

Martin Scholz

Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen.

Abstract

Pictures cannot carry out all operations language is generally able to. In this respect pictures only seem to be a limited suitable method to pass on future visions. The central thesis of this article is that at least four forms (special picture topics, negation, visualization of consequences, visual instruction manual) not only show time in a fixed-image but also develop future visually.

Bilder können nicht alle Operationen ausführen zu denen Sprache gemeinhin in der Lage ist, insofern erscheinen sie als nur eingeschränkt taugliche Mittel zur Vermittlung von Visionen von Zukunft. Die Kernthese des Artikels ist, das zumindest vier Formen (spezielle Bildthemen, Negation, Visualisierung von Konsequenzen und Bildanleitungen) nicht nur Zeit im stehenden Bild darstellen, sondern ›Zukunft‹ visuell erschließen kann.

Stellvertretend für sehr unterschiedliche Lösungs- und Forschungsansätze sollen im Folgenden vier Bildtypen und Darstellungsformen skizzenhaft vorgestellt werden. Die Beispiele stehen für Bildkonzepte in denen

- a) Vergänglichkeit und mithin die ›Idee‹ von Zukunft dargestellt wird;
- b) jeglicher zeitlicher Kontext negiert und so der Eindruck von Dauer erweckt wird;
- c) die Konsequenzen eines Handelns gezeigt und damit dessen zeitliche Dimension visualisiert wird;
- d) Bildanleitungen das Versprechen auf eine bestimmte Zukunft darstellen.

Keine der hier vorgestellten Bild- oder Gestaltungsformen stellt eine alleinige oder vollumfängliche Antwort auf die Kernfrage dieses Bandes, sie geben jedoch Hinweise auf Lösungswege und -richtungen für dieses visuelle Problem.

1. Attribute, Bedeutung, Belehrung

Die Stilleben des 16. und 17. Jahrhunderts stehen in der Tradition der religiösen Malerei des Spätmittelalters, die das Konzept der Vermittlung von Bedeutung mittels gemalter Attribute zur Veranschaulichung von Rang nutzt. Weiße Lilien stehen bspw. stellvertretend für die Gottesmutter Maria und mithin für ›Jungfräulichkeit‹, Bücher repräsentieren weltliches Wissen, bzw. die ›Gelehrsamkeit‹. Die Stilleben der niederländischen, deutschen und französischen Malerei des 16. bis 18. Jahrhunderts zeigen häufig profane Gegenstände und verknüpfen sie mit einer moralischen Botschaft. Auf dieser zweiten Ebene, der Sinnebene, entsteht damit etwas, was der Betrachter nicht sieht und trotzdem ›erblickt‹.

Stilleben als Bildtypus eignen sich besonders gut für eine visuell vermittelte Sinnstiftung, da sie erstens über die Darstellung von profanen Situationen die individuellen Alltagserfahrungen der Betrachter aktivieren. Zweitens vermitteln sie dem Betrachter durch die offensichtliche Inszenierung der Dinge zugleich eine Hilfe zur Konstruktion der Bedeutung. Drittens werden in Stilleben häufig, über die kontrollierte Darstellung von Licht und Schatten, einzelne Objekte in ihrer Gewichtung betont, bzw. andere Dinge weniger hervorgehoben und ihnen hierdurch, trotz eines scheinbar versteckten Daseins, eine für die Bilddeutung wichtige Rolle zugeordnet. Diese Inszenierungen basieren also einerseits auf dem Wiedererkennen von Alltag, einer korrekten Zuordnung von Symbol und seiner Bedeutung und andererseits – was ihre ästhetische-bildnerische Qualität ausmacht – auf dem individuellen Motiv. Auch wenn die Themen häufig ähnlich erscheinen, unterscheiden sich alle Stilleben einer Themengruppe in ihrer gestalterischen Ausführung. Deshalb langweilen sie auch nicht, sondern lassen Raum für die nachforschende Erkenntnis. Die Bilder müssen sicherlich



Abb. 1
Harmen Steenwyck: *Vanitas-*
Stilleben, London, National Gallery
o.J. (SANDER 2008: 150)

als Experimentierfelder der technischen und ästhetischen Fertigkeiten der jeweiligen Künstler gesehen werden, aber sie wurden eben auch ›Zur Belehrung und zum Vergnügen‹ (Ausstellungstitel des Rijksmuseum Amsterdam, 1976) angefertigt (SANDER 2008).

