

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 6 vom 23.07.2007

Image 6

Inhalt

Jörg R.J. Schirra.....	2
<u>Einleitung</u>	
Sabrina Baumgartner/Joachim Trebbe.....	3
<u>Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik</u>	
Hermann Kalkofen.....	22
<u>Bilder lesen ...</u>	
Franz Reitinger.....	30
<u>Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs</u>	
Andreas Schelske.....	47
<u>Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen</u>	
<u>Themenheft</u>	59-91
<u>Impressum</u>	92

Jörg R.J. Schirra

Einleitung

Nach der etwas problembehafteten Verpflanzung der physischen Basis unseres online-Systems von Magdeburg nach Chemnitz sind mittlerweile die durch den Umzug entstandenen Schwierigkeiten behoben, das IMAGE-System läuft wieder ganz regulär und die Betreuung der technischen Infrastruktur ist jetzt langfristig gesichert. Und auch die sechste Ausgabe von IMAGE liegt nun vor. Das Beiheft versammelt diesmal eine Reihe von Rezensionen. Das Hauptheft enthält insbesondere eine Entgegnung, oder vielleicht besser: eine Reflexion zu einem der Beiträge aus dem thematischen Beiheft zu IMAGE 5: Andreas Schelske antwortet Tobias Isenberg. Das freut uns Herausgeber besonders, denn lebhaftige Dialoge dieser Art anzustiften ist schließlich eine der Intentionen, die wir mit IMAGE verbinden. Wir wünschen uns sehr, daß dieses Beispiel Schule macht.

In diesem Zusammenhang sei auch auf die Möglichkeit hingewiesen, die in IMAGE erschienenen Artikel online zu kommentieren – eine Möglichkeit, von der bislang viel zu selten Gebrauch gemacht worden ist. Wir, die Herausgeber, laden alle Leserinnen und Leser herzlich ein, sich dieses unkomplizierten Angebots zur Interaktion mit unseren Autorinnen und Autoren wie auch zur Verständigung untereinander zu bedienen. Der wissenschaftliche Diskurs kann davon nur profitieren. Nach wie vor erreichen Sie das IMAGE-System unter <http://www.image-online.info> .

Sabrina Baumgartner/Joachim Trebbe

Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik

Abstract

What kinds of images are shown in political television news? How can the degree of non-genuine events in covering international politics be measured? The aim of the article is to answer these questions and to show the results of a quantitative and qualitative content analysis of international political news in Public Swiss television network. The results of the analysis of 29 news stories with 226 scenes are discussed on the basis of methodological and theoretical criteria. One of the results is that the number of sequences which show artificial, mediated events is not higher than the number of genuine events, but stories of non-genuine events have longer durations and contain a different type of representation of people.

Mit welchen Bildtypen wird Politik in Fernsehnachrichten dargestellt? Wie wird mediatisierte und inszenierte Politik in Fernsehnachrichten dargestellt? Diesen Fragen geht der Beitrag anhand einer quantitativen und einer qualitativen Inhaltsanalyse der Nachrichten über internationale Politik in der Tagesschau des Schweizer Fernsehens nach. Die Ergebnisse der Analyse von 29 Themenbeiträgen und 226 Sequenzen werden dabei unter inhaltlichen und methodischen Gesichtspunkten diskutiert. Unter anderem zeigt sich, dass inszenierte Bildtypen zwar seltener vorkommen als

mediatisierte oder genuine, aber in der Berichterstattung mehr Zeit einnehmen und sehr unterschiedlich personalisiert werden.

1.1 Einführung

In politischen Fernsehnachrichten sieht man häufig Sequenzen, die mit dem eigentlichen Geschehen oder dem berichteten Ereignis im engeren Sinne nichts zu tun haben. Solche Bilder zeigen zum Beispiel Banknoten, wenn es im Beitrag um finanzpolitische Dinge geht oder die Herstellung von Medikamenten, wenn der Beitrag im Bereich Gesundheitspolitik angesiedelt ist. Aus diesen Beobachtungen lassen sich Fragen zur Art und Weise der Bebilderung von Nachrichtenbeiträgen ableiten: Welche Bildtypen werden in Nachrichtensendungen gezeigt und von welcher Art ist der Bezug zum Thema des Nachrichtenbeitrages? Wie werden abstrakte Ereignisse bebildert, zu denen keine Bilder vorhanden sind?

Das Thema dieses Beitrages ist die Bebilderung von Beiträgen zu mediatisierter und inszenierter Politik in einzelnen Sequenzen der Hauptnachrichtensendung des ersten Programms des Schweizer Fernsehens (SF1). Dabei steht die Konstruktion von internationaler Politik in den einzelnen Bildsequenzen im Zentrum der durchgeführten Analysen.

Auf den folgenden Seiten wird dafür argumentiert, dass die zunehmende Medialisierung der Politik auf der einen und die Eigenheiten und Selektionszwänge der Politikvermittlung am Fernsehen auf der anderen Seite, eine Konzentration auf inszenierte und mediatisierte Bildtypen in der Fernsehberichterstattung zur Folge haben. Basierend auf der Unterscheidung zwischen inszenierten, mediatisierten und genuinen Ereignissen (vgl. Kepplinger 1992: 51ff.) und einer Einteilung der Bildsequenzen in diese Kategorien, wird ein Vergleich in Bezug auf die grundlegenden Dimensionen einer Sequenz (Akteur, Ort, Thema) vorgenommen. Ziel der Untersuchung ist es, die Medialisierung und Inszenierung der Politikvermittlung am Fernsehen mittels einer Bildanalyse zu erfassen und Aussagen über die Eigenschaften dieser Bildtypen zu generieren. Damit knüpft dieser Beitrag an die umfangreiche Forschung zur Politikvermittlung im Fernsehen (vgl. Bruns/Marcinkowski 1997; Brosius 1998; Kamps/Meckel 1998; Sarcinelli 1998a; Kamps 1999) und im Speziellen an die weniger umfangreiche kommunikationswissenschaftliche Forschung zur Analyse von Bildern an (vgl. Doelker 1997; Knieper/Müller 2001; Müller 2003).

Sowohl inhaltliche als auch methodische Fragen werden im Mittelpunkt dieses Beitrages stehen. Nach einer Diskussion der Problemstellung und des theoretischen Hintergrunds wird auf die methodische Konzeption der Studie eingegangen. Zum Schluss werden exemplarisch Ergebnisse präsentiert, die mit dieser Art der Konzeption gewonnen werden können.

1.2 Problemstellung

Für den Grossteil der Bevölkerung stellt sich Politik nicht als unmittelbar erlebtes Ereignis dar. Fast immer wird Politik durch die Medien vermittelt wahrgenommen (Sarcinelli 1987: 5). Dies gilt insbesondere für Ereignisse internationaler Politik. Die Bevölkerung ist bei politischen Ereignissen im

Ausland in erster Linie auf die Politikberichterstattung der Medien angewiesen. Politikvermittlung im Fernsehen kann jedoch die politische Realität, wenn es denn so etwas wie eine objektive Realität gibt, nie vor- und werturteilsfrei widerspiegeln. Der Begriff »Politikvermittlung« betont, dass »Politik – auch für politische Akteure – ein überwiegend massenmedial »vermitteltes« Geschehen ist, das politische Realität nicht einfach abbildet, sie vielmehr – subjektiv und objektiv – erst durch Publizität mitkonstituiert« (Sarcinelli 1998b: 702; vgl. auch Sarcinelli 1998a). Die Politikvermittlung kann deshalb als überwiegend massenmedial vermitteltes Geschehen definiert werden, bei dem politische Realität nicht einfach abgebildet, sondern konstruiert wird. Damit wird hier eine radikal-konstruktivistische Sichtweise auf die Medienrealität in den Fernsehnachrichten eingenommen (vgl. Mer-ten/Schmidt/Weischenberg 1994; Scholl 2002).

Die Darstellung von Politik in Fernsehnachrichten spielt bei der Entstehung von »Politik-Bildern« in den Köpfen des Publikums eine wichtige Rolle. Dies rührt daher, dass dem Fernsehen innerhalb des Mediensystems in Bezug auf die Vermittlung von Politik eine besondere Stellung zukommt (vgl. Meyer/Ontrup/Schicha 2000). In der politischen Kommunikation wird das Fernsehen als Leitmedium bezeichnet, »sowohl in Bezug auf die perzipierte Objektivität der Darstellung der politischen Informationen, als auch bezüglich der empfundenen Vollständigkeit der übermittelten Informationen [...]« (Gerhards 1991: 17). Dem Fernsehen wird zusätzlich eine hohe Glaubwürdigkeit bei großer Reichweite zugeschrieben. Politische Nachrichten im Fernsehen erreichen ein sehr großes und heterogenes Publikum. Darüber hinaus profitiert das Fernsehen im Gegensatz zu Zeitung und Radio von seiner visualisierenden Präsentationsweise.

Folglich kommt den Bildsequenzen, mit denen Politik im Fernsehen dargestellt wird, eine wichtige Rolle in der Konstruktion von Politik in den Köpfen der Rezipienten zu. Diese Fernsehbilder an sich sind jedoch selten Gegenstand von Untersuchungen geworden.

Die inhaltliche Fragestellung dieses Beitrages lautet: Mit welchen Bildtypen werden Sequenzen internationaler Politik in der Tagesschau des Schweizer Fernsehens abgebildet? Aus methodischer Sicht stellen sich dabei vor allem zwei Probleme. Erstens muss geklärt werden, welche Analysemöglichkeiten ganz allgemein für Bilder in Nachrichtensendungen bestehen. Und zweitens ist im Speziellen die Frage zu berücksichtigen, welche Besonderheiten sich bei der Analyse von inszenierter und mediatisierter Politik stellen. Sowohl die inhaltliche als auch die methodische Fragestellung erfordern eine Betrachtung der bestehenden Forschung auf diesen Gebieten.

2. Politikvermittlung im Fernsehen

Die Forschung zur politischen Berichterstattung im Fernsehen hat sich in den vergangenen Jahren vor allem mit Inhaltsanalysen im Zusammenhang mit Wahlkämpfen, mit Programm-strukturanalysen zur Ermittlung einer möglichen Konvergenz zwischen öffentlich-rechtlichem und privatem Rundfunk und mit Analysen von Politik in Fernsehnachrichten beschäftigt (für einen Überblick vgl. Jarren/Donges 2002: 209). Die Mehrzahl dieser Studien beschäftigt sich mit der Frage, in welchem Umfang Politik und politische Themen im Fernsehen auftauchen und ob eine Entpolitisierung auszumachen ist (vgl. Bruns/Marcinkowski 1997; Marcinkowski/Greger/Hüning 2001; vgl. ferner die

Programmstrukturanalysen von Krüger 2000; Weiß/Trebbe 2000; Trebbe 2004). Eine Beurteilung über den Umfang der Politikberichterstattung oder einen Beitrag in der Diskussion der Konvergenzthese (vgl. Schatz 1994) kann und will dieser Beitrag jedoch nicht leisten.

Im Zentrum dieses Beitrages steht die Bebilderung von Beiträgen zu mediatisierter und inszenierter Politik anhand einzelner Sequenzen von Fernsehnachrichten. Studien zu Nachrichteninhalten beschäftigen sich mit den formalen und inhaltlichen Dimensionen von Nachrichtensendungen (vgl. Meckel/Kamps 1998: 20ff.). Dabei dominieren die Studien, in denen die

Analyse des Bildes und des Textes im Vordergrund stehen. Zwar wird immer wieder auf die Besonderheit des Fernsehens als Bildmedium und die damit verbundenen Möglichkeiten und Zwänge bei der Thematisierung Bezug genommen (vgl. Kamps 1999), aber eine Differenzierung zwischen Bild und Text beziehungsweise eine spezifisch auf die Rolle des Bildes fokussierte Inhaltsanalyse findet in vergleichsweise wenigen Studien statt (vgl. Berens/Hagen 1997; Ludes/Schütte 1998). Die kommunikationswissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bild als Forschungsgegenstand ist dem entsprechend verhältnismäßig jung (vgl. Knieper/Müller 2001; Müller 2003). Es lassen sich – insbesondere bei inhaltsanalytischen Studien von Fernsehbildern – zwei Forschungstraditionen identifizieren. Auf der einen Seite gibt es die Fragestellungen und Studien, die explizit dem Bild beziehungsweise der visuellen Darstellung und ihrem Verhältnis zum Text zugewandt sind (vgl. Wember 1976; Brosius 1998). Auf der anderen Seite ist die Perspektive der nicht zwischen Bild und Text (besser Ton) differenzierenden Aussagenanalyse von Fernsehsendungen oder -beiträgen zu nennen. In den meisten inhaltsanalytischen Studien wird die inhaltlich-thematische Codierung (etwa zu Nachrichtenfaktoren, Qualität oder behandelten Themen und Akteure) implizit auf der Basis von Bild *und* Ton vorgenommen (vgl. Maurer 2005). Eine besondere Erfassung der Bildsequenzen in Studien zu Nachrichtensendungen und eine Analyse auf ihre Eigenschaften als nonverbaler Inhalt ist dagegen vergleichsweise selten (vgl. Berens/Hagen 1997; Ludes/Schütte 1998; Kamps 1999).

Im Folgenden wird versucht, die beiden Perspektiven der Politikvermittlung im Fernsehen und der kommunikationswissenschaftlichen Analyse von Bildern zu verbinden und exemplarisch in ein methodisches Konzept zur Analyse von Fernsehbildern und -sequenzen umzusetzen. Dabei geht es vor allem um die Frage, wie die Erkenntnisse der Forschung zur Politikvermittlung im Fernsehen in einer Inhaltsanalyse von Nachrichtensendungen genutzt und operationalisiert werden können. Wie lässt sich zum Beispiel der Grad der Inszenierung internationaler Politik in den Sequenzen reliabel erfassen? Können Bildtypen identifiziert und beschrieben werden, die die Symbolhaftigkeit und Medialisierung der Politikvermittlung klassifizierbar und damit auch quantifizierbar machen?

2.1 Medialisierung von Politik

In den letzten Jahrzehnten hat die Entwicklung der Massenmedien rasant zugenommen. Politische Akteure und Organisationen sind zunehmend auf die Massenmedien angewiesen, wenn sie ein großes Publikum mit ihren Botschaften erreichen wollen. Diese Entwicklung wird in der Forschung unter dem Schlagwort »Medialisierung von Politik« erfasst (vgl. exemplarisch Mazzoleni/Schulz 1999; Bennet/Entman 2001). Altheide und Snow definierten 1988 Medialisierung als »the

impact of the logic and form of any medium involved in the communications process«(Altheide/Snow 1988: 195ff.). Nach den Autoren strukturieren die Medien das politische und soziale Leben nach ihrer eigenen Logik (vgl. Altheide/Snow 1988). Eine Konsequenz daraus ist, dass sich politische Akteure vermehrt der Medienlogik anpassen müssen, um die öffentliche Kommunikation aufrecht zu erhalten. Medialisierung wird hier nach der Definition von Sarcinelli verstanden als »(1) die wachsende Verschmelzung von Medienwirklichkeit und politischer wie sozialer Wirklichkeit, (2) die zunehmende Wahrnehmung von Politik im Wege medienvermittelter Erfahrung sowie (3) die Ausrichtung politischen Handelns und Verhaltens an den Gesetzmäßigkeiten des Mediensystems« (Sarcinelli 1998c: 678f.).

Der Prozess der Medialisierung führt zur Entstehung einer Mediengesellschaft (vgl. Sarcinelli 1998a; Saxer 1998, 2006; Imhof/Blum/Bonfadelli/Jarren 2004). Eigenschaften dieser Mediengesellschaft sind neben der quantitativen Zunahme der Medienangebote auch die qualitative Veränderung der Angebotsformen und die Herausbildung neuer Formate wie Internet oder Spartenprogramme. Zudem ist eine Beschleunigung der Vermittlungsleistung der Medien festzustellen (Jarren/Donges 2002: 30).

Das Konzept der Medialisierung zeigt in Bezug auf die hier verfolgte Fragestellung zwei Dinge. Erstens macht es im Sinne der Definition von Sarcinelli auf die enger werdenden Verflechtungen zwischen Medien und Politik aufmerksam. Mit der zunehmenden Bedeutung der elektronischen Medien und insbesondere des Fernsehens wird das Erlangen von Medienpräsenz zu einem zentralen Anliegen der Politik. Mit dieser Bedeutungsverschiebung bestimmt mehr und mehr die Darstellungsweise eines Akteurs oder eines Problems über Erfolg oder Misserfolg eines politischen Anliegens.

Die Politik wird zweitens zunehmend medienvermittelt wahrgenommen (vgl. Definition von Sarcinelli 1998c). Der Aufwand an Kommunikation und Politikvermittlung muss folglich zunehmen, damit der Prozess der Zustimmung und der Mehrheitsbeschaffung, der in einem demokratischen System grundlegend ist, nicht unterbrochen wird (vgl. Saxer 1998: 60). Deshalb spielt die Vermittlung von Politik als öffentliche Darstellung und Rechtfertigung politischen Handelns eine zunehmend wichtige Rolle (vgl. Sarcinelli 1991: 470). Für die Verbreitung von politischen Botschaften kommt dem Mediensystem also eine zentrale Position zu. Die Rolle der Medien beschränkt sich jedoch nicht nur auf den Transport von politischen Botschaften. Medien erlauben den Bürgern eine tägliche symbolische Anteilnahme an Politik. Sie ermöglichen eine Wirklichkeitskonstruktion, welche von den Rezipienten zunehmend als politische Realität wahrgenommen wird (vgl. Sarcinelli 1987: 243). Politisches Geschehen wird zunehmend in Form von medialer Wirklichkeitskonstruktion wahrgenommen.

2.2 Selektions- und Darstellungszwänge der Medien

Politische Akteure sind in einer Mediengesellschaft auf die Medien als Vermittler zu ihren Wählern angewiesen. Da aber die Politik in einer Demokratie die Medien nicht zwingen kann, über sie zu berichten, sind die Politiker einem doppelten Selektionszwang ausgesetzt: Politische Akteure

müssen ihre Botschaften sowohl im Hinblick auf ihre Wähler als auch nach den Selektionskriterien und den Selektionszwängen der Medien ausrichten.

Die Einflussmöglichkeiten von politischen Akteuren sind jedoch beschränkt. Zur Verminderung des Risikos, nicht wahrgenommen oder falsch verstanden zu werden, entstehen zwischen Politik und Medien Interaktionsbeziehungen (vgl. Jarren/Donges 2002: 27). Zu diesen Interaktionsbeziehungen gehören auch ritualisierte und standardisierte Formen der Berichterstattung von Seiten der Medien und der Einsatz von inszenierter Politik seitens der Akteure. Inszenierte symbolische Handlungen sind kurz, aussagekräftig und lassen wenig Raum für Missverständnisse. Symbole vermögen Komplexität zu reduzieren und Zusammenhänge vereinfachend darzustellen. Für politische Akteure bieten Symbole eine Möglichkeit, Normen und Grundwerte auf effiziente Weise zu vermitteln. Die vereinfachende Darstellung von komplexen Zusammenhängen kommt auch den Erfordernissen der massenmedialen Politikvermittlung entgegen.

Eine weitere Hürde für jede politische Botschaft sind die Selektionszwänge und -kriterien der Medien. Im Vordergrund stehen hier logistische Zwänge, die die Berichterstattung beeinflussen können. Für die Berichterstattung steht nur begrenzt Raum und Zeit zur Verfügung. Medien im Allgemeinen und das sequentielle Medium Fernsehen im Besonderen sind gezwungen, Wirklichkeit durch Selektionsprozesse zu reduzieren. Hinzu kommt die knappe Ressource Zeit. Die Arbeit auf einer Redaktion ist output-orientiert, das heißt, das Ziel, am Ende des Tages eine Nachrichtensendung hergestellt zu haben, muss unter Einhaltung eines vorgegebenen Zeit- und Kostenrahmens erreicht werden (vgl. Lange 1981: 62). Bedingt durch diese Einschränkungen haben sich Stereotypisierungen, Standardisierungen und Routinen zur Verarbeitung von Informationen herausgebildet (vgl. Lange 1981: 53; Kamps 1998: 41; Kamps 1999).

Zu diesen Zwängen kommen für das Fernsehen allgemein und die Fernsehnachrichten im Speziellen der Zwang zur Visualisierung hinzu (vgl. Kamps 1999: 26). Das Argument des Visualisierungszwangs bedeutet für den politischen Diskurs im Fernsehen, dass dieser überwiegend mit Bildern geführt werden muss. Das Bildmedium Fernsehen ist auf Gesichter und auf Personen angewiesen. Visualisierung heißt in diesem Zusammenhang nicht nur die Bildlastigkeit des Fernsehens, sondern die Konzentration aller Kommunikationsaspekte auf die Bilder (Kamps 1999: 159ff.). Die Wichtigkeit des Faktors der Visualisierung betont auch die Studie von Ruhrmann et al., die zum Ergebnis kommt, dass die Verfügbarkeit und die Qualität von bewegtem Bildmaterial wesentlich die journalistische Nachrichtenauswahl bestimmt (Ruhrmann et al. 2003: 135ff.)

Die logistischen Zwänge, kombiniert mit dem Zwang zur Visualisierung ergeben für das Fernsehen eine Bevorzugung von Ereignissen, deren Ablauf vorhersehbar und darstellbar ist. Dazu gehören politische Ereignisse wie Pressekonferenzen, Parlamentsdebatten und andere Ereignisse, die immer am selben oder an einem vorher angekündigten Ort stattfinden. Genau diese Ereignisse sind es, die zusätzlich durch politische Öffentlichkeitsarbeit bearbeitet und vorbereitet werden können. Diese Entwicklung hat zur Folge, dass sich die politische Berichterstattung im Fernsehen auf wenige Orte konzentriert und sich grundsätzlich in wenigen, ritualisierten Standardsituationen abspielt (vgl. Kamps 1999; Jansen/Ruberto 1997: 114).

2.3 Inszenierte und mediatisierte Politik im Fernsehen

Was bedeuten nun die oben ausgeführten Selektions- und Darstellungszwänge der Medien für die Bebilderung von Politik im Fernsehen? Auf der einen Seite steht die zunehmende Media-lisierung der Politik, die das Erlangen von Medienpräsenz zu einem zentralen Anliegen der Politik macht und ein zusätzlicher Aufwand an Kommunikation und Politikvermittlung zwecks Zustimmung und Mehrheitsbeschaffung bedeutet. Auf der anderen Seite kann ange-nommen werden, dass die Se-lektions- und Darstellungszwänge der Medien eine Tendenz zu ritualisierten und standardisierten Formen der Berichterstattung verursachen. Vor allem von den logistischen Zwängen der Nach-richtenproduktion im Fernsehen lässt sich vermuten, dass sie eine Konzentration der Berichter-stattung auf Ereignisse bewirken, die im Ablauf vorher-sehbar und an immer demselben oder an einem vorher angekündigten Ort stattfinden. Anhand einer quantitativen und qualitativen Inhalts-analyse der Bildtypen internationaler Politik soll nun herausgefunden werden, ob sich eine solche Konzentration in der politischen Berichter-stattung auf vorhersehbare und inszenierte Ereignisse nachweisen lässt.

