lassen, vorgestellt. Einen Überblick über die Repräsentation von Raum im Bereich der formalen Ontologie – der Künstlichen Intelligenz und Kognitionswissenschaft zugehörig – gibt der Beitrag von Borgo und Kollegen. Dabei werden, ohne allzuviel Nachdruck auf die zugrundeliegenden logischen und mathematischen Formalismen zu legen, die Anwendung von mereogeometrischen Kalkülen auf die Bildmorphologie diskutiert. Während Engelhardt ausgehend von mehr oder weniger informellen Begriffen, wie sie in der Designtheorie verwendet werden, eine systematische Kategorisierung der graphischen Objekte und ihrer Kombinationsregeln sowie eine Typologisierung des bedeutungsvollen graphischen Raums erarbeitet, diskutieren Borgo et al. die Vorschlag, abstrakte und hochformale, in Kalkülen ausgearbeitete Geometriebegriffe für die Bildsyntax nutzbar zu machen.

Kurth beschreibt in seinem Beitrag spezielle grammatische Formalismen, die ursprünglich gar nicht auf Bilder abzielen, sondern auf eine Art von abstrakten Objekten: Diese entstehen durch

1 In der PDF-Ausgabe finden Sie im Inhaltsverzeichnis einen Link auf das entsprechende Online-Dokument.

ein regelgeleitetes, quasi-biologisches »Wachstum« von Teilen zu einem komplexen räumlichen Arrangement. Diese (Folgen von) Anordnungen werden in der Regel in Form von (Sequenzen von) Bildern zur Darstellung gebracht, so daß die zugrunde liegenden grammatischen Formalismen zumindest indirekt auch die Bildmorphologie betreffen.

Während Kurth vor allem an der räumlichen Anordnung irgendwie gearteter Teile ganz allgemein interessiert ist, verschiebt sich mit dem Beitrag von Isenberg die Aufmerksamkeit auf die möglichen bildrelevanten Teile selbst, die flächig oder räumlich arrangiert ein Bild ergeben, etwa Pixel, (Pinsel-)Striche oder Graftals: Dazu gibt er einen Überblick über die Techniken der sogenannten »non-photorealistischen« Computergraphik, in denen eine Vielzahl von morphologischen Modifikationen informatisch analysiert wurden.

Auch die Arbeit von du Buf und Rodrigues zielt auf die computergraphische Herstellung nicht-photorealistischer Darstellungen ab: Die Autoren erklären, wie informatische Modelle neurophysiologischer Erklärungen der visuellen Wahrnehmung dazu verwendet werden können, sogenannte »malerische« Bilder automatisch herzustellen. Dabei spielt eine Verschränkung von im engeren Sinn syntaktischen Verfahren (Übergänge von Pixeln zu größeren morphologischen Einheiten) mit semantischen Projektionen (von inhaltlichen Entitäten zu morphologischen Strukturen) eine wichtige Rolle.

Schließlich steuert Hermes mit der SVP-Gruppe eine deutlicher auf praktische Anwendung ausgerichtete Arbeit bei, die die Diskussion zugleich auf Filme ausweitet. Leitfrage ist dabei, wie sich mehr oder weniger automatisch aufgrund von im Wesentlichen syntaktisch-morphologischen Prinzipien ein akzeptabler Trailer aus einem Spielfilm generieren läßt. Die Gruppe präsentiert ein entsprechendes Programmsystem, dessen Ergebnisse empirisch mit kommerziellen Trailern verglichen wurde. Das Beiheft endet mit einigen abschließenden Bemerkungen, wobei insbesondere auch Fragen nach den syntaktisch nicht wohlgeformten Bildern und den morphologischen Aspekten reflexiver Bildverwendungen, aber auch nach den Grenzen der Bildmorphologie aufgegriffen werden.

Das Herausbergremium wünscht Ihnen mit dem zweigeteilten Heft 5 von IMAGE eine vielfach anregende Lektüre.

Hermann Kalkofen

Pudowkins Experiment mit Kuleschow

»Bref, en toute rigueur, l'effet Koulechov, tout bonnement, n'existerait pas ...«
(Aumont 1986 : 2)

Abstract

In accordance with Groden & Kreiswirth 1997 may the Kuleshov effect – »the basis of film language« (Mity 1998/1963) – be generously understood as »the inherent magic of the film medium itself, the creation of meaning, significance, and emotional impact by relating and juxtaposing individual shots«. The reality of such a Kuleshov effect *sensu lato* – »the meaning of a shot depends on its particular context« and »a change of the succession of shots in a sequence modifies the meaning of the individual shots and of the whole sequence as well« (Wulff 1993) – is virtually without doubt. The question remains, nevertheless, in what the interesting experiment which he, as Pudovkin told, carried out with Kuleshov, really consisted and whether the effect Pudovkin communicated, a Kuleshov effect *sensu stricto*, ever existed. »When considering the history of the reception of this experiment«, Möller-Nass wrote (n.d.), »the fact should stupefy, that there are such various descriptions and interpretations of that experiment«. ca. 40 descriptions disseminated up to January 2003 in the internet were classified, the configurations frequency-analyzed. The tradition of the »famous experiment« has seemingly since Pudovkin been subjected to processes of meaning attainment and meaning enrichment like those that have been reported in the 1930s by the British memory psychologist F.C. Bartlett: Creative psychology.

Mit Groden & Kreiswirth 1997 kann der Kuleschow-Effekt – »the basis of film language« (Mity 1998/1963) – großzügig aufgefasst werden als »the inherent magic of the film medium itself, the creation of meaning, significance, and emotional impact by relating and juxtaposing individual shots«. An der Realität eines solchen Kuleschow-Effekts *sensu lato* – »die Bedeutung einer

Einstellung hängt vom jeweiligen Kontext ab« und »eine Veränderung der Reihenfolge von Einstellungen in einer Sequenz verändert auch die Bedeutung der einzelnen Einstellungen sowie die der Gesamtsequenz« (Wulff 1993) – ist schlechterdings nicht zu zweifeln. Dagegen stellt sich schon die Frage, worin das interessante Experiment, das er, wie Pudowkin berichtet, zusammen mit Kuleschow durchgeführt habe, eigentlich bestand und ob es den von Pudowkin mitgeteilten Effekt, einen Kuleschow -Effekt *strikten* Sinns, jemals gab (Aumont 1986, Bulgakowa 1990, Kalkofen 1995). »Wenn man sich mit der Rezeptionsgeschichte dieses Experiments beschäftigt«, so Möller-Nass (o.J.), »muß die Tatsache erstaunen, dass es von diesem Experiment so viele *variierende Beschreibungen und Interpretationen* gibt«. Ca. 40 bis Januar 2003 im Internet verbreitete Beschreibungen wurden klassifiziert; die erhaltenen Konfigurationen frequenzanalysiert. Die Überlieferung des »berühmten Experiments« scheint seit Pudowkin Sinnstiftungs- und Sinnanreicherungsprozessen unterworfen, wie sie der britische Gedächtnispsychologe F. Bartlett in den 30er Jahren berichtet hat: Schöpferische Psychologie.

1. Der legendäre Kuleschow-Versuch

Am 3. Februar 1929 hielt Wsewolod Ilarionowitsch Pudowkin (1895-1954) vor der *Film Society of London* eine Rede mit dem Titel »*Types instead of Actors*«. Die *Society* war 1924 von Sidney Bernstein und Ivor Montagu gegründet worden. Montagu, Bankierssohn, Kommunist, Aristokrat in Personalunion,¹ war dem sowjetischen Gast bei der Abfassung des englischen Texts der Rede behilflich gewesen. Sie erschien im selben Jahr in der von Montagu betreuten Edition der Pudowkinschen Schriften (Pudovkin 1929).² Diese Ausgabe wurde erst 1961 auf Deutsch herausgebracht. Nun konnten deutsche Leser unter der Rubrik »Filmtypen statt Schauspieler« erfahren, was im angelsächsischen Sprachraum schon lange bekannt war.

Der Gast eröffnet den Gastgebern, dass er seine Filmtätigkeit ganz zufällig begonnen, bis 1920 als Chemie-Ingenieur gearbeitet, und, obwohl er Kunst in anderer Form sehr liebe, den Film, um die Wahrheit zu sagen, mit Verachtung betrachtet habe; bei der Minderwertigkeit weitaus der meisten Produktionen jener Jahre kaum verwunderlich. Dann kam es zur Bekehrung; Pudowkin bekennt:

1 »(1904-1984) British producer, writer, and director, Communist, aristocrat, son of the banker Lord Montagu, the Hon. Ivor Montagu was a leading fixture in left-wing film activity in the 1930s« (Britmovie - Ivor Montagu Biography.www).

2 Weder in Pudowkin 1928 noch auch Pudowkin 1979 ist diese Adresse mit ihrem Bericht über den mit Kuleschow gemeinsam unternommenen »interessanten Versuch« enthalten.

»Die zufällige Begegnung mit einem jungen Maler und Filmtheoretiker – Kuleschow³ – ließ mich meine Ansichten vollständig ändern.⁴ [...] Aus der Gegenwart betrachtet, waren Kuleschows Ideen sehr einfach. Er sagte: »In jeder Kunst gibt es erstens ein Material, einen Rohstoff, und zweitens eine dieser Kunst eigene Methode der Komposition dieses Materials. Der Rohstoff des Musikers sind die Töne; er komponiert sie in der Zeit. Der Rohstoff des Malers sind die Farben [, und] er komponiert sie im Raum auf der Leinwand. Aus was besteht nun das Material des Filmregisseurs, und welche Methoden gibt es zu seiner Komposition?« – Kuleschow war der Meinung, daß der Rohstoff der Filmarbeit aus Filmstücken und die Kompositionsmethode aus ihrer Zusammensetzung in einer bestimmten, schöpferisch entdeckten Reihenfolge bestehe. Er behauptete, daß die Filmkunst nicht mit dem Spiel der Darsteller und dem Aufnehmen der einzelnen Szenen beginne, dies sei erst die Vorbereitung des Materials. Die Filmkunst beginne in jenem Augenblick, wo der Regisseur daran ginge, die verschiedenen Filmstücke zu kombinieren und zusammzusetzen. Je nachdem er sie in verschiedenen Kombinationen und verschiedener Reihenfolge zusammenfüge, erhalte er ein anderes Resultat.« (Pudowkin 1961: 197).

Zur Probe dieser Lehre aufs Exempel veranstaltet Pudowkin mit seinem Publikum nun ein Gedankenexperiment:

»Stellen wir uns vor, wir hätten drei solche Stücke. Auf dem einen ein lächelndes Gesicht, auf dem zweiten dasselbe Gesicht, aber angstvoll blickend, und auf dem dritten eine Pistole, die auf jemand gerichtet wird. – Kombinieren wir nun die Stücke in verschiedener Reihenfolge, und nehmen wir an, als erstes würden wir das lächelnde Gesicht,⁵ dann die Pistole und dann das angstvolle Gesicht zeigen; das zweite Mal käme das angstvolle Gesicht zuerst, dann die Pistole und dann das lächelnde Gesicht.« (Pudowkin 1961: 197f.)

Und was ist das gedankliche Versuchs-Ergebnis? »Die erste Reihenfolge würde den Eindruck ergeben, daß derjenige, dem das Gesicht gehört, ein Feigling ist, in der zweiten Reihenfolge wäre er mutig« (Pudowkin 1961: 198). Mach bloß ein lächelndes Gesicht. Das Beispiel sei gewiss primitiv, räumt Pudowkin ein, doch zeigten die neuen Filme,

»daß nur eine gute, schöpferische Komposition der Aufnahmestücke einen wirklich starken Eindruck auf den Zuschauer auszuüben vermag. Kuleschow machte mit mir zusammen einen interessanten Versuch« (Pudowkin 1961: 198).

3 1899-1970

4 In Marjamows Pudowkin-Biographie: »Im Jahre 1920 nahm sein Lebensweg eine unerwartete Wendung. – Er hatte sich mit einer Gruppe von Filmleuten angefreundet. Plötzlich begann er deren Arbeit mit neuen, aufmerksameren Augen zu betrachten, er fing an, sich zu interessieren und sich bald mit der für ihn bezeichnenden Leidenschaftlichkeit dafür zu begeistern. Nachdem er die Aufnahmeprüfung abgelegt hatte, trat er in die Erste Staatliche Filmschule der Allrussischen Film- und Photo-Abteilung beim Volkskommissariat für Volksbildung der RSFR ein. Auf die Frage, wie er von der Ablehnung des Films als Kunst zum Studium in der Staatlichen Filmschule gekommen sei, antwortete er lakonisch: »Ich habe begriffen.« (Marjamow 1954: 29). »Bald darauf [wohl 1921; HK] wurde die Erste Schule in das noch heute bestehende Staatliche Filminstitut umgewandelt. Die von Kuleschow empfohlenen Methoden zur Ausbildung von Schauspielern und Regisseuren konnte das Institut nicht verwerten; darum gründete Kuleschow mit seiner Gruppe ein selbständiges Studio. Auch Pudowkin arbeitete weiter in Kuleschows Versuchsstudio.« (Marjamow 1954: 53)

5 Bei Wilkening et al (1966: 252f.) ein weibliches Gesicht. Von den Autoren des Corpus-Exemplars 04 wird der Versuch *Kuleschow* zugeschrieben; das Gesicht ist hier männlich.

»Kuleshov and I made an interesting experiment« heißt es in Montagus Edition (siehe Pudovkin 1961: 140), Pudowkins Experiment mit Kuleschow, den legendären Kuleschow-Versuch:

»Wir entnahmen irgendeinem Film verschiedene Großaufnahmen des bekannten russischen Schauspielers Mosjukhin. Wir wählten Aufnahmen, die keinen besonderen Ausdruck hatten, Großaufnahmen des unbewegten, ruhigen Antlitzes. Diese Aufnahmen, die einander sehr ähnlich waren, montierten wir mit anderen Filmstücken in drei verschiedenen Kombinationen.⁶ In der ersten Kombination folgte auf die Großaufnahme des Schauspielers die Aufnahme eines Tellers Suppe auf einem Tisch. Ganz offensichtlich schaute Mosjukhin die Suppe an.⁷ In der zweiten Kombination wurden [sic!] dem Bild Mosjukhins die Aufnahme eines Sargs mit der Leiche einer Frau beigefügt; in der dritten folgte auf die Großaufnahme die Aufnahme eines kleinen Mädchens, das mit einem Teddybär spielt. Als wir die drei Kombinationen dem Publikum, dem wir unser Geheimnis nicht verraten hatten, vorführten, war die Wirkung ungeheuer. Das Publikum war von der schauspielerischen Leistung Mosjukhins hingerissen.⁸ Man wies auf die tiefe Nachdenklichkeit⁹ seiner Stimmung über der vergessenen Suppe hin, man war gerührt und bewegt über die Trauer seines Antlitzes angesichts der Toten und bewunderte das sanfte, glückliche Lächeln, mit dem er dem spielenden Mädchen zuschaute. Nur wir wußten, daß in allen Fällen der Gesichtsausdruck der nämliche war« (Pudovkin 1961: 198-9).

Die kontextadäquate, anschauliche Variation des Invarianten [Gesichtsausdrucks] infolge von und dank der Montage ist die Pointe dieses Berichts über ein Experiment, das Pudovkin zusammen mit Kuleschow durchgeführt hätte. Sie ist den 42 Exemplaren eines Corpus von Beschreibungen des Kuleschow-Versuchs, das ich im Januar 2003 größtenteils im World Wide Web zusammengesucht habe, gemeinsam: Anschauliche Variation des tatsächlich Invarianten. Bei allen Exemplaren ist der Schauplatz der Veränderung das Gesicht eines Mannes; in 27 Fällen wird die weitgehende Neutralität des Gesichtsausdrucks, in 8 weiteren die Identität der Bilder hervorgehoben. Wer war dieser Mann?

2. Erster Exkurs in die Schöpferische Psychologie

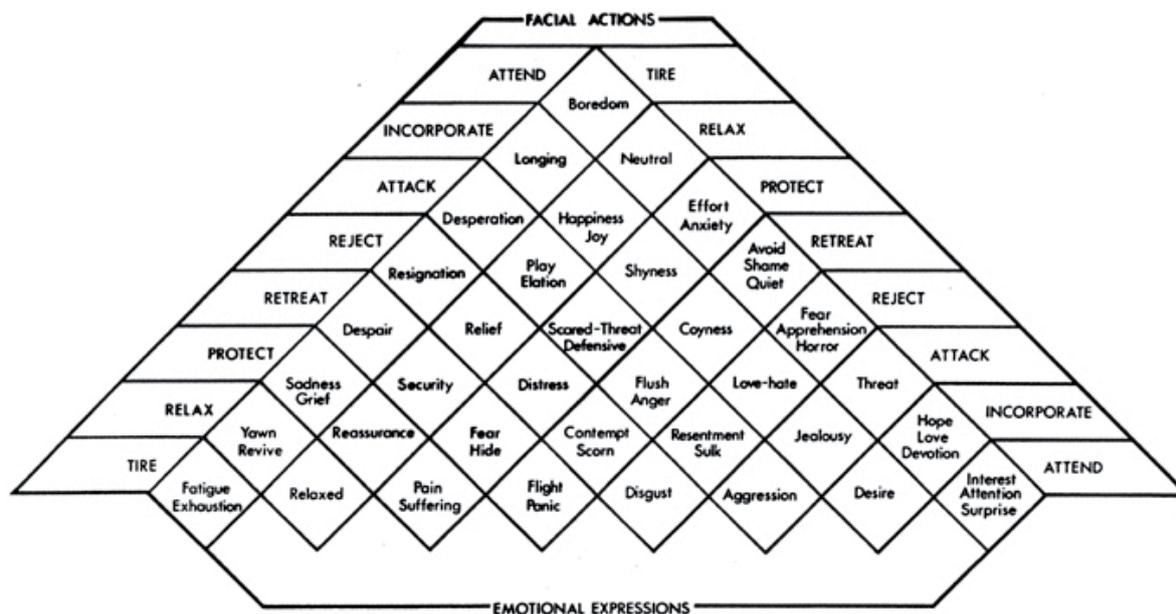
Pudovkin spricht vom bekannten russischen Schauspieler Mosjukhin; dieser 4stelligen Designation bedient sich eine weitere Beschreibung (Exemplar 06). Aus 12 Beschreibungen (Exemplare 02 04 07 10 18 22 23 29 30 31 35 40) geht hervor, dass Mosjukhin mit Vornamen Iwan heißt; dass er Russe ist, wird dann nicht eigens erwähnt, in zwei Fällen kommt hinzu, dass er zaristisches Matinée-Idol war (Exemplare 04 30). Eine Verwechslung tritt auf: in 2 Exemplaren (08 21) heißt

6 Dieser Versuch wird weder von Kuleschow (1929: 137ff.) selbst noch in Leydas Geschichte des russischen und sowjetischen Films erwähnt (vgl. Dadek 1968: 141). Bei Leyda findet sich als Fußnote der Hinweis: »Pudovkin's chapter on film-montage (in *Film Direction*, 1926) cites a [similar] experiment with three ›neutral‹ shots of Mozhukin« (Leyda 1983: 165).

7 Dies Ergebnis, die Einbringung des Objekts als Betrachtetes und die des Aktors als Betrachter in ein gemeinsames *story space*, ein Kuleschow-Effekt *sensu lato*, ist der nahrhafte Kern im von Pudovkin berichteten Experiment, an das Kuleschow sich, so scheint's, nicht recht erinnern konnte (Hill 1967)). Dagegen scheint der Kuleschow-Effekt *sensu stricto* im Zustand eines ›irreproducible result‹ zu verharren (Joly & Nicolas 1986; Prince & Hensley 1992; Beller 1993).

8 Dadek spricht von »von Kuleschow befragten Testpersonen«. Details bringt Corpus-Exemplar 33: »When audience members were asked what they saw, they said: ›Oh, he was hungry, then he was sad, then he was happy‹« (Davis 1994: 120-127).

9 bei Chateau *humeur maussade* (Château 1986: 84).



This Figure shows the possible dyadic combinations and interactions of the proposed eight basic functional categories of facial action. Terms for the emotional categories that might correspond with these facial actions are proposed and entered in each cell of the combination table.

Abb. 1: Klassifikation der Emotionen anhand von acht Gesichtsbewegungs-Kategorien nach Salzen 1981 (Salzen 1981: 160)

der Akteur Georges Bidot. In 6 Exemplaren (12 17 19 38 39 42) ist der Askriptor schlicht /Mann/, /man/, /homme/. Bedeutungsverlust. Exemplar 20 nennt als Entstehungszeit des Experiments die 1920er Jahre und 1920 frühesten hatte Pudowkins Biographem Marjamow zufolge dessen Zusammenarbeit mit Kuleschow begonnen. Jean-Claude Boudreault, der Exemplar-Autor, berichtet, drei Gruppen Zuschauer hätten das irrwitzige Talent des Iwan Mosschukin, ihres von allen geliebten Nationalschauspielers, bewundert.¹⁰ Bei Leyda ist zu lesen, dass Mosschukin Herbst 1917 aus Moskau nach Odessa geflohen und 1920 von dort außer Landes gegangen sei (Leyda 1983: 112 und 115).

Exemplar 26 zufolge handelte es sich für »Koulechov« 1922 in jener revolutionären Zeit dagegen darum, den zaristischen Film in Gestalt eines seiner berühmtesten Repräsentanten¹¹ zu entmystifizieren.¹² Bei Leyda ist zu lesen, dass Mosschukin im Frühjahr 1917 in einem der wenigen Filme mit einem *approximately revolutionary content* die Hauptrolle übernommen habe (Leyda 1983: 98f.).

Aus Exemplar 03 wiederum erfährt der Leser, dass der »Soviet film teacher Lev Kuleshov in the early 1920's [...] an experiment with his good body Mosjoukine, a famous actor« durchgeführt

10 «Les trois groupes admirèrent chacun à leur tour le talent fou d'Ivan Mosjoukine, leur acteur national»; weiter oben: «l'acteur bien connu et aimé de tous» (Exemplar 20).

11 mit dem Nachweis, dass an dessen famoser Schauspielkunst objektiv nichts dran gewesen wäre (HK)

12 «Il s'agissait pour lui en cette époque révolutionnaire, de démystifier le cinéma tsariste à travers l'un de ses plus fameux représentant» (Exemplar 26).

habe.¹³ Was das Zustandekommen der Aufnahmen Mosjukhins betrifft, so gibt es hier keinen Zweifel: Kuleschow selbst »filmed Mosjoukine in close-up with the most neutral expression they {sic} guy could muster« (Exemplar 03). Dass es tatsächlich Kuleschow gewesen sei, der Mosjukhin aufnahm, geht auch aus Exemplar 26 hervor.¹⁴ Bedeutungszuwachs. Ende des 1. Exkurses in die Schöpferische Psychologie.

In Pudowkins Londoner Bericht sieht das Publikum den filminternen Betrachter in drei Phasen. Sofern die Zahl der Phasen ersichtlich wird, in zwei Fällen (Exemplare 16 40) wird sie es nicht, sind es weit überwiegend drei (n=35), in vier Fällen (Exemplare 03 15 38 39) zwei, in einem Fall (Exemplar 14) vier. Die Repräsentation und damit Designation der Umwelt kann auf verschiedenen Ebenen erfolgen.

Eindimensional-bipolar lässt sich eine Situation als entweder angenehm, /+/, oder unangenehm, /-/, designieren,¹⁵ eine dritte Möglichkeit scheidet aus. Auf dieser basalen Ebene wird der Moschuchin umgebende Kontext /Suppe/, /tote Frau/, /spielendes Kind/ durch die Konfiguration /+ - +/ erfasst, mit 26 Fällen unter den 35 Exemplaren, die einen 3-phasigen Kontext aufweisen, mit Abstand das häufigste Muster. Acht mal vertreten ist die Konfiguration /+ + -/, einmal die Konfiguration /+ + +/ und sonst keine. Nicht nur in puncto Phasenzahl, auch wenn die Exemplare auf die Ebene der bipolaren Designation projiziert werden, ist die von Möller-Nass 1984 beklagte Variation der Beschreibungen zunächst gering.

Mit dreimal Plus vergleichsweise zu positiv ist Exemplar 07, in dem es heißt: »Lew Kuleschow nahm eine Aufnahme vom Gesicht des Schauspielers Iwan Mosjukin und kombinierte sie mit anderen Aufnahmen: ein Teller mit Essen, ein Kind, eine Frau« – bis auf die Reihenfolge stimmt noch alles, dann jedoch: »Obwohl es immer dasselbe ausdruckslose Gesicht war, entdeckten die Zuschauer in der Kombination in Mosjukins Zügen Hunger (mit dem Teller), ein Lächeln (beim Kind) und Lüsterheit (auf [sic] die Frau)«. Dreifach Plus.

Die nächste Ebene der Designation ist die emotional-affektive. Die emotiven Askriptoren in Pudowkins Bericht sind tiefe /Nachdenklichkeit/ – in Salzen's Schema (vgl. Abb. 1) rechts oben im Feld /neutral/ unterzubringen –, /Trauer/ und /Glück/. Die /Lüsterheit/ oder /Lust/ in Exemplar 07 lässt sich in Salzens Schema (Abb.1) rechts unten lokalisieren.

Hier und in 24 andern Exemplaren ist es nicht tiefe /Nachdenklichkeit/, die der Anblick von Nahrung, nicht immer Suppe, hervorzurufen scheint, sondern /Hunger/. Verdorbene Nahrung, Exemplar 39, ruft /Ekel/ hervor. In Exemplar 03 erregt eine an Eisenbahnschienen gefesselte Frau¹⁶ tiefes

13 Nicht stimmen dürfte der Zeitpunkt. Eine persönliche Bekanntschaft beider ist nicht unwahrscheinlich; auch Mosjukhin war Bauer, dem Lehrer Kuleschows, verpflichtet (Leyda 1983: 79).

14 3 Exemplare (02 20 22) schreiben die Aufnahme [Evgeni] Bauer zu. Die andern bleiben, soweit sie sich zur Herkunft äußern – wie auch Pudowkin – unbestimmt.

15 von einem Begriffspaar appetitiv-aversiv der Gegenüberstellung Appetenz-Aversion entsprechend wird begrifflicher Sparsamkeit halber abgesehen.

