

Ausgabe 20 vom Juli 2014

IMAGE 20

Inhalt

Jörg R.J. Schirra.....	3
<u>Editorial</u>	
Mark A. Halawa	5
<u>Angst vor der Sprache.</u>	
<u>Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie</u>	
Barbara Laimböck	36
<u>Heilkunst und Kunst. Ärztinnen und Ärzte in der</u>	
<u>österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts.</u>	
<u>Eine sowohl künstlerische als auch tiefenpsychologische</u>	
<u>Reflexion</u>	
Martina Sauer.....	52
<u>Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen</u>	
<u>Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung</u>	
<u>bei Cassirer, Langer und Krois</u>	

A. Peter Maaswinkel	74
---------------------------	----

Allsehendes Auge und unsichtbare Hand.

Zur Ästhetisierung neoliberaler Ideologie am Beispiel des
European Council

Maria Schreiber	90
-----------------------	----

Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte
aus einem trans- und interdisziplinären Feld

Aus aktuellem Anlass:

Franz Reitinger	103
-----------------------	-----

Der Bredekamp-Effekt

<u>Impressum</u>	111
------------------------	-----

Jörg R.J. Schirra

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

Bild versus Wort, bildende Künste versus Literatur, Bildwissenschaft versus Sprachwissenschaft: Sind das tatsächlich prinzipiell unvereinbare Gegensätze, die sich bestenfalls auf der Ebene der Einzelexemplare in Bild und Wort praktisch miteinander kombinieren lassen, auf der theoretischen Ebene aber strikt getrennt voneinander behandelt werden sollten? Tatsächlich gehen einige Bildwissenschaftler genau davon aus. »Angst vor der Sprache« ist der Titel eines Beitrags von M.A. Halawa, in dem diese sprachkritischen Ikonologien insbesondere am Beispiel G. Boehms sehr genau betrachtet und in berechnete Schranken gewiesen werden.

Fast könnte man den Text von M. Sauer zu nicht-diskursiven Zugängen zur (künstlerischen) Form für eine Entgegnung auf Halawas Argumente halten: Unter der übergeordneten Verbindung von »Ästhetik und Pragmatismus« geht die Autorin der Frage nach, inwiefern vorsprachliche Aspekte von Handlungen in den Formbegriffen Cassirers, Langers und Krois' wirksam und für ein modernes Bildverständnis zu berücksichtigen seien. Ob der ihrer Untersuchung zugrunde gelegte Handlungsbegriff allgemein konsensfähig ist, wäre allerdings noch zu klären.

Gegenüber jenen beiden auf Theorie abzielenden Beiträgen sind die Arbeiten von B. Laimböck und A.P. Maaswinkel auf konkrete Bildpraxen ausgerichtet: Laimböck nähert sich assoziativ in tiefenpsychologischer und insbesondere auch künstlerischer Perspektive einer Reihe von bildlichen Darstellungen von Medizinerinnen und der allegorisierten Heilkunst; Maaswinkel richtet unsere Aufmerksamkeit in naturhistorischen wie human- und geisteswissenschaftlichen Hinsichten auf politisch genutzte Ästhetisierungsstrategien bei

Politikerbildern – spannend, wie sich hierbei auch einige der von Sauer erwähnten Handlungsaspekte wiederfinden.

M. Schreiber ergänzt die Themen dieses Heftes mit einem Bericht zu drei interdisziplinären Tagungen: In dem Text »Als das Bild aus dem Rahmen fiel« beleuchtet die Autorin aktuelle Schwerpunkte der disziplinenübergreifenden Auseinandersetzung mit dem Bild, der Ikonizität und den darauf bezogenen Praktiken. In der Sparte »Aus aktuellem Anlass« steuert schließlich F. Reitinger einen Text bei, in dem er sich, anknüpfend an ein geschichtswissenschaftliches Einzelereignis, auf das der Titel »Bredenkamp-Effekt« anspielt, mit einem allgemeineren wissenschaftspolitischen Problem unserer Zeit beschäftigt, wobei insbesondere auch die – seiner Meinung nach – vorherrschende Beziehung zwischen Naturwissenschaft und Bildwissenschaft kritisiert wird.

»Medienkonvergenz und transmediale Welten« ist das Thema, das im Themenheft zu IMAGE 20 behandelt wird. Auch dort spielen also die Verhältnisse zwischen Bild und Wort – neben anderen medialen Registermischungen – eine tragende Rolle. Eingeleitet von J.-N. Thon versammelt das Heft sechs Perspektiven zum medienübergreifenden Kommunizieren und Erzählen. Dabei übernehmen neben Jesus und *The Walking Dead* auch *Harry Potter* und *Star Wars* beispielgebende Rollen – womit hoffentlich Ihr Leseappetit geweckt ist. Übrigens sind zwei weitere Themenhefte zu diesem Thema in Vorbereitung.

Im Namen der Herausgeber wünsche ich Ihnen eine anregende Lektüre.

Mit besten Grüßen

J.R.J. Schirra

Mark A. Halawa

Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie*

Abstract

When Gottfried Boehm proclaimed the *iconic turn* twenty years ago, he initiated much more than an increased interest in iconological issues. In fact, his notion of the *iconic turn* is inextricably interwoven with a fundamental critique of language. According to Boehm, bringing about an adequate understanding of iconicity requires the recognition of an essential dichotomy between word and image. This essay seeks to explain why Boehm's iconology, by fostering such a dichotomy, is perpetuating the ancient Paragone dispute in a highly unproductive fashion. Moving on from this point of criticism, the essay works out the extent to which Boehm founds his theory of iconicity on an utterly one-sided conception of language. It also shows why Boehm's language critical iconology amounts to a decidedly puristic idea of iconicity that is not only based on a deep-seated fear of language but also highly questionable.

* Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um eine erheblich erweiterte Fassung eines Vortragsmanuskriptes, das ich am 30. November 2013 im Rahmen der von Ottmar Ette und Gesine Müller organisierten Tagung *Visualisierung, Visibilisierung, Verschriftlichung. Schrift/Bilder und Bild/Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts* präsentiert habe. Ottmar Ette und Gesine Müller bin ich für die Möglichkeit, wesentliche Aspekte meiner Argumentation zur Diskussion stellen zu können, ausgesprochen dankbar. Wertvolle Hinweise und kritische Kommentare verdanke ich zudem zahlreichen Tagungsteilnehmer/innen, darunter vor allem Fabian Goppelsröder und Markus Messling. Hilfreiche Anmerkungen erhielt ich zudem von Elisabeth Birk, Marcel Finke, Carol Ribi, Katia Schwerzmann und Jörg Volbers. Ein ganz besonderer Dank gilt Sybille Krämer und dem von ihr geleiteten Graduiertenkolleg *Schriftbildlichkeit* an der FU Berlin, das meine Perspektive auf die Bilderfrage enorm erweitert und bereichert hat.

Als Gottfried Boehm vor zwanzig Jahren den *iconic turn* ausrief, leitete er mehr als nur eine verstärkte Auseinandersetzung mit bildtheoretischen Fragen ein. So ist die Idee einer »ikonischen Wende« untrennbar mit einem gezielt sprachkritischen Anliegen verbunden. Demnach erschließt sich der »Eigensinn« des Bildlichen alleine in fundamentaler Opposition zur Sprache. Dieser Beitrag stellt heraus, dass die sprachkritische Leitmotivik des *iconic turn* auf höchst unproduktive Weise zur Fortsetzung des uralten Paragone-Streits beiträgt. Zu diesem Zweck wird zum einen herausgearbeitet, inwieweit Boehms sprachkritische Ikonologie auf einem einseitigen Begriff der Sprache aufbaut. Zum anderen wird dargelegt, weshalb die von Boehm entfaltete sprachkritische Ikonologie mit einem puristischen Bilddenken zusammenläuft, das auf einer ebenso tiefgreifenden wie problematischen Angst vor der Sprache gründet.

1. Einleitung

Zwanzig Jahre sind vergangen, seit Gottfried Boehm unter dem Titel *Was ist ein Bild?* einen Sammelband herausgegeben hat, dessen Einfluss auf die jüngere bildwissenschaftliche Theoriedebatte kaum zu überschätzen ist. Wer sich im deutschsprachigen Raum eingehend mit bildtheoretischen Fragestellungen beschäftigt, kommt unmöglich darum herum, diese Textsammlung aufmerksam zur Kenntnis zu nehmen. Dass Boehms Anthologie mittlerweile in keiner wohlsortierten bildwissenschaftlichen Bibliothek fehlen darf, ist einerseits auf den kanonischen Stellenwert zurückzuführen, den einige der in ihm versammelten Beiträge für die zeitgenössische Bildforschung erlangen konnten. Hinzu kommt andererseits, dass viele der von Boehm zusammengetragenen Abhandlungen zwar schon seit Jahrzehnten verfügbar waren, jedoch erst dann die ihnen gebührende Anerkennung fanden, nachdem sie in *Was ist ein Bild?* wiederabgedruckt wurden. Man denke nur an Maurice Merleau-Pontys inzwischen auch hierzulande berühmten Aufsatz über den »Zweifel Cézannes« oder an Hans Jonas' Überlegungen zum *homo pictor*, die den Grundstein für eine philosophische Bildanthropologie zu legen vermochten (vgl. JONAS 1994; MERLEAU-PONTY 2006a).¹

Was ist ein Bild? avancierte indes nicht alleine aufgrund einer editorischen Meisterleistung zu einem bildwissenschaftlichen Klassiker. Tatsächlich gründet die Strahlkraft des Sammelbandes in der Hauptsache auf dem Umstand, dass Boehm in ihm den *iconic turn* ausgerufen hat. In der neueren Geschichte der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung gab es bekanntlich keinen Mangel an »turns« (vgl. BACHMANN-MEDICK 2006). Im Vergleich zu

¹ Boehm weist Jonas' Text »Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens« als unveröffentlichten Originalbeitrag aus. Fakt ist aber, dass dieser Aufsatz nahezu wortgleich schon 1961 unter der Überschrift »Homo pictor und die differentia des Menschen« in der *Zeitschrift für philosophische Forschung* erschienen ist (vgl. JONAS 1961). Auf größere Resonanz stießen Jonas' Ideen zur Bildanthropologie allerdings erst nach ihrer Aufnahme in Boehms Textsammlung.

Forderungen nach einem *performative turn*, *material turn*, *spatial turn* oder *acoustic turn*, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, konnte die Idee einer »ikonische[n] Wendung« (BOEHM 2006: 13) unterdessen eine besondere Anziehungskraft unter Beweis stellen.

Hervorzuheben ist, dass der *iconic turn* dem bildwissenschaftlichen Forschungsdiskurs unserer Zeit mehr als nur ein prägnantes Schlagwort an die Hand gegeben hat. Geht es nach Boehm, so ist die Idee einer ikonischen Wende nicht einfach nur eine Reaktion auf die viel beschworene Bilderflut des modernen Medienzeitalters. Zur Debatte steht vielmehr ein dezidiert sprachkritisches Forschungsprogramm. Im Zentrum dieses Programms steht das Plädoyer, dem Phänomen der Bildlichkeit unter bewusster Absehung von solchen Theoremen und Kategorien auf den Grund zu gehen, denen über weite Teile des 20. Jahrhunderts unter dem Eindruck des *linguistic turn* eine geistes- und kulturwissenschaftliche Vormachtstellung zuerkannt wurde. Der *iconic turn* steht vor diesem Hintergrund also nicht bloß für einen öffentlichkeitswirksamen Slogan, sondern für den Appell, der medialen Spezifität des Bildlichen durch eine konsequente Emanzipation vom Paradigma der Sprache gerecht zu werden – und es ist eben dieser Appell, der in der bildwissenschaftlichen Forschungsgemeinde einen enormen Widerhall gefunden hat.

Mit dem Hinweis auf die sprachkritische Leitmotivik des boehmschen Ansatzes ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Abhandlung benannt. Ihr Ziel besteht darin, den Prämissen und Konsequenzen eines durch eine grundlegende Sprachskepsis gekennzeichneten Bilddenkens kritisch nachzugehen. Zu diesem Zweck werde ich mich auf den folgenden Seiten zum einen auf die Gründe konzentrieren, die Boehm zur Formulierung einer Theorie des Bildes bewogen haben, deren bestimmende Triebfeder in einer entschlossenen Abkehr vom Paradigma der Sprache besteht. Im Zuge dessen möchte ich zum anderen die sprachkritische Stoßrichtung der boehmschen Bildtheorie selbst wiederum einer Kritik unterziehen. Genauer gesagt: Ich möchte zeigen, dass sich Boehms (in vielen Punkten begrüßenswerte) Nobilitierung des Ikonischen auf ein ausgesprochen zweifelhaftes Bild der Sprache stützt, welches die spezifische Leistung der Sprache unzulässig auf eine weitreichende Entästhetisierung der Phänomene verkürzt. In diesem Zusammenhang möchte ich darüber hinaus verständlich machen, weshalb der von Boehm forcierte *iconic turn* neben all seinen unbestreitbaren Verdiensten leider auch zu einer unfruchtbaren Fortsetzung des uralten Paragone-Streits geführt hat.

In der Tat basiert Boehms Bildtheorie auf einer höchst fragwürdigen Dichotomie zwischen Bild und Sprache. So setzt Boehm in geradezu lessingscher Manier² eine »prinzipielle Andersheit« (BOEHM 1995: 30) zwischen beiden medialen Registern voraus. Die Möglichkeit wechselseitiger Überschneidungen wird durch dieses Postulat freilich nicht negiert, im Falle der Berüh-

² Ich spiele hier natürlich auf Lessings *Laokoon* an (vgl. LESSING 1987), wenngleich es zu berücksichtigen gilt, dass Lessing in seinen klassischen Ausführungen über die »Grenzen der Malerei und Poesie« gegen das Bild bzw. für die Sprache argumentiert. Wie im Folgenden deutlich werden wird, kehrt Boehm diese Argumentationsstrategie um, wobei er dem Moment einer Verflechtung von Bild und Sprache kaum weniger skeptisch gegenübersteht als Lessing.

rung ikonischer Erscheinungsformen durch den »*Schatten der Sprache*« (BOEHM 2007a: 20) allerdings offen pejorativ kommentiert. Für Boehm steht nichts weniger als die Autonomie des Bildes auf dem Spiel, sobald es in die Nähe »externe[r] Prätexte« wie »Wort, Schrift und Zeichen« gerückt wird (BOEHM 2007a: 19). An der Schnittstelle zum Register des Diskursiven, so seine Befürchtung, gerät die mediale Spezifität und sinnliche Kraft des Ikonischen unweigerlich ins Hintertreffen. Es verwundert daher nicht, wenn das Phänomen der Bildlichkeit in der Folge überwiegend durch Rückgriff auf Negativkomposita bestimmt wird: Wer verstehen möchte, woran sich das Moment der Bildlichkeit festmacht, wird von Boehm auf den irreduziblen *nicht-sprachlichen*, *nicht-begrifflichen* bzw. *nicht-diskursiven* Eigencharakter bildlicher Erscheinungsformen hingewiesen (vgl. BOEHM 2007a: 34ff.). Nur wer diesen negativen »Wesenszug« des Ikonischen anerkennt, ist seiner Meinung nach dazu in der Lage, die Frage »Was ist ein Bild?« zufriedenstellend zu beantworten. Eine tragfähige Theorie des Bildes käme sonach nicht umhin, Bildlichkeit in erster Linie als ein »Anderes« der Sprache zu explizieren.

Wie ich im Laufe dieses Aufsatzes erörtern werde, propagiert Boehm auf diese Weise ein puristisches Bildverständnis, das auf einer tiefgreifenden Angst vor der Sprache fußt. Kennzeichnend für diese Angst ist die Überzeugung, dass die genuine Ikonizität bildlicher Darstellungen an der Schnittstelle zum medialen Register des Diskursiven zu erodieren droht. Die eigentümliche Bildlichkeit des Bildes stürzt aus dieser Perspektive gewissermaßen in sich zusammen, sobald es zu einer Berührung des Ikonischen durch Elemente des Diskursiven kommt. Hinter der von mir konstatierten Angst vor der Sprache steht mithin das Projekt einer Verteidigung des Bildes gegen eine dem medialen Register des Diskursiven scheinbar immanente ikonoklastische Grundtendenz. Die Sprache erweist sich aus diesem Blickwinkel nicht nur als ein *Anderes* des Bildes, wie weiter oben geschildert, sondern zugleich als eine den medienspezifischen Eigencharakter ikonischer Erscheinungsformen unterminierende *Gefahr*.

Obwohl ich die von Boehm geäußerte Kritik an einem lange Zeit vorherrschenden Primat der Sprache zu Teilen befürworte, möchte ich im Folgenden die These starkmachen, dass sich die wesentlichen Prämissen und Ansprüche einer insgesamt als *sprachkritische Ikonologie* zu bezeichnenden Theorie des Bildes lediglich unter der Voraussetzung eines äußerst reduzierten Sprachbegriffs rechtfertigen lassen. Wirft man einen Blick auf jene Passagen, die Boehm in seinen bildtheoretischen Schriften der Sprache widmet, so stellt sich heraus, dass das mediale Register des Diskursiven nach seinem Dafürhalten einer *Logik des Sagens* unterliegt, die aufs Engste mit einem ästhetischen Reduktionismus in Verbindung steht.³ Nicht die volle *Sinnlichkeit* eines Wahrnehmungsobjekts, sondern die *Immaterialität* eines »hinter den Dingen« liegenden *Sinns* wäre diesem Prinzip zufolge in der Sphäre der

³ Diese Auffassung zieht sich praktisch durch alle Beiträge, die in BOEHM 2007a – einer Anthologie, die Arbeiten von 1996 bis 2007 enthält – versammelt sind. Vgl. zudem BOEHM 2007b sowie BOEHM 2010.

Sprache von alleiniger Relevanz.⁴ Faktoren der Materialität, Visualität und Präsenz, die insbesondere aus der Sicht von phänomenologischen Bildtheorien konstitutiv für die Kategorie der Bildlichkeit sind (vgl. MERSCH 2003; WIESING 2005), würden unter derlei Voraussetzungen folglich systematisch ausgeblendet werden.

Dies zugrunde gelegt, erklärt es sich praktisch von selbst, dass sich ein angemessenes Verständnis des Phänomens der Bildlichkeit für Boehm an der Grenze zur Sprache unter keinen Umständen erlangen lässt. Allerdings: Überzeugend ist diese Position alleine dann, wenn das Postulat eines die Phänomene entästhetisierenden Grundzugs diskursiver Medien (Wort, Schrift, Zeichen) stichhaltig ist. Gerade dieser Anforderung wird der boehmsche Ansatz aber nicht gerecht. Tatsächlich lässt sich zeigen, dass Boehms bildtheoretischer Purismus wenn nicht durch eine systematische, so doch durch eine strategische Ignoranz der Sinnlichkeit der Sprache erkaufte wird. Boehms Angst vor der Sprache macht sich, anders gesagt, an einem Sprachbegriff fest, der der medialen Spezifität und Komplexität von Sprache nur unzureichend Rechnung trägt und insofern unter sprachtheoretischen Gesichtspunkten überaus unbefriedigend ist. Von Belang ist dieser Sachverhalt nicht zuletzt auch aus bildtheoretischer Perspektive – schließlich gerät eine Theorie des Bildes, die ihre argumentative Kraft aus einer explizit sprachkritischen Leitmotivik bezieht, in massive Schwierigkeiten, wenn ihre Annahmen über die mediale Spezifität der Sprache auf einem unsoliden Fundament gebaut sind.

Um eventuellen Missverständnissen meiner bisherigen Ausführungen entgegenzuwirken, sei schon jetzt Folgendes versichert: Ich möchte mit dieser Abhandlung keinesfalls dafür argumentieren, dass die uralte Frage nach der Differenz zwischen Bild und Sprache vollkommen müßig ist. Wohl aber möchte ich der Überzeugung Ausdruck verleihen, dass diese Frage von einer sprachkritischen Ikonologie, wie sie von Boehm ins Auge gefasst wird, nicht hinreichend beantwortet werden kann.

Bevor ich die Gründe für meine Vorbehalte gegenüber dem boehmschen Ansatz ausführlicher darlege, möchte ich in einem ersten Schritt einen geistesgeschichtlichen Gedankengang skizzieren, der dabei behilflich sein wird, die außergewöhnliche Zugkraft der von Boehm und anderen bildwissenschaftlichen Wortführern verspürten Angst vor der Sprache verständlich zu machen. Als Ausgangspunkt dieses Prologs dient eine weitere ebenso tiefgreifende wie kulturhistorisch bedeutsame Angst, die in diesem Fall jedoch nicht auf die Sprache, sondern auf das Bild bezogen ist.

⁴ Mit dieser Formulierung spiele ich auf das sogenannte *Prinzip der abstraktiven Relevanz* an, welches in Karl Bühlers Sprachtheorie entwickelt wurde und die methodische Ausgangshaltung des von Boehm kritisierten Paradigmas der Sprache prägnant auf den Punkt bringt. Bühler zufolge ist es für ein sprachliches Zeichen maßgeblich, nur diejenigen sinnlich-materiellen Elemente eines Erscheinungsdinges »in die semantische Funktion« eingehen zu lassen, die »für seinen Beruf, als Zeichen zu fungieren, relevant« sind (BÜHLER 1999: 44). Zum Prinzip erhoben wird durch diese rein semiotische Aufmerksamkeitsfokussierung also das methodische Absehen von der »ganzen Fülle« eines singulären »Sinnending[s]« (BÜHLER 1999: 44).

2. Angst vor dem Bild

Seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert lässt sich weltweit eine historisch beispiellose Auseinandersetzung mit bildwissenschaftlichen Fragestellungen beobachten. Das Besondere an dieser Entwicklung ist allerdings nicht alleine schon die Tatsache, *dass* sich inzwischen in einer Vielzahl von Disziplinen auf einer grundlegenden Ebene mit dem Problem der Bildlichkeit beschäftigt wird (vgl. SACHS-HOMBACH 2005). So zeugt die verbreitete Ansicht, »[e]rst im 20. Jahrhundert« hätten sich »Ansätze für einen wissenschaftlichen Bilddiskurs aus[gebildet]« (BOEHM 2007a: 10), von einem eingeschränkten historischen Bewusstsein. Schon ein Blick zurück in die Antike oder auf die zahlreichen theologischen Bilderstreitigkeiten belehrt uns darüber, dass die Anfänge bildtheoretischen Denkens deutlich früher ansetzen (vgl. BELTING 1990; GRAVE/SCHUBBACH 2010). Als weitaus treffender erscheint es mir daher, die geistesgeschichtliche Novität des jüngeren Interesses für allgemeine Bilderfragen an einem fundamentalen Wandel in der *Stoßrichtung* bildtheoretischen Denkens festzumachen – einem Wandel, der sich meines Erachtens als Übergang von einer *Angst vor dem Bild* zu einer *Angst vor der Sprache* beschreiben lässt.

Um diesen Übergang nachvollziehen zu können, lohnt ein Blick in W.J.T. Mitchells Buch *Iconology* aus dem Jahr 1986. In zahlreichen Fallstudien stellt Mitchell darin heraus, dass es über Jahrhunderte eine gravierende Angst vor dem Bild (»fear of imagery«) war, die zu systematischen Reflexionen über Wesen und Macht des Bildes angeregt hat (vgl. MITCHELL 1986).⁵ Das Nachdenken über die mediale Spezifität bildlicher Darstellungen diene demzufolge vor allem dem Zweck, einer als gefährlich empfundenen Macht des Bildes Grenzen zu setzen. Mitchell geht diesem Theoriemotiv speziell am Beispiel von Lessing und Edmund Burke bestechend nach (vgl. MITCHELL 1986: Kap. 4 und 5), obgleich es sich schon an beträchtlich älteren historischen Figuren exemplifizieren ließe. Zu denken wäre hier in erster Linie an Platon, der im zehnten Buch seiner *Politeia* bekanntermaßen überaus eindringlich vor der Verführungskraft bildlicher Darstellungen warnte. Platons Diffamierung der nachahmenden Künste – allen voran die Malerei – fußte auf der Befürchtung, dass insbesondere Bilder über ihren »wahren« ontologischen Status hinwegtäuschen könnten. Was in Wahrheit nur die bloße *Nachbildung* einer Sache sei, könne unter gewissen Bedingungen wie *die Sache selbst* erscheinen und in der Folge eine Grenzüberschreitung in Gang setzen, die nach Platons strengem Urteil unter anderem darum moralisch verwerflich ist, weil sie das Potenzial besitzt, die Souveränität der Vernunft durch eine manipulative Täuschung der Sinne auszuhebeln (vgl. *Politeia*: 505a-604a). Zwischen den Polen »Bild« und »Betrachter« hat das Machtpendel nach Platons Überzeugung so dann gefälligst zugunsten des Betrachters auszuschlagen – denn er ist es, der kraft seines Wissens um die ontologische Minderwertigkeit des Bildes we-

⁵ An diesem Sachverhalt hat jüngst auch Horst Bredekamp erinnert (vgl. BREDEKAMP 2009). Ich danke Markus Messling für den Hinweis auf diese Quelle.

nigstens das theoretische Rüstzeug dafür besitzen soll, möglichst immer und überall Herr seiner Sinne zu bleiben (vgl. HALAWA 2012: 174ff.; SCHOLZ 2009: Kap. 1).⁶

Der Verweis auf Platon liegt deshalb nahe, weil sich an dieser historischen Schlüsselfigur ein gleichermaßen frühes wie wirkmächtiges Beispiel einer ungemein bilderskeptisch, wenn nicht sogar offen ikonoklastisch gestimmten Denktradition vor Augen führen lässt. Folgen wir Mitchell, so handelt es sich um eine Tradition, die die abendländische Geistesgeschichte von Bacon über Lessing bis zu Kant und Wittgenstein entscheidend prägen sollte (vgl. MITCHELL 1986: 113). Bild*theorie* zielt hier von vornherein auf Bild*kritik*. Wie Mitchell ebenfalls überzeugend herausarbeiten konnte, erweist sich die Auseinandersetzung mit der allgemeinen Bilderfrage unter dieser Voraussetzung zudem immer schon als durch und durch *ideologisch* motiviert (vgl. MITCHELL 1986: 151ff.). Es geht folglich nicht einfach nur darum, Bildlichkeit zu *verstehen*, sondern um den Versuch, ihrer potenziellen Macht von Grund auf *Einhalt zu gebieten* – sei es nun durch eine ontologische Bloßstellung bildlicher Darstellungen, sei es durch die Verbannung des Bildes aus dem öffentlichen Raum oder aber durch anderweitige Maßnahmen der Bildkritik. Voll und ganz abstellen ließ sich die mit Mitchell zu verzeichnende Bildangst durch derlei Manöver sicherlich nicht. Allerdings, so scheint mir, hegte man nicht allzu selten die Hoffnung, sie auf diesem Wege ein gutes Stück weit beherrschbar zu machen.⁷

3. Angst vor der Sprache

Heute lässt sich eine Angst vor dem Bild nicht mehr feststellen – jedenfalls nicht bei den Wortführern der bildwissenschaftlichen Theoriedebatte. Wie ich schon sagte: Die *Stoßrichtung* bildtheoretischen Denkens hat sich merklich verändert. Macht man sich mit der einschlägigen bildtheoretischen Forschungsliteratur der vergangenen zwei bis drei Jahrzehnte vertraut, so stößt man in der Regel nicht auf ein agonales Bilddenken. Bildtheorie dient mittlerweile nicht mehr hauptsächlich dem Zweck, eine gefährliche Macht der Bilder unter Kontrolle zu bringen. Ganz im Gegenteil wird nunmehr vielerorts das Ziel verfolgt, der Tradition einer rationalen Entmachtung des Bildes ein für alle Mal ein Ende zu bereiten. Nicht die *Kontrolle*, sondern die lange ver-

⁶ Es darf selbstverständlich nicht darüber hinweggegangen werden, dass es bei Platon bisweilen auch wohlwollende Bemerkungen über das Bild gibt. Wie Oliver R. Scholz herausgestellt hat, zeichnen sich »[n]ach Platon [...] mindestens zwei Möglichkeiten ab, gute oder doch wenigstens tolerable Bilder hervorzubringen: die Orientierung an mathematischen Maßverhältnissen und Ordnungsprinzipien (Proportion, Symmetrie) und an unveränderlichen Kanones der Malerei, die, von göttlicher Herkunft, vom Staat kodifiziert werden sollten« (SCHOLZ 2010: 626). Wie unschwer zu erkennen ist, folgen diese beiden Möglichkeiten nach wie vor dem Impuls, der menschlichen Bildpraxis feste Grenzen zu setzen. Das *tolerable* Bild ist mithin ein normativ *reguliertes* Bild.

⁷ Von dieser Hoffnung zeugen jedenfalls zahlreiche Episoden der Bildgeschichte, insbesondere im Kontext der christlichen Glaubenspraxis. Vgl. dazu BELTING 1990, FREEDBERG 1989 sowie LIPPOLD 1993.

weigerte *Anerkennung* einer oft als *natürlich* vorausgesetzten Autonomie und Macht des Bildes steht auf dem Programm. In einer bemerkenswerten Radikalität tritt dieser Umschwung in Horst Bredekamps animistischer *Theorie des Bildakts* ans Licht. Ausdrücklich wird Bildern darin ein »genuines ›Lebensrecht« (BREDEKAMP 2010: 53) zuerkannt – und somit eine autonome Handlungsmacht, die nach Bredekamps Auffassung insbesondere im Zuge der Aufklärung durch eine notorische Privilegierung rationalistischer Bildreflexionen systematisch negiert worden sei (vgl. BREDEKAMP 2010: 53 sowie kritisch dazu WIESING 2013: 85f.).

Ein früheres (und beträchtlich anspruchsvolleres) Beispiel für die von mir behauptete Richtungsänderung bildtheoretischen Denkens liefert Georges Didi-Huberman, der in seinem 1990 erschienenen Buch *Devant l'image* nachdrücklich dafür wirbt, das Machtpendel zwischen Bild und Betrachter endlich zugunsten des Bildes ausschlagen zu lassen. Anstatt das Bild weiterhin einer intellektualistischen »Oberherrschaft des Begriffs« (DIDI-HUBERMAN 2000: 140) zu unterstellen, wie sie für die abendländische Geistesgeschichte so typisch sei, solle nunmehr der Mut aufgebracht werden, einen von Didi-Huberman sogenannten »dialektische[n] Schritt« zu gehen, »der darin bestünde, nicht vom *Bild* Besitz zu ergreifen, sondern *sich* vielmehr vom Bild *ergreifen zu lassen*« (DIDI-HUBERMAN 2000: 23, Herv. M.A.H.). Vorgebracht wird dieses Plädoyer im Rahmen einer kritischen Auseinandersetzung mit der Ikonologie Panofskys und der Kulturphilosophie Cassirers. Didi-Huberman verfolgt dabei das Anliegen, den akademischen Bilddiskurs von jenem »absoluten Bewußtseinsprimat« (DIDI-HUBERMAN 2000: 123) zu emanzipieren, welches den theoretischen Blick auf das Bildphänomen dem Ideal einer »von der Vernunft legitimierte[n] Interpretation« (DIDI-HUBERMAN 2000: 126) unterworfen habe. Was innerhalb einer allgemeinen Theorie des Bildes stattdessen zur Kenntnis genommen werden solle, sei das sinnliche Erfahrungsmoment einer »souveräne[n] Mächtigkeit« (DIDI-HUBERMAN 2000: 26), die aus der spezifisch »visuelle[n] Wirksamkeit der Bilder« (DIDI-HUBERMAN 2000: 60) hervorgehe. Ein Bilddenken, das, wie im Falle Panofskys zweifellos gegeben, infolge eines entschieden hermeneutischen Erkenntnisinteresses rasch »vom *Bild* zum *Begriff*« (DIDI-HUBERMAN 2000: 139) übergeht, kann der eigentümlichen Sinnlichkeit bildlicher Darstellungen demgemäß unmöglich bekommen.

Didi-Hubermans emphatisches Bildverständnis deutet darauf hin, dass die einst so sehr gefürchtete Entmachtung des Betrachters durch das Bild mittlerweile nicht nur zugelassen, sondern darüber hinaus sogar offen gutgeheißen wird. Zu betonen ist, dass dieser wirkungsästhetische Perspektivenwechsel keineswegs nur einen randständigen Zweig zeitgenössischer Bildtheorie betrifft. Tatsächlich zeigen sich gerade die Protagonisten der aktuellen Bilddebatte fest entschlossen, eine für das Phänomen der Bildlichkeit insgesamt als wesentlich erachtete sinnlich-visuelle »Erschütterungskraft« (DIDI-

HUBERMAN 2000: 27) ins Zentrum ihrer Überlegungen zu rücken.⁸ Bildtheorie gibt sich dieser Prämisse zufolge nicht mehr im Gewand einer pejorativ gestimmten Bildkritik zu erkennen; vielmehr verfolgt sie das Ziel, die intellektualistischen Barrieren abzubauen, die der Anerkennung einer originären Macht des Bildes über Jahrhunderte oder gar Jahrtausende im Wege gestanden hätten.⁹

Didi-Hubermans rückwirkende Nobilitierung des Bildes erschien wenige Jahre vor Boehms Proklamation des *iconic turn*. Sie atmet allerdings schon jenen Geist, den Boehm in der Entfaltung seines sprachkritischen bildtheoretischen Programms wirkungsvoll aufgreifen sollte. Dieser Geist ist, wie ich in Anlehnung an Gumbrecht (2004: 39) behaupten möchte, im Kern *anti-metaphysischer* wie auch *semiotikkritischer* Natur. Das soll zum einen heißen, dass nach der Abkehr von dem Zeitalter einer Angst vor dem Bild vor allem solche Modelle bildtheoretischen Denkens rundweg abgelehnt werden, die die Gefahr in sich bergen, den theoretischen Blick auf das Bild zu sehr von dessen besonderer Phänomenalität abgleiten zu lassen. Eben diese Gefahr wird zum anderen speziell mit dem semiotischen Paradigma der Repräsentation assoziiert, dessen dominierende Stellung innerhalb des zurückliegenden Jahrhunderts nicht zu leugnen ist. Für Autoren wie Didi-Huberman oder Boehm steht außer Frage, dass eine zeichentheoretische Forschungsperspektive nicht dazu in der Lage ist, eine angemessene Sensibilität für die spezifische Phänomenalität bildlicher Erscheinungsformen auszubilden. Nicht *hintergründige Sinnwelten* – Momente der *Repräsentation* – sind es, denen sich ihrer Meinung nach eine phänomengerechte Theorie des Bildes zuzuwenden habe; vielmehr ist es die besondere *Sinnlichkeit*, die eigenwillige *Präsenz* des Bildes, die ins Zentrum der bildtheoretischen Aufmerksamkeit zu rücken sei. Wie Didi-Huberman in Übereinstimmung mit etlichen prominenten Bildforschern, darunter nicht zuletzt Boehm, ausführt, soll durch diese Maßnahme verhindert werden, dass es lediglich abstrakte »Begriff[e]«, »Bedeutung[en]« oder »literarische[...] Quellen« sind, die in Bezug auf den »immanenten, erkennbaren Inhalt« eines singulären Bildwerkes »[d]as letzte Wort« haben (DIDI-HUBERMAN 2000: 129). Kurzum: Die *sinnliche Faktizität* des Bildes soll als

⁸ Neben Bredekamp und Didi-Huberman legen diese Entschlossenheit unter anderem Gernot Böhme (1999), Dieter Mersch (2003), Jörg Huber (2009) und nicht zuletzt Gottfried Boehm (2007a) an den Tag.

⁹ Kritiker mögen einwenden, dass meine geistesgeschichtliche Argumentation schlagende Gegenbeispiele stillschweigend übergeht. So ließe sich etwa auf Leonardo da Vinci verweisen, der mit der Kunst der Malerei überaus stolz das Vermögen verband, »den Betrachter so [zu] fesseln, daß er seine Freiheit verliert« (DA VINCI 1990: 142f.). Eine Angst vor dem Bild, wie ich sie im vorangegangenen Abschnitt geschildert habe, lässt sich in diesen Worten wahrlich nicht wiederfinden. Daraus folgt aber nun nicht, dass der von Leonardo geäußerte Enthusiasmus für das abendländische Bilddenken seit der Renaissance uneingeschränkt repräsentativ ist. Alleine die reformatorischen Bilderstürme stellen unter Beweis, dass der von Platon vorgezeichnete Konnex aus Bildtheorie und Bildkritik trotz der Unzweifelhaftigkeit gewisser ikonophiler Episoden über weite Strecken der westlichen Geistesgeschichte wirksam bleiben sollte. Vor diesem Hintergrund ließe sich Leonardos Bemerkungen eine frappante Modernität attestieren, insofern in ihnen eine emphatische Haltung zum Bild zur Sprache kommt, die sich – wenn auch unter deutlich veränderten ästhetischen Vorzeichen – wohl erst mit der modernen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie der modernistischen Malerei des frühen und mittleren 20. Jahrhunderts zu voller Blüte entfalten konnte.

maßgebliche Autorität unseres Denkens über das Phänomen der Bildlichkeit dienen – und nicht etwa das, was Didi-Huberman mit Blick auf Panofsky abfällig als »Tyrannei des Begriffs, [...] des Benennbaren und Lesbaren« (DIDI-HUBERMAN 2000: 130) bezeichnet und entschlossen von sich weist.

Selbst wer die programmatischen Forderungen Didi-Hubermans in ihrer Summe ablehnt, tut gut daran, die Legitimität der ihnen zugrunde liegenden kritischen Intentionen anzuerkennen. Ohne Frage lehrt uns die Entschlüsselung bildlicher Symbolwelten viel über die Praxis bildnerischen Schaffens. Sie reicht jedoch nicht hin, um die für eine allgemeine Theorie des Bildes so elementare Frage nach der medialen und phänomenalen Spezifität bildlicher Darstellungen hinlänglich beantworten zu können. Wer zu ermitteln weiß, welche symbolischen Botschaften in einem Bild zu entdecken sind, muss damit nicht unbedingt schon Auskunft darüber geben können, wie genau Bilder wahrgenommen und erfahren werden. Eine Theorie des *Bildverstehens* umfasst nicht bereits eine Theorie der *Bilderfahrung*, die für die Rekonstruktion der ästhetischen Valenz bildlicher Erscheinungsformen keineswegs unerheblich ist. Bedenkt man, dass der akademische Bilddiskurs des 20. Jahrhunderts zu großen Teilen dem ikonologischen Modell Panofskys bzw. einem semiologischen Bilddenken Folge leistete, scheint es also nur folgerichtig zu sein, wenn der durch den *iconic turn* adressierte »neue« Geist bildtheoretischen Denkens explizit mit dem Vorhaben einer gegen die Dominanz des *linguistic turn* gewendeten »Sprachkritik« (BOEHM 2004: 20) verbunden wird. Des Weiteren wird nachvollziehbar, weshalb Boehm so energisch dafür wirbt,

auf die Konstitutionsbedingungen von Bildern [...] so zurück zu gehen, dass man ihnen nicht immer schon Sprache unterschiebt, sondern dass man ihre eigenen Möglichkeiten in den Blick rückt. (BOEHM 2004: 20)¹⁰

Es lässt sich trefflich darüber streiten, ob Boehm bislang in aller wünschenswerten Klarheit erklären konnte, woran genau sich die »eigenen Möglichkeiten« des Bildes festmachen. Tendenziell ist ihm jedoch darin zuzustimmen, wenn er warnend zu bedenken gibt:

Wer den Text hinter dem Bild aber allzu stark betont, landet unweigerlich bei einer Dominanz der Sprache, die das Bild – im wörtlichen Sinne – in seinen Möglichkeiten »übersieht«. (BOEHM 2007a: 43)

Wird ein Bild primär als Text und somit als Träger von Information in Gebrauch genommen, droht dessen phänomenaler Eigencharakter tatsächlich

¹⁰ Spätestens jetzt ist vor allem im Hinblick auf sprachphilosophisch geschulte Ohren eine terminologische Erläuterung vonnöten: Boehms Rückgriff auf den Begriff der Sprachkritik ist von demjenigen Wittgensteins denkbar weit entfernt. Für den (frühen) Wittgenstein war »[a]lle Philosophie« bekanntlich »Sprachkritik« (WITTGENSTEIN 1984: 26 [= *Tractatus logico-philosophicus*, 4.0031]), wobei er diesbezüglich präzisierend herausstellte, dass die daraus hervorgehende Aufgabe der Philosophie vornehmlich darin bestünde, sinnvolle von nicht-sinnvollen Sätzen zu differenzieren (vgl. WITTGENSTEIN 1984: 26 [= *Tractatus logico-philosophicus*, 4.003]). Bei Boehm tritt der Begriff der Sprachkritik hingegen weitaus grundsätzlicher in Erscheinung: Nicht ein bestimmter Sprachgebrauch, sondern Sprache *per se* wird von ihm zum Gegenstand der Kritik erhoben. Schließlich steht sie im Verdacht, das sinnliche Potenzial bildlicher Darstellungen zu überdecken. Ich danke Jörg Volbers für diesen wichtigen terminologischen Hinweis.

schnell ausgeblendet zu werden. Im Vordergrund steht dann nämlich, mit Bühler gesprochen (vgl. oben Anm. 4), ein Prinzip der abstraktiven Relevanz: Es kommt zu einer Konzentration auf den verstehenden Nachvollzug immaterieller Sinneinheiten, wodurch das Bild nur noch eingeschränkt als das in den Blick treten kann, was es gemäß der phänomenologisch dominierten Bilddebatte unserer Zeit an erster Stelle ist: ein besonderes *Wahrnehmungsphänomen* (vgl. WIESING 2005).