Eine geeignete Operationalisierung für diese Vermutungen findet sich in der bereits ange-sproche-nen Unterscheidung der drei Ereignistypen von Kepplinger (1992: 51ff.):

1. *Genuine Ereignisse*: Vorfälle, die ganz unabhängig von der Berichterstattung in den Medien geschehen, zum Beispiel Erdbeben oder Unfälle.
2. *Mediatisierte Ereignisse*: Geschehnisse, die auch ohne Berichterstattung stattgefunden hätten, die aber im Hinblick auf das Medieninteresse einen spezifischen, medien-gerechten Charakter erhalten, zum Beispiel Parteitage.
3. *Inszenierte Ereignisse*: Ereignisse, die eigens zum Zweck der Berichterstattung her-beigeführt werden, zum Beispiel Pressekonferenzen.

Aus der Definition geht hervor, dass insbesondere inszenierte und mediatisierte Ereignisse vorher-sehbare, vorher angekündigte oder sogar absichtlich für die Medien stattfindende Ereignisse sind. Es kann folglich vermutet werden, dass die Folgen der Medialisierung, die logistischen Zwänge einer Nachrichtenproduktion zusammen mit dem Zwang zur Visualisie-rung im Fernsehen eine Konzentration auf inszenierte und mediatisierte Ereignisse bewirken. Die Hypothese lautet folg-lich: *Die Mehrheit der untersuchten Sequenzen zeigt inszenierte und mediatisierte Ereignisse.*

Für die drei Kategorien von Kepplinger wurde aufgrund der theoretischen Überlegungen der Vor-hersehbarkeit und der Tatsache, dass viele Ereignisse vorher angekündigt werden, folgende Ope-rationalisierung vorgenommen:

1. *Genuine Ereignisse* zeichnen sich dadurch aus, dass sie völlig unabhängig von jeglicher Berichterstattung stattfinden und keinerlei Rücksicht auf die Arbeitsweise der Medien genommen wird oder werden kann.
2. Kriterium für *mediatisierte Ereignisse* ist das Erwünschtheit von Kameras. Von me-diatisierten Geschehnissen wie Konferenzen, Treffen und ähnlichen Anlässen kann angenommen werden, dass die Veranstalter den Medienschaffenden genügend Zeit und Raum zur Verfügung stellen, um eine Berichterstattung zu ermöglichen. Dies wird

zum Beispiel an abgesperrten Zonen für die Kameras in den Sequenzen sichtbar. Im Gegensatz zu inszenierten Ereignissen erfüllen mediatisierte auch ohne die Präsenz von Medien einen Zweck.

3. *Inszenierte Ereignisse* sind solche, welche ohne die Präsenz der Medien nicht stattgefunden hätten. Dabei gilt, dass das gefilmte Geschehen, wenn die Beteiligung der Journalisten weggedacht wird, keinen Sinn mehr ergeben kann. Zum Beispiel braucht es die Anwesenheit einer Kamera, damit ein gesprochener Satz zu einem Statement wird.

Zu diesem Kategorienschema ist anzumerken, dass das Hauptaugenmerk nicht auf der Arbeit der Journalisten liegt, sondern auf den gefilmten Sequenzen. Würde nämlich die Arbeit der Journalisten im Mittelpunkt stehen, wären alle Sequenzen in irgendeiner Weise inszeniert, da sie von den Journalisten ausgewählt und bearbeitet wurden. Vielmehr muss das Ereignis selbst angeschaut werden und gefragt werden, wie dieses Ereignis herbeigeführt wurde und welche Akteure daran beteiligt gewesen sind.

3. Konzeption der Studie

Die Studie besteht im Kern aus einer zweistufigen Inhaltsanalyse der Beiträge zur internationalen Politik in der Hauptausgabe der Tagesschau des Schweizer Fernsehens SF 1. Die Wahl des Untersuchungsgegenstandes ergibt sich aus dem Befund, dass die Wahrscheinlichkeit, im Fernsehen auf politische Inhalte zu treffen, in Nachrichtensendungen noch immer am höchsten ist (vgl. Trebbe 2004; Maurer 2005: 182).

Zur Stichprobenziehung wurden alle Nachrichtensendungen der Hauptausgabe der Tagesschau des ersten Programms des Schweizer Fernsehens einer natürlichen Woche ausgewählt. Kriterium bei der Auswahl der Woche war, dass sich keine herausragenden Ereignisse zutragen, welche die übliche Struktur der Sendung beeinflussen könnten. Es wurde festgestellt, dass in den analysierten Sendungen keinem Thema mehr als ein Beitrag gewidmet wurde.

Sendungen	Beiträge internationaler Politik (Fälle, n)	Anzahl Sequenzen (Fälle, n)
Montag, 14.02.2005	2	30
Dienstag, 15.02.2005	2	20
Mittwoch, 16.02.2005	2	28
Donnerstag, 17.02.2005	4	37
Freitag, 18.02.2005	2	22
Samstag, 19.02.2005	2	26
Sonntag, 20.02.2005	5	63
Total	19	226

*Tabelle 1: Die Stichprobe:
Außenpolitische Themenbeiträge in der
Tagesschau des Schweizer Fernsehens
SF (14. 2. 2005 - 20. 2. 2005)*

In der ausgewählten Woche konnten 19 Beiträge zu internationaler Politik – also Ereignisse und politisches Handeln auf mehrstaatlicher Ebene ohne expliziten außenpolitischen Bezug zur Schweiz – ausgemacht werden, was insgesamt rund 18 Minuten an gesendetem Material entspricht.

3.1 Definition der Sequenz

Methodisch stellt sich an dieser Stelle vor allem das Problem, wie mit den ausgewählten Beiträgen umgegangen werden soll und wie sie sich in Sequenzen einteilen lassen. Die Probleme, betreffen im Kern die Definition der kleinsten Untersuchungseinheit und die Art der Auswertung der Sequenzen. Was soll als Sequenz gelten? Wo beginnt und wo endet eine Sequenz? Nach welcher Definition soll vorgegangen werden?

Zwei Studien haben sich mit solchen und ähnlichen Problemen bereits beschäftigt. Die Studie mit dem Titel »Staatsoberhäupter und einfache Leute« von Ludes und Schütte (1998) beschäftigt sich mit der audiovisuellen Darstellung von Menschen in Nachrichtensendungen. Untersuchungsgegenstände sind die Hauptnachrichtensendungen CBS Evening News, die Tagesschau der ARD und die Aktuelle Kamera aus der DDR. In einer quantitativen Inhaltsanalyse ermitteln die Autoren Schlüsselbilder und Schlüsselbildsequenzen. Schlüsselbilder werden dabei als Standbilder oder Bewegtbildsequenzen definiert, die den Beitrag visuell auf eine kurze Formel bringen (vgl. Ludes/Schütte 1998: 239ff.).

Der Fülle von Informationen in den Sequenzen von Nachrichtensendungen begegnen Ludes und Schütte durch ihr Konzept der Schlüsselbilder. Diese Einschränkung erlaubt es, nur einen ganz speziellen Typ von Bildern herauszufiltern. Diese Vorgehensweise hat auf der einen Seite den großen Vorteil, Beiträge auf ihre Hauptaussage zu reduzieren und sie somit handhabbar und analysierbar zu machen. Auf der anderen Seite stellt die Methode eine Einschränkung auf eben diesen speziellen Typus von Bildern dar, die restlichen Bilder werden nicht erfasst.

Eine andere Vorgehensweise wählen Berens und Hagen in ihrer Analyse der Berichterstattung über den Fall »Brent Spar« (vgl. Berens/Hagen 1997: 539ff.). In ihrer Untersuchung schlagen die Autoren vor, Qualitätskriterien der journalistischen Textberichterstattung auf die Bildberichterstattung anzuwenden. Sie analysieren 62 Hauptnachrichtensendungen von ARD, ZDF, RTL, SAT1 und Pro7 mit einer quantitativen Inhaltsanalyse, indem sie jeder Bildeinheit eine verbale Aussage des Begleittextes zuordnen. Im Gegensatz zu Ludes und Schütte erfassen Berens und Hagen also den gesamten Beitrag mit all seinen Sequenzen. Aus diesem Grund ist es besonders interessant, die Definition der Bildeinheit dieser Studie zu betrachten. Als Bildeinheit wird eine zusammenhängende Bildpassage definiert, die in der Regel durch zwei Schnitte begrenzt ist. Bei Zooms, Schwenks der Kamera oder Kamerafahrten wird zusätzlich eine neue Bildeinheit codiert, falls ein neues, relevantes Objekt oder Geschehen ins Bild kommt. Diese aus der Filmwissenschaft entlehene Definition zur Erfassung von Filmbeiträgen erlaubt eine angemessene Einteilung des Bildmaterials zur kommunikationswissenschaftlichen Analyse.

In der vorliegenden Untersuchung wird mit der Definition der Sequenz analog zur Studie von Berens und Hagen gearbeitet. Im Unterschied zu diesen werden jedoch den jeweiligen Untersu-

chungseinheiten keine verbalen Aussagen zugeordnet. Dies ergibt sich aus dem Fokus dieses Beitrages auf die Bildtypen von Nachrichtensendungen.

3.2 Vorgehen

Mit der oben beschriebenen Definition einer Sequenz können die 19 als internationale Politik definierten Beiträge in 226 Sequenzen eingeteilt werden. Diese Sequenzen werden nach ihren grundlegenden Dimensionen Akteur, Ort und Thema sowie nach der Unterscheidung inszeniert, mediatisiert und genuin codiert.¹ Die Variablen werden für jede Sequenz einzeln und unabhängig von der Codierung der vorhergehenden Sequenz vergeben. Dieses Vorgehen trägt dazu bei, der Komplexität von Bewegtbildern gerecht zu werden. So wird es möglich, Sequenzen zu erfassen, die in keinem direkten Zusammenhang mit dem Thema des Beitrages stehen. Es können auch Bilder erfasst werden, die andere Akteure als die im Begleittext genannten zeigen. Ebenfalls können thematische Übergänge oder Ortswechsel in den Aussagen der Bilder festgehalten werden. Die methodische Entscheidung, die Sequenz als kleinste Untersuchungseinheit anzunehmen, hat Auswirkungen auf die Erfassung und Codierung der Sequenzen.

Eine quantitative Auswertung der Daten erlaubt eine Klassifizierung und Einordnung aller Sequenzen nach der Unterscheidung zwischen inszenierten, mediatisierten und genuinen Ereignissen. Die Erfassung der Dimensionen Akteur, Ort und Thema der Sequenz ermöglicht anschließend Aussagen über den Inhalt und die Eigenschaften dieser Bildtypen in Bezug auf diese drei Dimensionen zu generieren.

Ein zweiter Untersuchungsschritt besteht aus einer qualitativen Inspektion ausgewählter Sequenzen. Durch die Einteilung aller Sequenzen nach inszenierten, mediatisierten und genuinen Ereignissen ist es an dieser Stelle möglich, die inszenierten und mediatisierten zu isolieren und damit eine Detailanalyse dieser Bildtypen vorzunehmen. Diese Detailanalyse geschieht in Bezug auf die aus der Theorie abgeleiteten vermuteten Inhalte dieser Sequenzen. Danach sollten Sequenzen von inszenierten und mediatisierten Ereignissen in erster Linie vorhersehbare, angekündigte und auf die Medien ausgerichtete Ereignisse zeigen. Hinweise auf die Vorhersehbarkeit und die spezifischen Vorbereitungen und Vorkehrungen im Hinblick auf eine Berichterstattung durch die Medien kann durch eine qualitative Inhaltsanalyse der Anordnung der Akteure und der Bildelemente im Raum und der Kameraeinstellungen erhoben werden. Auf diese Weise können mögliche typische, immanente Eigenschaften von Bildtypen mediatisierter und inszenierter Ereignissen festgestellt werden.

1 Die ganze Codierarbeit wurde von nur einer Person vorgenommen.

4. Ergebnisse

Zunächst wird im Folgenden auf die Überprüfung der Hypothese eingegangen. Ferner werden die Eigenschaften von Bildtypen inszenierter und mediatisierter Ereignissen aufgezeigt, um schließlich beispielhaft die Art der Ergebnisse zu diskutieren, die eine qualitative Analyse liefern kann.

4.1 Inszenierte und mediatisierte Ereignisse dominieren

Die quantitative Erhebung der Daten nach dem oben beschriebenen Kategorienschema ermöglicht eine Überprüfung der aus der Theorie abgeleiteten Hypothese. Betrachtet man zunächst die drei oben angesprochenen Basistypen von Ereignissen, also genuine im Sinne von unvorhersehbaren Ereignissen, mediatisierte im Sinne von mediengerecht aufbereiteten Ereignissen und schließlich inszenierte im Sinne von für die Medien veranstalteten Ereignissen, wird ersichtlich, dass die meisten Ereignisse in Sequenzen internationaler Politik auf den ersten Blick tatsächlich genuin sind. Nur 47,8 % der Sequenzen zeigen Ereignisse, welche unter die Kategorien inszeniert oder mediatisiert fallen (vgl. Tabelle 2).

Ereignistyp	Fälle, n	Prozent, n	Sekunden, t	Prozent, n
inszeniert	29	12,8	307	28,6
mediatisiert	79	35	358	33,3
genuin	117	51,8	406	37,8
Nicht ersichtlich	1	0,4	2	0,2
Total	226	100	1073	100

Tabelle 2: Ereignistypen der Berichterstattung internationaler Politik nach Dauer in Sekunden

Je nach analytischem Bezugsrahmen fallen jedoch einige Besonderheiten ins Auge. Werden die Sequenzen nach der Zeit ausgewertet, in der sie am Bildschirm zu sehen sind, kann die Hypothese bestätigt werden. Wird die höchst unterschiedliche Dauer der Sequenzen berücksichtigt, erreichen inszenierte und mediatisierte Ereignisse zusammen 61,9 %.

Dieser Unterschied ist in erster Linie auf eine themenspezifisch-formale Besonderheit derjenigen Sequenzen zurückzuführen, welche inszenierte Ereignisse zeigen. Ungewichtet machen sie nur 12,8 % aller Sequenzen aus, sie dauern jedoch außerordentlich lange. Von inszenierten Ereignissen kann angenommen werden, dass sie auf die Logik des Mediensystems abgestimmt sind und in den meisten Fällen ein Interview oder ein Statement eines politischen Akteurs beinhalten. Sie sind also per Definition mediengerecht produziert, was die Vermutung erlaubt, dass solche Sequenzen weniger stark gekürzt und redaktionell bearbeitet werden als Sequenzen von genuinen Ereignissen, die erst noch an die Verhältnisse des Fernsehens angepasst werden müssen.

Diese Vermutung wird durch einen weiteren empirischen Befund gestützt. 72,4 % aller als inszeniert definierten Sequenzen sind in der Kameraeinstellung »Nah« gefilmt worden (vgl. Tabelle 3).²

Kameraeinstellung für Ereignistyp »inszeniert«	Fälle, in Prozent mit n=29
Totale	3,4
Halbtotale	3,4
Halbnah	20,7
Nah	72,4
Total	100

Tabelle 3: Kameraeinstellung für Ereignistyp »inszeniert«

Von dieser Kameraeinstellung ist bekannt, dass sie vor allem in längeren Aufnahmen eingesetzt wird und oft sprechende Menschen zeigt. Sie eignet sich besonders gut, um mimische und gestische Elemente sichtbar zu machen (vgl. Hickethier 1996: 59).

4.2 Ranghohe Akteure in mediatisierten Ereignissen

Exemplarisch wird an dieser Stelle auf die Besonderheiten von mediatisierten Ereignissen eingegangen. Bei der Analyse der Akteure, die in Sequenzen von mediatisierten Ereignissen zu sehen sind, haben sich einige Besonderheiten gezeigt (vgl. Tabelle 4).

In Sequenzen mediatisierter Ereignisse dominieren im Gegensatz zu Sequenzen inszenierter Ereignisse ganz klar Akteure mit hohem politischem Status.

Die Verteilung der Akteure innerhalb der mediatisierten Ereignisse zeigt, dass in 32,9 % aller als mediatisiert codierten Sequenzen Staatsoberhäupter oder Regierungschefs die Hauptpersonen sind. Die Dominanz von ranghohen politischen Akteuren in mediatisierten Ereignissen ist ein Hinweis darauf, dass Handeln von führenden Politikern *grundsätzlich* mediatisiert ist. Ihr Status verleiht ihnen die Aufmerksamkeit der Medien. Darauf deutet auch ein weiterer Befund hin: Wenn anonyme Personen in den Sequenzen auftreten, werden sie häufig bei der eigentlichen Tätigkeit gefilmt, zum Beispiel bei der Abgabe des Stimmzettels. Bekannte politische Akteure sind auch in Sequenzen zu sehen, die sie bei der Ankunft oder bei der Abreise, also vor oder nach wichtigen Ereignissen zeigen. Zur Verdeutlichung zwei Sequenzen, die diesen Sachverhalt illustrieren:

Diese Feststellung ist ein Hinweis darauf, dass bei der Darstellung von Passanten, Bürgern und »normalen Leuten« in erster Linie ihre momentane Handlung und nicht ihre individuelle Person im Vordergrund steht. Sie dienen als Beispiel für den Vorgang, den es darzustellen gilt. In Sequenzen mit wichtigen politischen Akteuren steht dagegen die Person im Mittelpunkt. Die Aussage ist in diesem Fall nicht nur, dass ein Ereignis stattgefunden hat, sondern auch, dass genau diese Person daran teilgenommen hat. Deswegen wird die Person auch außerhalb des eigentlichen Tätigkeitszusammenhangs gezeigt.

2 Definition der Einstellung »Nah«: Mensch von Mitte Oberkörper bis Kopf. Nach Hickethier 1996: 58.

Akteurstyp	Ereignistyp		
	Inszeniert in Prozent (n=29)	Mediatisiert in Prozent (n=79)	Genuin in Prozent (n=117)
Staatsoberhaupt, Regierungschef, Minister	20,7	32,9	2,6
Regierungs- und Behördenvertreter, Regierungssprecher	10,3	12,7	3,4
Präsident einer Partei		15,2	
Abgeordnete, Parlamentarier	17,2	5,1	
Vertreter supranationaler Organisationen		2,5	
Polizei, Militär, Feuerwehr			12,8
Vertreter von sozialen und politischen Organisationen	13,8	10,1	
Betroffene, Zivilisten, Opfer, Demonstranten	20,7	13,9	41,9
Journalisten, Korrespondenten	13,8	5,1	0,9
kein Akteur	3,4	2,5	34,2
nicht ersichtlich			4,3
Total	100	100	100

Tabelle 4: Akteurstypen in inszenierten und mediatisierten Ereignissen internationaler Politik

Zusätzlich zeigt die Häufung der ranghohen politischen Akteure in mediatisierten Ereignissen deutlich, dass den Journalisten vorab bekannt ist, wo und wann die entsprechende Person auftreten wird, um ihnen zu ermöglichen, vor Ort zu sein und Bilder vom Geschehnis zu machen. Aus der Dominanz der ranghohen politischen Akteure in mediatisierten Ereignissen lässt sich auf



Abb. 1



Abb. 2

Abb. 1: Spanischer Ministerpräsident auf dem Weg zur Stimmabgabe, Tagesschau, SF, 20.2.2005. Sequenz 20204.

Abb. 2: Stimmabgabe eines Bürgers, Tagesschau, SF, 20.2.2005. Sequenz 20402.

Mechanismen schließen, die zeigen, wie die politischen Akteure auf die Selektionszwänge und die logistischen Hindernisse der Medien eingehen und bestrebt sind, den Visualisierungszwang des Fernsehens zu ihren Gunsten zu nutzen.

4.3 Vorhersehbarkeit eines Ereignisses

Abschließend wird auf die Ergebnisse des zweiten, qualitativen Untersuchungsschrittes eingegangen. In dieser Analyse sind nur noch Sequenzen vertreten, die entweder als inszeniert oder als mediatisiert definiert wurden. In erster Linie geht es darum zu prüfen, ob die postulierten Zwänge der Politikvermittlung im Fernsehen und die damit verbundene Konzentration auf vorhersehbare Ereignisse in den einzelnen Sequenzen sichtbar sind. Im Folgenden wird dazu exemplarisch eine Sequenz abgebildet und analysiert, um zu zeigen, welche Typen von Ergebnissen mit dieser Vorgehensweise gewonnen werden können.

Es stellt sich die Frage, ob sich die Vorhersehbarkeit des Ereignisses allein aus der Sequenz ablesen lässt. Ein Staatsbesuch wird notwendigerweise vorher angekündigt und langfristig geplant. Sichtbar wird dies an den *getroffenen Vorkehrungen*. In diesem Fall ist es der Empfang durch den libanesischen Ministerpräsidenten, der genau in dem Moment bereit steht, in dem sein Gast ankommt. In den folgenden Sequenzen kommen ein roter Teppich und Militärpräsenz ins Blickfeld – ebenfalls etwas, was vorher geregelt und arrangiert werden musste. Auch das Verhalten der Akteure kann Aufschluss über die Vorbereitungen geben. Die Begrüßung und vor allem der Handschlag dauern *bedeutend länger*, als dies in einer natürlichen, spontanen Begrüßungssituation der Fall sein würde. Dieses Detail weist darauf hin, dass sich die Akteure der Präsenz der Medien bewusst sind und darauf Rücksicht nehmen.

Im Gegensatz zu anderen analysierten Sequenzen weisen alle Eigenschaften dieser Sequenz eine Besonderheit auf: Es lässt sich feststellen, dass die Merkmale für die Vorhersehbarkeit des Ereignisses bei Sequenzen von einem Staatsbesuch geplant und inszeniert sind. Die Merkmale bei anderen Sequenzen, zum Beispiel diejenigen der Stimmabgabe eines Politikers, ergeben sich eher aus den Konventionen der Wahrnehmung und durch die Sinnzuschreibungen von Kamerabewegungen. In dieser Sequenz tauchen jedoch Elemente auf, ohne die ein Staatsbesuch schon gar nicht mehr denkbar wäre. Der Staatsbesuch kann als Repräsentation eines Staates nach innen



Abb. 3: Staatsbesuch von C.Powell im Libanon, Tagesschau. SF, 14.2.2005. Sequenz 14111

und nach außen analysiert werden (vgl. Hartmann 1988). Daraus lässt sich auch das Gewicht der einzelnen Details erklären: die Ausgestaltung eines Staatsbesuches muss der politischen Relevanz des Besuches entsprechen. Daher wird alles, vom Umfang der zeremoniellen Gesten über die Zahl der Teilnehmer bis zur Medienaufmerksamkeit, bis ins Detail geplant und inszeniert. Der Staatsbesuch kann folglich als eine institutionalisierte Form der Inszenierung von Politik angesehen werden.