16 Wohl Reminiszenz an Timoschenkos Bildbeschreibung »Ein Mädchen liegt gebunden auf den Schienen« in seinem Pudowkins Filmregie und Filmmanuskript beigefügtem Aufsatz Filmkunst und Filmmanuskript (Pudowkin 1928: 179).

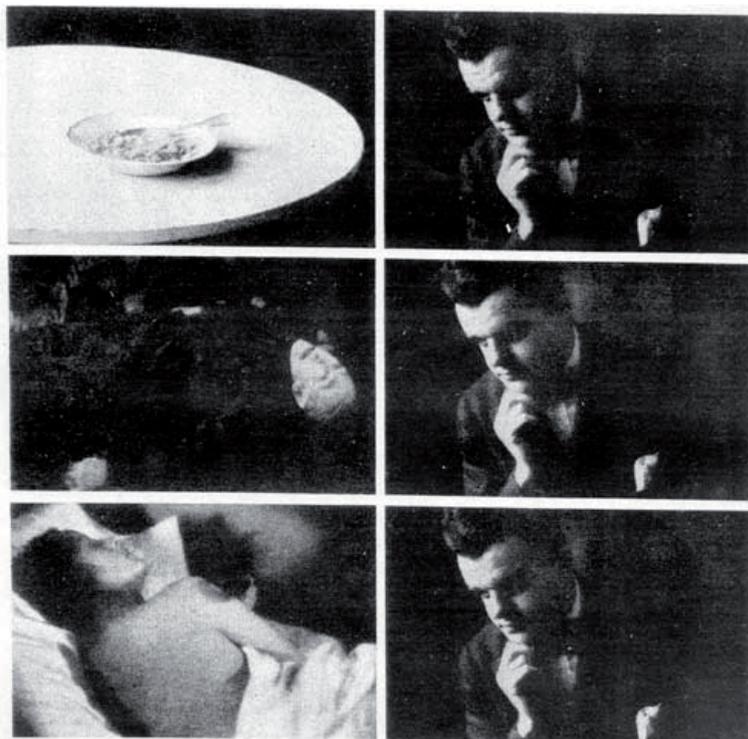


Abb. 2: Rekonstruktion des Kuleschow-Experiments bei Richter 1928 (Richter 1981: 29)

/Mitleid/. Hunger wird in 26 von den 31 Exemplaren, die außer den Affekten auch deren Auslöser benennen, ausgelöst. Hierzu ein zweiter Exkurs in die die Schöpferische Psychologie.

3. Zweiter Exkurs in die Schöpferische Psychologie

Die an Bartlett's Gedächtnisexperimente gemahnende Umkonstruktion von /Nachdenklichkeit/ zu /Hunger/ ereignet sich, verblüffend genug, bereits bei Pudowkin. Nach der Fertigstellung des Tonfilms *Der Deserteur* (1933) spricht er gelegentlich einer Schilderung des Experiments mit Kuleschow, von dem er sich, inzwischen in die Kommunistische Partei der Sowjetunion eingetreten, nun distanziert, vom »gierigen Appetit eines Hungrigen«. ¹⁷ Die Konstruktion des Hunger-Affekts wird von Sadoul und in acht weiteren Exemplaren übernommen, von denen eins (Exemplar 38) 2phasig ist (Exemplare 01 08 09 10 23 31 33 37 38).

In 18 von 25 Fällen ist der Affekt-Askriptor einstellig, in zwei von ihnen statt /Hunger/, /hungrig/, feiner /appétit/ (Exemplar 23), /gourmandise/ (Exemplar 22). Im Sinn der Schärfung des Affektprofils ¹⁸ liegt die Intensivierung. Auch bei Pudowkin 1933 (Exemplar 14) hat Mosschuchin nicht einfach Hunger (s.o.); bei Sadoul (Exemplar 01) zeigt er einen »starken Ausdruck von Esslust«, ¹⁹ in

17 In diesem Bericht, im Corpus das Exemplar 14 (nicht aus den Internet bezogen), kommt zu /Suppe/, /Leichnam/, /Kind/ als eine vierte Station ein aufgeschlagenes /Buch/ hinzu (Marjamow 1954: 287).a

18 Je disparater die Affekte, die das reglose Gesicht des Mimen dem Publikum wiederzugeben scheint, desto fabelhafter der – von Bulgakowa, Kalkofen, Prince & Hensley in Abrede gestellte – Effekt

19 une forte expression d'appetit (01). In diesem Bericht, im Corpus das Exemplar 14 (nicht aus den Internet bezogen), kommt zu /Suppe/, /Leichnam/, /Kind/ als eine vierte Station ein aufgeschlagenes /Buch/ hinzu (Marjamow 1954: 287).

Exemplar 20 nicht auszuhaltenden²⁰ Hunger. Die Bedeutung schaffende Einbildungskraft widmet sich auch dem Auslöser des Hunger-Affekts. Nicht alle Exemplare nämlich lassen es mit einem zweistelligen Askriptor wie /Teller Suppe/, /Teller Essen/ ein Bewenden haben. In vier Exemplaren wird aus dem Teller eine *Schüssel* oder *Terrine* (Exemplare 02 09 37 38). Dreistellig der Askriptor (Exemplar 14:) /voller Teller Suppe/, (Exemplare 07 21 42:) /Teller dampfende Suppe/,²¹ (Exemplar 20:) /dampfende appetitliche Suppe/.²² Macht Suppe nicht genügend Appetit, so wird auch mehr aufgeföhren: (Exemplar 23:) /Tisch voll appetitlicher Lebensmittel/²³ (Exemplar 19:) /Tisch voll Kuchen und Nahrung/.²⁴ Ende des zweiten Exkurses.

Abb. 2 zeigt die (von Wulff 1993 wiedergegebene) Version des Kuleschow-Experiments, die nach Meinung von Hans Richter, dem bekannten Dadaisten, »heute« – das ist 1966 – »am meisten citiert wird« (Dadek 1968: 142). Die Konfiguration /Hunger/, /Trauer/, /Lust/, das Richter-Profil, ist auch in diesem Corpus-Segment von 31 Exemplaren mit 12 von ihnen am stärksten vertreten.

Die Klassifikation der 31 Exemplare mit Affekt-Designation anhand der sieben emotiven Askriptoren (/Hunger/, /Trauer/, /Glück/, /Lust/, /Ekel/, /Nachdenklichkeit/, /Mitleid/) und ihrer Anlässe (/Essen/, /Leichnam/, /Kind/, /Frau/, /Buch/, /Aas/) ergibt neun Cluster, und das bedeutet einen erheblichen Anstieg der Variation. Die Konfiguration /Nachdenklichkeit/, /Trauer/, /Glück/, das Original-Pudowkin-Profil, ist fünfmal vertreten.

4. Dritter Exkurs in die Schöpferische Psychologie

Abbildung 2 stammt aus Richters Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen (1929). »Das ›Kuleschow-Experiment‹, das ich in meinem Buch [...] abbildete«, schreibt Richter in einem Brief an Dadek, »ist frei aus meiner Erinnerung an Gespräche mit Eisenstein und Wertoff ›erfunden‹ worden. Das Material zu diesem ›Experiment‹ habe ich aus meinem Film-Photo-Archiv, das ich damals besaß, zusammengesucht. Ich glaube nur der Teller ist authentisch entsprechend Kuleschow [...]. Daß Pudowkin dieses Experiment allein oder mit Kuleschow unternommen haben sollte, war mir bis heute völlig unbekannt. Es scheint mir aber festzustehen, daß meine Version²⁵ nicht der originalen entspricht, sondern nur eine freie, dem Sinne nach korrekte Wiederholung des Experiments darstellt« (Dadek 1968: 142). Richters Kuleschow-Experiment ist ein Gebilde der Fantasie. Die laut Dadek 1963 von Mityr²⁶ publizierte Version entspricht dem Richterschen Gebilde bis auf den von Mityr, doch nicht von meiner Designation berücksichtigten Umstand, dass das Gesicht

20 *faim féroce*

21 *assiette de potage bouillant; assiette de soupe chaude*

22 *fume une soupe appétisant*

23 *table pleine de victuailles appétisantes*

24 *table pleine de gâteaux et de nourriture*

25 Dadek nennt sie ein »Dokument des bedeutendsten, jedenfalls intelligentesten Experiments der Filmforschung« (1968: 143)

26 »Die unseres Wissens ausführlichste Beschreibung dieses Experiments«; im Corpus durch drei durchweg französisch Exemplare (02 20 22) vertreten.



Abb. 3: Mosschuchin



Abb. 4: Hans Richter



Abb. 5: Kuleschow



Abb. 6: Pudowkin

| EXEMPLARE | Plus-Minus | | | Affekte | | | | | | Auslöser | | | | | | | |
|-----------|------------|---|---|---------|--------|-------|------|------|------------------|----------|-------|----------|------|------|------|--|--------------------------|
| | | | | Hunger | Trauer | Glück | Lust | Ekel | Nachdenklichkeit | Mitleid | Essen | Leichnam | Kind | Frau | Buch | | Gammel |
| | 1 | 2 | 3 | | | | | | | | | | | | | | |
| 04 | + | - | + | | x | x | | | x | | | x | x | x | | | 5 Exemplare Pudowkin '29 |
| 01 | + | - | + | x | x | x | | | | | | x | x | x | | | 8 Exemplare Pudowkin '33 |
| 02 | + | - | + | x | x | | x | | | | | x | x | | x | | 12 Exemplare Richter '29 |

Abb. 7: Klassifikation von 25 Exemplaren nach Auslösern und Affekten

des männlichen Toten dem Boden zugewandt war. – Der Akteur in Richters Rekonstruktion ist übrigens nicht Mosschuchin, sondern der Freund und Mitarbeiter Werner Gräff (vgl. Abb. 3). Ende des dritten Exkurses.

Zu den Affekt- und Auslöser-Askriptoren zurück. Abbildung 8 zeigt die Konfiguration für Pudowkin 1929, fünfmal vertreten, darunter die für die Pudowkinsche Hunger-Variante, acht Fälle, darunter die für Richters Erfindung 1929.

Bipolar designiert sind die Typen identisch. Was die Affekt-Auslöser betrifft, so gibt es auf jeden Fall eine Leiche. Bei Pudowkin jeweils eine eingesargte Frau, bei Richter einen männlichen Toten.

Mit der Einbeziehung der Affekt-Auslöser sind wir auf der kognitiv-rationalen Ebene der Designation angelangt und erfassen nun auch Personen. Die Variation nimmt mit der Höhe der Designationsstufe zu. Die Zahl der Cluster steigt auf 12.

| EXEMPLARE | Affekte | | | | | | | | Auslöser | | | | | | Personen | | | |
|-----------|---------|--------|-------|------|------|------------------|---------|-------|----------|------|------|------|--------|----------|------------|------------|--------------------------|--|
| | Hunger | Trauer | Glück | Lust | Ekel | Nachdenklichkeit | Mitleid | Essen | Leichnam | Kind | Frau | Buch | Gammel | m | w | k | | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 04 | | x | x | | | x | | x | x | x | | | | | w) | k | 4 Exemplare Pudowkin '29 | |
| 01 | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | w) | k | 6 Exemplare Pudowkin '33 | |
| 02 | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | m | w | | 7 Exemplare Richter '29 | |
| 11 | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | w) | k | 1 Exemplar | |
| 13 | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | w | k) | 4 Exemplare | |
| 31 | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | m | | k | 1 Exemplar | |
| 02 | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | m | w | | 7 Exemplare | |

Abb. 8: Klassifikation von 23 Exemplaren bei Einbeziehung der abgebildeten Personen: männlich, weiblich, kindlich, fettgedruckt für tot, die Klammer bedeutet einen Sarg männlich, weiblich, kindlich, fettgedruckt für tot, die Klammer bedeutet einen Sarg.

Die Exemplare 04 und 01 unterscheiden sich nur in zweierlei Hinsicht, von Exemplar 02 sind sie beide erheblich verschieden. Es gibt aber Übergänge. Mit der von Hans Richter besorgten Auswechslung der Vaterfreude durch die Lüsterheit ist ein lebendiges Kind entbehrlich geworden. Die Richter-Konfiguration hatte in Abb. 7 12 Exemplare, in Abb. 8 sind es 7. Wo sind die 5 andern geblieben?

In Exemplar 11, ein Cluster mit einem Exemplar (vgl. Abb. 8, Zeile 4), wird das noch lebende Kind durch eine /halbnackte Frau/ ersetzt. In Exemplar 13, Repräsentant eines Clusters mit vier Exemplaren (Abb. 8, Zeile 5) kommt es zu einer Art Rollentausch; die tote Frau im Sarg wird durch ein totes Kind ersetzt. Da hätten wir die 12 Exemplare aus Abbildung 7 zusammen. Der Tote darf auch ein Mann sein (Abb. 8, Zeile 6). Wird nun noch ein lebendes Kind durch eine lebende Frau – der Askriptor ist minimal (Exemplare 07 18:) /Frau/, maximal (Exemplar 22:) /halbnackte in einer vorteilhaften lasziven Pose auf einem Sofa ausgestreckte Frau/ - ersetzt, entsteht die Richtersche ›Versuchsanordnung‹.

Schöpferische Psychologie. Wenn man, andererseits, zum Beispiel wissen will, in welcher Reihenfolge genau die Bilder vorgeführt worden seien, erst Mosschuchin, dann die Suppe oder gerade umgekehrt, ob ein Publikum alle Phasen auf einmal zu sehen bekommen hätte oder nur eine Phase pro Publikum vorgeführt worden wäre, so hüllen sich die meisten Autoren in Schweigen. Ist die Bilder-Folge bei Pudowkin erst Mosschuchin, dann die Suppe, so findet sich das im Corpus in 12 von 42 Fällen, doch 26 Exemplare lassen die Sache in der Schwebe, 2 fangen mit der Suppe an und 2 sind der Meinung, die Objekt-Aktor-Kombinationen seien getrennten Publika vorgeführt worden und zwar in der Anordnung Aktor/Objekt/Aktor. Hier könnten die - negativ ausgegangenen - Replikationsversuche von Beller und Prince/Hensley nachgewirkt haben.

Abb. 8: Klassifikation von 23 Exemplaren bei Einbeziehung der abgebildeten Personen: männlich, weiblich, kindlich, fettgedruckt für tot, die Klammer bedeutet einen Sarg

5. **Beschluss**

»Ich«, schrieb Möller-Nass 1984, »wundere mich immer wieder, wie wenig kritisch die Theoretiker durch die Tatsache gestimmt sind, daß die Beschreibungen der [Kuleschow-] Experimente und ihre Interpretationen mit einer fast an das Beliebige grenzenden Breite variieren.« In diesem Vortrag ging es zum einen darum, die mittlerweile erreichte Breite dieser Variation zu zeigen und aufzuzeigen, dass die Streuung mit der Bestimmtheit dessen, was die Berichterstatter zu berichten wissen, zunimmt. Dies erste, gewissermaßen das taktische, Ziel ist einem strategisch-operativen, hier einmal mehr verfolgten untergeordnet: der völligen Diskreditierung des von Pudowkin (1929) kolportierten »interessanten Versuchs mit Kuleschow«, zunächst im Hochschulbereich. Dass sich auch das erreichen ließe, mag allerdings bezweifelt werden, ist doch das fabelhafte Versuchsergebnis eine nachgerade olympische und insofern unsterbliche Ente.

Exemplare (Quellen)

- 01) Sadoul 1975 S.322-3
- 02) Dadek 1968 S.140
- 03) html.thepittsburghchannel.com/.../digitalculture/national-technology-digitalculture-990923-210120.html - 41k
- 04) www.montana.edu/metz/intlfilm/sovietmontage.htm - 23k
- 05) www.erft.de/schulen/abtei-gym/unterricht-online/lexikon/montage.htm - 11k
- 06) web.clas.ufl.edu/users/nnh/criti.htm - 101k –
- 07) www.welt.de/daten/2001/12/21/1221kfi303635.htx - 32k -
- 08) www.france-mail-forum.de/index09b3.htm - 65k
- 09) www2.inf.fh-rhein-sieg.de/mi/lv/mf/aktuell/stud/Kosel.Peter/Filmschnitt.PDF
- 10) www.n-21.de/material/mediengewalt/4stippha.pdf
- 11) home.arcor.de/photoing-info/Stoff/Misc/montagereferat.pdf
- 12) visor.unibe.ch/WS01/film/FilmVideogestaltung_Andreas.pdf
- 13) www.fen-net.de/felix.rauscher/camco/montage.htm - 73k
- 14) Marjamow 1954 286-7
- 15) www.kreidestriche.de/onmerz/pdf-docs/beller_filmmontage.pdf
- 16) Kracauer 1964 S. 106
- 17) Nöth 2000 S. 486
- 18) www.bender-verlag.de/lex-k-q.html - 39k -
- 19) www.learmilly.com/ludo/memoirel.htm - 34k
- 20) www.uqtr.ca/~perrault/COURS/notes/audioVisuel/audioVisuel.htm - 101k
- 21) www.paimages.ch/sequence.asp - 10k

- 22) u2.u-strasbg.fr/scolia/theses/lautenbacher/chap5.doc -
- 23) www.indfleurus.net/~fralica/refer/theorie/theocom/lecture/lirimage/cinema.htm - 20k
- 24) www.ac-creteil.fr/avi/pedagogie/avi-exercicemontage2.HTML - 15k
- 25) www.crdp-lyon.cndp.fr/c/c4/c42/articles/Montage.pdf
- 26) www.cscinema.com/Comprendre/articles/interrogatoire.html - 14k
- 27) www.haverford.edu/psych/p311/gomez/2a.html -
- 28) www.thespleen.com/culture/nideaquinidealla/index.php?artID=176 - 23k -
- 29) www.ouc.bc.ca/fina/glossary/k_list/kuleshov.html - 4k
- 30) Levin & Simons 2000
- 31) www.hanem.com/issue17/comment.html - 14k -
- 32) ic.media.mit.edu/Publications/Thesis/barbaraMS/PDF/barbaraMS.pdf -
- 33) garage.sims.berkeley.edu/pdfs/1994_AAAI_Paper.pdf -
- 34) [PPT]dangun.kaist.ac.kr/courses/cs691/data/khy.ppt
- 35) www.montana.edu/metz/intlfilm/sovietmontage.htm - 23k -
- 36) www.gamasutra.com/features/20000518/barwood_01.htm - 33k
- 37) www.deep-focus.com/flicker/singlegi.html - 6k
- 38) www.impossiblefunky.com/archives/issue_8/8_manifesto.asp?lshNum=8 - 10k -
- 39) members.tripod.com/~afronord/montage.html - 45k
- 40) www.aiq.co.il/pages/articles/43/Tschumi.html - 17k
- 41) Richter 1981/1929 S. 29
- 42) perso.wanadoo.fr/gerard.larnac/bob/texte1.htm - 8k

Codes

| EXEMPLARE | Plus-Minus | | | | Affekte | | | | | | Auslöser | | | | | | Personen <i>männlich, weiblich, kindlich, Fettdruck=tot) = Sarg</i> | | | |
|-----------|------------|---|---|---|---------|--------|-------|------|------|------------------|----------|-------|----------|------|------|------|---|---|----|------|
| | | | | | Hunger | Trauer | Glück | Lust | Ekel | Nachdenklichkeit | Mitleid | Essen | Leichnam | Kind | Frau | Buch | Gammel | m | w | k |
| | 1 | 2 | 3 | 4 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 01 | + | - | + | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 02 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | m | w |
| 03 | + | - | | | x | | | | | | x | x | | | x | | | | | w |
| 04 | + | - | + | | | x | x | | | x | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 05 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | ? | w |
| 06 | + | - | + | | | x | x | | | x | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 07 | + | + | + | | x | | x | x | | | | x | | x | x | | | | w | k |
| 08 | + | + | - | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 09 | + | - | + | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | |) | k |
| 10 | + | + | - | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 11 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | w) | k |
| 12 | + | + | - | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | m | w |
| 13 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | w | k) |
| 14 | + | + | + | - | x | x | x | | | ? | | x | x | x | | x | | | m) | k |
| 15 | + | - | | | | | | | | | | x | | x | | | | | w |) |
| 16 | + | - | | | | x | x | | | | | | | | | | | | | |
| 17 | + | - | + | | | | | | | | | x | x | x | | | | | w | k |
| 18 | + | + | - | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | m | w |
| 19 | + | + | - | | x | | | x | x | | | x | | | x | | x | | w | |
| 20 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | m | w |
| 21 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | w | k) |
| 22 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | m | w |
| 23 | + | - | + | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | w | k |
| 24 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | m | w |
| 25 | + | + | - | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | w | k) |
| 26 | + | - | + | | | | | | | | | x | x | x | | | | | w | k |
| 27 | + | - | + | | | x | x | | | x | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 28 | + | - | + | | | x | x | | | x | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 29 | + | + | - | | | | | | | | | x | x | x | | | | | ? | k |
| 30 | + | + | - | | | | | | | | | x | x | x | | | | | ? | k |
| 31 | + | - | + | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | m | k |
| 32 | + | - | + | | | | | | | | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 33 | + | - | + | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 34 | + | - | + | | | | | | | | | x | x | x | | | | | ? | k |
| 35 | + | - | + | | | x | x | | | x | | x | x | x | | | | | w) | k |
| 36 | + | - | + | | | | | | | | | x | x | x | | | | | ? | k |
| 37 | + | - | + | | x | x | x | | | | | x | x | x | | | | | | k k) |
| 38 | + | - | | | x | x | | | | | | x | x | | | | | | w) | |
| 39 | + | + | | | x | | | x | | | | x | | | x | | | | w | |
| 40 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 41 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | m | w |
| 42 | + | - | + | | x | x | | x | | | | x | x | | x | | | | w | k) |

Literatur

- Aumont, Jacques: *L'effet Koulechov existe-t-il?* Iris 4.1, 1986, S. 1-4
- Bartlett, Sir Frederic: *Remembering: A study in experimental and social psychology*. Reprint. [Cambridge University Press] 1964
- Beller, Hans (Hrsg.): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München [TR-Verlagsunion] 1993
- Chateau, Dominique: L'Effet Koulechov et le cinéma comme art. In: *Iris* 4.1, 1986, S. 81-93
- Dadek, Walter: *Das Filmmedium. Zur Begründung einer Allgemeinen Filmtheorie*. München / Basel [Reinhardt] 1968
- Davis, M.: Knowledge Representation for Video. In: *Proceedings of Twelfth National Conference on Artificial Intelligence (AAAI-94)* in Seattle, Washington [AAAI Press] 1994, S. 120-127
- Groden, Michael & Kreiswith, Martin (Hrsg.): *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*. Baltimore [John Hopkins University Press] 1997
- Hill, Steven P.: Kuleshov Prophet without honour? In: *Filmculture* 44, 1967, S. 1-41
- Joly, Martine & Nicolas, Marc: Koulechov l'expérience à l'effet. In: *Iris* 4.1, 1986, S. 61-80
- Kalkofen, Hermann: Warum sich der Kuleshov-Effekt heutzutage nicht mehr erzielen läßt. In Maletzke, G. & Steinmetz, R. (Hrsg.): *Zeiten und Medien – Medienzeiten. Festschrift für Karl Friedrich Reimers zum 60. Geburtstag*. Leipzig [Universitätsverlag Leipzig] 1995, S. 134-141
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1964
- Kuleshov, Lev: *Fifty Years in Film. Selected Works*. Introduction by E. Gromov. Compiled and annotated by E. Khoklova. Moskau [Raduga] 1987
- Levin, Daniel T. & Simons, Daniel J.: Perceiving Stability in a Changing World: Combining Shots and Integrating Views in Motion Pictures and the Real World. In: *Media Psychology* 2, 2000, S. 24
- Leyda, Jay: *Kino – A history of the Russian and Soviet Film*. 3. Auflage. Princeton. [Princeton University Press] 1983
- Marjamow, A.: *Pudowkin. Kampf und Vollendung*. Berlin [Henschel] 1954
- Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of Cinema* (1963). London [Athlone Press] 1998

Möller-Nass, Karl-Dietmar: *Einleitende Bemerkungen zu Theorie und Methode der Montage-Experimente unter Berücksichtigung ihrer Rezeptionsgeschichte*. Beitrag zur Tagung »Montageexperimente. Der Kuleschow-Effekt und die Folgen«, veranstaltet vom Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik in Zusammenarbeit mit der Sektion »Film« der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, 8.-9.V. 1984 (Mimeo)

Nöth, Winfried: *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart. 2. Auflage. [Metzler] 2000

Prince, Stephen & Hensley, Wayne E.: The Kuleshov Effect: Recreating the Classic Experiment. In: *Cinema Journal* 31(2), 1992, S. 59-75

Pudowkin, Wsewolod: *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin [Verlag der »Lichtbildbühne«] 1928

Pudovkin, Vsevolod I.: *Film Technique*. Translated by Ivor Montagu. London [Gollancz] 1929
(»Film Technique combines Pudovkin's two handbooks Film Director and Film Material and Film Scenario and Its Theory« (Leyda 1983: 482))

Pudovkin, Vsevolod I.: *Film Technique and Film Acting. The Cinema Writings of V. I. Pudovkin*. Translated by Ivor Montagu. New York [Lear] 1949

Pudowkin, Wsewolod I.: *Über die Filmtechnik*. Zürich [Arche] 1961

Pudowkin, Wsewolod I.: *Über die Film-Technik: Film-Manuskript und Film-Regie*. Köln [Medipress] 1979

Richter, Hans: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* (1929). Mit einem Vorwort von Walter Schobert. Frankfurt am Main [Fischer] 1981

Sadoul, Georges: *Histoire Générale du Cinéma. 5. L'Art muet 1919-1929 Premier volume: L'Après-Guerre en Europe*. Denoël 1975

Salzen, Eric A.: Perception of Emotion in Faces. In: Davis, G.M; Ellis, H.D. & Shepherd, J.W. (eds): *Perceiving and Remembering Faces*. London etc. [Academic Press] 1981, S. 133-169

Wilkening, Albert; Baumert, Heinz & Lippert, Klaus (Hrsg): *Kleine Enzyklopädie Film*. Leipzig [VEB Bibliographisches Institut] 1966

Regula Fankhauser

Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit

Abstract

The borderline between scientific knowledge and imagination isn't as clear as it was believed for a long time. If we look back to the origins of modern scientific thought we can see how close visual arts and scientific thought used to be. A gaze at the pictorial cosmos of the hermetics shows how important visuality was for epistemological issues. Considering picture-writing, hermetic diagrams and alchemistic emblems one can understand the crucial role of Renaissance imagery for the development of scientific thought. It shows the heuristic power of image production and makes clear that the hermetic concept of visuality can be seen as a forerunner of modern ideas about scientific models.

