

Martin Scholz (Hg.)

### **IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 18**

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16731>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Scholz, Martin (Hg.): *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft. Heft 18*, Jg. 9 (2013), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16731>.

#### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

[http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=56](http://www.gib.uni-tuebingen.de/index.php?option=com_content&view=article&id=111&Itemid=157&menuitem=miArchive&showIssue=56)

#### **Nutzungsbedingungen:**

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

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

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

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

Ausgabe 18 vom Juli 2013

## IMAGE 18: Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

### Inhalt

Jörg R.J. Schirra.....	3
<u>Editorial</u>	
Martin Scholz.....	4
<u>Bild und Moderne</u>	
Ralf Bohn.....	23
<u>Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur Szenologischen Differenz</u>	
Alexander Glas.....	52
<u>Lernen mit Bildern. Eine empirische Studie zum Verhältnis von Blickbildung, Imagination und Sprachbildung</u>	
Pamela C. Scorzin.....	72
<u>Über das Unsichtbare im Sichtbaren. Szenographische Visualisierungsstrategien und moderne Identitätskonstruktionen am Beispiel von Jeff Walls <i>After »Invisible Man« by Ralph Ellision, The Prologue</i></u>	
Heiner Wilharm.....	97
<u>Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre</u>	

Norbert M. Schmitz.....	136
<u>Malewitschs <i>Letzte futuristische Ausstellung »0,10«</i> in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes</u>	
Rolf F. Nohr.....	169
<u>Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen</u>	
Rolf Sachsse.....	192
<u>Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch</u>	
Sabine Foraita.....	204
<u>Bilder der Zukunft in Vergangenheit und Gegenwart. Wie entstehen Bilder der Zukunft? Wer schafft sie und wer nutzt sie? Bilder als designwissenschaftliche Befragungsform</u>	
Thomas Heun.....	218
<u>Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen</u>	
<u>Impressum</u> .....	231

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Jörg R.J. Schirra

## **Editorial**

Verehrte Leserinnen und Leser,

die recht umfangreiche aktuelle Ausgabe von IMAGE wurde von Martin Scholz zum Thema »Bild und Moderne« zusammengestellt. Sein einführender Beitrag gleichen Titels gibt daher auch einen Überblick über die neun spannenden Beiträge.

Im Namen aller Herausgeber wünsche ich Ihnen eine anregende Lektüre.

Mit besten Grüßen

J.R.J. Schirra

Martin Scholz

## Bild und Moderne

### Abstract

The topic of this IMAGE volume *Image and modern age* focusses on the pragmatic side of image science. It scouts out the base of our image understanding which is developed by the concrete use of the image primarily in the social interaction. It is about the question whether and how far modern age – understood as ›classic modern age‹ which describes the period from the end of the 19th to the middle of the 20th century – not only stamped its images but also to what extent those images made modern age possible and still support cultural development.<sup>1</sup>

In this case images would not be media only but social tools. Out of this two questions arise for image science: how does image understanding come into being at the individual and which parameters support its development? How do specific collectives develop specific images forms and use them to constitute their unity or their distinction? This volume deals with the question whether images and the knowledge about them are irreplaceable for the understanding of the modern age understood as both an individual and a collective construction of a period.

Das Thema dieses IMAGE-Themenbandes *Bild und Moderne* bezieht sich auf die pragmatische Seite der Bildwissenschaft und erkundet die Basis unseres Bildverständnisses, das erst durch den konkreten Bildgebrauch, vor allem im sozialen Gebrauch, entwickelt wird. Es geht um die Frage, ob und inwieweit die Moderne – verstanden als die ›Klassische Moderne‹, die eine Zeitspanne vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts beschreibt

---

<sup>1</sup> Even though classic modern age is over and ›second modern age‹ (Ulrich Beck) or ›post-modernism‹ (e.g. Jean-Francois Lyotard) have been exclaimed, cultural behaviors work slower in everyday life than originally thought.

– ›ihre‹ Bilder nicht nur geprägt hat, dann wäre es ein ›Stil‹, sondern inwiefern diese Bilder wiederum die Moderne erst ermöglicht haben und diese kulturelle Unternehmung ggf. immer noch unterstützen.<sup>2</sup>

In diesem Fall wären die Bilder nicht nur Medien, sondern soziale Werkzeuge. Für die Bildwissenschaft ergeben sich damit zwei Fragestellungen: zum einen, wie das ›Bildverstehen‹ beim Individuum entsteht und anhand welcher Parameter es fortentwickelt wird, und zum anderen, wie bestimmte Kollektive bestimmte Bilderformen ausbilden und diese wiederum zur Konstituierung ihrer Zusammengehörigkeit bzw. Differenzierung nutzen. Letztendlich beschäftigt sich dieses Heft mit der Frage, ob Bilder (und die Kenntnis von ihnen) für das Verständnis der Moderne – verstanden als individuelle und kollektive Sinnkonstruktion einer Epoche – unersetzlich sind.