5. Fazit

Die inhaltliche Fragestellung dieses Beitrages bezieht sich auf diese standardisierten und ritualisierten Formen der Berichterstattung. Wie gezeigt wurde, überwiegen die Sequenzen inszenierter und mediatisierter Ereignisse nach ihrer Dauer. Diese Tatsache ist eng verbunden mit den Charakteristika inszenierter Sequenzen als überdurchschnittlich lange Sequenzen. Die Berichterstattung über internationale Politik ist folglich zu rund 62 % von ritualisierten Standardsituationen und vorhersehbaren Ereignissen geprägt. Dies ist ein Hinweis darauf, dass die Berichterstattung der untersuchten Woche durchaus von Selektionszwängen des Mediums und von Anpassung an die Medienlogik von Seiten der politischen Akteure bestimmt wird.

Ein weiteres Ziel dieses Beitrages war es, die methodische Vorgehensweise zu diskutieren, die sich bei der Analyse von Fernsehbildern anbietet. Dabei wurde vor allem auf zwei Besonderheiten eingegangen: Auf die Art und Weise, wie Fernsehbilder analysiert werden können und auf die Besonderheiten, die bei der Analyse von inszenierter und mediatisierter Politik auftraten. Nach einem Vergleich der Methodik anderer Studien, die sich mit der Analyse von Fernsehnachrichten befassen, kann festgehalten werden, dass sich für die vollständige Erfassung der Bilder in einer Nachrichtensendung eine Einteilung nach Sequenzen anbietet. Die detaillierte Aufteilung der Bewegtbilder in Sequenzen erlaubt eine Erfassung der Bildinhalte und bietet somit die Möglichkeit, Verschiebungen und Veränderungen zwischen Inhalt und Form zu erfassen. Die individuelle Codierung jeder Sequenz erlaubt eine Isolierung von Sequenzen zu einem bestimmten Thema oder nach gemeinsamen Akteuren und Orten. Das Vorgehen hat jedoch den Nachteil, dass eine detailtreue Codierung einen hohen zeitlichen Aufwand erfordert.

In den 19 Beiträgen zu internationaler Politik wurden 226 Sequenzen isoliert. Die 19 Beiträge entsprechen aber nur 18 Minuten an gesendetem Material. Dies wirft die Frage nach der Validität der Untersuchung auf. Genügen 18 Minuten Material, um auf die Gesamtheit schließen zu können? Geht durch die Detailsicht nicht der Blick auf das Ganze verloren? Es bedarf wohl noch der weiteren methodischen Forschung auf diesem Gebiet, um dieses Problem zwischen zu grober und zu detailgetreuer Rasterung der Bewegtbildsequenzen in den Griff zu bekommen.

Als zweites methodisches Ziel war die Analyse von inszenierten und mediatisierten Ereignissen in den Bildsequenzen. Die Durchführung einer zweistufigen Inhaltsanalyse ist ein möglicher Lösungsansatz für dieses Problem. Diese Vorgehensweise erlaubt eine Auswahl der Sequenzen nach Kategorien der Art der Ereignisse, die sich besonders für die Darstellung von vorhersehbaren und angekündigten Ereignissen und eine Anpassung an die Medienlogik eignen. Die qualitative

Bildanalyse ausgesuchter Sequenzen ermöglicht es, Kompositionslogiken und Anordnungen der Akteure im Raum in Sequenzen inszenierter und mediatisierter Ereignisse zu analysieren. Mit der Durchführung einer zweistufigen Inhaltsanalyse der Sequenzen von Nachrichtensendungen wird ein Ansatz vorgeschlagen, mit dem versucht wird, der Komplexität und Vielschichtigkeit nonverbaler Medieninhalte gerecht zu werden. Dabei wäre speziell das Vorgehen in der qualitativen Analyse noch ausbaufähig. Hier konnten in dieser Studie lediglich Ansätze vorgeschlagen und Möglichkeiten angedeutet werden. Trotzdem scheint dieses Vorgehen geeignet, die Aussagen der Bilder zu erfassen und sie für eine Analyse aufzubereiten. Hinter der Wahrnehmung solcher bildimmanenter Botschaften stecken nichts anderes als Sehgewohnheiten, die eine verbale Botschaft verstärken oder widerlegen können. Auf diese Weise könnte aufgezeigt werden, wie abstrakte Konzepte wie der Status einer Person oder die Vorhersehbarkeit eines Ereignisses in den einzelnen Einstellungen sichtbar gemacht werden.

Literatur

- Altheide, D. L./Snow, R. P.: Toward a Theory of Mediation. In: Anderson, J. A. (Hrsg.): *Communication Yearbook* 11, Newbury Park et al., 194-223
- Bennet, W. L./Entman, R. M.: *Mediated Politics. Communication in the Future of Democracy*, Cambridge [Cambridge University Press] 2001
- Berens, H./Hagen, L. M.: Der Fall »Brent Spar« in Hauptnachrichtensendungen. In: Bentele, G./Haller, M. (Hrsg.): *Aktuelle Entstehung von Öffentlichkeit. Akteure – Strukturen – Veränderungen*, Konstanz [UVK-Medien] 1997, 539-549
- Brosius, H.-B.: Visualisierung von Fernsehnachrichten. Text-Bild-Beziehungen und ihre Bedeutung für die Informationsleistung. In: Kamps, K./Meckel, M. (Hrsg.): *Fernsehnachrichten. Prozess, Strukturen, Funktionen*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998, 213-224
- Bruns, T./Marcinkowski, F.: *Politische Information im Fernsehen: eine Längsschnittstudie zur Veränderung der Politikvermittlung in Nachrichten und politischen Informationssendungen*, Opladen [Leske und Budrich] 1997
- Edelmann, J. M.: *Politik als Ritual: die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und symbolischen Handelns*, Frankfurt [Campus Verl.] 1976
- Gerhards, J.: *Die Macht der Massenmedien und die Demokratie: Empirische Befunde*, Berlin [WZB] 1991
- Hartmann, J.: *Staatszeremoniell*, Köln et al. [Heymann] 1988
- Hickethier, K.: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart [Metzler] 1996

- Imhof, K./Blum, R./Bonfadelli, H./Jarren, O.: *Mediengesellschaft. Strukturen, Merkmale, Entwicklungsdynamiken*, Wiesbaden [VS] 2004
- Jarren, O./Donges, P.: *Politische Kommunikation in der Mediengesellschaft. Eine Einführung. Band 2: Akteure, Prozesse und Inhalte*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 2002
- Jansen, A./Ruberto, R.: *Mediale Konstruktion politischer Realität. Politikvermittlung im Zeitalter der Fernsehdemokratie*, Wiesbaden [Dt. Univ.-Verl.] 1997
- Kamps, K.: *Politik in Fernsehnachrichten. Struktur und Präsentation internationaler Ereignisse. Ein Vergleich*, Baden-Baden [Nomos] 1999
- Kamps, K./Meckel, M. (Hrsg.): *Fernsehnachrichten. Prozess, Strukturen, Funktionen*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998
- Kamps, K.: »Zur Politik, nach Bonn...«. Politische Kommunikation in Fernsehnachrichten. In: Kamps, K./Meckel, M. (Hrsg.): *Fernsehnachrichten. Prozess, Strukturen, Funktionen*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998, 33-48
- Kepplinger, H. M.: *Ereignismanagement. Wirklichkeit und Massenmedien*, Zürich/Osnabrück [Ed. Interfrom] 1992
- Knieper, T./Müller, M. G. (Hrsg.): *Kommunikation visuell. Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*, Köln [von Halem] 2001
- Lange, K.: *Das Bild der Politik im Fernsehen. Die filmische Konstruktion einer politischen Realität in den Fernsehnachrichten*, Frankfurt a.M. [Haag + Herchen] 1981
- Ludes, P./Schütte, G.: Staatsüberhäupter und einfache Leute. Eine Schlüsselbildanalyse. In: Kamps, K./Meckel, M. (Hrsg.): *Fernsehnachrichten. Prozess, Strukturen, Funktionen*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998, 239-251
- Maurer, T.: *Fernsehnachrichten und Fernsehqualität. Eine Längsschnittstudie zur Nachrichtenentwicklung in Deutschland*, München [Fischer] 2005
- Marcinkowski, F./Greger, V./Hüning, W.: Stabilität und Wandel der Semantik des Politischen: Theoretische Zugänge und empirische Befunde. In: Marcinkowski, F. (Hrsg.): *Die Politik der Massenmedien. Heribert Schatz zum 65. Geburtstag*, Köln [von Halem] 2001, 12-114
- Mazzoleni, G./Schulz, W.: »Mediatization« of Politics: A Challenge for Democracy?. In: *Political Communication* 16, H. 3, 247-261
- Meckel, M./Kamps, K.: Fernsehnachrichten: Entwicklungen in Forschung und Praxis. In: Kamps, K./Meckel, M. (Hrsg.): *Fernsehnachrichten. Prozess, Strukturen, Funktionen*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998, 11-29

- Merten, K./Schmidt, S. J./Weischenberg, S. (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen [Westdt. Verl.] 1994
- Meyer, T./Ontrup, R./Schicha, C.: *Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 2000
- Müller, M. G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz [UVK] 2003
- Röttger, U.: *Public Relations – Organisation und Profession. Öffentlichkeitsarbeit als Organisationsfunktion. Eine Berufsfeldstudie*, Wiesbaden [VS] 2000
- Ruhrmann, G./Woelke, J./Maier, M./Diehlmann, N.: *Der Wert von Nachrichten im deutschen Fernsehen. Ein Modell zur Validierung von Nachrichtenfaktoren*, Opladen [Leske und Budrich] 2003
- Sarcinelli, U.: *Symbolische Politik. Zur Bedeutung symbolischen Handelns in der Wahlkampfkommunikation der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen [Westdt. Verl.] 1987
- Sarcinelli, U.: Massenmedien und Politikvermittlung – eine Problem- und Forschungsskizze. In: *Rundfunk und Fernsehen* 36, H. 4, 469-486
- Sarcinelli, U. (Hrsg.): *Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998a
- Sarcinelli, U.: Politikvermittlung. In: Jarren, O./Sarcinelli, U./Saxer, U. (Hrsg.): *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998b, 702-703
- Sarcinelli, U.: Mediatisierung. In: Jarren, O./Sarcinelli, U./Saxer, U. (Hrsg.): *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998c, 678-679
- Sartor, R.: *Symbolische Politik: eine Neubewertung aus prozess- und rezeptionsorientierter Perspektive*, Wiesbaden [Dt. Univ.-Verl.] 2000
- Saxer, U.: Mediengesellschaft: Verständnisse und Missverständnisse. In: Sarcinelli, U. (Hrsg.): *Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur*, Wiesbaden [Westdt. Verl.] 1998, 53-73
- Saxer, U.: *Mediengesellschaft: eine kommunikationswissenschaftliche Analyse*, Wiesbaden [VS] 2006

Schatz, H.: Rundfunkentwicklung im »dualen System«: die Konvergenzhypothese. In: Jarren, O. (Hrsg.): *Politische Kommunikation in Hörfunk und Fernsehen*, Opladen [Leske und Bud-rich] 1994, 67-79

Scholl, A. (Hrsg): *Systemtheorie und Konstruktivismus in der Kommunikationswissenschaft*, Konstanz [UVK] 2002

Trebbe, J.: *Fernsehen in Deutschland 2003-2004. Programmstrukturen, Programminhalte, Programmentwicklungen*, Berlin [Vistas] 2004

Weiß, H.-J./Trebbe, J.: *Fernsehen in Deutschland 1998-1999. Programmstrukturen, Programminhalte, Programmentwicklungen*, Berlin [Vistas] 2000

Wember, B.: *Wie informiert das Fernsehen?*, München [List] 1976

Bildnachweis

Abb. 1: Tagesschau. SF, 20.2.2005. Sequenz 20204.

Abb. 2: Tagesschau. SF, 20.2.2005. Sequenz 20402

Abb. 3: Tagesschau. SF, 14.2.2005. Sequenz 14111

Hermann Kalkofen

Bilder lesen ...¹

Abstract

»Bilder lessen«; the phrase *reading pictures*, meant altogether seriously by authors even to be taken seriously (e.g. Claude Gandelman: ›Reading Pictures, Viewing Texts‹, 1991), finds in the current aesthetic discourse increasingly use. Against this background shall, on the one hand, the essential features of that kind of foveal vision which may be aptly named reading be inquired and it will be examined to what extent the viewing of pictures can be referred to as such in a non-metaphoric sense. This question is, on the other hand, not independent from the query of the constitution of those formations of graphic signs which may establish ›reading materials‹. – Is reading perhaps the general mode of the reception of texts and therefore – if we follow the supporters of a potentially overstretched conception of text – of pictures as well? It shall be attempted to show that at least from an etymological point of view there is not that much to be said against conceiving even a picture as text; *written* texts, however, own, what's more, though likewise *presentational* forms in the sense of Susanne Langer, a linear-*discursive* constitution.

Bilder *lesen* - eine Floskel, die im kunstwissenschaftlichen Diskurs zunehmend Verwendung findet, von ernstzunehmenden Autoren wie Claude Gandelman (1991) - ›Reading Pictures, Viewing Texts‹ - scheint's völlig ernst gemeint. Vor diesem Hintergrund soll einerseits versucht werden, die wesentlichen Merkmale jener Art des fovealen Sehens zusammenzustellen, die sich als Lesen bezeichnen läßt und alsdann zu überprüfen ob nicht mit einigem Recht tatsächlich in einem nicht nur mehr metaphorischen Sinn von einem Bilder-Lesen gesprochen werden könnte. Die Frage ist andererseits nicht unabhängig von der Frage nach der Beschaffenheit der graphischen Zeichenverbände, die einen ›Lesestoff‹ darstellen sollen. - Ist Lesen etwa Modus der Rezeption von Texten überhaupt und also auch - wenn wir Verfechtern eines ausgeweiteten Textbegriffs folgen

1 Deutsche Fassung von *Reading Pictures ...* 8. Kongress der International Association for Semiotic Studies (IASS), Lyon (2004).

wollen - Bildern? Hier wird zu zeigen versucht, daß wenigstens etymologisch kaum etwas dagegen spricht, sogar ein Bild als Text zu begreifen, daß Lese-Texte hingegen, wiewohl gleichfalls präsentative Formen im Sinn Susanne Langers, linear-diskursiv verfaßt sind.

0. Vorweg

»Bilder lesen« – diese mitsamt ihren Spielarten² nicht eben selten begegnende Redensart lässt sich bis mindestens 1961 zurückverfolgen. In diesem Jahr nämlich erschien im US-amerikanischen ›Saturday Evening Post‹ ein Aufsatz mit dem Titel ›How to Read a Painting‹. Autor war niemand anders als Ernst Gombrich, der den Artikel wenig später in seinen »Meditations on a Hobby Horse«³ auf's Neue veröffentlichte. Lesen scheint hier tatsächlich buchstäblich gemeint zu sein, schreibt Gombrich doch: »We read a picture, as we read a printed line, by picking up letters or cues and fitting them together till we feel that we look across the signs on the page at the meaning behind them« (Gombrich ³1978:155). Bilder wollen gelesen sein! Gombrich hat einen guten Grund für diese Behauptung; davon später. Von einer Bilder-Sprache spricht er in diesem Aufsatz nicht.

1. Bildersprache

An eine Bildersprache, nämlich an eine *visuelle Sprache*⁴, die auf Form- und Farbelementen, *Formemen* und *Chromemen* basieren würde, denkt Max Bense (1971: 92ff). 1990 teilt Fernande Saint-Martin ihre *Sémiologie du langage visuel* (1987), eine umsichtige Betrachtung des Gegenstands, auf Englisch mit. Während Bense⁵ zwischen visueller Sprache und visueller Semiotik überhaupt, scheint's, keinen (großen) Unterschied macht⁶, beruft Saint-Martin sich auf Lotmans tolerante Definition von Sprache als »any system of communication which uses signs in a particular way«⁷ (Lotman 1973). Sie definiert »the basic unit of visual language as the *coloreme*«⁸ (Saint-Martin 1990: 5). Der Ansicht, daß es eine Bilder- sive visuelle Sprache im Grunde nicht geben kann, ist dagegen, z.B., Sol Worth 1971: »... pictures are not a language in the verbal sense. While words mean primarily or basically because of lexicon and syntax, pictures have no lexicon nor syntax«

2 dank Autoren wie John Berger und Alberto Manguel.

3 Forts.: ›and other essays on the history of art‹.

4 Ein ungeschickter Ausdruck; fixierte visuelle Sprache ist, eigentlich, *Schrift*.

5 in diesem Zusammenhang

6 Vielmehr wird der »Aufbau einer visuellen Semiotik als Inbegriff der Probleme einer visuellen Sprache« begriffen.

7 Forts.: »Lotman stipulated that the communicative function can be exercised by any one individual alone, who is simultaneously the sender and receiver of the message which he generates and which ›he speaks‹ in order to inform himself about an internal or external {?} experience« (Saint-Martin 1990: x).

8 Forts.: »It corresponds to that aggregate of variables perceived in the visual representation by way of an ocular fixation, or focus of the gaze. ... - A *coloreme* is defined, therefore, as the zone of the visual linguistic field correlated to a centration of the eyes. It is constituted by a mass of energetic matter presenting a given set of visual variables« (loc. cit.).

(Worth 1974: 104)⁹. Dass Bilder kein Lexikon hätten, läßt sich womöglich bestreiten. Doch wozu brauchten sie eine Grammatik?

2. Zwei semiotische Typen

Es ist die auditorische Konstitution oral-verbaler Sprache, die eine Syntax erforderlich macht; in Roman Jakobsons Worten: die Sukzessivität von »Zeichen ... auditorischer Natur ... impliziert ... notwendig hierarchische Anordnung und diskrete Elementarkomponenten« (Jakobsons 1964: 104-5). Linearität gibt Grund zu Arbitrarität¹⁰. Zeichen »auditorischer Natur« stellen den zweiten der beiden semiotischen Typen dar, die Jakobson erkennt. Es lasse sich zeigen, »dass eine Vielfalt von Zeichen in zwei Klassen geteilt werden kann: »Zum einen »repräsentierende Zeichen«, die eine faktische Ähnlichkeit oder Kontiguität mit zugehörigen Objekten vermitteln und zumeist visuell sind, zum andern »nicht-repräsentierende« Zeichen überwiegend auditorischer Natur. Die Zeichen der ersten Kategorie betreffen in erster Linie den Raum, die der zweiten die Zeit; das wesentliche Strukturprinzip ist bei den repräsentierenden Zeichen Simultaneität, bei den nicht-repräsentierenden Sukzessivität« (aaO). Jakobson (1967) erinnert den Leser daran, wie zwei Jahrhunderte zuvor Gotthold Ephraim Lessing, »the famous master and theoretician of literature,« diese Einteilung im Grunde vorwegnahm, als er im »Laokoon« lehrte, dass Malerei eine auf *räumliches Nebeneinander* gegründete Kunst ist, »whereas poetry operates solely with time sequence (*zeitliches Nacheinander*)« (Jakobson 1967: 6). Als Susanne Langer *präsentative* und *diskursive Formen* von Symbolen einander gegenüber stellte, war ihr Lessings Priorität scheint's nicht bewusst (Langer³1974/1942). Lessing seinerseits war¹¹ nicht bekannt, dass er in Leonardo einen Vorläufer hatte.

3. Wie simultan sind Bilder?

»Nun siehst du wohl«, wandte sich Leonardo am Ende einer¹² Ausführung über den »*Unterschied zwischen der Poesie und der Malerei*« an den Leser, »welcher Unterschied es ist, ob man etwas, das dem Auge Vergnügen schafft, unter langer Zeitdauer erzählen hört, oder ob man es mit derselben Raschheit sieht, in der die wirklichen Dinge gesehen werden« (Leonardo 1890/1498: 13 §18). Heißt das nicht Simultaneität des Ikonischen? Bei Leonardo ist in der Tat zu lesen, dass die Malerei dem Betrachter »in einem Nu ihren Inhalt in die Sehkraft hinein« stellt¹³ (loc.cit. §19).

9 Forts.: »in the formal grammarian's sense. And yet I am suggesting that we can interpret meaning from pictures. It is clear, however, that if pictures have no grammar in the strict linguistic sense, they {have?} something like it: they have form, structure, convention and rules« (loc.cit.).

10 cf Chomsky 1972/1967: 533-34.

11 nicht unverständlicherweise

12 von mehreren

13 »La pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva« in der Tabarrini-Edition (1890/1498: 13 §19).

Bei Lessing produziert Malerei »Was das Auge mit einmal übersieht«¹⁴. Bei Langer präsentieren »visual forms« ihre Konstituenten dergestalt, »daß die Relationen, die eine visuelle Struktur bestimmen, auf einen Blick erfasst werden«¹⁵ (Langer 31974/1942: 93). In Gombrichs Artikel über das Bilderlesen ging es zum größten Teil um Proben aus Maurits Cornelius Eschers graphischem Schaffen. Die erste Wahrheit, die sich bei der Betrachtung derartiger visueller Paradoxa erschließt, sagt Gombrich, ist die des »stückweisen Charakters des Bildlesens. Es gibt eine klare Begrenzung der visuellen Information, die wir in einem gegebenen Blick aufnehmen können« (aaO: 156). Das ist seit Helmholtz' Tagen bekannt und wurde von Guido Hauck verbreitet. Der hebt 1879 hervor, daß »die Gewandtheit, die das Auge in dieser wandernden Thätigkeit besitzt ... so gross« ist, »dass uns die Einzelheiten des Processes nicht entfernt zum Bewusstsein kommen. Im Nu ist das Gesamtbild geschaffen, das wir als eine Combination von *gleichzeitigen* Detaileindrücken auf-fassen zu müssen glauben, während dieselben in Wirklichkeit *nach einander* erfolgt sind« (Hauck 1879: 7-8). Sehen bedeutet die Übertragung des Sukzessiven in Simultaneität« (Kalkofen 2003: 360). Auf Grund der engen Grenzen der Fovea centralis und der Enge des Bewußtseins findet die physische Simultaneität distaler visueller Reize proximal und psychisch (zu allermeist) keine Entsprechung. Muß die zwangsläufig sukzessive Aufnahme komplexer visueller Reize nun aber *partout* als Lesen bezeichnet werden? Vor dem Versuch einer Antwort auf diese Frage ein zweiter Blick auf Lessings Laokoon.

4. Poesie und Malerei

Lessings berühmte Opposition ist eigentlich, wie David Wellberry in unverblümter Deutlichkeit konstatiert (man hatte es immer gewußt), eine Vergleichung »of poetry and the plastic arts« (Wellberry 1984: 112), von Dichtung und *Skulptur*. Aus welchen Gründen auch immer wählte Lessing stattdessen als Gattungsbegriff Malerei; ein Etikettenschwindel, wenn man so will. Weniger harmlos als diese Verkleidung ist in meinen Augen nun aber die – gut möglich ohne Arg erfolgte – Darstellung der Poesie als *oral-auditorisch*¹⁶. Die Zeichenvehikel der Poesie existierten nichtsdestotrotz zu Lessings mehr noch als schon zu Leonardos Zeit (auch) *visuell*, in Form von *markings*. William Ittelson definierte ein *marking* als

»a pattern that appears on a *surface*. The term marking always entails that (1) there is a surface and (2) the informational content of the marking does not refer to the surface. While the surface can exist without the marking, the marking cannot exist without a surface« (Ittelson 1996: 171).