Eine strenge Grenzziehung zwischen rational-objektivem Wissensbereich und ästhetisch-subjektivem Imaginationsbereich wird zunehmend problematisch. Ein erneuter Blick auf einige Aspekte der vorwissenschaftlichen Bilderwelt der Hermetiker zeigt interessante Parallelen zu aktuellen Diskussionen rund um den epistemologischen Stellenwert des Visuellen. So weiß der Einsatz von visuellen Codes in Bilderschriften als buchstabensprengendes Verfahren die heuristische Kraft des Bildlichen zu nutzen. Das hermetische Diagramm sodann verdeutlicht, wie Hermetiker modellhaftes Denken begreifen und welche Rolle sie hierbei der Bildproduktion zuweisen. Und schliesslich lässt sich an alchemistischen Emblemen nachlesen, wie im Zusammenspiel von visueller und verbaler Sprache das nur Bildmögliche evidenziert und epistemologisch thematisiert wird.

1. More hieroglyphico vs more mathematico

1617 kommt Johannes Kepler an der Frankfurter Buchmesse ein Buch in die Hände: Robert Fludds »Utriusque cosmi historia«, gedruckt bei de Bry in Oppenheim, dem Distributionszentrum für europäischen Hermetismus und Rosenkruzertum. Das Werk enthält in zwei Teilen eine Metaphysik und eine Physik – genetisch entwickelt aus der biblischen Schöpfungsgeschichte. Fludd, englischer Arzt und Hermetiker, wird der Mitgliedschaft bei den Rosenkreuzern verdächtigt, einer Art virtuellen Diskursgemeinschaft, die wissenschaftliche Forschung mit der Utopie politisch-gesellschaftlicher Erneuerung verbindet. Sein Hauptwerk, das Kepler von Frankfurt mit nach Hause nimmt, verdeutlicht auf exemplarische Weise Fludds »visuelle Epistemologie«: überaus reich bebildert – die Stiche stammen fast alle von Matthaeus Merian, dem zukünftigen Erben der de Bryschen Offizin und Insider im Kreis der Alchemisten und Hermetiker – übt es v.a. dank seinen Illustrationen eine Anziehungskraft aus, die auch einen heutigen Betrachter noch zu irritieren vermag. Deren Wirkung auf Kepler ist belegbar: das Buch wurde zum Anlass für eine Kontroverse zwischen Kepler und Fludd, in der es vordergründig um die Funktion von Bildern im wissenschaftlichen Diskurs, grundsätzlicher aber um den Begriff der Wissenschaftlichkeit selbst geht. Sie kann deshalb als komprimierte Form zweier sich voneinander abgrenzender »Mentalitäten« (Vickers 1984) und in der Ablösung der einen durch die andere als Paradigmenwechsel (Kuhn 1977) innerhalb der Wissenschaftsgeschichte gelesen werden.

Was der deutsche Astronom, Mathematiker und Mystiker dem englischen Hermetiker in der Folge vorwirft, ist schnell referiert:¹ Fludd schreibe einen dunklen und verworrenen Stil (»occultum et tenebrosa«), er mystifiziere mehr, als dass er erkläre (»mysteriae profundissimae«), und er verwende insbesondere die Bilder in einer Art und Weise, die ihm, Kepler, als Mathematiker, fremd sei: während seine eigenen Diagramme »more mathematico« zu verstehen seien, so diejenigen Fludds »more hieroglyphico«. Und während er in seinen Arbeiten sich unmittelbar auf die physikalische Wirklichkeit (der Planetenbahnen) beziehe, so fokussiere Fludd in seiner Epistemologie auf das Bild: »To him, the subject of World Harmony is his *picture of world* (conceptus suus Mundi); to me it is *the universe itself* or the real planetary movements.« (Kepler) (Hervorhebungen R.F.).

Nun ist es aber nicht etwa so, dass Kepler sich symbolischem und numerologischem Denken gegenüber völlig abstinent verhalten hätte. Symbolisches Denken durchwirkt auf einer eher unbewussten Ebene in Form eines trinitarischen Subtextes seine wissenschaftlichen Konzepte. Und auch explizit hat sich Kepler mit kabbalistischer Symbolik befasst – wertet das aber als Zeitvertreib und Spielerei.² Alles in allem formuliert er also eine Position, die als naturwissenschaftliche sich im Verlaufe des 17. Jahrhunderts etablieren konnte und ausreichend bekannt sein dürfte. »More hieroglyphico« und »more mathematico« werden in diesem Prozess als zwei konträre methodologische Vorgehensweisen auseinanderdividiert und aufgrund der historischen Entwicklung, die als Teleologie des wissenschaftlichen Fortschritts bezeichnet werden könnte, hierarchisiert.

1 Eine Zusammenfassung der Kontroverse findet sich bei Westmann 1984, dem auch die hier zitierten Stellen entnommen sind, und bei Yates 1964

2 »I too play with symbols and have planned a little work, Geometric Cabbalah which is about the Ideas of natural things in geometry; but I play in such a way that I do not forget that I am playing. For nothing is proved by symbols...«, zit. in Westmann 1984, S. 205

Von hier aus ist es auch nicht verwunderlich, wenn einige Exponenten der Wissenschaftsgeschichtsschreibung den Moment dieses Auseinanderdriftens enthistorisieren und die beiden Methodologien zu unveränderlichen und einander grundsätzlich ausschliessenden »Mentalitäten« umdefinieren. So ist für Brian Vickers der ausufernde Gebrauch der Analogie charakteristisches Merkmal magisch-hermetischer Denkmensmentalitäten und unvereinbar mit einer szientifischen Mentalität, die sämtliche metaphorischen Vorgehensweisen zu eliminieren versucht. Das Bildverständnis der Hermetiker, das Kepler als »more hieroglyphico« bezeichnet, wird in diesem Zusammenhang zu einem Sonderfall eines allgemeineren Problems, an dem exemplarisch die konträren Methodologien von hermetisch-magischer und rational-szientifischer Mentalität abgelesen werden können: dem Problem nämlich, wie sich Sprache zur Wirklichkeit, die sie beschreibt, verhält. Die Verwechslung oder mangelnde Unterscheidung zwischen Zeichen und Referenten kennzeichnet dabei die hermetische Position, die als semiologische charakterisiert werden könnte (Foucault 1971). Das hermetische Sprachverständnis tendiert gerade dazu, einen Zusammenhang zwischen Wörter und Dingen herzustellen und sprachmagisch die Manipulation von Wörtern als Einwirkung auf die Dinge zu begreifen. Die analogische Denkweise, die Sprache und Realität voneinander abhängig begreift, stützt sich dabei vor allem anderen auf die Bildlichkeit, die als Aehnlichkeit zwischen Zeichen und Referent die beiden verschiedenen Ebenen miteinander überblendet, Semiologie und Hermeneutik in der Form der Aehnlichkeit übereinanderlagert (Foucault 1971: 60).

Es ist deshalb nicht weiter erstaunlich, dass Fludd dem bildgebenden Verfahren methodologisch einen zentralen Stellenwert einräumt; die Bilder in seinen Werken sind mehr und anderes als Illustrationen. Sie sind Visualisierungen eines Erkenntnisprozesses, der seinen Gegenstand im Moment der pikturalen Darstellung erst entstehen lässt. Oder wie Fludd sich ausdrückt: »The true philosophy ... will diligently investigate heaven and earth, and will sufficiently explore, examine and depict Man, who is unique, by means of pictures.« (zit. in Westmann 1984:179)

Demgegenüber spricht sich Kepler mit der Zurückweisung des more hieroglyphico für eine Trennung von Wort und Ding aus und vertritt eine szientifische Position, in der Zeichen und Referenten als unabhängige Variablen verstanden werden. Hier hat die Analogie nur noch in der Heuristik eine gewisse Bedeutung. Bildlich-symbolische Repräsentationen sind zwar für Kepler nicht bedeutungslos; Keplers Polyeder als Bild für Gottes archetypische Ideen gehört zu den Basics der wissenschaftsgeschichtlichen Bildergalerie. Aber sie sind »more mathematico« zu verstehen, d.h. sie sind nachträgliche Uebersetzungen von etwas, was nur mathematisch angemessen formuliert werden kann. Damit sind sie von abgeleiteter und sekundärem Status und weisen von sich selber weg auf etwas prinzipiell Unanschauliches.

Hier zeichnet sich der Verlust der Anschaulichkeit ab, der die modernen Naturwissenschaften zunehmend charakterisieren sollte. Er geht Hand in Hand mit einem »naiven«, aber janusköpfigen Bild- und Sprachverständnis: während einerseits das Ideal einer eindeutigen und streng formalisierten Sprache sich blind zeigte für die (notwendigen) Metaphorisierungen, die die wissenschaftlichen Codes durchsetzen³, wurde andererseits das wissenschaftliche Bild gemäss einem

3 In jüngerer Zeit hat sich in der Analyse der Wissenschaftssprache ein »iconic turn« abgezeichnet: Metaphern, die die wissenschaftliche Begriffssprache unterlaufen, werden hier zum Gegenstand der Untersuchung. Vgl. v.a. Blumenberg 1998.

naturalistischen Fehlschluss lange Zeit als Abbild missverstanden, ohne dass die medialen Bedingungen der Bildproduktion reflektiert worden wären. Erst mit der modernen Bilderflut und den neuen bildgebenden Verfahren in den Naturwissenschaften scheint die Frage, was denn nun die Bilder, die die Hochglanzmagazine von Science bis Nature füllen, eigentlich genau zeigen, aktuell geworden zu sein.

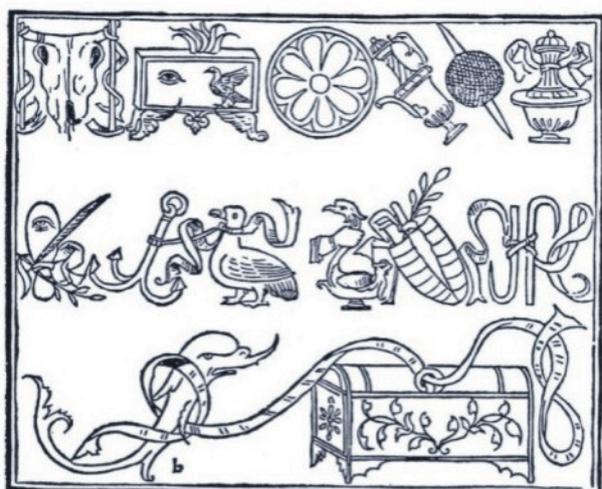
Mit der strikten Trennung von Zeichen und Referent und der Zurückweisung eines semiologischen Naturverständnisses haben die mechanistischen Naturwissenschaften des 17. Jahrhunderts viel gewonnen – und einiges verloren⁴. Verloren ging nicht nur ein qualitativer Zugang zu den Phänomenen der Natur und ein differenziertes Bewusstsein bezüglich der Rolle, die Zeichen für die menschliche Erkenntnisleistung spielen, sondern insbesondere die Reflexion auf Formen und Funktionen der Bildlichkeit.

Aber: Was zeigen denn nun hermetische Bilder?

2. Zum Beispiel: Bilderschriften

Wenn Kepler auf den Begriff der Hieroglyphe zurückgreift, um Fludds Diagramme zu charakterisieren, so entspricht dies dem Sprachgebrauch der Zeit: Hieroglyphe bezeichnet im weiteren Sinne jede Art symbolischer Codierung, hieroglyphisch zu sprechen bedeutet in diesem Zusammenhang, in übertragenem oder bildlichem Sinne zu sprechen. Hieroglyphe also als Synonym für Symbol – wobei der Symbolbegriff in der Frühen Neuzeit in seiner grossen Spannweite sämtliche Formen der Allegorese, die damals zur Verfügung stehen, aufnimmt. Im engeren Sinn dagegen meint Hieroglyphe das Zeichen einer Bilderschrift – und als solche wurden die ägyptischen Hieroglyphen seit dem 15. Jahrhundert auch aufgefasst. Den Anfang macht 1419 ein nach Italien gebrachtes griechisches Manuskript mit 189 Beschreibungen von Hieroglyphen und ihren Bedeutungen, der sogenannte »Horapollo«, ein spätantiker Text, wahrscheinlich im 5. Jhd. in Koptisch verfasst. In ihm schien die Lösung des geheimnisvollen Codes enthalten zu sein. Die Hieroglyphen, die dort aufgeführt werden, sind jedoch weder ägyptisch noch phonetisch, wie es die ägyptischen Hieroglyphen waren. Es handelt sich vielmehr um den Grundstock einer Bilderschrift, der in der Folge fleissig rezipiert und weiterentwickelt wurde, dies v.a. in der Emblemliteratur und den Impresen, was schliesslich zu einem eigenen Wissenszweig, der sogenannten Hieroglyphik, geführt hat (vgl. Weingärtner 1997 und Wittkower 1983).

4 Die Metapher ist nicht ganz zutreffend und müsste eigentlich durch diejenige der Verschiebung ersetzt werden. In der Frage, wie das Verhältnis zwischen hermetisch-magischen und rational-empirischen Wissenschaften historisch zu beurteilen sei, würde die Verschiebung am ehesten meine eigene Position bezeichnen können. Die Debatte reicht in die 80er Jahre zurück: Vickers u. a. bringen es auf die Formel »From Magic to Science«, Frances A. Yates dann korrigierend auf »Through Magic to Science«. Beide suggerieren, dass mit der Ablösung der hermetischen Tradition im Zeitalter der wissenschaftlichen Revolution »Magic« definitiv verloren gegangen sei. Ich selber tendiere zu einer Formel »Through Magic to Science and viceversa« – gerade auch was die oben skizzierte Bilderfrage anbelangt. Dies aber auszuführen, würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.



Lequale uetustissime & sacre scripture pensiculante, cusi io le interpretai.

EX LABORE DEO NATVRAE SACRIFICA LIBER A
LITER, PAVLATIM REDVCES ANIMVM DEO SVBIE-
CTVM. FIR. MAM CVSTODIAM VITAE TVAE MISERI
CORDITER. GVBERNANDO TENEBIT, INCOLV MEM
QVESER. VABIT.

c

Abb. 1: Colonna, Francesco: »Hypnerotomachia Poliphili«. Reproduzione ridotta dell'edizione aldina del 1499, tomo primo, Milano 1998: 41

Die Entdeckung und die intensive Rezeption der Hieroglyphen in der Renaissance ist symptomatisch für das Sprach- und Bildverständnis der neuplatonisch-hermetischen Tradition. Sie gehören zu den schon fast als manisch zu bezeichnenden Bemühungen, neue (Bild-)zeichen zu erschließen um neue Codes einführen zu können. Neben den Hieroglyphen sind es v.a. kabbalistische Buchstaben- und Zahlenmystik, die in der Hermetik der Renaissance zu einer Art Kulturtechnik entwickelt werden. Sie dienen letztlich dem Zweck, eine rhetorische Situation zu schaffen, in der Strukturen und Codes durch ständige Metaphorisierung der Interpretation unterworfen und dadurch ausgeweitet und aufgebrochen werden.

Die Vorliebe für Bilderschriften und Piktogramme entspricht dem semiologischen Denken der Zeit und versucht, Schrift und Körper einander noch stärker anzunähern. In der Signaturenlehre des Paracelsus wird jeder Sachverhalt als Zeichen lesbar, das auf etwas verweist, das ihm – beispielsweise in der Gestalt – ähnlich ist. Dem Wuchern dieser natürlichen Schriftzeichen versucht Paracelsus' Sprachpraxis nachzueifern, indem er in ständigen Neuschöpfungen und Metaphern diese sprachlich nachzubilden sucht. Dies gilt auch für die in der Renaissance gepflegte Piktoralisierung der Schrift: Bilderalphabete und Bilderschriften (vgl. Abb. 1) versuchen, die Schriftzeichen den Signaturen anzugleichen und sie dadurch ontologisch zu verankern. Sowohl in den Signaturen wie in den Piktogrammen verkörpert sich der Schriftsinn; das Piktogramm ist – im Unterschied zum litteralen Schriftzeichen – nicht arbiträr; die ikonische Aehnlichkeit zwischen Zeichen und Bedeutung naturalisiert das Schriftzeichen und metaphorisiert im Gegenzug das Bild, das als Schrift nun mehr und anderes ist als simple Abbildung eines Gegenstands.

Die mythische Bedeutung, die den Hieroglyphen anhaftet, deckt sich mit der Erkenntnisleistung, die die hermetisch-neuplatonische Philosophie in ihnen zu entdecken vermag. Im Rückgriff auf Plotin vertritt Marsilio Ficino die Ansicht, dass die Hieroglyphen bei den alten Aegyptern eine Art gottähnlicher Wesenserkenntnis ermöglichten, da sie den Begriff einer Sache darzustellen ver-

mochten, und zwar nicht in diskursiver Form, sondern in der simultanen Vollständigkeit eines Bildes. Die Auffassung, dass sich in der Hieroglyphe Sachwissen über den bildlich dargestellten Sachverhalt verdichte, setzt sich bis zu Erasmus fort, der für das Lesen und Verstehen der Hieroglyphen gründliche Kenntnisse der Eigenschaften der dargestellten Tiere, Pflanzen und Gegenstände voraussetzt.

Es handelt sich bei den Hieroglyphen nicht um ein didaktisches Hilfsmittel; denkbar wäre ja, dass die einfachere, weil der Anschauung unterworfenen Codierung, einen unmittelbareren Zugang zum Wesen einer Sache ermöglichen würde. Aber der Weg über die Hieroglyphe ist keine Abkürzung, sondern ein Umweg, der zu einer vollständigeren Erkenntnis der Sache führen soll. Die Hieroglyphe zu entziffern, verlangt dem Leser eine beträchtliche Leistung ab.

Um den Decodierungsschlüssel richtig anwenden zu können, muss er die Sache, die als Bildzeichen eingesetzt wird, gründlich kennen. Sachkenntnis und Hermeneutik verschränken sich ineinander; von hier aus wird auch erklärbar, wie die Bilderschriften zunehmend als Geheimzeichensprache eingesetzt werden konnten - zum Zweck sozialer Kennzeichnung und Legitimierung.⁵

Die Bilderschriften der Renaissance – so lässt sich zusammenfassen – verdeutlichen auf exemplarische Weise den Versuch, Zeichensysteme so einzusetzen, dass sie den Mechanismus der Interpretation in Gang bringen. Gesucht wird eine komplexe rhetorische Situation, die mit Lotman als metaphorisierende bezeichnet werden könnte (vgl. Lotman/Gasparov 1979). Lotman definiert »rhetorische Situation« als Nebeneinander zweier unterschiedlich organisierter Textstrukturen, die sich nicht aufeinander reduzieren lassen. Als metaphorisierende Variante dieser Situation bezeichnet er diejenige, die durch Voranstellung einer einfacheren, eindeutigeren Struktur auf paradigmatische Ausweitung und Interpretation tendiert. Als metonymische dagegen gilt diejenige, die durch Voranstellung einer komplexen, polyvalenten Struktur auf syntagmatische Einengung und Formalisierung drängt. Die rhetorische Situation, die die Hermetiker suchen, entspricht der metaphorisierenden Variante. Im Unterschied dazu wählen die Empiriker und Rationalisten der Frühen Neuzeit eher die metonymische Variante.

Die metaphorisierende Rhetorik der Hermetiker dient also der Ausweitung und Oeffnung der Bedeutungsgebung. Indem zwei unterschiedlich organisierte Codes – hier der piktorale, da der literale – nebeneinander gestellt werden, eröffnet sich ein neuer Deutungsspielraum. Bild und Schrift lassen sich nicht ineinander übersetzen. Sie verweisen aber aufeinander und transformieren sich so gegenseitig. Im metaphorisierenden Spielraum wird nicht nur die Schrift naturalisiert, sondern vor allem das Bild zum Träger eines Schriftsinns.

Naturalisierung der Schrift – Metaphorisierung des Bildes, auf diese Formel liessen sich die verschiedensten »hieroglyphischen Techniken« der Hermetik zurückführen.

5 Die Weiterentwicklung der Hieroglyphen ging denn auch im Umkreis politischer Machtzentren vonstatten und führte schliesslich zu einer Verbindung mit dem aristokratischen Gebrauch von Devisen und der Entwicklung individueller Symbole, die das Wesen ihres Trägers für Eingeweihte kennzeichneten (Imprese)

positionis«). Interessant und für unseren Zusammenhang relevant ist die Konsequenz, die Fludd aus dieser statuierten Schwierigkeit zieht: »Sed si recte consideretur tenebrarum significatio, illam latius quam privationis vocabulum se extendere percipiemus.« (»Wenn wir aber die Bedeutung des Dunklen richtig bedenken, so kann diese besser als durch das Wort »privatio« (begriffen) durch ein sich Ausdehnendes wahrgenommen werden.«) Was also bereits auf der sprachlichen Ebene entschieden wird – der Vorzug des bildlich-konkreten Ausdrucks, »tenebrae«, vor dem abstrakt-begrifflichen, »privatio« – enthält seine Entsprechung im Diagramm, das versucht, Finsternis als Metapher für das Nichts zu visualisieren.

Doch was genau zeigt dieses Diagramm, wenn es das Nichts als schwarze Fläche, die man sich in unendlicher Ausdehnung vorzustellen hat (»Et sic in infinitum«), visualisiert? Das Diagramm –so die Antwort - versucht die Negation der Sichtbarkeit sichtbar zu machen.

Ein paradoxes Unternehmen – aber ein Unternehmen, das in der Modellbildung nicht unbekannt ist. Fludds Diagramm fungiert als Modell - als Modell von etwas, das Inhalt philosophischer Reflexion sein kann, dem die Philosophie aber begrifflich nicht Herr wird. Davon zeugen all die Anstrengungen der Philosophiegeschichte, die den Begriff des »Nichts« zu bestimmen versuchen, dabei jedoch immer von etwas Gesetztem abstrahieren müssen. Ein Modell aber auch von etwas, das man sich nicht vorstellen kann. Vom sinnlosen Versuch, sich ein Nichts vorzustellen, können schon Kinder erzählen.

Ein Modell also – aber welchen erkenntnistheoretischen Status hat dieses Modell? Man könnte sagen, dass es etwas ins Bild bringt, was sich der Anschauung entzieht, aber andererseits nur als Anschauliches Gegenstand des Nachdenkens werden kann. Unanschaulich, nicht weil versteckt oder unter einer Oberfläche verborgen, sondern weil prinzipiell dem Sehen und der Wahrnehmung nicht zugänglich. Denn auch wenn man statt des abstrakten Begriffs des Nichts oder der Privation den bildlichen der Finsternis wählt: Finsternis ist nur wahrnehmbar, solange noch eine Spur von Licht vorhanden ist. Totale Finsternis kappt auch die Wahrnehmung der Finsternis.

Dass dieses schwarze Quadrat, das im Uebrigen die Strichführung und damit die Technik seiner Herstellung deutlich erkennen lässt, für das Nichts steht, ist unmittelbar evident; und doch kommen wir sofort in grosse Schwierigkeiten, wenn wir erklären müssen, was wir nun genau sehen, wenn wir das Nichts *als* schwarzes Quadrat sehen. Das schwarze Quadrat ist ein Modell des Nichts, insofern es in analoger Weise etwas zur Anschauung bringt, das Gegenstand der Reflexion sein kann, dem aber nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann.

Der kreativ-heuristische Aspekt der Modellbildung wird in Fludds Genesis-Diagrammen offensichtlich. Schritt für Schritt entsteht hier die Welt, wie es in der Bibel vorgesehen und beschrieben ist, Bild für Bild lässt der Maler/Stecher Form aus der Materie entstehen. Und auch wenn sich Fludds Traktat in der Tradition der Genesis-Kommentare situiert, so ist er doch mehr und anderes als das. Die Prinzipien von Licht und Dunkel, die sowohl für den göttlichen Schöpfungsakt wie für den künstlerischen Malakt konstitutiv sind, werden als kreativer Malprozess vor dem Leser/Betrachter entfaltet und fungieren als Modell für die in der Genesis beschriebene Entstehung der Welt. Fludds Werk macht deutlich: Schöpfen heisst Sichtbarmachen. Von hier aus wird der besondere erkenntnistheoretische Status der hermetischen Diagramme verstehbar. Erkenntnis entsteht

im Akt der Visualisierung und ist ohne diesen nicht einlösbar. Das Bild ist nicht sekundäre Illustration einer unabhängig von ihm gewonnenen Erkenntnis, sondern primäres Erkenntnismittel. Fludds Diagramme sind unverzichtbare Elemente seiner visuellen Epistemologie.

4. Das Emblem

Auch die Emblematisierung hat die spezifische Erkenntnisleistung bildhafter Darstellung zu nutzen gewusst. In der frühneuzeitlichen, vorwiegend protestantisch geprägten Buchproduktion markieren emblematische Darstellungsformen, die sich der vielfältigen Wechselbeziehungen von Wort und Bild bedienen, eine unübersehbare Präsenz. Angesichts dieser Tatsache scheint es problematisch, die protestantische Kultur vorschnell als bilderfeindlich zu bezeichnen. Fasst man unseren Zusammenhang ins Auge, wo die Verzahnung zwischen Protestantismus und Hermetik/Alchemie zu einer reichhaltigen und ausufernden Bildproduktion führen, so wird diese gängige Typisierung unhaltbar. Freilich macht es Sinn, die beiden konfessionell ausgeprägten Kulturen hinsichtlich des *Bildgebrauchs* zu unterscheiden. Während die katholisch-gegenreformatorische Tradition Visualität eher affektiv-religiös einsetzt, so verwendet die protestantische das Bild eher in einem kognitiv-moralischen Kontext.

Die zeitgenössische Vorliebe für die Kombination von verbalen und visuellen Codes hat also verschiedenste Ursachen. Sie liegen im Falle der hermetisch-alchemistischen Emblemliteratur in der Sache selbst, d.h. in der Natur ihrer Epistemologie. Dies soll an einem Beispiel gezeigt werden.