Und dennoch: Auch wenn man den Appell zur adäquaten Berücksichtigung des phänomenalen Eigencharakters bildlicher Darstellungen begrüßt, hat daraus nicht zwangsläufig die uneingeschränkte Billigung der von Boehm und anderen einschlägigen Bildforschern eingeleiteten sprachkritischen Interventionen hervorzugehen. Denn so berechtigt die Vorbehalte gegenüber einem logozentristisch präformierten Bilddenken auf der einen Seite auch sind, so fragwürdig sind auf der anderen Seite die medientheoretischen Konsequenzen, die speziell durch die von Boehm vorgebrachte Sprachkritik nahegelegt werden. Wie ich einleitend bereits vermerkte, nobilitiert die boehmsche Bildtheorie infolge ihrer sprachkritischen Leitmotivik ein *puristisches* Bildverständnis, das mit einer tief greifenden *Angst vor der Sprache* im Bunde steht. Was eine allgemeine Theorie des Bildes aus dem Blickwinkel einer sprachkritischen Ikonologie herauszuarbeiten hätte, wären folglich die Bedingungen der Möglichkeit *genuiner*, sprich: *reiner* Ikonizität. Dieses Ziel – davon ist Boehm kaum weniger überzeugt als Didi-Huberman – scheint erst dann erreichbar, wenn sich das mediale Register des Ikonischen in Emanzipation vom Register des Diskursiven zu entfalten vermag. Die programmatische Stoßrichtung einer dezidiert sprachkritischen Ikonologie ist somit klar vorgezeichnet: Mit aller Entschlossenheit gilt es eine quasi-phänomenologische Besinnung auf *das Bildphänomen selbst* zu bewerkstelligen. Alles, was auch nur im Entferntesten dazu tendiert, die theoretische Aufmerksamkeit auf die einfache Phänomenalität bildlicher Erscheinungswelten abzuschwächen, ist zu diesem Zweck entschieden von sich zu weisen. Dieses Denkmuster erklärt, wieso Boehm unermüdlich darauf hinweist, dass Bilder einer autonomen »Logik des Zeigens« (BOEHM 2007b: 78) unterliegen würden, der zufolge »Bilder den logischen Status von sprachfernen Singularitäten aufweisen« (BOEHM 2007b: 81).

Die puristische Programmatik, durch die Boehms Bilddenken charakterisiert ist, zeichnete sich schon lange vor dessen Proklamation eines *iconic turn* ab. Bereits 1978 gab Boehm im Rahmen einer eindeutig sprachkritischen Argumentation Auskunft über die »eigene ›Ontologie‹ des Bildes« (BOEHM 1978: 450). »[D]ie Existenz der bildlichen Form«, so schrieb er damals, falle »mit ihrer Erscheinung zusammen« (BOEHM 1978: 457), sodass eine prinzipielle »Ununterscheidbarkeit von Sein und Erscheinung« (BOEHM 1978: 450) *wesentlich* für das mediale Register des Ikonischen sei. Den entscheidenden Schritt hin zu einer puristischen Konzeption von Bildlichkeit vollzieht Boehm durch den folgenden Zusatz: Die mit der »eigenen Ontologie des Bildes« einhergehende »Ununterscheidbarkeit von Sein und Erscheinung« gebe sich »im

wörtlichen Sinne [als] namenlos, sprachlos, a-phon und schweigsam« (BOEHM 1978: 450) zu erkennen. Für Boehm gehört es mithin zum Wesen von Bildlichkeit überhaupt, mit einem »stumme[n] Logos« verwoben zu sein, der immerzu in einem »Wettstreit« mit anderen Logiken stehe, »vor allem Sprache und Begriff« (BOEHM 2007a: 237). Bild und Sprache stünden sonach auf einer ontologischen Ebene in einem antagonistischen Spannungsverhältnis zueinander – schließlich drohe die Sprache, die eigentümliche Schweigsamkeit des Bildes zu brechen und damit die elementare Essenz des Ikonischen unmittelbar zu überdecken. Wie stark dieses Spannungsverhältnis nach Boehms Dafürhalten ist, untermauert die folgende Äußerung:

Der Aussagesatz gleitet von der Bilderscheinung ab, weil er sich in ihr seiner Voraussetzung nicht vergewissern kann, der Trennung von Sachsubjekt und wechselnden Prädikaten. Ikonisches und Sprachliches begegnen sich in abweisender Fremdheit. (BOEHM 1978: 450)

Klarer lässt sich die Idee einer fundamentalen Dichotomie zwischen Bild und Sprache nicht ausdrücken. Und: Deutlicher lässt sich die Tradition des alteingesessenen Paragone-Streits wohl kaum fortführen.

4. Kritik der Sprachkritik

Selbstverständlich ist sich Boehm darüber bewusst, dass die Geschichte des Bildes eine enorme Vielzahl von wechselseitigen Verflechtungen zwischen Bild und Sprache hervorgebracht hat. Es muss daher im Auge behalten werden, dass seine Darlegungen über die »eigene Ontologie« des Bildes weniger *deskriptiv* als vielmehr *normativ* zu verstehen sind. Boehm zweifelt unter keinen Umständen die Existenz ikonisch-diskursiver Grenzphänomene an.¹¹ Allerdings: Wer der medialen wie phänomenalen Autonomie des Ikonischen gerecht werden möchte, hat seines Erachtens zu akzeptieren, dass Hybridbildungen aus Ikonischem und Diskursivem weder zum bildtheoretischen Maßstab noch zu einem medientheoretischen Normalfall erklärt werden dürfen.¹² Bilder *können* zwar, sie *sollen* aber nicht mit dem medialen Register des Diskursiven auf Tuchfühlung gehen – es sei denn, man legt es darauf an, das Bildliche am Bild zu negieren. Eine Bildtheorie, die den nicht-diskursiven Eigenwert des Ikonischen unterschätzt oder sogar missachtet, hängt demzufol-

¹¹ Katia Schwerzmann erarbeitet derzeit ein vielversprechendes Promotionsprojekt mit dem Arbeitstitel *Der Drang zur Schrift in der zeitgenössischen Kunst. Grenzphänomene der Schrift als Herausforderung für die jüngeren Schrift- und Bildtheorien*, das sich diesem Problemfeld ausgiebig widmet und in diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer Reinform ikonischer bzw. diskursiver Medialität strikt negiert. Für einen ersten Überblick dazu vgl. SCHWERZMANN 2012.

¹² Wie wir noch sehen werden, unterscheidet sich Boehm in dieser Hinsicht erheblich von W.J.T. Mitchell. Auch dürfte er durch diese Maßgabe kaum etwas für das durch Sybille Krämer begründete Konzept der Schriftbildlichkeit übrig haben, da dieses die normative Setzung einer scharfen Grenze zwischen Bild und Schrift systematisch konterkariert. Vgl. zu diesen beiden Punkten Abschnitt 5.

ge zumindest in der Tendenz einem ikonoklastischen Bilddenken an. Manifest wird dieses normative Argumentationsmuster in Aussagen wie diesen:

Starke Bilder sind solche, die Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben. Sie bilden nicht ab, sie setzen aber auch nicht dagegen, sondern bringen eine dichte, ›nicht unterscheidbare‹ Einheit zustande. [...] Stark sind solche Bilder, weil sie uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir ohne sie nie erführen. Das Bild verweist auf sich selbst (betont sich, anstelle sich aufzuheben), weist damit aber zugleich und in einem auf das Dargestellte. So vermag es eine gesteigerte Wahrheit sichtbar zu machen, die es über die bloße Vorhandenheit, welche Abbildung vermittelt, weit hinaushebt. (BOEHM 2007a: 252)

Stark sind diesen Worten zufolge solche Bilder, die ihre spezifisch ikonische Qualität hervorheben. Indem sie selbstbezüglich auf das *Wie* ihrer sinnlichen Materialität und Präsenz hindeuten, lassen sie semantische Faktoren des *Was* in den Hintergrund treten. Selbst dann, wenn in ihnen eine gegenständliche Bezugnahme kenntlich wird, beschränkt sich ihre Leistung nicht darin, einfach nur »Gewusstes abzubilden oder Texte zu illustrieren« (BOEHM 2007a: 236). Stattdessen akzentuieren sie stets ihren eigentümlichen Bildcharakter. Kurzum: Es ist die *Bildlichkeit* des Bildes, die in starken Bildern zum Thema wird, nicht die semiotischen Botschaften bildexterner Sinn- und Bedeutungseinheiten. Aus alldem folgt im Umkehrschluss: Dort, wo Aspekte der Referenz und der Repräsentation die Oberhand gewinnen, kommt es zu einer Unterminierung der »unverkürzten Mächtigkeit« (BOEHM 2007a: 252) genuiner Ikonizität. Entsprechend spricht Boehm in solchen Fällen von »*schwache[n]* Bilder[n]« (BOEHM 2007a: 247). Adressiert werden durch diese Wendung solche Bilder, die »auf [ihre] eigenen Kräfte nicht vertrau[en]« (BOEHM 2007b: 81). Schwache Bilder werden von ihren Nutzern darauf reduziert, »Informationen zu vermitteln« und als »Träger eines Wissens« zu fungieren (BOEHM 2007b: 81). Sie verweisen somit nicht auf sich selbst, sondern sie provozieren durch ihren »Vorrang der bildlichen Angleichung an das Dargestellte« ganz im Gegenteil die »Negation ihres Eigenwertes« (BOEHM 2007a: 247). Semantische *Inhalte* zählen in schwachen Bildern folglich mehr als die durch das starke Bild herausgestellten Faktoren der ästhetischen *Form*. Ihre Schwäche resultiert von daher vornehmlich aus einer ästhetischen Kraftlosigkeit. Schwache Bilder folgen keiner *Logik des Zeigens*, wie sie Boehms Schilderungen zufolge in starken Bildern dominant ist, sondern einer *Logik des Sagens*, die für die ästhetische Fülle des Ikonischen weitgehend unempfänglich sei. So kommt es, dass die Differenzierung von starken und schwachen Bildern letztlich auf folgende Dichotomie hinausläuft: die zwischen deiktischen (= starken) und diskursiven (= schwachen) Bildern.

Boehms Unterscheidung zwischen starken und schwachen Bildern weist eine auffallend große Nähe zu den ästhetischen Programmen Konrad Fiedlers und Maurice Merleau-Pontys auf. In der Tat rekurriert die boehmsche Argumentationslogik in beträchtlichem Maße auf Ideen, die beide Autoren auf je eigene Art und Weise über die Kunst der Malerei ausbreiteten (vgl.

FIEDLER 1991; MERLEAU-PONTY 2003).¹³ Dieser Sachverhalt ist wenig überraschend: Sowohl für Fiedler als auch für Merleau-Ponty stand außer Frage, dass eine auf gegenständliche Darstellungsmomente fokussierte Bildpraxis mindestens zu einer Kaschierung, im schlimmsten Falle sogar zu einer Erosion der spezifisch ikonischen Qualität bildlicher Darstellungen führen könne.¹⁴ Um dieser Gefahr zu entgehen, plädierten beide für eine strenge Konzentration auf die einfache Phänomenalität des Bildes. Ihre Sorge um die ästhetische Autonomie des Ikonischen verbanden sie zudem mit einer ausgeprägten Sprachskepsis, die vieles von dem vorwegnimmt, was in Boehms sprachkritischer Ikonologie zugrunde gelegt wird. So sah Fiedler in der Fähigkeit, der menschlichen Wahrnehmungstätigkeit zu einer »Erlösung und Befreiung« von den »Gesetzen diskursiver Erkenntnis« zu verhelfen (FIEDLER 1991: 69), das bedeutsamste Potenzial der Kunst. In Worten, wie sie heute in nahezu identischer Form aus dem Munde Boehms zu vernehmen sind, zeigte er sich davon überzeugt, dass »[d]as Denken [...] keineswegs ausschließlich diskursiv« und deshalb auch »nicht auf die Form der Sprache allein angewiesen« sei (FIEDLER 1991: 56).¹⁵ Im Zuge dessen wies Fiedler der Malerei einen exponierten Stellenwert zu. Wie keine andere künstlerische Praxis ist sie seines Erachtens nämlich dazu in der Lage, die Macht des »diskursiven Gesetzes« durch die Erzeugung von Wahrnehmungssphären zu brechen, die »rein aus dem Interesse des Sehens heraus« (FIEDLER 1991: 81) gestaltet worden seien (gemeint ist ein Interesse, das sich auf die *Sichtbarkeit* des Bildes selbst bezieht und demzufolge nicht auf unsichtbare Sinngehalte abzielt, wie es für ein streng diskursives Wahrnehmungsinteresse typisch wäre¹⁶).

Fiedler und Merleau-Ponty gelten zu Recht als ästhetische Klassiker, deren Ausführungen über die Kunst der Malerei gerade auch für das Projekt einer allgemeinen Theorie des Bildes anschlussfähig sind.¹⁷ Im Unterschied zu Merleau-Ponty, dessen rationalitätskritische Absetzung vom Paradigma

¹³ Die Inspiration Boehms durch die Schriften Fiedlers und Merleau-Pontys offenbart sich beispielsweise in BOEHM 1991a sowie in BOEHM 1999.

¹⁴ So findet sich bei Merleau-Ponty die ebenso süffisante wie treffende Mahnung: »[W]er ein Porträt in Auftrag gibt, wünscht häufig ›Ähnlichkeit‹, zeigt der Malerei gegenüber damit jedoch mehr Eitelkeit als Liebe« (MERLEAU-PONTY 2006b: 49). Treffend ist diese Bemerkung, weil sich das ästhetische Potenzial der Malerei durchaus nicht in der bloßen ikonischen Reproduktion von Gegenständen und Sachverhalten erschöpft, die uns aus dem gewöhnlichen Wahrnehmungsleben nur allzu gut bekannt sind. Merleau-Ponty streicht daher vollkommen zu Recht heraus, dass »das Ziel der Malerei [nicht] das eines trompe l'œil [ist]« (MERLEAU-PONTY 2006b: 48f.). Ihre unverkürzte *Stärke*, so ließe sich mit boehmschen Termini festhalten, demonstriert sie vielmehr erst dann, wenn durch sie ein »Anblick [hervorgebracht wird], der *für sich selbst* steht« (MERLEAU-PONTY 2006b: 49, Herv. M.A.H.). Wie ich an späterer Stelle deutlich machen werde, folgt aus der Affirmation einer anti-repräsentationalistischen Ästhetik unterdessen nicht, dass gegenständliche Bildformen wie die des trompe l'œil bei der Untersuchung von Fragen zur allgemeinen Bildtheorie nur einen *schwachen* Dienst zu leisten vermögen.

¹⁵ Analog heißt es bei Boehm etwa: »Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges, der Geste, der Mimik und der Bewegung. Sie benötigen keine Nachbesserung oder nachträgliche Rechtfertigung durch das Wort« (BOEHM 2007a: 53).

¹⁶ Vgl. zu diesem Punkt ausführlich WIESING 2008: Kap. 4.

¹⁷ Dies belegen insbesondere die maßgeblich durch Merleau-Ponty beeinflussten bildphänomenologischen Reflexionen Bernhard Waldenfels' (vgl. WALDENFELS 1999; 2010). Zur Aktualität der fiedlerschen Ästhetik für die gegenwärtige Kunst- und Bildtheorie vgl. MAJETSCHAK 2009.

der Repräsentation auf der Basis einer ausgesprochen differenzierten Sprachkritik vorgenommen wird (vgl. HALAWA 2012: 224ff.), begründet Fiedler sein Vorhaben einer »Nobilitierung der sinnlichen Erkenntnis und ihre[r] Befreiung vom Joch des Verstandes« (BOEHM 1991b: LII) allerdings auf der Grundlage höchst fragwürdiger Annahmen über die allgemeine Funktionslogik der diskursiven Erkenntnis. Problematisch ist in diesem Zusammenhang nicht etwa Fiedlers Widerstand gegen die Idee eines ausschließlich sprachlich determinierten Selbst- und Weltverhältnisses des Menschen (von dieser Idee nahmen, wie gerne übersehen wird, schon bedeutende Vertreter des Paradigmas der Repräsentation selbst Abstand¹⁸); zweifelhaft ist vielmehr dessen Suggestion einer formalistischen Grundstruktur des diskursiven Erkenntnismodus:

Im gewöhnlichen Leben läuft alles Sehen auf eine sprachliche Bezeichnung des gesehenen Gegenstands hinaus, und da der Mensch seine geistige Erziehung damit beginnt, daß ihm die Namen für das eingeprägt werden, was er sinnlich wahrnimmt, so bildet sich zwischen Gesichtsbild und Bezeichnung ein so unmittelbarer Zusammenhang, daß eines das andere bei dem geringsten Anlaß hervorruft. Gerade dadurch aber bildet sich ein Schematismus der Vorstellungen aus, der für jeden sinnlichen Eindruck eine Formel bereit hat, über die der Mensch in der Regel nicht hinauskommt. Es kann befremdlich erscheinen, daß der Mensch in betreff seiner Gesichtsbilder, die so außerordentlich mannigfaltig, wechselnd und nuanciert erscheinen, einem Formalismus ähnlich dem, den wir bei der Sprache fanden, unterworfen sein soll. Aber nur so ist es erklärlich, daß der Mensch, der auf Tritt und Schritt einer so außerordentlichen Menge und Vielfältigkeit von Eindrücken ausgesetzt ist, sich der Vorstellungsbilder mit derselben Übung und Leichtigkeit bedient wie der Worte. Auch hier schafft der Mensch die Welt nicht, sondern erlernt sie. (FIEDLER 1991: 127)

Hinter diesen Worten steht zunächst ein ästhetisches Anliegen, das keineswegs an Aktualität verloren hat. Unbestritten zeichnet sich die künstlerische Tätigkeit des Menschen durch das Vermögen aus, eingefahrene Wahrnehmungsschemata durch die Ermöglichung oder Provokation einer »neue[n] Art der Anschauung« (FIEDLER 1991: 43) produktiv in Frage zu stellen. Kunst ist geradezu prädestiniert, jene »Krusten der Konvention«¹⁹ aufzubrechen, die unsere Rezeptivität für solche Erfahrungsmomente zu schwächen pflegen, die über den Kreis des Bekannten hinausgehen. Aus diesem Grund kann Fiedler nur beigepflichtet werden, wenn er in den Künsten ein probates Mittel zur »Bildung des Auges« (FIEDLER 1991: 81) gegeben sieht (Merleau-Ponty spricht ganz ähnlich von einer »Schule der Wahrnehmung« (MERLEAU-PONTY 2006b: 48), welche die Künste bereitstellen würden).

Nichtsdestotrotz bietet die zitierte Passage Anlass zu Widerspruch. Mehr als nur subtil wird in ihr der Eindruck erweckt, als sei der Sprache ein Strukturprinzip immanent, welches nichts anderes leiste, als eine gegebene

¹⁸ Dies gilt insbesondere für Ernst Cassirer und Charles Sanders Peirce. Vgl. dazu KROIS 2004 sowie HALAWA 2012: Kap. 3 und 6.

¹⁹ Diese Formulierung geht auf John Dewey zurück, der an die künstlerische Praxis folgende Erwartung richtete: »The function of art has always been to break through the crust of conventionalized and routine consciousness« (DEWEY 2008a: 349). Es darf daran gezweifelt werden, ob die kreative Überschreitung des Konventionellen, wie Dewey hier schreibt, *immer schon* als Kernaufgabe der Kunst angesehen wurde. Historisch treffender wäre wohl der Hinweis gewesen, dass die Suche nach *neuen* Erfahrungsräumen, die bestehenden routinierten Denk- und Wahrnehmungsweisen entgegenstehen, auf einen *modernen* Topos ästhetischen Denkens verweist. Vgl. zu diesem Punkt RECKWITZ 2012.

diskursive Ordnung der Dinge wieder und wieder zu bestätigen. Der von Fiedler unterstellte »Formalismus« der Sprache liefe sonach auf die einfältige Reproduktion bzw. Re-Identifikation des bereits Bekannten hinaus. Der Spielraum für eine kreative Überschreitung eines etablierten Erfahrungs- und Wissenshorizonts wäre unter dieser Voraussetzung praktisch nicht existent.

Nun lässt sich auf der einen Seite sicherlich nicht abstreiten, dass weite Teile unseres alltäglichen Wahrnehmungsgeschehens (oftmals unbemerkt) durch etwaige Deutungsschemata und Routinen in bestimmte Bahnen gelenkt werden, sodass unsere Fähigkeit zur Ausbildung alternativer Wahrnehmungsweisen in vielen Lebenssituationen erheblich eingeschränkt ist. Nicht von ungefähr notierte schon Foucault, dass es keineswegs ein Kinderspiel sei, einer vorherrschenden Ordnung der Dinge neue Begriffs- und Wahrnehmungsfelder hinzuzufügen (vgl. FOUCAULT 1981: 67f.). Ihren besonderen Reiz beziehen die Künste nicht zuletzt in Anbetracht dieser Tatsache, denn schließlich geben sie uns die Möglichkeit an die Hand, von einem weitgehend anästhetischen Erfahrungsmodus, wie er in den blinden Routinen des Alltags verbreitet ist, zu einem ästhetischen Erfahrungszustand überzugehen, welcher unsere Sinne sozusagen aus einem »dogmatischen Schlummer« herauszureißen vermag.

Vollkommen irrig ist auf der anderen Seite hingegen die Postulierung eines formalistischen Sprachprinzips, welches die Fähigkeit zur Aufnahme alternativer Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten systematisch behindert. Aus einer ästhetischen Perspektive mag man es durchaus bedauerlich finden, wenn der Ursprung des Begriffs, wie Nietzsche hervorhob, im »Gleichsetzen des Nicht-Gleichen« (NIETZSCHE 1873: 880) liegt und der Quellpunkt der diskursiven Erkenntnis somit durch die Opferung des Singulären zugunsten des Allgemeinen angezeigt wird. Kaum weniger berechtigt ist es aber, im begrifflichen »Uebersehen des Individuellen und Wirklichen« (NIETZSCHE 1873: 880) ein schier unerschöpfliches kreatives Erfahrungspotenzial zu erkennen. Aus guten Gründen streicht etwa Hans Blumenberg heraus, dass die im Begriff manifeste »Abkehr von der Anschauung [...] ganz im Dienst der *Rückkehr zur Anschauung* [steht]« (BLUMENBERG 2007: 27). Für Blumenberg erklärt sich die Leistung des Begriffs nicht bereits durch den Hinweis auf die Ermöglichung einer symbolischen Distanzierung vom unmittelbaren Hier und Jetzt einer gegebenen Wahrnehmungssituation; zu berücksichtigen ist seines Erachtens ebenfalls, dass die Fähigkeit, alternative Welten zu imaginieren und gegebenenfalls zu »schaffen«, überhaupt erst durch die von Fiedler monierte begriffliche Absetzung von der »Vielfältigkeit« der sinnlichen »Eindrücke« freigesetzt werden kann. Gerade *weil* »wir es in der Begriffsbildung weitgehend nicht mit dem Gegenwärtigen zu tun haben«, vermag sich uns ein Raum für die symbolische Auseinandersetzung mit dem »Abwesenden, Entfernten, Vergangenen oder Zukünftigen« (BLUMENBERG 2007: 33) zu öffnen. Als »Instrument« zur »Vergegenwärtigung des Nicht-Anwesenden« lässt sich der Begriff dementsprechend immer auch als »Instrument einer Anwartschaft auf *neue* Gegenwartigkeit, *neue* Anschauung« verstehen (BLUMENBERG 2007: 27, Herv. M.A.H.).

Mehr noch: Folgen wir Blumenberg, so ist es *einzig und allein* die Begriffsfähigkeit, die es dem Menschen erlaubt, ein Bewusstsein von der Idee der *Möglichkeit* zu erlangen (vgl. BLUMENBERG 2007: 75).

Die Unterstellung, dass sich auf dem Gebiet der diskursiven Erkenntnis nur mit Mühe und Not ein Gespür für Momente des ›Neuen‹, ›Anderen‹ oder ›Fremden‹ entwickeln lasse, greift also ins Leere. Im Modus diskursiver Erkenntnis mögen wir durchaus nicht derart nah ›bei den Phänomenen selbst‹ sein, wie es für den von Fiedler beschriebenen sinnlichen Erkenntnismodus der ästhetischen Erfahrung charakteristisch ist. Aus diesem Sachverhalt lässt sich unterdessen nicht der Schluss ziehen, dass die Möglichkeit zur kreativen Erweiterung von Erfahrungshorizonten in der Sphäre der Sprache – der wohl komplexesten und zugleich sinnfälligsten Manifestation der menschlichen Begriffsfähigkeit²⁰ – nicht gegeben ist. Die Tatsache, dass sich in unsere alltäglichen Sprech- und Wahrnehmungsweisen gewisse ›Schematismen‹ einzunisten pflegen, die den sprichwörtlichen ›Blick über den Tellerrand hinaus‹ nicht gerade erleichtern, gibt ohne jeden Zweifel Kunde von einer oft nur schwer entrinnbaren ›Macht der Gewohnheit‹ – sie erlaubt damit allerdings nicht schon Rückschlüsse auf die allgemeine Funktionslogik von Sprache überhaupt. Wer anderes auch nur nahelegt, ist auf dem besten Wege, einen Fehlschluss zu begehen, der ironischerweise an der maßgeblichen Pointe des menschlichen Begriffsvermögens vorbei zielt: der Möglichkeit, Gegenstände und Sachverhalte auf symbolischem Wege *anders* zur Anschauung zu bringen, als sie in einer bestimmten Wahrnehmungssituation oder -ordnung gegeben sind. Was den von Fiedler nobilitierten Modus der sinnlichen Erkenntnis vom diskursiven Erkenntnismodus unterscheidet, ist weniger ein ungleich verteiltes Potenzial zur kreativen Überschreitung des Bekannten, sondern vielmehr eine unterschiedlich ausgeprägte Sensibilität für Faktoren der Aisthesis. Es empfiehlt sich daher, die kaum zu bestreitende Existenz konformistischer Wahrnehmungs- und Diskurspraktiken *nicht* mit einer Funktionslogik des Diskursiven *schlechthin* zu verwechseln.

Nun spricht jedoch vieles dafür, dass Gottfried Boehms sprachkritischer Ikonologie eine solche Verwechslung vorausgegangen ist. Mit dem

²⁰ Mit der Bemerkung, dass sich in der Sprache die wohl komplexeste und sinnfälligste *Manifestation* des menschlichen Begriffsvermögens widerspiegelt, trage ich einem wichtigen Hinweis Blumenbergs Rechnung, dem zufolge zwischen Begriff und Sprache keineswegs das Verhältnis einer Kongruenz besteht (vgl. BLUMENBERG 2007: 65). Der Begriff des Begriffs ist demnach nicht synonym zum Begriff der Sprache zu gebrauchen. Dieser Hinweis ist insofern bedeutsam, als sich auch im Rahmen nicht-sprachlicher Praktiken die Virulenz eines das Hier und Jetzt transzendierenden sowie dem Reich der Möglichkeiten zugewandten Begriffsvermögens zur Kenntnis nehmen lässt (vgl. hierzu die eindrucklichen Ausführungen über den *homo pictor* in JONAS 1961). Nichtsdestotrotz darf meines Erachtens weiterhin davon ausgegangen werden, dass die menschliche Sprache jenen Ort bezeichnet, an dem die Faktizität einer elaborierten Begriffsfähigkeit paradigmatisch zum Ausdruck gelangt. Diese Ansicht mag im sprachkritischen Klima der Gegenwart fürchterlich konservativ erscheinen. Allein: Dass der Ursprung der Fähigkeit zur Begriffsbildung nicht in der Sprache, sondern – wie von Hans Jonas prominent behauptet (vgl. JONAS 1961) – in der Praxis des Bildens zu suchen ist, darf nach wie vor als ungesicherte Hypothese gelten – jedenfalls sprechen viele Indizien dafür, dass Bildfähigkeit Sprachfähigkeit voraussetzt, weshalb der von Jonas skizzierte *homo pictor* immer schon als *animal symbolicum* in Erscheinung tritt (vgl. HALAWA 2012: 389ff.).

Versuch einer sprachkritischen Restitution der »unverkürzten Mächtigkeit« des Ikonischen verbindet Boehm nicht alleine das Ziel, die eigentümliche Schweigsamkeit des Phänomens der Bildlichkeit vor der Geschwätzigkeit des Diskurses zu bewahren; sein nachdrücklicher Hinweis auf die Virulenz eines »stummen Logos« des Bildes ist für ihn gerade auch deshalb bedeutsam, weil durch die daraus hervorgehende Konzentration auf die pure deiktische Kraft des Ikonischen nachvollziehbar werden soll, weshalb starke Bilder »unsere Erfahrungen erweitern« und »sich nicht damit begnügen, uns zu bestätigen« (BOEHM 2007a: 239). Gegen diese Aussage wäre eigentlich nichts einzuwenden, stünde sie nicht im Zusammenhang mit einer Vielzahl ähnlich lautender Bemerkungen, die zum einen offensichtlich dazu genutzt werden, um die These von einer fundamentalen Opposition zwischen Bild und Sprache zu untermauern, sowie zum anderen den Eindruck entstehen lassen, als verberge sich hinter der Struktur der Sprache nichts anderes als eine erfahrungsblinde Bestätigungsmaschine. Damit keine Missverständnisse aufkommen: Es steht für mich außer Frage, dass sich Boehm vollkommen zu Recht dagegen sträubt, das Phänomen der Bildlichkeit auf eine *Logik des Sagens* zu reduzieren. Zugleich bin ich aber davon überzeugt, dass sich die Strategie, die mediale Spezifität des Ikonischen in Abgrenzung zu einem ebenso kühlen wie farblosen Sprachbegriff zu explizieren, nicht konsistent aufrechterhalten lässt. Nicht nur Sprachphilosophen, Linguisten und Semiotiker sollten irritiert aufhorchen, wenn es wiederholt über die *Logik des Sagens* heißt:

Bildsinn ist nicht-prädikativ, deshalb auch nicht auf die Ja/Nein-Logik von Aussagesätzen zurückzuführen. »Wahr« oder »falsch« sind Bilder nicht, wohl aber deutlich bzw. dunkel. Ihre Evidenz ist nicht die des Satzes. Eher sollte man von einer Logik der Intensität oder der Kräfte sprechen [...]. Der sinngenerierende Akt vollzieht sich nicht nach dem Muster der Prädikation (S ist P), sondern nach dem anderen einer qualitativen Wahrnehmung dessen, was sich in der ikonischen Differenz zeigt. (BOEHM 2007a: 211)

Die Logik der Prädikation ist [...] zweiwertig: sie kennt nur Ja und Nein. Mit dem Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen tut sie sich schwer. »Nichts« hat keine Prädikate. Aber ohne die starke Kraft des Mannigfaltigen, des Vieldeutigen, Sinnlichen und Mehrwertigen lässt sich über Bilder nicht wirklich nachdenken. (BOEHM 2007a: 47)

Die Logik der Prädikation öffnet keinen Horizont des Potentiellen, sondern sie schließt ihn stattdessen, denn sie ist zweiwertig: sie basiert auf der Differenz von Ja und Nein. Die Logik des Zeigens und damit des Bildes operiert dagegen mit Übergängen, mit Unbestimmtheiten, mit Ambiguitäten und erzeugt auf diesem Wege ihre anschaulichen Evidenzen. (BOEHM 2007b: 82)

Boehm liegt freilich nicht falsch, wenn er betont, dass Faktoren der Unbestimmtheit, Vieldeutigkeit und Sinnlichkeit für unsere Erfahrung mit Bildwerken elementar sind (präzisierend sollte man allerdings hinzufügen, dass solche Erfahrungsmomente im Kontakt mit Kunstbildern für gewöhnlich stärker hervortreten als im Kontakt mit nicht-künstlerischen Gebrauchsbildern²¹). Jedoch erliegt er einem gewaltigen Irrtum, wenn er darüber hinaus davon ausgeht, dass der Sprache derlei Faktoren notwendig abgehen. Dass sprach-

²¹ Zum Unterschied zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern vgl. MAJETSCHAK 2005.

liche Sinneinheiten – im Unterschied zum nicht-prädikativen ›Bildsinn‹ – ausschließlich einer zweiwertigen Ja/Nein-Logik unterworfen sind, darf man getrost für ein wildes Gerücht halten. Selbstverständlich können auch sprachliche Aussagen ›deutlich bzw. dunkel‹ sein, und natürlich gibt es innerhalb von sprachlichen Kommunikationsprozessen ebenfalls Effekte des Mannigfaltigen, Vieldeutigen und Impliziten. Vor dem Hintergrund meiner Ausführungen über die wirklichkeits- und erfahrungstranszendierende Kraft des Begriffs lässt sich schon gar nicht leugnen, dass sich in der Sphäre der Sprache durchaus ein ›Horizont des Potentiellen‹ zu öffnen vermag. Gleiches gilt für den symbolischen Umgang mit dem ›Abwesenden oder Nichtigen‹, der – wie oben gezeigt – konstitutiv für die Freisetzung des menschlichen Begriffsvermögens ist.²² Ich streite nicht ab, dass insbesondere künstlerische Bilder ihre »Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten zieh[en]« (BOEHM 2007a: 49). Wohl aber fechte ich die Behauptung an, dass eine solche Liaison auf dem Gebiet der Sprache schier unmöglich ist. Noch einmal: Hinter diesen Kritikpunkten verbirgt sich nicht die These, dass das menschliche Selbst- und Weltverhältnis gänzlich sprachlich determiniert ist (nicht zuletzt Blumenberg würde gegen eine solche Auffassung protestieren²³); es geht mir ganz und allein um den Hinweis, dass die von Boehm in Anspruch genommenen Kategorien nicht exklusiv auf das Phänomen der Bildlichkeit bezogen werden können.

Die besondere Leistung der Sprache auf eine zweiwertige Logik zu reduzieren ist einigermaßen erstaunend. Nicht nur wird durch dieses Manöver die sinnliche Qualität diskursiver Praktiken künstlich heruntergespielt; auch zeugt es von einem eingeschränkten und unzeitgemäßen Logikverständnis. Nur am Rande sei erwähnt, dass es in der logischen Forschung spätestens seit Peirce – also schon seit mehr als einhundert Jahren – eine intensive Auseinandersetzung mit dem Problem der Vagheit gibt (vgl. HOOKWAY 2002: Kap. 6; WILLIAMSON 1994). Dessen ungeachtet behauptet Boehm, dass das Moment »sinnliche[r] Vielfalt [...] dem Logiker ein Gräuel sein mag«, während es auf Seiten des »Kunstfreundes Entzücken und tiefe Erleuchtung« mit sich bringen würde (BOEHM 2007a: 221). Allein: War es mit Nelson Goodman nicht gerade ein der Logik ausgesprochen zugetaner Philosoph, der den Gründen für die ausgeprägte semantische Unbestimmtheit bildlicher Symbolsysteme mit einem gewissen Erfolg auf den Grund zu gehen vermochte (vgl. GOODMAN 1997)? Ohne Frage ist Goodmans technische Theoriesprache unter anderem im Hinblick auf die Untersuchung ästhetischer Phänomene nicht immer leicht verdaulich. Außerdem lässt sich Goodman durchaus vorwerfen, den Aspekt der Erfahrung in seiner kognitivistischen Ästhetik nur unzureichend berücksichtigt zu haben. In Bezug auf die Unbestimmtheit bildlicher Erscheinungsformen gelangt er unter dem Strich hingegen zu keinen anderen Ergebnissen

²² Blumenberg hebt eigens hervor, dass die Pointe des Begriffs darin liege, »daß er in Verbindung mit der Negation treten kann« (BLUMENBERG 2007: 75).

²³ »Jede Philosophie, die unsere Möglichkeit des Zugangs zur Wirklichkeit von der Sprache abhängig macht [...], macht das Unsagbare auch im Sinne des noch nicht Gesagten heimatlos« (BLUMENBERG 2007: 104).

als Boehm – allerdings mit einem Unterschied: mithilfe seines komplexen symboltheoretischen Instrumentariums gelingt es ihm, die Hintergründe für die rätselhafte Unbestimmtheit bildlicher Darstellungen wesentlich präziser zu fassen als Boehm, der insbesondere durch seine Heranziehung eines hochgradig fragwürdigen Sprachbegriffs die Tendenz aufweist, Sachverhalte mehr zu *konstatieren* als zu *explizieren*.²⁴

5. »All media are mixed media«

Möglicherweise hängt die geringe Überzeugungskraft der boehmschen sprachkritischen Ikonologie damit zusammen, dass Boehm offenbar nicht akzeptieren kann, was für W.J.T. Mitchell, den Begründer des sogenannten *pictorial turn*, schon seit Jahrzehnten eine Selbstverständlichkeit ist, sprich: dass sich die Dimension des Diskursiven von derjenigen des Ikonischen unmöglich fernhalten lässt. Tatsächlich liegt ein wesentliches Verdienst Mitchells nicht etwa nur darin, gezeigt zu haben, wie hartnäckig sich Momente des Ikonischen in scheinbar rein diskursive Phänomene einzunisten pflegen; vielmehr konnte er ebenfalls unter Beweis stellen, mit welcher Beharrlichkeit Faktoren des Diskursiven selbst in den scheinbar puristischsten Bildwelten zur Geltung kommen (vgl. MITCHELL 1986; 1994). Die Vorstellung einer prinzipiellen Andersheit zwischen Bild und Sprache ist Mitchell daher ebenso fremd wie der Rückgriff auf eine medienpuristische Rhetorik.

Es darf natürlich nicht unterschlagen werden, dass ein charakteristisches Theoriemotiv Mitchells darin besteht, der Bestimmung des Bildbegriffs anhand von zeichen- und symboltheoretischen Kategorien (Sinn, Bedeutung, Kommunikation, Code usw.) entschieden entgegenzutreten. Auch Mitchell zufolge lässt sich innerhalb eines semiotischen Theorierahmens längst nicht alles über die mediale Spezifität bildlicher Darstellungen zur Sprache bringen, was für unsere rezeptive wie produktive Erfahrung mit Bildwerken relevant ist (vgl. MITCHELL 2005: 28ff.). Gleichwohl ist er weit davon entfernt, einer Austreibung des Semiotischen oder Diskursiven aus dem Prozess bildwissenschaftlicher Theoriebildung Vorschub zu leisten. Ganz im Gegenteil wird er seit *Iconology*, seiner ersten systematischen bildtheoretischen Abhandlung, nicht müde zu betonen, dass uns *sämtliche* Medienformate immer schon als Hybridbildungen begegnen würden. »All media are mixed media« (MITCHELL 2005: 215, Herv. im Original) – dieser Satz bringt eine der zentralsten medien-

²⁴ Dass Boehm kaum auf Autoren wie Goodman eingeht, mag folgenden Grund haben: Goodman repräsentiert für Boehm eben jene Theorietradition, die dem Bild angeblich immer schon Sprache unterschiebt (vgl. BOEHM 2007c: 28). Er wäre somit unter keinen Umständen der richtige Gewährsmann für ein puristisches Bilddenken, das von einer fundamentalen Differenz zwischen Bild und Sprache überzeugt ist. Schon gar nicht ließe sich mit dem bekennenden Konventionalisten und Nominalisten Goodman ein essenzialistisches Bilddenken starkmachen, für das es – wie weiter oben bereits zitiert – ganz ausdrücklich zur »Ontologie« des Bildes gehört, »im wörtlichen Sinne namenlos, sprachlos, a-phon und schweigsam« zu sein. Für Goodmans ausdrückliche Absage an puristische Bild- und Kunstideale vgl. GOODMAN 1984: Kap. IV.

theoretischen Thesen Mitchells kurz und bündig auf den Punkt. Mitchell hinterfragt mit diesem Leitspruch gewiss nicht die Möglichkeit, dass ein bestimmtes mediales Register (oder auch mehrere) im Verhältnis zu anderen ein größeres Gewicht aufweisen kann; unter keinen Umständen aber lässt sich nach seinem Dafürhalten die Wirksamkeit des »untergeordneteren« Medienregisters jemals vollständig negieren bzw. aufheben.

Und in der Tat: Noch die abstrakteste, dem Bild augenscheinlich unähnlichste Notation zehrt stets von der Kraft dessen, was sich in Anknüpfung an die jüngere Debatte um den Begriff der *Schriftbildlichkeit* als »Funktionslogik eines Sichtbarmachens« (KRÄMER/TOTZKE 2012: 14) bezeichnen lässt. Jede Schreib- und Inskriptionspraxis folgt – ebenso wie die gesprochene Sprache – sowohl einer *Logik des Sagens* als auch einer *Logik des Zeigens*.²⁵ Laut Sybille Krämer gilt es diesbezüglich sogar herzuheben, dass Schriftzeichen *ausschließlich* vermittels ihrer »notationale[n] Ikonizität« (KRÄMER 2003: 166) ein diskursives Potenzial verwirklichen können. Die ästhetische Dimension von Schriften ist sonach nicht bloß als ein unerhebliches Supplement zu betrachten; ganz im Gegenteil ist sie als »Bedingung der Möglichkeit« (KRÄMER 2003: 166) eines Übergangs vom Sinnlichen zum Diskursiven zu würdigen. Von Bedeutung ist dieser Hinweis insofern, als durch ihn eine Macht des Ikonischen erkennbar wird, die sich an der *Schnittstelle* zum Diskursiven entfaltet – an einem Punkt also, an dem sie der boehmschen Programmatik zufolge keineswegs in Sichtweite gelangen dürfte, denn schließlich wird in ihr davon ausgegangen, dass sich die Macht des Ikonischen nur in größtmöglicher Distanz zum Register des Diskursiven »unverkürzt« entfalten kann. Boehm würde sicherlich nicht in Abrede stellen, dass sich Momente des Ikonischen ebenfalls innerhalb der Schrift wie auch anderer diskursiver Medienregister bemerkbar machen können. Die sprachkritische Leitmotivik seines Ansatzes deutet indes zugleich darauf hin, dass Ikonizität an der Schnittstelle zum Diskursiven allenfalls in *degenerierter* Form in Erscheinung zu treten vermag. Jedenfalls wäre vor dem Hintergrund der normativen Prämissen des boehmschen Bilddenkens davon auszugehen, dass mit dem Konzept der Schriftbildlichkeit keinesfalls eine *starke* Form von Bildlichkeit angesprochen werden kann.