14 Im Grunde eine Täuschung, wie Lessing kurz zuvor bemerkt: »Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedene Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken«(aaO: 123).

15 »They do not present their constituents successively but simultaneously, so the relations determining a visual structure are grasped in one act of vision« (Langer 31974/1942: 93).

16 Als ob Rolle und Buch nicht längst erfunden worden wären

Derlei markings können nach den Intentionen, die Herstellung und Verwendung zugrunde liegen, eingeteilt werden. So entstehen vier Kategorien : »*designs, writings, diagrams, and depictions*« (aaO: 172). Was Lessing hinsichtlich der Malerei befand – »dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig; es kann sie abermals und abermals überlaufen«(aaO: 123) – gilt allgemein für markings und somit auch für Literatur. Dennoch bleiben »writings« linear und »visualisieren« die Linearität der gesprochenen Sprache, wie Ferdinand de Saussure es ausdrückt:

»Im Gegensatz zu denjenigen Bezeichnungen, die sichtbar sind (maritime Signale usw.) und gleichzeitige Kombinationen in verschiedenen Richtungen darbieten können, gibt es für die akustischen Bezeichnungen nur die Linie der Zeit; ihre Elemente treten nacheinander auf; sie bilden eine Kette. Diese Besonderheit stellt sich unmittelbar dar, sowie man sie durch die Schrift vergegenwärtigt und die räumliche Linie der graphischen Zeichen an Stelle der zeitlichen Aufeinanderfolge setzt« (de Saussure 1967/1916: 82)¹⁷.

5. Ikonische Texte?

Definitionen von »Lesen« und »Text« sind offensichtlich interdependent. »*Lesen heißt*« für Eleanor J. Gibson und Harry Levin 1987 »*Information aus Texten entnehmen*«. (Gibson/Levin 1989/1975: 17). Das wäre eine konzise Definition, wenn die Autoren den »Begriff des Textes« nicht »weit fassen« würden, denn »er bezieht sich auf Kombinationen von Texten {!} und Bildern, Diagramme, graphische Darstellungen, illustrierte Anweisungen usw.« (loc. cit.). Das ist noch nicht die nahezu grenzenlose Text-Definition der Schule von Tartu, doch schon ein Schritt in dieser Richtung. Die von Eleanor Gibson und Levin aufgeführten Exemplare sind nicht länger mehr notwendig verbal; doch haben sie die essentiellen features *surveyability* und *preservability*, die Josef Vachek 1959 herausgestellt hat. Sollte ein Diagramm, ein Bild nicht Text genannt werden dürfen? Verbale Zeichen treten im allgemeinen nicht als isolierte Einzel-Wörter auf, sondern in satzübergreifenden Zeichenverbänden. Auch ikonische Zeichen existieren zumeist in Verbänden. *textum* von lat. *texo* weben; flechten; zusammenfügen, bauen, verfertigen ist im Langenscheidt Gewebe (bsd. Kleid, Tuch); Geflecht; / Gefüge, Bau. (Gewebe; Zusammenfügung). Zumindest etymologisch spricht also wenig dagegen, von Bildern als von (ikonischen) Texten zu sprechen und semiotisch wäre es nicht unvernünftig.

17 cf Leroi-Gourhan: »phonetisiert und linear im Raum, ordnet sich die geschriebene Sprache vollständig der gesprochenen Sprache unter, die ihrerseits phonetisch und linear in der Zeit ist« (Leroi-Gourhan 1980: 262) – cf Gallmann 1985 (Graphische Elemente der geschriebenen Sprache. www 13/49): »Auch geschriebene Sprache ist primär ein eindimensionales Phänomen: es werden Zeichen gereiht, und zwar eben nur in einer Dimension (Beispiel für eine zweidimensionale Reihung: Kreuzworträtsel!). Die Linearität von Sprache wird in der Schreibsprache immerhin ansatzweise durchbrochen, und zwar durch die Anordnung der Texte in *Zeilen*. Ursprünglich wurde auch Schreibsprache rein linear angeordnet; in längeren Texten behalf man sich mit der schlangenförmigen Anordnung im sogenannten <<Boustrophedon>>, ... - ... Mit der Entwicklung des graphischen Elements *Zeile* haben Texte flächigen Charakter erhalten. Zwar ist immer noch lineares Lesen nötig, die flächige Anordnung ermöglicht aber eine schnelle Übersicht über den Text.«

6. Sehen und Lesen

Werden ikonische Texte *gelesen*? »We don't read a painting, we see it« - die Stelle dieses so treffenden Lessing-Zitats, das Wolfgang Ernst in seinem Bericht über Martin Stegus Beitrag zum Kolloquium »Perspektiven des Laokoon«, das 1994 in Berlin stattfand, produzierte, ließ sich weder bei Wellberry noch auch bei Lessing wieder finden (cf Stegu 2004). Sehen ist jedenfalls nicht immer Lesen und Lesen umgekehrt¹⁸ nicht immer Sehen. Sehen und visuelles Lesen erfordern beide die Aufnahme optischer Information. Über ein schmales Fenster der Simultaneität¹⁹ hinaus wird die Informationsaufnahme ein Sammeln, muß stückweise erfolgen, wie Gombrich bemerkte. Das gilt für visuelle Wahrnehmung allgemein. Das Eigenartige am Lesen ist, dass die Informationsaufnahme, wenn sie denn gelingen soll, in einer fast peinlich genauen Ordnung erfolgen muß. Henderson and Hollingworth berichten 1998 über »a direct comparison of eye movement behaviour in reading and image viewing«. Sie registrierten Blickbewegungen von 8 Probanden angesichts von Umrißzeichnungen, Farbphotographien und »computer-rendered 3-D colour images of real world scenes« (Innenaufnahmen) und angesichts von Texten (*sensu stricto*).

18 man denke an die Braille-Schrift

19 Beim Lesen sieht das aus wie folgt: »Rayner and Pollatsek (1987), define a *letter identification span* encompassing a region 3-4 letters to 6-10 letters to the right of the current fixation position (sometimes more) and a *word identification span* including the current word, and possibly the next or the next two words in discrete steps from word to word in a left-to-right direction«(Underwoof/Radach 1998: 13).

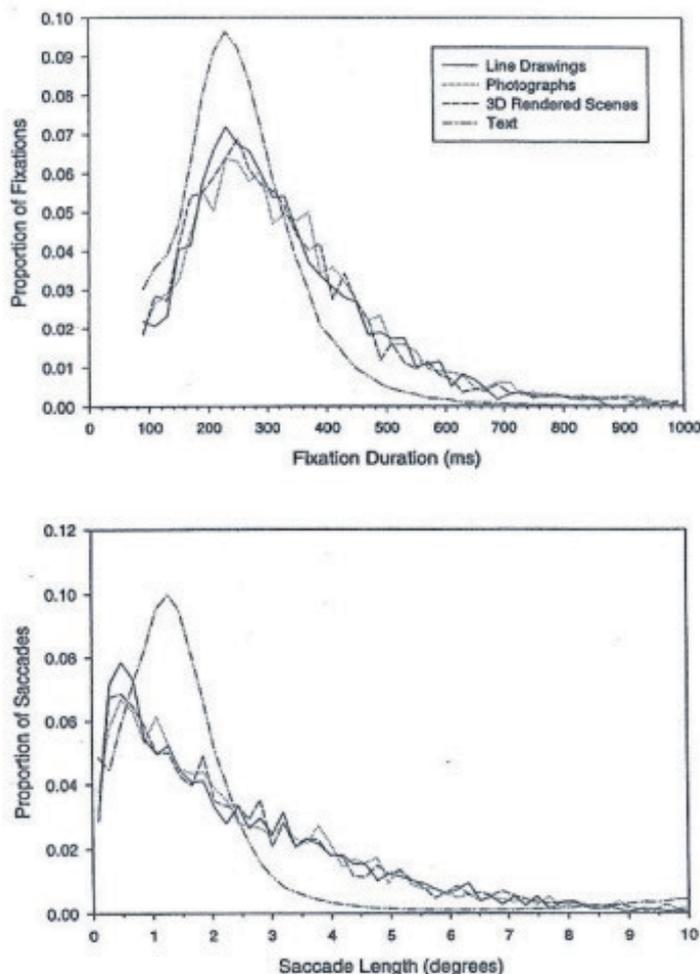


Abb. 1 ist Fig. 2 in Henderson & Hollingworth (1998)

Abb. 1 zeigt das Ergebnis: Fixationsdauer und Sakkadenlänge sind beim Lesen im Modal größer und variieren bedeutend weniger (Henderson/ Hollingworth 1998: 289). Die eingeschränkte Variation der Augen-Motilität widerspiegelt die Linearität, die gesprochene Sprache ihrer geschriebenen Form auferlegt; nicht unbedingt auf dem graphemischen, auf jeden Fall aber auf dem lexemischen Niveau. »Bilder lesen« ist, nach allem, eine unangebrachte Metapher.

Literatur

- Bense, M.: *Zeichen und Design. Semiotische Ästhetik*, Baden-Baden [Agis-Verlag] 1971
- Chomsky, N.: *Die formale Natur der Sprache*. Anhang A zu Lenneberg, E. H.: *Biologische Grundlagen der Sprache*, FFM [Suhrkamp] 1972/1967.
- Ernst, W.: *Bericht über das Kolloquium »Perspektiven des Laokoon« 15./16.März 1994* Berlin. Zeitschrift für Semiotik 16, 450-453
- Gallmann, P.: *Graphische Elemente der geschriebenen Sprache*, Tübingen [Niemeyer] 1985
Onlineversion: www.uni-jena.de/~x1gape/Pub/Graph_Ele_1985_3_Hauptteil.pdf
- Gibson, E. J./Levin, H.: *Die Psychologie des Lesens*, FFM [Fischer] 1989/1975
- Gombrich, E. H.: *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, London/ New York [Phaidon] 1978
- Hauck, G.: *Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls: Eine perspektivisch-ästhetische Studie*, Stuttgart [Wittwer] 1879
- Henderson, J. M. ; Hollingworth, A.: Eye Movements During Scene Viewing: An Overview. In: Underwood, Geoffrey (Hrsg.): *Eye Guidance in Reading and Scene Perception*, Amsterdam etc [Elsevier] 1998
- Jakobson, R.: *On visual and auditory signs*. *Phonetica* 11, 216-220
- Jakobson, R.: On the Relation Between Visual and Auditory Signs. In: Wathen-Dunn, W. (Hrsg.): *Models for the Perception of Speech and Visual Form. Proceedings of a Symposium*, Boston [M.I.T. Press] 1964
- Kalkofen, H.: Irreconcilable Views. In: Hecht, H. ; Schwartz, R. ; Atherton, M. (Hrsg.): *Looking into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*, Cambridge, Ma [MIT Press] 2003
- Ittelson, W. H.: *Visual perception of markings*. *Psychonomic Bulletin & Review* 3 171-187

Langer, S. K.: *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Ma.[Harvard University Press] 1974/1942

Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura*, Rom [Unione cooperative editrice] 1890/1498

Leonardo da Vinci: *Traktat von der Malerei*, Jena [Diederichs] 1925/1498

Leroi-Gourhan, A.: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, FFM [Suhrkamp] 1980/1964-5

Lessing, G. E.: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart [Reclam] 1976/1767

Lotman, J. M.: *La structure du texte artistique*, Paris [N.R.F.] (zit. n. Saint-Martin) 1973

Menge, H.: *LANGENSCHIEDTs Taschenwörterbuch der lateinischen und deutschen Sprache*, Berlin etc [Langenscheidt] 1985

Saint-Martin, F.: *Semiotics of Visual Language*, Bloomington/Indianapolis [Indiana University Press] 1990

Saussure, F. de: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin [De Gruyter] 1967/1916

Stegu, Martin: »Je suis désolé ...«, Mitteilung an den Verfasser vom 1.VII.2004

Underwood, G./Radach, R.: Eye Guidance and Visual Information Processing: Reading, Visual Search, Picture Perception and Driving. In: Underwood, G. (Hrsg.): *Eye Guidance in Reading and Scene Perception*, Amsterdam etc [Elsevier] 1998

Vachek, J.: Two Chapters on Written English. In: *Brno Studies in English I*, Prag (zit. n. Zimmermann 1978)

Wellberry, D. E.: *LESSING'S LAOCOON. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge [Cambridge University Press] 1984

Worth, S.: *Pictures Can't Say Ain't*. Versus 12/3, 85-108

Zimmermann, K.: *Erkundungen zur Texttypologie*. Tübingen [Narr] 1978

Bildnachweis

Abb. 1: Fig. 2 in Henderson & Hollingworth (1998)

Franz Reitinger

Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs

Abstract

This historical essay focuses on the implementation and the effect of images, charts and maps on the Native American during the Christianizing campaigns of the Jesuit mission in the 17th century. The detailed mission reports allow us to describe the introduction of the mimetic image in an indigene culture as a technological transfer which made the acculturative process work.

Images captured and refracted current tensions, and set off feelings of curiosity and anxiety. Particularly frightening was their presence in an environment foreign to the American mind and in the context of a rigid installation, which urged the spectator into a specific attitude or closed up possible escape routes as, for example, a chapel's interior. The missionaries were inclined to misunderstand the Red Indian's reactions as religious fear. However, the ambivalent feelings of the savages seem to be quite similar to those encountered in a chamber of horrors. This is substantiated by the fear of the native American that images could by themselves look, speak and behave. When the Indian allowed himself the show, however, he did so at his own risk without a claim for compensation against a potentially liable operator. For all damages beyond mere iconic enchantment he alone took responsibility.

Thanks to the missionary reports we get a better understanding of what the introduction of illusionary images meant to a sign controlled, semiotic society. As for any cultural step in a new direction, the simulacrum, or mimetic image involved a shock-like experience of which we have no adequate idea in an updated world where images have become part of the fabric of common

sense. Civilized nations have forgotten what two or three generations ago people felt when for the first time they entered a darkened cinema hall, went through an automatic entrance door, or set foot on the moving step of an escalator. And yet, these are the traumatic occurrences, of which our modern societies – one may think of nowadays IMAX-theatres – ascertain themselves with every new development. The trick is to demonstrate against all appearances: I am not terrified!

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit dem Einsatz und der Wirkung von Kultbildern, Lehrtafeln und Karten zum Zwecke der Christianisierung der indigenen Bevölkerung Nordamerikas im Zeitalter des Barock. Anhand der sehr detaillierten Missionsberichte kann die Einführung des Bildes in die Indianerkulturen als Technologietransfer beschrieben werden, der es den Missionaren in den Wäldern Neufankreichs erlaubte, einen nachhaltigen Prozess der Akkulturation in Gang zu setzen. Die Reaktion der Indianer auf das neue Medium, das die Spannungen zwischen den Zivilisationen gewissermaßen auffängt und bricht, wird anhand einer genauen Lektüre der Texte konkret nachvollziehbar.

Bilder lösten sowohl Angst als auch Neugierde aus. Beängstigend war ihre Gegenwart vor allem in einer dem Indianer fremden Umgebung im Rahmen einer fixen Installation, die den Betrachter in eine bestimmte Haltung zwang oder keinerlei Fluchtwege offen ließ, wie dies etwa im Inneren einer Kapelle der Fall war. Die Missionare pflegten das Verhalten der Indianer als religiöse Angst misszuverstehen. Hingegen dürften die zwiespältigen Gefühle der Wilden durchaus denjenigen vergleichbar sein, die sich – zumal das erste Mal – beim Besuch eines Gruselkabinetts einstellen. Dafür spricht nicht zuletzt die panische Furcht der Indianer, die Bilder könnten sehen, sprechen und sich bewegen. Wenn sich der Eingeborene auf das Spektakel einließ, tat er dies freilich auf eigenes Risiko ohne Anspruch auf Haftung seitens der Betreiber. Für alle über die Anmutungsqualitäten des Bildes hinausgehenden Schäden hatte er allein aufzukommen.

Anhand der Berichte der Jesuiten läßt sich nachvollziehen, was die Einführung des illusionistischen Bildes in eine von der Macht der Zeichen beherrschte, semiologische Gesellschaft bedeutete. Wie bei jedem größeren Kulturschritt war damit eine schockartige Erfahrung verbunden, von der man sich heute, da die Bilder längst eine Selbstverständlichkeit geworden sind, keine zureichende Vorstellung mehr macht. Die Menschen der so genannten zivilisierten Welt haben nur allzu rasch vergessen, wie ihre Groß- bzw. Urgroßeltern beim erstmaligen Betreten eines Kinos, beim Einsteigen in ein Automobil, beim Durchschreiten einer sich automatisch öffnenden Türe oder bei Benutzung einer Rolltreppe reagierten. Und doch sind es gerade diese traumatischen Erlebnisse, derer sich unsere Gesellschaft in immer neuen Entwicklungen – man denke etwa an die heutigen Imax-Theater – zu vergewissern sucht. Stets geht es dabei darum, sich zu bestätigen: Ich habe keine Angst!

1. Einleitung

Anhand der sehr detaillierten Missionsberichte aus dem 17. Jahrhundert läßt sich bis heute nachvollziehen, was die Einführung des illusionistischen Bildes in eine weitgehend bilderlose Gesellschaft bedeutete. Die genaue Lektüre dieser Berichte erlaubt uns, den unvermittelten Hereinbruch

des Bildes in die Indianerkulturen der nordamerikanischen Wald- und Seengebiete als eine Art von Technologietransfer zu begreifen, durch den ein nachhaltiger Akkulturationsprozess in Gang gesetzt werden konnte. Im Kontakt der Indianer mit dem neuen Medium wurden die Spannungen zwischen den Zivilisationen aufgefangen, gebrochen, und schließlich dechiffrierbar. Wie bei jedem größeren Kulturschritt war damit zunächst eine schockartige Erfahrung verbunden, von der man sich heute, da die Bilder längst eine Selbstverständlichkeit geworden sind, keine zureichende Vorstellung mehr macht. Die Menschen der so genannten zivilisierten Welt haben nur allzu rasch vergessen, wie ihre Groß- bzw. Urgroßeltern beim erstmaligen Betreten eines Kinos, beim Einsteigen in ein Automobil, beim Durchschreiten einer sich automatisch öffnenden Türe oder bei Benutzung einer Rolltreppe reagierten. Und doch sind es gerade diese traumatischen Erlebnisse, derer sich unsere Gesellschaft in immer neuen Entwicklungen – man denke etwa an die heutigen Imax-Theater – zu vergewissern sucht. Stets geht es dabei darum, sich zu bestätigen: Ich habe keine Angst! Mit gutem Grund konnten Vertreter der modernen Kunst die Angst im Angesicht des Bildes erneut thematisieren. Der amerikanische Künstler Barnett Newman etwa stellte in einer Reihe von monochromen Gemälden großen Formats aus den Jahren 1966/67 die Frage: »Wer fürchtet sich vor Rot, Gelb und Blau?« Sicherlich niemand, denn wer wollte schon an Gefühlen rühren, die man längst überwunden zu haben glaubte.

2. Semantik des Andersseins

Obgleich sich auch andere Orden wie die Rekollekten oder die Sulpizianer zeitweise an der Indianermission beteiligten, waren es vor allem die Jesuiten, die seit 1632 von Quebec aus die Bekehrung der Ostküsten-Indianer betrieben. Das ambitionierteste Vorhaben der Jesuitenmission stellte die Bekehrung des Huronenbundes dar, in dessen Dörfern die Patres seit 1634 eine Anzahl von festen Stationen errichtet hatten. Die fünfzehnjährige Aufbauarbeit am Lake Huron wurde in den Irokesenkriegen zunichte gemacht, die seit 1642 zahlreichen Missionaren das Leben kosteten und schließlich in der völligen Aufreißung des Bundes endeten. Erst nach den Friedensschlüssen zwischen der französischen Krone und den fünf Irokesennationen im Jahr 1665 konnten sich die Jesuiten an die Christianisierung des von allen mächtigsten Stammesverbandes wagen.

1667 begleiteten die Missionare Jacques Fremin, Jacques Bryas und Jean Pierron eine Abordnung von Irokesen zu Verhandlungen nach Quebec. Im Gegenzug wurden sie eingeladen, ihrerseits die sieben befestigten Irokesenstädte nördlich des Mohawk im heutigen Bundesstaat New York aufzusuchen, die im Einzugsbereich der miteinander konkurrierenden militärischen und ökonomischen Interessen der Holländer und Franzosen lagen. Im Oktober 1668 löste Pierron seinen Mitbruder Fremin in der Mohawkmetropole Tinontoguen ab, nachdem dieser von einem besoffenen Irokesen derart malträtiert worden war, daß sein Gesicht für lange Zeit entstellt blieb. Die folgenden zwei-einhalb Jahre wohnte Pierron unter den Indianern und nahm an ihren Kriegszügen teil.

In schillernden Worten beschrieb René Fülöp-Miller, der Autor üppiger kulturhistorischer Bücher, Pierrons Arbeitsweise in den Wäldern »Lousianas«: »Mit Malkasten und Palette erschien er bei den Wigwams der Indianer und entwarf hierauf, umdrängt von staunenden Zuschauern, Bilder der Hölle, des Himmels, der Engel und Teufel. Danach erklärte er ihnen den Sinn dessen, was er gemalt,

und bewog durch diesen Anschauungsunterricht wirklich eine Anzahl von Irokesen zur Taufe.« Offensichtlich hatte der Historiker das ungleich besser dokumentierte Beispiel der akademischen Maler George Catlin (1794-1872) und Karl Bodmer (1809-1893) vor Augen, die fast zwei Jahrhunderte später die Indianerstämme des Missourigebietes aufsuchten, nicht etwa um den Indianern – wie in Fülöp-Millers Darstellung – etwas vorzumalen, als diese ihrerseits zum Gegenstand ihrer Bilder zu machen.

Gemessen an Catlin und Bodmer hielt sich das künstlerische Talent der Missionare ebenso wie ihr ethnologisches Interesse an den Indianern in Grenzen. Eine Ausnahme bildete Jacques Marquette, der als Mitglied einer fünfköpfigen Expedition im Frühjahr 1673 hoch oben auf einem Felsvorsprung des Mississippi monumentale Malereien entdeckte, sie in seinem Tagebuch ob ihrer außergewöhnlichen Qualität beschrieb und eine genaue Zeichnung davon anfertigte. Marquette erkannte zwei furchterregende Ungeheuer von der Größe je eines Kalbes in den Farben Rot, Grün und Schwarz mit einem schuppigen Körper, Hörnern und einem den ganzen Leib umwindenden Schwanz.