Zur Diskussion steht ein Emblem aus der »Atalanta fugiens« von Michael Maier (Abb. 3), einem der bekanntesten alchemistischen Emblembücher seiner Zeit.⁶ Die »Atalanta fugiens«, erschienen 1617 wiederum bei de Bry in Oppenheim, besteht aus fünfzig Emblemen, gestochen von Matthaeus Merian, mit je einem erklärenden Diskurs und in der ursprünglichen Fassung mit einem musikalischen Fugensatz. In üblicher Dreiergliederung präsentieren sich die Emblemata als Ensemble von zusammenfassender Inscriptio, visualisierender Pictura und präzisierender Subscriptio. Ihnen folgt ein längerer diskursiver Haupttext, der das vom Emblem eingeführte und verrätselte Thema aufnimmt, ausbreitet und erweitert. Wichtig scheint mir zu betonen, dass die Kohärenz zwischen Emblem und diskursivem Haupttext oft nicht zu erzwingen ist; noch können Emblem und Discursus als zwei verschiedene, aber in sich konsistente Aussagen betrachtet werden. Vielmehr müssen die vielfältigen Verweisungsmöglichkeiten, die sich aus der Verschränkung von verbalem und visuellem Code und aus dem Ineinanderspiel von Emblem und Discursus ergeben, ins Auge gefasst und beschrieben werden. Eine einzige, wesentliche Korrelation zwischen Emblem und Diskurs allerdings lässt sich festhalten; letzterer hält sich nämlich, was die Argumentationsstruktur angeht, an dieselbe Form wie das Emblem: er vereinigt in sich die Darstellung eines zeichenhaften Sachverhalts, der sogenannten *Res significans*, mit dessen Auslegung, bleibt aber, was die Schlussfolgerung angeht, offen, d.h. überantwortet diese dem Leser/Betrachter (vgl. z.B. Warncke 1987).

6 Ich zitiere im Folgenden aus der deutschen Erstübersetzung von 1708, die unter dem Titel »Chymisches Cabinet derer grossen Geheimnussen der Natur« in Frankfurt bei G.H.Oerling erschienen ist.

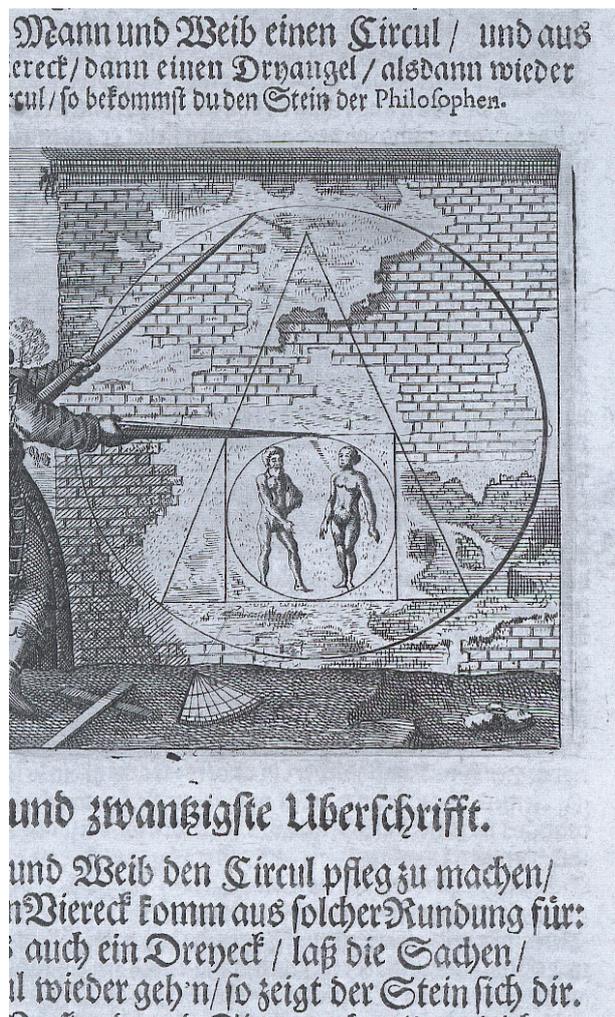


Abb. 3: Maier, a.a.O.: 61

Das Emblem, das hier näher betrachtet werden soll, präsentiert als *Res significans* die geometrische Konstruktion. Die *Inscriptio* formuliert lapidar, wie die Utopie schlechthin, nämlich der Stein der Weisen, zu realisieren sei. Rezeptartig fasst sie zusammen, was der Alchemist auf der *Pictura* vorführt, und stiftet den Zusammenhang zwischen dem singulären Emblem und dem übergreifenden Textganzen der »Atalanta«, d.h. zwischen geometrischer Konstruktion und alchemistischem »Grossem Werk«. Die *Subscriptio* dann wiederholt erst noch einmal die Anweisung, um dann am Schluss das Rätsel mit dem Hinweis auf die *Pictura* als *Pointe* zu bringen: »Solt' dein Verstand und Sinn auch alles gleich ergründen/ So seh' die Mess-Kunst an/ darinn ist es zu finden.« Was genau aber in der Mess-Kunst gefunden werden soll, das bleibt offen – es ist das eigentliche Rätsel, das die emblematische Lektüre zu lösen hat.

Sehen wir also die Mess-Kunst, die auf der *Pictura* dargestellt wird, genauer an:⁷

Die Konstruktion, die der Alchemist vorführt, erinnert entfernt an all die vielen Proportionsbilder in der Tradition des Vitruvmanns, die die alchemistische Bildproduktion kennzeichnen. Auch hier nämlich haben wir ein Quadrat und einen Kreis, in die zwei menschliche Figuren eingeschrieben sind. Die ganze Konstruktion versinnbildlicht das alchemistische Werk, sein hochgesetztes Ziel

7 Zur Interpretation des Emblems vgl. auch Hartmut Böhme, »Feuer, Erde, Wasser, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente«, München 1996, S. 250 ff.

wie – und dies ist nur in der Pictura lesbar – das Verfehlen dieses Ziels. Die Quadratur des Zirkels – höchstes Desiderat alchemistischen Strebens – misslingt.

Der Alchemist, der hier als Geometer agiert, versucht als zweiter Gott den Schöpfungsakt zu wiederholen, so wie er in der »Weisheit Salomos«, einem apokryphen Buch der Bibel, beschrieben wird: dort nämlich ist zu lesen, dass Gott die Welt nach »Mass, Zahl und Gewicht« eingerichtet habe. Auf diese Stelle berufen sich all jene Bilddarstellungen, die Gott mit einem Zirkel bei der Konstruktion der Welt zeigen; auf diese Stelle nimmt auch diese Darstellung des Alchemisten als Weisen (vgl. seine turbanartige Kopfbedeckung) und Geometer Bezug. Unterstrichen wird damit das Schöpferisch-Konstruktive des alchemistischen Laborierens, das selbsttätige Hervorbringen von etwas Neuem, nie Dagewesenem. Dieses Neue kann sich in unterschiedlichen Phantasien ausdrücken: in seinen bescheideneren Formen ist es ein Heilmittel zur Bekämpfung verschiedener Krankheiten oder ein Lösungsmittel zur Metallscheidung und –bestimmung. In seinen anspruchsvolleren Varianten dagegen tritt es als Lebenselixier auf, als Metalltransmutation oder gar als Homunkulus. Allen Formen aber ist gemeinsam, dass das künstliche Produkt, das schliesslich den alchemistischen Prozess krönt und abschliesst, das in der Natur Angelegte vollendet und den Alchemisten/Menschen von den Schlacken seines Menschseins reinigt und erlöst.

Die geometrische Konstruktion nun versinnbildlicht die verschiedenen Prinzipien des alchemistischen Werks: zuinnerst die Dualität mit Mann und Frau, die im sie umgebenden Kreis in die Einheit überführt wird – alchemistische *coincidentia oppositorum*, die oft als Androgynität allegorisiert wird. Quadrat und Dreieck alsdann stehen für die zwei Eckpfeiler alchemistischer Theorie, die wiederum mit Prozessstufen analogisiert werden. Das Quadrat repräsentiert die aristotelischen vier Elemente, in die – so die Erläuterung im Discursus – die gemischten und »unreinen« Stoffzusammensetzungen verwandelt werden müssen. Das Dreieck wiederum steht für die drei paracelsistischen Prinzipien Sal/Körper, Sulphur/Geist und Mercurius/Seele, in die die vier Elemente überführt werden können. Ihnen entsprechen die drei Prozessstufen der formalen Auflösung (die »Schwärzung«), der Sublimatio oder Reinigung (die »Weissung«) und der Fixatio oder Verfestigung, Schliesslich der äusserste Kreis, der die letzte Transformationsstufe versinnbildlichen soll, nämlich die Herstellung der Quintessenz, des Elixiers, des Steins der Weisen.

Am Boden, neben und hinter dem Alchemisten, liegen weitere Zeugen seiner konstruktiven Bemühungen: die Skizze zeigt wiederum einen Kreis als Zeichen der Einheit, ein Quadrat und einen sechszackigen Stern als Zeichen der Vereinigung der vier Elemente. Daneben liegen ein Kreuz als Sinnbild seiner religiösen Ausrichtung und ein Winkelmass.

Was aber sofort und noch vor jeder sorgfältigen Lesart augenscheinlich wird, ist die Tatsache, dass die Konstruktion nicht aufgeht. Auf keinem anderen alchemistischen Bild wird das Scheitern des grossartigen Projekts derart unmissverständlich und anschaulich dargestellt. Bildkompositorisch wird der Zwischenraum zwischen oberer Ecke des Dreiecks und dem Punkt, wo der Zirkel auf dem äusseren Kreis aufruht, d.h. also der klaffende Zwischenraum, in dem sich das Scheitern zeigt, zum Zentrum des ganzen Bildes. Dies ist umso erstaunlicher, wenn man diese emblematische Darstellung mit den vitruvianischen Proportionsbildern vergleicht, die sonst die alchemistische Bilderwelt schmücken: die hier dargestellte Konstruktion zentriert nicht den Menschen, der in die geometrischen Formen eingelassen ist, sondern rückt die Lücke in der Konstruktion in den

Vordergrund. Der Proportionsmann wird hier nur zitiert, um auf sein Gegenteil zu verweisen. Die Disproportionalität ist augenfällig. Der Zirkel nämlich ist zu gross für den Menschen – sein Unternehmen ist deshalb von vornherein zum Scheitern verurteilt. Und der Kreis, der auf einer quadratischen Mauer aufgezeichnet ist, passt schlecht in das Quadrat, seine Position wirkt zufällig. Die Mauer ist überdies in einem erbärmlichen Zustand; die Architektur, seit den italienischen Renaissancekünstlern Inbegriff konstruktiven Kunstwillens und Vorbild für Proportionalität, ist selbst vom Verfall gezeichnet, der Zeit unterworfen.

Nun könnte die Skepsis des Alchemisten gegenüber der Realisierbarkeit seines »Grossen Werks« durchaus auch anders verbildlicht werden – in der »Atalanta fugiens« finden sich Embleme, die die Unmöglichkeit des Unternehmens z.B. anhand eines verschlossenen, von einer hohen Mauer umgebenen Gartens oder anhand einer zu kurzen Leiter darstellen. Die Tatsache, dass in diesem Emblem die Geometrie als *Res significans* bemüht wird, ist signifikativ. Der Zweifel, den das Bild festhält, trifft nicht nur das alchemistische Opus, sondern ebenso die Sache, die hier als Zeichen zur Darstellung von etwas anderem eingesetzt wird: die Geometrie. Die Geometrie gilt seit Platon als Königin der Wissenschaften; sie ist eine Art Initiationswissenschaft – wer nichts davon versteht, der soll jede wissenschaftliche Anstrengung sein lassen; dies jedenfalls legt die Inschrift über der Türe zur platonischen Akademie dem Eintretenden nahe. Darauf nun nimmt wiederum der erläuternde Discursus Bezug: dort findet sich nämlich eine explizite Kritik an der platonischen Anamnesistheorie und am programmatischen Dialog »Menon«, welcher für den Beweis, dass die Seele im Besitz präexistenter Ideen ist, an die sie sich nur zu erinnern braucht, ein Beispiel aus der Geometrie benutzt⁸. Die Kritik trifft so nicht nur die Anamnesistheorie, sondern auch den Primat, der in der platonischen Erkenntnistheorie der Geometrie zugewiesen wird. Diesem antwortet der Alchemist mit dem Primat der Physik, d.h. einer an der Materie sich orientierenden, (al-)chemischen Vorgehensweise, die die geometrischen Formen nur als Repräsentationsmodus für stoffliche Vorgänge betrachtet.⁹

Die Zeitlosigkeit abstrakter, geometrischer Formen steht seit Platon für die Nobilität theoretischer Erkenntnis; die Sicherheit, die methodologisch durch ein streng deduktives Fortschreiten gewährleistet ist, führt unter Rationalisten der Epoche zur Uebernahme des »more geometrico«¹⁰. Die Geometrie kennt kein Ungeföhres. Entweder stimmt die Konstruktion oder sie stimmt nicht. Erkennbar allerdings wird dies in der Anschauung. Dieses Faktum weiss die Figura des Emblems zu nutzen. Die Evidenz, die von diesem misslungenen Meisterstück ausgeht, spricht für sich und steht aussagenlogisch in krassem Widerspruch zu dem verbalen Emblemtext, der die Figur ein-

8 Der Widerspruch, den der alchemistische Autor als Argument gegen die platonische Erkenntnistheorie geltend macht, lautet wie folgt: wenn doch der Knabe Menon beweist, dass selbst Kinder dank der präexistenten Ideen im Besitz geometrischen Wissens sind, dann ist nicht einzusehen, wer vor der platonischen Akademie, die den Unwissenden in der Geometrie den Zugang verwehrt, ausgeschlossen bleiben soll.

9 Hier die vollständige Passage aus dem Discursus: »Denen Philosophis und Natur-Weisen scheinete dieses alles nichts fremdes zu seyn/ dann sie heissen den Circul in eine Viereck/ und das Viereck durch ein Dreyeck wieder in einen Circul umzukehren. Und hiedurch bilden sie das simple Corpus ohne Winckel vor/ gleich als wie die vier Elementa durch ein Viereck oder Quadrat von ihnen vorgestellt wird. Andeutende: dass aus jeglichen schlechten (einfältigen) Körper die vier Elementa musten geschieden werden. Ein solches Viereck entspringet aus der Physic, und wie einem jeden bekandt ist/ so stimmt es mit der Natur ein / und giebt dem menschlichen Gemüth zur Erleuchtung seines Verstands (...) weit grösseren Nutzen/ als die theoretische und von der Materi abweichende Mathematica (...).« Michael Maier a. a. O., S. 63.

10 So z. B. bei Descartes und Spinoza

rahmt. Suggestiert der Verbaltext ein operatives Vorgehen, das an einen Algorithmus erinnert, so inszeniert der visuelle Text den Fehler, der im algorithmischen Vorgehen selbst steckt: die Unangemessenheit des Vorgehens an den Gegenstand, der in der Alchemie als Erkenntnisgegenstand fokussiert wird.

Im Bild also wird auf einen Schlag sozusagen sichtbar, was im Discursus umständlich und z.T. wenig stringent als These entwickelt wird: spricht sich letzterer gegen den Primat der Geometrie und die theoretisch-konstruktive Methode aus, so visualisiert ersteres die Mess-Kunst als fehlgeschlagenes Projekt. Nur als Bildanschauliches wird es möglich, die Gleichzeitigkeit von Konstruieren und Verfehlen in Szene zu setzen und evident zu machen.¹¹

Durch den verbalen Text wird diese Bedeutung vorerst in einem konkreten Kommunikationszusammenhang deiktisch verankert: die Konstruktion steht für eine bestimmte Methodologie, auf die sich die Alchemie immer wieder abgestützt hat und die hier kritisiert wird. Als fehlgeschlagene Konstruktion steht sie überdies für das alchemistische Projekt als Ganzes und formuliert einen latenten Zweifel, in den das Phantasma des Grossen Werks immer wieder umkippt. Nur durch die Pictura jedoch wird eine noch grundsätzlichere Ebene ins Spiel gebracht. Sie macht nämlich eine Aussage über das Verfahren der Bildgebung selbst. Oder anders: nur im Bild wird die Gleichursprünglichkeit von »Bilden« und »Verfehlen« sichtbar. Nur im Bild wird die irreduzible Differenz von Wirklichkeit und Bild, das wir uns von ihr machen, fassbar. Genauer: in der Lücke, die das Bild zu seinem Zentrum macht.

5. Vorläufige Thesen

Das hermetische Denken, und speziell dessen alchemistische Ausprägung, ist ein Bilder-Denken, das seine Affinität zu Kunst und Aesthetik nie verleugnet hat. Auch in dieser Hinsicht kann es als vor-wissenschaftliches bezeichnet werden. Zu einem sogenannt wissenschaftlichen Denken gehört spätestens seit dem 19.Jhd. eine klare Auseinanderdifferenzierung von Kunst und Wissenschaft. Aesthetische Kriterien haben seither in der Wissenschaft nichts mehr zu suchen. Das Ideal einer szientifischen Objektivität, das seinen Ausgangspunkt paradoxerweise in der Kunst der Renaissance, d.h. in der Thematisierung von Perspektive und Proportion hat, schliesst Kategorien des Subjektiven wie Imagination und Bildhaftigkeit von sich aus und definiert sich als eine Sphäre der Regeln, der Logik und der Berechenbarkeit. Aus dieser Perspektive erscheint die Bilderwelt der Alchemisten als Ausdruck eines vorwissenschaftlichen, gewissermassen »primitiven« Denkens, das bestenfalls für die Kulturwissenschaften von Interesse sein dürfte.

Dass diese strenge Grenzziehung zwischen einem rational-objektiven Wissensbereich und einem ästhetisch-subjektiven Imaginationsbereich so nicht haltbar ist, rückt zunehmend ins Bewusstsein einer zumeist interdisziplinär ausgerichteten Wissenschaftsgeschichte, die die »Piktoralisierung«

11 Dieses nur Bildmögliche wird von kunsttheoretischer Seite und in der Tradition Panofskys auch etwa als »Ikonik« bezeichnet. Der ikonische Bildsinn ist eine »dramaturgische Leistung«, die etwas als »evidente szenische Simultaneität« erfahrbar macht, was im »Medium der Sprache weder als empirische Tatsache zu beschreiben noch auch als imaginierte Vorstellung zu erzeugen« ist. Vgl. Imdahl 1994, S.310.

der Natur in den modernen Naturwissenschaften (vgl. Heintz & Huber 2001: 9) und die Art und Weise, wie epistemische Stile in Bilder Eingang finden und damit kommuniziert werden, ins Auge fasst.¹²

Diese jüngste Hinwendung zum Bild könnte in den Hermetikern der frühen Neuzeit eine interessante Alternative zur Bildvergessenheit, verstanden als Ignoranz gegenüber Status und Wirkungsweise von Bildern in der mechanistischen Wissenschaftstradition, finden. Die hermetische Fokussierung auf das Bild, die bereits Kepler aufgefallen ist und von der er sich abgegrenzt hat, gibt Zusammenhänge zwischen ästhetischen und wissenschaftlichen Kriterien frei, die lange Zeit gar nicht erkannt werden konnten, weil sie tabuisiert wurden.

Einige dieser Zusammenhänge sind hier skizziert worden; sie sollen zum Schluss noch einmal zusammengefasst werden:

Zu erinnern ist zum Einen an das Bemühen der Hermetiker, eine metaphorisierende rhetorische Situation zu schaffen. Das Beispiel der Bilderschriften kann angeführt werden, um zu zeigen, wie die Hermetik versucht, vom »Buchstaben« wegzukommen, d.h. den Sinn in Bewegung zu halten, flottieren zu lassen, und die metaphorische Bewegung nicht in einem letztgültigen Sinn zum Stoppen zu bringen. Das semiologische Denken ist zwar spirituell, aber gleichzeitig anti-metaphysisch: es gibt keinen abschliessenden Sinn und dementsprechend auch keine Verwalter und Zensoren, die darüber wachen könnten.¹³ In der metaphorisierenden rhetorischen Situation, die das hermetische Spiel mit den verschiedenen Codes herzustellen bemüht ist, geht es um eine *paradigmatische* Sinnentwicklung *ausserhalb* des semiotischen Objekts und nicht um eine syntagmatische Sinnpräzisierung innerhalb des semiotischen Objekts. Dieses »buchstabensprengende« Vorgehen beruht auf einer Konfrontation verschieden strukturierter Texte, einem Nebeneinander von Codes, die nicht aufeinander reduzierbar sind und aus deren Kontrast der kreative Gedanke erst entstehen kann.

Zum andern ist der Stellenwert des Modells innerhalb der hermetischen Bilderwelt noch einmal zu erwähnen. Das hermetische Diagramm, wie es beispielhaft von Fludd in seinen Genesis-Diagrammen konzipiert wird, verdeutlicht, wie die Hermetiker modellhaftes Denken begreifen und einsetzen. Fludds Diagramme, die nicht Beiwerk, sondern integrales Moment seines Denkens sind, fungieren als Veranschaulichung eines prinzipiell Unanschaulichen. Grundsätzlich Verborgenenem oder Unvordenklichem gilt das Interesse des Hermetikers. Dieses möchte er ans Licht bringen – ein paradoxer Vorgang, dem sich die reiche Bildproduktion besonders der Alchemie verdankt. Nur über das analoge Verfahren der Bildgebung scheint es möglich, über Geheimnisse zu kommunizieren, ohne diese zu entschleiern und aufzulösen.¹⁴

12 Am ausgeprägtesten geschieht dies im angelsächsischen Sprachraum. Vgl. stellvertretend: Brian S. Baigrie, »Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science«, Toronto/Buffalo/London 1996.

13 Von hier aus ist vielleicht auch verstehbar, warum Paracelsus derart die Gemüter erhitze. Kein ernst zu nehmender Gelehrter der Zeit kam darum herum, in der Kontroverse um den Paracelsismus Farbe zu bekennen. Und der Stil der Diffamierungen (»Caccophrastus«) zeigt, dass es hier um mehr ging, als um eine Frage der (medizinisch-chemiatri-schen) Methode.

14 Zu diesem Problem der Allegorese vgl. Regula Fankhauser, »Alchemistische Hermetik und emblematische Darstellung«, in: Kodikas 24, No. 3-4, Tübingen 2002.

Hermetische Erkenntnistheorie und Bildverständnis sind eng miteinander verbunden. Letzteres lehnt sich an das Kunstverständnis der Renaissance an und ignoriert das christliche Bilderverbot. Vielmehr orientiert sich der Hermetiker am Schöpfungsmythos und sieht sich selber in der Tradition des Homo secundus Deus. Erkennen heisst ihm deshalb hervorbringen oder sichtbar machen: die hermetischen Diagramme bringen etwas ins Bild, was für den Hermetiker als Bild Gegenstand der Reflexion wird. Im Akt der Visualisierung entsteht Erkenntnis.

Die Bilder der Hermetiker – Diagramme, Embleme, Systembilder – betonen ihr Gemacht-Sein; sei dies durch abstrahierende Darstellung, wie bei den Genesis-Diagrammen Fludds, oder durch emblematisches Verrätseln wie im Beispiel der »Atalanta fugiens«. In der Emblemkunst erweist sich das Zusammenspiel von visueller und verbaler Sprache als konstitutiv gerade für den bildstärkenden Charakter der Emblematik: anstatt illusionistisch die Bildhaftigkeit vergessen zu lassen, insistiert das alchemistische Emblem in seiner komplizierten Verweisstruktur auf seinem Charakter als zeichenhaftem Objekt. In zahlreichen Beispielen, von denen eines hier genauer angeschaut wurde, wird überdies die unauflösbare Differenz von Bild und Wirklichkeit selbst bildlich thematisiert. Sie ist die Bedingung von »Bildlichkeit« überhaupt.

Das haben die Hermetiker gewusst – und ausgiebig davon Gebrauch gemacht.

Literatur

- Baigrie, Brian S.: »*Picturing Knowledge. Historical and Philosophical Problems Concerning the Use of Art in Science*«, Toronto 1996.
- Blumenberg, Hans: »*Paradigmen zu einer Metaphorologie*«, Frankfurt/M. 1998.
- Böhm, Gottfried: »*Was ist ein Bild?*«, München 1994.
- Böhme, Hartmut: »*Feuer, Erde, Wasser, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*«, München 1996.
- Fankhauser, Regula: »*Alchemistische Hermetik und emblematische Darstellung.*« In: *Kodikas* 24, No.3-4, 2002: 27-37.
- Fludd, Robert: »*Utriusque Cosmi Maioris scilicet et Minoris Metaphysica, Physica atque Technica Historia: in duo volumina secundum cosmic differentiam divisa*«, Oppenheim 1617-1621.
- Foucault, Michel: »*Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*«, Frankfurt/M. 1971.
- Heintz, Bettina/Huber, Jörg (Hrsg.): »*Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*«, Zürich 2001.

Imdahl, Max: »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung.« In: *Böhm* 1994: 300-324.

Kepler, Johannes: »Harmonice mundi«, In: *Westmann* 1984: 206.

Kuhn, Thomas S.: »*Die Entstehung des Neuen. Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*«. Frankfurt/M. 1977.

Lotman, Jurij/Gasparov, Boris: »La rhétorique du non-verbal.« In: *Rhétoriques, sémiotiques*, 1-2, 1979: 75-95.

Maier, Michael: »*Chymisches Cabinet derer grossen Geheimnussen der Natur*«, Frankfurt/M. 1708.

Vickers, Brian (Hrsg.): »*Occult and scientific mentalities in the Renaissance*«, Cambridge 1984.

Vickers, Brian: »Analogy versus identity: the rejection of occult symbolism, 1580-1680«. In: *Vickers* 1984: 95-163.

Warncke, Carsten-Peter: »*Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*«, Wiesbaden 1987.

Weingärtner, Helge: »*Horapollo. Zwei Bücher über die Hieroglyphen*«. In der lat. Uebersetzung von Jean Mercier nach der Ausg. Paris 1548, Erlangen 1997.

Westmann, Robert S.: »Nature, art, and psyche: Jung, Pauli and the Kepler-Fludd polemic«. In: *Vickers* 1984: 177-229.

Wittkower, Rudolf: »*Allegorie und der Wandel der Symbole in Antike und Renaissance*«, Köln 1983.

Yates, Frances A.: »*Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*«, London 1964.