Dass innerhalb diskursiver Medien Faktoren des Sagens und des Zeigens gleichermaßen zum Vorschein kommen, erkennt Boehm durchaus an (in Abschnitt 4 hatte ich ja bereits darauf verwiesen, dass sich Boehm der Faktizität vielfältiger Verflechtungen zwischen Bild und Sprache bewusst ist). In Anlehnung an Blumenberg erinnert er etwa an die Metaphernpflichtigkeit der Sprache, um zu unterstreichen, dass der Aspekt des Zeigens »als Basis des Sagens« (BOEHM 2007a: 44) anzuerkennen sei. Im umgekehrten Fall aber, d.h. im Falle der Intervention des Diskursiven in das Reich des Ikonischen, scheint sich bei Boehm hingegen unmittelbar ein erhebliches Unbehagen einzustellen. Geht es um die Berührung des Ikonischen durch das Diskursive, so zeigt

²⁵ »Gleich Bildern sprechen auch Schriften »zu den Augen«; ihr Metier ist nicht nur das Sagen, sondern auch das Zeigen« (KRÄMER/TOTZKE 2012: 14).

sich Boehm auffallend weniger gelassen als Mitchell, der insbesondere in seinen frühen Schriften eindringlich darauf hingewiesen hat, dass sich der Schatten der Sprache gerade auch dort noch bemerkbar macht, wo man ihn am wenigsten erwartet. In einem Beitrag über die abstrakte Malerei, der sich kritisch mit den puristischen Forderungen Clement Greenbergs befasst, heißt es etwa:

[T]he wall erected against language and literature by the grid of abstraction only kept out a certain kind of verbal contamination, but it absolutely depended, at the same time, on the collaboration of painting with another kind of discourse, what we may call, for lack of a better term, the discourse of theory. If we summarize the traditional collaboration of painting and literature under the classic Horatian maxim, *ut pictura poesis*, as in painting, so in poetry, then the maxim for abstract art is not hard to predict: *ut pictura theoria*. [...] »[T]heory« is the »word« that stands in the same relation to abstract art that traditional literary forms had to representational painting. (MITCHELL 1994: 220; Herv. im Original)

Mitchell äußert diese Thesen, um zu demonstrieren, dass noch die puristischste Kunstpraxis maßgeblich von der Virulenz eines spezifischen Theoriediskurses zehrt. Für Mitchell steht deshalb auch außer Frage, dass die von Greenberg bewunderte »Kompromißlosigkeit der »ungegenständlichen« oder »abstrakten« Malerei« (GREENBERG 1940: 56) im Wesentlichen auf ein »Sprachspiel« gestützt ist, ohne das sich die besondere Radikalität und Originalität der modernistischen Malerei nicht ausreichend verständlich machen lasse: »for the meaning of [abstract] paintings is precisely a function of their use in the elaborate language game that is abstract art« (MITCHELL 1994: 235). Die ästhetische Pointe der abstrakten Malerei bestünde demzufolge nicht etwa darin, dass sie dem schweigsamen *Wesen* des Ikonischen *tatsächlich* am nächsten kommt, wie man als Leser Greenbergs (aber auch Boehms) meinen könnte; stattdessen gälte es zu konstatieren, dass sie wie jede andere ästhetische Darstellungspraxis auch mit einem normativ besetzten Diskurs über die Frage, was »wahre« Kunst zu sein und zu tun habe, parallel läuft. Ob aus diesem Grund oft nur solche Personen größeren Gefallen an dem finden können, was sich mit Boehm als *starkes* Bild bezeichnen ließe, die zugleich auch etwas von ästhetischer Theorie verstehen und/oder mit dem Jargon des etablierten Kunstdiskurses vertraut sind?

Ich möchte mit dieser Frage mitnichten die ästhetischen Ambitionen geringschätzen, die hinter den Schriften von Autoren wie Fiedler, Greenberg oder eben Boehm stehen. Allerdings möchte ich bezweifeln, dass ein *normativ* fundiertes Bilddenken dazu geeignet ist, einer *allgemeinen* Theorie des Bildes die Grundlage zu bereiten. Eine Bildtheorie, die einen Bildbegriff stark macht, dem letztlich nur Kunstbilder – genauer gesagt: *bestimmte* Formen des Kunstbildes – gerecht werden können, ist im Großen und Ganzen schlicht und einfach zu eng gestrickt. Weshalb nur solche Bilder die »eigenen Möglichkeiten« des Ikonischen zu aktualisieren vermögen, die – wie Boehms normatives Bildverständnis suggeriert – den Aspekt der gegenständlichen Repräsentation weitestgehend in den Hintergrund rücken lassen, ist nicht ohne Weiteres nachzuvollziehen. So spricht etwa nichts dagegen, unter anderem im

trompe l'œil – spricht: in einer Bildform, die den Aspekt der Abbildlichkeit auf die Spitze treibt – einen überaus instruktiven bildtheoretischen Prüfstein zu erkennen. Indem das trompe l'œil die Grenze zwischen Bild und Wirklichkeit spielerisch auf ein Minimum zu reduzieren versucht, gibt es nämlich nähere Auskunft über die epistemologischen wie phänomenologischen Voraussetzungen der Bildwahrnehmung. Wer sich von einem trompe l'œil in die Irre führen lässt, sieht nicht etwa die bildhafte *Repräsentation* eines Objektes, sondern *das Objekt selbst* in seiner leibhaftigen Präsenz. Der gesehene Gegenstand wird, anders gesagt, nicht im Modus eines Bildbewusstseins wahrgenommen, sondern als ein Objekt erfasst, das wie alle anderen leibhaftigen Wahrnehmungsdinge auch in vielfältiger Form wahrnehmbar ist. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb der von Plinius dem Älteren beschriebene Zeuxis angesichts eines von ihm nicht als illusorisches Gemälde durchschauten Bildes auf die Idee kommen konnte, einen lediglich piktural präsenten Vorhang wie ein »echtes« leinenes Stofftuch anfassen zu können, um in Erfahrung zu bringen, was sich unter diesem verbirgt (vgl. PLINIUS D. Ä. 1997: 57ff.). Darüber hinaus wird ersichtlich, weshalb sich das Phänomen des trompe l'œil im Sinne Mitchells als ein »Metabild« (»metapicture«) begreifen lässt (vgl. MITCHELL 1994: Kap. 2) – schließlich handelt es sich hierbei um ein Bild, das genutzt werden kann, um aufzuzeigen, welche Größen im Spiel sein müssen, um ein bestimmtes Objekt *als Bild* wahrnehmen zu können.

Faktoren der Referenzialität und Ähnlichkeit lassen sich sodann durchaus für eine allgemeine Reflexion auf die mediale Spezifität des Ikonischen in fruchtbarer Weise heranziehen. Auch innerhalb der Sphäre der Repräsentation lässt sich zu Einsichten gelangen, die für die Formulierung einer allgemeinen Theorie des Bildes von hohem Wert sind. Damit ist nicht gesagt, dass Aspekte der Abbildlichkeit ein notwendiges oder gar hinreichendes Kriterium zur Verfügung stellen, um dem Begriff des Bildes auf den Grund zu kommen.²⁶ Schon gar nicht soll angedeutet werden, dass eine bildnerische Praxis erst dann ihr volles Potenzial entfaltet, wenn sie die Differenz zwischen Ikonizität und Wirklichkeit zum Verschwinden bringt. Gerade im Hinblick auf die Malkunst ist Merleau-Pontys Bemerkung, das trompe l'œil repräsentiere keineswegs das »Ziel« der Malerei (vgl. Anm. 14), weiterhin Ernst zu nehmen. Zu bedenken ist jedoch, dass diese Aussage innerhalb eines spezifischen ästhetischen Theorierahmens vorgebracht wurde, dem zufolge die »naturgetreue« Abbildung etwaiger Objekte nicht dazu in der Lage sei, die darstellerischen Möglichkeiten der Malerei voll und ganz auszuschöpfen. Was für die Malerei als ästhetische Praxis gilt, muss indessen nicht im selben Maße für die Untersuchung allgemeiner bildtheoretischer Fragen gelten. Um zu verstehen, *wann* bzw. *wie* ein Objekt *als Bild* wirksam werden kann, ist es durchaus lohnenswert, Bildlichkeit an der Schnittstelle zur Sphäre der Repräsentation in Augenschein zu nehmen (vgl. HALAWA 2008; SCHOLZ 1993).

²⁶ Spätestens seit Oliver Scholz' Arbeiten zum Bildbegriff dürfte sich diese Idee ein für alle Malerschlagen haben (vgl. SCHOLZ 2004).

Wenn derlei Aspekte in Boehms sprachkritischer Ikonologie nicht ausreichend berücksichtigt werden, so vor allem deshalb, weil in ihr Faktoren der Repräsentation zugunsten eines puristischen bildtheoretischen Programms systematisch in den Hintergrund gerückt werden. Wie gezeigt, legt Boehm auf diese Weise den Grundstein für eine ausgesprochen zweifelhafte Dichotomie zwischen Bild und Sprache bzw. Ikonischem und Diskursivem. In Anlehnung an Mitchell ist des Weiteren zu bemerken, dass die Suche nach einer Reinform des Ikonischen aufgrund der genannten unauflösbaren Verflechtung zwischen Ikonizität und Diskursivität selbst unter heuristischen Gesichtspunkten als ebenso fehlgeleitet wie müßig zu beurteilen ist. In einer Passage, die sich abermals gegen Greenbergs Purismus richtet, schreibt Mitchell:

Perhaps the best answer to the purist who wants images that are only images and texts that are only texts is to turn the tables and examine the rhetoric of purity itself. In painting, for instance, the notion of purity is invariably explicated as a purgation of the visual image from contamination by language and cognate or conventionally associated media: words, sounds, time, narrativity, and arbitrary »allegorical« signification are the »linguistic« or »textual« elements that must be repressed or eliminated in order for the pure, silent, illegible visuality of the visual arts to be achieved. This sort of purity, often associated with modernism and abstract painting, is both impossible and utopian, which isn't to dismiss it, but identify it as an ideology, a complex of desire and fear, power and interest. It is also to recognize the project of the »pure image«, the unmixed medium, as a radical deviation from a norm understood to be impure, mixed, and composite. The purist's objection to the image/text, and to the heterogeneous picture of representation and discourse it suggests, turns out to be a moral imperative, not an empirical description. It's not that the claim that all media are mixed media is empirically wrong, but that these mixtures are bad for us and must be resisted in the name of higher aesthetic values. (MITCHELL 1994: 96f.)

Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass Boehm Mitchell in einem Brief versicherte, »die Bilder [keineswegs] von der Sprache völlig ab[grenzen]« (BOEHM 2007c: 34) zu wollen, so ist doch offenkundig, dass in Mitchells »Antwort an den Puristen« eine rhetorische Strategie kenntlich gemacht wird, die nahezu vollständig auf das im vorangegangenen Text rekonstruierte Projekt einer sprachkritischen Ikonologie bezogen werden kann. Ebenso wie der von Mitchell kritisierte Greenberg ist auch Boehm der Auffassung, dass diskursive Kategorien wie Wort, Text, Sujet und Zeichen die Möglichkeit zur Erfahrung genuiner – d.h.: schweigsamer, diskursiv »unkontaminierter« und somit *reiner* – Ikonizität nur künstlich verstellen würden. Wie der vorliegende Aufsatz deutlich gemacht haben dürfte, wird der utopische Traum von der Gewährung diskursiv »unbefleckter« Ikonizität auch im Falle Boehms mit einer gravierenden Sorge und tiefsitzenden Angst (»anxiety and fear«) verknüpft. Dass diese Sorge und Angst im von Mitchell skizzierten Sinne zudem ungemein ideologisch durchsetzt ist, unterstreicht nicht zuletzt der ausgesprochen reduktionistische Sprachbegriff, den Boehm seiner sprachkritischen Ikonologie zugrunde legt. Was Boehm herausarbeitet, ist trotz gewisser phänomenologischer Anleihen keine »empirische Beschreibung«, sondern ein normatives Ideal des Bildlichen, demgegenüber eine Vielzahl ikonischer Erscheinungsformen aufgrund ihrer »durchmischten« Medienbezüge nicht anders als depraviert erscheinen können. In einer Zeit, in der es vielerorts mittlerweile zum guten Ton

gehört, dem Paradigma der Sprache den Rücken zuzukehren, mag dieser Vorstoß einen gewissen Reiz besitzen; dem Projekt einer allgemeinen Theorie des Bildes kann und sollte er hingegen möglichst nicht als Maßstab dienen.

6. Schlussbemerkung

Dieser Aufsatz kann nicht beendet werden, ohne die in ihm geäußerten Vorbehalte gegenüber den sprachkritischen Voraussetzungen der boehmschen Bildtheorie zuvor in einen größeren Rahmen zu situieren. Ganz offensichtlich richten sich meine obigen Ausführungen in erster Linie gegen ein spezifisches bildtheoretisches Programm, das in der bildwissenschaftlichen Theoriedebatte der zurückliegenden zwanzig Jahre einen enormen Einfluss geltend machen konnte. Zugleich wenden sie sich aber auch gegen die zunehmende Tendenz, das Vorhaben einer ›Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften‹ im Ausgang einer regelrechten Dämonisierung des Sprachlichen bzw. Diskursiven in die Tat umsetzen zu wollen.²⁷

An der Legitimität des Versuchs, die sinnlichen Facetten des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses zu nobilitieren, kann meines Erachtens kein Zweifel bestehen. Viel zu lange wurde die Bedeutsamkeit von Faktoren der Leiblichkeit, Materialität und Sinnlichkeit für die Auseinandersetzung mit geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsfragen durch eine einseitige Privilegierung des Geistigen verkannt.²⁸ Dass der *linguistic turn* die Tradition einer Unterminierung des Sinnlichen zugunsten des Begrifflichen in vielerlei Hinsicht fortsetzte, dürfte ebenfalls unstrittig sein. Nichtsdestotrotz sollte den sprachkritischen Vorstößen, die innerhalb der jüngeren geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsliteratur vermehrt zu vernehmen sind (vgl. exemplarisch GUMBRECHT 2004; MERSCH 2010; SERRES 1998), mit einer gewissen Vorsicht begegnet werden. Zum einen kann der verbreitete Vorwurf einer *durchgängigen* logozentristischen Sinnlichkeitsvergessenheit der abendländischen Denkgeschichte nicht ohne Weiteres aufrechterhalten werden. Sowohl in der Semiotik als auch in der Sprachphilosophie hat es immer wieder Versuche gegeben, dem Stellenwert ästhetischer Einflussgrößen für die Konstitution von Sinn angemessen Rechnung zu tragen. Man mag diese Versuche für unzureichend oder sogar für gescheitert halten – und dennoch lässt sich nicht abstreiten, dass etliche Vertreter des inzwischen vielgeschmähten Paradigmas der Repräsentation sehr wohl ein ausgeprägtes Gespür für die sinnliche Dimension unseres In-der-Welt-Seins besessen haben.²⁹

²⁷ Ich spiele hier natürlich auf Kittlers gleichnamigen Sammelband aus dem Jahre 1980 an (vgl. KITTLER 1980).

²⁸ Für eine frühe Kritik dieser einseitigen Privilegierung vgl. DEWEY 2008b. Vgl. außerdem WALDENFELS 2000 sowie SHUSTERMAN 2008.

²⁹ Aus sprachphilosophischer Perspektive hat auf diesen Sachverhalt in den letzten Jahren unter anderem David Lauer hingewiesen (vgl. LAUER 2010; 2013). Vgl. des Weiteren VOLBERS 2011 sowie aus semiotischer Perspektive HALAWA 2009; 2013.

Zum anderen halte ich es für geboten, eine wichtige Unterscheidung im Blick zu behalten: Selbst wenn man zugibt, dass Fragen der Aisthesis – trotz der von mir genannten Ausnahmen – innerhalb der abendländischen Geistesgeschichte für gewöhnlich kein besonderer Stellenwert beigemessen worden ist, empfiehlt es sich, zwischen einem traditionell tonangebenden *Konzept* von Sprache und der Idee von *Sprache überhaupt* zu differenzieren. Was durch das Projekt der Sprachkritik zu Recht abgewiesen wird, ist die Vorstellung, die Spezifität des Sprachlichen bzw. Diskursiven mithilfe eines Prinzips der abstraktiven Relevanz restlos erfassen zu können. Nicht akzeptabel ist demgegenüber der Gebrauch einer Rhetorik, die den Eindruck erweckt, als sei mit der Kritik eines vorwiegend auf semiotisch-hermeneutische Sinn- und Deutungsfaktoren bezogenen *Analyseprinzips* zugleich ein durch und durch anästhetisches *Sprachprinzip* entlarvt worden, hinter dem sich das *allgemeine Wesen* von Sprache widerspiegeln würde. Nur weil etliche Sprachtheoretiker an der sinnlichen Phänomenalität der Dinge vorbeigehen und im Zuge dessen einen ästhetisch unsensiblen Sprachbegriff privilegieren, folgt daraus noch lange nicht, dass der Sprache selbst immer schon jegliche Sinnlichkeit abgeht.

Die geistes- und kulturwissenschaftliche Theoriedebatte ist sicherlich gut beraten, wenn sie sich von einer logozentristischen Tradition distanziert, »die uns nichts anderes übrigließ [...], als uns mit Beziehungen zu beschäftigen und uns mit Gegebenheiten zu begnügen, die sich aufs Sagen beschränkten« (SERRES 1998: 45). Ebenso ratsam ist es jedoch, das verständliche Unbehagen an einer »sprachfixierte[n] Kultur« (SERRES 1998: 311) nicht in einen anti-repräsentationalistischen Obskurantismus ableiten zu lassen. Wer sich nichts sehnlicher wünscht, als »daß die Sprache in mir verstummt« (SERRES 1998: 116), um auf diese Weise wieder in ein wahrhaft ästhetisches Verhältnis zur Welt treten zu können, vergisst offenbar nur allzu leicht, dass auch dieser Wunsch das Ergebnis einer diskursiven Geste ist. »Wer also nach einer Kunst ohne Symbol Ausschau hält, wird keine finden« (GOODMAN 1984: 86) – so schwer es auch sein mag, dies zu akzeptieren: diese Einsicht Nelson Goodmans ist für den Begriff des Bildes kaum weniger gültig als für die Praxis der Kunst oder das Problem der Erkenntnis.

Literatur

- BACHMANN-MEDICK, DORIS: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 2006
- BELTING, HANS: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München [C.H. Beck] 1990
- BLUMENBERG, HANS: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Anselm Haverkamp. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- BOEHM, GOTTFRIED: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: BOEHM, GOTTFRIED; HANS-GEORG GADAMER (Hrsg.): *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978, S. 444-471
- BOEHM, GOTTFRIED: Anschauung als Sprache – Nachträge zur Neuauflage. In: FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. Herausgegeben von Gottfried Boehm. München [Wilhelm Fink] 1991a, S. VII-XXII
- BOEHM, GOTTFRIED: Einleitung. In: FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. Herausgegeben von Gottfried Boehm. München [Wilhelm Fink] 1991b, S. XLV-XCVII
- BOEHM, GOTTFRIED: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: BOEHM, GOTTFRIED; HELMUT PFOTENHAUER (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München [Wilhelm Fink] 1995, S. 23-40
- BOEHM, GOTTFRIED: Sehen. Hermeneutische Reflexionen (1992). In: KONERSMANN, RALF (Hrsg.): *Kritik des Sehens*. 2. Auflage. Leipzig [Reclam] 1999, S. 272-298
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Bild in der Kunstwissenschaft. Interview mit Gottfried Boehm. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 11-21
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder (1994). In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 4. Auflage. München [Wilhelm Fink] 2006, S. 11-38
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007a
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Paradigma ›Bild‹. Die Tragweite der ikonischen Episteme. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Wilhelm Fink] 2007b, S. 77-82
- BOEHM, GOTTFRIED: Iconic Turn. Ein Brief. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Wilhelm Fink] 2007c, S. 27-36
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Zeigen der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED; SEBASTIAN EGENHOFER; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München [Wilhelm Fink] 2010, S. 19-53
- BÖHME, GERNOT: *Theorie des Bildes*. München [Wilhelm Fink] 1999
- BREDEKAMP, HORST: Wider die Bildangst der Sprachdominanz. In: MESSLING, MARKUS; UTE TINTEMANN (Hrsg.): *»Der Mensch ist nur Mensch durch*

- Sprache*«. *Zur Sprachlichkeit des Menschen*. München [Wilhelm Fink] 2009, S. 51-68
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin [Suhrkamp] 2010
- BÜHLER, KARL: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 3. Auflage. Stuttgart [Lucius & Lucius] 1999
- DEWEY, JOHN: *The Public and its Problems*. In: DEWEY, JOHN: *The Later Works*. Bd. 2: 1925-1927. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale [U of Southern Illinois P] 2008a, S. 235-372
- DEWEY, JOHN: *The Quest for Certainty*. In: DEWEY, JOHN: *The Later Works*. Bd. 4: 1929. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale [U of Southern Illinois P] 2008b, S. 1-250
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Vor einem Bild*. Übersetzt von Reinold Werner. München [Hanser] 2000
- FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*. 2 Bände. Herausgegeben von Gottfried Boehm. München [Wilhelm Fink] 1991
- FOUCAULT, MICHEL: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- FREEDBERG, DAVID: *The Power of Images. Studies in the Theory and History of Response*. Chicago [U of Chicago P] 1989
- GOODMAN, NELSON: *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übersetzt von Bernd Philippi. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997
- GRAVE, JOHANNES; ARNO SCHUBBACH (Hrsg.): *Denken mit dem Bild. Philosophische Einsätze des Bildbegriffs von Platon bis Hegel*. München [Wilhelm Fink] 2010
- GREENBERG, CLEMENT: Zu einem neueren Laokoon (1940). In: GREENBERG, CLEMENT: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Herausgegeben von Karlheinz Lüdeking. Übersetzt von Christoph Hollender. Amsterdam [Verlag der Kunst] 1997, S. 56-81
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- HALAWA, MARK A.: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*. Köln [Halem] 2008
- HALAWA, MARK A.: Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose. Materialität, Präsenz und Ereignis in der Semiotik von C. S. Peirce. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 32(1-2), 2009, S. 11-24
- HALAWA, MARK A.: *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*. Berlin [Kadmos] 2012
- HALAWA, MARK A.: Ästhetische Erfahrung als Schule der Semiotik. Überlegungen zu einer pragmatistischen Ästhetik. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 36(1-2), 2013, S. 71-92
- HOOKEYWAY, CHRISTOPHER: *Truth, Rationality, and Pragmatism. Themes from Peirce*. Oxford [UP] 2002

- HUBER, JÖRG: Vor einem Bild. Eine Forschungsskizze. In: HEßLER, MARTINA; DIETER MERSCH (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld [Transcript] 2009, S. 63-75
- JONAS, HANS: Homo pictor und die differentia des Menschen. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 15(2), 1961, S. 161-176
- JONAS, HANS: Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens (1994). In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 4. Auflage. München [Wilhelm Fink] 2006, S. 105-124
- KITTLER, FRIEDRICH (Hrsg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn [Ferdinand Schöningh] 1980
- KRÄMER, SYBILLE: ›Schriftbildlichkeit‹ Oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Krämer, Sybille; Bredekamp, Horst (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München [Fink] 2003, S. 157-176
- KRÄMER, SYBILLE; RAINER TOTZKE: Einleitung. Was bedeutet ›Schriftbildlichkeit? In: KRÄMER, SYBILLE; RAINER TOTZKE; EVA CANKIK-KIRSCHBAUM (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin [Akademie Verlag] 2012, S. 13-38
- KROIS, JOHN MICHAEL: More than a Linguistic Turn in Philosophy. The Semiotic Programs of Peirce and Cassirer. In: *Sats – Nordic Journal of Philosophy*, 5(2), 2004, S. 14-33
- LAUER, DAVID: Sinn und Präsenz. Über Transparenz und Opazität der Sprache. In: RAUTZENBERG, MARKUS; ANDREAS WOLFSTEINER (Hrsg.): *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. München [Wilhelm Fink] 2010, S. 311-324
- LAUER, DAVID: Leiblichkeit und Begrifflichkeit. Überlegungen zum Begriff der Wahrnehmung nach McDowell und Merleau-Ponty. In: GÜNZLER, INGO; KARL MERTENS (Hrsg.): *Wahrnehmen – Fühlen – Handeln. Phänomenologie im Wettstreit der Methoden*. Paderborn [Mentis] 2013, S. 365-381
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart [Reclam] 1987
- LIPPOLD, LUTZ: *Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgedehnten Mittelalter*. Leipzig [Peter Lang] 1993
- MAJETSCHAK, STEFAN: Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern. In: MAJETSCHAK, STEFAN (Hrsg.): *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München [Wilhelm Fink] 2005, S. 97-121
- MAJETSCHAK, STEFAN: Die Sichtbarkeit des Bildes und der Anblick der Welt. Über einige Anregungen Konrad Fiedlers für die Bild- und Kunsttheorie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 165-180

- MERLEAU-PONTY, MAURICE: Das Auge und der Geist (1961). In: MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Übersetzt von Hans Werner Arndt. Herausgegeben von Christian Bermes. Hamburg [Felix Meiner] 2003, S. 275-317
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: Der Zweifel Cézannes (1994). In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 4. Auflage. München [Wilhelm Fink] 2006, S. 39-59
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Causeries 1948. Radiovorträge*. Übersetzt von Joan-Catharine Ritter. Herausgegeben von Ignaz Knips, mit einem Vorwort von Bernhard Waldenfels. Köln [Salon] 2006
- MERSCH, DIETER: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: MERSCH, DIETER (Hrsg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München [Wilhelm Fink] 2003, S. 9-49
- MERSCH, DIETER: *Posthermeneutik*. Berlin [Akademie] 2010
- MITCHELL, W.J.T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago [U of Chicago P] 1986
- MITCHELL, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago [U of Chicago P] 1994
- MITCHELL, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago [U of Chicago P] 2005
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (1873). In: NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 1. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin [de Gruyter] 1999, S. 873-890
- PLATON: *Politeia*. In: PLATON: *Sämtliche Werke*, Bd. 2. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Herausgegeben von Ursula Wolf. 32. Auflage. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 2004, S. 195-537
- PLINIUS SECUNDUS D. Ä., GAIUS: *Naturkunde. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik. Lateinisch/Deutsch*. Herausgegeben. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. Düsseldorf [Artemis und Winkler] 1997
- RECKWITZ, ANDREAS: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin [Suhrkamp] 2012
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- SCHOLZ, OLIVER R.: When is a Picture? In: *Synthese*, 95(1), 1993, S. 95-106
- SCHOLZ, OLIVER R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung, 2., vollständig überarbeitete Auflage*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004
- SCHOLZ, OLIVER R.: Abbilder und Entwürfe. Bilder und die Strukturen der menschlichen Intentionalität. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 146-162

- SCHOLZ, OLIVER R.: Bild (2000). In: KARLHEINZ BARCK et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*. Bd. 1: Absenz – Darstellung. Stuttgart [J.B. Metzler] 2010, S. 618-669
- SCHWERZMANN, KATIA: Dimensionen des Graphismus: Die drei Pole der Linie. In: DRIESEN, CHRISTIAN et al. (Hrsg.): *Über Kritzeln. Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen*. Zürich [diaphanes] 2012, S. 39-57
- SERRES, MICHEL: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt/M. [Suhrkamp Verlag] 1998
- SHUSTERMAN, RICHARD: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge [Cambridge UP] 2008
- DA VINCI, LEONARDO: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. Übersetzt von Marianne Schneider. Herausgegeben von André Chastel. München [Schirmer/Mosel] 1990
- VOLBERS, JÖRG: Diesseits von Sagen und Zeigen: Eine praxistheoretische Kritik des Unsagbaren. In: VOLBERS, JÖRG; ROBERT SCHMIDT; WIEBKE MARIE-STOCK (Hrsg.): *Zeigen. Grunddimensionen einer Tätigkeit*. Weilerswist [Velbrück] 2011, S. 197-220
- WALDENFELS, BERNHARD: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Bd. 3. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999
- WALDENFELS, BERNHARD: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Herausgegeben. von Regula Giuliani. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2000
- WALDENFELS, BERNHARD: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- WIESING, LAMBERT: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Mit einem Vorwort des Autors zur Neuausgabe. Frankfurt/M. [Campus] 2008
- WIESING, LAMBERT: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin [Suhrkamp] 2013
- WILLIAMSON, TIMOTHY: *Vagueness*. London [Routledge] 1994
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen. In: WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Verkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984

Barbara Laimböck

**Heilkunst und Kunst. Ärztinnen und
Ärzte in der österreichischen
Malerei des 20. Jahrhunderts.
Eine sowohl künstlerische als auch
tiefenpsychologische Reflexion**

Abstract

The 20th century is called an age of contradictions. It was accompanied by psychoanalysis, working on the borderline between conscious and unconscious. In the 20th century the art of painting focused on the contradiction between visible and hidden meanings, too. This poster shows a selection of paintings and portraits created by Austrian artists, some of them physicians themselves. It demonstrates, that art is pursuing the same issue as psychoanalysis.

Anhand von zehn Gemälden, die einerseits auf einer künstlerischen, andererseits auf einer psychologischen Ebene betrachtet werden, wird vor allem ein Phänomen diskutiert, das zur Malerei im Speziellen, aber auch zur Kunst im Allgemeinen gehört: Brüche, Verbergen, Verdrängen, Abspalten sollen in einen Diskurs geholt und damit ›benennbar‹ werden. Die Malerei kann gleichzeitig ›verhüllen‹ und ›enthüllen‹. Damit überschreitet die Arbeit das ursprünglich genannte und in der Überschrift formulierte Ziel, ›Ärztinnen und Ärzte in der Malerei des 20. Jahrhunderts‹ darzustellen. Gleichzeitig wird deutlich, dass nur ein sehr kleiner Ausschnitt aus der Kunstgeschichte und der Kulturgeschichte bearbeitet werden konnte.

1. Einleitung

Warum soll gerade das ›Bild‹ von Ärztinnen und Ärzten in der Malerei des 20. Jahrhunderts untersucht werden? Haben sich in jenen 100 Jahren deren Ansehen, Selbstbewusstsein und Erscheinungsbild in der Öffentlichkeit gewandelt? Und wenn ja, wie und warum? Welche Form der Darstellung bzw. Selbstdarstellung wurde früher gewählt und welche heute? Sind die Gemälde, auf denen Mitglieder des Ärzteberufs dargestellt werden, sei es als Portraits, sei es in der Ausübung ihrer Profession, repräsentativ für die Ärzteschaft der Moderne?

Spiegeln sich in den künstlerischen Darstellungen die doppelbödigen Anforderungen an Ärztinnen und Ärzte wider? Nämlich einerseits etwas ›Besonderes‹ zu sein (Lebensretter, Humanist, altruistisches Vorbild u.v.a.), und andererseits ›Nichts Besseres‹ sein zu dürfen (keine Macht ausüben, die der Arztberuf mit sich bringt; angeblich riesiges Einkommen; Mitglied der ›High Society‹ u.v.a.). All diese Fragen will ich nur formulieren, ohne eine eigene Antwort darauf geben zu können.

Eine besonders wichtige Frage befasst sich mit der Motivation. Warum malen Ärztinnen und Ärzte? Der größere Teil der ›ärztlichen‹ Kunstwerke, die ich in dieser Arbeit vorstellen werde, wurde von Ärztinnen und Ärzten geschaffen, also gewissermaßen von ›Insidern‹. Ich finde das berechtigt und auch aus tiefenpsychologischer Sicht interessant, weil sich die speziellen (auch unbewussten) Anforderungen an den Arzt in seiner Malerei wiederfinden. Möglicherweise hat die ›künstlerische Tätigkeit‹, das Kreativsein beim Malen, eine heilsame Wirkung auf die ›ärztliche Seele‹. Die großen Spannungsbögen, die im Arztberuf integriert werden müssen, können im Kunstwerk nach außen projiziert werden und ihrerseits wieder eine Rückwirkung auf den Arzt-Maler haben. Braucht der alltägliche Umgang mit Krankheit und Sterben über den Weg der Reanimation den Gegenpol aus Kreativität und Vitalität?

2. Historischer Kontext

In der Antike gab es immer wieder längere Zeiträume, in welchen Ärzte eine wichtige gesellschaftliche Funktion inne hatten. Sie wirkten in einer Umgebung, die wir heute als fortschrittlich und wissenschaftsfreundlich bezeichnen würden. Aus diesen Zeiten gibt es auch die ersten erhaltenen Bildnisse von Ärzten während ihres Berufsalltags. Am bekanntesten und am besten dokumentiert ist die Zeit Galens (lat. Galenus), der in Rom lebte und dort eine Art Prominentenarzt war (um das Jahr 200 n. Chr.), später sogar Leibarzt des Kaisers (Commodus). Von ihm und seinem Umfeld sind Bildnisse erhalten, vor allem Mosaiken. Seine wissenschaftlichen Ansichten wurden erst im späten Mittelalter oder sogar erst in der Neuzeit revidiert (Die Lehre von den vier

Säften, Die Lehre von der Zubereitung von Arzneien, Die Lehre von den Krankheitszeichen und andere). Galen selbst hatte von Leichenöffnungen berichtet, die er und seine Schüler auch in Form von Zeichnungen dokumentiert haben sollen. Erst viel später konnte nachgewiesen werden, dass Galen selbst nie eine Sektion miterlebt hatte. Offenbar sind diese Zeichnungen die frühesten erhaltenen Belege der Beschäftigung von Künstlern mit der Medizin.

Nach dem Ende des römischen Reiches begann in Europa (im Gegensatz zum viel fortschrittlicheren Orient) eine dunkle Zeit, die geprägt war von wissenschaftlichem Rückschritt und Hilflosigkeit gegenüber katastrophalen Erkrankungen wie z.B. der Pest. Aus dem 14. und 15. Jahrhundert gibt es kaum bildhafte Darstellungen von Ärzten, sondern vor allem von Untergang und Ausgeliefert-Sein. Die Wende brachte die Renaissance mit ihrer Wiederentdeckung des antiken Erbes. Jetzt waren die meisten Künstler auch anatomisch ausgebildet, weil jetzt der Mensch in den Mittelpunkt der künstlerischen Darstellungen gelangte. Die ›Ärzte‹ als Berufsgruppe blieben aber im Abseits und das noch drei Jahrhunderte lang. Der Arzt hatte kaum ein besseres Ansehen und Einkommen als ein ›Bader‹, ein Friseur. Der ›Wundarzt‹ blieb wegen seiner Hilflosigkeit angesichts der Kriegsoffer eine Randfigur.

Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts setzte eine Umkehr der Wertvorstellungen in der öffentlichen Meinung ein. Dies geschah durch die Entdeckung antiseptischer Maßnahmen und durch die Vervielfachung operativer Optionen durch die Anästhesie.

3. Zehn Gemälde: Kunst und Psychologie

Ich habe zehn Kunstwerke ausgewählt, die ich unter künstlerischen und, wenn möglich, auch unter psychologischen Aspekten betrachten möchte.

- *Die Medizin* von Gustav Klimt
- *Hygieia* von Gerhard Kitzler
- *Der Arzt und Physiker Dr. Hugo Koller* von Egon Schiele
- *Sigmund Freud* von Karl Iro Goldblat
- *Alfred Adler* von Valentine Adler
- *Theodor Billroth* von Werner Horvath
- *Josef Mengele* von Werner Horvath

Hinzu kommen drei Bilder von mir: *Dyade*, *Triade*, *Der Mythos von Sisyphos*.

3.1 Die Medizin

Die Medizin gehört zu den so genannten ›Fakultätsbildern‹, mit denen Gustav Klimt in einer ambivalenten Weise von den Behörden der österreichisch-ungarischen Monarchie beauftragt worden war. Sie sollten monumentale Treppenaufgänge im ehrwürdigen Gebäude der Universität Wien ›schmü-

cken«. Dabei wusste man eigentlich im Voraus, dass es mit Klimt, seit langem als »enfant terrible«, bekannt, Probleme geben würde. Das Bild soll allegorisch die Medizin darstellen. Zusammen mit den anderen Fakultätsbildern, die in ähnlichem Stil gemalt waren, rief die *Medizin* in der Wiener Öffentlichkeit zwar keine moralische Entrüstung hervor wie manche anderen Gemälde, aber eine überwiegend schroff ablehnende Reaktion. Denn Klimt hatte dem Bild eine deutlich erotische Aura verliehen, und in der dargestellten Thematik war auch Klimts gesellschaftlicher und kultureller Pessimismus dezent spürbar. Sollten Erotik und gesellschaftliche Kritik in der Medizin (und in der Malerei) nichts zu suchen haben?



Abb. 1:
Gustav Klimt: *Die Medizin* (Detail mit Hygieia) 1900-1907. In: Werner Hofmann: *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg, 1977.

Der Nobelpreisträger Eric Kandel befasste sich in seinem 2012 erschienenen Buch *Zeitalter der Erkenntnis* auch mit diesen Fragen:

Klimt sollte »den Sieg des Lichtes über die Finsternis« darstellen. Im Jahr 1900 stellte er Philosophie vor, 1901 Medizin und 1903 Jurisprudenz. Alle drei Gemälde, die unter dem Einfluss des belgischen Malers Fernand Khnopff, einem Vertreter des Symbolismus, entstanden, waren stark metaphorisch und stießen bei einer Reihe von Fakultätsmitgliedern auf Ablehnung. Entweder waren sie zu erotisch, zu symbolisch oder zu schwer verständlich. Überdies wurden die von Klimt gemalten Körper als hässlich empfunden. Die Deckengemälde waren nicht nur vom Inhalt her provokant, sondern auch von der Komposition. In der Medizin sind die Figuren selbst zwar in drei Dimensionen wiedergegeben, doch ihre Zuordnung zu einander ist nicht dreidimensional. Demzufolge wirkt das Gemälde eher wie ein visueller Gedankenstrom und nicht wie ein zusammenhängendes Bild. Anstelle einer Szene, in die der Betrachter eintreten kann, scheint das Bild mehr einem Traum zu gleichen. Tatsächlich ähnelt es Freuds Beschreibung des Unbewussten in Träumen als »unvereinigte Brocken von visuellen Bildern«. Statt eine realistische Darstellung der Außenwelt zu liefern, erfasste Klimt somit das fragmentarische Wesen der un-

bewussten Psyche auf eine Weise wie kein anderer Künstler vor ihm. (KANDEL 2012: 133f.)

Die weibliche Gestalt, die wichtigste Figur im Bild, ist *Hygieia*, die Tochter des Gottes der Heilkunst, Asklepios. Ihr Symbol ist die Schlange, die auch heute noch im »Äskulapstab« die Ärzteschaft bildhaft repräsentiert. Es gibt eine zweite weibliche Gestalt, eine schwangere Frau, versteckt, nicht prächtig, nicht strahlend. Indem Klimt sein Gemälde so komponierte, wurde er einem der Grundansprüche der Kunst gerecht, nämlich der Darstellung des Verborgenen hinter dem Sichtbaren, und vor allem: dem Aufzeigen von »Brüchen«, von bereits geschehenen ebenso wie von bevorstehenden. Die Brüche, von denen ich spreche und die in allen gezeigten Bildern sichtbar werden, zeigen sich in Form von Spannungszuständen im Gemälde selbst wie auch im bewussten und unbewussten Gefühlserleben des Betrachters. Inhaltlich verläuft die Bruchlinie im Gemälde von Klimt zwischen der Großartigkeit der Göttertochter und dem Elend der im Abseits befindlichen Frau und ihrem Schicksal.

»Das Verborgene hinter dem Sichtbaren«, das ist auch der Gegenstand der tiefenpsychologischen Betrachtung von Kunst allgemein. Der Psychotherapeut wird im idealen Fall von einer Theorie geleitet, während der Künstler eher *intuitiv* arbeitet. Aus einem weiteren Grund lohnt sich ein Vergleich zwischen den beiden Professionen. Sie stellen *in ihrer Person selbst* vorhandene unbewusste innerseelische Zustände im »außen« dar, der Therapeut durch die Sprache, der Künstler durch sein Werk. Oft geht es dabei um die Frage, was der Künstler an gestalterischen Möglichkeiten heranzieht, um nicht mit seiner inneren Welt »alleine« zu sein bzw. was er unbewusst tut, um nicht in der Vielfalt möglicher Beziehungen und Konflikte »unterzugehen«. Die erste Konstellation entspräche einer *dyadischen*, die zweite einer *triadischen* Beziehungsstruktur.

Klimt galt als »Lebemann«, der viele Frauenbeziehungen hatte. Die wichtigste, jene zu Emilie Flöge, hat Klimt nicht legalisiert, und die erhaltenen Zeugnisse sprechen dafür, dass es sich um eine sehr intime, vertraute Beziehung handelte, aber nicht um eine Mann-Frau-Beziehung, die auch die Vorstellung einer Familie mit eingeschlossen hätte. So könnte die Darstellung der »Medizin« auch Klimts eigene Geschichte reflektieren, wenigstens teilweise.

3.2 *Hygieia*

Das zweite Bild ist von Gerhard Kitzler, einem zeitgenössischen Künstler und Arzt, und hat ebenfalls eine Darstellung der »Hygieia« zum Inhalt. Mich haben von Anfang an die Farb- und Lichtgegensätze und damit auch die Brüche im Bild angesprochen und deren Überwindung durch eine Metamorphose. Hygieia, in strahlendes Weiß gekleidet und damit auch Sauberkeit und »Hygiene« repräsentierend, erhebt sich genau an der Stelle, an der ein Musikinstrument schwer beschädigt zu sein scheint. Jedenfalls lässt die Linienführung vermuten, dass der Hals der Geige und der Steg für die Saiten gebrochen wurden. Hygieia, deren Metamorphose durch die prächtigen Schmetterlingsflügel

versinnbildlicht wird, bringt Heilung, zu der auch das Wasser im Vordergrund beitragen dürfte. Keine medizinische Hygiene kommt ohne das Wasser aus, das im Bild die Szene insgesamt widerspiegelt.