Schon im ersten Band ihrer »Relations« hatten die Jesuiten von den Körpermalereien und Tätowierungen der Indianer Akadiens mit figurativen Motiven wie Vögeln, Schlangen, Adlern und Schildkröten berichtet. Später sahen die Missionare in den Hütten der Eingeborenen sorgfältig bemalte Bisonschädel, Bärenköpfe und dergleichen Totemtiere mehr. Zur Abwehr von Krankheiten pflegten die Huronen über den Eingängen zu ihren Hütten Stroh puppen, Kornmasken und andere Apotropaia aufzuhängen. Noch größeres Befremden riefen die so genannten »Falschen Gesichter« der Irokesen hervor, in Holz geschnitzte und farbig gefasste Masken, die bis zu einem halben Meter hoch sein konnten. Zwei durchlöchernte Metallteile eines alten Kessels bildeten die Augen. Auf den Raubzügen der Indianer stellten die eigenartigen Masken begehrte Beutestücke dar. Obgleich den Missionaren nicht entging, welch hohen Wert die Indianer derlei Artefakten beimaßen, blieben diesen die sozialen und spirituellen Hintergründe verborgen.

Zu Mariae Himmelfahrt des Jahres 1638 nahm eine Delegation von Indianern an einer feierlichen Prozession in Trois Rivières teil. Paul Le Jeune (1591-1664) hob in seinem Bericht die dekorative Wirkung hervor, die dabei von den bemalten Büffelroben der Rothäute ausging. Die Irokesen hatten ihre mit Figuren geschmückten Elch- und Büffelhäute meist im Zuge der Tributzahlungen durch unterworfenen Stämme erhalten. Später freuten sich die Missionare über die reich verzierten Roben, die sie von ihnen geschenkt bekamen. Der 1729 von den Natchez ermordete Paul de Poisson meldete seinen Ordensoberen, am Ufer des Arkansas mehrfarbige mit Kalumet, Vögel und Tieren bemalte Büffelroben gesehen zu haben, die in der Sprache der Eingeborenen »mataché« genannt würden und sich vorzüglich als Tisch- und Bettdecken eigneten. Die erste Überblicksdarstellung über das Bemalen von Tierfellen gab der Jesuit Joseph-François Lafiteau in seiner Geschichte der Völker Amerikas von 1724.

Deutlicher als im Bereich der Garderobe trat der artifizielle Charakter indianischer Bildwerke an den magischen Praktiken der Schamanen zutage. In einem Fall veranlasste ein Mediziner, daß zur Heilung eines kranken Mädchens Kissen und Laken mit »hundert grotesken Figuren«, darunter Kanu, Paddel und Tänzer, bemalt werden sollten. Auch Totengerüste waren mit wilden Tieren und Vögeln versehen, die, wie Claude Chauchetière von den Indianern erfuhr, die Lebensgeister

symbolisieren sollten. Während die an den Ufern des Mississippi entdeckten Felsmalereien nach Ansicht ihres Entdeckers Jacques Marquette europäischen Werken an Qualität kaum nachstanden, brachte Paul le Jeune zum Ausdruck, was sicherlich die meisten seiner Kollegen von diesen Malereien dachten: »Sogleich begannen sie auf ein Tuch zu malen, aber was dabei herauskam, waren doch nur lauter Fratzen, so weit reichen ihre malerischen Fähigkeiten.«

Ähnlich fiel das Urteil über eine Arbeit der Irokesen aus, die gut sichtbar auf einem astlosen Baum festgebunden war. Die Irokesen hatten den Querbalken eines Kreuzes heruntergerissen, das der Kommandant der französischen Truppen du Plessis das Jahr zuvor im Indianergebiet errichtet hatte. Auf den Balken malten sie dreißig Huronen, die sie auf ihrem Kriegszug gegen die Franzosen gefangen hatten. Die Missionare ließen sich die Darstellung von ihren Dolmetschern erklären, von denen sie erfuhren, daß die Dargestellten nach Rang und Alter, durch relative Größe und qualifizierende Zusatzzeichen unterschieden waren. Diejenigen unter ihnen, die zuvor getötet worden waren, hatte der irokesische Künstler in Schwarz gemalt, jene die dem Feuer übergeben werden sollten, dagegen in Rot.

Mit Schaudern sollten die Missionare später beobachten, wie die frisch abgenommenen Skalps von den Irokesen auf rotverschmierten Pfählen herumgetragen wurden. Nicht alles war daran Blut. In ihren Relationen wussten die Patres von dem satten Rot zu berichten, das die Indianer aus Kupfererzen gewannen und bald erhielten sie auch einen Eindruck, wie sich die aufregenden Körperfarben anfühlten. Nachdem die Irokesen einen der Missionare zur Geisel genommen hatten, bemalten sie dessen Gesicht mit roter und schwarzer Farbe, um ihn als ein Opfer des Kriegsdämons zu kennzeichnen.

Indes standen die Missionare den Irokesen im Kampf um Zeichen und Symbole kaum nach. Während sie die Indianer schon von weitem durch eine bestickte Fahne aus feinem weißen Taft mit den Namenslettern Jesu auf sich aufmerksam zu machen suchten, nutzten sie jeden unbeobachteten Augenblick, um die bunt markierten Wegzeichen und -idole der Indianer, auf die sie bei ihren Kanufahrten stießen, zu zerstören. Geschickt verfuhr Louis André (1641-1714) im Dorf der Menominee, einem sich vornehmlich von Wildreis ernährenden, friedlichen Stamm am Westufer des Michigansees. Gleich bei seiner Ankunft hatte er einen mit kräftigen Farben bestrichenen Pfahl erblickt, ein Fruchtbarkeitsmal, an dessen Ende ein Brett mit einer Sonnendarstellung gebunden war. André gelang es, die Dorfgranden zu überreden und das Bild der Sonne gegen ein Kruzifix auszutauschen, das er bei sich führte. Angesichts der gründlichen Vorgehensweise der Missionare ist es sicherlich kein Wunder, wenn sich so gut wie keine indianischen Bilddokumente aus dieser Zeit erhalten haben. Zu den rühmlichen Ausnahmen zählt eine während eines Kriegszugs der Seneca an einem Baum angebrachte Ritzzeichnung aus dem Jahr 1666, von der eine französische Kopie einen mehr oder weniger zuverlässigen Eindruck vermittelt.

3. Ikonologie der Fremdwahrnehmung

Nur *schrittweise* dürften die Missionare den Nutzen der Bilder für die Mission erkannt haben. »Dir die Strapazen des Weges auszumalen, dazu reichen weder Feder noch Pinsel«, befand Le Jeune

noch 1634. Zu Weihnachten des gleichen Jahres nahm er aus seinem Brevier eine der Illustrationen heraus und stellte sie mit anderen Objekten zu einer Art Gebetsnische für eine improvisierte Weihnachtsfeier zusammen. Erst 1635 dürften mit der Errichtung des Jesuitenkollegs in Quebec die ideologischen und materiellen Voraussetzungen für den instrumentellen Einsatz des Bildes im Kontext des jesuitischen Bekehrungstheaters geschaffen worden sein. Nach einer zweijährigen Missionstätigkeit bei den Huronen konnte François-Joseph Le Mercier (1604-1690) im Juli 1637 vermelden, dass in Arenté und anderen Orten am Ostufer des Huronsees eine große Nachfrage nach Bildern und Gemälden bestünde. Im darauf folgenden Winter hielten die Häuptlinge des Huronenbundes in dem zwanzig Kilometer südlich von Arenté gelegenen Dorf Ossossané zwei große Ratsversammlungen ab, die den endgültigen Umschwung in der Bilderfrage brachten. Von nun an drängten die Indianer voller Neugier zu den sonntäglichen Gebetsfeiern, um die Choräle der Missionare zu hören und deren Bilder zu sehen.

Die Missionare begnügten sich zunächst mit vorgefertigten Bildern, die bei renommierten Pariser Verlegern wie Sebastien Huré (gest. 1650), dem älteren Pierre Mariette (1603-1657), Jean François Cars (1670-1763) und seinem Sohn Laurent (1699-1771) eigens für die Mission in Auftrag gegeben wurden. Charles Garnier (1605/06-1649) etwa erhielt regelmäßig einmal im Jahr aus Paris einige Bilder und Gemälde zugesandt, die ihn unter günstigen Umständen über zwei Zwischenstationen erreichten. Einige Missionare wie Jean de Lamberville (1633-1714) führten aus eigener Initiative derartige Bilder aus Frankreich in die Kolonien ein.

Die von den Missionaren bestellten Stiche wiesen gegenüber der christlichen Ikonographie eine Reihe von Besonderheiten auf. Einen ersten Gestaltungsvorschlag unterbreitete bereits Pater Le Jeune, der in den »Jesuitenrelationen« vereinfachte Kompositionen empfahl, in denen die sittliche Rolle jeder Figur deutlich herausgearbeitet sein sollte. Die Missionsberichte seines Kollegen Le Mercier enthielten weitere Anhaltspunkte, wie etwa den, dass lediglich Figuren von natürlicher Größe auf die Indianer Eindruck machten. Am sorgfältigsten ging der seit 1636 in der Mission aktive und später von den Irokesen ermordete *Garnier* bei der Auswahl seiner Bilder vor, indem er einen in seiner Ausführlichkeit einmaligen Kriterienkatalog zusammenstellte. Der sich in einem Brief an seinen älteren Bruder und nachmaligen Ordensprovinzial der Karmeliter dokumentierende außerordentliche Sinn für die visuellen Aspekte der Malerei geht über Fragestellungen der nachtridentinischen Bildtheologie deutlich hinaus und läßt die großbürgerliche Herkunft des Parisers erkennen. Seine frühen bibliophilen Neigungen werden in gewisser Weise durch eine Anekdote bestätigt, nach der Garnier an einem Buchstand auf der Pont-Neuf ein obszönes und irreligiöses Buch erwarb, um es augenblicklich zu vernichten, damit es niemandem in die Hände fiel, der hiermit Missbrauch treiben könnte. Die Zensur trägt hier gewissermaßen philanthrope Züge.

In der Tat hätten die brieflichen Ausführungen des Missionars den Bemühungen des Kunsthistorikers Erwin Panofsky um eine klare Unterscheidung von natürlichem und konventionellem Bildsujet zu einer empirischen Grundlage verhelfen können. So werden neben Heiligenschein auch Profildarstellung und Schattierung von Garnier als europäische Konvention erkannt und verworfen, da sie das Verständnis der Bilder seitens der Indianer nur unnötig erschwerten. Noch George Catlin sollte in seinen Briefen und Notizen auf die indianische Deutung des Profils als halbes Gesicht eingehen und die sich hieraus ergebenden Implikationen aufzeigen. Catlin trug in seinen Gemälden wie kein anderer Künstler den Prinzipien indianischer Wahrnehmung Rechnung. Anders als

etwa die frühen Indianerporträts des Ateliermalers Charles Bird King (1785-1862) beziehen Catlins Bilder ihre Wirkung immer wieder aus der Frontalität des jeweils Dargestellten. Der von seinen Zeitgenossen überwiegend praktizierten Helldunkelmalerei setzte Catlin eine flächig dekorative Farbenmalerei entgegen, die – wie bereits Baudelaire anlässlich seiner ausführlichen Besprechung des Pariser Salons von 1846 registrierte – eher der Ethnologie als der vergleichenden Anatomie verpflichtet war.

Eine bildnerische Konsequenz der indigenen Wahrnehmungsmuster bildete unter anderem die Aufspaltung eines Gegenstandes in eine Vorder- und in eine Rückseite und deren simultane Darstellung. Auf die unter den Indianern der Nordwestküste weit verbreitete Denkform des »split image« machte der Ethnologe Franz Boas (1858-1942) aufmerksam, der mit seinen Forschungsarbeiten der kubofuturistischen Malerei des frühen 20. Jahrhunderts in den westlichen Kunstmetropolen theoretisch vorarbeitete.

Handelte es sich bei der herkömmlichen Seitenansicht um eine konventionalisierte Form der Bildnismalerei, die im transkulturellen Dialog zu Missverständnissen Anlass gab, so macht Garnier in der Bartlosigkeit der Gesichter, der Nacktheit der Figuren und der Farbsymbolik der Gewänder vornehmlich Zugeständnisse an den indianischen Geschmack. Als essentiell erweist sich ein kräftiger Farbauftrag, soll das Bild seine Wirkung nicht verfehlen. Die Attraktivität der Buntfarben geht soweit, dass selbst Kupferstiche – konträr zum Zeitgeschmack des barocken Klassizismus – möglichst farbig gefasst sein sollen. Naturtöne wie Grün und Gelb genießen geringeres Ansehen als kräftiges Rot und klares Blau. Die sich hieraus ergebende Rangordnung der Farben hinsichtlich ihrer kulturellen Wertigkeit verbietet es dem Maler, zur Schilderung der Ausburten der Hölle etwa auf die Farbe Blau zurückzugreifen.

Garnier legt besonders wert auf den hellen Teint Mariens und der Heiligen weniger, um damit einem Wunsch der Eingeborenen nachzukommen als vielmehr um den hegemonialen Anspruch der Europäer gegenüber den Eingeborenen zu unterstreichen. Eher didaktischen Überlegungen folgt demgegenüber der Vorschlag, auf unnötige Details wie Blumen, Bäume oder Tiere zu verzichten, welche die Indianer vom christlichen Inhalt des Bildes ablenken könnten. Eine derartige Konzentration auf das Menschenbild ist allerdings auch als eine strategische Entscheidung wider die totemistische Malerei der Indianer zu werten.

Die Suggestionskraft von Bilddrucken und Malereien sollte durch Zeigegesten und eindringliche Blicke aus dem Bild zusätzlich gesteigert werden. Garniers Forderung an die Künstler, die Augen der dargestellten Personen stets in geöffnetem Zustand wiederzugeben, findet ihre Begründung in der Vorliebe der Indianer für Bilder, »die auf das zurückblicken, was sie anblickt«. Offenbar liegt hier eine der Wurzeln des sich selbst gewissen, reflexiven Bildes, dessen Erfindung sich die Kunst bis heute zugute zu halten pflegt.

Wiederholt betont Garnier, er wünsche von einem Bild möglichst viele Abzüge, geht es ihm doch nicht zuletzt um die Multiplikation der Glaubensbilder durch deren Verbreitung in Kopien. Noch 1727 bat de Poisson einen Ordensbruder in Paris, er möge ihm so viele Kupferstiche senden, wie nur irgendwie in einem Kanu Platz fänden. Zwei Jahre später starb der Jesuit im Pfeilhagel der Natchez – wie Garnier und viele andere Kollegen vor ihm – den Tod eines Märtyrers.

4. Trauma der Bilderfahrung

Erst nach der Wiederaufnahme der Mission in den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts ist eine größere Verbreitung von Bilddrucken und damit eine stärkere Diversifizierung der Bilder nach Themen und Gattungen zu beobachten. Jacques Gravier (1651-1708) etwa besaß eine Folge von Kupferstichen, mit denen er den Illinois das komplette Neue Testament erläutern konnte. Neben religiösen Arbeiten setzten die Patres Pierre Millet (1631/35-1708) und Jean de Lamberville bei den Onondaga auch weltliche Stiche ein. Millet, der in der Folge von den Irokesen gefangen gesetzt und einige Jahre zur Geisel genommen wurde, stellte in der Mitte seiner Hütte ein Arrangement zusammen, »um die Phantasie der Indianer durch irgendeine Art von formaler Anordnung zu fesseln.« Vor den Altar hängte der Missionar einen jener perlenbesetzten Medizingürtel, wie sie im Indianerterritorium als Zahlungsmittel Verwendung fanden. Zu beiden Seiten brachte er eine Weltkarte, einen Spiegel *beziehungsweise* ein Bild des heiligen Ludwig, *des Schutzpatrons der Franzosen* an. An anderer Stelle plazierte er schließlich die Porträts König Ludwigs XIV. und des 1661 geborenen gleichnamigen Thronnachfolgers. Dann legte er eine Bibel auf einen mit einem roten Tuch unterlegten Tisch und stellte darunter ein Bild Christi, »zu dessen Füßen alle Symbole der Abergläubigen und Zügellosen dieses Landes lagen, als ob damit angezeigt werden sollte, daß er sie überwunden habe.« Szenen wie diese machen begreiflich, wieso die Missionsbestrebungen der Jesuiten von der Krone begrüßt und gefördert wurden. Niemand verstand es schließlich besser als die Missionare, aus den Wilden loyale Subjekte zu machen.

Die Weltkarte hatte für Millet mehr die Funktion eines symbolischen Objekts als eines Bildes, wollte dieser doch damit lediglich zum Ausdruck bringen, dass Gott alle Dinge erschaffen hat. Lamberville hingegen konfrontierte die Indianer mit einer topographischen Ansicht von Paris und Umgebung, nur um zu sehen, wie sich die Eingeborenen beim Anblick der vielen Straßenzüge des Staunens nicht länger erwehren konnten. Sein Bericht ist zweifellos darauf angelegt, den französischen Lesern der »Jesuitenrelationen« zu schmeicheln. Er setzt zudem die Annahme voraus, dass die Indianer Bilder in Draufsicht zu lesen imstande waren. Freilich pflegten sich die Indianer eher mit Hilfe von Zeichen als anhand von Bildern in geographischen Räumen zurechtzufinden. So benutzten sie zur Wegorientierung etwa Gürtel aus weißen und farbigen Porzellanperlen. Eine Irokesen-Delegation erklärte den verduzten Missionaren, wie ein solcher Gürtel zu lesen sei: »Hier sind die Seen, hier die Flüsse, dort die Berge und die Täler, die zu passieren sind, und dort sind die Furten und Wasserfälle. Dies alles ist zu beachten, damit niemand im Zuge der Besuche, die wir einander abstatten werden, verloren geht.« Später fanden Lambervilles Nachfolger in der Mission heraus, dass die Indianer tatsächlich auch im engeren Sinne über eigene Karten verfügten. Auf ausgedehnten Jagdausflügen und Kriegszügen ergab sich die Notwendigkeit, ferner liegende Gegenden zu erkunden. »Bey ihrer Zurückkunft«, notierte Joseph-François Lafiteau, »haben sie alles bemerkt, und sie zeichnen, obwol ziemlich ungeschickt, auf Baumrinden oder in den Sand solche genauen Landkarten, daß ihnen nichts als das Meilenmaas ermangelt. Dergleichen Art von geographischen Rissen heben sie auch in ihrem öffentlichen Schatze auf, damit sie sich derselben im Nothfall bedienen können.« Lafiteaus Aussage beruhte nicht etwa auf eigenen Feldforschungen. Vielmehr hatte er die Passage aus dem 1703 in London publizierten Reisebericht des französischen Leutnants Lahontan (1666-1716) übernommen und in seine komparative Systematik antiker Mythen und neuentdeckter Naturreligionen eingepasst.

Bilder schienen den ersten Missionaren zunächst einen thematischen Einstieg in die Predigt zur Hand zu geben, ein Leitmotiv, das sie auf ihren Bibelreden begleitete und ihnen half, von ausge dehnt verbosen Streifzügen durch die Physikotheologie, auf denen sie die Schönheit und Zweckmäßigkeit alles von Gott auf Erden Geschaffenen priesen, wieder zum christlichen Kern ihrer Botschaft zurückzufinden. Erst allmählich wurden sie der Gewalt des Eindrucks gewahr, den die Bilder auf die frischen Augen der Eingeborenen machten. François-Marc Gagnon hebt zu Recht das außerordentlich starke Interesse der Indianer an den Bildern hervor, dem in den Missionen Chinas und Südamerikas nichts Vergleichbares gegenübergestellt werden könne. Er vermeint die Ursache für dieses Interesse in der besonderen Aufmerksamkeit zu erkennen, welche die Indianer den Träumen schenkten, und sieht darin gewissermaßen eine Erweiterung des indianischen Traumerlebens. Tatsächlich weckten Bilder nicht nur die Neugier der Eingeborenen und übten auf *diese* eine magische Anziehungskraft aus. Sie riefen auch immer wieder massive Ängste hervor. *Sicherlich* lassen sich derlei angstbesetzte Reaktionen auf Bilder eben so gut im abendländischen Kulturkreis beobachten. Indessen ist die Dichte der in den »Jesuitenrelationen« dokumentierten Vorfälle augenfällig.

Zunächst waren es Bildnisdarstellungen, die animistische Ängste aufkommen ließen. »Ich weiß nicht, wer der da ist«, äußerte sich ein Hurone, indem er auf ein Christusbild zeigte, »aber er allein ist's, der mir Angst macht.« Beängstigend war darüber hinaus die Gegenwart der Bilder in einer dem Indianer fremden Umgebung als auch im Rahmen einer fixen Installation, die den Betrachter in eine bestimmte Haltung zwang oder keinerlei Fluchtwege offen ließ, wie dies etwa im Inneren einer Kapelle der Fall war. Besonders ausführlich ist in den »Jesuitenrelationen« die zwiespältige Reaktion einer Huronensquaw beschrieben: »An jenem Tag erhielten wir Besuch von einer Frau aus dem Dorf Arenté. Es war nur zu köstlich mit anzusehen, wie verdutzt sie am Eingang unserer Hütte für einige Zeit stehen blieb, nicht vorwärts zu gehen und über die Schwelle zu schreiten wagte! Mit Vergnügen beobachteten wir sie in ihrem inneren Widerstreit. Denn einerseits fühlte sie sich gewaltig von der Neuheit dieser Sache angezogen, andererseits ergriff sie beim Nähertreten an unsere Bilder alsbald die Furcht, sich mit Krankheit anzustecken, und ließ sie zurückweichen. Nachdem sie eine Weile mit sich gerungen hatte, packte sie die Neugier so sehr, daß sie sich nicht anders zu helfen wusste: Ich muß es wagen und hineinschauen, sagte sie, und sollte mich dies mein Leben kosten.« Die Missionare pflegten das Verhalten der Indianer als religiöse Angst misszuverstehen. Hingegen dürften die zwiespältigen Gefühle der Wilden durchaus denjenigen vergleichbar sein, die sich beispielsweise beim erstmaligen Besuch eines Gruselkabinetts einstellen. Dafür spricht nicht zuletzt die panische Furcht der Indianer, die Bilder könnten sehen, sprechen und sich bewegen. Wenn sich der Eingeborene auf das Spektakel einließ, tat er dies freilich auf eigenes Risiko ohne Anspruch auf Haftung seitens der Betreiber. Für alle über die Anmutungsqualitäten des Bildes hinausgehenden Schäden hatte er allein aufzukommen.