Beatrice Nunold

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

Abstract

Dalis Critical-Paranoid Method can be understood as a consequence of Kants »*Critique on Pure Reason*«. Paranoia produces Reality for us as like reasonable realizations. Dali anticipate theories of new Neuroscience about the informational clothing of the brain or the claim that we live in a imagine world.

Dalis paranoisch-kritische Methode kann als eine Konsequenz aus Kants *Kritik der reinen Vernunft* verstanden werden. Die Paranoia produziert Wirklichkeit für uns, wie die vernünftige Erkenntnis. Dali greift Theorien der neueren Neurowissenschaft vor, wie der informationellen Geschlossenheit des Gehirns und der Behauptung, dass wir in einer imaginierten Welt leben.

Was mich von einem Verrückten unterscheidet ist, dass ich nicht verrückt bin.
(Salvador Dali)

Der kritische Weg ist allein noch offen.
(Immanuel Kant)

...letztlich [ist] jedes Zentralnervensystem von der Umwelt »isoliert«.
(Gerhard Roth)

1. Einleitung

Der Surrealismus und das Werk Dalis, ins Besondere seine paranoisch-kritische Methode sind immer wieder unter dem Aspekt der Psychoanalyse Freuds, aber auch Lacans, betrachtet und analysiert worden. Zwei andere Blickwinkel scheinen mir nicht weniger spannend und beleuchten eine bisher wenig oder nicht beachtete Seite von Dalis Kunst und Denken:

- a) Die paranoisch-kritische Methode als eine Konsequenz aus Kants *Kritik der reinen Vernunft*
- b) Die paranoisch-kritische Methode und die Erkenntnisse der Neurowissenschaft

2. Die paranoisch-kritische Methode als eine Konsequenz aus Kants *Kritik der reinen Vernunft*

Der Surrealismus und die Psychoanalyse, auf die sich Dali und die Surrealisten so gern berufen wäre ohne Descartes Zweifel und Kants radikale Wende gar nicht möglich gewesen. Descartes zweifelte an allem, was er zu erkennen meinte, bis er den berühmten Punkt der Erkenntnis erreichte, an dem er nicht mehr zweifeln konnte. Er konnte nicht bezweifeln, dass er dachte. Aus diesem »Ich denke« zog Descartes die Gewissheit seiner Existenz: »Cogito ergo sum«. Doch ab jetzt hatte die abendländische Philosophie ein Problem. Wie lässt sich die Existenz der Außenwelt beweisen. Wie komme ich von der Gewissheit meiner selbst zur Gewissheit der Außenwelt? Kant empörte sich:

»... so bleibt es immer ein Skandal der Philosophie und der allgemeinen Menschenvernunft, das Dasein der Dinge außer uns (von dem wir doch den ganzen Stoff zu Erkenntnissen selbst für unsern inneren Sinn haben) bloß auf Glauben annehmen zu müssen, und, wenn es jemand einfällt zu bezweifeln, ihm keinen genugtuenden Beweis entgegenstellen zu können.« (KdrV, B XXXIX, Anm. B XL)

Das Problem der Erkenntnis der Außenwelt wird zu einem Kardinalproblem der Wissenschaft im Grunde bis heute. Das bürgerliche Subjekt erstrebt und verteidigt seine Autonomie gegen die theologisch begründete Unfreiheit. Descartes löste das Problem noch auf traditionelle Weise durch seinen Gottesbeweis. Gott stellt letztlich sicher, dass wir uns nicht über die Außenwelt täuschen. Kant fegte mit seiner Widerlegung der Gottesbeweise diesen letzten Notanker vom Tisch. Plötzlich war nicht mehr der Gegenstand der Erkenntnis das Problem, sondern die Erkenntnismöglichkeit des Gegenstandes. War bisher die Grundfrage der Philosophie, die bis dahin gleichbedeutend war mit Wissenschaft: Was gibt es? Oder: Was ist? So stellt Kant jetzt die Frage: »Was kann ich wissen?« Was Kant hier anzettelte war eine Revolution, ein Umsturz. Nämlich die bisher unangefochtene Metaphysik, also die reine Vernunftkenntnis a priori, also vor aller Erfahrung, gerät in die Kritik. Denn alle Erkenntnis aus reiner Vernunft muss zuerst durch die Kritik der reinen Vernunft hindurch. Kant erkannte für die Metaphysik und die Ontologie als der Lehre vom Sein des Seienden: »Der kritische Weg ist allein noch offen.« (KdrV B 884)

Descartes hegte den starken Verdacht, dass die Welt einschließlich uns selbst nur ein schlechter Traum sein könnte. Kant pochte mit seiner zweiten Kopernikanischen Wende darauf, dass wir die Dinge nicht so sehen wie sie an sich sein mögen, sondern wie sie uns auf Grund unserer Anschauungsbedingungen erscheinen. Die erste Wende katapultierte den Menschen aus dem Zentrum des Kosmos, die zweite inthronisierte ihn zwar wieder im Zentrum der Welt, aber eben nur seiner Welt, wie sie ihm erscheint, nicht der wie sie unabhängig von seinen Erkenntnis- und Anschauungsbedingungen an sich existieren mag. Der Hochmut des Menschen, das Maß aller Dinge zu sein, bestätigte sich in alptraumartiger Weise. Gefangener seiner Systembedingungen ist er zwar Produzent, aber nicht Herr seiner Hirngespinnste. Oder vielleicht doch?

Nach Kant ist nicht so wie die Ontologie bis dahin behauptet, dass sich unsere Weise zu erkennen nach dem Gegenstande richtet, sondern umgekehrt, unsere Erkenntnisweisen und -möglichkeiten bestimmen, was Gegenstand unserer Erkenntnis sein kann und was nicht. Reine Verstandeserkenntnis aus bloßen Begriffen ist nur möglich, wenn der »Verstand der Natur die Gesetze vorschreibt« und nicht umgekehrt die Natur dem Verstande. (vgl. Proleg. § 36).

Kants Umsturz kam einer Katastrophe gleich. Heinrich Heine spricht nicht um sonst von Kant als dem »Alleszermalmer«. Dass sich die Natur, wie sie unabhängig von uns existiert nicht von uns ihre Gesetze vorschreiben lässt, liegt auf der Hand. Eine Unterscheidung wird notwendig, die Unterscheidung zwischen den Dingen an sich, oder wie sie an sich sein mögen und den Dingen für uns, wie sie uns erscheinen. D.h. Metaphysik als Inbegriff synthetischer Urteile a priori und Wissenschaft überhaupt sind nur möglich im Bereich möglicher Erfahrung, also von den Gegenständen als Erscheinung. Damit aber entfallen alle metaphysischen Aussagen als schlechterdings unbeweisbar, als bloßer Spekulativus, die sich nicht auf Erfahrungen stützen können (z.B. über die Seele, die Unsterblichkeit, die menschliche Freiheit, über Gott usw.) Kant erschütterte seine Zeitgenossen besonders mit seiner vernichtenden Kritik der Gottesbeweise. Heine verglich ihn mit Robespierre und behauptete, Kants Kritik der Gottesbeweise sei eine viel radikalere und folgenreichere Tat als die Französische Revolution: Die Franzosen haben nur einen König geköpft, aber »...Immanuel Kant hat ... den Himmel gestürmt, er hat die ganze Besatzung über die Klinge springen lassen, der Oberherr der Welt schwimmt unbewiesen in seinem Blute.« (Heine, SW, Hg. H. Kaufmann. Bd. IX 1964, 241).

Was aber hat das Ganze mit Dali und seiner paranoisch-kritischen Methode zu tun? Dali ging es nicht um Vernunftkenntnis, sondern um die *Eroberung des Irrationalen*, so der Titel einer Schrift Dalis (1973). Es geht ihm also genau genommen um das, was Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* gerade ausklammerte, vor dem Kant graute. Dali macht sich auf, das zu erobern, vor dem Kant erschreckt zurückweicht (vgl. Heidegger: KPM, 115 ff.). Es ist Kant »X«, sein »transzendentaler Gegenstand«, das Andere der Vernunft, das Kant in die »Achtung für das Gesetz« treibt, welches der Mensch sich selbst gibt, um sich in seiner Würde als autonomes Subjekt wieder zu finden — eine geradezu existenzialistische Wendung in seiner *Grundlegung der Metaphysik der Sitten*. In dem aber Kant das Bollwerk der Vernunft hochzog, schuf er erst jenes terra incognita, das unbekanntes Land des Unbewussten in den verborgenen und verbotenen Zonen unseres Geistes, wo Ungeheuer siedeln. Denn Einstmals, gewissermaßen vor Kant als an der Erkennbarkeit der Außenwelt und an der Existenz Gottes nicht gezweifelt werden konnte, wohnten auch die Ungeheuer, die Dämonen da draußen. Sie waren Geschöpfe der Hölle. Kant hat nicht allein die Welt in

den Kopf verband, sondern ebenso Hölle und Himmel. Es ist wie in den Märchen, in denen der Heldin oder dem Helden alle Schlüssel eines Schlosses ausgehändigt werden. Das Schloss ist der menschliche Geist. Die Schlüssel aber symbolisieren die Autonomie des aufgeklärten Subjekts, das frei über seine Verstandeskräfte verfügen kann, und sich aus seiner Unmündigkeit befreit hat und selbst zu denken wagt, so wie Kant es in seinem Aufsatz *Was ist Aufklärung?* forderte. Dann aber wird das Gesetz erlassen, dem das Subjekt sich, um seine Würde zu bewahren, freiwillig unterwerfen soll. Es darf alle Türen öffnen und alle Zimmer seines Verstandes frei benutzen, nur eine Tür soll es auf immer verschlossen lassen. Dies ist die Tür zum Unbewussten, dem Anderen der Vernunft, dem Irrationalen, dem Naturhaften usw. Diese verbotene Tür aber erscheint dem Subjekt als die verheißungsvollste, als die goldene Tür. Und fordert es nicht die Aufklärung, dahinter zu schauen und das Verborgene ans Licht der Vernunft zu zerren? Das Subjekt steckt den Schlüssel ins Loch, dreht ihn um, stößt die Tür auf und wird ...zumeist wahnsinnig.

Doch weder Freud, noch Lacan, noch Dali, noch andere Pioniere des Unbewussten wurden verrückt. Und Dali behauptete von sich: »Alles, was mich von einem Verrückten unterscheidet ist, dass ich nicht verrückt bin.«

Auch hier gilt: »Nur der kritische Weg ist allein noch offen.« (KdrV B 884) Dali schreibt in *Die Eroberung des Irrationalen*: »Paranoisch-kritische Aktivität bedeutet: spontane Methode irrationaler Erkenntnis, die auf der kritisch-interpretierenden Assoziation wahnhafter Phänomene beruht.« Diese Phänomene »objektivieren sich lediglich a priori durch das Einschalten der Kritik«. (Dali 1935)

3. Die paranoisch-kritische Methode

In der ersten Hälfte 19. Jhds. stand *Paranoia* noch nicht wie heute allein für Verfolgungswahn, sondern allgemein für Wahnsinn. *Paranoia* stammt aus dem Griechischen von Para-nous. *Nous* ist die Vernunft, der Verstand und *para* meint gegen, wider. *Paranous* ist das, was gegen den Verstand, die Vernunft geht, das Widervernünftige, eben der Wahnsinn, das Verrückte. Der Wahnsinn ist nicht in dem Sinne irrational, dass er keine immanente Logik besitzt und vollständig unbegründet ist. Das Irrationale ist das Grundlose, das Abgründige. *Ratio* meint sowohl den Grund als auch die Vernunft. Das Vernünftige, Rationale ist das wohl begründete.

Doch nichts ist in sich so begründet und konsistent, wie ein solider Wahn. Vor Lacan gingen die Irrenärzte davon aus, dass bei Persönlichkeiten mit einer »paranoischen Konstitution« der Wahn auf »Fehlurteilen« gegründet war. In der paranoischen Interpretation wird versucht, den normalen, vernünftigen Mechanismen folgend, in ganz vernünftiger Weise, aber auf der Basis falscher Voraussetzungen zu einem Urteil zu kommen. Auf diese vernünftige Weise werden auf Grund falscher Voraussetzungen falsche Urteile gefällt, die Wahnbilder produzieren. Die Wahnbilder unterscheiden sich damit von der an sich vernünftigen Interpretation. Damals wurde auch von »vernünftigem Wahnsinn« gesprochen (vgl. SDR, 262).

Hier wird so getan als sei die Tür zum Unbewussten nie geöffnet worden. Die Ärzte bewegen sich noch ganz kantisch auf den Pfaden der reinen Vernunft. Die Methode des Irren ist vernünftig, aber

er irrt in den Voraussetzungen seiner Urteile und daher sind seine Urteile wohlbegründete Fehlurteile. Dem Wahn wird der Stachel genommen, er ist bloß ein Irrtum der ansonsten vernünftigen Vernunft. Der Wahn besitzt keine eigene Logik, keine eigenen Gründe und Begründungsmethoden. Kant könnte sich erleichtert zurücklehnen und tief durchatmen: Alles nur ein Irrtum der Vernunft, der auch innerhalb des Bollwerks der reinen Vernunft passieren, aber eben auch verstanden werden kann. Die Dämme zum Unbewussten bleiben stabil, die verbotene Tür geschlossen.

Lacan, der mit Dali in einem regen Austausch stand, arbeitete daran zu zeigen, dass es sich nicht bei dem Wahn um ein Fehlurteil handelt, sondern bei der herkömmlichen Theorie des Wahns. Er zeigt in *Die paranoische Psychose und ihre Beziehung zur Persönlichkeit* (1932) auf, dass die Interpretation ein Teil der Wahnbilder ist. Die Wahnbilder gibt es bereits vor der Interpretation, diese legt sie nur offen. Die Wahnbilder entstehen also nicht nachträglich durch die Interpretation. Er schreibt:

»Diese Phänomene, vor allem die Interpretationen, spielen sich im Bewusstsein ab, mit einer unmittelbaren, überzeugenden, auf Antrieb objektiven Bedeutung ... Sie sind niemals Früchte irgendeiner überlegenden Ableitung.« (Lacan 1975)

D.h. aber die Interpretationen des Verrückten sind ebenso objektiv wie die der reinen Vernunft Kants. Sie kann nur erkennen, was sie auf Grund ihrer Erkenntnisbedingungen erkennen kann. Also lediglich, wie die Dinge für uns sind, nicht wie sie an sich selbst sein mögen. Auch der verrückte Verstand schreibt der Natur ihre Gesetze vor. Er gehorcht dabei lediglich anderen Erkenntnisbedingungen als den als normal angesehenen. Da wir aber die Außenwelt, wie sie an sich sein mag, niemals erkennen können, können wir letztlich auch nicht beweisen, welche Interpretation, die normale oder die angeblich verrückte, die falsche ist.

Ungefähr zur gleichen Zeit (etwas früher) in der Lacan seine Theorie der Paranoia und Dali seine paranoisch-kritische Methode entwickelt schreibt ein Philosoph seine Habilitation. Martin Heidegger veröffentlicht 1927 *Sein und Zeit*. Darin nimmt er direkt zu Kant und dem Problem der Beweisbarkeit der Außenwelt Stellung:

»Kant nennt es einen ›Skandal der Philosophie und allgemeinen Menschenvernunft‹, dass der zwingende und jeder Skepsis niederschlagende Beweis für das ›Dasein der Dinge außer uns‹ immer noch fehle. ... Der ›Skandal der Philosophie‹ besteht nicht darin, dass dieser Beweis bislang noch aussteht, sondern darin, dass solche Beweise immer wieder erwartet und versucht werden.« (SuZ, 203 – 205)

Die Heideggersche Lösung des Problems, bestand darin, das Problem der Beweisbarkeit der Außenwelt als Scheinproblem zu entlarven und so zum verschwinden zu bringen, indem er aufweist, dass Idealisten und Materialisten jeweils von denselben, lediglich im Vorzeichen variierenden falschen Voraussetzungen ausgingen, indem sie zwei unabhängig von einander existierende vorhandene Dinge, Descartes *res cogitans* und *res extensa* (ein denkendes Ding, Ich und ein ausgedehntes Ding, die Außenwelt) postulierten. Beide Vorhandene sind wie zwei Königskinder, die nach dem alten Liede, zu einander nicht finden können. Dies gipfelt in der Aporie der Frage: Bestimmt das Sein das Bewusstsein (Marx/Materialisten) oder das Bewusstsein das Sein (Hegel/Idealisten). Marx selbst war hier sehr inkonsequent und hoffte wohl auf die hegelsche Dialektik, wenn er mein-

te, dass die Philosophen die Welt nur verschieden interpretiert hätten, es aber darauf ankäme die Welt zu verändern. Wer also bestimmt hier was? Gegen Ende des 20. Jhd. variierte der Skeptiker Odo Marquard den marxischen Satz, die globale Öko-Katastrophe im Blick, dahingehend, dass er meinte, es käme jetzt nicht mehr darauf an die Welt zu verändern, sondern sie zu verschonen. Grund ist wieder die prinzipielle Unerkennbarkeit und Undurchschaubarkeit diesmal der Naturzusammenhänge (Systemkomplexität etc.) und der Weltverhältnisse, jetzt aber nicht mehr außer uns, sondern eingedenk unserer »Verwickeltheit ins Sein« (Merleau-Ponty/Heidegger) und die daraus resultierende Unmöglichkeit einer gelingen könnenden Risiko- und Folgenabschätzung unseres Handelns. G. Anders spricht vom »prometheischen Gefälle«, das darin besteht, dass wir gar nicht wissen können, was wir anrichten können.

Lacan und Dali stehen auf der Schwelle zu einer weiteren Katastrophe, nicht nur einer weiteren politischen. Beide, trotz einiger Unterschiede, schreiben der Paranoia eine produktive Kraft und einen Realitätswert zu (DSR, 262 ff.). Lacan wendet sich damit gegen die These vom »neurologischen Automatismus« und Dali gegen die Automatismustheorie seiner Surrealistenkollegen. André Breton formulierte:

»Reiner psychischer Automatismus, durch welchen versucht wird, mündlich oder schriftlich oder in irgendeiner Form den tatsächlichen Denkprozess auszudrücken. Das Diktat des Gedankens, frei von jeder Kontrolle durch die Vernunft, unabhängig von jeglichem ästhetischen oder moralischen Vorurteil.« (Breton, 1. Manifest des Surrealismus, 1924)

Für Dali ist die Paranoia durch ihren aktiven Charakter das genaue Gegenteil. Die Paranoia ist Methode und Kritik. Sie besitzt eine präzise Bedeutung und eine sichtbare Dimension. Die Paranoia produziert ebenso Wirklichkeit für uns, wie die Vernunftserkenntnis nach Kant. Was ist Wahn, was ist Wirklichkeit? Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Dali schreibt:

»Eines Tages wird man zugeben müssen, dass das, was wir Wirklichkeit getauft haben, eine noch größere Illusion ist als die Welt des Traums. Um meinen Gedanken zu Ende zu führen, möchte ich sagen, dass das, was wir Traum nennen, als solches gar nicht existiert, denn unser Geist ist auf Sparflamme eingestellt; die Wirklichkeit ist eine Begleiterscheinung des Denkens – eine Folge des Nichtdenkens, eine durch Gedächtnisschwund hervorgerufene Erscheinung. Die wahre Wirklichkeit ist in uns, und wir projizieren sie nach außen durch die systematische Auswertung unserer Paranoia, die eine Antwort und Reaktion auf den Druck – oder Unterdruck der kosmischen Leere ist [...] Im Übrigen drückt sich die Paranoia nicht nur durch eine systematische Projektion aus, sie ist auch ein gewaltiger Lebenshauch.« (Perinaud 1978, 158 f.)

Das Problem, das hier entsteht ist, dass es kein Mittel der Überprüfung zu geben scheint, ob das, was erkannt wird, auch das Wahre ist oder doch nur Lug und Trug. Durch Erkenntnis kann dieses Problem nicht gelöst werden, denn sie steht unter Generalverdacht. Es gibt einen blinden Fleck: Wir können nicht erkennen, dass wir erkennen. Entsprechend lautet die Grundfrage der Moderne: Was kann ich verstehen? Wittgenstein stellt fest: »Ein philosophisches Problem hat die Form: *Ich kenne mich nicht aus.*« (PU § 123)

Galt die Welt in unserem Kopf bisher wenigstens als vernünftig, so konnte jetzt nicht mehr ohne Weiters davon ausgegangen werden. Wir können nicht erkennen, dass wir erkennen, aber auch

nicht, dass wir Wahnbilder produzieren. In der Fremde des eigenen Kopfes gefangen haben wir keine verlässlichen Koordinaten, an denen wir uns orientieren können. Die Folge ist Konfusion, Verwirrung. Für Wittgenstein wird alle Philosophie zur Sprachkritik. Es geht nur noch um das Verstehen, nicht mehr um Wissen. Sprache können wir versuchen zu verstehen, die Sprache der Kunst oder der Wissenschaft oder auch des Unbewussten. Dali wählt die Sprache des Unbewussten und er sucht sie an den Scharnierstellen auf, wo die Bilder umklappen und der Interpretationsfuror beginnt.

Seit 1930 hat Dali den paranoischen Prozess als aktives Kompositions- und Produktionsprinzip beschrieben. Feste Bilder oder Figuren gibt es nicht. Es entstehen eine Art Vexierbilder »doppelte Vorstellungsbilder«, wie Dali sagt. Solche Bilder widersetzen sich dem Satz der Identität $A=A$. Etwas kann nicht zugleich es selbst und etwas anderes Sein. Eine Aussage kann nicht zugleich wahr und falsch sein, also etwa die Form haben: Dies ist ein Hund und dies ist kein Hund.

Im Vexierbild triumphiert die Nichtidentität über das Widerspruchsprinzip. Dali schreibt:

»Man muss sich klarmachen, dass es nur die Frage einer vehementeren paranoischen Intensität ist, um das Erscheinen eines dritten Bildes und eines vierten, und von dreißig Bildern zu erzwingen. In einem solchen Fall wäre es interessant zu wissen, was das erwähnte Bild nun wirklich darstellt, welches die Wahrheit ist: so stellt sich für den Verstand schließlich der Zweifel ein, ob man denken soll, dass die Abbilder der Wirklichkeit selbst nur ein Produkt unserer paranoischen Begabung sind.« (Gorsen 1974, 422)

Ein Beispiel ist *Endloses Rätsel*, 1938 (Abb.1-7):

1. Strand von Kap Creus mit Boot und sitzender Frau, ein Fischernetz flickend,
2. Liegender Philosoph,
3. Gesicht eines großen, dummen Zyklopen,
4. Windhund,
5. Mandoline, Obstschale mit Birnen, zwei feigen auf einem Tisch,
6. Fabeltier.



Abb. 1: Dali, *Endloses Rätsel*, 1938, Öl auf Leinwand, 114.3×144 cm, Privatsammlung

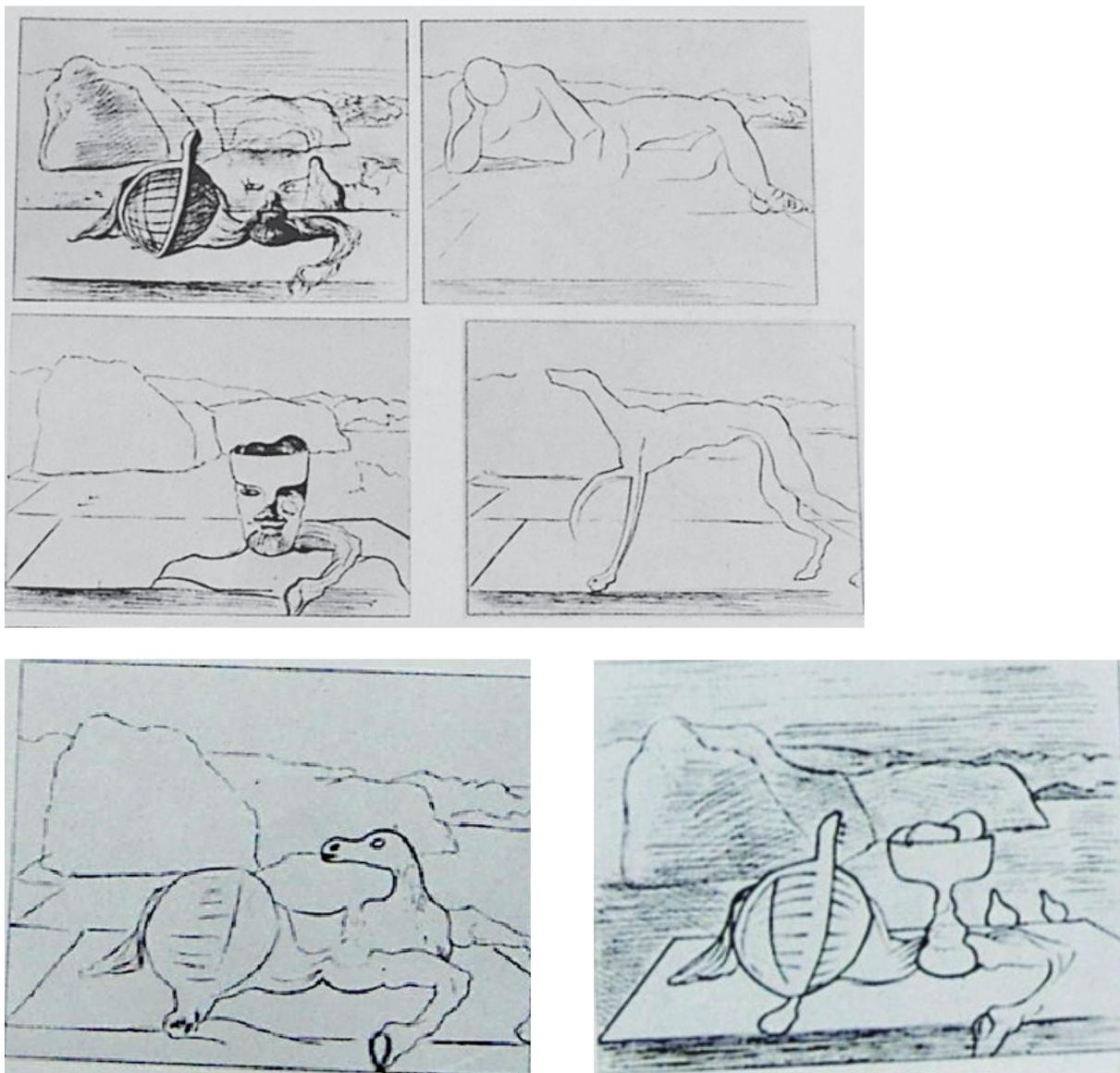


Abb. 2-7: Descharnes 1997: 239

Angeblich soll das Bild auf die Verworrenheit der damaligen Zeit hinweisen. Es ist ebenso Ausdruck der von Wittgenstein etwa um die gleiche Zeit allgemein formulierten Konfusion. Niemand kennt sich mehr aus. Was können wir überhaupt noch verstehen? Was ist Wahn, was Wirklichkeit? Willkommen in Absurdistan!