Die verwendete ›Bildsprache‹ setzt ein gewisses Vorwissen voraus, ist jedoch deutlich anders einzuordnen als bspw. das Vorwissen für die Entschlüsselung von Piktogrammen, bei denen ein Zeichen letztendlich für einen Satz bzw. eine einzige, fest umrissene Bedeutung steht. Für das Stillleben benötigt der Betrachter ein kulturelles Grundwissen, das während der Bildbetrachtung aktiviert und weiterentwickelt wird. Insofern zählt der individuelle ästhetische Erfahrungsprozess des Betrachters des Bildes ganz wesentlich zum Konstruktionsprozess. Jeder Betrachter wird eine etwas andere Deutung für dasselbe Bild finden. Somit trägt es zur Unterhaltung und zur Belehrung bei, wenn Betrachter mit anderen Rezipienten in einen Austausch über das Bild kommen. Hingegen wird kaum ein Nutzer über ein Verkehrsschild diskutieren, denn alle Verkehrsteilnehmer verfügen – mehr oder weniger – über den gleichen Wissensstand zur Bedeutung des Zeichens. Im Gegensatz hierzu muss bei den gemalten Stillleben des 16. bis 18. Jahrhunderts deren Bedeutung visuell mit den Augen ertastet und konstruiert werden.

Die im 16. und 17. Jahrhundert häufiger zu findenden Vanitas-Stillleben, als Untergruppe der Stillleben, besitzen als ein zentrales Moment die Darstellung von Totenköpfen, die hierbei eine Art ›Zwittergegenstand‹ darstellen, denn sie gehören nicht mehr zu einem lebenden Wesen, sind aber auch noch keine tote Sache. Der Totenkopf steht für den Übergang von Leben und Tod, er erinnert die Betrachter an die Vergänglichkeit und das eigenen Sterben, ist also Warnung und Mahnung zugleich.

Die Vanitas-Bilder verknüpfen diesen Aspekt mit weiteren Attributen. Das gezeigte Bild von Harmen Steenwyck (1612-1656) aus der Londoner National Gallery zeigt bspw. die Flöte und das Räucherwerk als Hinweis auf leibliche (und höchst flüchtige) Genüsse, die Uhr als Hinweis auf die Vergänglichkeit der Gegenwart schlechthin und die abgebildeten Bücher als Verweis auf Gelehrsamkeit.

Das Interessante für die Kernfrage dieser Publikation (›Existieren Bilder, die Zukunft zeigen?‹) liegt für die Gruppe der Vanitas-Bilder darin, dass die Mahnung an die eigene Sterblichkeit für jeden Menschen der implizite Hinweis darauf ist, das eigene (immer beschränkte) Leben zu nutzen. Etwas weniger offensichtlich, aber umso wichtiger wird ihr Wert für unsere Themenstellung, wenn der Ort der Anbringung dieser Bilder berücksichtigt wird. Dieser war zumeist die Rückseite von Porträts, d. h. während die eine Seite des Bildes den lebenden Menschen zeigt, verweist die Vanitas-Darstellung auf der Kehrseite auf die ›andere Seite‹ des Lebens.

Die gemalten Stillleben des 16. und 17. Jahrhunderts könnten, in beschränktem Maße in doppelter Hinsicht, als konzeptionelle und gestalterische Beispiele für Bilder stehen, die Zukunft zeigen. Das geschieht zum einen durch einen ›Trick‹. Diese Bilder stellen gar keine Zukunft direkt dar, sondern vielmehr Dinge in ihrer Vergänglichkeit. Diese Bilder ›provozieren‹ das Gefühl von Zeit und auch von Zukunft, sofern sich die Betrachter in die Situation und das gezeigte Thema hineinversetzen. Das Bild der ›Zukunft‹ entsteht also nicht in der materiellen Vorlage, sondern im Kopf des Betrachters. Zum anderen erinnern die gemalten Stillleben daran, dass die Kunstgeschichte reich an



Abb. 2

Michael Reisch: Kühlturm 0/028, 150 x 118
cm, 2001 (REISCH 2006: 49)

Beispielen für visuell dargebotene Symbol- und Sinnsysteme ist, in denen ›Zeit‹ thematisiert und eine nachforschende Erkenntnis in den Köpfen der Betrachter ausgelöst wird.