War Bildern für sich bereits etwas Bedrohliches *eigen*, so setzten einzelne Missionare verstärkt auf das furchterregende Bildsujet. Dem lag die Auffassung zugrunde, dass die Angst – einem Diktum Pater Le Jeunes zufolge – im primitiven Denken der Vorbote des Glaubens sei. Darstellungen der Hölle und des Jüngsten Gerichts bildeten entsprechend den Schwerpunkt der Missionsikonographie. Jean Morain (1650-1688), der in seiner Kapelle bei den Etchemin das Bild eines Verdammten ausstellte, verfuhr wie die meisten seiner Kollegen. Folgerichtig war es auch, wenn Claude Chau-chetière nach einer Vision zu malen begann und für sein erstes Bild eine Darstellung des Jüngsten

Gerichts wählte. Die Lektüre der Berichte von der unsäglichen Grausamkeit, mit der die Indianer ihre Gefangenen zu Tode brachten, dürfte indessen hinreichen, um zu erahnen, dass es diesen anhand derartiger Bilder weit mehr mitzuteilen gab als allein geistliche Inhalte. Angst war, so gesehen, nicht allein der halbe Weg zum Glauben, sie war ebenso die verinnerlichte Form der Barbarei. Tatsächlich erkannten die bekehrten Huronen und Algonkin in den Qualen der christlichen Hölle nur die frenetische Wut der Irokesen wieder, der manche um ein Haar entronnen waren.

5. Multivalenz der visuellen Botschaft

Wie an diesem und ähnlichen Beispielen zu ersehen ist, war die Botschaft der Bilder alles andere denn eindeutig. Bei symbolischen Objekten schien dies nicht weiter verwunderlich. So konnte einer jener Medizingürtel, die in der Sprache der Indianer »Wampum« genannt wurden und bei diesen wegen ihres Besatzes mit Porzellanperlen hoch in Kurs standen, während der Messe die symbolische Präsenz eines einzigen Gottes andeuten. Im Rahmen einer Ratsversammlung ließ sich anhand eines derartigen Tauschgegenstandes aber eben so gut eine indirekte Drohung aussprechen, welche besagte, dass jeder Indianer, der einem Franzosen etwas zuleide tue, ein Schicksal erleiden werde, das dem vor aller Augen an einem Masten baumelnden Gürtel gleicht. Eindeutigkeit war hier nur mit Hilfe eines Machtworts zu gewinnen. So schloß etwa eine Kriegsendelegation der Irokesen ihre Ausführungen vor den Missionaren in St. Joseph de Sillery mit den Worten: »Wer immer es wagt, den Zweck dieser Malerei oder Schrift gering zu *schätzen*, hat es verdient, daß man ihm den Schädel einschlägt.«

Freilich waren auch bei echten Bildwerken die Schlüsse, welche die Indianer aus ihrer Betrachtung zogen, längst nicht immer vorhersehbar. Angehörige der Algonkin sprechenden Nipissing etwa glaubten in der Taube des *Heiligen* Geistes den Donnervogel der indianischen Mythologie zu erkennen. Als man einigen Huronen drei Marienbilder zeigte und ihnen erklärte, daß es sich hierbei um die Mutter des Erlösers handle, konnten sie sich des Lachens nicht erwehren, denn, wie war es möglich, daß ein Mann gleich von drei Müttern abstammte. Mehr noch als die spontane Verwechslung von signifiant und signifié überraschte die Missionare, dass ihre Kruzifixe die Huronen dazu angeregt hatten, Haut, Schilde, ja sogar Lendenschurze auf Kriegszügen mit dem Zeichen des Kreuzes zu bemalen.

Nicht lange danach setzte ein Medizinmann die Verdammten auf einer Darstellung des Jüngsten Gerichts mit den Opfern der letzten Epidemie gleich, wodurch der Verdacht, die Seuche eingeschleppt zu haben, erst recht auf die Jesuiten fiel. Wie gefährlich eine solche Auslegung für die Patres werden konnte, zeigt der Umstand, dass einige von ihnen späterhin tatsächlich aufgrund dieses Sachverhalts von den Irokesen hingerichtet wurden. Die Sicherung der Auslegungshoheit über die Bilder musste deshalb eine der vordringlichen Aufgaben der Missionare bleiben. Nur allzu oft traten sie mit ihrer Darlegung in direkte Konkurrenz zu dem um seinen Einfluss fürchtenden Thaumaturgen vor Ort. Selbst wo es ihnen gelingen sollte, diesen durch allerlei Tricks auszuboten und seinen Deutungsansatz ad absurdum zu führen, bedurfte es einer fortwährenden Kontrolle der Bilder, sei es durch einen sie begleitenden Kommentar, der allgemeine Richtlinien für ihre Interpretation vorgab, sei es durch die Einschränkung ihres Gebrauchs. Das hierbei angewandte Verfahren

konnte präventiv sein, indem man einer unerwünschten Deutung zuvorzukommen suchte: Der Missionar, so wird berichtet, hob das Bild des Erlösers für alle sichtbar in die Höhe und gab damit zu verstehen, dass ein Gegenstand, der von so vielen öffentlich geachtet werde, nicht irgendwelchen verdeckten Praktiken der schwarzen Magie dienen könne. Das Verfahren konnte aber auch restriktive Züge tragen, indem man die Indianer zu einer eindeutigen Stellungnahme zwang und ihnen eine bestimmte Leseweise abverlangte: Zu Allerheiligen des Jahres 1683 veranstaltete etwa Jacques Bigot (1644-1711) in einem Missionsdorf der Abenaki nächtliche Andachten, zu denen er zwei großformatige Bilder mit den Seelen im Fegefeuer aufstellen ließ, die den Altar weitgehend abdeckten. Zu beiden Seiten plazierte er je ein großes Bild mit einer Darstellung des Todes. Am Ende seines Missionsunterrichts führte Bigot die Indianer einzeln in einen Nebenraum, fragte sie, ob diese auch wirklich an die Qualen der Hölle glaubten und zeigte ihnen daraufhin das Bild eines Verdammten. Dann ließ er den jeweiligen Indianer vor dem Bild mit der Aufforderung allein, er möge sich für oder gegen die Taufe entscheiden. Derlei Methoden, mit denen die Jesuiten die Indianer zum Eintritt in die Kirche zu bewegen suchten, erinnern an die moderne Abonnentenwerbung vor der Erfindung des Konsumentenschutzes. Wurde doch auch dem Jawort des Indianers eine Art rechtliche Verbindlichkeit unterlegt, die es erlaubte, eine nachmalige Widerrufung des Entschlusses als Wortbruch zu ahnden. In einem solchen Vorgehen einen besonderen Hang der Jesuiten zu Täuschung und Betrug erkennen zu wollen, wäre allerdings unbedarft. Individualrechte wurden in der Frühen Neuzeit gering geachtet, und die Praktiken, derer sich etwa die französischen Militärs bei der Rekrutierung neuer Soldaten oder die staatlichen Behörden bei der Anwerbung von Siedlern für die Kolonien bedienten, waren – aus heutiger Sicht – kaum weniger bedenklich.

Die von den Missionaren eingerichteten Bekehrungszellen waren nach dem Muster der Räumlichkeiten gestaltet, in denen sich die geistlichen Bruderschaften in Frankreich zur gemeinsamen Meditation zu versammeln pflegten. Voltaire sollte derlei Zusammenkünfte bei einem Aufenthalt in Toulouse noch persönlich erleben. Im zweiten Kapitel seines »Traité sur la tolérance« von 1764 evozierte der Philosoph die düstere Atmosphäre abgedunkelter »Chambres de méditation«, in denen sich die verummten Kongregationsmitglieder versammelten, um sich der autosuggestiven Wirkung auszusetzen, wie sie von den großformatigen Gemälden ausging, auf denen die Ausburten einer universellen Blutgerichtsbarkeit Triumphe feierten.

Je stabiler das Umfeld war, in dem die Missionare agierten, desto eher konnten sie sicher sein, daß die Bilder ohne weiteres Zutun ihre Wirkung als Selbstläufer und Multiplikatoren zeitigten. Während die Indianer einander erregt die Bilder auslegten, brauchte Pierron nur aufmerksam zuzuhören, um so ihre Sprache zu erlernen. Wie Le Nobletz vor ihm verstand es der Jesuit, für sich eine Witwe zu gewinnen, welche die in der Kapelle ausgestellten Bilder ihren Stammesgenossen auslegte und dazu predigte. Am erfolgreichsten verfuhr Jacques Gravier bei den Illinois südlich des Lake Michigan. Gravier besaß eine komplette Folge von Kupferstichen zum Neuen Testament, die er den Indianern nach der Messe im Katechismusunterricht darlegte. Später wies er die mit einem Franzosen verheiratete Tochter eines Häuptlings der Kaskaskia in die Bilder ein. *Ihr* konnte der Jesuit alsbald bescheinigen, sie erkläre den Dorfgenossen die Bilder auf ihre Art besser, als er selber je dazu imstande gewesen wäre. Nach und nach erlaubte er der jungen Frau die Bilder mit sich nach Hause zu nehmen, damit sie ihre Eltern, Verwandten und Bekannten, Kinder und Greise in die Geheimnisse des Glaubens einführe. Mit ihrer Hilfe gelang es ihm, den Medizinmann des Stammes auszuboten und Kaskaskia und Peoria zur Übersiedlung in die Nähe eines Franzosen-

forts zu bewegen. Garnier sollte an den Folgen einer Pfeilschusswunde sterben, die er bei einer persönlichen Attacke durch Abkömmlinge der Peoria erlitten hatte. Während der Schaff abbrach, blieb der Pfeilkopf im Arm des Missionars stecken und konnte auch nach seiner Rückkehr von den renommiertesten Wundärzten in Paris nicht mehr operativ entfernt werden.

In den »Relationen« der Jesuiten wurde die Effizienz der visuellen Medien in der Missionsarbeit und deren Nachdrücklichkeit im Erleben der Eingeborenen immer wieder hervorgehoben. Die einen hielten sich den Mund zu, andere gingen erregt auf und ab, strichen mit der Hand erst über das Bild und legten sie sich sodann auf das Gesicht, um so ihrer Bewunderung Ausdruck zu verleihen. In der kollektiven Wahrnehmung konnte sich die Erlebnisfähigkeit der Indianer weiter steigern. Das ganze Versammlungshaus erbebte ob der vielen Stimmen, die ihrer Bewunderung angesichts der außerordentlichen Gegenstände freien Lauf ließen, berichtet Le Jeune von den Huronen. René Menard schrieb von der Irokesen in Oiogoen: »Sie stellten mir zu den Bildern verschiedene Fragen. Hielt ich de facto auch nur einmal am Tag Katechismusunterricht, so dauerte dieser von der Früh bis in die Nacht.« Claude-Jean Allouez (1622-1689), der nach der Ermordung Charles Garniers die Mission bei den Pétun am Lake Huron wieder aufgenommen und seit 1669 Kontakt zu den Algonkin sprechenden Mascouten am Ostufer des Michiganses hatte, löste mit einem Bild vom Jüngsten Gericht einen regelrechten Volksauflauf und bis in die Nacht anhaltende Debatten aus.

Bilder erregten das Interesse der Eingeborenen und eröffneten den Missionaren einen Zugang zum wilden Denken. Sie konnten die Aufnahmebereitschaft unter den Indianern schlagartig erhöhen, wie das Beispiel eines Irokesenkriegers belegt, der den Huronen in die Hände gefallen war. Nachdem alle Versuche gescheitert waren, ihn anzusprechen und aus seinem traumatischen Zustand zu holen, hielten ihm die Missionare ein Bild vor. Bei dessen Anblick erwacht der Geist des jungen Mannes, der aufhorcht und mit einem Mal auf das Gesagte hinhört. Aufmerksamkeit ließ sich aber auch in Bildern thematisieren, etwa anhand einer Darstellung, die Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten zeigte, zu der ein Algonkin bemerkte, »daß die Gelehrten allesamt offenen Auges in ihre Bücher starrten, Unser Herr das seinige hingegen überhaupt nicht beachtete.«

Pierron betont seinerseits die Macht der Bilder wie auch deren Einfluss auf die Empfindungen der Indianer und macht seine Erfahrung zur Maxime seines Handelns, indem er schreibt: »Man muß zunächst ihre Herzen rühren, bevor man sie in ihren Meinungen wird überzeugen können. Dieser Absicht entsprechend habe ich geistliche und überaus fromme Bilder gemalt, die entscheidend zu ihrer Belehrung beigetragen haben.« Die Macht, welche die Bilder auf die Gefühle und Vorstellungen der Indianer ausübten, dachte man sich vielfach materialisiert als Aura oder Fluidum, welche die Bilder umgaben. Schließlich wurde ihre Macht aber auch als reale Stärke missverstanden, so etwa, wenn von einem Huronen berichtet wird, dass er auf einem Kriegszug ein Christusbild als magischen Beistand bei sich führte. Verhindern ließ sich die Zerschlagung der Huronenliga durch die mit Feuerwaffen ausgerüsteten Irokesen damit allerdings nicht.

6. Der Missionar als Feldmaler

Im Unterschied zu den meisten seiner Ordenskollegen, die ihre Bilder aus Europa bezogen, übte Jean Pierron die Malerei *persönlich* aus. Sicherlich griffen mitunter auch andere Missionare zum Pinsel, etwa wenn es darum ging, mit eigenen Mitteln eine entsprechende Altar- und Kapellenausstattung anzufertigen. Zu nennen wären hier etwa Louis André bei den Menominee oder Sébastien Rasles (1652-1724) bei den Abenaki, den die Engländer so sehr haßten, daß sie auf seinen Skalp eine stattliche Prämie aussetzten. Die Fähigkeiten dieser und anderer Missionare gingen jedoch kaum je über das Ornamentale hinaus. *Pierron soll sich dagegen noch in Frankreich vor Antritt seiner Mission die ersten maltechnischen Kenntnisse angeeignet haben. Der Missionar setzte seine künstlerischen Fertigkeiten zunächst nicht dazu ein, um den Kontakt zu den Indianern herzustellen. Erst bei seinem zweiten Missionsaufenthalt im Kernland der Mohawk von Herbst 1668 an scheint er zur Fertigung eigener Bilder übergegangen zu sein.*

Wie Pierrons Malerei von der materiellen Seite her beschaffen war, entzieht sich angesichts der nicht länger vorhandenen Bilder unserer Kenntnis. Nur in wenigen Fällen kommen die Autoren der »Jesuitenrelationen« auf die Machart der Bilder zu sprechen. Der bereits erwähnte Charles Garnier etwa trifft sowohl in Hinblick auf deren Form wie deren Funktion eine klare Unterscheidung zwischen »image« und »tableau«. Unter »image« versteht Garnier farbig gefasste Bilddrucke auf Papier, die bei größeren Formaten auf Tuch aufkaschiert sein konnten. »Tableau« bezeichnet dagegen ein auf Leinwand oder einen anderen festen Bildträger gemaltes Bild. Da es vielfach an höherwertigen Materialien mangelte, tat es in den meisten Fällen allerdings auch ein Karton. Während Bilddrucke transportabel und gegebenenfalls auch als Rollbild einsetzbar sein sollten, waren Gemälde meist für die Aufstellung an einem festen Ort vorgesehen. Garnier geht in seinen Ausführungen sogar auf die Art der jeweiligen Hängevorrichtung ein, die das zur Mission bestimmte Bild aufweisen sollte. Im Museum Plantin-Moretus hat sich ein Rollbild mit der Darstellung des Gekreuzigten erhalten, das uns einen Eindruck vom möglichen Aussehen eines solchen Bildes vermittelt.

Auch den jeweiligen Ausmaßen des Bildes standen die Missionare keineswegs gleichgültig gegenüber. Jean Bigot etwa wünschte sich ausdrücklich Bilder größeren Formats, die der besseren Haltbarkeit wegen auf Leinwand gemalt sein sollten. Die Bilder, die er sich erträumte, hatte Bigot offenbar in Québec zu Gesicht bekommen. Es waren dies Arbeiten des Rekollekten Luc Lefrançois, der von 1670 an für fünfzehn Monate in den Kolonien weilte und dort für kirchliche und weltliche Autoritäten unter Einschluß der Jesuiten repräsentative Gemälde ausführte. Ansehnliche Formate übten insofern einen nachhaltigen Eindruck auf die Indianer aus, als sie die Wiedergabe von Personen im natürlichen Maßstab erlaubten und dadurch wesentlich zum illusionistischen Effekt des Bildes beitrugen. Demgegenüber hatten die kleinen Formate den Nachteil, daß man sie – so der Missionar Claude Chauchetière – nicht aus der Ferne betrachten konnte, wodurch sie sich wenig für die kollektive Unterweisung eigneten. Dies waren die Kategorien, nach denen die Missionare die Bilder beurteilten und in denen wir uns Pierrons Malweise vorzustellen haben. Darüber hinaus lässt sich lediglich festhalten, dass Pierron keineswegs als Schaumaler auftrat, wie Fülöp-Miller vermeinte, sondern es vorzog, überwiegend nachts zu arbeiten.

Gegenüber der Verwendung gefälliger Pariser Verlagsprodukte hatte die eigenhändige Anfertigung

von Bildern zunächst den Vorteil, dass sie einer stärkeren Flexibilisierung Vorschub leistete. Pierron konnte vom europäischen Kunstgeschmack unabhängig auf die jeweiligen Bedürfnisse und die Gegebenheiten vor Ort eingehen. Zum anderen trug ihm sein Können bei den Indianern eine Autorität ein, die der eines Demiurgen kaum nachstand. Unter den nach christlichen Gemäldevorlagen gefertigten Arbeiten Pierrons ragt ein in der spätmittelalterlichen Tradition einer »Kunst des Sterbens« gehaltenes Gemälde hervor. In dem antithetischen Entwurf stellte Pierron – wie schon die Ordensmissionare nach der Eroberung Mexikos – das böse Ende des heidnischen *Wilden* dem guten Ende des bekehrten Indianers gegenüber. Er forcierte dabei den Bekehrungsgedanken und stellte seine Betrachter vor die Entscheidung zwischen zwei in scharfer Opposition zueinander stehenden Alternativen.

Pierron paßte die traditionelle Ikonographie aber auch an die gegebenen Verhältnisse an, wobei er Beobachtungen aus dem indianischen Alltag in seine Arbeiten einfließen ließ. Auf der Seite der Verdammten etwa gab er die charakteristischen Züge einer Irokesenwitwe wieder, die sich die Ohren zuhält und sich weigert, den Jesuiten länger zuzuhören. Mit versteckter Ironie gelang es Pierron derart die Vorbehalte der Indianer zu zerstreuen, indem er ihnen den Spiegel ihrer selbst vorhielt. Konkrete Anspielungen auf die *indigene* Lebenswelt fanden sich auch noch in späteren Arbeiten. Brachial war etwa die Moral eines Gemäldes, das die Irokesen bei der Verbrennung ihrer Feinde zeigte und den Neophyten den barbarischen Zustand drastisch vor Augen führte, den sie hinter sich gelassen hatten. Der Missionar Jean Bigot nannte diese Darstellung »la plus naisve«, vermutlich deshalb, weil sie der Erfahrungswelt der Indianer am nächsten kam.

Pierrons Arbeiten in eine historische Perspektive stellen zu wollen, wäre nicht ohne Reiz. So ließe sich in ihnen eine Vorform des Bänkelsangs erkennen, bei dem ein Balladensänger Jahrmarktsbesuchern mit Hilfe eines Zeigestabs ein in mehrere Felder unterteiltes, aufrollbares Tableau auslegte. In der Anfangszeit dieses Genres wurden anstelle der später üblichen Moritaten – ähnlich wie in der Mission – christliche Inhalte aus der Heilsgeschichte kolportiert. Das Missionsbild weist aber auch auf das im 18. Jahrhundert aufkommende »Exhibition pièce« voraus, ein eigens zum Zwecke der kommerziellen Schausstellung geschaffenes Einzelwerk, das in Begleitung des Malers auf Tournee geschickt wurde. Derlei Wanderausstellungen wurden – ehe sie sich in Europa einbürgerten – erstmals von amerikanischen Malern wie Benjamin West organisiert. In beiden Fällen haben wir es gewissermaßen mit einer kommerzialisierten Form der von den Missionaren erstmals erprobten Praktiken zu tun.

Dank der appellativen Struktur seiner Gemälde konnte Pierron die von ihm beabsichtigte Wirkung kaum verfehlen. Der Jesuit verstand es, die Indianer mit seiner Malerei so sehr zu beeindrucken, daß sich die Nachricht von seinen außerordentlichen Fähigkeiten weit über das Stammesgebiet der Mohawk hinaus unter den benachbarten Nationen verbreitete. Selbst in der Ratsversammlung der Stammeshäuptlinge bildeten die Gemälde des Missionars das alles überragende Tagesthema. Kaum weniger interessiert zeigten sich seine Missionarskollegen, die Pierron baten, auch für sie dergleichen Gemälde anzufertigen.

7. Rekulturation des Spiels

Von der appellativen Funktion seiner Gemälde abgesehen verfolgte Pierron ausgeprägt didaktische Ziele. Seiner Vorstellung gemäß sollten die Indianer wesentliche Glaubensinhalte »spielerisch erlernen« und so im Gedächtnis behalten. Zu diesem Zweck erfand er diverse religiöse Lernspiele, wie sie während des 17. Jahrhunderts in Frankreich in Mode gekommen waren. In den »Jesuitenrelationen« von 1669/70 berichtete Pierron etwa von einem Spiel, das er für die Zwecke der Mission entworfen habe. Schon sein Kollege Le Jeune hatte einem Indianer das Versprechen abgenommen, er möge »du point en point« – genau eines nach dem anderen – tun, was man ihm aufgetragen. Pierron nannte sein Spiel ebenfalls *Du point au point*, weil es vom Zeitpunkt der Geburt bis zum Zeitpunkt der Ewigkeit alles enthalte, was ein Christ wissen müsse. Die Irokesen umschrieben den etwas abstrakten Titel des Spiels mit *Le Chemin pour arriver au lieu où l'on vit toujours, soit dans le Paradis, soit dans l'Enfer*, das ist »Der Weg, auf dem man, sei es im Paradies oder in der Hölle, das ewige Leben erlangt«.

Du point au point war kein Kartenspiel, wie mehrfach vermutet wurde. Wir haben uns darunter vielmehr eine Art Laufspiel nach dem Muster herkömmlicher Gänsespiele vorzustellen. Gelegentlich bezog sich Pierron darauf sogar mit dem Ausdruck »Carte«. Pierron erblickte in dem Spiel also offenbar eine Art Wegekarte, die anstatt der üblichen geographischen Inhalte religiöse Sachverhalte vermittelte. Eine solche Vorstellung war von geographischen Laufspielen inspiriert, wie sie der königliche Geograph Pierre Du Val seit 1645 in seinem Verlagsprogramm führte. Sie scheint aber auch ein Reflex auf jene Phantasiekarten allegorischen Inhaltes zu sein, wie sie in literarischen Kreisen in Paris am Beginn der Regierungszeit Ludwigs XIV. en vogue waren.