Mag sein, dass Dalis Bewunderung für Hitler, Stalin, Franco und andere Diktatoren daher rührte, dass er in ihnen die produktivsten Paranoiker sah. Diese verwirklichten ihren Wahn, wenn auch auf grausamste Weise. Sie nötigten ihn den Menschen als »einzig mögliche und beste und wahrste aller Welten« auf und verfolgten alle systematisch, die diesem Wahnsinn ihre eigenen Ideen, Welten, Wirklichkeiten oder auch ihre eigene Paranoia entgegensetzten. Dali gratulierte in einem Telegramm aus New York Franco zur Hinrichtung von Regimegegnern. Vermutlich waren Diktatoren für ihn so etwas wie paranoische Genies.

Lacan stellt eine Verbindung her zwischen dem »Genie und der anomalen Entwicklung der Persönlichkeit«. Er meint den Paranoiker. Er erkennt den »Wert der schöpferischen Imagination in der Psychose und die Beziehung zwischen Psychose und Genie«.

Dali, Bescheidenheit war nie eine seiner Tugenden, hielt sich selbst für das größte Genie aber eben nicht für Verrückt. Vermutlich hielt er sich für eine Art Metagenie, oder Metaparanoiker, für übergenial und überparanoid. insofern er nicht nur wie die für ihn genial Verrückten (Hitler, Stalin, Franco), die die Welt nach ihrem (Wahn)bilde formen wollten, aber gewissermaßen ihrem eigenen Wahn erlegen waren, ihn unreflektiert auslebten, während er, Dali, das paranoische Prinzip verstand und es frei handhaben konnte. Selbst die schlimmsten Diktatoren waren Sklaven ihres Wahns. Aber das ist nur ein Versuch Dalis Bewunderung für Diktatoren zu verstehen.

Dali demonstrierte in immer neuen Bildern und Skulpturen, dass er sein Handwerk verstand und die paranoisch-kritische Methode meisterhaft zu gebrauchen wusste. Er wollte die Wahnbilder ebenso genau und präzise zeichnen, wie sich uns unsere Wirklichkeit darstellt. Sie sollten sich uns als Wirklichkeitsäquivalent aufdrängen. Hier einige Beispiele, die zugleich die Mehrdeutigkeit dessen aufzeigen, was wir Wirklichkeit nennen (Abb. 8, 9, 10, 11, 12).

In *Die Eroberung des Irrationalen* (1935) schreibt er:

»Mein ganzer Ehrgeiz auf dem Gebiet der Malerei besteht darin, die Vorstellungsbilder der konkreten Irrationalität mit der herrschsüchtigsten Wut der Genauigkeit sinnfällig zu machen... Vorstellungsbilder, die vorläufig weder durch Systeme der logischen Anschauung noch durch rationale Mechanismen erklärbar oder ableitbar sind.«

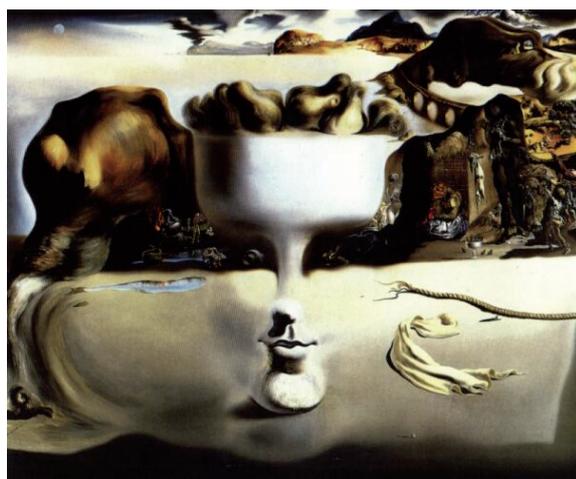


Abb. 8



Abb. 9

Abb. 8: Dali, *Erscheinung eines Gesichts und Früchte am Strand*, 1938, Öl auf Leinwand, 114,8 × 148,8, Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn. USA

Abb. 9: Dali, *Das durchsichtige Scheinbild, des falschen Bildes*, Öl auf Leinwand, 73,5 × 92, Albright Knox Art Gallery, Buffalo, New York



Abb. 11



Abb. 12

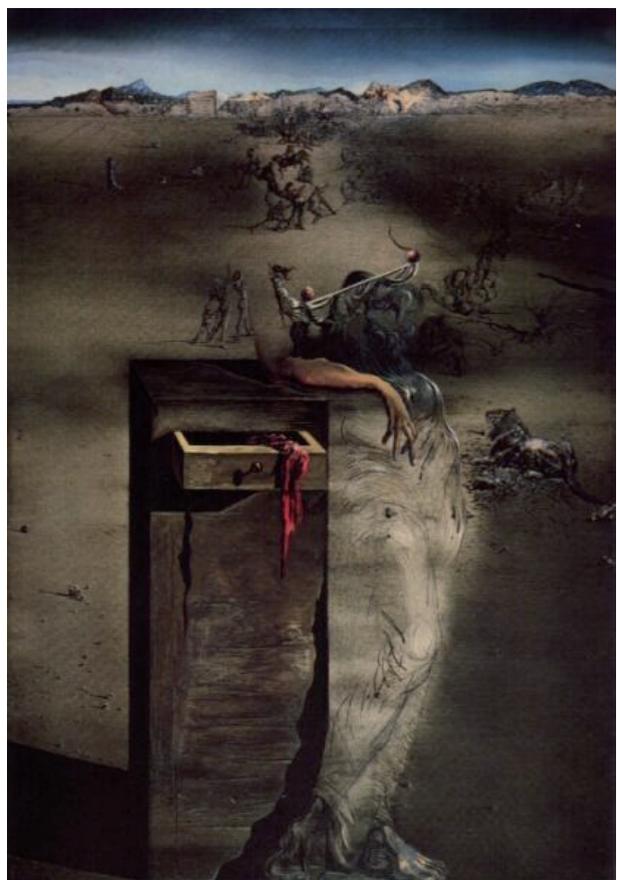


Abb. 10

Abb. 10: Dali, Spanien, 1938, Öl auf Leinwand, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Abb. 11: Dali, Der große Paranoiker, Öl auf Holz, 62 x 62, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Abb. 12: Dali, Verzauberter Strand mit drei schwimmenden Grazien, Öl auf Leinwand, 65 x 81, Morse Charitable Trust, Petersburg, Florida

Etwas früher hat Wittgenstein noch ganz Kant verhaftet bestimmt: »Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.« (Vorw.T.) Ziemlich am Schluss des Tractatus stellt er fest: »Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.« (T. 6.522) Was sich aber zeigt, kann auch gezeigt werden, z.B. in Bildern, die ebenso präzise sind wie das Vernünftige, Sagbare klar ist. Dali ist gewissermaßen in einem medialen Vorteil gegenüber der Psychoanalyse, die das Nichtsagbare noch im Medium der Sprache einfangen muss. Aber:

»...um dem Denken eine Grenze zu ziehen, müssten wir beide Seiten dieser Grenze denken können (wir müssten also denken können, was sich nicht denken lässt). Die Grenze wird also nur in der Sprache gezogen werden können und was jenseits der Grenze liegt, wird einfach Unsinn sein« (Wittgenstein, T. Vorw.)

Von der Sprache aus betrachtet, wandelt sich das Unsagbare in Unsinn. Die Irren reden verrückt, irres Zeug. Aber im Bild präzise gebannt, wird das Unsagbare zur konkurrierenden Wirklichkeit und die ist, wie Wittgenstein sagt »alles, was der Fall ist«. Jetzt kann das Bild auch klar beschrieben werden. Wittgensteins Mystisches wird also nicht Unsinn bleiben, sondern zum klar Darstellbaren und Sagbaren, etwas über das wir reden können. Etwas, was der Fall ist, wie die Welt als die Gesamtheit der Tatsachen (vgl. T. 1 ff.), die nur in Sätzen bestehen. Was ist also Wirklichkeit, was Wahn oder Unsinn?

Psychologische Untersuchungen zeigen, dass wir uns nach unbewussten Kriterien entscheiden, ob es sich um Wirklichkeit oder Schein handelt. Dali erfüllt mit seiner altmeisterlichen, präzisen, beinahe hyperrealen Mahlweise die wichtigsten dieser Kriterien. Zitat:

»Den grundlegenden Eindruck von Wirklichkeit vermitteln die syntaktischen Kriterien, die mit den Sinnesempfindungen selbst zu tun haben. Danach werden Objekte um so eher als tatsächlich vorhanden angenommen, je heller sie gegenüber ihrer Umgebung sind, je kontrastreicher sie sich abheben, je schärfere Konturen sie aufweisen und je strukturell reichhaltiger sie sind (z.B. hinsichtlich der Oberfläche, der Farbe, der Gestalt).« (Roth 2001, 322 f.)

Damit kommen wir zum zweiten und abschließenden Teil und der Frage, was die Neurowissenschaft zu Dali und seiner Paranoisch-kritischen Methode und den hier ausgeführten Konsequenzen sagen würde?

4. Die paranoisch-kritische Methode und die Erkenntnisse der Neurowissenschaft

Die Neurowissenschaft bestätigt die Annahme Kants in auch für heutige Zeitgenossen noch beängstigender Weise. Danach bleibt die Realität, wie sie außer uns sein mag, für uns unerkennbar. Die Welt in der wir Leben wird als eine imaginierte Welt verstanden, die allein in unserem Kopf existiert, als Konstruktion unseres Gehirns. Der Neurobiologe Gerhard Roth formuliert dies wie folgt:

»Manche Menschen sagen, wenn sie dies zum ersten Mal hören: »es ist, als werde einem der Boden unter den Füßen weggezogen«. Das ist richtig — wir leben in einer imaginierten Welt, aber es ist für uns die einzig erlebbare Welt.« (Roth 2003, 48)

Unser Gehirn ist nach Roth ein informationell geschlossenes System. D.h. es hat keinen direkten Kontakt zur so genannten Außenwelt. Was wir Wahrnehmen ist kein mehr oder weniger genaues Abbild der Wirklichkeit, sondern wird aktiv von unserem Gehirn produziert (vgl. Nunold 2004). Unsere Sinnesorgane liefern unserem Gehirn keine direkten Informationen. »...letztlich [ist] jedes Zentralnervensystem von der Umwelt »isoliert.« (Roth 2001, 93) Roth beschreibt die Funktion der Sinnesrezeptoren und –organe:

»... sie müssen die mehr oder weniger spezifischen Einwirkungen von physikalischen und chemischen Umweltreizen in Ereignisse umwandeln, durch die Nervenzellen in ihrem Aktivitätszustand verändert (d.h.

erregt oder gehemmt) werden können. Die Sinneszellen übersetzen das, was in der Umwelt passiert, in die ›Sprache des Gehirns‹ nämlich in die Sprache der Membran- und Aktionspotentiale, der Neurotransmitter und Neuropeptide. Diese Sprache besteht aus chemischen und elektrischen Reizen, die als solche keinerlei Spezifität haben, also neutral sind. Die ist das Prinzip der Neutralität des neuronalen Codes,...« (Ebd.)

Ich kann hier die Komplexität unsers Wahrnehmungsprozesses nicht im Einzelnen darstellen. Das Bild, oder die Wirklichkeit, die in unserem Kopf entsteht, ist nach Roth das Ergebnis eines komplizierten »Verrechnungsprozesses«, der sich nach Kriterien vollzieht, die zum Teil angeboren, zum Teil frühkindlich erworben sind oder auf späteren Erfahrungen beruhen und nicht unserem Willen unterworfen sind (vgl. ebd., 125). Das Gedächtnis fungiert dabei als »Bindungssystem für die Einheit der Wahrnehmung« (ebd., 263).

Roth illustriert dies am Beispiel eines Bildes, das den Betrachtenden ohne jedes Vorwissen als völlig ungestaltet erscheint (Abb. 13).

Erst als Roth begann, die Details der gezeigten Figur genau aufzuzeigen, waren die Versuchspersonen binnen weniger Minuten dazu in der Lage, die Darstellung zu identifizieren. Allerdings konnten 10% der Personen auch dann nichts erkennen. Einigen half eine »inhaltlich scheinbar nur lose mit der Darstellung verbundene Äußerung« wie »Franziska von Almsik«, die gemeinsam in einem Werbespott mit dem Dargestellten Wesen im Fernsehen aufgetreten war (vgl. ebd., 261 f.).

Dali hat sich mit dem Phänomen der Wahrnehmung, ins Besondere des Sehens intensiv beschäftigt. Ein Resultat dieser Beschäftigung ist ein Bild mit dem Namen *Das Bild verschwindet* (Abb. 14). Er schreibt:

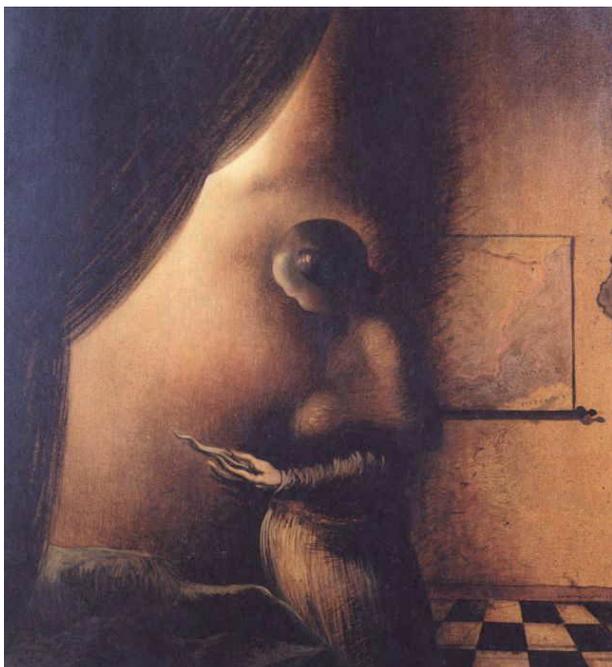


Abb. 13: Roth 2001, 262, Abb. 42



Abb. 14

Abb. 13

Abb. 14: *Das Bild verschwindet*, 1938, Öl auf Leinwand, 56 × 51 cm, Privatsammlung

»Sechs Jahre lang habe ich mich in systematischen Studien mit den Problemen des Sehens befasst, und ich bin zu dem Schluss gekommen, dass wir nur einen sehr kleinen Einblick in die psychologische Bedeutung eines solchen Phänomens bekommen haben. Wir sehen das, für das wir Gründe haben, es zu sehen, vor allem das, was wir glauben zu sehen. Ist die Vernunft oder der Glaube getrübt, dann sehen wir etwas anderes. Die visuellen Reaktionen lassen sich in dieser Hinsicht steuern. Sie können durch rein psychologische Effekte gebündelt oder wirr durcheinander, also gestört, ausgestrahlt werden, um Begriffe des Radios zu gebrauchen. Meine langen Nachforschungen bringen mich zu der Überzeugung, dass selbst dort die psychologische Tarnung kein leerer Wunschtraum ist. Das ist eine Forschungs- und Erfahrungssache des Laboratoriums. Ich werde mich hier nicht über dieses Thema auslassen, aus Gründen, die schnell verständlich werden angesichts meiner Überzeugung, dass es sich hierbei um Sachen handelt, die im Bereich des Krieges von zweckbetonter Bedeutung sind.« (S. Dali, in: Oui 2, Denoel, Paris 1971)

»Wir sehen das, für das wir Gründe haben, es zu sehen ...« Diese Gründe ergeben sich aus unseren bisherigen Erfahrungen. Die Konstruktion unseres Gehirns zu dem, was wir Wahrnehmen, ergibt sich aus bisher Erfahrenen, also nicht zuletzt aus unserer Gedächtnisleistung. Diese Konstruktion wird nicht willentlich herbeigeführt. Dali erkennt darin sehr genau die Möglichkeiten und die Gefahr der Manipulation. Denn ein besonders starkes Wirklichkeitskriterium ist für uns die intersubjektive Bestätigung. Ereignisse oder Dinge, die von mehreren Personen betätigt werden, gelten als glaubhaft, als real. Auf diesem Kriterium basiert das Prinzip der Zeugenaussagen, aber auch das Prinzip der intersubjektiven Bestätigung in der Wissenschaft. Doch ist diesem Wirklichkeitskriterium immer zu trauen? Roth verweist auf Gruppenpsychologische Experimente und schreibt:

»Aus Gruppenpsychologischen Untersuchungen ist bekannt, dass eine Person, die normalerweise ihren Sinnen traut, unter starkem Druck der Gruppe (deren Mitglieder sich zum Beispiel ›gegen‘ ein weiteres Mitglied verabredet haben) bereit ist, widersinnige Deutungen von Wahrnehmungserlebnissen zu akzeptieren (Asch 1955; Watzlawick 1976). Gruppen tendieren dazu, nicht nur einheitliche Ideologien zu entwickeln, sondern auch einheitliche Wahrnehmungen. Wir sehen im Allgemeinen die Welt so, wie wir gelernt haben, wie sie sein soll.« (Roth 2001, 324)

Abschließend stellt er fest:

»Das Gehirn trifft die Unterscheidung über den Wirklichkeitscharakter erlebter Zustände auf Grund bestimmter Kriterien, von denen keines völlig verlässlich arbeitet. Es tut dies in selbstreferentieller Weise; es hat nur seine Informationen einschließlich seines Vorwissens zur Verfügung und muss hieraus schließen, womit die Aktivitäten, die in ihm vorgehen, zu tun haben, was sie bedeuten und welche Handlungen es daraufhin in Gang setzen muss.« (Ebd.)

Auf diese Weise lassen sich Massenwahn, ideologische Verblendungen und Gleichschaltungen erklären. Dali konnte dies zu seiner Zeit in den politischen Katastrophen des 20. Jhd. unmittelbar studieren. Und wir wissen dies, im Zeitalter totaler medialer Vermittlung ebenfalls und sind zugleich Opfer von Meinungsmache und Wahrnehmungsgleichschaltung. Das fatale ist, dass wir unsere Verblendungen meist nicht bemerken und nur in seltenen Glücksfällen über diese stolpern und noch seltener bereit sind, gewohnte Sichtweisen zu revidieren. Hier liegt auch der Grund dafür, dass unsere Vorurteile sich zumeist bestätigen. Zwei weitere Beispiele Dalis machen deutlich,

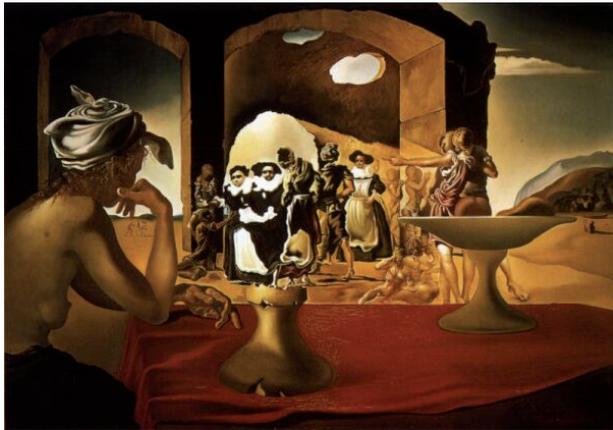


Abb. 15

Abb. 15: Sklavenmarkt mit unsichtbarer Büste Voltaires 1940 (Öl auf Leinwand, 46.5 × 65.5, Museum St. Peterburg, Floria/USA)

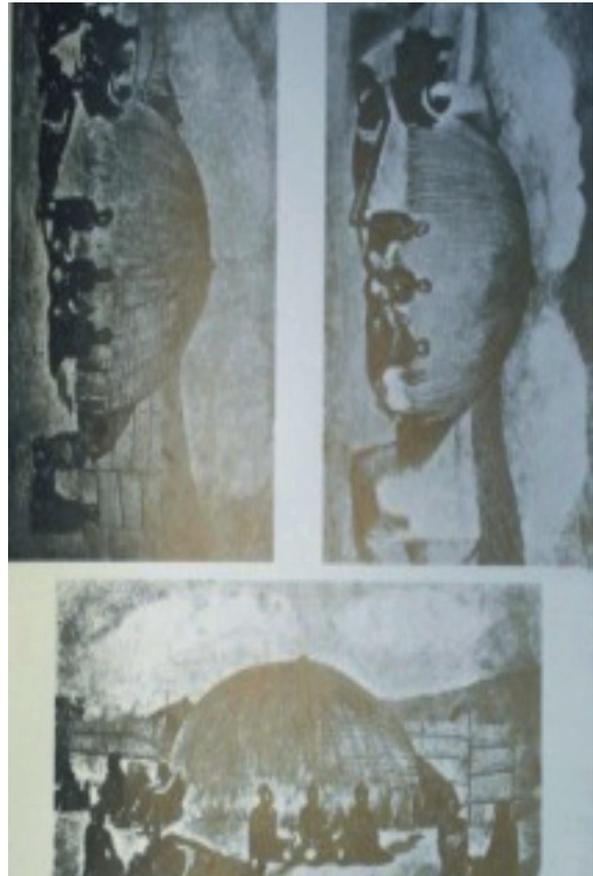


Abb. 16

Abb. 16: Aus: »Le Surréalisme au service de la revolution«, Paris Nr. 3, Dez. 1931, MITTEILUNG: Paranoisches Gesicht

wie unser Gedächtnis für Formen, aber auch für Inhalte und unser auf unsere Erfahrungen und Interessen gestütztes Glaubenwollen bei der Interpretation von Bildern mitarbeitet (Abb. 15).

»Mit ihrer geduldigen Liebe schützt mich Gala vor der spöttelnden, von Sklaven wimmelnden Welt. Gala zerstört in meinem Leben das Bild Voltaires und alle möglichen Spuren an Skepsis. Als ich dieses Bild malte, habe ich ständig das Gedicht von Joan Salvat-Papasseit rezitiert, das da endete mit folgenden Worten: Die Liebe und der Krieg das Salz der Erde.« (S. Dalí, zit. in: R. Descharnes, Dalí de Gala. Edita, Lousanne 1962)

Dali verwendet ein »Raum-Zeit-Konzept«. Würden die Personen auf dem Bild auch nur die kleinste Bewegung ausführen und das Bild zu einem anderen Zeitmoment die Menschengruppe fixieren, wäre das Gesicht verschwunden. 1971 wurde der Effekt anhand dieses Bildes in der Zeitschrift *Scientific American* beschrieben. Angeblich wurde Dali durch die Betrachtung der Büste Voltaires des französischen Bildhauers Houdon inspiriert. Die Büste erscheint durch die Platzierung der beiden holländischen Händler. Der untere Rand der Felsenöffnung bildet den oberen Rand des Kopfes. Die Gesichter der Händler werden zu Augen, ihre Kragen zur Nase und Wangen. Ein zweites Doppelbild entsteht auf der Fruchtschale, die Birne wird zur Hügellandschaft und der Apfel zum Po des Mannes – eigentlich eine perspektivische Unmöglichkeit.

Ein weiteres Beispiel zeigt Abb. 16:

»Während ich eine Studie zeichne, bei der mich lange Überlegungen über die Gesichter von Picasso, besonders über die schwarze Periode, verfolgt hatten, suchte ich in einem Stapel von Papieren eine Ad-

resse und werde dabei von der Reproduktion eines Gesichts überrascht, das, wie ich glaube, von Picasso stammt, ein völlig unbekanntes Gesicht.

Plötzlich verschwindet dieses Gesicht, und ich werde mir der Täuschung? bewusst. Die Analyse des paranoischen Bildes, um das es sich handelt, ermöglicht mir, durch symbolische Interpretation alle Gedanken wieder zu finden, die der Vision des Gesichts vorangegangen waren.

André Breton hatte dieses Gesicht als das de Sades interpretiert, was einem ganz besonderen Interesse Bretons im Hinblick auf de Sade entsprach.

In den Haaren des fraglichen Gesichts sah Breton eine gepuderte Perücke, während ich darin ein Stück unbemalter Leinwand sah, wie es bei Picasso häufig vorkommt.

Salvador DALI«

Dali war bei allem Größenwahn und seiner ganz persönlichen Paranoia und bei aller Exaltiertheit seines Denken nicht nur auf der Höhe seiner Zeit, der neueren Philosophie und damit auf der Höhe der Erkenntnistheorie, sondern nahm vor der Mitte des 20 Jhds. in seinem Denken und Schaffen Theorieansätze vorweg, wie sie erst am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jhd. virulent wurden.