Abb. 2:
Gerhard Kitzler: *Hygieia*, 2009, Kunsthof Schloss Reinharz, Bad Schmiedeberg.

Wer hat die Geige zerbrochen? Ist das Musikinstrument ein Symbol für eine menschliche, vielleicht eine erotische Beziehung? Musikinstrumente werden auf Grund ihrer Form und auch auf Grund der Beziehung zwischen dem Musiker und der von ihm erzeugten Resonanz (lat. *resonare* = nachklingen) häufig zur verhüllten Darstellung von Beziehungen verwendet. Wenn man diese Betrachtungsweise zu Grunde legt, ist vermutlich ein Beziehungsdrama geschehen, vielleicht eine Trennung, und mit *Hygieia* wird der ›*Neubeginn*‹ möglich. ›*Neubeginn*‹ könnte im Sinne des Psychoanalytikers Michael Balint (1970) verstanden werden, der beschreibt, wie nach einer schweren seelischen Verletzung die von ihm so genannte ›Grundstörung‹ überwunden wird und dann Phänomene wie die Metamorphose *Hygieias* durchaus typisch sind. Explizit beschrieben wird von Balint der Purzelbaum einer Patientin in der Analysestunde.

3.3 Der Arzt und Physiker Dr. Hugo Koller

Das dritte Bild hat Egon Schiele gemalt. Der Titel ist *Der Arzt und Physiker Dr. Hugo Koller*. Es ist ein für Schiele eher ungewöhnliches Bild, weil es den Dargestellten aus einer ganz anderen Perspektive zeigt als die meisten anderen Schiele-Bilder. Indem der Blick mehr von oben auf die Gestalt des sitzenden Arztes fällt, rücken dessen Stirn und überhaupt seine Schädelpartie deutlich

ins Zentrum. Damit betont Schiele die Intellektualität, das Geistige, auch dargestellt anhand des aufgeschlagenen Buches und all der vielen ringsum aufgeschichteten Bände. Die Bücher umgeben den Arzt. Aber auch hier könnte ein Bruch vermutet werden, eine ›Rückseite‹ oder ›Kehrseite‹. Denn Schiele hat seinen Portraits und Akten meist eine Perspektive von unten her vorgegeben. So werden Sexualität, aber auch Verzweiflung und Tod, zum Leitthema Schieles. Aber, wie gesagt, im Bildnis des Doktor Koller hält die »Schranke« (FREUD 1908), welche durch Bücher und Intellekt aufgebaut wird. Die Schranke hält das Unbewusste und Tabuisierte ›draußen‹. Die Maler der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert waren in vielen Fällen, noch dazu wenn sie aus Wien stammten, mit dem Werk Freuds zumindest vertraut, einige verinnerlichten die psychoanalytische Erkenntnis vom Unbewussten. Schiele gehörte mindestens tendenziell zu ihnen.

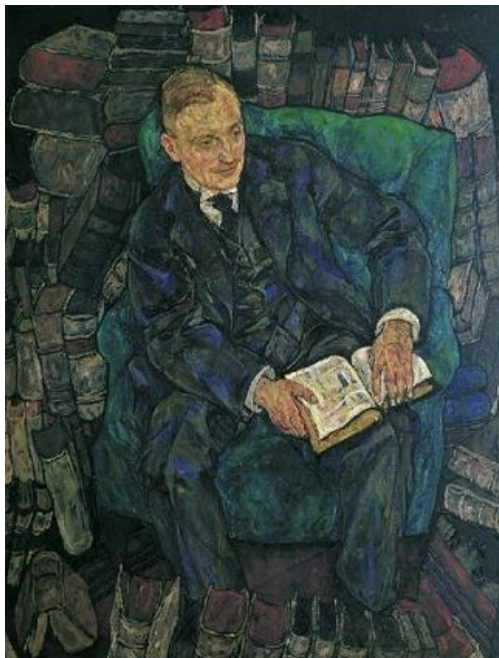


Abb. 3:
Egon Schiele: *Der Arzt und Physiker Dr. Hugo Koller*, 1918, Österreichische Galerie Belvedere, Wien.

Angeichts des Themas einer »Schranke« (»Verdrängung«, FREUD 1916/1917) stellt sich die Frage, warum ein angesehenes Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft vor hundert Jahren gerade Egon Schiele mit dem Portrait eines Arztes und Physikers beauftragte. Schiele galt bereits in jungen Jahren als ein Künstler, der sich von Extremen angezogen fühlte. Die meisten seiner Bilder befassen sich mit erotischen, fast pornographischen Sujets, aber auch mit Armut, Krankheit, Tod. Sollte Schiele gerade wegen der Gegensätzlichkeit zu Dr. Koller engagiert worden sein? Das könnte bedeuten, dass nicht nur ›Verdrängung‹ als Abwehrmechanismus zum Zuge gekommen ist, sondern dass die Abwehr über projektive Prozesse entwickelt wurde. Das heißt, dass das

Unangepasste, Triebhafte, Aggressive, Sexuelle auf den Maler projiziert und mit Hilfe seiner Person weiter bearbeitet wurde. Die vielen Bücher wären in diesem Sinne eine »geistige« Mauer. Es könnte projektive Identifizierung nötig gewesen sein, um inkompatible Inhalte im psychischen Erleben auseinander zu halten. Das heißt: Schiele, der grenzüberschreitende Künstler, bot sich, so meine Vermutung, unbewusst für alle Beteiligten an, die im eigenen Inneren verpönten Gedanken und Impulse aufzunehmen und den »Arzt und Physiker« gerade noch durch die Mauer aus Büchern zu schützen. Dass diese Bücher vermutlich nicht alle »sauber« waren, zeigen ihre chaotische Aufschichtung und ihre sehr wohl zu ahnende Verschmutzung.

3.4 Sigmund Freud

Kaum ein Wissenschaftler oder Philosoph hat mit seinen Entdeckungen das Bild der Welt derartig verändert wie Sigmund Freud, der Vater der Psychoanalyse. Freud entwickelte nicht nur eine Methode zur Behandlung seelischer Erkrankungen, sondern die Psychoanalyse als Kulturkritik und als philosophische Haltung fungierte als »Brücke« vieler geisteswissenschaftlicher Strömungen vom 19. ins 20. Jahrhundert. Besonders wichtig ist Freuds Lehre vom Unbewussten, die zur Basis aller tiefenpsychologischen Behandlungsmethoden wurde. Dabei wurden der bürgerlichen Gesellschaft eine ganze Reihe von »Kränkungen« zugemutet (Das »Ich«, das nicht »Herr im eigenen Haus« ist; Entdeckung der infantilen Sexualität; pessimistische Vorstellungen von Massenpsychologie). Im Kontext meiner Überlegungen zur Malerei des 20. Jahrhunderts nehme ich an vielen Stellen Bezug auf Freuds Erkenntnisse.

Der Maler des Portraits von Sigmund Freud ist Karl Iro Goldblatt, ein zeitgenössischer Künstler. Er war Mitglied des Kommuneexperiments »Friedrichshof«, das vom Wiener Aktionisten Otto Mühl initiiert worden war. Goldblatt fand nach der Zeit in der Kommune seinen eigenen Stil.

In seinem Freud-Portrait setzt sich der Maler mit dem Tod und mit Freuds jahrzehntelangem Kampf gegen seine Krebskrankheit auseinander. Die Farben sind kühl und assoziieren Eis und Einsamkeit. Besonders betroffen ist die Kopfparte des Porträtierten und damit der Sitz der Vernunft, zu der Freud in ängstigenden und schmerzhaften Phasen seines Erlebens Zuflucht suchte.



Abb. 4:
Karl Iro Goldblatt: *Sigmund Freud*, im Besitz des Künstlers.

Meiner Ansicht nach verläuft die »Bruchlinie«, die innere Widersprüche verkörpert, nicht nur zwischen Bewusstem und Unbewusstem, sondern noch mehr zwischen einer pessimistischen und einer optimistischen Sicht auf die Welt, verkörpert durch ein duales Triebkonzept, an dem Freud bis zu seinem Tod festhielt.

3.5 Alfred Adler

Alfred Adler, der Begründer der Individualpsychologie, war ein Schüler Freuds in Wien und nach C.G. Jung der zweite große Dissident der psychoanalytischen Bewegung. Heute wird Adler mit seinem Konzept der »Minderwertigkeit« und der »Überkompensation« zu den Pionieren der Objektbeziehungstheorie und der Narzissmustheorien gerechnet. Im Gegensatz zu Freuds Psychoanalyse ist die Individualpsychologie mehr an realen Erfahrungen und Traumatisierungen orientiert. Weltweit ist die Individualpsychologie in verschiedene Therapieansätze integriert worden und ist daher als eigenständiges Verfahren kaum noch Gegenstand ärztlicher und psychologischer Ausbildungen.

Die »Bruchlinie« (BALINT 1970) Adlers entspricht derjenigen seiner Abspaltung von Freuds Psychoanalyse, die vergleichsweise einen größeren Wert auf die Untersuchung unbewusster Vorgänge legt, während andererseits Alfred Adlers Individualpsychologie reale Traumatisierungen stärker in den Vordergrund stellt.

Das Portrait wurde von Adlers Tochter Valentine geschaffen, die 1942 in einem sowjetischen Lager gestorben ist.

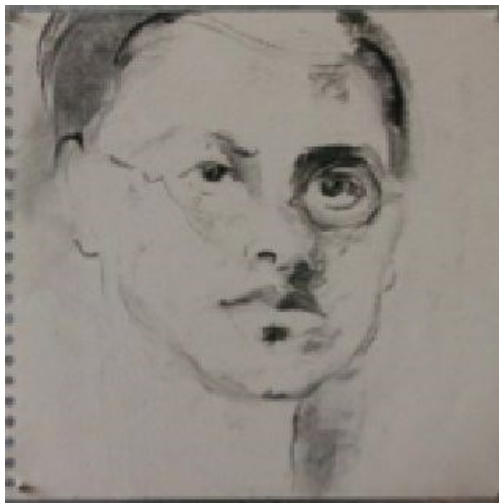


Abb. 5:
Valentine Adler: *Alfred Adler*, Privatbesitz.

Dieses Werk ist das einzige hier vorgestellte, das von einer nahen Verwandten geschaffen wurde und daher mit größter Wahrscheinlichkeit einen sehr subjektiven Eindruck vermittelt. Der Psychiater Adler wirkt nach innen orientiert, hat aber dennoch eine spürbar warme Ausstrahlung. Der Betrachter kann erfassen, dass weniger ein repräsentierendes, also symbolisches Gemälde vorliegt, sondern ein subjektives, das auch dem Konzept der Individualpsychologie zu Grunde liegt.

3.6 Theodor Billroth

Bild sechs ist ein Werk von Werner Horvath, einem zeitgenössischen Künstler und Arzt, und stellt den berühmten Wiener Chirurgen Theodor Billroth dar. Es ist gemalt im typischen konstruktivistischen Stil Horvaths, mit sehr kräftigen, leuchtenden Farben. Der Blick des Betrachters wird auf das »Fenster« im Kopf des Chirurgen und den darin auftauchenden Operationssaal gelenkt. Dort, in der helfenden und rettenden Rolle, findet das Leben des Chirurgen und vielleicht das des Arztes im Allgemeinen statt. Der Bruch, nach dem ich in allen hier vorgestellten Bildern gesucht habe, läuft sehr oft entlang einer Trennungslinie von Macht und Ohnmacht, von Sadismus und Einfühlung, von Helfen und von Missbrauchen. Billroth gehört in diesem Sinne zu den »Guten«, ein scharfer Gegensatz zu den Ärzten, die in der Zeit nach Billroth, in der dunklen Zeit des Nationalsozialismus, unglaublich grausame Verbrechen im Namen der Medizin verübten. Aber wie klar ist die Trennlinie denn eigentlich? Jeder Chirurg begeht eine Körperverletzung, wenn er mit dem Skalpell arbeitet. Jeder Intensivmediziner muss sich fragen, ob und wann er bei unheilbar Kranken und Leidenden lebensverlängernde Maßnahmen beendet. Diese Art, Macht auszuüben, setzt eine integrierte Persönlichkeit voraus. Als eine solche gilt Theodor Billroth, der nicht nur wegen der von ihm eingeführten und auch

heute noch angewandten Techniken in der Magen Chirurgie ein »berühmter« Arzt war.



Abb. 6:
Werner Horvath: *Theodor Billroth*, 1994, im Besitz des Künstlers.

3.7 Josef Mengele

Bekannt bis heute ist der Arzt, den Bild sieben zeigt, das ebenfalls von Werner Horvath geschaffen wurde, sehr wohl auch. Aber er verkörpert ein Maximum an negativer Berühmtheit, einen Menschen, dem eine integrierte Persönlichkeit und ein lebendiges Überich mit Sicherheit vollkommen fehlten. Es ist der berühmte KZ-Arzt Josef Mengele, auch »Todesengel von Auschwitz« genannt. Das Bild zeigt nur seinen Kopf, der vollkommen gespalten dargestellt wird, wie auch die ganze Persönlichkeit Mengeles gespalten war. Konturiert gemalt ist nur die linke Gesichtshälfte, während die rechte Seite und das rechte Auge abstruse, unmenschliche Gebilde zeigen. Mengele ist der personifizierte Sadismus. Seine Macht ist absolut, sein Narzissmus grenzenlos. Dahinter verblassen die Opfer, jene vier Gestalten, die im Gegensatz zum Täter ein menschliches Antlitz haben, aber »bedeutungslos« erscheinen.

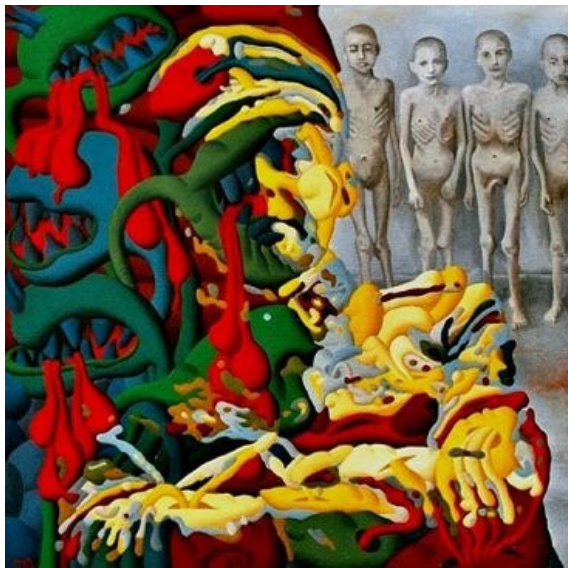


Abb. 7:
Werner Horvath: *Josef Mengele*, 2004, im Besitz des Künstlers.

Mengele war die Personifizierung der ›Rampe‹ in Auschwitz, der Herr der gefürchteten Triage, der in Sekunden aus eigener Machtfülle heraus über Leben und Tod entschied. Die grellen Farben des Bildes erzeugen keine lebendigen Gefühle, sondern Grauen und ein Sich-abwenden-Wollen. Der Bruch zeigt sich hier in doppelter Weise: Der Arzt Mengele selbst ist gespalten durch seine gestörte Persönlichkeit. Aber auch der Betrachter kann sich dem Bruch nicht entziehen: Wegschauen ist keine Option!

3.8 Exkurs zu Dyade und Triade

Kunst ereignet sich immer in einem Spannungsfeld zwischen Dyade und Triade. Auch wenn der Künstler noch alleine ist mit der leeren Leinwand, handelt es sich nur vordergründig um eine dyadische Situation. Im Unbewussten ist die ›Leere‹ längst mit Bildern, Stimmungen und Figuren bevölkert (triadisch).

Im Grunde sind alle zwischenmenschlichen Beziehungen triadisch strukturiert, weil jedes Kind zwei Eltern hat. Dennoch hat es sich für den klinischen Gebrauch bewährt, am Konzept auch einer Dyade festzuhalten. In der Praxis ist die Verteilung dyadischer und triadischer Beziehungselemente sehr asymmetrisch und subjektiv. Das Konzept der Dyade eignet sich vor allem zur Einschätzung der Intensität und Geschwindigkeit regressiver Prozesse.

3.9 Dyade

Die letzten drei Bilder sind von mir. Zunächst das Bild mit dem Titel *Dyade*. Ich habe es inhaltlich und formal der *Pietà* Michelangelos nachempfunden. Es zeigt das Sterben eines jungen Mannes in den Armen einer Frau, der Intensivmedizinerin, die gesichtslos bleibt. Der junge Mann stirbt also nicht in den

Armen der Mutter. Dieses Sterben ist ein dyadisches Geschehen, aber diese Dyade des Sterbens enthält nicht Möglichkeiten, die eine Mutter-Kind-Dyade vermitteln kann, Spielen, Kuscheln, Sich-halten-lassen. Diese Beziehungserfahrungen fehlen in der dargestellten Situation völlig. Und es ist gerade die Intensivmedizin, die ein ›Gesicht‹ braucht, um die Anonymität des Leidens oder des Sterbens erträglich zu machen. Dazu gehört, das Kranksein nicht auszugrenzen, also auch hier: keinen Bruch zuzulassen.



Abb. 8:
Barbara Laimböck: *Dyade*, 2013, im Besitz der Künstlerin.

Maltechnisch wird die Auflösung der Grenzen innerhalb der Dyade durch die verschwommenen Konturen dargestellt. Dies wird durch die Verwendung eines Schwamms anstatt eines Pinsels zum Auftragen der Farben erreicht. Der Tiefe der Regression entspricht die Wahl der Farben, nämlich vorrangig rot und grün.

3.10 *Triade*

Als Kontrast dazu verstehe ich das Bild mit dem Titel *Triade*. Er verweist auf die göttliche Dreifaltigkeit, auf etwas Heiliges, Sakrales, nicht wirklich zu Benennendes, wie es oft im Operationssaal entsteht. Die beiden Figuren im Vordergrund, eine Ärztin und ein Arzt, konzentrieren sich auf ihre Arbeit, die vielleicht in jener sakralen Atmosphäre stattfindet. Brüche gibt es aber auch hier. Die meisten Ärzte, die in Operationssälen arbeiten oder gearbeitet haben, kennen das Phänomen, dass eine ›heilige‹ Stimmung schlagartig umschlagen kann in eine ›profane‹, eventuell sogar ›ordinäre‹, in der Witze erzählt werden oder in der geblödet wird/werden muss. Es liegt nahe, darin ein Abwehrphänomen zu sehen, eben jenen Bruch. *Triade* wird mit existenziellen Themen assoziiert, mit Geburt und Tod. Durch die Geburt kommt ein ›Dritter‹, ein Kind,

in eine Zweierbeziehung, eine Dyade, hinein. Diese wird dadurch vollkommen verändert. Eine andauernde Reflexion der Beziehung ist die Folge und eine alltägliche Notwendigkeit (vgl. ERMANN 1985). Die mittlere Figur, blasser als die anderen, könnte das reale oder phantasierte Kind repräsentieren, aber auch den ärztlichen Beruf, der in vielen Partnerschaften eine triangulierende Bedeutung bekommt und zum ›Ersatzpartner‹ werden kann.



Abb. 9:
Barbara Laimböck: Triade, 2013, im Besitz der Künstlerin.

Die Abgegrenztheit von zwei Figuren (die dritte bleibt im Vergleich dazu unbestimmt) wird durch präzise Pinselstriche und deutlichen Kontrast zur Umgebung betont.

3.11 *Der Mythos von Sisyphos*

Das Bild *Der Mythos von Sisyphos* ist aus meinen Gedanken über Albert Camus hervorgegangen. Sein Lebensstil, elegant, geheimnisvoll, kettenrauchend, alkoholzugeneigt, könnte auch auf einen Intensivmediziner oder Anästhesisten passen. In seinem Werk *Le Mythe de Sisyphe* kommen existenzielle Themen (Suizid, Tod, Hoffnungslosigkeit und vor allem Sinnlosigkeit) an prominenter Stelle vor (CAMUS 2006a). Als einer der wichtigsten Protagonisten der Philosophie des Existenzialismus bemerkte Camus, man könne sich anderen philosophischen Themen erst zuwenden, wenn die Frage des Suizids geklärt sei. Darin ist ein erheblicher Zynismus verborgen, der eine Schutzfunktion hat. Auf die Spitze getrieben wird diese Haltung in Camus Roman *Der Fremde* (CAMUS 2006b). Der Titel ist eine Metapher für ›Das Fremde in uns‹, das Gebrochene, Abgespaltene, noch nicht oder nicht mehr Integrierte. Ähnliche Haltungen finden sich oft bei Anästhesisten und Intensivmediziner, und in dieser Identifikation habe ich mein Porträt des modernen Sisyphus dargestellt. Jedenfalls ist es ein alarmierendes Faktum, dass unter Anästhesisten und Intensivmediziner die Suizidrate enorm hoch ist.



Abb. 10:
Barbara Laimböck: *Der Mythos von Sisyphos*, 2013, im Besitz der Künstlerin.

4. Abschließende Betrachtungen

Bei den zehn hier besprochenen Bildern handelt es sich um eine Auswahl durch mich. Bei meiner Recherche war ich überrascht, wie wenige Darstellungen des Themas in Österreich existieren. Ich wollte von zwei renommierten Künstlern (Gustav Klimt und Egon Schiele) je ein Bild vorstellen, das nicht nur den ›Arzt‹ oder die ›Medizin‹ thematisiert, sondern auch den Kontext der Zeit Anfang des 20. Jahrhunderts. Künstlerisch und psychologisch bedeutsam ist es dann, nach Abwehrstrukturen, Brüchen, Verdrängung Ausschau zu halten. Provokateure und Grenzüberschreiter und damit Künstler, die Verborgenes sichtbar machten, waren Klimt und Schiele mit Sicherheit, ebenso Karl Iro Goldblatt, der Aktionist. Natürlich weiß ich, dass man ihr Werk auch unter ganz anderen Gesichtspunkten verstehen und auf sich wirken lassen kann.

Die anderen Bilder haben dezidiert einen Bezug zur modernen Medizin und sind alle von Künstlern geschaffen worden, die selbst Ärzte oder deren nahe Verwandte sind. Beabsichtigt ist die Nachbarschaft der Bildnisse von Theodor Billroth und von Josef Mengele. Das Gute und das Böse stoßen dicht aneinander, und es braucht immer wieder Erinnern, Betrauern, Nicht-Wegsehen.

Abschließend möchte ich mich sehr herzlich bei Gerhard Kitzler, Werner Horvath und Karl Iro Goldblatt bedanken. Sie gaben mir gerne die Erlaubnis, insgesamt vier der im Artikel besprochenen Bilder für diese Publikation zu verwenden.

Literatur

- BALINT, MICHAEL: *Therapeutische Aspekte der Regression. Die Theorie der Grundstörung*. Übersetzt von Käte Hügel. Stuttgart [Klett-Cotta] 1970
- CAMUS, ALBERT: *Der Mythos des Sisyphos* (1946). Übersetzt von Hans Georg Brenner und Wolfdietrich Rasch. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 2006a
- CAMUS, ALBERT: *Der Fremde* (1946). Übersetzt von Uli Aumüller. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 2006b
- ERMANN, MICHAEL: Die Fixierung in der frühen Triangulierung. In: *Forum Psycho Anal*, 1, 1985, S. 93-110
- FREUD, SIGMUND: Charakter und Analerotik. In: FREUD, SIGMUND: *Gesammelte Werke*. Bd. VII. Frankfurt/M. [Fischer] 1908
- FREUD, SIGMUND: Die Verdrängung. In: FREUD, SIGMUND: *Gesammelte Werke*. Bd. X. Frankfurt/M. [Fischer] 1915
- FREUD, SIGMUND: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: FREUD, SIGMUND: *Gesammelte Werke*. Bd. XI. Frankfurt/M. [Fischer] 1916/1917
- KANDEL, ERIC: *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*. Rohrbach [Seidler] 2012

Martina Sauer

Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois

Abstract

Ernst Cassirer as well as his followers the American philosopher Susanne K. Langer and John M. Krois postulate a non-discursive and functional relevance of forms. Exposed by the arts this assumption proves to be valid for all kinds of life (man, animals, and plants) as well as the machines (technics). Herein, the nearness to pragmatism becomes obvious. But the significance of symbolic meaning man is putting forth depends not only on relational-logical actions but vital-affective (emotional) aspects. In conclusion the notion of aesthetics changes too. Its relevance for actions shall be shown by the following research work.

Sowohl Ernst Cassirer als auch nachfolgend die amerikanischen Philosophen Susanne K. Langer und John M. Krois gehen von einer nicht-diskursiven und zugleich funktionalen Relevanz von Formen aus. Doch nicht nur für die Künste, die diesen Zusammenhang offenlegen, sondern für alle Arten von Leben (Mensch, Tier und Pflanze) ebenso wie für Maschinen (Technik) erweist sich diese Annahme als grundlegend. Die Nähe zum Pragmatismus wird darin erkennbar. Für die symbolische Auslegung jedoch, wie sie dem Menschen eigen ist, gelte darüber hinaus, dass diese nicht nur von einem relational-logisch organisierten ›Tun‹, sondern von vital-affektiven (emotionalen) Aspekten abhängt. Dass dieser Schluss dann auch den Begriff von Ästhetik verän-

dert und diesen für handlungsrelevante Aspekte öffnet, soll die nachfolgende Untersuchung zeigen.

1. Einleitung

Inwiefern vermag ein Funktions- statt ein Substanzbegriff, wie es Ernst Cassirer nahelegt, Grundlage für eine kulturelle Entwicklung sein? Indirekt unterstellt damit Cassirer, dass es eine Grammatik der Kultur gebe, die dessen Ansatz in die Nähe der Semiotik rückt.¹ In der Begegnung mit der Philosophie Ernst Cassirers aus der Perspektive der Kunstgeschichte und Kunstphilosophie eröffnete sich zu dieser Frage ein möglicher Antworthorizont (vgl. SAUER 2008). Demnach beruhen, wie hier mit Bezug zur Ausgangsfrage als These formuliert werden soll, sowohl Prozesse der Gestaltung bzw. der Produktion von symbolischen Formen als auch solche der Rezeption derselben, um die es Cassirer im Wesentlichen in der von ihm ausgearbeiteten *Philosophie der symbolischen Formen* geht, auf einer ursprünglich *nicht-diskursiven Formauffassung*. Vor dem Hintergrund der doppelten Ausrichtung vermag diese insofern als ein Funktionsbegriff verstanden werden. Bemerkenswerterweise zeichnet sich dieses ursprünglich nicht-diskursive Formverständnis am deutlichsten in der von Cassirer nur ansatzweise ausgearbeiteten Kunsttheorie ab (vgl. HINTSCH 2000: insb. 276; RECKI 2000: 18ff.; 2002; SAUER 2010; SCHEER 2003; 2004). Eine Bestätigung dieser Annahme eröffnen die beiden amerikanischen Philosophen Susanne K. Langer und der am 30. Oktober 2010 verstorbene John M. Krois, die Cassirers Konzeption aufgreifen.² Deren jeweilige ästhetische Theorie beruht, so zeichnet sich parallel bei deren Relektüre ab, auf denselben Voraussetzungen. Wobei es gerade die funktionale Struktur der nicht-diskursiven Formauffassung ist, die zudem eine Nähe zum Pragmatismus und damit indirekt auch zur Semiotik erkennbar werden lässt. Langers Herkunft aus der Prozessphilosophie Alfred North Whiteheads (vgl. hierzu LACHMANN 2000: 47ff.) und Krois' wiederholte Auseinandersetzung mit der »Semeiologie« Charles S. Peirces unterstreichen diese Verbindung (vgl. KROIS 2011: 65-75, 92-112, 163-174, 183ff., 275, 294ff.; vgl. ergänzend die Rezension dazu: SAUER 2013a) (Abschnitt 1). Zugleich eröffnet gerade diese erkennbare Nähe von Pragmatismus und Ästhetik Fragen. Denn, wie lässt sich ein von Funktionszusammenhängen geprägtes Modell gerade mit Kunst vereinbaren? Hier eröffnet sich ein Widerspruch zur Tradition der Ästhetik, die sich trotz ihrer Verwurzelung in der Aisthetik gegenüber einer funktionalen Auslegung bis heute äußerst skeptisch zeigt. Dass sich gerade sowohl für Cassirer als auch Langer und Krois dieser Verdacht als unbegründet erweist und dann

¹ Noch Dieter Mersch äußerte sich zu diesem Zusammenhang sehr skeptisch: »Eine solche Grammatik der Funktionen hat Cassirer indessen nirgends explizit ausgeführt. Sie bleibt Desiderat, das aus dem Gesamtwerk bestenfalls indirekt abgeleitet werden kann« (MERSCH 2003: 7).

² Letzterem möchte ich diese Untersuchung in herzlicher Erinnerung an sein Interesse und die aktive Zusprache noch kurz vor seinem Tod am 23.10.2010 widmen.

doch – gerade vor dem Hintergrund der aufzeigbaren grundlegenden Funktion nicht-diskursiver Formauffassung für die kulturelle Entwicklung – zu einem Überdenken der ästhetischen Theorie veranlasst, soll nachfolgend vertiefend gezeigt werden (Abschnitt 2).

2. Nicht-diskursive Formauffassung als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozessen

2.1 Ernst Cassirer: Ausdruckstheorie

Grundlage für die Annahme, dass Cassirer von einer nicht-diskursiven Formauffassung ausgeht, auf der die kulturelle Entwicklung des Menschen aufbaut, bilden dessen Untersuchungen in den drei Bänden zur *Philosophie der symbolischen Formen*, die zwischen 1923 und 1929 erschienen. Vor dem Hintergrund der Frage, »Wie verstehen wir Welt?«, gerade auch im Unterschied zum Tier (vgl. hierzu HARTUNG 2004), widmete sich Cassirer im ersten Band der Sprache, im zweiten vertiefend dem mythischen Denken und im dritten der Phänomenologie der Erkenntnis. Die Untersuchungen dazu führten Cassirer im dritten Band an einen Punkt, der für die hier verfolgte Annahme wesentlich ist, an dem er zusammenfassend festhält, dass der Ursprung unseres Vermögens, die Welt als symbolisch bedeutsam zu erfassen, in einer Wahrnehmungsweise liegen müsse, die nicht sachlich sei (vgl. CASSIRER 1964, Bd. 3: 86). Sie beruhe vielmehr auf einer »starken und triebhaften Unterschicht« (CASSIRER 1964, Bd. 3: 78) und wird von ihm weiterführend als *Ausdrucks-Wahrnehmung* festgehalten. Diese wirke vor jeder mythischen, sprachlichen, künstlerischen oder begrifflichen Bewusstseinsleistung bzw. den symbolischen Formen, die diese je hervorbringen. Demnach bilde die Ausdrucks-Wahrnehmung den gemeinsamen Boden, »dem alle jene Gestaltungen in irgendeiner Weise entsprossen sind und dem sie verhaftet bleiben« (CASSIRER 1964, Bd. 3: 95). Ein »Absehen«, so Cassirer, sei von dieser ursprünglichen Zugangsweise zur Welt nicht möglich: »keine noch so weit getriebene Abstraktion vermag diese Schicht als solche zu beseitigen und auszulöschen« (CASSIRER 1964, Bd. 3: 86). Auf die Frage, was und wie wir wahrnehmen, verweist Cassirer konkret auf Bewegungsgestalten und Raumformen, deren zugleich lebendige Erscheinungsweisen entsprechend als lebendig bewegt aufgegriffen werden:

In Wahrheit bedeutet innerhalb dieses Horizontes, die Ausdrucks-Wahrnehmung gegenüber der Ding-Wahrnehmung nicht nur das psychologisch-Frühere [...]. Sie hat ihre spezifische Form, ihre eigene »Wesenheit«, die sich nicht durch Kategorien, die für die Bestimmung ganz anderer Seins- und Sinnregionen gelten, beschreiben, geschweige durch sie ersetzen lässt. [...] Im Spiegel der Sprache [...] lässt sich zumeist noch unmittelbar erkennen, wie alle Wahrnehmung eines »Objektiven« ursprünglich von der Erfassung und Unterscheidung gewisser »physiognomischer« Charaktere ausgeht, und wie sie mit diesen gleichsam gesättigt bleibt. Die sprachliche Bezeichnung einer bestimmten Bewegung etwa birgt fast durchweg dieses Moment in sich: Statt die Form der Bewegung als solche, als Form eines objektiven raum-zeitlichen Geschehens, zu beschreiben, wird vielmehr der Zustand genannt und sprachlich fixiert, von dem die betreffende Bewegung der Ausdruck ist. »Raschheit«, »Langsamkeit« und zur Not noch »Eckigkeit« [...] mögen rein mathematisch verstanden werden; dagegen »Wucht«, »Hast«, »Gehemmtheit«, »Umständlichkeit«, »Übertriebenheit« sind ebenso sehr Namen für Lebenszustände wie für Bewegungsweisen und beschreiben in Wahrheit diese durch Angabe ihrer Charaktere. Wer Bewegungsgestalten und Raumformen kennzeichnen will, findet sich unversehens in eine Kennzeichnung von Seeleneigenschaften verstrickt, weil Formen und Bewegungen als Seelenerscheinungen erlebt worden sind, ehe sie aus dem Gesichtspunkt der Gegenständlichkeit vom Verstande beurteilt werden, und weil die sprachliche Verlautbarung der Sachbegriffe nur durch Vermittlung von Eindruckserlebnissen stattfindet«. (CASSIRER 1964, Bd. 3: 94)

Diese Form des Wahrnehmens zeichne sich, so Cassirer, entsprechend durch ein Erleben und Erleiden aus. Dasjenige, was erfasst werde, erhält dadurch einen Ausdruck: »Ausdruck ist zunächst nichts anderes als ein Erleiden; ist weit mehr ein Ergriffenwerden als ein Ergreifen« (CASSIRER 1964, Bd. 3: 88). Diese Beschreibungen verdeutlichen zugleich die zwei Seiten dieser ursprünglichen Wahrnehmungsweise, die für die Charakterisierung der hier verfolgten Annahme einer nicht-diskursiven Formauffassung Cassirers als grundlegend angesehen werden können: Einerseits verweist Cassirer damit auf das unmittelbare Reagieren auf äußere Reize (Bewegungsgestalten und Raumformen) und andererseits auf deren affektiv-emotionale Aufnahme (Ausdruck). Dasjenige, was wahrgenommen wird, erweist sich als abstrakte Form und die Weise, wie wahrgenommen wird, als nicht-diskursiv. Dennoch – und hierin liegt die eigentliche Bedeutung dieses Formverständnisses – vermittele sich über diese Wahrnehmungsweise bereits ein erster Sinn. Dieser liegt, wie Cassirer deutlich macht, darin, dass die je spezifisch als dynamisch wahrgenommenen abstrakten Elemente über das Affekt- und Willensleben bzw. über die Bild- und Tatkraft (vgl. CASSIRER 1964, Bd. 3: 189ff.) entsprechend affektiv-emotional ausgelegt werden (vgl. vertiefend SAUER 2012: insb. 256ff.). Für Krois und Langer wird gerade diese Bestimmung, so lässt sich erkennen, grundlegend. Für ersteren sind es zunächst die darin liegenden pragmatischen Aspekte und dann, wie auch für letztere, die affektiv-emotionalen.

Mit Blick auf den Ansatz von Cassirer selbst lassen sich vor dem Hintergrund dieser zusammenfassenden Ausführungen im dritten Band rückblickend auch die vorgestellten Untersuchungen zum mythischen Denken im zweiten Band in neuer Weise verstehen. Denn werden diese ursprünglichen Erfahrungen, wie sie die anthropologisch bedingt im Menschen wirksame Ausdrucks-Wahrnehmung vermittelt, ernst genommen, so veranlassen gerade diese, die Welt in besonderer Weise lebendig bewegt und wesentlich be-seelt auszulegen. Dasjenige, was im Zusammenhang mit den Erfahrungen

wahrgenommen wird, werde schließlich als ein Anderes erkannt und zunächst als ein lebendiges *Du* gedeutet. Erst mit der Wendung zum anschaulich-ästhetischen Bewusstseinsmodus erfahre diese Auffassung eine Wendung. So werde diese über die symbolischen Formen von Sprache und Kunst einen Schritt weiter *entäußert*. Das je Andere vermag als ein Objekt bzw. mit Cassirer als *Es* verstanden zu werden. Zur rein bedeutungsmäßigen Fassung dieses Anderen in Begriffen ist es dann nur ein kleiner Schritt:

Je weiter wir die Wahrnehmung zurückverfolgen, um so mehr gewinnt in ihr die Form des »Du« den Vorrang, vor der Form des »Es«; um so deutlicher überwiegt ihr reiner Ausdruckscharakter den Sach- und Dingcharakter. Das »Verstehen von Ausdruck« ist wesentlich früher als das »Wissen von Dingen«. (CASSIRER 1964, Bd. 3: 73f.)

Ist dieser Prozess der Entäußerung, wie es Cassirer zusammenfasst, vollzogen, finde automatisch ein Bruch mit der ursprünglichen Ausdruckswelt statt. Der neu gewonnene Ding- und Kausalbegriff lasse sich damit nicht vereinbaren (vgl. CASSIRER 1964, Bd. 3: 99f.).

Für diesen Zusammenhang wesentlich, gebe es jedoch eine Ausnahme: die Kunst. Auf diesen Zusammenhang verweist Cassirer jedoch erst sehr viel später im amerikanischen Exil, in der 1944 veröffentlichten Spätschrift *An Essay on Man*. Denn für den Künstler werde die Macht der Leidenschaft, die in der ursprünglichen affektiven Weltauffassung liege, »zu einer bildenden, formgebenden Kraft«, wobei der tragische Dichter, den Cassirer als Beispiel wählt, »nicht Sklave, sondern Herr seiner Gefühle« sei (CASSIRER 2007: 229). Mit dem Werk, so wird deutlich, erfährt der ursprüngliche emotionale Gehalt einen Gestaltwandel, der auch für den Rezipienten bedeutsam wird. In der Welt der »reinen Sinnesformen« werde den Leidenschaften ihre dingliche Bürde genommen. Sie werden von der Kunst in Handlungen, in Motion statt Emotion, in einen dynamischen Prozess inneren Lebens, der den Betrachter/Zuhörer bewegt, verwandelt (vgl. CASSIRER 2007: 212ff.). Exemplarisch verdeutlicht Cassirer diesen Perspektivwechsel, indem er die Erfahrungen mit einer natürlich schönen Landschaft »mit den Augen eines Künstlers« beschreibt:

[I]ch fange an ein Bild von ihr [der Landschaft, M.S.] zu formen. Damit habe ich ein neues Terrain betreten, das Feld nicht der lebendigen Dinge, sondern der »lebendigen Formen«. Nicht mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit der Dinge stehend, bewege ich mich nun im Rhythmus der räumlichen Formen, in der Harmonie und im Kontrast der Farben, im Gleichgewicht von Licht und Schatten. Der Eintritt in die Dynamik der Form begründet das ästhetische Erlebnis. (CASSIRER 2007: 233f.)

Obwohl in dieser Differenzierung aus dem hier aufgezeigten Zusammenhang deutlich die Nähe zur ursprünglichen Konzeption der Ausdrucks-Wahrnehmung erkennbar ist, wird diese von Cassirer jedoch nicht eigens aufgegriffen. Stattdessen liegt sein selbst gewählter Schwerpunkt und entsprechend auch derjenige in der Forschung auf dem, was durch diese erste, elementare Bewusstseinsleistung erschlossen und schließlich insbesondere im Mythos, in

der Sprache und in der Theorie aber auch in der Kunst festgehalten wird.³ Für Cassirer grundlegend und wesentlich sind es von daher die »responses« und eben nicht die »reactions«, die es zu betonen gelte und die den Menschen gegenüber dem Tier als »animal symbolicum« auszeichnen (CASSIRER 2007: 49). Es ist vielleicht dieses Bedürfnis der Abgrenzung, das Cassirer den Blick für die Bedeutsamkeit seiner ursprünglichen Konzeption verstellte.

Für die Frage nach der Grundlage für die kulturelle Entwicklung gilt es hier diese ursprüngliche Konzeption aufzugreifen und für die nachfolgende Forschung fruchtbar zu machen. So lässt sich an dieser Stelle mit Blick auf die Ausgangsannahme zusammenfassend herausstellen: Parallel zur ursprünglich nicht-diskursiven und zugleich affektiv geprägten Wahrnehmung von abstrakten Formen angesichts der Welt, wird in den Beschreibungen Cassirers in der Spätschrift eine Übertragung dieses Prozesses nicht nur in künstlerische Wahrnehmungs-, sondern weiterführend auch in Gestaltungsprozesse erkennbar. Auf diesem Weg erfolge, wie es Cassirer weiterführend betont, nicht nur eine Übertragung des ursprünglich Erfahrenen, sondern vielmehr eine »Intensivierung von Wirklichkeit« (CASSIRER 2007: 221), an der auch der Betrachter teilhaben kann. Über die nicht-diskursive Formauffassung, wie sie in der Ausdrucks-Wahrnehmung lebendig ist, werden demnach sowohl Rezeptions- bzw. Auslegungsprozesse als auch Gestaltungs- bzw. Produktionsprozesse angeregt. Ihre abstrakte Fassung und zugleich affektiv-vitale Auslegungsmöglichkeit bildet die Grundlage für ein tragfähiges Funktionsmodell, auf der nach Cassirer Kultur aufbaut.