2. Subjektlos, kontextlos, ewig

In den Architektur- und Werbefotografien der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts zeigte sich ein Trend zur Abbildung von Gebäuden, Infrastruktur, Automobilen und ähnlichen hervorgehobenen Gegenständen einer Moderne, die ohne Personen, ohne Umraum oder andere Bezüge auskam. Das kann im Fall der Werbefotografie noch als Wunsch der Auftraggeber nach einer universellen Verwendbarkeit aufgefasst werden, denn nicht jedes Produkt rechtfertigte den Aufwand einer ständigen und regional angepassten Abbildung. Die Werbeaufnahme eines VWs sollte in anderen Kulturkreisen nicht auf Ressentiments stoßen. Die Übernahme des Prinzips der ›Dekontextualisierung‹ in die Architekturfotografie kann schon kritischer gesehen werden. Hochhäuser sind keine Massenwaren und eine komplette Hochhaussiedlung wie, bspw. Berlin-Marzahn und Köln-Chorweiler, beeinflusst das Lebensgefühl der Bewohner nachhaltig. Insofern ist der Wunsch der Auftraggeber nach Abbildung einer klaren, sauberen und aufgeräumten Architekturleistung nachvollziehbar, zeigt allerdings selten die Realität dieser Architektur.

Interessant für die Fragestellung nach die Zukunft zeigenden Bildern, ist ein Nebenprodukt dieser Aufnahmeform, die mit einer kontextvermeidenden Abbildung einhergeht: die ›Zeitlosigkeit‹. Beispielhaft kann das an einem Bild des Fotokünstlers Michael Reisch gezeigt werden, das in der Publikation ›Michael Reisch‹ aus dem Jahr abgebildet ist und hier wiederum stellvertretend für viele weitere künstlerische Fotografien steht (bspw. Candida Höfer, Axel Hütte, Kris Scholz). Und selbst Andreas Gursky, auf dessen Panoramen durchaus Menschen zu sehen sind, nutzt die abgebildeten Personen letztendlich nur in ihrer kollektiven Form als ›Menschenmasse‹, als einen visuellen Farb- und Grauwert.

Die oben gezeigte Fotografie ›Kühlturm 0/028‹ von Michael Reisch aus dem Jahr 2001 ist exemplarisch, denn die Betrachter erfahren im Bild nichts über den Ort, den Namen, die genaue Funktion, die Zeit, das Umfeld oder über die Position des Fotografen. Bei genauerer Betrachtung fällt zudem auf, dass das Bild nachträglich und nachhaltig mit Bildbearbeitungssoftware verändert worden ist, der Kühlturm ruht auf einer Basis von nachträglich manipulierten/ arrangierten Bäumen und Buschwerk. An der linken unteren Ecke, dort wo Kühlturm und Buschwerk aufeinander treffen, wird die komponierte und letztendlich unrealistische Verbindung von Architektur und Grün sichtbar. Der Kunst tut das keinen Abbruch, nutzt Reisch die Fotografie doch erklärtermaßen zur Konstruktion von ›Skulpturen‹. Rolf Hengesbach schreibt in einem begleitenden Aufsatz in der gleichen Publikation:

»Es gibt keinen erzählbaren Verlauf, keine Spuren deuten auf Vergangenes. Die fotografischen Arbeiten von Michael Reisch haben auch keinen dokumentarischen Charakter, sie bilden weder einen bestimmten Zeitpunkt, noch einen bestimmten Ort ab.« (HENGESBACH 2006: 14)

Für Reisch gehört es zum künstlerischen Repertoire, den Ort, die Zeit und den Bezug seiner Objekte zu negieren. Für unsere Themenstellung können wir etwas weitergehen, denn die bewusst abgebildete ›Zeitlosigkeit‹ führt zu einem Ewigkeitsanspruch des Dargestellten. Nichts ist im Bild (oder dem Kontext des Bildes in Form von Bildtitel, Kommentar etc.), welches eine zeitliche Verortung zuließe. Diese Modellierung einer Realität lässt – nebenbei und relativ unreflektiert – eine Vorstellung von Zukunft entstehen, die sich mit dem Faktischen begnügt. Etwas ist da, benötigt augenscheinlich weder Menschen, Rohstoffe, Umwelt oder Nutzer und besitzt auch keine Entstehungsgeschichte. Im Fall des gezeigten Bildes von Michael Reisch bedeutet dieses ›Prinzip der Kontextvermeidung‹, dass die hier gezeigte Form der Energieproduktion mit einer Großanlage immer so weiter gehen wird: Visualisierung von Zukunft durch Negation des Kontextes.