Unsere Wirklichkeit mag kein genaues Abbild der »wahren Realität« sein, sie ist aber nicht vollständig fiktiv. Vermutlich wären wir sonst längst ausgestorben. Wir erkennen ein unseren menschlichen Systembedingungen entsprechendes 4-dimensionales Bild. Diese Bild ist unsere Wirklichkeit, in ihm leben wir und sind zugleich ein Teil von ihm. Wir sind gewissermaßen und im doppelten Sinne immer schon im Bilde. Nietzsche, der damals Unzeitgemäße, sprach davon, dass wir nur Krieger auf einer Leinwand seien. Unsere Wirklichkeit ist für alle Menschen zwar keine Identische, aber doch ähnlich genug, dass wir uns im Allgemeinen untereinander verständigen können. Alle menschlichen Gehirne und Nervensysteme funktionieren im Prinzip gleich. Im Kleinen aber haben wir alle schon erfahren, dass unterschiedliche Menschen dieselbe Situation verschieden erleben, wahrnehmen und interpretierten. Von einem Wahn aber unterscheiden sich diese variierenden Wirklichkeiten dadurch, dass nichts so Konsistent ist wie eine Wahnwirklichkeit, die ein Totalerklärungsmuster aufweist. Zufälle und Unerklärliches, ebenso wie nicht zum Weltbild Passendes können nicht akzeptiert werden. Ein Wahn kann nicht nur Menschen mit den üblichen Geisteskrankheiten, mit irgendwelchen Psychosen befallen. In wahnhaften Wirklichkeitssystemen können große Gruppen von Menschen leben und sich gegenseitig in ihrem Wahn bestätigen. Wir kennen dies aus der jüngsten Geschichte (Nazizeit, DDR, Stalinismus usw.). Und wir können dies immer wieder bei allen möglichen politischen und religiösen Fundamentalismen und bei Sekten. Gemeinsam ist allen Wahnvariationen ein Totalerklärungsanspruch und Intoleranz gegen alles und alle, was oder die nicht ins Welt- bzw. Wahnbild passen. Toleranz beruht drauf, unterschiedliche Wirklichkeitskonstruktionen zulassen zu können. Toleranz findet ihre Grenze, wo Freiheit und Würde der Menschen missachtet werden. Folter, Unterdrückung, die Missachtung von Menschenrechten, Grausamkeiten jeder Art gehören nicht zur Folklore eines Volkes oder einer Gruppe und sind keine schützenswerten Kulturgüter oder Lebensformen. M.a.W. Jeder und jede hat das Recht auf ihre eigene Wirklichkeitskonstruktion und das Recht, diese auch zu leben, solange er oder sie nicht die der anderen und damit auch die anderen bedroht. In diesem Sinne könnte der berühmte Satz von Rosa Luxemburg: »Freiheit ist auch immer die Freiheit des anderen« rekonstruiert werden.

Literatur

Salvador Dali — *Retrospektive 1920 — 1890*, Bonn 1994.

Robert Descharnes (1997): »*Die Eroberung des Irrationalen*«: Dali, sein Werk — sein Leben, Köln.

Immanuel Kant (KdrV): *Kritik der reinen Vernunft*, Frankfurt/M. 1981.

Beatrice Nunold (2004): *Freiheit und Verhängnis*. München.

Gerhard Roth (2001): *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*, Frankfurt/M.

Gerhard Roth (2003): *Aus der Sicht des Gehirns*, Frankfurt/M.

Ludwig Wittgenstein (T.): *Tractatus logico philosophicus*, Frankfurt/M. 1963.

Ludwig Wittgenstein (PU): *Philosophische Untersuchungen*, Werkausgabe Bd.1, Frankfurt/M. 1997.

Philipp Soldt

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

Abstract

The presented paper contributes conceptually from a psychoanalytic perspective to interdisciplinary image research, especially concerning perceptive processes. Originating from certain intense phenomena of image reception the relation of reality and fantasy comes into question. This is associated with the philosophical topic of the so called ›iconic difference‹. It is argued that the corresponding theoretical differentiation of image experiences in ›image‹ and ›tableau‹ can intrapsychically not be conceptualized as an ›either-or‹ but rather as a certain kind of ›at the same time‹. This is then elucidated as a certain interrelation of consciousness and the Preconscious as well as cognitive and emotional processes. The paper is completed with some considerations about the impact of the dynamic Unconscious on the reception of images.

Die Überlegungen verstehen sich als konzeptueller Beitrag der Psychoanalyse zur interdisziplinären Bildwissenschaft, insbesondere zur Klärung bildrezeptiver Prozesse. Der Autor geht aus von bestimmten intensiven Bildwahrnehmungen und dem damit zur Frage werden Verhältnis von Realität und Fantasie, das in Zusammenhang gebracht wird mit dem bildphilosophischen Thema der ›ikonischen Differenz‹. Es wird argumentiert, dass der damit angesprochenen theoretischen Differenzierung der Bilderfahrung in ›image‹ und ›tableau‹ intrapsychisch kein ›Entweder-Oder‹ entsprechen kann, sondern vielmehr ein besonderes ›Zugleich‹, das als besonderes Verhältnis von Bewusstsein und Vorbewusstem sowie von Kognition und Emotion erläutert wird. Den Abschluss bilden einige Überlegungen zum Einfluss des dynamisch Unbewussten auf Bildrezeptionen.

1. Einleitung: Psychoanalyse und Bild

In bildwissenschaftlichen Sammelbänden und Einführungsreferaten (vgl. z.B. Belting & Kamper 2000; Boehm 1994b; Majetschak 2005; Recki & Wiesing 1997; Sachs-Hombach & Rehkämper 1998; Sachs-Hombach 2003a, 2003b, 2005a, 2005b, 2005c; Schirra 2005; Schulz 2005) findet sich regelmäßig ein Kanon derjenigen Disziplinen, die am Projekt einer interdisziplinären Bildwissenschaft sinnvollerweise partizipieren (sollten).¹ Auffällig ist, dass dabei die Psychoanalyse als eine Disziplin, die von Anfang an mit Bildlichkeit intensiv im Bunde ist, fast vollständig fehlt, was sicher überwiegend an den sich in den aktuellen Debatten auffallend bedeckt haltenden Psychoanalytikern selbst liegen dürfte.

Als einzige mir bekannte Ausnahme hat die Psychoanalytikerin Marianne Leuzinger-Bohleber (2006, S. 193) unlängst das Verhältnis der Psychoanalyse zur Bildwissenschaft reflektiert:

Was kann die Psychoanalyse – als Wissenschaft des Unbewussten – zu einem transdisziplinären Bildbegriff beitragen? Wie Bilder – als faszinierende Phänomene in der äußeren Realität – sich in der inneren, seelischen Wirklichkeit niederschlagen, aber auch wie die idiosynkratische, innere Realität des Individuums die ›Anschauung‹, Wahrnehmung und das Verstehen von Bildern unbewusst bedingt, das sind klassische Fragestellungen der Psychoanalyse, die in den hundert Jahren ihres Bestehens zu einer Vielzahl verschiedener Konzeptualisierungen geführt haben.

Der angesprochene Reichtum an ›Bildwissen‹, den die Erfahrungswissenschaft Psychoanalyse im Laufe ihrer Geschichte angesammelt hat, liegt jedoch dem interdisziplinären Diskurs nicht vor, er muss eigens zugänglich gemacht und eingebracht werden. Prinzipiell hat die Psychoanalyse ihre Kategorien an der Beobachtung und Analyse psychischer Prozesse gewonnen, allein auf diese sind sie anwendbar. Für einen psychoanalytischen Beitrag zur Bildwissenschaft impliziert dies die Selbstbeschränkung auf das Feld der Bildrezeption, welche über bewusste und unbewusste psychische Prozesse vermittelt ist. Die Möglichkeit psychoanalytischer Konzeptualisierungen anhand einer bildwissenschaftlich relevanten Einzelfrage vorzuführen und einen konzeptuellen Beitrag zur Klärung bildrezeptiver Prozesse zu leisten, ist das Ziel dieses Beitrags. Bevor ich jedoch in mein Thema – Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹ – einführe, möchte ich knapp mein bildtheoretisches Vorverständnis klären.

Innerhalb der philosophischen Debatte um Bild und Bildlichkeit, die unvermindert darüber im Gang ist, was Bilder ihrer Natur nach sind, lassen sich vor allem eine zeichen- und eine wahrnehmungstheoretische Position unterscheiden: »Während die semiotische Sicht Analogien zwischen bildhaften und sprachlichen Zeichen betont, koppelt die perzeptuelle Bildtheorie den Bildstatus primär an die Bildwahrnehmung« (Sachs-Hombach & Schürmann 2005, S. 113, vgl. a. Wiesing 2005, S. 17ff.). In eigenen Arbeiten zum Konzept eines Denkens in Bildern aus psychoanalytischer Sicht

1 Neben der Philosophie, der Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, der Semiotik, der Kommunikations- und Medienwissenschaften, der Kognitions- und Neurowissenschaften, der Psychologie, der Mathematik und Logik als »Grundlagenwissenschaften« werden als historische Disziplinen die Geschichtswissenschaft, Ethnologie, Archäologie und Theologie aufgeführt, als sozialwissenschaftliche Disziplinen die Gesellschafts-, Politik-, Kultur-, Erziehungs- und Rechtswissenschaften und für die anwendungsorientierten Bildwissenschaften Werbungsforschung, Typografie, Kartografie und Computervisualistik (Sachs-Hombach 2005a).

(vgl. 2005a, 2006a, 2006b), habe ich mich der ›mittleren Position‹ von Sachs-Hombach (vgl. z.B. 2003a) oder auch Seel (2000) angeschlossen, wonach Bilder sinnvollerweise als »wahrnehmungsnahe Zeichen« (Sachs-Hombach 2003a, Kap. 3) aufzufassen sind: Psychisch sind es eigens aus einem ganzen Pool sinnlicher Vorstellungen erzeugte Imaginationen, die – sowohl auf der Ebene des primär- als auch des sekundärprozesshaften Denkens – zu Zeichen für komplexe begriffliche Zusammenhänge werden, und mit denen Subjekte zu einem ikonischen – und damit ›gefühlsnäheren‹ – Bewusstsein innerer und äußerer Sachverhalte gelangen (vgl. ausführlicher a.a.O.). Das Verhältnis von inneren und äußeren Bildern habe ich an anderem Ort (2007) vorgeschlagen, als eines der Ermöglichung zu betrachten: Mitnichten wird das auf äußeren Bildern Dargestellte im Inneren lediglich vorgestellt (vgl. a. Belting 2001), entstehen also subjektive Abbilder objektiver Vorbilder. Vielmehr gilt es Bildrezeption als genuine Erzeugung eigener innerer anlässlich fremder äußerer Bilder durchsichtig zu machen. Die so zu beschreibende dialektische Beziehung zerbricht freilich im interessanten Fall kollektiv-neurotischer, z.B. kommerziell instrumentalisiertes Bildphänomene, die dann doch wieder im Sinn einer mehr oder weniger unmittelbar sich durchsetzenden Abbildlichkeit darzulegen sind.

Mit dem damit angesprochenen Verhältnis von Innen und Außen ist auch die Frage nach dem Realitäts- bzw. Fantasiecharakter von Bildwahrnehmungen berührt, das Leuzinger-Bohleber (a.a.O., S. 194f.) in ihrem o.g. Beitrag zur Bildwissenschaft thematisiert:

Das Betrachten von Bildern kann uns in einen Zustand der rêverie, der Träumerei, versetzen, in dem wir in einem intermediären Raum zwischen Fantasie und Realität, Selbst und Objekt unsere Ontogenese, unsere idiosynkratische psychische Entwicklung nochmals durchlaufen – von primitiven, unstrukturierten psychischen Zuständen bis hin zum aktuellen seelischen Funktionieren des Erwachsenen. Diesen Prozess erleben wir im besten Fall als bereichernd, beglückend und wie eine seelische Erholung: Bilder leiten einen seelischen Resonanzprozess ein, in dem sich Türen zu früheren, existentiellen psychischen Zuständen, zum Unbewussten, öffnen. Wir lassen uns beim Betrachten der Bilder innerlich fallen, sind in sie versunken, vergessen Zeit und Raum und erleben dadurch einen seelischen Zustand der Ganzheitlichkeit, vielleicht sogar des Glücks. Dieser lustvolle und erholsame Zustand erinnert psychoanalytisch gesehen an frühe Verschmelzungszustände, in der Selbst und Objekt noch nicht als getrennt erlebt wurden.

In dieser Darstellung eines Einsatzpunktes der Psychoanalyse wird offensichtlich der allgemeine Charakter von Bildwahrnehmungen, der keineswegs jedes Mal Türen zum Unbewussten öffnen, Zustände von Fallenlassen, Ganzheitlichkeit oder gar Glück beinhalten muss, unterlaufen zugunsten der Betrachtung faszinierender, künstlerischer oder jedenfalls solcher Bilder, die i.o. gemeinten Sinn die Imagination zu einer intensiven eigenen Tätigkeit anregen. Es scheint also, als würde sich die Psychoanalyse, wo sie sich für Bilder interessiert, nur auf einen Ausschnitt des Phänomens ›Bildlichkeit‹ beziehen und schon von daher nur bedingt etwas zu einer allgemeinen Theorie des Bildes beitragen können. Ich will im Folgenden zeigen, dass dem mitnichten so sein muss.

2. Problemstellung: Ikonische Differenz vs. Einheit der Bilderfahrung

Für meine Überlegungen ist die von Leuzinger-Bohleber vorgenommene Fokussierung auf regressive Phänomene der Bildrezeption gleichwohl ein guter Ausgangspunkt. Dass Bilder günstigstenfalls einen Raum eröffnen, in dem mehr oder anderes möglich ist als im allgegenwärtigen Bereich des praktischen Alltagshandelns, das ist als Sonderphänomen von Fiktionalität mit dem Konzept der ›ikonischen Differenz‹ (Boehm 1994b, S. 29ff.) angesprochen und erscheint in vielfacher Variation innerhalb der bildphilosophischen Theoriebildung. Gemeint ist stets jene ›Doppelt-heit‹ von Bildern, an denen sich zumeist etwas Dargestelltes von einer Darstellung unterscheiden lässt: ›Die Wahrnehmung des Mediums seiner Darstellung und die Wahrnehmung des Objektes einer Darstellung in einem Medium‹ (Sachs-Hombach & Schürmann a.a.O., S. 116). Häufig wird in diesem Zusammenhang dasjenige, was im Deutschen mit dem einen Wort ›Bild‹ bezeichnet ist, in die zwei Begriffe ›tableau‹ für das materielle Bildobjekt und ›image‹ für den ideellen Bildinhalt differenziert (vgl. a. Böhme 1999, S. 8; Polanyi 1970, Shapiro 1970); Mitchell (1994, S. 4) unterscheidet entsprechend zwischen ›picture‹ und ›image‹. Psychologisch lässt sich vermuten, dass gerade durch dieses Bildern eigene Sehen von Etwas-in-Etwas (vgl. Wollheim 1980, S. 195) jene oben von Leuzinger-Bohleber bemerkte Intensität allererst möglich wird, dass die Möglichkeit des Eintauchens in den imaginären Raum, den ein Bild eröffnet, zumindest mitbedingt ist durch die jeweils sichtbaren Grenzen und Rahmungen dieses Raumes.

Mit diesem Konstatieren eines Auseinandertretens von ›tableau‹ und ›image‹ ist aber die Frage nach dem Verhältnis der beiden aufeinander bezogenen Dimensionen der Bildwahrnehmung noch nicht beantwortet, sondern erst gestellt. Wollheim (a.a.O, S. 199ff.), der das Phänomen in seiner »Zweifachthese« als »zweifache Aufmerksamkeit« erläutert, geht davon aus, dass beide Seiten subjektiv stets präsent bleiben: »Die These besagt, dass meine Aufmerksamkeit auf zwei Dinge aufgeteilt sein muss, wenn auch nicht zu gleichen Teilen, und ich habe für diese These im Disput gegen Gombrich argumentiert«. Gombrich (1960, S. 6) hatte in der Tat im Rahmen seiner Überlegungen zum Aspektsehen postuliert, ein Bild könne immer nur als ein Aspekt (image oder tableau) zurzeit wahrgenommen werden. Betrachter sind ihm zufolge im Fall von darstellenden Bildern zu der von Wollheim vertretenen Zweifachheit gerade nicht in der Lage. Ohne hier im Einzelnen auf die empirischen Befunde des Für und Wider im einzelnen einzugehen, werde ich im Folgenden einen konzeptuellen Vorschlag machen, der eine Möglichkeit aufzeigt, wie beide Positionen, die jeweils für sich in Probleme führen, vereinbart werden können.

Der Zweifachheit- vs. Entweder-Oder-Disput berührt unmittelbar den eigentümlichen Zustand, den man ›Bildbewusstsein‹ nennen könnte. Weder kann es ja so sein – wie die radikale Wendung von Wollheim lauten müsste – dass beide Momente des Bildes stets gleichzeitig erlebt werden, da mit dem ständigen Bewusstsein von Etwas-in-Etwas und d.h. ja eines Bildes als Bild jedes Bild seine von Leuzinger-Bohleber herausgestellte illusionistische oder andersartige faszinierende Wirkung sogleich einbüßen müsste. Noch ist es eine befriedigende Erklärung zu sagen, ein bildbetrachtendes Subjekt hätte in jedem Moment zwischen zwei Aspekten zu wählen und damit gerade in keinem Moment jene eine besondere Erfahrung eines ›Als-ob‹, die uns angesichts von Bildern möglich ist.

3. Das Konzept einer ›willing suspension of disbelief‹ von Norman Holland

In seiner kulturanthropologischen Schrift Totem und Tabu (1912/13, S. 111) sprach Freud von einer »wissenschaftlichen Phase« der Menschheit, die nach einer animistischen und einer religiösen Phase erreicht worden sei, und die

ihr volles Gegenstück in jenem Reifezustand des Individuums [habe], welcher auf das Lustprinzip verzichtet hat und unter Anpassung an die Realität sein Objekt in der Außenwelt sucht. Nur auf einem Gebiete ist auch in unserer Kultur die »Allmacht der Gedanken« erhalten geblieben, auf dem der Kunst. In der Kunst allein kommt es noch vor, dass ein von Wünschen verzehrter Mensch etwas der Befriedigung Ähnliches macht, und dass dieses Spielen – dank der künstlerischen Illusion – Affektwirkungen hervorruft, als wäre es etwas Reales. Mit Recht spricht man vom Zauber der Kunst [...].

Dass jene ›Allmacht der Gedanken‹ in einer modernen Gesellschaft und psychischen Verfassung der Subjekte einzig auf dem Gebiet der Kunst wirksam sei, ist zu bezweifeln. Freud selbst nennt ja an anderer Stelle (1930a) das Fantasieleben; auch ist tendenziell die gesamte Welt der Bilder und kulturellen Darstellungen – einschließlich bestimmter (durch kulturelle Akte zu Kulturphänomenen gemachter) Naturansichten und -schauspiele – zum Terrain einer gelockerten Realitätsprüfung zu zählen. Bemerkenswert ist in dem Zitat die Wendung »als wäre es etwas Reales«. Jenes so tun »als wäre es etwas Reales« ist wirksam bei jeder Lektüre, die uns packt, sei nun das Packende Kunst oder Kitsch; bei jeder Geschichte, die uns einen Schauer über den Rücken jagt, obgleich wir doch wissen, dass es sich lediglich um eine Geschichte handelt; bei jeder tagträumerischen Fantasie, der wir uns mitten im Wachleben überlassen und die dennoch wirkt, als wäre sie real. Sich diesem Problem zu widmen, das von den psychoanalytischen Ästhetikern (z.B. Kris 1952; Holland 1968) in der Nachfolge von Coleridge (1817) als »willing suspension of disbelief« bezeichnet wird und heutzutage als die psychische Voraussetzung von Fiktionalität angesprochen werden kann, ist für die Erhellung des eigentümlichen Zustandes der Bildrezeption m.E. unerlässlich.

Am Beispiel der Überlegungen von Holland lässt sich das Konzept entfalten und zugleich etwas über die Problematik psychoanalytischer Theoriebildung in Hinsicht auf interdisziplinäre Verständigung verhandeln. In seinem Buch *The Dynamics of Literary Response* (1968) widmet sich Norman N. Holland ausführlich dem Problem einer »willing suspension of disbelief«, welche er auch als eine »special gesture of ›as if‹ (a.a.O., S. 63) bezeichnet und als »imaginative involvement« (a.a.O., S. 64) charakterisiert, um sogleich zu fragen, »what precisely is the nature of this involvement in which we invest or bestow life upon the fictitious characters of stage, page, or screen?« (ebd.). Holland kommt in Beantwortung dieser Frage relativ schnell auf Prozesse der Absorption, Selbstaufgabe und Verschmelzung zu sprechen: Leser, Zuschauer, Bildbetrachter etc. »begin to lose track of the boundaries between themselves and the work of art« (a.a.O., S. 66). In der Folge werden Konzepte wie die der Regression (»[...] returns us to our very earliest modes of thought« (a.a.O., S. 72)), der auf diese Weise wiedererreichten »Wahrnehmungsidentität« (a.a.O., S. 73) sowie der Matrix lustvoller Oralität als erlebnismäßige Grundlage ästhetischer Erfahrungen mit der für sie wesentlichen Erfahrungen der Absorption (a.a.O., S. 75ff.) bemüht:

We are responding, therefore, from a level from our being which existed prior to the sense of another reality. We have partially returned to that original »all-embracing« feeling before the ego »separates off an external world from itself«. It is because part of us has regressed so deeply that we can easily make the concerns of a literary character our own or project our concerns onto him. [...] Our ego boundaries between self and not-self, inner and outer, become blurred as we approach, in part, the undifferentiated state of earliest infancy (a.a.O., S. 78).

Auf der Grundlage einer Regression auf das Niveau einer frühen undifferenzierten Subjekt-Objekt-Einheit, die als Verschmelzung erlebt würde, wird nun die »willing suspension of disbelief« auf recht simple Art erklärt: »And we do – we become infants prior even to an awareness of ourselves as such, quite unable to disbelief« (a.a.O., S. 80).

4. **Auflösungserscheinungen: Kritik psychoanalytischen Entdifferenzierungsmodell**

Die Suspension des Unglaubens soll also in Wirklichkeit die Rückkehr zu einer Unfähigkeit des Unglaubens sein. Wie können aber dann eigentlich noch Kunstwerke oder andere Bilder in ihrer zumeist gestalteten Struktur von Einzelheiten überhaupt aufgefasst und verstanden werden, wie wäre es möglich, auch nur einer simplen Geschichte zu folgen, wenn man sich psychisch im »undifferentiated state of earliest infancy« bewegt, »prior even to an awareness of ourselves as such«? An dieser Stelle begegnen wir, so scheint es mir, einer Art psychoanalytischem Klischee: Intensive Resonanzphänomene sind immer schon auch Resonanzen in einem ganz anderen Sinn, das Wiederaufleben frühkindlicher Erfahrungsmodalitäten. Grundsätzlich wäre zu überlegen, warum für das Phänomen der »willing suspension of disbelief« eigentlich der Rekurs auf vorsprachlich-undifferenzierte Entwicklungsstadien nötig ist. Um etwas wie real zu erleben, müssen wir mit diesem Etwas nicht verschmelzen; mehr noch: wenn die Grenze zwischen Subjekt und Objekt tatsächlich regressiv aufgelöst wäre, könnten wir es gar nicht mehr als Etwas erleben. Genau dies ist aber der Fall: Wir erleben bei der versunkenen Bildbetrachtung eines Gemäldes von Poussin mglw. eine Situation, als wären wir es, die bei dem dargestellten Picknick mit unter dem Baum saßen. Allgemein: Die empfundene »Wirklichkeit« einer fiktionalen Darstellung im Sinne ihrer Realitätshaftigkeit in unserem subjektiven Erleben ist nicht an regressive Entdifferenzierung gebunden. Aus ähnlichen Gründen hilft auch das von Holland in Anschlag gebrachte Konzept der Introjektion zum Verständnis des »imaginative involvement« wenig weiter:

We have introjected the literary work; it has become a subsystem within our own egos« (a.a.O., S. 87); Literature, in a way, is a dream dreamed for us, which we then introject. The phrasing, »we are absorbed,« reverses the true state of affairs. We absorb it, making the literary work a subsystem within us (a.a.O., S. 89).

Mit einer Introjektion des literarischen Werkes – jedenfalls verstanden im psychoanalytischen Sinn des Wortes – würde dieses als ein äußeres Gegenüber aber komplett aus unserer bewussten Erfahrung verschwinden, welches wir im Lesen bewundern. In dieser Absicht einer Objektvernichtung setzten Subjekte den unbewussten Mechanismus der Introjektion jedenfalls ein. Verschmel-

zen wir wirklich mit dem Werk als Ganzem oder machen wir uns nicht vielmehr zeitweise die Perspektive eines Protagonisten zu eigen? Auch der Mechanismus der Identifizierung, der insofern mglw. das geeignetere Konzept wäre, verläuft aber per definitionem unbewusst und lässt auch seine Resultate, die gezielten Veränderungen von Objekt- und Selbstrepräsentanzen, unbewusst. Widerspricht dies aber nicht einerseits der Erfahrung, dass das, was außerpsychoanalytisch als »Identifizierung mit dem Helden« bezeichnet wird, sehr wohl bewusstseinsfähig ist, und andererseits der Tatsache, dass bei einer »willing suspension of disbelief« die Suspension eben eine willentliche ist und mithin bewusst bleiben muss?

5. Bewusstseinspaltungen als Verlegenheitslösung

Jedes Mal wenn Holland bei seinen Erklärungsversuchen des Phänomens auf Regressionen auf früheste Phasen rekurriert, beeilt er sich anzufügen, dies gelte nur für einen Teil der Person: »To some extent, we fuse with the literary work«, »we become infants prior even to an awareness of ourselves as such, quite unable to disbelieve. Or so we do in part« (a.a.O., S. 80, Hervorhebungen P.S.). An dieser Stelle wird es aber gerade interessant: Wenn wirklich emotional intensive bildrezeptive Prozesse konzeptuell an regressives Erleben gebunden werden sollen, dann muss mitgesagt werden, auf welche Weise ein dergestalt entdifferenziertes Subjekt gleichzeitig auf der Höhe seiner erwachsenen psychischen Vermögen bleiben soll, wie es genau zu verstehen ist, dass ein Teil der Person, des Ich, der Ichfunktion der Realitätsprüfung o.ä., simultan funktionsfähig bleibt. Diese Verhältnisbestimmung zwischen Regression und Progression, die einzig den besonderen Zwischenzustand jenes »als-wäre-es-real« aufklären könnte, kann Holland nur durch eine postulierte Bewusstseinspaltung lösen: »In effect, our minds are split in two« (a.a.O., S. 81). An einer anderen Stelle spricht Holland ganz ähnlich von einer »persistence of adult ego-functions along with an encapsulated regression to our earliest oral experience [...]« (a.a.O., S. 89, Hervorhebung P.S.). Dass die Regression eingekapselt ist, scheint wieder eher eine Frage denn eine Antwort zu sein, bzw. eine Metapher, die den entscheidenden Punkt gerade auslöst. Und soll »eingekapselt« heißen, dass wir in einem Moment ein Verschmelzungserlebnis haben und im anderen nicht, da wir wieder die reale Situation ins Auge fassen?