2.2 Susanne K. Langer: (Bild-) Akttheorie

Unmittelbar an Cassirer anschließend ist es vor allem die amerikanische Philosophin Susanne K. Langer, die bereits in ihrer 1942 erschienenen Schrift *Philosophy in a New Key* betont und in späteren Schriften vertieft: »Alle unsere Anzeichen und Symbole sind jedoch sinnlicher und emotionaler Erfahrung entnommen und tragen den Stempel ihres Ursprungs«⁴ (LANGER 1965a: 278). Cassirer nachfolgend sei dieser Zusammenhang insbesondere für die Kunst und deren Rezeption wesentlich. Statt die »Intensivierung und Erhellung« der Wirklichkeit in den Vordergrund zu stellen, die das Anknüpfen des Künstlers an die Ausdrucks-Wahrnehmung für den Betrachter nach Cassirer bestimmt (CASSIRER 2007: 228), betont Langer die Bedeutsamkeit der Gefühlsebene selbst und damit deren nicht-diskursiven Charakter. Insofern vermerkt sie, dass

³ Es sind insbesondere Brigitte Scheer und Birgit Recki, die entgegen dem Ansatz in der Forschung mit Bezug auf die Kunsttheorie Cassirers statt auf das *was*, auf das *wie* die Welt über die »lebendigen Formen« erschlossen werde, verweisen. Vgl. hierzu RECKI 2002; SCHEER 2003; 2004.

⁴ Für den Hinweis mich Langer zuzuwenden sowie für die konstruktiven Anregungen zum Thema möchte ich mich zunächst bei der Philosophin Prof. Dr. em. Brigitte Scheer (Frankfurt/M.) und vor allem bei der Kultur- und Kognitionswissenschaftlerin PhD Stud. Katrin Heimann (Parma) bedanken.

der Gefühlsinhalt des Werkes [...] vorrational, wesentlicher und lebendiger, von der Art des Lebensrhythmus [ist], den wir mit allen wachsenden, hungernden, sich regenden und furchtempfindenden Geschöpfen teilen: er betrifft letzte Wirklichkeiten, die zentralen Fakten unseres kurzen, bewussten Daseins. (LANGER 1965a: 254)

Diesen zu verstehen setze entsprechend eine Vertrautheit mit dieser »impliziten« (und nicht diskursiven oder präsentativen) Bedeutung der Werke voraus, die entsprechend eigener, »nichtdiskursiver« Formen des Begreifens bedürfe (LANGER 1965a: 256f., 259f.). Diesen nicht-diskursiven Formen des Begreifens entsprechen, was sich für diesen Zusammenhang als wesentlich erweist, formal-abstrakte Gestaltungsweisen. Letztere gründen nach Langer in der Musik in der »tonalen dynamischen Form« und in der Malerei, Bildhauerei und Dichtung im »Spiel der Linien, Massen, Farben und Stoffe«. Wobei der Gehalt des künstlerischen Ausdrucks selbst, wie ihn Langer in dieser frühen Schrift noch als Vermutung nahe legt und in *Feeling and Form* 1953 zum Thema macht, in allen Künsten der Gleiche wie in der Musik sei (LANGER 1953: 103, 369, 372). Dieser Gehalt sei »das mit Worten nicht sagbare, und doch nicht unausdrückliche Prinzip der lebendigen Erfahrung, die innere Bewegungsform des empfindenden, seines Lebens bewussten Daseins« (LANGER 1965a: 251f.). Entsprechend definiert Langer die Kunst als »the creation of forms symbolic of human feeling« (LANGER 1953: 40). Die konkrete symbolbildende Kraft liege darin, dass über die Spannungen und Entspannungen der bildnerischen Mittel (»tensions and resolutions«, vgl. Anm. 13, LANGER 1965b: 206f.) ein *virtuelles* Bild organischen Lebens entstehe.⁵ Gerade der illusionäre Charakter der Kunst erlaube eine Distanz zu ihr zu finden und ihr entsprechend frei von praktischen Zwecken zu begegnen. Dies stehe im Gegensatz zur Delusion (Eins-Sein) durch größtmögliche Nähe und einem Glauben-Machen wie im Ritual und der Unterhaltung (vgl. LANGER 1953: 319f.). Experimentell bzw. virtuell spannen sich dabei Aspekte von Vergangenheit (Erinnerung, vgl. LANGER 1953: 264f.) und Zukunft (Schicksal, vgl. LANGER 1953: 311) auf. Hierin zeige sich zugleich, wie der gewöhnliche alltägliche Strom von Spannungen und Entspannungen durch die imaginative Kraft des Menschen als Bilder und deren bedrohliche oder angenehme Wirkungen durch dessen gedankliche Kräfte gegriffen werden können (vgl. LANGER 1953: 371ff.). In der Begegnung und Auseinandersetzung (»education«) mit dem symbolischen Wert der Kunst (»human feeling«) liege ihr Wert:

It [the aesthetic experience, M.S.] makes a revelation of our inner life. But it does more than that – it shapes our imagination of external reality according to the rhythmic forms of life and sentience, and so impregnates the world with aesthetic value. (LANGER 1953: 399)

Dieses innere Leben der Gefühlswelt, das so großen Einfluss auf die äußere Wahrnehmung der Welt zu haben scheint und über die Kunst, so Langer, eine Objektivierung erfahre, empirisch zu ergründen, stellt sich die Forscherin in der nachfolgenden zweibändigen Schrift *Mind. An Essay on*

⁵ LANGER 1953: 207, vgl. 47-59, 372; vgl. weiterführend unter dem Stichwort »presentational abstraction« Anm. 13, LANGER 1965b: 156f.

Human Feeling, dessen erster Band 1965 und der zweite 1972 erschien.⁶ Über die Kunst vermitteln sich die Empfindungen bzw. Gefühle mit der Form (den bildnerischen Elementen Formen, Farben und Musikmuster etc., vgl. hierzu auch LANGER 1965b: 132, 180) konkret bildlich und nicht modellhaft, als »image of feeling«:

It [the work of art, M.S.] only presents a form which is subtly but entirely congruent with forms of mentality and vital experience, which we recognize intuitively as something very much like feeling; and this abstract likeness to feeling teaches one, without effort or explicit awareness, what feeling is like.« (LANGER 1965b: 67)

Diese Gefühle vermitteln sich mit dem Werk ausschließlich über empirische Daten (Elemente der Form). Sie bilden insofern die Grundlage für eine erste vorwissenschaftliche Untersuchung derselben (vgl. LANGER 1965b: 69, 66). Konsequenterweise kommt Langer nachfolgend zu dem Schluss, dass über die Form (»external forms«) eine Objektivierung der Gefühle stattfindet und zugleich mit Bezug zum Inhalt eine Subjektivierung der Natur (»internal forms«) einhergehe. Insofern spiegelt sich in der Kunst der dualistische bzw. dialektische Charakter von beinahe allen Funktionen des Lebens wider (vgl. LANGER 1965b: 87; 1972: 342). Konkret könne Kunst als ein Bild menschlicher Erfahrung und von daher als eine objektive Präsentation derselben verstanden werden (vgl. LANGER 1965b: 164). Diese enge Verbindung zur Welt könne gut oder schlecht zum Ausdruck kommen, aber sie müsse bestehen (»presentational symbolism«). So sei Kunst keinesfalls indifferent gegenüber der Qualität des Gefühlsausdrucks, im Gegensatz zu einem rein zweckorientierten Gestalten (vgl. LANGER 1965b: 127f.). Hier verweist Langer auf einen Zusammenhang, der so von ihr nicht weiter vertieft wird, jedoch, wie es zu zeigen gilt, vor allem für Krois wichtig wird, indem dieser im Anschluss an Cassirer, das Tun bzw. die Techniken als nur dienlich und damit ebenfalls als nicht-emotional erklärt (vgl. Anm. 19, KROIS 1987: 192f.). Eine Annahme, die von Krois, wie es zu zeigen gilt, später mit Bezug zur künstlerischen Erfahrung revidiert wird (vgl. KROIS 2011: 221-231, 252-271).

Mit der Bestimmung des »presentational symbolism« wird erkennbar, dass Langer eine enge Beziehung zwischen organischen bzw. mentalen Prozessen (»vital forms«) und künstlerischen (»artistic form«) annimmt. Entsprechend gilt die nachfolgende weitere Untersuchung Langers dieser Beziehung und der Analogie, die sie zwischen beiden erkennt und nachzuweisen sucht und in einer *(Bild-)Akt-Theorie* konkretisiert (LANGER 1965b: 200f., 211). Grundlegend für diese Annahme ist für Langer, so wie bereits Cassirer ansetzt, dass die Elemente der Kunst erst im Zusammenspiel symbolisch (gefühlsmäßig) bedeutsam werden. Im logischen bzw. dialektischen Muster (»tension and resolution«) der möglichen Beziehungen (»potential acts«) formt sich der Sinn der Erscheinung als »lebendige Form« bzw. »semblance of bodily existence« bis sie gefühlt werden (LANGER 1965b: 206f., 329). Es ist die vitale Akti-

⁶ Vgl. ergänzend dazu den einführenden Teil zu »Problems and Principles« LANGER 1972: 2-69, hier insb. 65ff.

on der Über- und Unterordnung von einzelnen Akten, die für Langer die Grundlage der Vergleichbarkeit von biologischen Akten und künstlerischen bildet (vgl. LANGER 1965b: 261ff.). Dass tatsächlich bereits auf der Ebene der molekularen Interaktionen, die von physikalischen und chemischen Prozessen »gesteuert« werden, eine Vergleichbarkeit bis hoch zu organischen und psychischen und weiterführend künstlerischen Prozessen möglich ist, nimmt auch Whitehead an, wie die nachfolgende Relektüre zeigt (vgl. WHITEHEAD 2000: 122ff.). Es ist Langer, die es sich zur Aufgabe macht, diesen Zusammenhang konkret über den Einbezug empirischer Forschungen aufzuzeigen.⁷ Damit folgt Langer einem methodischen Weg, der bereits von Cassirer eingeschlagen wurde und heute mehr denn je gesucht wird. Der Umstand, dass bereits einfachste Interaktionsprozesse, vergleichbar künstlerischen Akten, von Rhythmen und einem dialektischen Austausch von Energien, Formen und Qualitäten und insofern von nicht-diskursiven Aspekten geprägt sind, wird für sie dafür zum Ausgangspunkt. Demnach sei es die Struktur von Akten, die als Form gebend angesehen werden kann. Nach einer ersten initialen Phase (Impuls bzw. Energieveränderung/Entladung auch »potential act« bzw. »event«) erfolge, gelenkt von »tensions and resolutions«, eine Steigerung bzw. Zunahme an Komplexität bis zu einem Kehrpunkt und einer abschließenden Phase (Kadenz). Es ist dieser Ablauf bzw. der als artikuliert beschreibbare Prozess, der ein eigenes Muster bilde.⁸ Der Akt könne insofern *als funktionale Einheit der lebenden Form* angesehen werden und gelte von daher sowohl für Pflanzen, Tiere als auch Menschen (LANGER 1965b: 272-299, hier 292) und weiterführend auch für dessen Wahrnehmung im Allgemeinen und der Kunst im Besonderen:⁹

Dialectic rhythms [...] play such a major role in vital functions that their importance in the activity and even the physical existence of organisms makes them an essential mark of living form in nature, as their virtual images is of »living form« in art. (LANGER 1965b: 324)

Weiterführend ist es die erkennbare Relation der Akte, die schließlich die Frage nach der Motivation provoziert. Letztlich beantwortet sich diese nach Langer durch den *Effekt des Akts*, seine Realisation, die als »effect of decision« angesehen werden kann (LANGER 1965b: 275f, 299, 307). Demnach sind die Akte *die* Agenten (vgl. LANGER 1965b: 314). *Ihre* Entscheidungen haben Einfluss auf weitere. In ihrer Summe ergibt sich ein Prozess der Individuation: »That structure is the agent's body« (LANGER 1965b: 329).

Ein Aktbewusstsein (»intraorganic act«, LANGER 1965b: 424, »mental, psychical phase«, 426) und damit gefühlt werden nach Langer die gestalten-

⁷ Belege für diesen Ansatz sucht Langer entsprechend in Forschungsergebnissen aus der Psychologie und Entwicklungspsychologie, Physiologie, Neurologie, Biologie und Zoologie.

⁸ Ohne Kenntnis der Forschungen Langers führte mich die Auseinandersetzung mit Spätwerken von Cézanne, van Gogh und Monet in der Dissertation mit der Setzung des Bildes als energetisches System zu einem vergleichbaren Ergebnis und ebensolchen Begrifflichkeiten (vgl. SAUER 2000).

⁹ Zu vergleichbaren Schlüssen veranlassten mich weiterführend zur Dissertation (SAUER 2000) Ergebnisse aus der Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft: SAUER 2011; 2012b.

den Akte mit der Ausbildung der Sinne, zunächst wohl der Haut (Membran) als Reaktion auf eine Situation oder eine Stimulation. In der Folge, so Langer weiter, lassen sich, wie bereits Whitehead ansetzt (WHITEHEAD 2000: 76f.) zwei verschiedene Reaktionsweisen (»responsive behavior of felt action«) aufzeigen, die für die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier wesentlich werden: Zum einen von wahrgenommenen sensorischen Einflüssen, deren Stimulanz objektiv gefühlt werde und zum anderen autonome motorische Reaktionen, die eine instinktive unbewusste Handlungsweise auslösen (LANGER 1965b: 420f., 424f., 437, 23f.). Tiere, wie es Langer im zweiten Band an zahlreichen Beispielen aufzeigt und präzisiert, lassen sich von Situationen und Stimulationen »nur« anregen (»suggestions«, LANGER 1972: 130f.) und beurteilen das Wahrgenommene nach erforderlichen instinktiven Reaktionsweisen (»values of action«), ohne Vorstellungen oder ein Dingbewusstsein auszubilden (LANGER 1972: 45f., 55, 62). Der Austausch zwischen Tieren dürfe weiterführend nicht als soziale Prozesse verstanden werden (vgl. LANGER 1972: 137f.), sondern dieser sei im Rahmen einer instinktgesteuerten Handlung der Abschluss eines Aktes, der vollendet werde und von daher eine Gemeinschaft herstelle (»communion«, LANGER 1972: 200ff.). Die Verbindung von emotionalen Impulsen mit Vorstellungen und damit symbolischen Funktionen sei allein dem Menschen vorbehalten. Sie entstehen, wenn etwa ein durch Gesten und Tanz gezeichnetes Bild oder eine spezifische Stimmführung für eine bestimmte Bedeutung einstehe. In solcherweise verständlichen Ritualen finde der Mensch Zuflucht und Sicherheit. Die Suche nach der Gemeinschaft, die sich darin spiegle, sei entsprechend weniger eine körperliche wie beim Tier als eine geistige (vgl. LANGER 1972: 301-312). Die konkrete sprachliche Bildung schließe unmittelbar daran an.

Das Aktablaufbewusstsein, das der Mensch auf diesem Weg entwickle, könne von daher, wie es bereits Cassirer verdeutlichte, als ein dem Menschen angeborenes angesehen werden (vgl. LANGER 1972: 336f., 341). Vor dem Hintergrund dieser Annahme könne das Erlebte (die Akte, »types of feeling«) als Erfahrenes auch erinnert werden, so dass, wie Langer abschließend zusammenfasst, äußere, sensorische (objektive) Einflüsse subjektiv, emotional gefärbt werden und autonome, innere (subjektive) Impulse über Vorstellungen objektiviert werden (vgl. LANGER 1972: 342). Der Akt bildet insofern die funktionale Einheit der lebenden Formen. Für die (Bild-)Akttheorie Susanne K. Langers wesentlich sind demnach, wie es auch Cassirer betont, von Gefühlen geprägte nicht-diskursive Formen (»vital forms«), die die Grundlage von mentalen Prozessen (»symbolic forms«) bilden und in bildnerische Elemente übersetzt (»artistic forms«) und über die Kunstwahrnehmung (»virtual living forms«) bewusst erlebt werden können (»symbolic of human feeling«).

Bereits an einigen Punkten wurden in der Betrachtung der Philosophie Langers Bezugspunkte zu Whitehead hergestellt. Diese vor dem Hintergrund der Frage nach der Beziehung von Ästhetik und Pragmatismus konkreter herauszuarbeiten, dient die nachfolgende Relektüre Whiteheads. So geht auch Whitehead in seinen 1927 in Amerika gehaltenen Vorlesungen zum Thema

Kulturelle Symbolisierung ebenso wie Cassirer und nachfolgend Langer und in Abgrenzung zu Hume und Kant von einem auf Relevanz beruhenden Funktions- statt Substanzbegriff aus, der für die kulturelle Entwicklung wesentlich sei (vgl. WHITEHEAD 2000: 91f., 101f.). Grundlage dafür ist nach Whitehead, dass das, was die Wahrnehmung gerade dem Menschen als hochentwickeltem Organismus als »objektive« Erfahrung (WHITEHEAD 2000: 84, vgl. 91f.) bereitstellt, von drei Erfahrungsmodi geprägt sei, eine Unterscheidung, wie sich zeigte, die von Langer unmittelbar aufgegriffen wird: der »präsentiven Unmittelbarkeit«, der »kausalen Wirksamkeit« sowie der »symbolischen Referenz« (vgl. hierzu LANGER 1965b: 420f., insb. 424f.). Die ersten beiden erweisen sich für die Bestimmung der Formauffassung Whiteheads als wesentlich. Beide seien, wie es Whitehead herausarbeitet, perzeptiv organisiert und vermitteln uns ein »direktes Wissen« von der aktuellen Welt. Wobei im Modus der präsentiven Unmittelbarkeit, die von uns »ausgewählten«, unmittelbaren Sinnesdaten bzw. »Qualitäten« wie etwa Farben, Geräusche, Geschmacksempfindungen, Tastgefühle und Körpergefühle nach räumlichen Beziehungen (»Schema«) geordnet werden. Das Wissen, das diese uns liefern bzw. »ausdrücken« (WHITEHEAD 2000: 83), sei lebhaft, präzise und uninteressiert (vgl. WHITEHEAD 2000: 81ff.) bzw. von einer emotionalen Leere (vgl. WHITEHEAD 2000: 106). In der Relevanz des einen Sinnesdatums zum anderen entpuppe sich »die Welt als funktionale Aktivität« (WHITEHEAD 2000: 85). Mit Bezug auf die Differenzierung der kausaln Wirksamkeit seien es gerade diese erlebten Momente bzw. Zustände, die die Voraussetzung für den je nächsten bilden. Die je aktuelle Form steht insofern in einer unmittelbaren Beziehung zur vorausgehenden und von daher in einem Verhältnis der »Konformation« (WHITEHEAD 2000: 94f.). Bemerkenswert sowohl mit Bezug zu Langer als auch zu der hier verfolgten Fragestellung ist, dass die Sukzession der aktuellen Ereignisse, die »Akte«, durch die Relevanz, die sie für uns haben können, von uns mit lebhafter Anteilnahme verfolgt werden (vgl. WHITEHEAD 2000: 101, vgl. zum »Pathos« 106). Entsprechend bewirke das »Zurückziehen von« und das »Ausdehnen hin«, dass die Form sich verändere. Diese Veränderung könne daher als Reaktion gedeutet werden, »auf die Weise, in der das Äußere uns seinen Charakter aufzwingt« (WHITEHEAD 2000: 104). Insofern zeichne sich auch die Wahrnehmung im Modus der kausaln Wirksamkeit von einer unmittelbaren Evidenz aus, die durch »pragmatische Aspekte von Vorkommnissen« bestimmt werde (WHITEHEAD 2000: 104). Die kausale Erfahrung erweise sich auf Grund der Intensität der Erfahrung (zeitlich) gegenüber der präsentiven Unmittelbarkeit (räumlich) als die dominantere (vgl. WHITEHEAD 2000: 108, 113). Beide korrelieren in einem gemeinsamen raum-zeitlichen System (Schema), so dass: »die Sinnesdaten, die für die unmittelbare Sinneswahrnehmung notwendig sind, [...] Kraft der Wirksamkeit der Umgebung in die Erfahrung ein(gehen)« (WHITEHEAD 2000: 112). Es ist der dritte Modus, die symbolische Referenz, mittels derer die beiden Aktualitäten synthetisch miteinander zu einem für uns dann bewusst Gegebenen verbunden werden, auf das wir reagieren, sei es emotional oder durch Aktionen und, wenn das Denken hinzu-

kommt, durch begriffliche Analyse (vgl. WHITEHEAD 2000: 76ff., 113f.). Die eigentliche Bedeutung liege jedoch woanders, nämlich in der kausalen Wirksamkeit. Sie gehe entsprechend der symbolischen Auslegung voraus (vgl. WHITEHEAD 2000: 116).

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, nach Whitehead sind es sinnliche Reize, die die Grundlage für Erfahrungen sind, Erfahrungen, die letztlich selbst erzeugt werden (»selbsterzeugende Aktivität«, WHITEHEAD 2000: 95). Vergleichbar mit Langers und Cassirers Ansatz, sind es demnach abstrakte Elemente, die von uns in einem nicht-diskursiven Prozess relational-logisch ausgewertet und damit sowohl räumlich als auch zeitlich und damit auch emotional relevant werden. Die jeweilige (unbewusst erzeugte) Erfahrung birgt insofern bereits eine Bedeutung, in präsentiver und pragmatischer Hinsicht. Darauf baut nach Whitehead die symbolische Referenz auf. In ihr wird diese Bedeutung etwa über die Sprache bewusst gegriffen. Für die kulturelle Entwicklung und die Frage der Funktion der Kunst in ihr erweist sich nach Whitehead dieser Zusammenhang als wesentlich, insofern als damit unsere Erfahrung »aus der Vergangenheit [entsteht]. Sie reichert ihre Präsentation der gegenwärtigen Welt [Wissen, M.S.] mit Emotionen und Absichten an, und sie vererbt ihren Charakter der Zukunft« (WHITEHEAD 2000: 118). Weiterführend sind es Konformation (instinktgesteuertes Handeln) und Kritik an der bereits unbewusst erworbenen Bedeutung über Modifikationen der Umwelt (Denken), die den Kern der kulturellen Symbolisierung ausmachen (vgl. WHITEHEAD 2000: 119-147, hier 125, vgl. 136f.). Ersteres bedeutet pragmatisch betrachtet eine Richtungsgebung der Handlungen, die emotional Bestätigung finden (vgl. WHITEHEAD 2000: 133). Zweiteres ermöglicht eine Analyse der kausalen Wirksamkeit (des instinktgesteuerten Handelns) und damit ein (»kritisches«) symbolisch konditioniertes Handeln (vgl. WHITEHEAD 2000: 138). Es ist nach Whitehead insbesondere die präsentive Unmittelbarkeit und damit die räumliche Verortung bzw. Darstellung (Distanzierung) des kausal wirksam Erfahrenen, das diese Entwicklung ermöglicht. Durch sie finde eine Entkoppelung des als außerhalb des Körpers Wahrgenommenen von den ursprünglich räumlichen, emotionalen und absichtsvollen Aspekten der Bedeutung statt. Schließlich seien es vor allem die emotionalen Aspekte, die – falls diese nicht lebensrelevant sind – in ästhetischen Empfindungen zu etwas mitschwingen (vgl. WHITEHEAD 2000: 138).

Insbesondere in der künstlerischen Symbolisierung – Whitehead denkt hier zunächst an die Sprache – erfahre die Darstellung (der Bedeutung) dieses Anderen im Symbol darüber hinaus eine ästhetische Steigerung. Diese könne darin liegen, dass die Wörter je eigene Bedeutungen (Emotionen) aus der Geschichte mitbringen, auf die eine neue emotionale Bedeutung übertragen werde (»symbolische Transferenz«, WHITEHEAD 2000: 142ff.) Diese Transferenz zeige sich auch darin, dass etwa die emotionale Anregung der kausalen Wirksamkeit von musikalischen Klängen zu einem ästhetisch angenehmen, harmonischen Ganzen abgestimmt werde (vgl. WHITEHEAD 2000: 143f.). Die symbolische Referenz ist hier, so lässt sich mit Blick auf die Auswertung

dazu von Langer schlussfolgern, die emotionale Wirkkraft bzw. das emotionale Zusammenspiel wie es das künstlerische Werk vermittelt. Die Fundierung der ästhetischen Theorie auf der symbolischen Transferenz von kausaler Wirksamkeit und präsentiver Unmittelbarkeit in der Kunst, wie sie Whitehead hier vorstellt, wird insofern unmittelbar von Langer aufgegriffen und die Kunst entsprechend als »symbolic of human feeling« vorgestellt. Aufbauend insbesondere auf der Erfahrung der kausalen Wirksamkeit schließt Langer insofern weniger an den Aspekt der Konformation an, als an die affektiv-emotional geprägten Akte, die den Abstimmungsprozess der Konformation ausmachen. Als »funktionale Einheit aller lebendigen Formen« gewinnt das Aktverständnis Langers an universeller Bedeutung, die weiterführend Grundlage für die Ausarbeitung der Bild-Akttheorie wird.

2.3 John M. Krois: Verkörperungstheorie

Dass es gerade die Künste sind, die es dem Menschen ermöglichen, an den Fluss des Lebens, der von Gefühlsbewegungen geprägt ist, anzuschließen, erweist sich auch für John M. Krois als wesentlich. Es ist jedoch weniger Langer noch Whitehead, die Krois diesen Zusammenhang eröffnen, obwohl gerade das Aktverständnis Langers seinem eigenen sehr nahe steht,¹⁰ sondern die Philosophie Ernst Cassirers. Bereits in der Schrift zu Cassirers Geschichtsauffassung 1987 und vertiefend in einer Reihe von Aufsätzen seit 1998, die 2011 von Horst Bredekamp und Marion Lauschke herausgegeben wurden, untersucht Krois die Voraussetzungen dafür.¹¹ Ebenso wie es Langer annimmt, ist es die Kunst, die eine Objektivierung dieser Gefühlswelt erlaube: »In art, a medium permits giving expressive meaning an objective form« (KROIS 1987: 132). Bemerkenswert ist dabei, dass diese expressive Bedeutung immer schon vorliege und insofern entsprechend der hier verfolgten Annahme grundsätzlich nicht-diskursiver Natur ist (vgl. KROIS 1987: 59). Sie betrifft nach Krois die Wahrnehmung in ihrer ganzen körperlichen Gebundenheit:

¹⁰ Diese Nähe beruht, wie sich bei der Relektüre der Krois'schen Schriften im Nachfolgenden zeigt, zwar tatsächlich, wie es Krois an Langer bemängelt (vgl. KROIS 2011: 247f.), weniger auf einer Analyse der zeitlichen als der räumlichen Aspekte von Wahrnehmung; sie mündet jedoch in einer vergleichbaren prozessorientierten Akt- bzw. Verkörperungstheorie (vgl. hierzu: KROIS 2011: 221-231 und 252-271). Wenn auch nicht in der Argumentationslinie, sondern durch den gemeinsamen Ansatz verbunden, lassen sich hier ergänzend Anknüpfungspunkte zur Theorie des Bildakts, wie sie der Kunstwissenschaftler Horst Bredekamp vorstellt, aufzeigen (BREDEKAMP 2010). Gemeinsam gründeten diese 2008 das Forschungskolleg *Bildakt und Verkörperung* an der Humboldt-Universität in Berlin. So kann Krois auch als ein Mitideengeber des seit 2012 laufenden Exzellenzclusters *Bild Wissen Gestaltung* angesehen werden, das von Bredekamp und dem Kulturwissenschaftler Wolfgang Schäffner eingereicht wurde: Vgl. hierzu: <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/2012/07/exzellenzcluster-bild-wissen-gestaltung>; <https://www.interdisciplinary-laboratory.hu-berlin.de> [letzter Zugriff: 30.06.2014].

¹¹ Ergänzend gilt es hier an den Aufsatz auf Deutsch von 1988 zu erinnern, in dem sich Krois als Cassirer-Experte vorstellt: KROIS 1988.

Expressive meaning is not a product of culture; it characterizes the first stages of perception and bodily awareness [...]. This is the prototype of all symbolic relations. (KROIS 1987: 57, vgl. 85f.)

Das ausdrucksmäßige Verstehen, wie es Cassirer einführt, kann von daher nicht nur als Urphänomen im Anschluss an Goethe verstanden werden (vgl. KROIS 1987: 61f.), sondern, so lässt sich an die Ausarbeitung von Krois an früherer Stelle anschließen, als *Funktion* aller höheren symbolischen Formen (mit symbolischer Prägnanz): Sie sei »the logical structure of experience« (KROIS 1987: 47). Eine Schlussfolgerung, die so auch Langer gezogen hat und in der Ausarbeitung der (Bild-)Akttheorie zu Grunde legt (LANGER 1965b: 272-299, 324). Krois wertet diesen Ansatz Cassirers so aus, dass dieser eben nicht von einer formalen Relation von Bedeutungszusammenhängen ausgehe, einer auf Vergleich beruhenden Ordnung nach Klassen und logischen Schlüssen, sondern von einer »erzeugenden Relation«, die die Grundlage aller Ordnungszusammenhänge bilde (KROIS 1987: 45). Einen ersten Ausdruck finde die expressive Ausdeutung (die erzeugende Relation) im mythischen Denken (vgl. KROIS 1987: 60). In der Kunst zeige sich diese in einer Weise, dass diese für uns erkennbar und diskutierbar werde (vgl. KROIS 1987: 133). Der Weg der »Entäußerung« (CASSIRER 1964, Bd. 3: 99) bzw. Objektivierung des ursprünglich Empfundenen erfolge – und gerade dieser Aspekt wird für die weiterführenden Forschungen von Krois wesentlich – über das Tun bzw. Techniken, über die der Mensch die Welt zu begreifen lernt. Dieses von der *Richtung* der Gefühle und des Willens (vgl. KROIS 1987: 147, 155) bestimmte Tun, sei es zunächst über Gesten und Rituale wie im mythischen Bewusstsein, ebne den Schritt dahin, das Wahrgenommene als Wahrgenommenes örtlich, zeitlich und physisch zu erfassen (»Evaluationsprozess«, KROIS 1987: 155, 167, 176f., vgl. 102f.). Über das Tun (vgl. weiterführend KROIS 1987: 148) bemerke der Mensch schließlich Kausalitäten. Sprache sei dafür ebenfalls ein Medium: »Myth begins with action, in gesture and ritual in response to the world as expressive, and language too develops in conjunction with action« (KROIS 1987: 85-100, Zitat 86). Insofern finde über Sprache und Technik ein Wechsel in der Auseinandersetzung mit der Welt statt bzw. ein letztlich unabschließbarer Kampf in einem Prozess der Selbstbefreiung (vgl. KROIS 1987: 174f., bzw. 182f.): zwischen einer passiven, schicksalhaft geprägten und von daher nicht-diskursiven (mythischen) und einer aktiven, selbst-bewussten und damit diskursiven bzw. kritischen und schließlich auch verantwortungsvollen (intellektuell, ethisch und ästhetisch, vgl. KROIS 1987: 96) Haltung zur Welt. Kultur und Geschichte als ein *System der Taten* zu begreifen, das sich als ein Verstehen von Bedeutungen auszeichne, leitet sich daraus ab (KROIS 1987: 104, 128f., vgl. einleitend 77). Bemerkenswerterweise sind es jedoch nicht nur mythische Kräfte, so macht es die Lektüre des Krois'schen Buches zu Cassirer deutlich, die einer verantwortlichen, kritischen Haltung in der Welt entgegenwirken, sondern auch das Tun bzw. die Technik selbst. Denn das Verständnis für kausale Zusammenhänge, bedeute nicht, dass über sie ein unmittelbarer Bezug zum Leben bestehe; im Gegenteil, das Tun bzw. die Technik sei letztlich »nur«

dienlich und damit anonym bzw. ohne Ethik. Wille (und damit Tun/Technik) und damit Wunsch- bzw. Zweckerfüllung (Fortschritt etwa durch Arbeitsteilung und Konsum) geraten in einen Zirkel, in dem sich der Einzelne verliere (vgl. KROIS 1987: 192f., insb. 202f.). Dazu trage auch die Taktung der Zeit nach Uhren statt dem Lebensgefühl bei. Das Tun erscheint in Events fragmentiert und damit ohne Kontinuität bzw. »inneren Sinn« (KROIS 1987: 204f.). Um dem Verlust des Sinns im Tun und damit im Leben entgegenzuwirken und um zugleich zu verhindern, dass ersatzweise »moderne Mythen« (Ideologien) Sinn gebend wirken, gelte es die kommunikativen Fähigkeiten bzw. diejenigen zum Dialog auszubilden. Die Aufgabe liege von daher darin ein reflexives, selbstkritisches Denken und Planen zu erlernen, die Grundlage für eine Vor-, Rück- und Überschau und ein ethisches Selbst-Verantwortungsgefühl seien (vgl. KROIS 1987: 207f., 155ff.). Wie diese auszubilden seien lasse Cassirer nach Krois weitgehend offen. Dass für Krois selbst die Lösung vor allem in der Kunst liegt, zeigt dessen früherer Hinweis darauf, dass es die Kunst sei, wie bereits Cassirers andeutete und von Langer ebenfalls zugrunde gelegt wird, die über die Formgebung ein Wissen vom Leben als einer objektiven (tatsächlichen), sinnlich-expressiven Erfahrung zu vermitteln vermag: den »possibilities and realities of human feeling and experience« (KROIS 1987: 134).

Die Grundlagen dieser Annahme zu klären stellt sich Krois als Aufgabe, wie die nachfolgenden Aufsätze (KROIS 2011) und Aktivitäten zeigen.¹² Wobei für Krois, wie er selbst herausstellt, die Frage, inwiefern in der Begegnung mit Kunst Gefühle angesprochen werden, lange unbeantwortet bleibt (vgl. KROIS 2011: 160). Vor dem Hintergrund des Ansatzes Langers und Whiteheads eröffnet sich, warum für Krois diese Frage zunächst weniger eindeutig zu beantworten ist. Denn Krois beschreibt das Tun als bewussten Prozess und grenzt diesen insofern zunächst vom Wahrnehmungsprozess ab (»Evaluationsprozess«, KROIS 1987: 155, 167, 176f., vgl. 102f.). Der affektiv-emotionale Anteil, den Krois im Anschluss an Cassirer aufzeigt, wird von Krois daher zunächst an die Willensbildung und damit an die von ihr in einem Abwägungsprozess verfolgten Wünsche und Zwecke geknüpft. Eine unmittelbare Anbindung der Empfindungen bzw. Gefühle an den Wahrnehmungsprozess selbst und damit an körpereigenen Prozesse eröffnet sich Krois erst in der Auseinandersetzung mit dem Enaktivismus seit 2010 (vgl. KROIS 2011: 233-251, 237f.). Die von Krois verfolgte *Verkörperungstheorie* gewinnt seit dem an Kontur, die es im Nachfolgenden herauszustellen gibt.

Ausgangspunkt für die von Krois im letzten Lebensjahr konkretisierte *Verkörperungstheorie* bildet der Umstand, dass sowohl das Bild als auch der Körper (bzw. die Wahrnehmung des Menschen, aber auch von Tieren und Robotern) auf vergleichbaren Prinzipien bzw. Schemata aufbauen. Zwischen den *Bildschemata* und *Körperschemata* besteht, so lässt sich im Anschluss an

¹² Vgl. zu den Aktivitäten Anm. 9. Ergänzend gilt es anzumerken, dass es Krois nicht vergönnt war, die von ihm verfolgte *Verkörperungstheorie* in einem Buch zusammenhängend darzustellen. In der nachfolgenden Besprechung werden daher die von Krois in den unterschiedlichen Aufsätzen aufgezeigten Aspekte dazu zusammengetragen und diskutiert, sodass auf eine Einzelauflistung mit Titel der Aufsätze zugunsten von Seitenangaben verzichtet wird.

Krois herausstellen, so wie es auch Whitehead und Langer betonen (WHITEHEAD 2000: 122ff.; LANGER 1965b: 200f., insb. 211) eine Analogie:¹³ »Bei allen werden die Körperschemata aus den gleichen Bildschemata aufgebaut. Diese Bildschemata sind dynamische, nicht optische Formen«. Diese bewusst zu erleben und zu fühlen (als »Qualitäten«, KROIS 2011: 231, über die »Ausdruckswahrnehmung«, KROIS 2011: 270)¹⁴ zeichne den Menschen im Gegensatz zum Tier aus. Insofern sind es auch für Krois unbewusste, sensorische bzw. körperliche (Propriozeption) und damit nicht-diskursive Prozesse (des Körperschemas), die sowohl als Grundlage für eine bewusste, lebendige Selbsterfahrung (des Körperbildes) als auch für aktive Formbildungs- und Wahrnehmungsprozesse von Bildern und Zeichnungen (des Bildkörpers) angesehen werden könne (vgl. KROIS 2011: 221-231, 252-271). Mit Krois sind es demnach die dynamischen, nicht-optischen Formen, die eine räumliche Orientierung ermöglichen und insofern grundlegend für emergente und damit nicht auf Repräsentation beruhende, intelligente Handlungen sind (vgl. KROIS 2011: 231, 227f.). In dieser Erweiterung wird zugleich die Spur erkennbar, der Krois nachfolgt, in dem er auch in anderen Zusammenhängen mit Bezug auf Cassirer und den Forschungen des Neurologen Kurt Goldstein auf die Handlungsrelevanz der ursprünglichen sinnlichen, natürlichen Wahrnehmung verweist (des Körperschemas, M.S.), die sich im Tun äußere und unabhängig von einer symbolischen Auslegung erfolge (vgl. KROIS 2011: 175-193). In der Auseinandersetzung mit dem Pragmatismus (»semeiotic«, KROIS 2011: 194-209, hier 203) bzw. nach Krois der Verkörperungstheorie von Charles S. Peirce (»philosophy of embodiment«, KROIS 2011: 198) gewinnt dieser Aspekt an Kontur. So sehe Peirce nicht nur den Menschen, sondern alles materiell Organisierte als Agenten, die in der Welt wirken (»embodied in practice«, M.S., vgl. KROIS 2011: 204). Ein Ansatz, der, wie sich zeigte, so auch von Whitehead und Langer verfolgt wird (vgl. WHITEHEAD 2000: 122ff.; vgl. LANGER 1965b: 272ff., 324). Nach Peirce gelte es von daher die tatsächlichen und möglichen Wirkungen zu betrachten, da diese im Wesentlichen unsere Vorstellung von etwas ausmachen. Vergangenes und Zukünftiges des beobachteten Phänomens übernehmen insofern eine wichtige Aufgabe in dessen Bestimmung für uns. Alles Wissen ohne Ausnahme stamme von daher aus der Beobachtung und nicht von sinnlichen Eindrücken (KROIS 2011: 200, »diagrammatical reasoning«, KROIS 2011: 200ff.). Diese Beobachtungen beruhen jedoch nicht auf Identität und Differenz, sondern auf Qualitäten sowie deren Kontinuität und Diskontinuität; Eigenschaften, die sich insbesondere aus der Bildlichkeit (»iconic logic«, KROIS 2011: 204) ableiten lassen. Gerade der Aspekt der Quali-

¹³ Hierin wird zugleich eine Nähe zur formalen Ästhetik erkennbar, die auf der Grundlage einer nicht-diskursiven Formauffassung vergleichbar auf eine Analogie zwischen Gestaltungsweisen und Anschauungsformen abhebt. Vgl. hierzu die Hinweise darauf in der Rezension von mir zur Schriftensammlung von Krois (vgl. SAUER 2013b) und die weiterführende Auseinandersetzung damit in der Schlussbetrachtung.

¹⁴ Wobei Krois hier keinen unmittelbaren Bezug zu den Bestimmungen dazu von Cassirer herstellt, die er jedoch an anderer Stelle vorgestellt hat. Vgl. hierzu KROIS 2011: 131-160, hier 142 und 161-174, hier 171.

tät (etwa schwarze Tinte) zeigt, sie verhält sich so aber sie kann sich auch verändern, im Sinn eines »habit-change« (Diskontinuität in der Linienführung und Kontinuität des Papiers, KROIS 2011: 202). Insofern sei der Ansatz von Peirce als eine prozessorientierte Verkörperungstheorie zu verstehen: »embodiment in processes« (KROIS 2011: 202).

Daraus wird erkennbar: Ausgangspunkt für Krois und Peirce sind Qualitäten (icons), deren Veränderungen erfahren und ausgedeutet werden können. Doch Peirce sieht dieses Ausdeuten »nur«, wie eine nähere Betrachtung von dessen Ansatz zeigt, als einen Prozess des Denkens, eine letztlich unbewusste Verhaltensweise (Handlung) an, die die Verhaltensänderung erklärt,¹⁵ während Krois, so lässt sich schließen, im Anschluss an Cassirer hierfür die Ausdruckswahrnehmung in Anschlag bringt, über die ein Ausdeuten der dynamisch, nicht-optischen Formen als gefühlte Qualitäten erfolge (vgl. KROIS 2011: 204f.) und insofern als unerlässlicher Anfang des Erkenntnisprozesses angesehen werden kann (vgl. KROIS 2011: 290-306).¹⁶ Ein Ansatz, der, wie sich zeigte, so vergleichbar auch von Whitehead und Langer verfolgt wird.

3. Ästhetische Theorie und Handlungsrelevanz

Entscheidend für das Verständnis von Cassirer, Langer und Krois, aber auch von Whitehead und Peirce ist, dass diese das *Tun* als grundlegend für die kulturelle Entwicklung des Menschen herausstellen. Dabei wird dieses Tun einhellig als ein unbewusster, körpereigener Prozess vorgestellt, von Cassirer als »Ausdrucks-Wahrnehmung«, von Langer als »Akt«, von Whitehead als »funktionale Aktivität und Reaktion auf kausale Wirksamkeit«, von Krois als »Körperschema« (Propriozeption) und von Peirce als »Denken« (»embodied practice«). Das Tun lässt sich insofern eher als ein Verhalten beschreiben, mit dem auf ein Erlebnis reagiert wird, das selbst als ein unmittelbar (sinnlich) Empfundenes erklärt wird: nach Cassirer als »Bewegungsgestalten und Raumformen«, nach Langer als »Energien, Formen und Qualitäten«, nach Whitehead als »Reize«, nach Krois als »dynamische, nicht-optische Formen« und nach Peirce als »Qualitäten«. Als wesentlich für dieses Tun bzw. Wahrnehmen wird nicht nur die relational-logische Verarbeitung des Erlebten, sondern zugleich dessen Bewertung angesehen. Die Funktionsweise dieses Prozesses wird von Krois im Anschluss an Cassirer als »erzeugende Relation« und von Langer als ein »responsive behavior of felt action«, von Whitehead gemäß »räumlicher, zeitlicher und emotionaler Relevanz« und von Peirce als »diagrammatical reasoning« bzw. »iconic logic« beschrieben. Neben einer präsentiven Vorstellung von

¹⁵ Vgl. hierzu PEIRCE 1983: 54ff., 64ff. Vgl. ergänzend den sehr aufschlussreichen Appendix II, 163-171, zur Definition des Pragmatismus als »wofür das Denken geschieht« (PEIRCE 1983: 164) und insofern inhärent das Denken selbst als Zweck aufzeigt (ergänzend PEIRCE 1983: 171).