In emblematisch verkürzter Form verzeichnete der Missionar auf seiner Karte die sieben Sakramente, die drei theologischen Tugenden, die zehn Gebote, die Erbsünde samt den ihr entspringenden Übeln, die vier letzten Dinge, Gottes Zorn wie auch die Werke der Barmherzigkeit. Jeweils separate Felder sollten der göttlichen Gnade, dem Gewissen, der Willensfreiheit der Menschen und einer geringen Anzahl von Auserwählten vorbehalten bleiben. »Mit jedem Feld und jedem Emblem kann sich«, wie Pierron ausführt, »eine Vielzahl von außerordentlich fruchtbaren Unterhaltungen ergeben.« Das Spiel fand denn bei den Indianern auch erheblichen Anklang. Diese »nötigten mich geradezu, es mit ihnen zu spielen, und so brachten wir die Osterfeiertage ebenso unbeschadet wie zu unser aller Nutzen beim Spiel zu.« Aus Pierrons Sätzen spricht die Erinnerung an ungetrübte Tage. Wohl hatten die Mohawk selber mehr zum Gelingen der Übung beigetragen, als dem Missionar bewusst sein mochte, indem sie im Anschluss an die obligatorischen Handlungen zur Austreibung des Winters Spiele, Scherze und sogar etwas wie Scharaden zu treiben pflegten. Pierrons Spielvorlage fügte sich mühelos in eine solche rituelle Lebensordnung ein.

»Titel und Spielanleitung«, so kündigte Pierron an, »wird man unten auf der Karte gedruckt sehen können. Ist es doch meine Absicht, diese in Kupfer stechen zu lassen, um derart über mehrere Exemplare zu verfügen«. Durch eine Erkrankung war er zwar abgehalten worden, eine dazugehörige Erläuterung in Buchform fertigzustellen und rechtzeitig nach Frankreich abzusenden. *Doch hielt* ihn das nicht davon ab, seinen Ordensbrüdern daheim zu empfehlen, das von ihm entworfene Spiel ihrerseits für den Religionsunterricht auf dem Lande einzusetzen. Eine solche Empfehlung geht nicht nur mit der Beobachtung anderer Missionare konform, dass die Intelligenz der Indianer

vielfach diejenige europäischer Bauern übertreffe. Sie macht auch deutlich, dass die Missionsbestrebungen in Übersee nicht ohne Rückwirkung auf das religiöse Leben in Europa blieben.

Schließlich stellte Pierron den Lesern der »Jesuitenrelationen« ein weiteres Spiel in Aussicht, das er nach Pierre du Vals gleichnamigem kartographischen Laufspiel »Jeu du monde« nannte. Das »Spiel von der Welt« war als thematisches Gegenstück zu *Du point au point* gedacht. Mit ihm verband Pierron den Zweck, »die abergläubischen Vorstellungen unserer Wilden zu untergraben und ihnen dabei einen ansprechenden Gesprächsstoff zur Unterhaltung zu liefern.«

Schon 1670 wurde Pierron von zwei neuen Missionaren abgelöst und nach Quebec zurückbeordert. Seine Biographen glaubten deshalb davon ausgehen zu können, dass es zu keiner Drucklegung der besagten Spielentwürfe gekommen sei. Dem widerspricht ein Hinweis des verdienten Bildforschers John Grand-Charteret, der in seinen »Vieux papiers, vieilles images« von 1896 eine Liste religiöser Spiele aus dem späten 17. Jahrhundert zusammengestellt hat. Unter den gedruckten Spielvorlagen, die Grand-Charteret auflistet, befindet sich tatsächlich ein »Jeu du point au point pour la fuite des vices et pour la pratique des vertus«, von dem wir erfahren, daß es aus einer Serie von Medaillons bestand, die mit kleinen Vignetten versehen und mit christlich-moralischen Begriffen wie *Péché mortel* (»Todsünde«), *La Vie de la grâce* (»Gnadenleben«), *La Patience* (»Geduld«) und *L'Aumône* (»Almosen«) hinterlegt waren.

Die Nachrichten über Pierrons letzte Jahre sind dürftig. Von 1672/73 an ging der Jesuit noch einmal auf Mission. Diesmal drang er zu den Seneca, dem am weitesten westlich lebenden Irokesenstamm am Südufer des Ontariosees vor. Freilich erwiesen sich die Seneca als wenig gastfreundlich. Sie machten sich über die Missionare lustig, bewarfen sie mit Steinen und rissen deren Hütten nieder. Der aufklärerische Impetus der Anfangsjahre war verflogen. Auf eigenen Wunsch wurde Pierron von der Mission abgelöst und kehrte 1678 nach Frankreich zurück. 1684 mussten die Missionsaktivitäten wegen der wiederaufflammenden Kämpfe zwischen Engländern, Franzosen und ihren jeweiligen Bündnispartnern erneut auf unbestimmte Zeit ausgesetzt werden.

8. Resümee

Die Jesuitenmission in Neufankreich durchlebte drei Phasen: In ihrer Anfangsphase gelangten aus Europa importierte Bildwerke verschiedenster Art zum Einsatz. Die ersten Erfahrungen der Missionare resultierten in einer wahrnehmungskritischen Analyse des indianischen Rezeptionsverhaltens und der Entwicklung eines sowohl in thematischer wie in stilistischer Hinsicht genau definierten *Bildbegriffs*. Ziel der Bilder sollte es sein, in den Indianern starke Gefühle zu wecken, ihnen Angst einzujagen und deren für europäische *Vorstellungen* schier unfassbare Wildheit einzudämmen. Die schriftlichen Zeugnisse belegen den Kulturschock, den diese Bilder *auslösten*.

In der Hochphase der Mission kam es zur Entwicklung eines performativen Ansatzes. Ins Zentrum rückte der Künstler-Missionar, der den Malakt zu einer öffentlich-kultischen Handlung ausarbeitete, durch die er höchste Autorität erlangte. Von den neuen didaktischen Bestrebungen der Missionare gingen Impulse auf den Religionsunterricht in Europa aus, etwa was die Entwicklung

von religiösen Spielen betrifft, die der unterhaltenden Belehrung dienten. In ihren Berichten an den Mutterorden, ihre Freunde und Förderer in Frankreich legten die Missionare detaillierte Rechenschaft über Ihre Aktivitäten ab.

In der Nachphase blieben die Missionsbemühungen auf die christianisierten Indianer der im Schutz der großen Handelsforts errichteten Reduktionen konzentriert. An Bedeutung gewannen nunmehr konventionalisierte Bildhandlungen wie die Zirkulation von handgemalten Bilderkatechismen, die Dauerpräsentation von gemalten Bildern und Tafeln in den Gemeindegapellen und die Fertigung illustrierter Chroniken, in denen man die Geschichte der jeweiligen Reduktion dokumentierte. Mit dem Verlust Kanadas an die Engländer kamen die wesentlich von der französischen Kolonialpolitik getragenen Missionsbestrebungen zum Erliegen.

Andreas Schelske

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

Abstract

The sociological question of this paper is: How can we construct a machine for non-photorealistic rendering that provoke the same success in western societies like a photorealistic digital camera or like a 3-D-Game-Engine. The sociological view points out why non-photorealistic representation needs a visual cultural and individual style for visual communication with images.

Wie müsste eine Bildmaschine für automatische Malereien konstruiert sein, damit sie in westlichen Gesellschaften so erfolgreich wird wie die digitale Fotokamera oder wie eine Game Engine für dreidimensionale, fotorealistische Computerspiele? Die soziologische Frage ist: Welcher Bauart müsste eine nicht-fotorealistische Bildmaschine sein, um in der bildvermittelten Kommunikation unserer Kultur spezifische Funktionen und Aufgaben zu erfüllen?

1. Einführung

Die visuelle Kommunikation mittels fotorealistischer Bilder fasziniert europäische Gesellschaften seit Jahrhunderten. Schon der Historiograph Plinius der Ältere beschrieb, wie Individuen mittels Bildern etwas so visuell erfahrbar mitteilen wollten, als ob es während der Betrachtung real sei oder einmal real gewesen sei. Nach der unglaublichen Geschichte von Plinius malte Parrhasios ca. 400 v. Chr. ein paar Trauben derart realistisch, dass nicht nur den Vögeln, sondern auch dem

Malerkollegen Zeuxis die gemalten Trauben zunächst so vorkamen, als ob sie real seien (Plinius 2005). Seit den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts orientiert sich der Informatikbereich der Computergrafik an dem Ziel, fotorealistisch wirkende Bilder mittels Computern zu erstellen. Mit Fotorealismus wird in der Computergrafik eine bildhafte Darstellungsweise beschrieben, die die globalisierte Bildkultur als bildhafte Realitätsbehauptung von etwas verwendet. Beispielsweise erstellen Individuen auch im Alltag mit einem Fotoapparat ein fotorealistisches Lichtbild von etwas, das für sie existiert hat bzw. noch existiert. An den perfekter werdenden Fotorealismus in Computerspielen haben sich ebenfalls viele gewöhnt. Analoge und digitale Bildmaschinen werden heutzutage problemlos dafür verwendet, eine fotorealistische Bildkommunikation zwischen Menschen zu verwirklichen. Bei fotorealistischer Bildkommunikation verstehen kulturvertraute Betrachter sofort, wie die visuell erfahrbaren Oberflächen eines Gegenstands bezeichnet sind und warum dafür eine perspektivische Bildsegmentierung genutzt wird.

Sollen Bilder nicht fotorealistisch wirken, sich also nicht an dem Naturgesetz der Lichtausbreitung orientieren, dann erreichen halbautomatische oder automatische Bildmaschinen in vielen sozialen Kontexten noch nicht die gleiche Wertschätzung wie die von Menschen gezeichneten oder gemalten, nicht-fotorealistischen Bilder. Die bisher sehr menschliche Fähigkeit der zeichnerischen Abstraktion oder kreativen Überzeichnung können Maschinen bisher nicht auf eine Weise produzieren, dass z.B. jeder Laie mit der Maschine ein Kunstwerk erstellen kann oder die Maschine sogar autonom ein solches erstellen könnte. Aufgrund dieses Mangels an technischen Fertigkeiten arbeitet die Computergrafik an einer Bildmaschine, die nicht-fotorealistische Bilder mittels eines Renderings erstellen kann.

Mit dem »nicht-fotorealistischem Rendering« bezeichnet die Disziplin der Computergrafik eine Technik, mit der Bilder errechnet werden, in denen Betrachter keine Realitätsdarstellung im fotografischen Darstellungsstil erkennen. Vielmehr weisen nicht-fotorealistische Bilder einen Darstellungsstil auf, der allgemein als Malerei, Strichzeichnung, Aquarell, Tuschzeichnung, Ölgemälde etc. eingeordnet wird (vgl. Strothotte 2002, S. 7). »Rendering« heißt im Zusammenhang der Com-

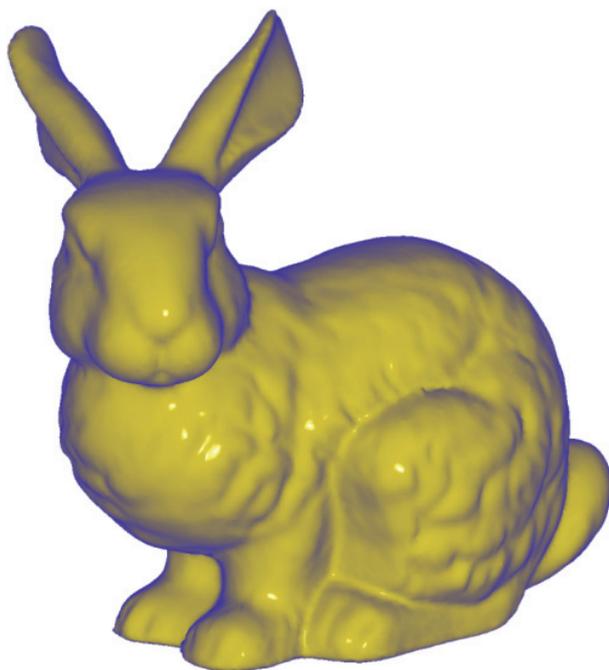


Abb. 1: Beispiel für ein nicht fotorealistisches Rendering – cool-to-warm shading (Gooch et al. 1998).

putervisualistik, dass digitale Bilder mittels einer mathematisch errechneten Bildbeschreibung aus einem digitalen dreidimensional-räumlichen mit optischen Eigenschaften angereicherten Modell produziert werden. Bei nicht-fotorealistischem Rendering handelt es sich demnach um digitale Bilder, die ähnlich einer Malerei, Strichzeichnung, Tuschzeichnung etc. wirken, die ein Computer halbautomatisch oder automatisch errechnet und die er gemäß seiner Algorithmen grafisch darstellt. Die Technik des nicht-fotorealistischen Renderings befindet sich zwar noch in der Entwicklung, doch um die technischen Belange im engeren Sinn soll es hier nicht gehen. Vielmehr sollen eine paar Überlegungen aufgezeigt werden, auf was eine soziologisch orientierte Bildwissenschaft achten würde, wenn sie eine Maschine für ein nicht-fotorealistisches Rendering entwirft.

Bisher ist zu beobachten, dass halbautomatische und automatische Bildmaschinen für nicht-fotorealistische Bilder nicht solche gesellschaftlichen Öffentlichkeiten erreichen, wie sie für nicht-fotorealistische Bilder aus der Hand eines Malers üblich sind. Zudem scheint es Bildmaschinen derzeit noch zu überfordern, mittels ihrer Algorithmen beispielsweise ein nicht-fotorealistisches Ölgemälde so zu erstellen, dass es eine besondere Wertschätzung in der Öffentlichkeit erfährt. Wie müsste demnach eine Bildmaschine konstruiert sein, damit sie in westlichen Gesellschaften so erfolgreich werden könnte wie die digitale Fotokamera oder wie eine Game Engine für dreidimensionale, fotorealistische Computerspiele? Die soziologische Frage ist: Welcher Bauart müsste eine nicht-fotorealistische Bildmaschine sein, um in der bildvermittelten Kommunikation spezifische Funktionen und Aufgaben zu erfüllen?

Den Anlass zu der oben genannten Frage bietet ein Artikel, den Tobias Isenberg bei <http://www.bildwissenschaft.org/VIB/journal> unter folgendem Titel veröffentlicht hat: »A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering« (vgl.: Isenberg). Ebenfalls veröffentlichte dort Dubuf und Rodrigues einen Artikel zur Computer Visualistik, mit dem die Autoren verdeutlichen, dass sie zwar nicht in den Kopf von Van Gogh schauen können, dass sie aber davon ausgehen, dass es für seine Bilder sehr wichtig war, was Van Gogh in der Natur sah bzw. im »visuellem System« seines Kopfes verarbeitet hat (vgl. Dubuf & Rodrigues). Selbstverständlich wäre es nicht zutreffend zu behaupten, es wäre vollständig unwichtig, was Van Gogh in der Natur sah, trotzdem liegt es nahe, zu behaupten, dass es für Van Gogh wesentlich wichtiger wahr sich Bilder seiner Kultur anzusehen, da er ansonsten keine nicht-fotorealistischen Bilder hätte malen können. Vergleichbar dem sozialen Phänomen, dass ein Individuum eine Sprache nicht autonom für sich allein erfinden kann (Wittgenstein-Argument), gibt es kein mir bekanntes Beispiel dafür, dass ein Individuum im Stande war, autonom von irgendeiner Gesellschaft eine nicht-fotorealistische Bildkultur zu entwickeln. Vielmehr ist davon auszugehen, dass Individuen eine nicht-fotorealistische Bildkultur im visuell kommunikativen Austausch mit anderen Individuen erlernen. Aus diesem Grund ist eine Maschine für nicht-fotorealistische Bilder kaum darauf angewiesen, ob sie Umweltdaten optisch, thermisch, akustisch, elektrisch, magnetisch, radioaktiv oder mechanisch misst, sondern notwendig ist es für sie, dass sie Handlungsanweisungen (Algorithmen) dafür hat, wie sie etwas so darstellen kann, dass Individuen es als ein nicht-fotorealistisches Bild ihrer Kultur anerkennen können. Für nicht-fotorealistische Bildmaschinen ist nicht der Messvorgang von Umweltdaten besonders relevant, sondern bedeutungsvoll ist die Art und Weise, wie eine Bildmaschine die Bildstile und die Kultur bildhaft umsetzt, in der sie ihre visuell kommunikative Arbeit verrichten soll.



Abb. 2: Mit einem Grafikprogramm erstelltes Ölbild vom Foto

Quelle: <http://www.myjanee.com/tuts/painted3/painted3.htm> - 28.03.2007

2. Kulturelle Darstellungsstile beachten

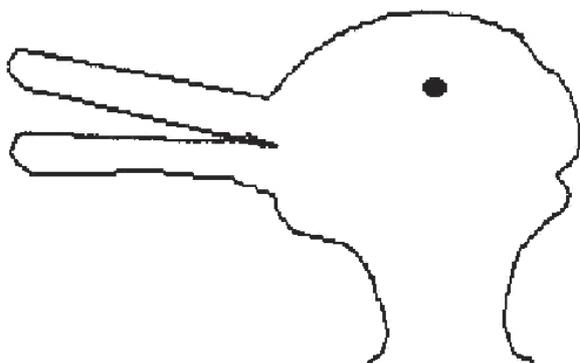
Ein wesentlicher Grund der Überforderung der Bildmaschinen besteht darin, dass nicht-fotorealistische Bilder im syntaktischen Darstellungsstil wenig von Gesetzmäßigkeiten geleitet sind und den Betrachtern durch kulturorientierte, aber unvorhergesehene Kreativität eines Individuums überzeugen (vgl. Schelske 1998). Allerdings ist in der europäischen Kunstgeschichte nicht zu erkennen, dass irgendein Maler einen in allen Zeichensegmentierungen vollständig autonomen Bildstil hätte. Jeder Maler folgt notgedrungen manchen syntaktischen Regeln seiner Kultur, wenn er selbst und sein Publikum die Verteilung von Farbe auf einem Untergrund als Bild anerkennen sollen.

Aufgrund kulturell stabilisierter Bildstile funktionieren Bildmaschinen dann besser, wenn sie Bilder nach Vorbildern erstellen oder – wie im Fall der Fotografie – die Zentralperspektive als berechenbares Naturgesetz ihres Darstellungsstils nehmen. Gegenüber nicht-fotorealistischen Bildern war es vergleichsweise einfach, fotorealistische Bilder mittels eines Computers errechnen zu lassen. Denn die Darstellung der Lichtausbreitung auf Bildern lässt sich mittels des physikalischen Naturgesetzes der Zentralperspektive verhältnismäßig einfach berechnen. Nicht-fotorealistische Bilder weisen indessen im Aufbau der bildhaften Zeichen keine Naturgesetze auf, sondern sind an kulturellen Darstellungsregeln orientiert, die wesentlich schwieriger in berechenbare Algorithmen zu überführen sind. Diese kulturellen Darstellungsregeln sind kaum daran orientiert, Umweltdaten eines sichtbaren Gegenstandes irgendwie ähnlich zu sein, sondern sie sind daran orientiert, Individuen in visueller Kommunikation mit dem Bild zu gefallen und bedeutsam zu werden. Nicht-fo-

torealistische Bilder müssen also nicht mittels einer Ähnlichkeit irgend etwas anderes bezeichnen, um als Bild zu gelten, sondern für ihre Wertschätzung reicht es aus, dass sie eine Selbstähnlichkeit zu anderen Bildern ihrer Kultur aufweisen, um als bildhafte Kommunikation zwischen Menschen anerkannt zu werden. Eine nicht-fotorealistische Bildmaschine müsste demnach so konzipiert sein, dass sie sowohl die 1000 wichtigsten Bildstile der westlichen Bildkultur verwendet als auch individuelle Variationen hinsichtlich eines konkreten Gegenstandes erlaubt. Die Bildmaschine müsste beispielsweise ein Algorithmus dafür haben, den Darstellungsstil von Ulf Puder (Leipziger Schule) nachzuahmen und gleichzeitig partikuläre Situationen als Unikat darstellen können (vgl. Bilder von Ulf Puder http://www.artcoregallery.com/artists/ulf_puder/index.html). Vor einer noch größeren Herausforderung stehen Konstrukteure, wenn die Bildmaschine für nicht-fotorealistische Bilder selbst Bildstile erfinden soll, die von Kunstkennern als Kunst oder gar als revolutionäre Kunst anerkannt werden sollen.

Kulturelle Darstellungsstile auf der syntaktischen Ebene eines Bildes müssen für eine funktions-tüchtige Bildmaschine beachtet werden, weil es für Bilder kein Lexikon geben kann, das einen bezifferbaren Wortschatz umfasst. Ebenfalls existiert kein Bildalphabet, das visuell erfahrbare Buchstaben hat, die als Aufschreibepertoire für gesellschaftliche praktizierte Bildkommunikation verfügbar sind. Bilder fungieren in visuell kommunizierenden Gesellschaften nicht wie eine gesprochene, symbolorientierte Sprache. Zwar existieren symbolische Zeichen in Bildern, die meist ausschließlich mittels einer gesprochenen Sprache zu beschreiben und zu verstehen sind, aber gleichzeitig und vorrangig vermitteln Bilder visuell erfahrbare Daten. Diese visuell erfahrbaren Daten werden häufig von Bildbetrachtern dahingehend interpretiert, dass sie alle der Meinung sind, sie sehen die gleiche bildhafte Bezeichnung in dem Bild, aber gleichzeitig viele unterschiedliche Bedeutungen interpretieren und sprachlich artikulieren. Die meisten Bilder bezeichnen etwas monosemantisch, d.h. Betrachter erkennen immer nur eine visuell-kommunikative Bezeichnung im Bild – sie erkennen beispielsweise ein Haus im Bild. Und zweitens bezeichnen Bilder zwar monosemantisch, aber in der Bedeutung werden sie polypragmatisch interpretiert, d.h. Betrachter aktualisieren unzählige Bedeutungen, wenn sie die visuell-kommunikative Bezeichnung erkennen.

Eines der bekanntesten Beispiele für eine bistabile Bezeichnungszuweisung ist das nebenstehende Kippbild, bei dem zu entscheiden ist, ob eine Skizze einen Enten- oder einen Hasenkopf bezeichnet. Unrichtigerweise ziehen viele Autoren die biaspektische Bezeichnungszuweisung des Enten-Hasenkopfes als Beispiel für bistabile Bedeutungszuweisung heran (vgl. Schelske 1996, S.



Nach Jastrow

Abb. 3 Hasen-Ente

90). Die Bedeutung, die die Wahrnehmung der Enten- oder Hasenkopf-Bezeichnung auf zwei Aspekte lenkt, ist aber keineswegs bistabil, sondern sie ist interpretativ offen oder polypragmatisch. Die bildhafte Bezeichnung des nebenstehenden Enten-Hasenkopfes kann in der Bedeutung von Hase, Ente, Hasenkopf, Entenkopf, gezeichneter Entenkopf oder »ich sehe das jetzt als Bildhasen« (Wittgenstein 1990, S. 369) usw. interpretiert werden. Die Unterscheidung von Bedeutung und Bezeichnung, bzw. von Semantik als Bezeichnungsfunktion und Pragmatik als Bedeutungsfunktion eines Bildzeichens können bisherige Bildmaschinen bisher nicht adäquat unterscheiden.