In gewisser Hinsicht betrifft diese Darstellungstechnik die überwiegende Anzahl der Aufnahmen in kommerziellen Bildarchiven. Hier suchen Agenturen und Grafiker Bilder aus (Web-) Katalogen zur Bebilderung eigener und beauftragter Publikationen und sparen damit häufig die Kosten für einen eigenen Fotografen. Diese Bilder müssen für viele potentielle Kunden kompatibel sein und dieses idealerweise für eine große Zeitspanne, um so die Rentabilität der Herstellungs- und Bereitstellungskosten von Fotograf und Archivbetreiber zu sichern. Insofern werden (hinderliche) Moden, Epochen oder Hinweise auf eine kulturelle Zuordnung vermieden. In dieser Branche entsteht das Bild von Zukunft durch die Negation von Zeitlichkeit und quasi ›von der Seite‹ und als Anspruch auf ›Ewigkeit‹.

3. Erzählung, Entwicklung, Folgerung

Maria Sibylla Merians Illustration zeigt vier Entwicklungsphasen eines Schmetterlings, ausgehend von dem Eierbündel, über das Raupenstadium und die Puppe zu einem Schmetterling. Neben diesen Einzeldarstellungen fungiert im abgebildeten Beispiel der Ast einer Pflanze als zentrales Motiv und gestalterisches Gerüst, hier spielen sich die wesentlichen Veränderungen im Tierzyklus ab. Die Eier und die Puppe hängen unbeweglich an einer Pflanze, während die Raupe und der Schmetterling zwar prinzipiell unabhängig von der einzelnen Pflanze agieren, bezüglich ihrer Nahrungsversorgung jedoch auf Blätter bzw. Blüten der Pflanze angewiesen sind, zumindest ist dieses aus der prominenten Darstellung des Astes zu vermuten.

Bildliche Darstellungen von Beobachtungen sind vordergründig nicht dafür gedacht, ›Zukunft‹ zu visualisieren. Im Fall von Phasendarstellungen tun sie dieses allerdings implizit, denn sie zeigen einen Verlauf. Im Fall von Handlungsanleitungen, bspw. dem Binden einer Krawatte (s. a. GOMBRICH 1989; sowie den Kommentar von SCHOLZ 2000: 36 ff), erheben diese Bilder sogar explizit den Anspruch auf Zukunftsvorhersage.

Für die Fragestellung, ob Bilder existieren, die Zukunft zeigen, ist es nicht wirklich von Bedeutung, ob die einzelnen Phasen in einem Bild oder einer Bildreihe dargestellt werden. Hierfür sind, neben modischen und ästhetischen Gründen, eher Aspekte der Übersichtlichkeit, der Blick- und Aufmerksamkeitssteuerung sowie der Komplexität der vermittelten Handlungen ausschlaggebend. Im Fall des oben gezeigten Merianschen Bildes von 1705 erfolgt die kompositionelle Anordnung der Verwandlungsstadien von unten nach oben, d. h. analog zum Aufenthaltsort der Insekten. Entscheidender Aspekt dieser Bildgruppe für die Fragestellung der Publikation ist das Konzept einer sichtbaren ›Abfolge‹ (teilweise unterstützt durch kontextuelles Vorwissen), mit der ein definierter temporärer Prozess abgebildet wird, der Anfang und Ende besitzt. Der Eindruck von Zukunft wird im vorliegenden Bildbeispiel in der Transformation des Insekts zwangsläufig als Produkt von visuellen Zeitdarstellungen sichtbar. Die Zukunft des Insektes entsteht natürlich nicht durch das Bild, aber unsere Vorstellung von dem zeitlichen Ablauf des Sachverhaltes entsteht durch die konkrete Abbildung insbesondere der Anzahl der Phasen. Das mag zunächst als Aufzeichnung eines vergangenen (und daher ja wissenschaftlich belegten) Umstandes gelten, die Betrachter projizieren diese visuelle Erkenntnis jedoch auf jeden kommenden Schmetterling.

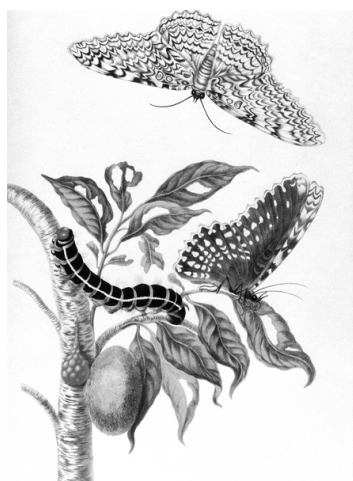


Abb. 3

Maria Sibylla Merian: *Der Raupen wunderbare Verwandlung*, 1705 (ROBIN 1992: 30)