¹⁶ Mit dieser Aussage in seinem letzten posthum veröffentlichten Aufsatz vom 11.04.2011 schließt Krois zugleich unmittelbar an Peirce an, ohne jedoch die Bezüge selbst herauszustellen. Vgl. hierzu daher ergänzend KROIS 2011: 194ff.

etwas (Zuständen und Tatsachen) eröffnet die Einbeziehung der emotionalen Verarbeitung eine Auswertung des Erlebten in Hinblick auf pragmatisch-kausale Aspekte (Handeln).

Zusammenfassend betrachtet sind es demnach grundsätzlich nicht-diskursive, von abstrakten Formen geprägte, relational-logisch ausgewertete und darüber hinaus affektiv bewertete Erlebnisse auf die mit Bezug zum Menschen (im Gegensatz zu Tieren, Pflanzen oder zu Maschinen) nicht nur bewusste Wahrnehmungs- und weiterführend auch Erkenntnisprozesse, sondern auch Gestaltungsprozesse aufbauen. In diesem *Tun* bzw. dem Wahrnehmungsprozess als relational-logisches Verhalten lassen sich funktional gesehen *Denken* (kausal-pragmatische sowie präsentive Aspekte) und *Fühlen* (vital-affektive bzw. emotionale Aspekte) nicht unterscheiden, sie erscheinen als gleichursprünglich und insofern gleichermaßen für die symbolische Auslegung bedeutsam. In der Kunst, so nun die gemeinsam vertretene These, werden diese unbewussten Prozesse in Formbildungsprozessen objektiviert und für uns anschaulich. Das, was über sie für uns anschaulich wird, sind nach Cassirer die ›lebendigen Formen‹, die in uns eine Motion statt Emotion auslösen, nach Whitehead ›ästhetische Emotionen‹, nach Langer ›virtuell living forms‹ (›types of feeling‹), nach Krois ›sinnlich expressive Erfahrungen‹ (›possibilities and realities of human feeling and experience‹) und nach Peirce das Denken selbst als Verhaltensweise (›iconic logic‹). Ästhetisch relevante Aspekte werden hier von für das Handeln bzw. für das Verhalten relevanten abgegrenzt. Bemerkenswert erscheint dabei, dass die ästhetisch relevanten Erfahrungen weniger als solche der Lust oder Unlust diskutiert werden, sondern als lebendige, relational-logische Prozesse, die, so wird ihnen mit Bezug zur Kunst unterstellt ›nur‹ zu einer ›Intensivierung von Wirklichkeit‹ (Cassirer) beitragen oder wie es Langer herausstellt im Sinn eines ›presentational symbolism‹ als ›types of human feeling‹ (Langer) oder als ›sinnlich expressive Erfahrungen‹ (Krois) gedeutet werden können.

Mit einer gewissen Skepsis gegenüber diesem Ansatz stellt sich die Frage, ob mit Bezug auf diesen Prozess eine Identität von präsentiven und vital-affektiven (emotionalen) und insofern eine Trennung des Wahrgenommenen von kausal-pragmatischen Aspekten überhaupt möglich ist. Für Cassirer, Langer und Krois liegt der Wert der Kunst genau darin. Demnach eröffne die Kunst zwar einen Einblick in dieses Tun und damit den Wahrnehmungsprozess als lebendiges, relational-logisches Verhalten, jedoch nur im Hinblick auf die emotionalen Aspekte unabhängig von kausal-pragmatischen des Präsentierten (vgl. CASSIRER 2007: 229; KROIS 2001: 251; LANGER 1965b: 127f.). Dem gilt es entgegen zu halten, dass, auch wenn eine unmittelbare Auswirkung auf das aktive Verhalten des Betrachtenden tatsächlich ausgeschlossen werden kann, sich ein kausal-pragmatischer Aspekt mit Bezug auf die präsentiven und weiterführend die möglichen symbolisch relevanten Bezüge des jeweiligen Bildes der Kunst eröffnet. Diese liegen, wie es bereits Cassirer als Beispiel erwähnt, in der Steigerung der Erfahrung der äußeren Welt, z.B. der Natur als Landschaft. Sie können jedoch auch, was für Cassirer so nicht zum

Thema wurde, in der bewussten Wahrnehmung der eigenen affektiv-emotionalen Empfänglichkeit liegen, wie es Langer herausstellt. Beide Sichtweisen lassen jedoch eine weitere mögliche Dimension außen vor, die in der Einbeziehung der Absichten des Produzenten mit der Präsentation liegt, wie sie von den Forschungen der formalen Ästhetik eingeleitet und insbesondere von dem Phänomenologen Lambert Wiesing und meinen eigenen Beiträgen dazu diskutiert wird, der zufolge das aktive relational-logische Verhalten (Wahrnehmen und Gestalten) im Sinne eines *Sehen lassens* gedeutet werden kann (vgl. SAUER 2010; 2012a; WIESING 2008; 2013). Wiesing betont hier insbesondere die mögliche Produktion von neuen Sichtbarkeiten, während in meinen eigenen Forschungen im unmittelbaren Anschluss an Cassirer, aber auch an den Phänomenologen Bernhard Waldenfels und den (Bild-)Theologen Philipp Stoellger (vgl. SAUER 2010; 2012a; STOELLGER 2008; WALDENFELS 2008), ergänzend die affektiv-emotionale Erfahrung mit dem so vom Künstler bzw. Produzenten gesetzten Werk betont wird, sodass eine Wirkung bzw. eine »Manipulation« des Verhaltens über die Themenstellungen in den Bildmedien erfolgen kann, ob diese nun zur Steigerung der Naturerfahrung (Cassirer), der Selbsterfahrung (Langer) oder Verkaufs- oder Propagandazwecken dient. Eine Abgrenzung der sogenannten »niedereren« von den »höheren« Künsten liegt dann *nur* darin, dass es den Zielen von Werbung und Propaganda widerspricht, einen Einblick in diese Prozesse zu eröffnen. Demnach ist es die Kunst, wie es bereits Cassirer, Langer und Krois betonen, und wie es sich im Anschluss an Whitehead und Pierce sowie der Tradition der formalen Ästhetik präzisieren lässt, die uns die Funktions- und Wirkmöglichkeiten nicht-diskursiver Formgebungsprozesse offenlegen, die die Grundlage sowohl von Wahrnehmungs- als auch Gestaltungsprozessen bilden, ohne dabei jedoch – so der hier verfolgte Ansatz – deren Handlungsrelevanz, d.h. deren affektiv-emotionale sowie kausal relational-logische Bedeutsamkeit in Hinblick auf etwas, das sie uns Sehen lassen, auszuklammern. Vor diesem Hintergrund gewinnt die von Cassirer nur indirekt vertiefte Frage nach der Moral an Bedeutung, d.h. *für was* die Emotionen bzw. die Motion des Zuhörers oder Betrachters mit dem Werk in Bewegung gesetzt wird.¹⁷ Nur Nuancen trennen insofern den Bild- vom Kunstbegriff. Diese liegen genau genommen weniger in den Zwecken selbst, denn diese lassen sich für beide aufzeigen, als in deren Offenlegung. Ein sowohl kulturelles als auch an humanitären Werten orientiertes Bewusstsein setzt an der Stelle ein, an der der Produzent und der Rezipient für sein jeweiliges »Tun« bzw. Verhalten Verantwortung übernimmt (vgl. hierzu SAUER 2013b).

¹⁷ Vgl. zu der von Cassirer nicht ausgearbeiteten Frage der Moral insb. BIRGIT RECKI (2000: 18ff.). Neben KROIS (2011: 172f.) ist es ergänzend GERALD HARTUNG (2004: 289ff.), der nach Cassirers Maßstab für die Handlungsweisen des Menschen fragt.

Literatur

- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen*. 4 Bde. Bearbeitet von Hermann Noack. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1964
- CASSIRER, ERNST: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. Übersetzt von Reinhard Kaiser. 2. Auflage. Hamburg [Meiner] 2007
- HARTUNG, GERALD: Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers. Habil. Leipzig 2001. Weilerswist [Velbrück] 2004.
- HINTSCH, MICHAELA: *Die kunstästhetische Perspektive in Ernst Cassirers Kulturphilosophie*. Diss. Kassel 2000. Würzburg [Königshausen & Neumann] 2001
- KROIS, J. MICHAEL: *Cassirer. Symbolic Forms and History*. New Haven/London [Yale UP] 1987
- KROIS, J. MICHAEL: Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen. In: BRAUN, HANS-JÜRGEN; HELMUT HOLZHEY; ERNST ORTH (Hrsg.): *Über Cassirers Philosophie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988, S. 15-44
- KROIS, J. MICHAEL: *Bildkörper und Körperbilder. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*. Herausgegeben von Horst Bredekamp und Marion Lauschke. Berlin [Akademie] 2011
- LACHMANN, ROLF: Einleitung. In: WHITEHEAD, ALFRED NORTH: *Kulturelle Symbolisierung* (1927). Herausgegeben und übersetzt von Rolf Lachmann. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2000, S. 7-55.
- LANGER, SUSANNE K.: *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from a Philosophy in a New Key*. 4. Auflage. London 1967 [Lowe & Brydone] 1953
- LANGER, SUSANNE K.: *Philosophy in a New Key*. Cambridge (Mass.) [Harvard UP] 1942; dt.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Berlin [S. Fischer] 1965a
- LANGER, SUSANNE K.: *Mind. An Essay on Human Feeling*. Bd. 1. Baltimore und London [Johns Hopkins UP] 1965b
- LANGER, SUSANNE K.: *Mind. An Essay on Human Feeling*. Bd. 2. Baltimore und London [John Hopkins UP] 1972
- MERSCH, DIETER: Grammatik der Kultur. Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen als semiotische Theorie (2003). In: *Deutsche Gesellschaft für Semiotik (DGS) e.V.*, S. 1-14. <http://www.semiose.de/index.php?id=278,53> [letzter Zugriff: 30.06.2014]
- PEIRCE, CHARLES S.: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Pape. 2. Auflage. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983

- RECKI, BIRGIT: Symbolische Formen – wirkliche Welt. Die Kulturphilosophie Ernst Cassirers. In: SCHWEPPENHÄUSER, GERHARD; JÖRG H. GLEITER (Hrsg.): *Philosophische Diskurse 3. Kultur – philosophische Spurensuche*. Weimar [Bauhaus Universitätsverlag] 2000, S. 8-27
- RECKI, BIRGIT: ›Lebendigkeit‹ als ästhetische Kategorie. Die Kunst als Ort des Lebens bei Cassirer, Goethe und Kant. In: NAUMANN, BARBARA; BIRGIT RECKI (Hrsg.): *Cassirer und Goethe*. Berlin [Akademie] 2002, S. 197-219
- SAUER, MARTINA: *Cézanne – van Gogh – Monet. Genese der Abstraktion*, Diss. Basel 1998. Bühl [Selbstverlag] 2000
- SAUER, MARTINA: Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer. 21.12.2008. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2009. <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/63/> [letzter Zugriff: 30.06.2014]
- SAUER, MARTINA: Rezension: Die Sichtbarkeit des Bildes/Movens Bild In: *Rezensionsjournal für Geschichtswissenschaften, sehепunkte* 10(7/8), 2010. <http://www.sehepunkte.de/2010/07/15646.html> [letzter Zugriff: 30.06.2014]
- SAUER, MARTINA: Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft und Kunstgeschichte – Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien. 07.06.2011. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2011. <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/> [letzter Zugriff: 30.06.2014]
- SAUER, MARTINA: Faszination – Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder. In: *Art-Dok, Publikationsplattform Kunstgeschichte*. 05.03.2012a. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/> [letzter Zugriff: 30.06.2014]
- SAUER, MARTINA: Ein Bild ist ein Bild. Wie funktioniert unsere Wahrnehmung? Radiobeitrag vom 27.05.2012. In: *SWR 2 Wissen: Aula*, 8:30 bis 9:00 Uhr. 2012b. Podcast und Text: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/archiv/ein-bild-ist-ein-bild//id=660334/nid=660334/did=9584814/140u4a8/index.html> [letzter Zugriff: 30.06.2014]
- SAUER, MARTINA: Rezension: Krois, J. Michael: Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen. Hrsg. von Horst Bredekamp; Marion Lauschke. Berlin [Akademie Verlag] 2011. In: *Rezensionsjournal für Geschichtswissenschaften, sehепunkte* 13(4). 2013a. <http://www.sehepunkte.de/2013/04/22945.html> [letzter Zugriff: 30.06.2014]

- SAUER, MARTINA: Verantwortung – Vom Aufladen mit Bedeutung in Kunst und Sprache. Zu den Konsequenzen aus den kulturanthropologischen Ansätzen von Cassirer, Warburg und Böhme. In: OXEN, KATHRIN; CHRISTIAN SAGERT (Hrsg.): *Mitteilungen. Zur Erneuerung evangelischer Predigtkultur*. Leipzig [Evangelische Verlagsanstalt] 2013b, S. 15-33; auch in: *ART-Dok, Publikationsplattform Kunstgeschichte*. 29.10.2013. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2293/> [letzter Zugriff: 30.06.2014]
- SCHEER, BRIGITTE: Bildende Kunst und Welterschließung. In: GLOY, KAREN (Hrsg.): *Kunst und Philosophie*. Wien [Passagen] 2003, S. 27-41
- SCHEER, BRIGITTE: Kunst als symbolische Form. Zur Aktualität der Konzeptionen von Ernst Cassirer und Susanne K. Langer. In: SCHMOLL, gen. EISENWERTH, HELGA; JOSEF ADOLF SCHMOLL, gen. EISENWERTH; REGINA MARIA HILLERT (Hrsg.): *Mythen – Symbole – Metamorphosen in der Kunst seit 1800*. Festschrift für Christa Lichtenstern zum 60. Geburtstag. Berlin [Gebr. Mann] 2004, S. 243-253
- STOELLGER, PHILIPP: Das Bild als unbewegter Beweger? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performance seiner ikonischen Energie. In: BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN, CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München [Fink] 2008, S. 183-222
- WALDENFELS, BERNHARD: Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN, CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München [Fink] 2008, S. 47-63
- WHITEHEAD, ALFRED NORTH: *Kulturelle Symbolisierung*. Herausgegeben, übersetzt und eingeleitet von Rolf Lachmann. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2000
- WIESING, LAMBERT: *Die Sichtbarkeit des Bildes, Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Frankfurt/M. [Campus Verlag] 2008
- WIESING, LAMBERT: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin [Suhrkamp] 2013

A. Peter Maaswinkel

Allsehendes Auge und unsichtbare Hand. Zur Ästhetisierung neoliberaler Ideologie am Beispiel des European Council¹

Abstract

The critical analysis of political pictures requires several approaches. Accordingly, the customary Family photos and the logo of the Council of the European Union are discussed from the viewpoint of the natural sciences as well as of human sciences and culture history. The fact of the inspiration of religious symbols is relativised and supplemented by the thesis of a secular metaphysics. Emblem and appearance of the Council turn out to be consistent with the ideological background they represent.

Die kritische Analyse politischer Bilder bedarf mehrerer Ansätze. Dementsprechend werden die üblichen Familien-Fotos und das Logo des Rates der Europäischen Union unter naturhistorischem sowie unter human- und geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet. Die nachweisbare Inspiration durch religiöse Symbole wird relativiert und durch die These einer säkularen Metaphysik ergänzt. Emblem und Auftritt des Rates erweisen sich als kohärent mit dem ideologischen Hintergrund, den sie repräsentieren.

¹ Erweiterte Fassung eines Vortrags gehalten unter dem Titel »Allsehendes Auge und unsichtbare Hand: Special meeting of the European Council – Family Photo« anlässlich des KD-W-Kongresses zu Berlin-Wedding am 1. Juni 2013.

»Bilder sind politisch hochrelevante Medien«, meint Drechsel (2005: 5). Politische Bilder sind außerdem oft von hoher Komplexität. Diese Komplexität betrifft weniger deren äußere Gestaltung als deren Vielschichtigkeit und die nicht unmittelbar im Bild erkennbaren Hintergründe. Demgemäß führt Drechsel weiter aus: »Nur eine vielstimmige, multiperspektivische Herangehensweise unterschiedlicher Disziplinen, verbunden mit dem interaktiven Austausch von Kompetenzen, kann einem bedeutenden Phänomen wie der visuellen politischen Kommunikation gerecht werden« (DRECHSEL 2005: 5).

Die Angemessenheit multipler – wenngleich konvergierender – Ansätze soll hiernach am Beispiel eines sogenannten »Familien-Fotos« des Consiliums illustriert werden. Unter »Consilium« versteht man den Rat der Europäischen Union, »in dem die Vertreter der Regierungen der Mitgliedstaaten zusammentreten, d.h. die für einen bestimmten Fachbereich zuständigen Minister aus den einzelnen Mitgliedstaaten«.² Betrachtet man die anlässlich einer Tagung entstandenen »Familien-Fotos« dieses Consiliums (Abb. 1), so fallen einem mehrere Besonderheiten nur deshalb vielleicht nicht auf, weil sie zu selbstverständlich geworden oder geblieben sind.

Eine dieser Besonderheiten – auf weitere komme ich an anderer Stelle zurück – ist das bis zum 30. Juni 2014 offiziell verwendete Wahrzeichen des Consiliums, das sich in der Mitte des Bildes über den Köpfen der abgelichteten Politiker befindet. Es handelt sich um die Fahne mit dem Sternenkreis, welcher der Europäischen Union als Emblem dient. Die Gestalt der Fahne wirkt hier jedoch durch spitz auslaufende gelbe Bögen von oben und von unten komprimiert, so dass das Ergebnis an ein Auge erinnert. Zufall oder Absicht?

Im Allgemeinen betrachten wir das Auge als ein Organ für die Rezeption von Signalen. Doch spielt es dem amerikanischen Biologen Dale Guthrie zufolge eine genau so wichtige Rolle als Sender (vgl. GUTHRIE 1978: 135). Demgemäß ist die Wirkung des Auges auf Menschen regelmäßig Gegenstand von Untersuchungen. Zum Beispiel wurde experimentell nicht nur bestätigt, dass die Pupillengröße beim Menschen außer von den Lichtverhältnissen auch von dessen geistiger Aktivität (vgl. HESS/POLT 1964) und dessen Emotionen und Geschmacksempfindungen (vgl. HESS/POLT 1966) gesteuert wird, sondern obendrein, dass die Größe nicht ohne Einfluss auf die Wahrnehmung des Gegenübers ist (vgl. HESS 1975; TOMBS/SILVERMAN 2004). So empfinden Männer Frauen mit geweiteten Pupillen allgemein als angenehmer. Frauen bevorzugen Männer mit geweiteten Pupillen eher während der Empfänglichkeitsphase – wobei allerdings noch weitere Faktoren eine Rolle spielen (vgl. CARYL 2009).

Der österreichische Anthropologe Otto Koenig weist darauf hin, dass das Auge eines der konservativsten Organe ist. Es ist bei zahlreichen Arten

² Rat der Europäischen Union: Über den Rat. 22.11.2012. <http://www.consilium.europa.eu/council?lang=de> [letzter Zugriff: 24.12.2012].

ähnlich beschaffen »und von ontogenetischen Wandlungen kaum betroffen« (KOENIG 1975: 73). Außerdem kommt ihm eine große Bedeutung im Sozialkontakt zu (vgl. EIBL-EIBESFELD 1971: 35). Wie Konrad Lorenz andererseits dokumentiert hat, besitzen Tiere sowie auch Menschen eine Sensibilität für Attrappen (vgl. LORENZ 1965: 156ff.). Diese Sensibilität trifft laut Koenig insbesondere auch auf Augenattrappen zu. Die dementsprechenden Merkmale, auf die der Mensch reagiert, sind:

1. Runde Irisfläche
2. Zentraler Pupillenfleck
3. Helldunkleffekt (Sklera und Iris)
4. Kugelgestalt
5. Glänzende Oberfläche (bei Attrappen fallweise durch Leuchten ersetzbar)
6. Beweglichkeit
7. Spitzovale Umrisslinie
8. Wimpernkranz
9. Brauenlinie
10. Paarige Anordnung

Einzelnen zeigen diese Merkmale kaum Wirkung.

Doch bereits die Kombination von zwei beliebigen Kriterien weist in die Richtung ›Augenhaftigkeit‹ und erzeugt eine gewisse blickbindende Wirkung, die sich durch jedes neu hinzugekommene Merkmal intensiviert. (KOENIG 1975: 90f.)

Auf das Emblem des Consiliums treffen die Kriterien 1 und 7 zu, sowie ansatzweise auch das Merkmal 2. Die erste Wirkung ist gewiss die der Ähnlichkeit, etwa wie jene, der wir uns hingeben, wenn wir spielerisch versuchen, in den Wolken Drachen, Kobolde und sonstige Figuren zu erkennen. Lange ist es noch nicht her, dass zumindest ein Teil der Menschen gelernt hat, in abstrakten Kunstwerken nicht ständig nach Gegenständlichem zu suchen. Jörgensen (1996) konnte nachweisen, dass naive Bildbetrachter in erster Linie konkrete Gegenstände zu identifizieren pflegen. Der Hang zum Anthropomorphismus scheint dabei besonders ausgeprägt zu sein (vgl. KOENIG 1975: 87f.), wie beispielsweise auch der zur Beschreibung von Gefäßen gebräuchliche Wortschatz – Hals, Bauch, Fuß... – nahelegt.

Industrie und Handel bedienen sich der Attrappensichtigkeit, indem sie einerseits Produkte und andererseits Werbung entsprechend gestalten. Allgemein bekannt ist das sogenannte Kindchenschema, das man in Puppen, Teddybären, Comicfiguren oder als Dekorationsmuster auf Tapeten und Textilien wiederfindet. Augenattrappen entdeckt man desweiteren in Schmuck und Dekorationsgegenständen sowie Firmenlogos jeglicher Art. Heller bringt es wie folgt auf den Punkt:

[S]eit die bäuerliche Selbstversorgungswirtschaft aufhörte und wir als Kunden im Laden einkaufen gehen, springt uns ein riesiges Warensortiment an mit ganzen Rudeln von Bildsignalen. Zu Tausenden wollen sich Slogans, Firmenzeichen, Fernsehspots, Reklameschilder und Markennamen in unser Bewusstsein krallen, um uns durch spezifischen Reiz, hohen Wiedererkennungswert oder gar Attrappensichtigkeit beständig an ihr Produkt zu binden. Mich interessiert daran folgendes: Handelt es sich hier um mehr oder weniger beliebig geschaffene Zeichen? Setzen die Macher dabei in erster Linie ästhetisch-psychologisches Raffinement ein? Oder spielt man, sei es absichtsvoll oder nur zufällig, teilweise auch mit Fragmenten früherer Lebenswelten, die uns »bekannt« sind, obwohl wir den historischen Kontext weder sogleich mitdenken noch vielleicht überhaupt wissen? (HELLER 2000: 209)

Koenig meint dazu: »Wir haben es hier aber wahrscheinlich nicht nur mit funktions- und gestaltungstechnisch oberflächlichen Analogien, sondern mit einer tiefgehenden Sinnverwandtschaft zu tun« (KOENIG 1975: 203), denn wenngleich manche Formen in der Tat vielleicht bloß zufällig als Augenattrappen wirken, gibt es andererseits Gründe für die Annahme, dass die Sensibilität für gewisse Reize kulturhistorischen oder gar phylogenetischen Ursprungs ist. Die Wirkung der Merkmale von Augen geht weit über die Entdeckung der formalen Analogie mit einem realen Auge hinaus. Die Herstellung oder Benutzung der Attrappen dürfte deshalb in vielen Fällen durchaus intentional sein.

Naturgeschichtlich lässt sich die Präsenz von Augenattrappen bei Tieren nachweisen. In der Natur werden Tiere häufig »mit den teils als Platz- und Nahrungskonkurrenten, teils als lebensbedrohende Feinde auftretenden artfremden Tieren« konfrontiert (KOENIG 1975: 93f.). So entwickeln sie Abwehrsignale. Diese sind häufig akustischer Natur, wie Bellen, Fauchen, Klappern, Gurren etc. Im Zuge der Evolution haben sich bei manchen Tierarten, so bei manchen Raupen und Fischen, Augenattrappen auf dem Körper oder, wie bei Schmetterlingen, auf den Flügeln gebildet. Die abschreckende Wirkung dieser mehr oder weniger augenähnlichen Flecken könnte darauf beruhen, dass Augen sich gewöhnlich vorne befinden, dort wo auch Maul, Zähne, Schnabel, Greifwerkzeuge etc. vorhanden sind. Die Vorderseite gibt auch die Richtung an, in welche das Tier beim Angriff vorpreschen könnte. Ferner ist das Auge »das universellste Kennzeichen des ›Tieres schlechthin‹« (KOENIG 1975: 76). In der Natur symbolisiert es also potentiell Bedrohung.

Im Gegensatz zu zahlreichen Tieren weist der menschliche Körper keine Flecken auf, die auf Anblick als Augenattrappen interpretiert werden könnten. Eine Ausnahme bilden lediglich die Brustwarzen, wie Koenig (1975: 226ff.) erwähnt, und wie Magritte in seiner Bilderreihe zum Thema »Vergewaltigung« von 1934 illustriert hat. Von der Antike bis zum Mittelalter weisen Brustpanzerungen häufig augenähnliche Motive an der Stelle der Brustwarzen auf. Demnach aber dürfte der Mensch, genauso wie andere Spezies, gelernt haben, auf die Augen arteigener sowie auch artfremder Lebewesen zu achten.

Was die Mitglieder der eigenen Spezies betrifft, steht beispielsweise der fixierende Blick häufig für Dominanz (vgl. MLODINOV 2012: 121). Einen Gesprächspartner ununterbrochen zu fixieren, kann von diesem als bedrohlich empfunden werden. Umgekehrt sind Niederschlagen der Lider, Wechsel der

Blickrichtung, Schließen oder Verdecken der Augen etc. Kennzeichen eines wohlgesinnten, nicht bedrohlichen Blickkontaktes (vgl. EIBL-EIBESFELD 1971: 61ff., 197f.; KOENIG 1975: 78). Findet, wie Hans Hass und Eibl-Eibesfeld anhand von Filmaufzeichnungen nachweisen konnten, beim Augengruß ein begleitendes Bewegungs- und Haltungsritual, nämlich »ein schnelles Heben und Senken der Augenbrauen, verbunden mit einem Lächeln und oft auch mit Zunicken« (EIBL-EIBESFELD 1971: 26f.) statt, wird ebenfalls eine freundliche Gesinnung signalisiert. Denn, so Koenig:

Nicht ideelle Gedankengebäude stehen am Anfang menschlichen Handelns, sondern funktionale Notwendigkeiten. Es gibt kein Kulturprodukt, wie kompliziert und vielschichtig sein Phänotypus auch erscheinen mag, dessen Werdegang nicht umweltbedingter Funktion entspringt. Das gilt auch für die magisch-religiösen Schutz- und Hilfssysteme, deren Urgründe wir nicht in selbsttätig entstandenen, theoretisch entwickelten Vorstellungen von Götterhimmeln und einer von guten und bösen Geistern belebten Natur, sondern in den realen Umweltbedrohungen suchen müssen, zu denen nicht zuletzt das gegenwärtige Phänomen des Blickes zählt. (KOENIG 1975: 145)

So scheint sich beim Menschengeschlecht mit dem Entstehen von Bewusstsein und Kultur noch eine weitere Funktion des Auges herausgebildet zu haben, die wir in der Tierwelt in dieser Form nicht vorfinden. Dazu müssen wir ein wenig weiter ausholen, und zwar bis zur Entstehung des Bewusstseins, durch welches unsere Kultur und Zivilisation überhaupt erst möglich geworden sind. Mit dieser Thematik hat sich Julian Jaynes (1993: 185ff.) auseinandergesetzt. Er geht von der allgemeinen Annahme aus, dass menschliche Horden ähnlich wie Tierherden einem Leittier folgten. Ferner wurden in fast allen alten Kulturen wichtige Personen so bestattet, als ob sie noch am Leben wären, indem den Gräbern Waffen, Gebrauchsgegenstände, Schmuck und Nahrung beigegeben wurden. Die Praxis der Einbalsamierung weist ebenfalls in diese Richtung. Diese Praktiken könnten darauf schließen lassen, dass die Stammesführer in der Innenwelt der Mitglieder des Stammes weiterlebten. Jaynes meint, dass sie deren Stimmen halluzinatorisch weiterhörten, was er auf eine nach seiner These damals allgemein verbreitete Funktionsweise des Gehirns, nämlich die Bikameralität, zurückführt. Ohne sich mit seiner Theorie vom Entstehen des Bewusstseins aus dem Zusammenbruch dieser bikameralen Struktur der zerebralen Tätigkeit auseinanderzusetzen, kann man aufgrund von Schriftzeugnissen als wahrscheinlich festhalten, dass »die Götter ursprünglich nichts anderes als die Toten waren«:

Von Mesopotamien bis Peru sind also für die Hochkulturen zumindest auf einer Etappe ihrer Entwicklung Bestattungsgepflogenheiten kennzeichnend, die den Toten behandeln, als würde er noch weiterleben. Und soweit Schriftzeugnisse vorliegen, bekunden sie, daß die Toten häufig als Götter bezeichnet wurden. Das mindeste, was sich dazu bemerken läßt, ist, daß es der Hypothese vom Überdauern der Stimmen der Toten in den Halluzinationen der Lebenden nicht widerspricht. (JAYNES 1993: 204)

Jaynes räumt nicht ohne Bedenken ein, dass derartige Bräuche ihren Ursprung stattdessen vielleicht in der Trauer um das Ableben einer geliebten Person finden könnten. Indes kann man sich auch vorstellen, dass die Nachfolger sich mit Hilfe der Autorität ihres Vorgängers zu legitimieren suchten,

ein wenig so wie Eltern ihren Kindern heutzutage manchmal mit dem Nikolaus oder dem Christkindchen drohen, wenn sie nicht brav sind.

Diese den Toten zugeschriebene Kontrollfunktion könnte erklären, weshalb die Leichname in manchen Fällen aufgestützt und deren Schädel nachbehandelt oder mit künstlichen Augen ausgestattet wurden. Tempel könnten, so Jaynes (1993: 180), aus den Wohnungen oder Grabstätten der verstorbenen Götter hervorgegangen sein. Deren Leichname wurden im Laufe der Zeit durch Plastiken ergänzt oder ersetzt. In Anbetracht dessen, dass die Rangordnung zweier Individuen sich unter Primaten im Blickkontakt artikuliert, werden die Augen auch »zu einem hervorstechenden Merkmal der Tempelplastik« (JAYNES 1993: 210). Messungen des sogenannten Augenindex⁹, d.h. der relativen Größe der Augen im Vergleich zur Schädelhöhe, ergeben, dass die Augen der Idole meist zu groß dargestellt sind. Bei mesopotamischen und ägyptischen Plastiken erreicht der Augenindex manchmal das Doppelte der normalen Größe. Das Auge diene somit phylogenetisch bedingt als wirksames Signal für Autorität. In dem Maße, in dem die Führer als Götter betrachtet und präsentiert wurden, fungiert das Auge somit auch als Element der religiösen Semantik. Vielfach symbolisiert das Auge überdies die Sonne, manchmal den Mond. Mal geistert es als Auge des Horus, mal als Auge des Ra, mal als Auge des Odin durch die Mythologien. In den Überresten der nordmesopotamischen Stadt Tell Brak wurden in einem Tempel zahlreiche Augenidole gefunden. Aus der griechischen Mythologie kennen wir die als gottgleich geltenden Zyklopen, die sich mit einem einzigen Auge begnügen mussten. Im Indra-Mythos werden Jung (vgl. 1991: 121) zufolge die Vulvabilder, die Indra wegen eines Frevels an seinem Körper zu tragen hatte, im Zuge seiner Begnadigung aufgrund der Formähnlichkeit in Augen verwandelt (vgl. BRIL 1997: 114; DEONNA 1965: 68). Die flächendeckende Ausstattung mit Augen, bzw. augenähnlichen Flecken, wie man sie auch im Gefieder des Pfaumännchens beobachten kann, kommt in den Mythologien öfters vor. So sei auch Argus Panoptos, der allessehende Wächter, am ganzen Körper mit Augen versehen (vgl. MORFORD/LÉNARDON 1999: 63; PANOFKA 1838: 2ff.). Ähnlich werden in der christlichen Mythologie geflügelte himmlische Wesen, sogenannte Cherubim, erwähnt, deren »ganzer Leib, Rücken, Hände und Flügel und die Räder voll Augen [waren] um und um« (Hesekiel, 10,12). Mithras als Sonnengott habe 1.000 Ohren und 10.000 Augen, sei somit allsehend und allwissend. Desgleichen postuliert der Zoroastrismus die Allsehendheit seines als weisen Herrn bezeichneten Obergotts, Ahura Mazda (vgl. GEIGER/KUHN/BARTHOLOMAE 1896-1904: 30). Laut Xenophanes sei Gott ganz Auge, ganz Geist, ganz Ohr (vgl. NILSSON 1967: 742).

In der Bibel erscheint das Auge als Symbol der Allwissenheit und der überwachenden Allgegenwart Gottes: »Die Augen des Herrn sind an jedem Orte, schauen aus auf Böse und auf Gute« (Sprüche 15,3), »Das Angesicht des Herrn ist wider die, welche Böses tun, um ihr Gedächtnis von der Erde auszuwischen« (Psalm 34,16) oder, wie es bei Petrus heißt: »das Angesicht des Herrn aber ist wider die, welche Böses tun« (1. Petrus 3,12). Desweiteren lesen wir:

»Denn des Herrn Augen durchlaufen die ganze Erde, um sich mächtig zu erweisen an denen, deren Herz ungeteilt auf ihn gerichtet ist« (2. Chronika 16,9), »die Augen des Herrn, sie durchlaufen die ganze Erde« (Sacharja 4,10). Bei Matthäus und Lukas wird darüber hinaus das Auge als »Lampe des Leibes« bezeichnet (Matthäus 6, 22-23 und Lukas 11, 34-36).

Wir finden das Symbol des Auges wieder in dem zwischen 1500 und 1525 entstandenen, ursprünglich wohl als Tischplatte und Meditationsinstrument konzipierten Gemälde *Die sieben Todsünden und die vier letzten Dinge*, das die Signatur Jheronimus Bosch trägt. Im großen Kreis sind in der Mitte Jesus und peripher die sieben Todsünden dargestellt. Die kleineren Kreise in den Ecken der Tafel zeigen das Sterben, das Jüngste Gericht sowie Himmel und Hölle. Der große Kreis kann als Weltkugel, aber auch als Auge interpretiert werden (vgl. POKORNY 2010: 35). So legen die darin enthaltenen konzentrischen Kreise die Vorstellung eines Auges nahe, wobei der dunklere mittlere Kreis die Pupille und der durch den zweiten und dritten Kreis gebildete Ring angesichts der etwas helleren Tönung und der Strahlung die Iris nachzubilden scheinen. Bestätigt wird der Bezug zu einem Auge durch den Text auf dem zweiten Ring: »Caue caue dus videt« (*Vorsicht Vorsicht der Herr sieht*). Das Spruchband des großen Kreises mit einem Vers aus dem 5. Buch Mose (Altes Testament), in dem von »faciem« (*Antlitz*) und »considerabo« (*betrachtet*) die Rede ist, erhärtet diese Interpretation.

Indem sich das Bild als Auge und Blick Gottes auf die Menschen darstellt, aktiviert es Imperative im Moment des tatsächlichen Blicktauschs mit dem Bild. Es ist – und dabei spielen die zahlreichen Inschriften eine nicht zu vernachlässigende Rolle – ein Handeln, ein *Aktant* in der Durchsetzung einer erstaunlich umfassenden Ordnung des Sehens. Eine solche Ordnung kann man daher mit Fug und Recht als »visuelle Kultur« bezeichnen. Ihr Kennzeichen ist, dass ihre Mitglieder das Dargestellte nicht nur angemessen decodieren und mit bestimmten Diskursen verbinden können, sondern auch eine bestimmte Rezeptionshaltung verinnerlicht haben. (RIMMELE/STIEGLER 2012: 30)

Es kann ferner angenommen werden, dass derartige »Bilder und Sprüche nicht nur als Kunstwerke an der Wand, sondern, die alltägliche Lebenswelt durchdringend, nahezu überall angetroffen werden konnten« (RIMMELE/STIEGLER 2012: 30). Die verinnerlichte oder zu verinnerlichende Big-Brother-Funktion ist nicht zu übersehen. Weitere optische Unterstützung erhielt sie im Laufe des 17. Jahrhunderts, als im Christentum das Auge der Vorsehung oder allsehende Auge in Verbindung mit der Dreifaltigkeit in der Form des Dreiecks sowie der Sonne oder Lampe in der Form von Strahlen auftauchte. Man findet es in und an zahlreichen Klöstern und Kirchen, so zum Beispiel am Aachener Dom, sowie auf Grabmälern, aber auch auf dem von Le Barbier anlässlich des Revolutionsjahres 1789 geschaffenen Gemälde *Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen* und auf Dollarnoten. Bei den Freimaurern christlicher Obedienz kommt es ebenfalls vor. Zu erwähnen sei schließlich noch die in den katholischen Kirchen als Altargerät verwendete Monstranz. Die Form dieses ggf. auch als »Ostensorium« oder »Custodia« bezeichneten Gefäßes, das dem Vorzeigen geweihter Hostien (vgl. GRAESER 1829: 280f.)

oder Reliquien dient, ist ebenfalls geeignet, die Konnotation mit einem Auge hervorzurufen.

Nach Koenig (1975: 147) ordnet sich der tiefenpsychologische Begriff des Über-Ichs in die biologische Gegebenheit des Verhältnisses zwischen Vorbildern und Nachahmern ein. Das Auge, sei es in Natura, Wort oder Bild, mag beim Zustandekommen des Über-Ichs eine grundlegende Rolle gespielt haben und, so etwa in der Erziehung, weiterhin spielen. Rimmele und Stiegler meinen diesbezüglich:

Die sündige Welt wird, bis hin zu jedem einzelnen falschen Gedanken, von einer übergeordneten Sehinstanz überwacht. Diese Macht wird wirksam nicht nur, indem sie sich in Bildern reproduziert, sondern insbesondere durch die eingeübte Verinnerlichung, die eigenständig betriebene Disziplinierung derjenigen, die sich beobachtet wissen. Das individuelle Gewissen erweist sich so nicht zuletzt als Produkt des religiösen Beobachtungseffekts. (RIMMELE/STIEGLER 2012: 32)

Die Frage ist berechtigt, ob die Sitte, die Augen eines Verstorbenen zu schließen, nicht auf eine gewisse Angst oder Ehrfurcht vor dem Blick zurückzuführen ist. Manchen Bräuchen entsprechend wurden Münzen auf die Lider gelegt, angeblich als Obolus für Charon, den Fährmann, der den Toten in die Unterwelt bringt, in christlicher Zeit auch als »tributum Petri« (GUNDOLF 1967: 202), doch kann die Vermutung nicht abgewiesen werden, dass dies auch und vor allem geschah, »um das Öffnen zu verhindern« (LIEBHART 2006).

Angesichts der anthropologischen Bedeutung des Sehorgans wirft die Tatsache, dass das Consilium ausgerechnet dieses als Motiv seines Logos gewählt hat, Fragen auf. Immerhin legen Größe sowie Umfang des Finanzhaushalts der Europäischen Union die Vermutung nicht nahe, dass das Logo bloß der Phantasie – oder Phantasielosigkeit – eines Amateurgrafikers entsprungen sei. Eher kann angenommen werden, dass wohlargumentiert über vorgelegte Entwürfe debattiert und abgestimmt worden ist, und folglich, dass das Emblem gezielt etwas zum Ausdruck bringen soll. So zeigt auch das Europäische Parlament in Straßburg – von oben gesehen – eine Struktur, die als Auge interpretiert werden kann.

Weshalb diese Anlehnung an das allsehende und somit allüberwachende Auge? Gewiss könnte sie als Ausdruck einer Aufsicht der Ratsmitglieder, die ja Vertreter der Mitgliedsstaaten sind, über die Europäische Union gedacht sein. Dem aber widerspricht ein auf dem Bild beobachtbarer Sachverhalt. So ist die Stellenzuweisung für das Gruppenfoto mittels Kärtchen oder Zetteln vorgenommen worden, auf denen die jeweilige Landesfahne abgebildet ist. Von Tischkärtchen unterscheiden sie sich im Wesentlichen dadurch, dass sie flach auf dem Boden liegen oder haften. Manche Vertreter haben sich hinter das Kärtchen ihres Staates gestellt, mehrere aber stehen auf dem Kärtchen und treten somit ihre Landesfahne mit Füßen. Dies kann auch auf anderen solcher »Familien-Fotos« beobachtet werden. Ob dieser Effekt beabsichtigt ist oder lediglich das Ergebnis einer gewissen, sich wiederholenden Sorglosigkeit kann nicht beurteilt werden. Respekt vor den Mitgliedstaaten wäre freilich anders zum Ausdruck gekommen. Spätestens

nach dem ersten Fototermin hätte dem Fotografen und den PR-Fachkräften – sowie auch den betroffenen Teilnehmern – des Europäischen Rates das Missgeschick auffallen müssen, so dass sich die Gelegenheit geboten hätte, rechtzeitig Anweisungen zu treffen, um es bei den folgenden Terminen zu vermeiden. Zwar sind die Kärtchen der ersten Reihe irgendwann weiter nach hinten gelegt worden, doch hindert das einige Teilnehmer nicht, ihre Landesfahne nun mit dem Absatz zu betreten.