Infolge der beschriebenen Maßgaben, sollte eine Bildmaschine für nicht-fotorealistische Bilder in der Lage sein, visuell-kommunikative Bezeichnungen so zu erstellen, dass Betrachter erkennen, was mit der optisch erfahrbaren Bildoberfläche bezeichnet ist. Bezeichnet die Bildmaschine ein Haus, müssen Betrachter auch ein Haus erkennen können. Es wäre eine enorme Evolution der Bildmaschinen, wenn wir sie quasi wie ein Fotoapparat auf ein Gebäude richten, einen Knopf drücken, und anschließend in dem Bild eine bildhafte Hausbezeichnung im Darstellungsstil von Van Gogh erkennen können. Soll die Bildmaschine neben dem Erstellen von visuell-kommunikativen Bezeichnungen auch die kulturell möglichen Interpretationen durch Betrachter soweit wie nötig antizipieren, dann muss sie derart konstruiert sein, dass sie die gesprochene Sprache einer vergesellschafteten Kultur auf Bilder annähernd so anwenden kann, wie es die jeweiligen Gesellschaftsmitglieder selbst machen würden. Es wird an nicht-fotorealistische Bildmaschinen also eine hohe Anforderung gestellt, wenn mit ihnen nicht nur bildhafte Bezeichnungen erstellt werden, sondern sie ebenfalls Bedeutungen bzw. spezifische Information weitgehend automatisch mittels Bildern kommuniziert sollen. Je enger die potentielle Vieldeutigkeit gegenüber dem nicht-fotorealistischem Bild erwartbar interpretiert werden sollen, desto stärker müssen die semantischen und pragmatischen Zeichenbezüge der jeweiligen Kultur in der Bildmaschine vernetzt sein. Die Bildmaschine hätte eventuell ein Semantic Web oder zumindest eine umfangreiche Ontologie im Hintergrund, um den Bedeutungsrahmen eines erstellten Bildes nicht ins Unendliche auslaufen zu lassen.

3. Turing-Test für Bildmaschinen

Strothotte schlägt vor, eine gute Maschine für nicht-fotorealistische Bilder solle einen bildspezifischen Turing-Test bestehen. Nach Strothotte beinhaltet der bildspezifische Turing-Test die Frage: Können Bilder von einem Computer so erstellt werden, dass jemand fälschlicherweise meint, das Bild hätte ein Mensch mit der Hand erstellt (vgl. Strothotte 2002, S. 8). Würde ein Mensch auf der syntaktischen Ebene das maschinell erstellte Bild für handgemalt halten, dann hätte die Bildmaschine den syntaktischen Turing-Test bestanden. Doch auf der syntaktischen Ebene des Bildes könnte ein soziologischer Turing-Test nicht stehen bleiben, weil überdies die semantischen und pragmatischen Zeichenbezüge einen Menschen zum Fehlurteil über das Bild verführen müssten. Der soziologische Turing-Test für eine nicht-fotorealistische Bildmaschine würde in folgender Anweisung per Spracheingabe münden: Male mir fünf Bilder von einem bestimmten Sujet, die der aktuellen Bildkultur in der zeitgenössischen Malerei entsprechen. Kommen die maschinell erstellten Bilder einem Kunstkenner als künstlerische Bildkultur vor, wäre der Turing-Test für Bilder der Kunst bestanden. In dem soziologischen Turing-Test müsste die Bildmaschine nicht nur eine malende Hand nachahmen können, sondern sie müsste auch die Kultur, die sozialen Kontexte und

das Lebensgefühl der Individuen in einer Epoche nachahmen können, um einen Bildbetrachter zum Fehlurteil zu verführen.

4. Soziale Kontexte

Soziale Kontexte haben für die Ausgangsfrage nach der Bauart einer nicht-fotorealistischen Bildmaschine eine große Relevanz. Denn weder wird eine Bildmaschine außerhalb sozialer Kontexte entwickelt noch findet sie außerhalb von diesen eine Verwendung. So sind beispielsweise 2D-Fotogramme der alten Röntgen-Bildmaschinen im medizinischen Kontext immer noch erfolgreich, weil Ärzte nicht die Oberfläche des Körpers, sondern dessen innerer Aufbau interessiert. Ebenfalls sind die quasi-fotorealistischen 3D-Bilder der Computertomographie hilfreich, weil sie im medizinischen Kontext etwas über das Innere eines menschlichen Körpers aussagen. Obwohl Bilder der Computertomographie tatsächlich gar nicht so fotorealistisch sind, wie sie scheinen, wäre Medizinern auch mit einer Skizze im Darstellungsstil einer perspektivisch exakten Zeichnung geholfen. Unverantwortlich wäre es, wenn sich Ärzte an Hand eines nicht-fotorealistischen Aquarells ohne Zentralperspektive während einer Hirnoperation orientieren müssten. Eine Bildmaschine im medizinischen Kontext sollte keineswegs so beschaffen sein, dass sie die gleichen Freiheiten der Darstellung nutzt wie sie beispielsweise in der traditionellen Kunst verwendet werden. Zwar kann nicht-fotorealistisches Rendering entsprechend seiner Algorithmen einen hohen Freiheitsgrad aufweisen, aber eine Bildmaschine im medizinischen Kontext ist immer dann hilfreich, wenn sie – so weit wie möglich – exakte Messwerte über den inneren Zustand des Körpers eines Patienten darstellt. Die Verwendung von Bildern innerhalb der Medizin zeigt, dass Bilder in wissenschaftlichen Kontexten immer dann relevant werden, wenn Messwerte dargestellt werden. Bildmaschinen, die nicht-fotorealistische Bilder mit Freiheitsgrade erstellen, wie sie in der traditionellen Kunst präsentiert werden, sind in der Medizin und vielen anderen wissenschaftlichen Kontexten meist unerwünscht, weil sie keine Orientierung über Messwerte geben. Die Nähe zu Messwerten begründet beispielsweise den großen Erfolg der fotorealistischen Fotografie in der Wissenschaft und öffentlichen Kommunikation über Tatsachen.

Die Medienöffentlichkeit interessiert sich weniger für Messwerte oder das Innere eines Körpers, sondern sie interessiert sich meist für Körperoberflächen. Nicht-fotorealistische Bildmaschinen lassen sich in soziale Kontexte der Forschung integrieren, weil sie dort innere Zusammenhänge von etwas transparent machen. Geht es um die Darstellung von Oberflächen findet das nicht-fotorealistische Bild vor allem im Comic oder der Malerei große Resonanz in der Öffentlichkeit. Die Medienöffentlichkeit interessiert sich für die bildhafte Darstellung von Oberflächen eines Körpers aus vielerlei Gründen. Zum einen möchte sie wissen, wie etwas tatsächlich aussieht. Nicht-fotorealistische Pornografie ist beispielsweise seit der Erfindung der Fotografie verhältnismäßig erfolglos. Zwar existiert für erotische Mangas beispielsweise in Nordamerika ein Nischenmarkt, doch der Umsatz von ca. 155 Millionen Dollar für alle Mangasparten insgesamt in Nordamerika ist verschwindend gering, wenn er an den ca. 8 bis 10 Milliarden Dollar Umsatz für pornografisches Bildmaterial allein in den USA gemessen wird (vgl. Schlosser 2003, ICv2). Neben dem tatsächlichen Aussehen von etwas interessiert sich die Medienöffentlichkeit für eine bildhaft dargestellte Sensation, zu der sie eine mehr oder weniger eindeutige Emotion empfinden kann. Und weiterhin

möchte sie wissen, wie ein Bildner die Freiheitsgrade nutzt, die ihm die Malerei, die Zeichnung und das Aquarell ermöglicht. Zusammengefasst lassen sich zunächst drei Faktoren nennen, die in der Medienöffentlichkeit relevant werden: Erstens das Aussehen von etwas, zweitens die Kraft des emotionalen Involvements eines Bildmotivs und drittens das kreative Ausschöpfen der Freiheitsgrade innerhalb eines kulturellen Bildstils.

5. Was eine nicht-fotorealistische Bildmaschine können müsste

Soll eine nicht-fotorealistische Bildmaschine konstruiert werden, die in dem soziokulturellen Kontexten unserer Kultur von Erfolg gekrönte Bilder generiert, dann müsste sie mehrere Fähigkeiten aufweisen. So müsste eine nicht-fotorealistische Bildmaschine zu Freiheitsgraden befähigt sein, die es ihr erlauben, ohne Vorbilder, aber mit ästhetischer Urteilskraft zu entscheiden, welche Bildaufteilung und Motivwahl in dem jeweiligen Kulturkreis zur jeweiligen Zeit zutreffend ist. Sie müsste entscheiden können, welche Bildsyntaktik und welches Bildmotiv (Semantik) in den jeweiligen kulturellen Kontext passt, ohne dass das Publikum unter- oder überfordert ist. Eine nicht-fotorealistische Bildmaschine partizipiert noch nicht an den Freiheitsgraden der Kunst, wenn sie irgendein Motiv und irgendeinen Darstellungsstil automatisch wählt oder halbautomatisch wählbar macht. Die Wahl der Malwerkzeuge und des Mediums beschreibt Isenberg begründet als Freiheiten, unter denen ein Verwender einer nicht-fotorealistischen Bildmaschine wählen kann. Aber in europäischen Kulturen entsteht nicht Kunst, wenn ein Individuum auf einer computerunterstützten »Malpalette« zwischen allen Farben, Formen, Strukturen und Strichstärken wählen kann, wie sie in der Kunst schon einmal vorgekommen sind. Die Freiheiten einer computerunterstützten »Malpalette« bieten viele Möglichkeiten an, ein Bild zu erstellen. Doch eine autonome Bildmaschine, die versucht Kunst zu erstellen, muss mehr können. Eine »automatische« Bildmaschine für Kunst muss entweder wissen, welche Freiheiten so zu reduzieren sind, dass schließlich nach allen Reduktionsprozessen eigentlich nur ein Bild möglich ist, oder sie muss gleich wissen, was das richtige Bild ist. In der Kunst und auch in der Medienöffentlichkeit werden oft die Bilder als gelungen angesehen, die keine Freiheiten vorstellbar werden lassen, weil die Betrachter meinen, das Bild hätte nicht anders sein dürfen, als so wie es sich präsentiert. Soll eine Maschine für nicht-fotorealistische Bilder mehr können, als eine computerunterstützte Malpalette bereitzustellen, dann muss sie »ahnen«, welche Unfreiheiten es sind, die die Bildbetrachter überzeugen. Sie müsste über die

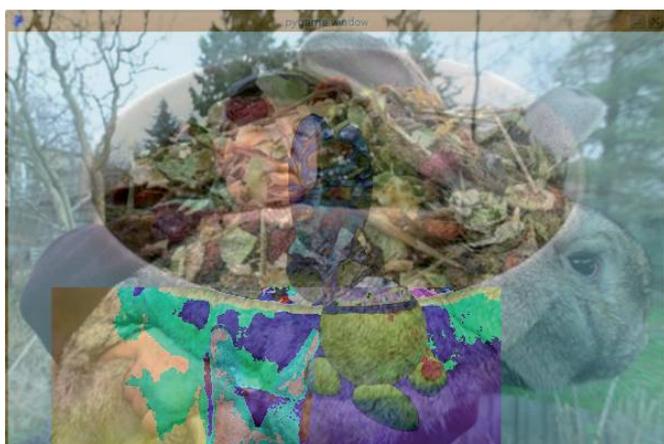


Abb. 4 Andreas Schelske © erstellt mit Net.Art Generator, <http://nag.iap.de>

Unfreiheit der Kultur informiert sein, um unter den Freiheitsgraden wählen zu können, wie sie in der traditionellen Kunst vorhanden sind. Nichtsdestoweniger kann ein Individuum eine halbautomatische Maschine für nicht-fotorealistische Bilder nutzen, um Bilder zu erstellen und darauf hoffen, in den sozialen Kontexten des Kunstsystems anerkannt zu werden. Kunst mit Computern wird ohne Frage als Kunst akzeptiert, solange Menschen noch als Urheber des Kunstwerks gelten und beispielsweise eine Software für die Bildgenerierung geschrieben haben (vgl. Netzkunstgenerator von Cornelia Sollfrank: <http://nag.iap.de>).

6. Für welche Bilder interessieren sich Individuen

Der Rückblick in die Geschichte der fotorealistischen Lichtbildnerei zeigt zweifaches: Erstens erlangten fotorealistische Bilder im Vergleich zu nicht-fotorealistische Bildern ein deutlich größeres Interesse in der Weltgesellschaft und zweitens erhalten handgemalte Bilder bisher noch die höchsten Preise. Die erste These ist zweifelsohne nicht ganz leicht zu belegen. Fotorealistische Bilder wurden zunächst in der analogen Fotografie und dann in der digitalen Fotografie massenhaft verwendet. Die Umsatzzahlen zeigen, dass der Fotorealismus im Fernsehen, den Zeitschriften und eben der Fotografie in sehr vielen bildvermittelten Kommunikationssituationen überwiegt. Im Jahr 2005 wurden beispielsweise weltweit 130 Millionen Fotokameras verkauft, davon waren 100 Millionen digitale Kameras (vgl. www.IDG.com / International Data Group). Für den globalen Markt der Filmindustrie wird bis zum Jahr 2010 ein Umsatzplus von jährlich 5,3 Prozent auf 104 Milliarden US-Dollar erwartet (vgl.: www.pwc.de »Global Entertainment and Media Outlook: 2006-2010«). Das Marktvolumen für Software übertrifft zwar beispielsweise das der Filmindustrie um das Doppelte, doch Systeme für »Computer Aided Design« (CAD) bestimmen bisher eher einen kleinen Teil des Gesamtmarktes (vgl EITO 2007).

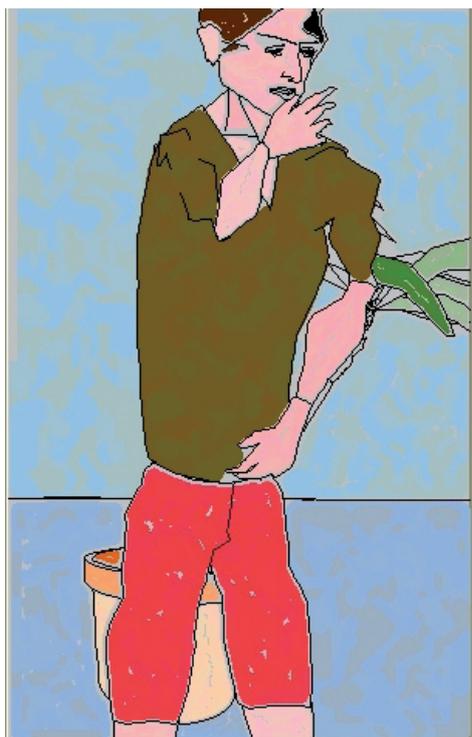


Abb. 5 Bild des AARON-Systems 2007,
www.kurzweilcyberart.com

Zweitens ist festzustellen, dass bisher die Bilder die höchsten Preise erzielen, die von Hand in nicht-fotorealistischen Darstellungsstilen erstellt wurden. Pablo Picassos Gemälde »Junge mit Pfeife« wurde beispielsweise zu einem Preis von 104 Millionen Dollar bei Sotheby's versteigert. Solche Preise werden Bilder des nicht-fotorealistischen Renderings wohl nie erreichen, weil ihnen die menschliche Handschrift eines Künstlers fehlt, der allen anderen Menschen ähnlich war. Den Preis für ein nicht-fotorealistisches Bild aus einer Maschine setzt der Markt auch deshalb als sehr niedrig an, weil ein Künstler nur die malerischen Freiheiten wählen kann, die ein Softwareprogramm für Computergrafik erlaubt. Zweifelsohne können sich die Märkte der Weltgesellschaft täuschen, doch bisher werden traditionelle nicht-fotorealistische Bilder vom Markt als so wertvoll erachtet, weil ein Computersystem noch nicht die gestalterischen Freiheiten ermöglicht, die die klassische Malerei bisher erreicht hat. Selbst wenn ein Computersystem in die Lage versetzt werden kann, in dem individuellen Darstellungsstil von Pablo Picasso ein Gemälde zu produzieren, dann ist immer noch kein Kunstwerk entstanden, weil zur Freiheit des Künstlers nicht nur die Wahl der Malmittel und Werkzeuge (Zeichenmittel) gehört, sondern ebenfalls die individuelle Wahl des Motivs sowie der Zeichenbedeutung. Die nicht-fotorealistische Bildmaschine müsste nicht bloß den soziologischen Turing-Test bestehen, sondern sie müsste zudem einen Kunsthistoriker oder Galleristen überzeugen. Eine sehr begrenzt automatische Bildmaschine, wie beispielsweise das Aaron-System von Harold Cohen (vgl. <http://www.kurzweilcyberart.com>), ist nicht an der Sozialität des Kunstsystem orientiert, sondern an der Produktion von Bildern, wie sie in der Kunst schon einmal (z.B. bei Paul Klee) sehr ähnlich vorgekommen sind. Eventuell aus diesem Grund betont auch Schirra, dass Cohen mit dem Aaron-System keine Kunst simulieren wollte, sondern es als ein Werkzeug vorsieht, mit dem in engen Codierungen künstlerisch wirkende Bilder erstellt werden können (vgl. Schirra 2005, S. 141).

7. Wann verstehen Bildmaschinen eine Bildbedeutung?

Die Bedeutung eines Bildes liegt nach pragmatischer Maxime darin, zu welchen kommunikativen Handlungen und Interpretation es ein Individuum motiviert. Ein Individuum schmunzelt beispielsweise während der Bildbetrachtung, wodurch das Bild eine Bedeutung als scherzhafte Zeichnung erlangt. Diese Bedeutungsaktualisierung greift Peirce mit seiner pragmatischen Maxime auf. Für ihn heißt Pragmatik in verkürzter Form: Die Bedeutung von etwas ist der Begriff seiner Wirkung (vgl.: Peirce 5.402 u. Schelske 2001, S. 150). Wenn eine Bildmaschine für nicht-fotorealistische Bilder solche Bildstrukturen erstellen kann, die Menschen zum Lachen bringen, dann hat jene Maschine zumindest Algorithmen dafür, welche bedeutungsvollen Strukturen es sind, die Menschen als eine für sie relevante Bedeutung verstehen. Solange Bildmaschinen irgendwelche zeichenhaften Strukturen nachahmen, aber nicht das Lachen selbst als Bedeutung verarbeiten können, sind sie außerstande bedeutungsvolle Elemente einer Zeichnung funktional einzusetzen, um Menschen spezifische Informationen zu kommunizieren. Mit der nicht-fotorealistischen Bildmaschine von der Bauart einer halbautomatischen Malpalette, wie sie Isenberg vorstellt, kann ein Maler einige Zeichenstrukturen einer nicht-fotorealistischen Bezeichnung von etwas erstellen. Für automatische Bezeichnung wäre die Maschine erst geeignet, wenn sie wie ein Fotoapparat auf etwas gerichtet werden könnte und beispielsweise eine Karikatur innerhalb der vorgesehen Algorithmen kreiert. Die Bedeutungen von Zeichenstrukturen würde die Maschine erst dann verstehen, wenn

sie Handlungsanweisungen für die Interpretation eines Bildes auf menschlich nachvollziehbare Weise ausführt.

8. Die perfekte Bildmaschine für nicht-fotorealistische Bilder

Die perfekte, autonome Bildmaschine besteht zwar den Turing-Test für Bilder und trotzdem realisiert sie eventuell ihr soziales Problem. Die Bilder der perfekten, autonomen Bildmaschine würde nicht die gleiche Anerkennung erlangen, wie sie die Bilder eines menschlichen Künstlers erfahren würden. Denn menschliche Individuen orientieren sich an menschlichen Individuen und sie werden es nicht zulassen, dass eine vollständig autonome Bildmaschine ihre künstlerischen Bilder malt, weil sie fühlen, dass die Maschine ihnen nicht ähnlich ist und auch nicht ähnlich sein soll. Vom Standpunkt vergesellschafteter Individuen aus gesehen, ist die perfekte, autonome Bildmaschine für nicht-fotorealistische Bilder dazu verdammt, für immer und ewig ein schnödes Werkzeug zu bleiben.

Dankeswort

Ich danke Jörg Schirra für seine hilfreichen Anmerkungen. Des Weiteren dank ich jedem, der Anmerkung machen mag, um den Text zu verbessern.

Literatur:

Dubuf, H.; Rodrigues, J.: Image Morphology: From Perception to Rendering. In: *Computational Visualistics and Picture Morphology*, Themenheft zu IMAGE 5 <http://www.bildwissenschaft.org/VIB/journal/> 2007

EITO 2007: *ICT markets*, <http://www.eito.org> March 2007

Gooch, A.; Gooch, B.; Shierley, P.; Cohen, E.: A Non-Photorealistic Lighting Model for Automatic Technical Illustration. In: *Proc. of ACM SIGGRAPH*, New York [ACM Press] 1998, 447–452

Isenberg, T.: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering. In: *Computational Visualistics and Picture Morphology*, Themenheft zu IMAGE 5, <http://www.bildwissenschaft.org/VIB/journal/> 2007

ICv2: *Manga Market Size Estimate For 2005*, <http://www.icv2.com/articles/news/8604.html> 2005

- Schelske, A.: Visuell kommunikatives Handeln mittels Bildern. In: Sachs-Hombach, K.; Rehkämper, K. (Hrsg.): *Bildhandeln - Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*, Magdeburg [Scriptum Verlag] Onlineversion: <http://www.SozilogischeBeratung.de>
- Schelske, A.: *Die kulturelle Bedeutung von Bildern - Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation*, Wiesbaden [Deutscher Universitäts-Verlag] 1998, Onlineversion: <http://www.SozilogischeBeratung.de>
- Schelske, A.: Wie wirkt die Syntaktik von bildhaften Zeichen kommunikativ? In: Sachs-Hombach, K.; Rehkämper, K. (Hrsg.); *Bildgrammatik, Interdisziplinäre Forschung zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*, Magdeburg [Scriptum Verlag] 1998, S. 145-154, Onlineversion: <http://www.SozilogischeBeratung.de>
- Schlosser, E.: *Reefer Madness: Sex, Drugs, and Cheap Labor in the American Black Market*, New York [Houghton Mifflin] 2003
- Peirce, C. S.: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 1-8, Cambridge [Harvard University Press] 1960
- Plinius Secundus, G.: *Naturalis historia*, Ausgew., übers. u. hrsg. von Marion Giebel, Stuttgart [Reclam] 2005
- Strothotte T.; Schlechtweg, S.: *Non-Photorealistic Computer Graphics. Modeling, Rendering, and Animation*, San Francisco [Morgan Kaufmann] 2002
- Schirra, J. R.J.: *The Foundation of Computational Visualistics*, Wiesbaden [Deutscher Universitäts Verlag] 2005
- Wittgenstein, L.: *Tractatus logico-philosophicus, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1990, Lizenzausgabennachdruck Leipzig [Reclam]