Das jedenfalls ist die Auffassung, die auch Zepf (2006b, S. 163) nahe legt, wenn er sagt, bei solchen Prozessen würde »das begriffliche Denken aktiv in zwei semantische Stufen geteilt, zwischen denen das Subjekt oszilliert«. Das ist aber problematisch, denn die Erfahrung von Bildlichkeit mit ihrem Schein von Realität wird dann nicht mehr als genuine beschrieben, sondern als Resultante eines Wechsels, eines Hin und Her zwischen Fantasie und Realität. Das entspräche einem Rezeptionsverhalten, in dem wir uns als Betrachter gleichsam zwischendurch immer wieder klarmachen müssen, dass wir uns in Wirklichkeit nicht in einer arkadischen Landschaft, sondern in einem Museum befinden.

Beim Betrachten von (suggestiven darstellenden) Bildern wachen wir aber nicht gleichsam immer wieder auf und korrigieren eine Täuschung wie einen geträumten Traum am Morgen, sondern befinden uns innerhalb eines kontinuierlichen Erfahrungsstroms, der nur ausnahmsweise durch einen expliziten »shift« unterbrochen wird, der eine distanzierende Reflexion einleitet.

Ein solches Changieren bzw. Oszillieren, wie Zepf es anspricht, scheint mir möglicherweise auf einen besonderen Typus der Bildrezeption zu verweisen, wie er im Fall avancierter Kunst anzutreffen ist, wo z.B. mehrere Perspektiven so gegeneinander gestellt sind, dass eine durchgehende »willing suspension of disbelief« nicht aufrecht zu erhalten ist. Nicht unbedingt mehr durch regelrechte Schocks aber durch laufende nadelstichartige Irritationen wird in der bzw. durch die Anlage eines Bildes beständig mehr oder weniger störend die eigene Bildlichkeit eigens thematisch, drängt sich in allen modernen Werkkonstitutionen die Gemachtheit des Bildes als Bild auf. Bei der darstellenden Grundform von Bildlichkeit aber, die hier interessiert, verhält es sich anders: Abgesehen von (durchaus interessanten) Momenten, in denen das Bildbewusstsein gleichsam entgleist, ist der Modus des »as if« durchgängig präsent, durchdringt er kontinuierlich das vermeintlich reale Erleben und macht es so allererst zu einem besonderen.

6. Fiktionalität in der Theorie der psychischen Repräsentanzwelt

Ich will im Folgenden skizzieren, wie im Rahmen der hier zugrunde liegenden Theorie der Repräsentanzwelt (vgl. Verf. a.a.O.; Zepf a.a.O.) die mit einem Bildbewusstsein z.T. einhergehende sogenannte »willing suspension of disbelief« rekonstruiert werden kann ohne in die oben aufgezeigten Widersprüche zu geraten. In der Tat scheint die Besonderheit bildlicher Wahrnehmung wesentlich daran gebunden zu sein, dass das psychische Geschehen sich zugleich auf zwei semantischen Stufen abspielt. Zepf (2006a, S. 235) erläutert zur Theorie der semantischen Stufen:

Die »Theorie der semantischen Stufen« [...] unterteilt die Sprache in »Objektsprache« und »Metasprache« (Klaus 1962, S. 44ff.; Lyons 1977, S. 24ff.; Quine 1940, S. 23ff.). Werden die Begriffe und Sätze verschiedener Abstraktionsstufen zum Untersuchungsgegenstand gemacht, ist die Sprache, in der sie formuliert sind, die Objektsprache, über die in einer Metasprache, der Sprache einer zweiten semantischen Stufe, nachgedacht wird. In den Begriffen und Sätzen der Metasprache werden dann Aussagen über die Objektsprache gemacht. Über die Sprache der zweiten Stufe wiederum kann in einer Sprache der dritten Stufe, über die dritte in einer der vierten Stufe usw. nachgedacht und geredet werden, wobei jedes Mal die Begriffe der nächsthöheren Stufe die Erkenntnismittel für die auf tieferer Stufe angesiedelte Sprache bilden (s. dazu Klaus 1962, S. 44).

Das hier zugrunde liegende psychologische Modell des Bewusstseins kann hier nicht in aller Kürze ganz wiedergegeben werden. Ich verweise auf die ausführlichen Darstellungen bei Zepf (2006a, Kap. 3). Zeichen verweisen auf Begriffe und heben vermittels einzelner, im Umfang dieser Begriffe liegender Vorstellungen, einzelne Aspekte der durch sie repräsentierten inneren und äußeren Realität ins Bewusstsein. Diese Zeichenprozesse können von einer höheren Stufe aus wiederum mit Zeichen verknüpft und als Exemplare in diesem Kontext abstrakterer Begriffe ausgewiesen werden. Von einer höheren Warte aus können so bestimmte psychische Abläufe etwa als Teile der Tätigkeiten »ein Bild Betrachten«, »Fantasieren«, »Filmgucken« u.ä. identifiziert, bzw. in den Sätzen »ich betrachte ein Bild«, »ich fantasie« oder »ich gucke einen Film« bewusst werden.

Die These ist nun, dass ein Subjekt unter der Bedingung, dass es auf einer höheren semantischen Stufe eine exakte Realitätsprüfung durchführt, diese auf einer unteren Stufe unterlassen kann.

Anders gesagt: Die Ichfunktion der Realitätsprüfung muss notwendig nur auf der jeweils höchsten semantischen Stufe durchgeführt werden, die ein aktueller psychischer Prozess beinhaltet.

Was ist nun eigentlich Realitätsprüfung? Holland (a.a.O., S. 81, Hervorhebung P.S.) zitiert Weisman, der – in Parenthese – einen eminent wichtigen Hinweis gibt: »Why do we not believe that the actor, in reality (that is, from every point of view), has committed murder on the stage?«. Zepf (2006b, S. 163, Hervorhebung P.S.) schreibt ganz ähnlich, das besondere kreative Denken verlaufe auf der ersten semantischen Stufe »unter Abstraktion von Aspekten der Realität«, d.h. nicht etwa abseits von ihr, sondern unter Absehung von manchen ihrer Bestimmungen. Realitätsprüfung heißt also entsprechend nichts anderes, als dass die Bestandteile einer wahrgenommenen oder gedachten Situation vollständig überprüft werden. Das Fantasieren wäre dementsprechend kein unbegriffliches, sondern gewissermaßen ein unvollständiges begriffliches Denken, welches im Ablauf des Denkprozesses einzelne extensionale – und damit andere intensionale – Bestimmungen außer acht lassen kann und sich statt dessen leiten lässt von emotiven Valenzen. Die Funktion der Realitätsprüfung ist ein abstraktives Verfahren: Alle Aspekte einer gegebenen Situation müssen solange begrifflich identifiziert und wieder neu identifiziert werden, bis alle so entstehenden Aussagen sich regelgerecht und sinnvoll unter einen Oberbegriff zusammenfassen lassen. Ich wache irgendwo auf und höre das Brüllen eines Raubtieres, was mich zu der spontanen Überzeugung gelangen lässt, mich in Gefahr zu befinden. Das Vorübergehen eines Mannes mit roter Nase, den ich als Clown identifiziere, lässt es zu, eine andere Abstraktion durchzuführen und alle Aspekte der Situation konsistent unter dem Oberbegriff »Zirkus« zu fassen, was auch meine Emotion sofort verändert.

Diese unterm Konsistenzzwang stehenden Reflexionen können wie gesagt (teilweise) ausbleiben, wenn die aktuelle Situation von einer höheren semantischen Stufe aus, auf der eine Realitätsprüfung erfolgt (ist), als fiktionale erkannt wird (wurde). Bzw., die Realitätsprüfung der fiktionalen Situation wird dann als erfolgt vorausgesetzt, wenn die Realitätsprüfung auf der höheren semantischen Stufe ergeben hat, dass wir, da wir ein Bild betrachten, fantasieren etc., nicht zu handeln brauchen.

7. Die ikonische Differenz im Licht des Konzept des »Vorbewussten«

Wenn nun nicht wieder eine Spaltung der psychischen Repräsentanzwelt in zwei semantische Stufen, sondern vielmehr die Kontinuität des Bewusstseins über zwei semantische Stufen hinweg angenommen werden soll, muss deren Gleichzeitigkeit theoretisch rekonstruiert werden. Hierzu ist auf das Verhältnis von Vorbewusstem und Bewusstsein einzustellen.

Freud (1900a) hatte in seinem ersten (topischen) Modell des Psychischen klar gemacht, dass das System des Vorbewussten – im Unterschied zum Unbewussten – nicht primär- sondern sekundärprozesshaft organisiert ist, was aus heutiger Sicht, in der Perspektive der Begriffstheorie, als begriffssymbolisches Denken konzeptualisiert werden kann (vgl. Zepf 2006a, Kap. 3; Soldt 2005a). Während jedoch bewusste, d.h. supraliminale psychische Akte an die Verbindung der jeweils aktualisierten begrifflich gefassten psychischen Repräsentanzen mit sprachlichen oder bildhaften

Zeichen gebunden sind, bezieht sich das Konzept des Vorbewussten sinnvollerweise auf den viel umfassenderen Bereich jener begrifflich strukturierten psychischen Inhalte noch unterhalb dieser sigmatischen Relation, von dem jeweils nur ein kleiner Ausschnitt überschwellig, d.h. bewusst wird (vgl. zu diesem Konzept des Vorbewussten ausführlich Soldt 2005b). Vorbewusst sind jederzeit viele verschiedene Vorstellungen gleichzeitig aktualisiert; nur das Bewusstsein erlaubt aufgrund seiner Bindung an sprachliche oder bildhafte Zeichen nur je einen (mehr oder minder komplexen) Bewusstseinsinhalt zur selben Zeit.

In unserem Fall der Bildrezeption sind vorbewusst Vorstellungen auf zwei semantischen Stufen zugleich aktualisiert, von denen freilich nur jeweils eine zurzeit bewusst ist. Wenn wir ein Bild betrachten, heißt das, ist unser Bewusstsein in der Tat in einem Moment allein beim im Bild Dargestellten und nicht gleichzeitig etwa auch beim Rahmen als Moment einer bildlichen Darstellung – und damit selbstreflexiv bei der Situation von uns als Betrachtendem. Der bewusste Wechsel der Aufmerksamkeit von der Ebene des Dargestellten zur Ebene der Darstellung ist in der Tat nur durch ein Oszillieren zu erklären, im Zuge dessen mal das eine und mal das andere sprichwörtlich ins Auge gefasst wird.

Das Bewusstsein auf der tieferen semantischen Stufe ist gleichwohl nicht unabhängig bzw. unbeeinflusst von der Aktualisierung der höheren: Diese findet zwar nicht Eingang in die bewusste Kognition, sehr wohl aber in die bewusste Emotion.

Wie ist dies zu verstehen? Die Emotion, gibt jeweils Auskunft über das Gefüge jeweils simultan aktualisierter Vorstellungen zu einem gegebenen Zeitpunkt, stellt gleichsam eine vorbewusste Verrechnung aller in einer Situation aktualisierten Vorstellungen in ihrem Verhältnis zueinander dar. Das, was ich im Bild sehe oder im Kino an Szenen auf der Leinwand wahrnehme, mündet insofern direkt in eine emotionale Befindlichkeit, als eine Vielzahl von Vorstellungen evoziert werden, deren Verhältnis zueinander sich mir subjektiv darstellt in Gestalt eines sich einstellenden Gefühls. Normalerweise ist es mir prinzipiell möglich, dieses sich einstellende Gefühl auf seine Bedingungen hin zu befragen, d.h. jene Vorstellungen anzugeben und ihrem Verhältnis zueinander kognitiv zu untersuchen, die integral in das aktuelle Gefühl mündeten.

Entscheidend ist nun im Fall von Bildlichkeit, dass durch die aktualisierte Vorstellung »ich betrachte ein Bild«, »ich schaue einen Film« etc. selbst jenes Gefüge von Vorstellungen, das sich unter der Bildbetrachtung in der erlebten Emotion abbildet, qualitativ verändert und damit auch die Emotion selbst eine andere wird. Es tritt sozusagen zum Gefüge der in einem Moment durch das im Bild Dargestellte aktualisierten Vorstellungen mindestens eine – vorbewusste – Vorstellung hinzu, die dieses Gefüge insgesamt wesentlich verändert und damit ein anderes Gefühl erzeugt. Diese veränderte Qualität z.B. einer erlebten Angstemotion beim Betrachten eines ängstigenden Bildes bedingt das veränderte Realitätsgefühl. Kognitiv ist der wahrgenommene Gehalt des betrachteten Bildes (strukturell) identisch mit dem vergleichbaren Gehalt einer realen Situation. Unter der Bedingung, dass ich bei der Betrachtung nicht den Fokus der Betrachtung zugunsten des Rahmens verändere, ist mein Wissen, dass es ein Bild ist, das ich betrachte, im aktuellen kognitiven Erleben nicht als solches präsent. Dies liefe ja auf das oben kritisierte Postulat einer Bewusstseinspaltung hinaus. Sondern indirekt in Form einer qualitativ veränderten Emotion. Auf diese Weise ist die re-

zipierte Szene mit einer real erlebten identisch und nicht identisch zugleich, ich kann sie erleben, als wäre sie real.

Nun wird auch im Nachhinein klar, dass es eben diese beruhigende, erheiternde, entlastende oder wie immer auch geartete Emotion ist, die mir gleichzeitig erlaubt, auf der aktuellen, d.h. unteren semantischen Stufe die Realitätsprüfung zu suspendieren: Ein Gefühl der Sicherheit grundiert gleichsam das Betrachten und lässt auf diese Weise erleben, dass insgesamt eine erfolgreiche Realitätsprüfung bereits stattgefunden hat.

Allgemein lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass das Vorbewusste und die Emotion aufs Engste miteinander verknüpft sind: Zeigt doch die emotionale Befindlichkeit in jedem Moment global die vorbereusste kognitive Aktivität an. In seiner Emotionalität erlebt das Subjekt den Reflex des fortlaufenden psychischen Gesamtgeschehens, von dem bekanntlich die bewusst registrierten Kognitionen nur einen kleinen Ausschnitt bilden. Anders gesagt: Das Verhältnis von Bewusstsein und Vorbewusstem hat seine Entsprechung im Verhältnis von bewusster Kognition und bewusster Emotion.

Beachtenswert im Hinblick auf die voranstehenden Überlegungen ist weiterhin, dass im Fall von präsentativ-bildlichen Darstellungen (einschließlich natürlich künstlerischer Bilder) beide semantischen Stufen sinnlich gegenwärtig sind: die untere Stufe in Form des im Bild Dargestellten und die obere Stufe in Form z.B. des Rahmens eines Bildes. So, wie der Blick eines Betrachters vom Rahmen eines Bildes in das Bild selbst hinein wechselt und umgekehrt, nie aber beides gleichzeitig bewusst wahrnehmen kann, so ist auch der ›shift‹ vom Gesehenen zur Aktivität des Sehens selbst als Nacheinander zu beschreiben. Das Miteinander bzw. Ineinander der beiden Ebenen ergibt sich vorbereusst und subjektiv vermittelt über die Emotion.

8. Entgleisungen des Bildbewusstseins

Von hier ausgehend ergeben sich interessante Möglichkeiten der Brechung durch die wahrnehmbare Irritation im Verhältnis der beiden semantischen Stufen. Dies ist etwa der Fall, wenn im Verlauf einer Inszenierung die Trennung zwischen Darsteller und Rolle (scheinbar) aufgehoben wird oder die Fiktionalität eines Textes prekär wird. Berühmte Beispiele hierfür wären etwa als Berichterstattung inszenierte Radiohörspiele über die Invasion von Außerirdischen (Orson Welles' Krieg der Welten) oder auch der fiktionale Kinofilm *The Blair Witch Project* von Myrick & Sanchez 1999 (USA), der sich durchgängig und geschickt als Dokumentation ausgibt. Holland (a.a.O., S. 99), der einige weitere Beispiele solch kunstvoller Verunsicherungen angibt, schreibt:

Such effects are peculiarly unsettling. Why? They create an uncertainty in us as to whether the supported fiction we are reading or watching is really a fiction or a reality about a fiction. This is merely an intellectual puzzle, however. These books-within-books and plays-within-plays create a deeper, inner sense of uncertainty, an uncanny feeling such as seeing my reflection in a mirror move and act by itself would produce.

Durch bestimmte Elemente des Textes oder Films wird das Ergebnis der erfolgten Realitätsprüfung in Frage gestellt, womit die Text- oder Filminhalte einen anderen Status und eine wesentliche andere Wirkung erhalten.

Aber nicht nur auf diese Weise: durch bestimmte, dem Bild und seinem Kontext zugehörige Konstruktionen kann der eigenartige ›Als-ob-Zustand‹ des Bildbewusstseins außer Kraft gesetzt, d.h. von außen aufgehoben werden. Sondern auch von innen her, im Zuge von neurotischen Verwerfungen des jeweils subjektiven Repräsentanzgefüges: Angenommen ein betrachtetes Bild aktualisiert direkt eine verdrängte psychische Strebung und bewirkt somit eine sogenannte ›Wiederkehr des Verdrängten‹, dann löst dieses Ereignis – zusammen mit jenen anderen Vorstellungen, die mit der besagten komplexhaft assoziiert sind – keine Emotion aus, sondern einen Affekt. Dieser unterscheidet sich von jener nicht nur durch seine Intensität, sondern vor allem durch die Unmittelbarkeit seines Realitätsbezugs. Das hat damit zu tun, dass innerpsychische Abwehroperationen, mit denen sich die Psychoanalyse beschäftigt, den gewachsenen Zusammenhang von Vorstellungen untereinander zerreißen: Die Situation, deren subjektive Valenz im Affekt erscheint, wird also subjektiv deswegen nicht mehr ›wie real‹ sondern ›real‹ erlebt, da die ihr zugrunde liegende verdrängte Vorstellung vorbewusst nicht mit der Vorstellung »ich betrachte ein Bild« oder »ich fantasie« verbunden ist. Das Gefüge der semantischen Stufen ist an dieser Stelle punktuell durchbrochen, wodurch das reflexive Bewusstsein eines ›Als-ob‹ nicht länger möglich ist.

Dies erklärt, warum jemand z.B. bestimmte bildliche Darstellungen bzw. brutale Filmgenres nicht ertragen und vermeiden muss: An diesen Stellen werden durch bestimmte Bilder abgewehrte psychische Strebungen gleichsam ausgelöst, die deswegen vorbewusst nicht mehr als bildhaft darstellend und insofern ungefährlich erlebt werden können, weil sie aus dem assoziativen Verkehr des psychischen Repräsentanzgefüges gezogen sind und insofern keine Verbindung mehr zur höheren semantischen Stufe und der dort situierten Vorstellung »ich betrachte ein Bild« haben. Das, was wie ein ausgestanztes Klischee wirkt, ergibt keine ängstigende Emotion mehr, sondern einen Angstaffekt, der auf keine Weise mehr durch Vorstellungen der Metastufe relativiert, bzw. modifiziert werden kann. (vgl. zu der hier angesprochenen Theorie der Neurose und der mit ihr verbundenen strukturellen Veränderungen des subjektiven Erlebens Soldt 2005a, Kap. I.3 und II.4).

Nicht punktuell an den Stellen je eigener seelischer Vernarbungen, sondern global aufgehoben oder gestört werden kann die »willing suspension of disbelief« in Zuständen der Ich-Regression. Diese wird damit nicht zur Bedingung, sondern zur negativen Bedingung des Bildbewusstseins: Unter bestimmte Umständen der Rezeption wie etwa Müdigkeit ist das Gefälle der semantischen Stufen nicht aufrecht zu erhalten. Wer etwa schon einmal einen Thriller im Dämmerzustand des Einschlafens verfolgt hat, wird am Aufschrecken bzw. an der alptraumhaften Verarbeitung des Gesehenen leibhaftig die Folgen einer ausgesetzten Realitätsprüfung bzw. der suspendierten Hierarchie der semantischen Stufen erlebt haben: Die gesehenen Szenen wirken nicht länger ›wie real‹, sondern ›real‹.

9. Fazit: Bildtheorie und Psychoanalyse

Ich habe mit Hilfe eines psychoanalytischen Modells der psychischen Repräsentanzwelt, des Konzepts der semantischen Stufen, des Vorbewussten und des Verhältnis des begriffs- und emotionssymbolischen Denkens das Konzept eines Bildbewusstseins vorgeschlagen, welches das von Gombrich postulierte Entweder-Oder ebenso umfasst – auf der Ebene des Bewusstseins – wie auch die von Wollheim postulierte Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung von ›image‹ und ›tableau‹ in Form eines »Sehen-in« – auf der Ebene des Vorbewussten, die wir indirekt: als Emotionen, erleben. Für den eng mit dem Phänomen der Fiktionalität verbundenen ›Als-ob-Status‹ vieler Bildbetrachtungen im Fall darstellender Bildlichkeit sind von psychoanalytischer Seite her weder regressive Entdifferenzierungen anzunehmen noch Bewusstseinspaltungen und Oszillationen.

Am zuletzt knapp entwickelten neurotischen Fall einer tatsächlichen punktuellen Entdifferenzierung des individuellen Seelenlebens und der damit einher gehenden punktuellen Suspension nicht des Unglaubens, sondern des Bildbewusstseins ließe sich die besondere Relevanz und die besondere Zuständigkeit einer erst zu schreibenden psychoanalytischen Bildtheorie aufweisen: Da, wo die allgemeine Bildtheorie zur kritischen Bildtheorie wird und auf das Verhältnis der Bilder zum immer auch deformierten Subjekt einstellt, scheint mir die Psychoanalyse als kritische Theorie des Subjekts mit ihrer Konzeptualisierung individueller und kollektiver Abwehrprozesse einen wichtigen Beitrag leisten zu können.

Literatur

Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.

Belting, Hans & Kamper, Dietrich (2000) (Hrsg.). *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München: Fink.

Boehm, Gottfried (1994a) (Hrsg.). *Was ist ein Bild?* München: Fink.

Boehm, Gottfried (1994b). Die Wiederkehr der Bilder. In: *Ders.* (1994a), S. 11-38.

Böhme, Gernot (1999). *Theorie des Bildes*. München: Fink.

Coleridge, Samuel T. (1817). *Biographia Literaria*. Ed. by J. Shawcross, London 1975: Dent.

Freud, Sigmund (1930a). *Das Unbehagen in der Kultur*. GW XIV, 419-506.

Freud, Sigmund (1930a). *Das Unbehagen in der Kultur*. GW XIV, 419-506.

Gombrich, Ernst H. (1960). *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton University Press.

- Holland, Norman N. (1968). *The Dynamics of Literary Response*. New York 1989: Columbia University Press.
- Klaus, Georg (1962). *Semiotik und Erkenntnistheorie*. Berlin 1973: Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Kris, Ernst (1952). *Psychoanalytic explorations in art*. London: George Allen & Unwin Ltd.
- Leuzinger-Bohleber, Marianne (2005). *Der Bildbegriff in der Psychoanalyse*. In: Majetschak, Stefan (2005), S. 193-214.
- Lyons, John P. (1977). *Semantik Bd. 1*. München 1980: Beck.
- Majetschak, Stefan (2005) (Hrsg.). *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München: Fink.
- Mitchell, William J.T. (1994). *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University Press.
- Polanyi, Michael (1970). *Was ist ein Bild?* In: Boehm, Gottfried (1994a), S. 148-162.
- Recki, Birgit & Wiesing, Lambert (1997) (Hrsg.). *Bild und Reflektion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. München: Fink.
- Quine, Willard v.O. (1970). *Mathematical Logic*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sachs-Hombach, Klaus (2003a). *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem.
- Sachs-Hombach, Klaus (2003b). *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln: Herbert von Halem.
- Sachs-Hombach, Klaus (2005a) (Hrsg.). *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sachs-Hombach, Klaus (2005b). *Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft*. In: Ders. (2005a), S. 11-20.
- Sachs-Hombach, Klaus (2005c) (Hrsg.). *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln: Herbert von Halem.
- Sachs-Hombach, Klaus & Rehkämper, Klaus (1998) (Hrsg.). *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

- Sachs-Hombach, Klaus & Schürmann, Eva (2005). *Philosophie*. In: Sachs-Hombach, Klaus (2005a), S. 109-123.
- Schirra, Jörg R.J. (2005). *Ein Disziplinen-Mandala für die Bildwissenschaft. Kleine Provokation zu einem Neuen Fach. IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen – Eine Standortbestimmung*. (Verfügbar unter: <http://www.bildwissenschaft.org/VIB/ejournal>; 23.09.2006).
- Schulz, Martin (2005). *Die Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Seel, Martin (2000). *Ästhetik des Erscheinens*. München, Wien: Hanser.
- Shapiro, Meyer (1970). *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Künste. Feld und Medium beim Bild-Zeichen*. In: Boehm, Gottfried (1994a), S. 253-274.
- Soldt, Philipp (2005a). *Denken in Bildern. Zum Verhältnis von Bild, Begriff und Affekt im seelischen Geschehen. Vorarbeiten zu einer Metapsychologie der ästhetischen Erfahrung*. Lengerich (Pabst).
- Soldt, Philipp (2005b). *Vorbewusstes und unbewusstes seelische Prozesse. Versuch einer konzeptuellen Klärung. Psychoanalyse – Texte zur Sozialforschung* 17, 211-237.
- Soldt, Philipp (2006a). *Das Verdrängte im Bild. Zum Verhältnis des bildlich-anschaulichen Denkens zum Unbewussten. Zeitschrift für psychoanalytische Theorie und Praxis* 21/1: 29-47.
- Soldt, Philipp (2006b). *Bildliches Denken. Zum Verhältnis von Anschauung, Bewusstsein und Unbewusstem. Psyche* 6: 543-572.
- Soldt, Philipp (2007). *Äußere und innere Bilder. Ein Beitrag zur Psychologie der Rezeption präsentativer Darstellungen. texte – psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik* (im Druck).
- Wiesing, Lambert (2005). *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wollheim, Richard (1980). *Objekte der Kunst*. Frankfurt am Main 1982: Suhrkamp.
- Zepf, Siegfried (2006a). *Allgemeine Psychoanalytische Neurosenlehre, Psychosomatik und Sozialpsychologie. Ein kritisches Lehrbuch. Zweite erweiterte und aktualisierte Auflage. Bd. 1*. Gießen: Psychosozial.
- Zepf, Siegfried: *Allgemeine Psychoanalytische Neurosenlehre, Psychosomatik und Sozialpsychologie. Ein kritisches Lehrbuch. Bd. 2.*, erweiterte und aktualisierte Auflage. Gießen [Psychosozial] 2006