Stattdessen hätten Aufstellkärtchen benutzt werden können mit dem Vorteil, dass die verschiedenen Vertreter von politisch nicht umfassend informierten Lesern – welcher Durchschnittsbürger kennt schon alle Politiker? – dennoch ihrem jeweiligen Staat zugeordnet werden könnten. Der Einsatz von Aufstellkärtchen hätte es freilich erforderlich gemacht, dass erste und zweite Reihe genau auf Lücke stehen, damit die Landesfahnen der zweiten Reihe vollständig zu sehen wären. Ein ausgebildeter Kommunikationsdesigner hätte gewiss noch weitere und bessere Lösungen parat. Dass es hierzu nicht gekommen ist, kann als Sorglosigkeit, mangelhafte Kommunikationskompetenz, allerdings auch als Intention oder – einem Lapsus ähnlich – als eine unbeabsichtigte Aufdeckung interpretiert werden.

Gewiss ist die Platzzuweisung für sogenannte Familienfotos mittels Fahnenkärtchen bei internationalen Treffen allgemein üblich. Doch hat der Vertreter der Türkei, Recep Tayyip Erdogan, im September 2009 anlässlich des G-20-Gipfels in Pittsburgh den Zettel mit der Fahne seines Landes vorsorglich aufgehoben, gefaltet und in die linke Brusttasche seines Sakkos gesteckt. Dieses Verhalten, das er 2011 am G-20-Gipfel in Frankreich und 2013 in Sankt Petersburg wiederholt hat, ist den türkischen Medien nicht entgangen und im Internet einschließlich YouTube mit den treffenden Suchbegriffen an mehreren Stellen leicht zu überprüfen.³ Es ginge also auch anders.

Neben der Interpretation des Auges als Symbol einer Überwachung der Europäischen Union durch die Vertreter der Staaten tritt somit die Möglichkeit anderer Auslegungen auf den Plan. Eine Anlehnung an die religiöse Semantik und Pragmatik des Zeichens drängt sich auf, mag sie auch säkularisiert sein. Das Auge erscheint gegenüber der Öffentlichkeit als Signal einer von der Europäischen Union beanspruchten Autorität eher denn der Demokratie.

Dementsprechend haftet dem Bildaufbau infolge seiner – etwa im Vergleich zu den heutzutage üblichen Gruppenbildern von Regierungsmannschaften – auffallenden Symmetrie etwas Religiös-Feierliches an, wodurch die Teilnehmer den Eindruck von Priestern vermitteln. Es sei hier freilich die Tatsache nicht unterschlagen, dass manche Aufnahmen aus einem seitlichen Blickwinkel gemacht worden sind, wodurch die Symmetrie entfällt.

³ Erdoğan yerdeki bayrağı aldı (2013). Hürriyet Foto Haber. <http://fotogaleri.hurriyet.com.tr/galeridetay/73059/2/6/erdogan-yerdeki-bayragi-aldi> [letzter Zugriff: 22.07.2014]; *G-20 Summit - Archival Pictures*. 25.09.2009. Spokeo/ImageCollect. <http://www.spokeo.com/Recep+Tayyip+Erdogan+1/Jun+22+2009+G+20+Summit+Archival+Pictures+Photolink+104912#13356281:50500331> [letzter Zugriff: 22.07.2014].

Andererseits gibt es auch Gruppenfotos mit leichter Froschperspektive (Abb. 2), was dazu führt, dass die Orientierungen der seitlich aufgestellten Fahnen und der Politikergestalten weit oberhalb des Bildes konvergieren; eine vergleichbare Inklinatation (»Einwärtsneigung«) ist bekanntlich auch an den Säulen des Parthenon-Tempels auf der Athener Akropolis nachgewiesen worden (vgl. BÜSING 1984: 49ff.). Ebenso kann die Decke derart ins Bild aufgenommen werden, dass das Emblem etwa 60% der Bildhöhe vom oberen Rand entfernt ist, was dem goldenen Schnitt nahekommt, und dass ungeachtet der fehlenden Raumhöhe nicht nur ein kirchenschiffähnlicher Eindruck entstehen könnte, sondern dass die Fluchtlinien im Haupt des Präsidenten – zum Zeitpunkt der Aufnahme Herman Van Rompuy – konvergieren, als sei dieser eine Art Oberpriester, wie man es auch in da Vincis *Letztem Abendmahl* (1495-1498) vorfindet, in dem der zentrale Fluchtpunkt mit dem Haupte Jesu identisch ist.

Der Eindruck einer feierlich auftretenden Priester- oder Jüngerschar wird durch die vorwiegend einheitliche Kleidung, der sich auch die anwesenden Frauen meist zu unterwerfen scheinen, verstärkt.

Es gibt weitere Merkmale, die auf einen religiösen Bezug hinweisen könnten, so etwa der Zwölfsternekreis des Emblems, der zuweilen mit der kirchlichen Ikonografie (vgl. PETAUX 2009: 318ff.) in Verbindung gebracht wird. In der Tat ist gelegentlich behauptet worden, dass der Zwölfsternekreis der Europafahne sich auf christliche – und damit teilweise auch jüdische – Motive beziehen lässt. Sowohl im Alten als auch im Neuen Testament kommt die Zahl Zwölf an vielen Stellen vor, sei es in Bezug auf zu opfernde Tiere, Palmzweige, Altarsteine, Kelche, Flüche, Brote etc. Insbesondere entspricht zwölf der Zahl der Apostel, der Söhne Ismaëls (Genesis 25, 13-16) sowie Jakobs (46, 8-25), der Tore des »neuen« Jerusalem, der Stämme Israels (Offenbarung des Johannes 21, 2-12) und dementsprechend der zwölf Edelsteine auf dem Brustschild der Hohepriester. Zwölf ist auch die Zahl der Propheten des *Dodekapropheton*, einem Teil des Alten Testaments. Dem könnte man, ursprünglich mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht intendiert, noch die zwölf schiitischen Imame (vgl. HALM 2005: 33) hinzufügen, die die entsprechende Ausrichtung des Islam als geistliche und politische Nachfolge Mohammeds bezeichnet, sowie die in der Mystik des Islam erwähnten zwölf Öffnungen des Körpers (vgl. BECKER 1998: 340). Laut der Offenbarung des Johannes (12,1) »erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt«. Diese Darstellung ist von der bildenden Kunst übernommen worden, indem Maria des Öfteren mit einem Zwölfsternekreis um ihr Haupt dargestellt wurde. Auch das Blau, das in der christlichen Ikonografie mit ihr in Verbindung gebracht wird, scheint durchaus geeignet, die These des religiösen Fundaments der europäischen Gemeinschaft zu stützen. Nicht zuletzt ist es ein höchst sonderbarer Zufall, dass die Fahne ausgerechnet am 8. Dezember 1955, dem katholischen Fest der unbefleckten Empfängnis, vom Ministerkomitee des Europarates als Europaflagge angenommen worden ist (vgl.

PINOTEAU 1998: 460). Nimmt man die Sonntage aus, dürfte die Wahrscheinlichkeit, dass der Beschluss rein zufällig an jenem Datum getroffen wurde, etwa $1/300$, d.h. 0,33% betragen. Geht man hingegen von einer – damals allerdings noch nicht üblichen – Fünftagewoche aus, und rechnet man noch eine Urlaubsperiode hinzu, erreicht sie ca. $1/200$, d.h. 0,5%. Das ist immer noch zu wenig, um die Vermutung, es handele sich nicht um Zufall, abzulehnen. Eine klammheimliche Steuerung des Terminkalenders durch eher fundamentalistisch gestimmte Politiker oder Mitarbeiter katholischer Konfession, die damals wohl noch recht zahlreich waren, kann also zumindest nicht ausgeschlossen werden.

Wenngleich verschiedene Fakten und Indizien eine solche Verschwörungstheorie stützen (vgl. HILTON 1997: 35ff., 49ff.), gibt es andererseits auch Argumente, die geeignet sind, sie zumindest abzuschwächen. Als Erstes sei hierzu die amtliche Erläuterung des Ministerkomitees vom 9. Dezember 1955 anzuführen:

Gegen den blauen Himmel der westlichen Welt stellen die Sterne die Völker Europas in einem Kreis, dem Zeichen der Einheit, dar. Die Zahl der Sterne ist unveränderlich auf zwölf festgesetzt, diese Zahl versinnbildlicht die Vollkommenheit und die Vollständigkeit [...] Wie die zwölf Zeichen des Tierkreises das gesamte Universum verkörpern, so stellen die zwölf goldenen Sterne alle Völker Europas dar, auch diejenigen, welche an dem Aufbau Europas in Einheit und Frieden noch nicht teilnehmen können. (DIEM 2013: o.S.)

Das Ministerkomitee ist ein Organ des Europarates. Es sei angemerkt, dass der Europarat nicht mit der Europäischen Gemeinschaft identisch ist. Diese hat das Emblem erst 1986 vom Europarat übernommen. Außerdem sind die Symbole der Europäischen Union wegen der Bedenken einiger Staaten nicht verbindlich, wie aus den konsolidierten Fassungen des Vertrags über die Europäische Union und des Vertrags über die Arbeitsweise der Europäischen Union (2008) hervorgeht.⁴ Dies gilt ungeachtet dessen, dass die E.U. sie de facto trotzdem benutzt.

Die Interpretation, laut welcher das Emblem der angeblichen Erscheinung Mariens entnommen sei, steht auf wackeligen Füßen, denn »dieser Version ist entgegenzuhalten, dass es keinerlei theologische Klarheit darüber gibt, ob die sternenkranzte Frau der Apokalypse tatsächlich als Symbol für die Jungfrau Maria zu verstehen ist« (DIEM 2013: o.S.). In der Tat scheint diese Interpretation ja erst nachträglich hinzugefügt worden zu sein.

Bezüglich der Zahl zwölf ist festzustellen, dass sie auch auf andere als jüdisch-christliche und islamische Symbolik bezogen werden kann (vgl. HALTERN 2005: 208). So gilt zwölf nicht nur in diversen Religionen als Symbol der Perfektion. Die Stunden des Tages und der Nacht sowie die Monate im Jahr, die Tierkreiszeichen, die Taten des Herkules, die Götter auf dem Olymp sind alle zwölf an der Zahl. Die um 450 v.u.Z. in Rom entstandene *Leges duodecim tabularum*, die auf zwölf Bronzetafeln auf dem Forum Romanum veröffentlichten Gesetze (vgl. SCHWEPPE/GRÜNDLER 1832: 77ff.), bieten ein weiteres,

⁴ Konsolidierte Fassungen des Vertrags über die Europäische Union und des Vertrags über die Arbeitsweise der Europäischen Union (9. Mai 2008): *Amtsblatt der Europäischen Union*, 51(C115).

sehr passendes Beispiel für nicht vom Monotheismus beeinflusste Interpretationsmöglichkeiten.

Auch für die gelegentlich als Erklärung herangezogene Perfektion des Kreises gibt es trotz der naheliegenden Analogie mit dem in verschiedenen Religionen verbreiteten Nimbus mehrere Auslegungsmöglichkeiten, darunter jene der Geometrie, dass der Kreis – als Sonderfall der isoperimetrischen Ungleichung – die ebene Figur ist, die den größten Flächeninhalt bei geringstem Umfang aufweist.

Aus der hier bloß angedeuteten Vielfalt der Zwölfersymboliken lässt sich letztlich lediglich ableiten, dass der Sternenkreis eng mit den kulturellen Wurzeln des europäischen Kontinents verbunden ist. Dass hierzu auch verschiedene Religionen zu rechnen sind, kann wohl nicht geleugnet werden. Nichtsdestoweniger weist die kaum zu übersehende religiös-herrschaftliche Konnotation eine Verwandtschaft mit einer Art profaner Metaphysik auf. Man braucht nicht Forrester (vgl. 2000: 183), Lafontaine (vgl. 2002: 205) oder Mertens (vgl. 2011: 181) gelesen zu haben, um gewahr zu werden, dass die Europäische Union den Kräften des Marktes und deren Lobbyismus in hohem Maße ausgeliefert ist; durch Unterzeichnung der Maastricht-Verträge (1992) haben die verantwortlichen Politiker ihre Staaten so gut wie bedingungslos den Thesen des Neoliberalismus unterworfen. Die neoliberale Version des Kapitalismus überlässt das Wohl des Volkes den Mechanismen des *Heiligen Marktes* (vgl. MERTENS 2011: 198), indem sie von der zur absoluten und einzig gültigen Wahrheit erhobenen Vorstellung ausgeht, dass dieser die erforderlichen Regulierungen selber zwangsläufig hervorbringe.

Diese Ideologie stützt sich trotz seither veränderter Bedingungen alles in allem auf die These Adam Smiths, laut welcher Individuen, die ihren eigenen Interessen nachstreben – gemeint sind die Industriellen – dadurch zwangsläufig das Wohl der Gesellschaft bewirken:

by directing that industry in such a manner as its produce may be of the greatest value, he intends only his own gain, and he is in this, as in many other cases, led by an invisible hand to promote an end which was no part of his intention. Nor is he always the worse for the society that it was no part of it. By pursuing his own interest he frequently promotes that of the society more effectually than when he really intends to promote it. (SMITH 2005: 364)

Die von Smith postulierte »unsichtbare Hand« mag eine Metapher für eine Steuerung durch nicht direkt erkennbare Mechanismen sein. Zu diesem Thema referiert Luterbacher-Maineri in seiner textkritischen Studie einige Analysen. Demnach ließe Smiths Verweis auf die Vorsehung den Schluss zu, dass es sich um einen Begriff theistischer Provenienz handelt (vgl. LUTERBACHER-MAINERI 2008: 348f.). Luterbacher-Maineri zitiert Fitzgibbons: »Smith's invisible hand was the hand of divine *Providence*, and not the hand that wrote the rules of positivist science« (Herv. A.P.M.). Er zitiert auch Davis, der meint, dass Smith die »reconciliation between individual and social interests« der »leadership by an invisible hand of *Providence*« (Herv. A.P.M.) zuschrieb. Doch nach seiner Auffassung sind die Menschen eher »misled than led by an

invisible hand«. Zwar lehnt Smith die mittelalterliche Metaphysik ab, doch nimmt er stattdessen, so Luterbacher-Maineri, »eine andere Metaphysik an, in welcher Gott eine perfekte Ordnung aufrechterhält«. Demgemäß wird Adam Smith im Neoliberalismus sozusagen als »Schutzheiliger« (CHOMSKY 2006: 21) verehrt. Daran hat letztlich auch die durch die sogenannte Bankenkrise von 2008 ausgelöste Wirtschaftskrise wenig geändert, durch welche die bereits vor diesem Datum feststellbaren Defizite (vgl. MÜRLE 1997: 19) zurzeit bestätigt werden.

Das allsehende Auge wird nicht zufällig auch als Auge der Vorsehung bezeichnet. Sofern die Europäische Union sich auch nur tendenziell nach Adam Smiths Metaphysik oder davon abgeleiteten bzw. damit verwandten Ideologien richtet, ist die Anbringung eines allsehenden Auges, oder Auges der Vorsehung, als Logo verständlich. Stimmig ist dann auch das Autoritätssignal besagten Auges im Verbund mit dem der Durchsetzung dieser Ideologien dienlichen Demokratiedefizit, das an jener Organisation des Öfteren bemängelt wird, und welches nach Enzensberger »nichts weiter als ein vornehmer Ausdruck für die politische Entmündigung der Bürger« ist (ENZENSBERGER 2011: 110). Die vorwiegend religiöse Konnotation des Emblems steht dem genauso wenig entgegen wie die Tatsache, dass das Auge der Vorsehung zudem in Geheimbünden als Symbol gehandhabt wird.

Ob die kürzlich erfolgte Neugestaltung des Logos für eine grundlegende Änderung der tragenden Ideologie steht, kann hier nicht beurteilt werden. Anlässlich des Meetings vom 16. Juli 2014 wurden die Landesfähnchen weiterhin betreten.

Literatur

- BECKER, UDO: *Lexikon der Symbole*. Freiburg [Herder] 1998
- BRIL, JACQUES: *Regard et connaissance. Avatars de la pulsion scopique*. Paris [L'Harmattan] 1997
- BÜSING, HERMANN: Optische Korrekturen und Propyläenfronten. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 99, 1984, S. 27-73
- CARYL, PETER G: Women's preference for male pupil-size. Effects of conception risk, sociosexuality and relationship status. In: *Personality and Individual Differences*, 46(4), 2009, S. 503-508
- CHOMSKY, NOAM: *Profit over People. War against People. Neoliberalismus und globale Weltordnung, Menschenrechte und Schurkenstaaten*. München [Piper] 2006
- DEONNA, WALDEMAR: *Le symbolisme de l'oeil*. Paris [E. de Boccard] 1965
- DIEM, PETER: *Die Symbole der Europäischen Union und der Vereinten Nationen*. 27.01.2013. <http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Europasymbole> [letzter Zugriff: 10.05.2013]

- DRECHSEL, BENJAMIN: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft. Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation. In: *IMAGE*, 2, 2005, S. 4-12
- EIBL-EIBESFELD, IRENÄUS: *Liebe und Hass. Zur Naturgeschichte elementarer Verhaltensweisen*. 4. Auflage. München [Piper] 1971
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: Sanftes Monster Brüssel. 28.02.2011. In: *Der Spiegel*, 9/2011, S. 108-111
- FORRESTER, VIVIANE: *La dictature du profit (une étrange dictature)*. Paris [Fayard] 2000
- GEIGER, WILHELM; ERNST KUHN; CHRISTIAN BARTHOLOMAE: *Grundriss der iranischen Philologie*. Bd. 2. Berlin [De Gruyter] 1896-1904
- GRAESER, ADOLPH HEINRICH: *Die römisch-katholische Liturgie nach ihrer Entstehung und endlichen Ausbildung oder geschichtliche Darstellung aller in der römischen Messe vorkommenden Gebete, Gesänge und Gebräuche*. Bd. 1. Halle [Friedrich Ruff] 1829
- GUNDOLF, HUBERT: *Totenkult und Jenseitsglaube*. Mödling [St. Gabriel] 1967
- GUTHRIE, RUSSEL DALE: *Les points chauds du corps. Comment notre corps parle pour nous*. Ottawa [Stanké] 1978
- HALM, HEINZ: *Die Schiiten*. München [C.H. Beck] 2005
- HALTERN, ULRICH: *Europarecht und das Politische*. Tübingen [Mohr Siebeck] 2005
- HELLER, HARTMUT: Zur kulturellen Evolution von Pelikan und Adler. Relikte in der Bildersprache von Heraldik und Hausrat, Brauch und Werbung. In: LIEDTKE, MAX (Hrsg.): *Relikte. Der Mensch und seine Kultur*. Graz [Austria Medien Service] 2000, S. 209-232
- HESS, ECKHARD H.: The Role of Pupil Size in Communication. In: *Scientific American*, 233(5), 1975, S. 110-112, 116-119
- HESS, ECKHARD H.; JAMES M. POLT: Pupil size in relation to mental activity in simple problem solving. In: *Science*, 143(3611), 1964, S. 1190-1192
- HESS, ECKHARD H.; JAMES M. POLT: Changes in pupil size as measure of taste difference. In: *Perceptual and Motor Skills*, 23(2), 1966, S. 451-455
- HILTON, ADRIAN: *The Principality and Power of Europe. Britain and the emerging Holy European Empire*. Herts [Dorchester House Publications] 1997
- JAYNES, JULIAN: *Der Ursprung des Bewußtseins*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1993
- JÖRGENSEN, CORINNE: *Indexing Images: Testing an Image Description Template*. 19.-24.10.1996. http://www.acsu.buffalo.edu/~marissac/conceptpaper/JORGENSEN_INDEXING_IMAGES.pdf [letzter Zugriff: 30.06.2014]
- JUNG, CARL GUSTAV: *Grundwerk. Heros und Mutterarchetyp*. Bd. 8. 3. Auflage. Olten [Walter] 1991
- KOENIG, OTTO: *Urmotiv Auge. Neuentdeckte Grundzüge menschlichen Verhaltens*. München [Piper] 1975

- LAFONTAINE, OSKAR: *Die Wut wächst. Politik braucht Prinzipien*. München [Econ] 2002
- LIEBHART, JOHANN. *Ethnologische Beobachtungen in Russland: Totenbrauch-Baschkirien (Baschkortostan)*. 2006. http://www.sagen.at/doku/liebhart/Totenbrauch_Paschkirien.html [letzter Zugriff: 24.06.2013]
- LORENZ, KONRAD: *Über tierisches und menschliches Verhalten*. München [Piper] 1965
- LUTERBACHER-MAINERI, CLAUDIUS: *Adam Smith – theologische Grundannahmen. Eine textkritische Studie*. Fribourg [Academic Press Fribourg] 2008
- MERTENS, PETER: *Hoe durven ze? De euro, de crisis en de grote hold-up*. Berchem [Epo] 2011
- MLODINOV, LEONARD: *How your Unconscious Mind Rules your Behavior*. New York [Pantheon Books] 2012
- MORFORD, MARK P.O.; ROBERT J. LENARDON: *Classical Mythology*. 6. Auflage. Oxford [Oxford UP] 1999
- MÜRLE, HOLGER: *Entwicklungstheorie nach dem Scheitern der »großen Theorien«*. INEF Report (22), 1997.
- NILSSON, MARTIN PERSSON: *Geschichte der griechischen Religion. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*. München [Beck] 1967
- PANOFKA, THEODOR: *Argos Panoptes. Eine archäologische Abhandlung gelesen am 2. Februar 1837 in der K. Akademie der Wissenschaften*. Berlin [Druckerei der Königl. Akademie der Wissenschaften] 1838
- PETAUX, JEAN: *L'Europe de la démocratie et des droits de l'homme. L'action du Conseil de l'Europe*. Strasbourg [Editions du Conseil de l'Europe] 2009
- PINOTEAU, HERVÉ: *Le chaos français et ses signes. Etude sur la sémiologie de l'Etat français depuis la Révolution de 1789*. La Roche-Rigault [Presses Sainte-Radegonde] 1998
- POKORNY, ERWIN: Die sogenannte Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen. In: *Frühneuzeit-Info*, 21(1-2), 2010, S. 35–43
- RIMMELE, MARIUS; BERNDT STIEGLER: *Visuelle Kulturen/Visual Culture. Zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2012
- SCHWEPPE, ALBRECHT; CARL AUGUST GRÜNDLER: *Römische Rechtsgeschichte und Rechtsalterthümer*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1832
- SMITH, ADAM: *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776). Hazleton [Pennsylvania State University] 2005
- TOMBS, SELINA; IRWIN SILVERMAN: Pupillometry. A Sexual Selection Approach. In: *Evolution & Human Behaviour*, 25(4), 2004, S. 221-228

A. Peter Maaswinkel: Allsehendes Auge und unsichtbare Hand



Abb. 1:

Special meeting of the European Council – Family photo (22/23.11.2012).

http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressData/Pics/photoGallery/%7B89316fd-f-19e8-44cf-875f-3764125d4d90%7D.jpg [letzter Zugriff am 22.07.2014].



Abb. 2:

Meeting des Consiliums vom 7./8.02.2013.

http://www.consilium.europa.eu/uedocs/cms_data/docs/pressData/Pics/photoGallery/%7B79143e09-2725-4ffd-a2bb-7224c9350d66%7D.jpg [letzter Zugriff am 22.07.2014].

Maria Schreiber

Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte aus einem trans- und interdisziplinären Feld

Abstract

Based on a review of three conferences I attended, this paper is shedding light on current key issues in interdisciplinary research on image, iconicity and related practices. I will focus on (1) the relevance of technologies in the context of photography and visualization, (2) artistic research and (3) the art of research, or how various modes of generating knowledge persist within a trans- and interdisciplinary field. Throughout disciplines, a theoretically informed and historically-culturally situated analysis of pictures is required to get deep into specific contexts, focus on iconicity's mutual relation with materiality/mediality and keep in mind the linking of (mental) images and (material) pictures. A discussion on how these demands are considered in various methodic ways seems to be desirable, but has not yet taken place.

Der vorliegende Artikel beleuchtet, basierend auf ausgewählten Beiträgen dreier Tagungen¹, aktuelle Schwerpunkte der disziplinenübergreifenden Auseinandersetzung mit dem Bild, Ikonizität und mit darauf bezogenen Praktiken.

¹ »Photographic Powers«, Helsinki Photomedia 2014, Aalto University, 24.-26. März 2014. <http://helsinkiphotomedia.aalto.fi> [letzter Zugriff 01.05.2014]; »Beyond the Frame. The Future of the Visual in an Age of Digital Diversity«, Conference of the Nordic Research Network in Digital Visuality, Stockholm, 7.-9. April 2014. <http://research.jmk.su.se/nndv> [letzter Zugriff 01.05.2014]; »Image Operations«, ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, 10.-12. April 2014. <http://www.kunstgeschichte.hu-berlin.de/veranstaltungen/tagung-image-operation> [letzter Zugriff 01.05.2014].

In den Blick genommen werden (1) die Relevanz von Technik im Kontext von Fotografie und Visualisierung, (2) künstlerische Forschung und (3) die Frage nach der Kunst des Forschens, nach unterschiedlichen Modi des Erkenntnisgewinns in einem trans- und interdisziplinären Feld. Über Disziplinen hinweg wird die Aufgabe einer theoretisch fundierten und historisch-kulturell situier-ten Analyse von Bildern darin gesehen, tief in spezifische Kontexte einzudrin-gen, Ikonizität in Wechselwirkung mit Materialität/Medialität in den Blick zu nehmen, sowie die evidente Verzahnung von inneren und äußeren Bildern mitzudenken. Eine Verständigung darüber, auf welchen unterschiedlichen methodischen Wegen man diesem Anspruch gerecht werden kann, scheint fruchtbar – wird in disziplinenübergreifenden Kontexten jedoch meist ausge-spert.

1. Einleitung

Kaum war das Bild mit dem ›pictorial‹ oder ›iconic turn‹ (BOEHM 1994; MITCHELL 1994) als bedeutendes Forschungsfeld des kommenden 21. Jahrhunderts identifiziert, wurden Fragen nach seiner institutionellen Einbindung und diszi-plinären Verortung laut. Der angloamerikanische und der deutschsprachige Raum gingen dabei unterschiedliche Wege – nicht zuletzt aufgrund sprachli-cher Differenzen: Dass die deutsche Sprache nicht zwischen dem materiellen *picture* und dem mentalen *image* unterscheidet, nennt Bredekamp eine »Stärke des Mangels«, da die Diffusion von Gegenstand und Gebilde so deut-lich zum Vorschein kommt (BREDEKAMP 2006: 13). Während im angloamerika-nischen Raum das Bild vor allem im Kontext der Tradition der Cultural und Media Studies institutionalisiert und auch studiert wird, gab es im deutsch-sprachigen Raum die Bemühung, Bilderfragen, die auch stark aus etablierten Disziplinen wie Kunstgeschichte und Philosophie kamen, zu bündeln (z.B. in den Forschungsclustern ›Eikones‹ in Basel oder ›Bild – Körper – Medium‹ in Karlsruhe).

In den letzten Jahren entstanden außerdem im Zuge der Weiterent-wicklung sozialwissenschaftlich-qualitativer Methoden zur Analyse bildlichen Materials sowohl bildtheoretisch als auch methodologisch interessierte Wer-ke (u.a. BOHNSACK 2009; BRECKNER 2010; PRZYBORSKI/WOHLRAB-SAHR 2014; RAAB 2008), die sich Bildern (meist Fotografien) interpretativ nähern und das Poten-tial von Ikonizität zum empirischen Verständnis von Sozialität ausloten.

Mit den unterschiedlichen institutionellen Verortungen wurden auch unterschiedliche Herangehensweisen an das Bild verbunden (vgl. FRANK/SACHS-HOMBACH 2006). So differenziert Moxey grob zwei Strömungen in der disziplinenübergreifenden Auseinandersetzung mit dem Bild: Die erste Tradition (v.a. der deutschsprachigen Bildwissenschaft) verstehe das Bild als »presentation, a source of power whose nature as an object endowed with being requires that its analysts pay careful attention to the way in which it

works its magic on its viewer« (MOXEY 2008: 140). Die zweite Strömung (v.a. die Visual Studies) fokussiere das Bild als

cultural representation whose importance lies as much in the content with which it is invested as in its intrinsic nature. Depiction is to be studied not only for its own sake but for the spectrum of social effects it is capable of producing. (MOXEY 2008: 140)

Doch wo ist das Bild und das Denken über das Bild 20 Jahre nach dem ›pictorial turn‹ gelandet? Ist es gelandet? Die Debatte zum Bild ist immer mehr eine globale. Zunehmend wird versucht, die auseinanderdriftenden Positionen auf theoretischer Ebene zusammenzudenken (vgl. BURRI 2008), die Forschung zu Bild und Handlungsweisen am/mit dem Bild in spezifischen, stark fokussierten empirischen Fragestellungen wird dabei als besonders fruchtbar erachtet (vgl. BAL 2003: 14; HOLERT 2005: 234).

So postulieren Schade und Wenk in ihrem programmatischen Einführungsband, dass es zentrale Aufgabe der ›Studien zur visuellen Kultur‹ sei, zu »thematisieren, was wie zu sehen gegeben wird« (SCHADE/WENK 2011: 9). Einer grundlegenden Kritik der Repräsentation entsprechend rücken damit Praktiken des Sehens, Interpretierens, Selektierens in den Fokus, sowie Relationen von Macht und Begehren – ohne jedoch den konkreten (Bild-)Fall aus den Augen zu verlieren (vgl. SCHADE/WENK 2011: 9). Denn Bilder zeigen immer sich selbst und etwas (vgl. BOEHM 2007: 12), haben also auch den Charakter materialer Artefakte, womit auch ihre technologische Tiefenstruktur zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung wird, besonders im Kontext digitaler Bilder.

Der Vielschichtigkeit von Bildpraktiken gerecht zu werden, wird mit zunehmender theoretischer und empirischer Ausdifferenzierung zur komplexen Herausforderung, darüber war man sich in allen drei hier diskutierten Tagungen einig. Die Diskursvielfalt wird auch darin sichtbar, dass drei thematisch ähnlich gelagerte Tagungen innerhalb von nur drei Wochen stattfanden – vielleicht mit variierendem Zielpublikum, jedenfalls international orientiert, nämlich englischsprachig:

- »Photographic Powers« – Helsinki Photomedia 2014. Aalto University, 24.-26. März 2014.
- »Beyond the Frame. The Future of the Visual in an Age of Digital Diversity«. Conference of the Nordic Research Network in Digital Visuality. Stockholm, 7.-9. April 2014.
- »Image Operations«. ICI Berlin Institute for Cultural Inquiry, 10.-12. April 2014.

Drei Themenfelder tauchten sowohl in Helsinki, Stockholm als auch in Berlin immer wieder auf und sollen daher im Folgenden entlang ausgewählter Beiträge erörtert werden.

2. Software takes command?²

Bilder, die in Publikationen, im Internet und auf Werbeplakaten sichtbar werden, sind fast nie Gegenstände kontemplativer Betrachtung. Vielmehr flackern sie kurzlebig durch Bildschirm und Papier und sind doch konstitutiver Teil eines visuellen Gedächtnisses, das von Bildagenturen und Suchmaschinen fortlaufend verwaltet und erweitert wird. Marktlogik, Archivierungsstrategien und Suchalgorithmen werden somit zu zwingenden Gegenständen einer kritischen Auseinandersetzung mit visueller Kultur.

Den Wandel von Bildagenturen wie Getty und Corbis nahm etwa Paul Frosh (The Hebrew University Jerusalem) in seiner Keynote zur Helsinki Photomedia unter die Lupe – was hat sich verändert, seit 2003 Frosh' Analyse der ›Image Factory‹³ erschien? Mit der Digitalisierung nehme auch die Masse an ›stock photos‹⁴ zu, ständig würden sie eine Art visuelles Hintergrundrauschen bilden, sie wären ›codes without messages‹, interpretativ möglichst ambivalent und vielseitig einsetzbar. Fotografen würden das fotografieren, was gerne gekauft werde und somit einen generischen Stil ständig reproduzieren. Eine zunehmende Sehnsucht nach ›rawness‹ und Authentizität wäre mit der Gründung sogenannter ›Microstocks‹ zusammengetroffen, die sich der Rhetorik partizipativer Kultur und sozialer Netzwerke bedienten: Nun durfte jeder zum Fotograf/zur Fotografin werden, auf dem scheinbar demokratisierten Markt gab es nun noch billigere Bilder mit noch ›echterer‹ Ästhetik. Auch Photosharing-Communities wie Flickr wurden zunehmend zur Anlaufstelle für interessierte Bildeinkäufer auf der Suche nach ›non-stock stock images‹⁵ – der raue, echte Stil gerate nun ebenso in die Tretmühle der ›mimetic nature of cultural production‹ und das, was zu sehen sei, bleibe dabei immer gleich: Leben, Liebe, Landschaft.

Landschaften und Städte systematisch und seriell auch in Hinblick auf Archivierungsfunktionen abzubilden, war seit Beginn der Fotografie ein wichtiges Feld und fand mit Google Street View seinen vorläufigen Höhepunkt. Wie sich dabei das Streben nach dem totalen Abbilden mit vielschichtigen ›politics of software‹ verbindet, thematisierte Scott McQuire (University of Melbourne) in seinem Eröffnungsvortrag zu »Beyond the Frame«. Die Verwaltung der automatisiert aufgenommenen Bilder basiert größtenteils auf den mitgespeicherten Metadaten, und auch die Bilder selbst sind vor allem als vermeintlich indexikale Daten interessant, die mit geographisch identifizierbaren Orten verknüpft sind. So hätten die meisten Google Street View-User als erstes ihr Wohnhaus gesucht und herangezoomt. Technologien würden mit viel-

² MANOVICH 2013.

³ Aktuelle Werke aller erwähnten Vortragenden finden sich am Ende des Textes.

⁴ ›Stock‹ steht im Englischen für Vorrat, Lager, Bestand – deutsch spricht man von ›Bildagenturen‹ und ›Agenturbildern‹, wobei aber die treffende Vorratsmetapher verloren geht.

⁵ So stellte auch die Bildagentur shutterstock in einer Analyse der getätigten Suchen und Käufe das Thema ›authentic‹ als einen der design trends 2014 fest: »People and other subjects in real-life settings are increasingly in demand (...) This growing trend represents a desire for stronger emotional connections in design«. <http://www.shutterstock.com/blog/infographic-shutterstocks-global-design-trends-2014> [letzter Zugriff: 17.4.2014].

fältigen Funktionen voranpreschen, Fragen der Privatsphäre meist erst im Nachhinein diskutiert. Google trage mit Street View ein endlos scheinendes ›operational archive‹ zusammen, das Fotografie als ›engine of visualization‹ (MAYNARD 1997) redefiniere.

Die ›agency‹ von Hard- und Software im Kontext von Fotografie war eines der Themen, die sich durch alle Tagungen zogen. Eng verzahnt mit Fragen nach Materialität und Medialität von Bildern, schien das Denken vor allem zu fotografischen Praktiken ohne ein Mit-Denken der daran beteiligten Technologien fast unmöglich, kratzte man sonst nicht nur an der Oberfläche?

Die Mär des digitalen Bildes, das nur virtuell sei und nicht materiell, scheint überwunden (vgl. MEIER 2012). Kurioserweise nicht zuletzt auch wieder durch die digitalen Bilder, die einen Blick hinter die Kulissen von Google gewähren, jene Serverfarmen und Datenzentren zeigen, die die vernetzte Kommunikation ermöglichen. Wie Großkonzerne wie Google oder VW mit einer solchen Ästhetik des ›industrial cool‹ und einer strategischen Kombination von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Vertrauenswürdigkeit herstellen, diskutierte Robert Willim (Lund University) in seinem Vortrag.



Abb. 1:
Google-Serverfarm in Mayes County, Oklahoma.
<http://www.google.com/about/datacenters/gallery/#!/tech> [letzter Zugriff: 11.05.2014].

Eine Verzahnung von technischer Innovation und sozialem Wandel konstatierte auch Winfried Gerling (Universität Potsdam) in seinem Vortrag. Die Mobilisierung des fotografischen Apparates und damit verbundener Medien werde vor allem durch die in Smartphones integrierten Kameras virulent. Die damit verbundenen sozialen Netzwerke wie Flickr, Facebook, Instagram und Snapchat würden je unterschiedliche Handlungsweisen nahelegen. Das sofortige Teilen von Bildern sei auch ein Versprechen von Authentizität, mit der oft eine

spezifische körnig-verwackelte Ästhetik einhergeht. Damit verschiebe sich aus seiner Sicht die Bedeutung des Fotos von Barthes' *das, was war* hin zu einem *das, was jetzt ist* – von ›evidence‹ zu ›testimony‹.

Dass Funktionen mobiler Kameras weit über jene Nutzungsweisen hinausgehen können, die klassischerweise als fotografisch bezeichnet werden, diskutierte Asko Lehmuskallio (University of Tampere) in seinem Vortrag. In seiner Feldforschung mit Entwicklern mobiler und tragbarer Kameratechnologien war er mit der Aussage eines Entwicklers konfrontiert, dass eine Fotokamera doch eigentlich ein Sensor wie jeder andere sei – neben dem Knipsen des Familienfotos könne man schließlich Distanzen messen, Barcodes scannen und vieles mehr. Fotografie sei kein spezifisches Set von Techniken, vielmehr würden in unterschiedlichen Praktiken spezifische Affordanzen aktiviert werden, die wiederum für die hervorgebrachte Visualisierung konstitutiv seien. Angelehnt an Boehm (2007) unterschied er zwischen drei möglichen Verhältnissen zwischen Referent und Visualisierung: simulativen, heuristischen und prädiktiven Bildern.

Auch Joanna Zylińska (Goldsmiths, University of London) plädierte in ihrer Keynote für die Notwendigkeit, ›stuff‹ mitzudenken, die Ko-Konstitution und ›mechanic kinship‹ von Mensch und Technik zu betrachten. Doch gelte es ebenso, die Nähe der Fotografie zum menschlichen Dasein an sich mehr in den Blick zu nehmen: Das Leben sei selbst fotografisch, die Welt ein kontinuierlicher Prozess der Bilderzeugung und das Bild Welterzeugung. Als Fotografin und Kuratorin von ›photomediationsmachine.net‹ ist es der Kulturtheoretikerin ein Anliegen, im Denken über Fotografie auch experimentelle Wege zu beschreiten.

3. Mit Kunst forschen

Die Überschreitung oder Auflösung der Grenze zwischen Kunst und Wissenschaft wurde bei allen Tagungen durch eine Vielzahl von Vorträgen implizit thematisiert, jedoch wenig explizit reflektiert. Es ist naheliegend, dass besonders im Feld der visuellen Kultur eine Offenheit gegenüber künstlerischer Forschung herrscht, beziehungsweise diese als angrenzendes Feld wahrgenommen wird. Oft verschwimmt künstlerische Reflexion auch mit methodisch eher als »Autoethnografie« zu bezeichnenden Verfahren. Der Herausforderung, wissenschaftliche Reflexion und künstlerische Arbeit sinnvoll zu verbinden, war nicht jeder gewachsen. Ein einleuchtender Transfer zwischen eigenem künstlerischen Schaffen und theoretischer Reflexion war besonders bei zwei Vortragenden der Helsinki Photomedia zu sehen:

Als ›happy moments between series of tragedies‹ bezeichnete Daniel Coburn (University of Kansas) jene Bilder, die in Familienalben landen. Die Frage, was fehle, was ausgelassen werde, ist Ausgangspunkt seiner Reflexion zu dieser eigenen Art der intimen Geschichtsschreibung. Welche Relevanz die

Kuratierung der Bilder gleichsam als Kontrolle über eine Erzählung hat, beschäftigt ihn beim Blick auf seine eigene fotografische Familiengeschichte: Er weiß von Suchtmittelmissbrauch, Gewalt, Krankheit – doch nie werden diese Tragödien im Album sichtbar. In seiner eigenen künstlerischen Arbeit eröffnet er als Konsequenz eine alternative Perspektive auf seine Familie: Er verwehrt sich gegen klischeehafte, eindimensionale Darstellungen, thematisiert Brüche und kompensiert und bearbeitet so die Leerstellen des Familienalbums und damit der gemeinsamen Erzählung.



Abb. 2:
»Mourning in Bed«, 2012, Fotograf: Daniel W. Coburn.
<http://danielwcoburn.com/next-of-kin#/id/i3944102> [letzter Zugriff: 10.04.2014].



Abb. 3:
»Dad's Authority«, 2012, Fotograf: Daniel W. Coburn.
<http://danielwcoburn.com/next-of-kin#/id/i3944163> [letzter Zugriff: 10.04.2014].



Abb. 4:

»Mom Cooling Off in the Pool«, 2012, Fotograf: Daniel W. Coburn.
<http://danielwcoburn.com/next-of-kin#/id/i3944119> [letzter Zugriff: 10.04.2014].

Auch in Kati Heljakas (Universität Aalto) Arbeit zu Spielzeug war die persönliche Relevanz des Forschungsgegenstandes sichtbar: Nachdem sie selbst in der Spielzeugindustrie tätig war, forschte sie zu spielenden Erwachsenen – ein kaum erschlossenes Feld.⁶ Zugang fand sie über »photo-play«, bei dem ausgeklügelt inszenierte Bilder von Avataren und Doubles entstehen, die quasi als »Mini-Mes« der Fotografen Reisen unternehmen, Stunts vollziehen oder mit anderen Figuren posierend interagieren. Nicht zuletzt durch Heljakas eigene Avatare und ihr eigenes photo-play erschloss sie eine sehr spezifische Praxis, die sich letztendlich auch um Identitätsarbeit und das Erzeugen von Flow-Erlebnissen dreht.