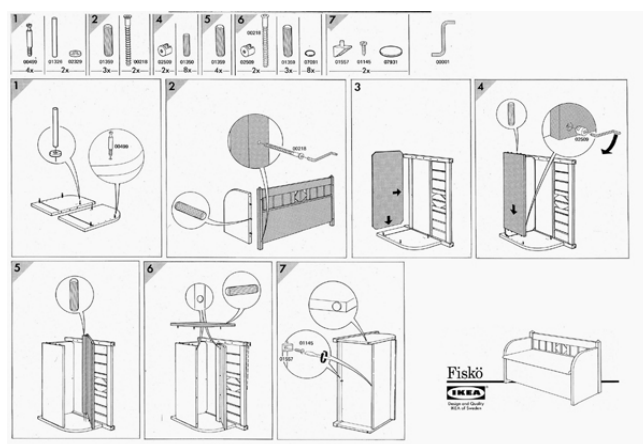


Abb. 4
IKEA Deutschland Verkaufs-GmbH & Co:
Aufbauanleitung Bank 'Fiskö' München
1998

4. Serie, Sinn, Verheißung

Würde Sie sich den Mühen eines Möbelaufbaues unterziehen, sofern Ihnen keine Hilfsmittel in Form von visuell aussagekräftigen Bildanleitungen zur Verfügung stehen?

Ganze Geschäftsmodelle basieren auf der Selbstmontage von Dingen des täglichen Lebens, weil Kunden davon ausgehen, dass das visuelle Versprechen am Ende der Bildanleitung auch eingehalten wird. Zugegeben, niemand kauft ein Möbelstück WEGEN einer guten Anleitung. Aufgrund schlechter Erfahrungen in der Vergangenheit werden aber Folgekäufe gemieden, es wären also schlechte Kaufleute, die Bilder nutzten, die falsch sind.

Die wesentlichen Aspekte, Motive und Umsetzungsstrategien von Montageanleitungen und bildlichen Erläuterungen sind hinreichend beschrieben worden (SCHOLZ 2000). An dieser Stelle soll an das besondere, weil visuell vorhandene Versprechen der bildlichen Anleitungen erinnert werden. Bild 4 zeigt eine Bauanleitung für eine Bank der Firma IKEA aus dem Jahr 1998. Mit Hilfe der Bildnummerierung (von 1 bis 7), den Zusatzgrafiken mit den notwendigen Einzelteilen (in der oberen Reihe) und unter Ausnutzung der westlichen Leserichtung (von links oben nach rechts unten), wird der Aufbau bewältigt. Das geschieht im Wesentlichen flankiert durch die textuellen Hilfen, die individuelle Vorerfahrung und das kulturelle Wissen.

Hier soll jedoch auf das letzte Bild eingegangen werden, die pure Darstellung der kompletten Bank rechts unten. Dieses ist die Verheißung für den Heimwerker und beinhaltet das wesentliche Moment der Anleitung: »Wenn Du (alle vorherigen Bilder in der Realität ausführst), dann wirst Du (auf der Bank tatsächlich sitzen können).« Letztendlich gilt diese Form der Zukunftsdarstellung auch in jedem einzelnen Bild, in jeder einzelnen Phasendarstellung. Wenn etwas genau so eingesteckt, gedreht, montiert und kombiniert wird wie gezeigt, dann geht es weiter, dann wird das Ding nachher auch ordnungsgemäß funktionieren. Nun ist die Darstellung von etwas durch diese vier besprochenen Bildformen natürlich nicht als Zukunft per se gelten, da wird eine mögliche Zukunft nur gezeigt, aber diese Darstellungsformen produzieren eine Vorstellung von Zukunft, die dem Betrachter als plausibel erscheint.

Literatur

GOMBRICH, E. H.: Bildliche Anleitung. In: SCHUSTER, M.; WOSCHEK, B. (Hrsg.): *Nonverbale Kommunikation durch Bilder*. Stuttgart [Verlag für angewandte Psychologie] 1989, S. 123-142

HELMERDIG, S.; SCHOLZ, M.: *Ein Pixel, Zwei Korn. Grundlagen analoger und digitaler Fotografien und ihre Gestaltung*. Frankfurt/M. [anabas] 2006

HENGESBACH, R.: Die subjektlose Welt. In: REISCH, M.: *Katalog*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2006, S. 14-17

REISCH, M.: *Katalog*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2006

ROBIN, H.: *Die wissenschaftliche Illustration. Von der Höhlenmalerei zur Computergrafik*. Basel [Birkhäuser] 1992

SANDER, J. (Hrsg.): *Die Magie der Dinge*. Stilllebenmalerei 1500-1800 / Katalog. Ostfildern [Hatje Cantz] 2008

SCHOLZ, M.: *Technologische Bilder. Aspekte visueller Argumentation*. Weimar [VDG] 2000