⁶ Während es zu Erwachsenen-Spielen im Sinne von geregelten und strukturierten »games«, also Brett- und Computerspielen, schon mehr Forschung gibt, wird das freiere »play« mit Spielzeugen durch Erwachsene meist als infantil oder sogar krank betrachtet.



Abb. 5:
»Kiki & Lola«, 2012, Fotografin: Kati Heljakka.



Abb. 6 und Abb. 7:
»Ugly Rio«, »Lola @ the Statue«, 2013, Fotografin: Kati Heljakka.

4. Die Kunst, zu forschen

Die Frage nach der Legitimität und Relevanz künstlerischer Forschung ist letztendlich eine Frage danach, welche Wege zur Erkenntnis, welche Methoden in einem Feld als legitim erachtet werden. Die Debatte über spezifische theoretische Positionen zum Bild scheint inter- und transdisziplinär einfacher möglich zu sein als der Diskurs zu methodischen Zugängen und damit verbundenen methodologischen Grundlagen. Eine explizite Thematisierung von

Methoden wurde jedenfalls im Zuge der hier besprochenen Tagungen weitgehend vermieden.⁷

Klassisch ethnografische Detailarbeit leisteten zum Beispiel Gillian Rose und Zeynep Gürsel in ihren aufschlussreichen Forschungsarbeiten zu zwei Kontexten, in denen sich die Frage danach, was wie zu sehen gegeben wird, als besonders komplex erweist: Welche Machtbeziehungen, welche Aushandlungsprozesse liegen der Entstehung und Publikation von öffentlich präsenten Bildern zugrunde?

Gillian Rose (The Open University) widmete sich mit ihrem Team bildgebenden Verfahren eines großangelegten Bauprojekts im arabischen Raum. Sie definiert Bilder in erster Linie als Objekte, die in komplexe Praktiken eingebettet sind, in ihrem Fall geht es um ›rendering‹⁸ von Straßenzügen und Gebäuden noch im Bau befindlicher Objekte. Diese müssten vor der Fertigstellung verkauft werden, die Bilder sind also ausgefeilte Projektionen und essentiell für den wirtschaftlichen Erfolg des Bauprojekts, das sogar einen eigenen ›architectural language advisor‹ beschäftigt. Sie verfolgte die verschlungenen Wege der Bilder zwischen Architekten, Grafikern, Projektleitern, Geldgebern – immer wieder wurden Farben geändert, Bäume, Menschen und Schatten hinzugefügt und wieder entfernt, oder auch mal ›more magic‹ im Bild gefordert. Könnte man hier überhaupt noch von Bildern sprechen? Rose schlägt den Begriff des ›Interface‹ vor, der Berührungsfläche, der Kopplungs- und Nahtstelle, die vor allem eine Interaktionszone für Menschen bietet.

Die ideologischen und materialen Strukturen, die sich in Verarbeitungsprozessen von Pressefotos zeigen, sind Gegenstand der Untersuchungen von Zeynep Gürsel (Macalester College). In ihrer Feldforschung bei Bildagenturen, Nachrichtenmagazinen und der World Press Photo Organisation ging sie den ästhetischen Praktiken der Redakteure und Bild-Broker nach. Visuelle Entscheidungen überhaupt in Worte zu übersetzen, sei eine der Herausforderungen für die Interviewten gewesen. Sie seien getrieben vom Ziel, einer journalistischen Erzählung ein menschliches Antlitz zu verleihen – doch welches Gesicht, welcher Körper kann als Vertreter für welches Kollektiv fungieren? Wie kommt es zur Entscheidung für Stereotypen und Klischees an Stelle ambivalenter, widersprüchlicher Bilder? Zeit- und Kostendruck sowie der ›imagined reader‹ würden kontinuierlich über den mehrstufigen Selektionsprozessen schweben. Wollte man die Machtstrukturen verstehen, die bestimmte Bilder sichtbar machen und andere nicht, müsste man den Blick auf genau diese Mikromechanismen richten.

Letztendlich stehen die unterschiedlichen Traditionen des Erkenntnisgewinns der zahlreichen am Bild interessierten Disziplinen und Felder wohl einer direkten Vergleichbarkeit entgegen. Es scheint dennoch erstrebenswert, die jeweiligen Wege zur Erkenntnis transparent und nachvollziehbar zu ma-

⁷ Bereits existierende Versuche der Kanonisierung von ›visual methodologies‹ werden meist aus Feldern zusammengetragen, die sowieso bereits ähnliche empirische Kulturen und methodische Standards teilen, wie etwa Soziologie, Anthropologie und Ethnologie (vgl. MARGOLIS/PAUWELS 2011; PINK 2012; ROSE 2011).

⁸ Englisch: photorealistische Visualisierung.

chen, um eine intensivere gegenseitige Verständigung voranzutreiben. So sieht auch Sachs-Hombach (2006: 10) die erfolgreiche methodologische Reflexion als »Prüfstein für die gelungene interdisziplinäre Zusammenarbeit«. Das Feld der Studien zur visuellen Kultur zeigte sich im Rahmen der hier diskutierten Tagungen jedenfalls eher als ambivalente, globalisierte »Undisziplin«, die Orte der Konvergenz und Momente der Turbulenz generiert (MITCHELL 2003: 43) – die aber noch intensiver genutzt werden könnten. Denn einige wiederkehrende Grundfragen wurden offensichtlich über die beteiligten Disziplinen hinweg und quer durch Europa geteilt: Welche Veränderungen die Digitalisierung in unserem Leben mit Bildern nach sich zieht; welche Rolle sinnliche Wahrnehmung und inkorporiertes (visuelles) Wissen im Umgang mit Bildern spielen; wie materiale und technische Tiefenstrukturen fassbar gemacht werden können. Auch auf unterschiedlichen Wegen kommen die an diesen Fragen interessierten Disziplinen oft zu ähnlichen grundlegenden Erkenntnissen und viele der hier erwähnten Beiträge verknüpfen die eingangs erwähnten Denktraditionen – mal mehr, mal weniger explizit. Einig war man sich darüber, dass Ikonizität, Sozialität und Medialität/Materialität nur als miteinander verzahnt gedacht werden können, wenn wir uns etwa mit Google Street View ein Bild von unserem Wohnhaus machen wollen, kleine Monster für uns in Rio posieren lassen oder »more magic« in einem computergenerierten Bild verlangen.

Literatur

- BAL, MIEKE: Visual Essentialism and the Object of Visual Culture. In: *Journal of Visual Culture*, 2(1), 2003, S. 5-32
- BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Wilhelm Fink] 1994
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007
- BOHNSACK, RALF: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen [Barbara Budrich] 2009
- BRECKNER, ROSWITHA: *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld [Transcript] 2010
- BREDEKAMP, HORST: Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2006, S. 11-26
- BURRI, REGULA-VALÉRIE: Bilder als soziale Praxis. Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen. In: *Zeitschrift für Soziologie*, 37(4), 2008, S. 342-358
- FRANK, GUSTAV; KLAUS SACHS-HOMBACH: Bildwissenschaft und Visual Culture Studies. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bild und Medium*.

- Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2006, S. 184-196
- HOLERT, TOM: Kulturwissenschaft/Visual Culture. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- MANOVICH, LEV: *Software Takes Command*. New York [Bloomsbury Academic] 2013
- MARGOLIS, ERIC/LUC PAUWELS (Hrsg.): *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. London [Sage Publications] 2011
- MAYNARD, PATRICK: *The Engine of Visualization. Thinking through Photography*. Ithaca, NY [Cornell UP] 1997
- MEIER, STEFAN: Die Simulation von Fotografie. Konzeptuelle Überlegungen zum Zusammenhang von Materialität und digitaler Bildlichkeit. In: FINKE, MARCEL; MARK A. HALAWA (Hrsg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*. Berlin [Kadmos] 2012
- MITCHELL, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago [Chicago UP] 1994
- MITCHELL, W.J.T.: Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In: WOLF, HERTA (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie*. Bd. 2. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003, S. 38-50
- MOXEY, KEITH: Visual Studies and the Iconic Turn. In: *Journal of Visual Culture*. 7, 2008, S. 131-146
- PINK, SARAH: *Advances in Visual Methodologies*. London [Sage Publications] 2012
- PRZYBORSKI, AGLAJA; MONIKA WOHLRAB-SAHR: *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 4., erweiterte Auflage. München [Oldenbourg] 2014
- RAAB, JÜRGEN: *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz [UVK] 2008
- ROSE, GILLIAN: *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. 3. Auflage. London [Sage Publications] 2011
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2006
- SCHADE, SIGRID; SILVIA WENK: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld [Transcript] 2011

Aktuelle Werke der Vortragenden

- FROSH, PAUL: *The Image Factory. Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*. Oxford [Berg] 2003
- GERLING, WINFRIED: Knipsen. In: CHRISTIANS, HEIKO; MATTHIAS BICKENBACH; NIKOLAUS WEGMANN (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*. Weimar [Böhlau/UTB] 2014, im Erscheinen

- GÜRSEL, ZEYNEP DEVRIM: The Politics of Wire Service Photography. Infrastructures of Representation in a Digital Newsroom. In: *American Ethnologist*, 39(1), 2012, S. 71-89
- HELJAKKA, KATRIINA: Aren't you a Doll! Toying with Avatars in Digital Playgrounds. In: *Journal of Gaming and Virtual Worlds*, 4(2), 2012, S. 153-170
- KEMBER, SARAH; JOANNA ZYLINSKA: *Life after New Media. Mediation as a Vital Process*. Cambridge [MIT Press.] 2012
- LEHMUSKALLIO, ASKO: *Pictorial Practices in a Cam Era. Studying Non-Professional Camera Use*. Tampere [Tampere UP] 2012
- MCQUIRE, SCOTT: Photography's Afterlife. Documentary Images and the Operational Archive. In: *Journal of Material Culture*, 18(3), 2013, S. 223-241
- MCQUIRE, SCOTT: *The Media City. Media, Architecture and Urban Space*. London [Sage Publications] 2008
- O'DELL, TOM; ROBERT WILLIM: Transcription and the Senses. Cultural Analysis When It Entails More Than Words. In: *Senses and Society*, 8(3), 2013, S. 314-334
- ROSE, GILLIAN: On the Relation between ›Visual Research Methods‹ and Contemporary Visual Culture. In: *The Sociological Review*, 62(1), 2014, S. 24-46

Franz Reitinger

Der Bredekamp-Effekt

Wohl jeder wissenschaftliche Autor wünscht sich eine ausführliche Besprechung seines neuesten Buches in einer der führenden Tageszeitungen. Was als Megarezension kürzlich einer nicht mehr ganz so aktuellen Publikation widerfahren ist, mag künftige Autoren indes eher das Fürchten lehren. Horst Bredekamp hat auf einer Handvoll von ihm entdeckter Zeichnungen vor Jahren ein weitreichendes Gedankengebäude errichtet, das jetzt, da sich die Zeichnungen als Fälschung erwiesen haben, in sich zusammenzubrechen droht. Mit gefährdet ist ein ganzer Stab an Jungakademikern, die zu beweisen angetreten waren, dass ihr Meister recht hat. Welche Effekte ist diese üble Betrugsaffäre zu zeitigen imstande? Welche Schlussfolgerungen sind aus ihr in Hinblick auf die aktuelle und künftige Situation der Bildwissenschaften zu ziehen?

1. Das falsifizierte Kollektiv

Brekamp ist einer der wenigen herausragenden Vertreter einer investigativen, objektorientierten Geschichtswissenschaft in Deutschland und wohl auch weltweit. Seiner Alterskohorte gehört eine Reihe von renommierten Bildwissenschaftlern an, von denen die meisten ihren akademischen Ruf durch ihre frühen, rechercheintensiven Arbeiten erworben haben. Während Bredekamp dieser Methode sein Leben lang verhaftet blieb, wechselten viele seiner sprachgewandten Kollegen zu generalisierenden Fragestellungen und Erklärungsmustern über. Das Referieren in Überblicken und Stichproben entband die stets unter einem strengen Zeitregime stehende Professorenschaft der aufwendigen Recherche und besaß überdies den Vorzug, dass es das Denken in Sphären hob, in denen sich über Phänomene frei befinden lässt. Selten

geht das, was nach bestandener Habilitation an den Universitäten als ›Forschung‹ ausgegeben wird, inzwischen über wohlfeiles Platzieren von glücklichen Trouvaillen, hauseigenen Sammelbeständen, Vortragstexten und Thesenpapieren hinaus. Oft sind kaum weniger Beiträger an den sich eröffnenden Gelegenheitspublikationen beteiligt, als Druckseiten zur Verfügung stehen, und wer möchte als Mitautor schon den moralischen Makel auf sich nehmen, die anderen Kollegen in ihrer Textfreiheit noch weiter beschränken zu wollen.

Bredekamp ist einer der ganz wenigen Universitätslehrer, die sich die Latte in den historischen Disziplinen mit ihren ambitionierten Buchpublikationen höher legten. Doch auch in seinem Fall braucht man sich nichts vorzumachen: wie im Leben gibt es in den Wissenschaften Unwägbarkeiten, die sich erst im Nachhinein als das herausstellen, was sie sind. Zum Glück, denn auch die Wissenschaft ist ein Abenteuer. Die Frage der Echtheit von Dokumenten stellt sich dem Historiker zwar meist nur in bestimmten Situationen und Kontexten: letztere müssen rechtzeitig erfasst werden, damit die Echtheit als Problem in das Kalkül der Arbeit einfließen kann. Gerade darin aber liegt die Tücke, geben sich diese Situationen doch nicht immer von sich aus zu erkennen.

Erkenntnisgewinn in den Wissenschaften ist ohne das Prinzip der Falsifikation schwer denkbar. Überprüfbares, evidenzbasiertes Wissen sind Kriterien seiner Widerlegung inhärent. Jede Arbeitshypothese, und was ist eine These anderes, ist eine mehr oder weniger begründete Annahme, die durch entsprechende Gegenannahmen in Zweifel gezogen oder entkräftet werden kann. Aus der derzeitigen Diskussion lässt sich vielleicht der Eindruck gewinnen, dass Bredekamp die Beweislast seiner Megathesen nicht hinreichend verteilte, im Grunde aber ist die falsche Einschätzung eines historischen Zeugnisses ein Risiko, mit dem jeder wissenschaftliche Autor zu leben hat. Die späte Einsicht, dass die zurate gezogene Quelle nicht trägt, ist nicht wirklich spektakulär. Peinlicher ist da schon die Menge der im Namen Galileo Galileis in den Sand gesetzten Nullen. Verglichen mit den Unsummen an Fördergeldern, welche die in ihren Ergebnissen oft nicht weniger erfolglose medizinische Forschung verschlingt, bewegen sich diese freilich immer noch auf einem überschaubaren Niveau. Wirklich schlimm an der aktuellen Affäre ist, so gesehen, einzig die verschwendete Lebenszeit der vielen Betroffenen, oder um genau zu sein, der Selbstbetrug derer, die sich für eine Fragestellung instrumentalisierten ließen, die bis vor kurzem im Kern gelöst schien.

Die Affäre um Bredekamps *Galilei der Künstler* ist in der Tat dazu angetan, das europäische Modell einer Forschung im Kollektiv in Zweifel zu ziehen. Diese Zweifel stehen seit Längerem im Raum. Erschöpfte sich der Output meist unter kryptischen Bezeichnungen laufender Sonderforschungsbereiche nicht schon bisher in einer Vielzahl von Nachweis-, Gelegenheits- und anderen Sammelsurium-Schriften, in denen unter einem vollmundigen Titel viele Meinungen kundgetan werden, aber selten Grundlegendes erarbeitet wird? Zu sehr schienen sich die im gleichen Geldtopf schwimmenden Au-

torenkollektive darauf zu verlassen, dass es die Aufgabe des anderen sei zu sagen, was dem einen auf der Zunge liegt. Wer möchte überdies schon auf dem Beharren, was der Kollege in der Nachbardisziplin am Nebenstuhl partout nicht hören will? Der standfesten Neugier werden dermaßen etliche Anreize genommen, die Welt über den eigenen Gesichtskreis hinaus zu erkunden. Demgegenüber lautet die gute Nachricht: Forschungsstrategisch richtig platzierte Individuen sind – wenigstens jenseits des Atlantiks – in der Lage, mit allen Ecken und Kanten voneinander unabhängig und quasi im Alleingang Evidenzen zu erbringen, die den wissenshygienischen Mechanismus der Falsifizierung am Laufen halten. Im Fall Bredekamp wäre dazu anzumerken, dass die abstrakten Wissenschaften zwar erste Indizien für mögliche Inkonsistenzen lieferten, der eigentliche Beweis aber im Zuge einer codikologischen Untersuchung anhand der fraglichen Handschrift und ihrer äußeren Merkmale erbracht wurde. Die Fälschung als solche wurde nicht rechnerisch, sondern durch visuelle Anamnese erkannt und bewiesen. Im Übrigen schlug die Zeit nicht nur manche Wunde. Sie brachte auch die eine oder andere weitere Fälschung an den Tag und erhöhte damit die Aussicht auf Wahrheitsfindung – auch für den wohlwollenden Rezensenten.

2. Verstehen und verzeihen

Aufgabe des Historikers ist es, aus überlieferten Sachlagen, Tatbeständen, Selbstzeugnissen und anderen Befindlichkeitserweisen ein Verständnis davon zu entwickeln, was einmal vor sich gegangen ist. Hypothesen treffen Voreinstellungen und schaffen ein vorläufiges Verständnis von historischen Abläufen. Verständnis ohne klare Vorstellung dessen, was verstanden werden soll, ist kaum vorstellbar. Intuitives Sich-Hineinversetzen in einen situativen oder argumentativen Zusammenhang kann am Ende jenen qualitativen Sprung herbeiführen, durch den sich Daten und Informationen in einem Prozess der verlebendigenden Aneignung neu organisieren. Der sich hierbei eröffnende Vorstellungsraum zeigt sich der reflexiven Rückbindung zugänglich, indem er sich im Nachhinein analysieren, begründen und korrigieren lässt. Als spontaner, kreativer Prozess freilich ist Verstehen selbst kaum hintergebar. An dem Punkt, wo der Wunsch, den Dingen auf den Grund zu gehen, einen bestimmten Intensitätsgrad überschreitet, kann abwägende Deutung in vereinnahmende Empathie umschlagen.

Die Gefahren der Idealisierung eines Forschungsgegenstandes, seiner Über- und Fehlinterpretation sind immer gegeben. Erst recht mag die Euphorie über eine glückliche, vielleicht sogar sensationelle *Trouvaille* dazu verleiten, alle Vorsicht fahren zu lassen. Die Identifikation mit einem bestimmten Thema oder Gegenstand kann narzisstischen Deutungen Vorschub leisten, deren Widerlegung schließlich als persönliche Kränkung erfahren wird. Wenn die im Hochgefühl frei werdende Energie sich sämtlicher Erklärungsansätze

bemächtigt und sich ungehindert allen Kontrollinstanzen entzieht, erst dann droht der Schaden eines weitgehenden Realitätsverlusts. Doch das ist nur die eine Seite.

Geschichte schreibt sich auch nach dem Verschwinden des Subjekts nicht nur über Atome. Menschen definieren sich durch Objekte, so wie Objekte umgekehrt etwas über die Menschen aussagen, denen sie zugeordnet sind. Mangelnde Objektbindung und libidinöse Besetzung von Objekten finden in Autismus und Fetischismus ihre Extreme. Die Kritik der Psycho- und Sozialwissenschaften an den harten Tatsachen trug dem Phänomen nicht hinreichend Rechnung, dass das Objekt in vielen Fällen Stellvertreter und Ausfluss einer abwesenden Person ist. Dies gilt in besonderem Maße für die semantischen Gegenstände, die man Bilder nennt. Wenn nur noch Namen und Daten bleiben, können komplex angelegte Bilder individuelle Ansichten und Perspektiven in die Zukunft transportieren. Man mag sich mit Menschen freuen, sich über sie ärgern oder an ihnen leiden. Erst im Lichte einer sich objektivierenden Persönlichkeit werden die Individuen einer Beurteilung zugänglich. Angesichts eines vorhandenen Werks oder einer begangenen Tat erlangen die Urteile Festigkeit.

Das die Wissenschaften zunehmend beherrschende Modell der utilitären Auftragsforschung pflegt auf Äquidistanz zu den Objekten ihrer Analyse zu gehen. Ist die damit verbundene vorurteilsfreie Haltung dem ethischen Gebot der forensischen Unparteilichkeit nachempfunden, so verleitet sie doch auf Dauer zu einer gewissen Gleichgültigkeit, die einen, wo sie sich zu Indifferenz und Zynismus auswächst, am Ende alle Güter durch andere ersetzbar erscheinen und jedwede Achtung vor den Lebensleistungen anderer verlieren lässt. Objektivität ist am ehesten noch als methodischer Behelf, etwa im Sinne einer zeitweiligen Hintanhaltung des Urteils zu Zwecken der Wahrheitsfindung zu verstehen, als dauerhafte Unterkühlung des Verhältnisses von Mensch und Welt ist sie ein Fall für den Pathologen. Schon Luther wusste, dass Gleichgültigkeit nicht in allen Situationen angebracht ist. Meist haben es wissenschaftliche Autoren mit einer Art Mischkalkulation aus mehr oder weniger anziehenden und abstoßenden Faktoren zu tun. Selbst ein Genie braucht einem nicht in jeder Hinsicht sympathisch zu sein. Ausgewogenheit des Urteils ist immer auch Geschmackssache.

Erfreulicherweise gibt es mehr als einen Königsweg zur Erkenntnis. In Faszinosum und Kuriosum sind verschiedene Facetten eines in Staunen versetzenden, beeindruckenden Phänomens oder Gegenstands angesprochen, in dessen Zeichen Energien freigesetzt werden, durch die sich das Wissenswerte im Wunsch zu verstehen erschließt. Der sich auf Bereiche der Kunst, der Natur oder des Lebens erstreckende epistemische Enthusiasmus ist vom Sendungsbewusstsein der Religionen nicht weniger weit entfernt als von der weltanschaulichen Haltung respektive parteiübergreifenden Überzeugung der Politik. Der Gegenstand, an dem sich der Geist entzündet, die Sache, für die man sich zu begeistern vermag, hat folglich auch kaum etwas mit jenen großen Ideen gemein, die ein uneigennütziges, selbstloses Engagement zwin-

gend erscheinen lassen. Ohne den ›Funkenflug‹ gesteigerten Interesses, ohne motivstiftenden Impuls, die wie jedwede energetische Aufladung durch die Leidenschaften Erben des platonischen Eros sind, bleibt jeder Deutungsansatz toter Buchstabe. Die kleine Lust sich zu erwehren, sich den von anderen verursachten Frust vom Leibe zu schreiben, Schaumeinungen zu widerlegen und sich eigene argumentative Freiräume zu erkämpfen, mag aus dieser großen Perspektive des verlebendigenden Wortes vernachlässigbar erscheinen.

Begeisterungsfähigkeit schafft die Bereitschaft, die Mühen einer langjährigen Auseinandersetzung auf sich zu nehmen. Wachheit der Sinne und Frische des Gemüts – manche mögen sich am Begriff des »Menschenmaterials« stoßen – sind für diese Art der intellektuellen Neugier unerlässlich. Ihr Urquell aber ist die individuelle Prädisposition, in die vorhandene Kenntnisse und denkbare Optionen einfließen. Zusammen garantieren diese die Vielfalt der bestehenden Forschungsansätze, welche die Voraussetzung für jedweden Fortschritt in den Wissenschaften ist. Strategische Ausrichtung und Fokussierung im Sinne einer ›Schwerpunktforschung‹ ohne die Grundlagen einer hinreichenden Diversität kann auf Dauer nur zur Ausdünnung der Forschungsperspektiven führen. Bei der Vielzahl an postkolonialen Jungtheoretikern könnte dann der Fall eintreten, dass es an dem einen scharfsinnigen Codikologen fehlt. Wird man der privaten Stiftungsforschung den Zuschnitt der von ihr geförderten Forschungsfelder auf bestimmte Ziele hin zubilligen müssen, so wäre es die Aufgabe der Förderungsforschung, mit den Mitteln der öffentlichen Hand einer solchen Tendenz wirksam entgegenzusteuern, die Diversität der Forschungsansätze zu gewährleisten und in ihren Grundlagen zu stärken. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Staatliche Forschungsförderung gleicht sich immer sichtbarer den Strukturen privater Fertigungs- und Entwicklungsabteilungen an.

Es gab eine Zeit, als wissenschaftliche Autoren die Eigenschaften des Forschers, Missionars und Botschafters in einer Person vereinten. Der den Leidenstod eines Märtyrers erdulden Galileo Galilei ist hierfür ein gutes Beispiel. Um etwas im Sinne eines Erkenntnisfortschritts bewegen zu können, muss man den aktuellen Frontverlauf des verfügbaren Wissens kennen und eine Richtung vor Augen haben. Der Fokus der Wissenspolitik ist heute oftmals auf äußere Reformen gerichtet, welche die institutionelle Reproduktion, die Wirtschaftlichkeit der wissenschaftlichen Unternehmungen, die öffentliche Wahrnehmung nach außen, ja das Überleben der Universitäten als solcher zum Gegenstand haben. Das Kerngeschäft der Wissenschaften, die Erkundung und Erforschung von un- oder wenig bekannten Vorgängen und Phänomenen am Horizont der Erkenntnis gerät dabei zunehmend ins Abseits. Wer sich dieser Entwicklung widersetzt, muss zusehen, wo er bleibt.

3. Forschen für die Wissenschaft

Es ist hier nicht der Ort, Bredekamps Lebenswerk als Kunsthistoriker auszu-breiten. In unserem Zusammenhang genügt die Feststellung, dass seine Tri-logie visuell argumentierender Großdenker in der Tradition des Genres der Personalikonographie steht, die er aktualisierte und wissenschaftstheoretisch aufwertete. Diese Erweiterung der kunsthistorischen Heroenforschung auf große Denker und Fachtheoretiker verrät in ihrer konkreten Auswahl nicht nur eine spezifisch protestantische Sensibilität, sie hat auch damit zu tun, dass mit einer herkömmlichen Kunstgeschichte der großen Namen, für die Bredekamp mit seinen Michelangelo-Studien eigene Beispiele beisteuerte, keine Disziplin mehr zu machen ist. Bredekamp war vielleicht der letzte Ver-treter einer Wissenschaft der Berufenen, denen es gelang, Forschung, Verwal-tung und Lehre miteinander zu vereinbaren. Kraft seines Beispiels übte Bredekamp eine große Anziehung auf wissbegierige junge Menschen aus. Schon seine Leibniz-Monographie aber lässt Anzeichen erkennen, die auf eine Überspannung des von ihm verkörperten Wissensideals und die praktische Undurchführbarkeit des universitären Vereinbarkeitsgebots von Forschung und Lehre hindeuten. Ob und inwieweit die übrigen Bände seines dreiteiligen Spätwerkes von dem arglistigen Betrugsfall affiziert werden und sich der dadurch entstandene Schaden weiter auswächst, wird sich weisen.

Tatsächlich beläuft sich das Gebot, Forschung und Lehre zu verbinden, auf eine Standesethik, wonach nur denjenigen, die sich für ihre Universität verdient gemacht haben, das Recht zu publizieren zuzubilligen und die ent-sprechenden Fördermittel bereitzustellen seien. Diese Regel ist kontraproduk-tiv, weil sie falsche Impulse setzt und den Fluss der Erkenntnisproduktion auf unnötige Weise hemmt. Auch ist die Annahme einer direkten Korrelation von Forschung und Lehre von der Sache her nicht wirklich zu begründen. Oft fehlt dem begnadeten Lehrer die Leidenschaft der Neu- und Wissbegier, und viele seinesgleichen haben sich ebenso als begabte Vorwortschreiber und Organi-satoren hervorgetan, wie sie sich in der innovativen Forschung, trotz aller Publikationsmöglichkeiten, als Nieten erwiesen.

Brekamp fand in der Max-Planck-Gesellschaft einen komfortablen Hafen, der ihn die wachsenden Zumutungen durch die Politik verschmerzen ließ, durch die ein Großteil der Kapazitäten an »gesellschaftlich relevanter« Auftragsforschung gebunden wurde. Er konnte sich auf diese Weise den größten Fehlentwicklungen der Universitäten entziehen, die in direktem Zu-sammenhang mit dem Geschlechterproporz der letzten zwanzig Jahre stehen und das Aufkommen einer ostblockmäßigen Erzieherinnenmentalität begüns-tigten: der Kollektivierung der Forschung und der Verschulung des Lehrbe-triebs. Nicht immer wusste Bredekamp dabei der Versuchung zu widerstehen, Kontrolle auszuüben, etwa über den Diskussionsverlauf in den Anfängen des *iconic turn*, was angesichts des Grassierens unterschiedlichster popkultureller Welt- und Wissensanschauungen, unter deren Einfluss die Niederungen der Universität zu einem Kampfplatz von Hypermoralismen und Lebensstilen

entrieten, wenigstens teilweise begreiflich ist. Angesicht der allerorts überhand nehmenden Weltverschwörungs- und Schuldzuweisungstheorien hielt Bredekamp die Fahne der historischen Erkenntnis hoch.

Problematischer an Bredekamps Ansatz ist da schon die im Grunde unnötige Forcierung des Paragone-Gedankens, der die Wurzel der hochtrabendsten seiner Thesen ausmacht. Das Denken in der agonalen Kategorie des disziplinären Wettstreits verrät Bredekamps kunsthistorische Herkunft, ist aber mehr noch als kämpferische Reaktion auf die Fördermittelverteilung an den Universitäten nach der deutschen Wende und den durch die Versteigerung staatlicher Mobilfunk-Lizenzen auf diese niederprasselnden Goldregen zu verstehen, die eine politisch gewollte Vernaturwissenschaftlichung der Geistes-, Human- und Kulturwissenschaften herbeiführten und die Kunsthistorie zu einem Zweig der Wissenschaftsgeschichte herabstufen, deren vornehmste Aufgabe eine Art Forschung »pro domo« sein sollte: exklusiv im Dienste und zum Wohle der Wissenschaften.

Der Prestige-Gewinn, den Bredekamp mit seiner Kunstgeschichte der Technik erzielte, beruhte zu einem Teil auf der Erschließung eines weiten Feldes von unterbelichteten und vom Bildungsbürgertum verfeimten Bildmaterien. Die Schattenseite dieses Gewinns war die Preisgabe eines Gros' der abendländischen Bildüberlieferung. Das Ansehen hochdotierter Förderprojekte ließ vergessen, dass die Geschichte der naturwissenschaftlichen Bilder bis in das 20. Jahrhundert hinein ein randständisches Phänomen blieb. Die überragende Bedeutung des Bildes als kulturtechnischer Errungenschaft – gegen den McLuhan-Mainstream sei hier betont, dass die Technik lediglich ein Werkzeug und nicht schon die kulturelle Leistung ist, ja dass die Verwechslung einer großen Bibliothek mit einem beliebigen Papierdepot geradezu den Kern dessen ausmacht, was uns als Barbarei in Unruhe versetzt – liegt eben nicht in diesem oder jenem speziellen Segment des neuzeitlichen Bildaufkommens begründet, sondern ist gerade in seiner umfassenden strukturellen Diversität zu suchen, die das Selbstverständnis der menschlichen Gesellschaften im Ganzen und von Grund auf prägt und prägt.

Brekamps Ausrichtung belief sich auf weit mehr als auf das Sonderinteresse eines auf ein begrenztes Wissensfeld aus sperrigen Aufzeichnungen, technischen Simulakren, dubiosen Trophäen und schmutzigen Präparaten sich kaprizierenden Fachgelehrten, der seinen Studenten den Zugang zu verstaubten Universitätsarchiven eröffnete. Sie prägte eine ganze Forschungslandschaft und trug so nicht unwesentlich zu einer verzerrten Wahrnehmung der neuzeitlichen Geschichte des Bildes bei mit der unerfreulichen Folge, dass der Status der Bildforschung heute aufs engste mit ihrer Anerkennung durch die Naturwissenschaften verknüpft ist. Die Betrugsaffäre um Horst Bredekamp bietet insofern auch die Chance für eine Neuverortung der historischen Bildforschung im Rahmen der über das technizistische Weltbild der Millenniums-Jahre hinausgehenden globalisierten Wissenschaften, deren Kehrseite die Wiederkehr der Regionen ist. Von der Wertschätzung der Bildungsgüter im Allgemeinen und der Wissenschaften im Besonderen, die

Bredekamp seinen Studenten kraft seines Beispiels bis heute vermittelt, kann diese Forschung nur profitieren.

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Impressum

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

Bisherige Ausgaben

IMAGE 19

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
- SABINE MISOCH:** Mediatisierung, Visualisierung und Virtualisierung. Bildgebende Verfahren und 3D-Navigation in der Medizin – eine bildwissenschaftliche und mediensoziologische Betrachtung
- KLAUS H. KIEFER:** *Gangnam Style* erklärt. Ein Beitrag zur deutsch-koreanischen Verständigung
- EVRIPIDES ZANTIDES/EVANGELOS KOURDIS:** Graphism and Intersemiotic Translation. An Old Idea or a New Trend in Advertising?
- MARTIN FRICKE:** Quantitative Analyse zu Strukturmerkmalen und -veränderung im Medium Comic am Beispiel Action Comic
- FRANZ REITINGER:** Die ›ultimate‹ Theorie des Bildes

IMAGE 18: Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

- MARTIN SCHOLZ:** Bild und Moderne
- RALF BOHN:** Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den bildwissenschaften zur szenologischen Differenz
- ALEXANDER GLAS:** Lernen mit Bildern. Eine empirische Studie zum Verhältnis von Blickbildung, Imagination und Sprachbildung
- PAMELA C. SCORZIN:** Über das Unsichtbare im Sichtbaren. Szenographische Visualisierungsstrategien und moderne Identitätskonstruktionen am Beispiel von Jeff Walls »After ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison, the Prologue«
- HEINER WILHARM:** Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre

- NORBERT M. SCHMITZ:** Malewitsch »Letzte futuristische Ausstellung ›0,10« in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes
- ROLF NOHR:** Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen
- ROLF SACHSSE:** Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch
- SABINE FORAITA:** Bilder der Zukunft in der Vergangenheit und Gegenwart. Wie entstehen Bilder der Zukunft? Wer schafft sie und wer nutzt sie? Bilder als designwissenschaftliche Befragungsform
- THOMAS HEUN:** Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen

IMAGE 17

Herausgeber: Rebecca Borschtschow, Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse

- REBECCA BORSCHTSCHOW/LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE:** Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films
- HANS JÜRGEN WULFF:** Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem
- LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE:** Filmische Perspektiven holonisch-mnemonischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films
- MARIJANA ERSTIĆ:** Jenseits der Starrheit des Gemäldes – Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von *Gruppo di famiglia in un interno* (*Gewalt und Leidenschaft*)
- INES MÜLLER:** Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer
- REBECCA BORSCHTSCHOW:** Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage
- NORBERT M. SCHMITZ:** Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild
- FLORIAN HÄRLE:** Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode
- DIMITRI LIEBSCH:** Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie
- TINA HEDWIG KAISER:** Schärfe, Fläche, Tiefe – wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnissen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

IMAGE 16

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
- MATTHIAS MEILER:** Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums. Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat
- CLAUS SCHLABERG:** »Bild« – eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken
- ASMAA ABD ELGAWAD ELSEBAE:** Computer Technology and Its Reflection on the Architecture and Internal Space
- JULIAN WANGLER:** Mehr als einfach nur grau. Die visuelle Inszenierung von Alter in Nachrichtenberichterstattung und Werbung

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
DORIS SCHÖPS: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm
SASCHA DEMARMELS: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als Emotionalisierungsstrategie
CHRISTIAN TRAUTSCH/YIXIN WU: Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in anderen Medien
MARTIN SIEFKES: The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We Produce and Use
KLAUS H. KIEFER: »Le Corancan« – Sprechende Beine

IMAGE 15

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
HERIBERT RÜCKER: Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der Abbildung
RAY DAVID: A Mimetic Psyche
GEORGE DAMASKINIDIS/ANASTASIA CHRISTODOULOU: The Press Briefing as an ESP Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis
KATHARINA SCHULZ: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

IMAGE 15 Themenheft: Poster-Vorträge auf der internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft«

Herausgeber: Ronny Becker, Jörg R.J. Schirra, Klaus Sachs-Hombach

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Einleitung
MARCEL HEINZ: Born in the Streets. Meaning by Placing
TOBIAS SCHÖTTLER: The Triangulation of Images. Pictorial Competence and Its Pragmatic Condition of Possibility
MARTINA SAUER: Zwischen Hingabe und Distanz - Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

IMAGE 14

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Ronny Becker

- RONNY BECKER/KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA:** Einleitung
GODA PLAUM: Funktionen des bildnerischen Denkens
CONSTANTIN RAUER: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay
JENNIFER DAUBENBERGER: »A Skin Deep Creed«. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs
SONJA ZEMAN: »Grammaticalization« within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language
LARISSA M. STRAFFON: The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture

TONI HILDEBRANDT: Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie
CLAUDIA HENNING: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März - 1. April 2011)

IMAGE 14 Themenheft: *Homo pictor* und *animal symbolicum*

MARK A. HALAWA: Editorial. *Homo pictor* und *animal symbolicum*. Zu den Möglichkeiten und Grenzen einer philosophischen Bildanthropologie
NISAAR ULAMA: Von Bildfreiheit und Geschichtsverlust. Zu Hans Jonas' *homo pictor*
JÖRG R.J. SCHIRRA/KLAUS SACHS-HOMBACH: Kontextbildung als anthropologischer Zweck von Bildkompetenz
ZSUZSANNA KONDOR: Representations and Cognitive Evolution. Towards an Anthropology of Pictorial Representation
JAKOB STEINBRENNER: Was heißt Bildkompetenz? Oder Bemerkungen zu Dominic Lopes' Kompetenzbedingung

IMAGE 13

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
MATTHIAS HÄNDLER: Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion
SANDY RÜCKER: McLuhans *global village* und Enzensbergers Netzstadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern
MARTINA SAUER: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturalanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften
JAKOB SAUERWEIN: Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Von Katastrophen und ihren Bildern
STEPHAN RAMMLER: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation
KLAUS SACHS-HOMBACH: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen
ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten
SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?
ROLF SACHSSE: How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder
HANS JÜRGEN WULFF: Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film
ANNA ZIKA: gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunft
MARTIN SCHOLZ: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

GODA PLAUM: Bildnerisches Denken

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

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

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

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

CLAUDIA HENNING/KATHARINA SCHEITER: Einleitung

ANETA ROSTKOWSKA: Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture

NICOLAS ROMANACCI: Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View

PETRA BERNHARDT: ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989. Werbebilder als soziale Indikatoren

EVELYN RUNGE: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids

STEFAN HÖLSCHER: Bildstörung – zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik

KATHARINA LOBINGER: Facing the picture – Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung

BIRGIT IMHOF/HALSZKA JARODZKA/PETER GERJETS: Classifying Instructional Cusializations. A Psychological Approach

PETRA BERNHARDT: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder – Sehen – Denken« (18. - 20. März 2009)

IMAGE 9

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung

DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Frühe Bilder in der Ontogenese

DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Bildgenese und Bildbegriff

MICHAEL HANKE: Text – Bild – Körper. Vilem Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt

STEFAN MEIER: »Pimp your profile« – Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0

JULIUS ERDMANN: My body style(s). Formen der bildlichen Identität im Studivz

ANGELA KREWANI: Technische Bilder. Aspekte medizinischer Bildgestaltung

BEATE OCHSNER: Visuelle Subversionen. Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

DAGMAR VENOHR: Einleitung
CHRISTIANE VOSS: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
KATHRIN BUSCH: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
RÜDIGER ZILL: Im Schaufenster
PETRA LEUTNER: Leere der Sehnsucht. Die Mode und das Regiment der Dinge
DAGMAR VENOHR: Modehandeln zwischen Bild und Text – Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung
BEATRICE NUNOLD: Sinnlich – konkret. Eine kleine Topologie des S(ch)eins
DAGMAR VENOHR: ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
NICOLAS ROMANACCI: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung
HERMANN KALKOFEN: Sich selbst bezeichnende Zeichen
RAINER GROH: Das Bild des Googelns

IMAGE 6

JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung
SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen ...
FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs
ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

STEPHAN KORNMESSER rezensiert: Symposium »Signs of Identity – Exploring the Borders«
SILKE EILERS rezensiert: Bild und Eigensinn
MARCO A. SORACE rezensiert: Mit Bildern lügen
MIRIAM HALWANI rezensiert: Gottfried Jäger
SILKE EILERS rezensiert: Bild/Geschichte
HANS JÜRGEN WULFF rezensiert: Visual Culture Revisited
GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: Ästhetische Existenz heute
STEPHANIE HERING rezensiert: MediaArtHistories
MIHAI NADIN rezensiert: Computergrafik
SILKE EILERS rezensiert: Modernisierung des Sehens

IMAGE 5

JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung

HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

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

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

PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief«. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

JÖRG R.J. SCHIRRA: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction

YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics

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

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

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

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

THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies

JÖRG R.J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins

STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person

MARIO BORILLO/JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing Architectural Composition from the Semantics of the *Vocabulaire de l'architecture*

ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung

ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit

Rezensionen:

FRANZ REITINGER rezensiert: Geschichtsdeutung auf alten Karten

FRANZ REITINGER rezensiert: Auf dem Weg zum Himmel

FRANZ REITINGER rezensiert: Bilder sind Schüsse ins Gehirn

KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: Politik im Bild

SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bilder auf Weltreise

SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bild und Medium
THOMAS MEDER rezensiert: Blicktricks
THOMAS MEDER rezensiert: Wege zur Bildwissenschaft
EVA SCHÜRMANN rezensiert: Bild-Zeichen und What do pictures want?

IMAGE 3

KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
HEIKO HECHT: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces
Realism to Retreat
HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik
KAI BUCHHOLZ: Imitationen – mehr Schein als Sein?
CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

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

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

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

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

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

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen.
Eine Standortbestimmung

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

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

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