## 1. Bilder von der Welt. Mode, Spezialisierung, Aura

Die Klassische Moderne, verstanden als die bestimmende kulturelle Neuerung der letzten 120 Jahre, hat zu tiefgreifenden Veränderungen im Alltagsleben der Europäer geführt, angefangen von der veränderten Sicht auf die eigene Person (Psyche, Eigenverantwortlichkeit, Sinnsuche), der Stellung des Individuums in der Gemeinschaft (Strahlkraftverlust von theologischen Weltklärungsmodellen, demokratische Beteiligungsformen, Bedeutung von Bildung), die Verknüpfung des Individuums mit anderen (im wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Bereich), seinen Einflussmöglichkeiten (Öffentlichkeit, Parteien, soziale Netzwerke) bis hin zu den Auswirkungen einer vielfältig globalisierten Welt (Auswirkungen auf die Konsumwelt, die Arbeitswelt und die kulturelle Vielfalt). Diese Entwicklung wurde und wird, so die Grundthese dieses IMAGE-Bandes, von Bildern nicht nur begleitet, sondern durch sie erst möglich gemacht. Gottfried Boehm lässt eine solche Leseweise in seinem Buch *Was ist ein Bild?* bereits 1995 anklingen (BOEHM 1995: 13ff., sowie 36ff.), konzentriert sich dann in der Betrachtung vor allem auf die andersartigen Umgangsweisen mit Bildern, bzw. deren Deutung in der Moderne.<sup>3</sup>

Die Herstellung von Bildern, unabhängig von deren medialen und kategorialen Formen, ist immer gegenwartsbezogen,<sup>4</sup> die Bilder zeigen und

---

<sup>2</sup> Auch wenn die Klassische Moderne vorbei ist und bereits die ›Zweite Moderne‹ (Ulrich Beck) oder die ›Postmoderne‹ (bspw. Jean-Francois Lyotard) ausgerufen wurden, wirken die kulturellen Verhaltensweisen im Alltag doch langsamer als ursprünglich gedacht.

<sup>3</sup> Die Sichtweise, dass die Bilder der Moderne ggf. auch andere Bilder *sind*, bleibt in den Betrachtungen des Buches weitgehend außen vor.

<sup>4</sup> Jedes, ggf. dem Kitsch zuzuordnende Ölgemälde eines Konzernlenkers steht in der Moderne in einer direkten Beziehung zur jeweils aktuellen Mediensituation, weil es sich abgrenzen will und muss. Die Konkurrenz, bspw. zur Fotografie, bestimmt damit notwendigerweise auch die Herstellung und Rezeption dieses Ölbildes. Diese Abhängigkeit – das eine Medium immer in seiner Relation zu anderen Medien denken und nutzen zu müssen – ist so stark, dass schon am Ende der 1960er Jahre, die Fotorealisten ihrerseits Fotografien abgemalt und hierzu auch deren technische und fehlerbehaftete Eigenarten (Unschärfe, Farbsäume, Kratzer etc.) aus den Vorlagen übertrugen (vgl. MEISEL 1989; SAGER 1973). Mag sein, dass bald die ersten Aufnahmen von Handyfotografien als Ölgemälde erscheinen.

beziehen sich auf die jeweils zum Herstellungszeitraum aktuelle Situation, sei das Dargestellte real oder fiktiv. Sie ›nutzen‹ jeweils aktuelle Codesysteme (konnotative und denotative) und entwickeln sich in Themenwahl und Vermittlungstiefe immer auch entlang ihrer Darstellungs- und Verbreitungsoptionen, bspw. unter Nutzung aktueller Farbverfahren, Drucktechniken, Möglichkeiten der Detailgenauigkeit oder anderer industrieller Standards, die über die massenhafte Verbreitung von Bildtechnik auch neue Gestaltungsstandards setzen (vgl. HELMERDIG/SCHOLZ 2006). Bilder zeigen Mode(n) und sind Mode(n) unterworfen:

Das »Bild« als ästhetisches Produkt bzw. Resultat ist der Mode und der Kunst gemein. Im »Bild« werden Mode und Kunst u.U. identisch, womit sich u.a. die Ausstellung und das zugehörige Katalogbuch »Chic Clicks« ausführlich beschäftigt haben. Die Modefotografie bringt längst nicht nur zu verkaufende Kleidung zur Geltung – dies vielleicht sogar am wenigsten – sondern schafft Atmosphären, in denen sich ein semantisches Programm an Haltungen, Posen, Befindlichkeiten und Stimmungen entfalten kann, das zu Nachahmung und Identifikation ermuntert. (ZİKA 2010: 100)

Die Bilder, insbesondere die über Mode(n), dienen immer auch der Erstellung, Entwicklung und Verfeinerung von ›Unterschiedsreizen‹, die im urbanen Raum der Moderne notwendig scheinen.

Wo die quantitative Steigerung von Bedeutung und Energie an ihre Grenze kommen, greift man zu qualitativer Besonderung, um so, durch Erregung der Unterschiedsempfindlichkeit, das Bewußtsein des sozialen Kreises irgendwie für sich zu gewinnen: was darin schließlich zu den tendenziösesten Wunderlichkeiten verführt, zu den spezifisch großstädtischen Extravaganzen des Apartseins, der Kaprice, des Pretiösentums, deren Sinn gar nicht mehr in den Inhalten solchen Benehmens, sondern nur in seiner Form des Andersseins, des Sich-Heraushebens und dadurch Bemerklichwerdens liegt – für viele Naturen schließlich noch das einzige Mittel, auf dem Umweg über das Bewußtsein der anderen irgend eine Selbstschätzung und das Bewußtsein, einen Platz auszufüllen, für sich zu retten. (SIMMEL 2010: 22)

Simmel beschreibt, dass auf der großstädtischen Bühne der Konkurrenz die Individualität der Bewohner zwangsläufig entsteht, eben als Spezialisierung, als Verfeinerung und als Antwort auf äußeren Druck. Er spricht davon, dass beide Unterformen des Individualismus, die »individuelle Unabhängigkeit« und die »Ausbildung der persönlichen Sonderart« (SIMMEL 2010: 24) nur auf die qualitative Veränderung der Lebensumwelt in der Großstadt zurückzuführen ist. Der urbane Raum ist hier also nicht nur ein ›Raum von Möglichkeiten‹, sondern er erzeugt auch erst die Handelnden, eben jene Wesen, die zur Spezialisierung und Verfeinerung gezwungen sind, und das sind die Individuen. Wesentliches Mittel dieses Individualisierungsprozesses sind Bilder. Erst sie, als zeigende Geste eines Trends und als selbsthergestellter Beweis der eigenen Individualität (zumindest ihrer wahrnehmbaren Oberfläche) ermöglicht dem urbanen Menschen die Reflektion, d.h. die Kontrolle von eingesetzten Mitteln zur Spezialisierung, die richtige Mischung der verwendeten Stile und die Beobachtung ihrer Wirkung im sozialen Verkehr. Die Visualisierung des eigenen Auftretens und ggf. dessen mediale Verbreitung muss zugleich als die Option des urbanen Menschen gelten, einen sozialen Kreis für sich ge-

winnen zu können, sei es als fotografierte *Carte de Visite* im ausgehenden 19. Jahrhunderts oder als *Fotoliste (Timeline)* im eigenen Facebook-Konto.

Zur Kontrastierung sei an Walter Benjamins Definition der ›Aura‹ erinnert, um die Besonderheiten moderner Bildphänomene und Nutzungsformen in ihrem Anderssein zu erläutern.

An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. (BENJAMIN 2003: 15)

Benjamins Aussage mag zunächst als kritisch charakterisiert werden. Er schreibt erläuternd weiter: »Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener« (BENJAMIN 2003: 15). Für Benjamin kommt die technische Reproduktion von Bildern dann einer ›Entschälung‹ der Dinge, einer »Zertrümmerung der Aura« (BENJAMIN 2003: 15f.) und der Veränderung der Realität gleich. »Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung« (BENJAMIN 2003: 16). Ausgehend von technischen Bildverfahren analysiert er das Verhalten der »Teilnehmenden« (BENJAMIN 2003: 39) und unterstellt der ›Masse‹ der Bildbetrachter eine rein konsumierende Einstellung, die er als ›Zerstreuung‹ bezeichnet und behauptet: »Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich« (BENJAMIN 2003: 40). Er zeichnet dieses Bild vom Bild – verstanden als die flüchtige und jederzeit wiederholbare visuelle Reproduktion – als Versuch, die »Liquidation des Traditionswertes am Kulturerbe« (BENJAMIN 2003: 14) zu erläutern, und äußert sein Bedauern darüber. Zugleich stellt er eine Verbindung zwischen medialer und sozialer Krise her.

Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. (BENJAMIN 2003: 13f.)

Benjamin schließt von der Medientechnik auf die politisch-soziale Gegenwart der 1930er Jahre. Aus dem Vorhandensein von (zerstreuenden) Massenbildern entsteht der Zirkelschluss einer (bloßen) Massenbewegung, die erstere wiederum zur Liquidierung der Kulturwerte der letzteren missbraucht. Benjamin scheint es als einen sich verstärkenden Kreislauf der Gewöhnung anzusehen, ohne dass hierfür Ausstiegchancen des Individuums genannt werden.

Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt,

sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter. (BENJAMIN 2003: 41)

Benjamins Feststellung, dass der Reproduktion die ›Aura‹ fehlt, besitzt zweifelsohne eine, nennen wir sie vorsichtig, ›negative‹ Sichtweise auf das Bild bezüglich seiner Verwendung als Massenware und Massenmedium. Die ›Aura‹ mag im Alltag der Moderne auch Ballast sein. Genau diese fehlende Aura könnte in der Moderne ein Vorteil sein, führt dieses in der realen Welt der westlichen Zeitgenossen doch zu einer erleichterten Adaption und Einpassung mangels der Notwendigkeit, diese Erfahrung auch selber gemacht haben zu müssen. Ernst Cassirers Feststellung

Jeder Organismus, auch der niedrigste, ist nicht nur, in einem vagen Verstande, an seine Umgebung »angepaßt«, sondern in diese Umgebung ganz und gar »eingepaßt«. Entsprechend seiner anatomischen Struktur besitzt er ein bestimmtes »Merknetz« und ein bestimmtes »Wirknetz«. Ohne das Zusammenspiel und das Gleichgewicht zwischen diesen beiden Systemen oder Netzen könnte der Organismus nicht überleben. (CASSIRER 2007: 48)

weist hier – gleichermaßen – auf das Ziel und die Methoden der menschlichen Wahrnehmung hin, die eben keine Unterhaltungsfunktion (oder Benjaminsche ›Echtheitsübung‹), sondern eine Überlebensfunktion ist. Cassirer schreibt weiter: »Der Mensch hat gleichsam eine neue Methode entdeckt, sich an die Umgebung anzupassen« (CASSIRER 2007: 49). Hieraus entwickelt er seine (für das Jahr 2013 anachronistisch anmutende) Konzeption des menschlichen ›Symbolnetzes‹, dass zwischen Reizaufnahme (Merknetz) und Reizreaktion (Wirknetz) vermittelt. Symbole – und auch Bilder gehören hierzu – dienen der Anpassung des Menschen an die Umwelt. Sie tun dieses in zweierlei Hinsicht: als Werkzeuge zur Vermittlung bzw. der Anpassung und als Ausdrucksmittel der Individuen gegenüber dem Kollektiv.

Zusammenfassend für unser Thema kann festgehalten werden, dass Bilder, auch wenn sie massenhaft auftreten, austauschbar sind und weitgehend unabhängig von der Beschaffenheit der dort abgebildeten Realwelt fungieren, sie es jedoch als ›Symbole‹ ermöglichen, dass sich das Individuum an die reale Welt annähern kann. Bilder in der Moderne erscheinen in dieser Interpretation also weniger als eine Möglichkeit zur Darstellung von An- oder Abwesendem (das Bild als Speichermedium), sondern eher als Werkzeuge in einem (permanenten) Anpassungsprozess der Nutzer.

Ein Symbol ist nicht nur universell, es ist auch höchst variabel. Ich kann die gleiche Bedeutung in verschiedenen Sprachen ausdrücken, und auch in den Grenzen einer einzigen Sprache läßt sich ein bestimmter Gedanke oder eine bestimmte Idee mit gänzlich unterschiedlichen Wörtern ausdrücken. (CASSIRER 2007: 64)

Das, was Cassirer hier Wörtern zugesteht, gilt begrenzt und bezüglich ihrer Wirkung im Alltag auch für ›Bilder der Moderne‹. Sie sind, im Gegensatz zu Signalen, nicht an ein materielles Ding oder eine bestimmte Bedeutung gebunden, sondern können übersetzt und transformiert werden. Damit ermöglichen sie bspw. Visionen, Vorausschau, Annahmen von etwas, Fantasie und Kreativität und eben auch die von Cassirer eingangs festgestellte ›Einpas-

sung« des Organismus (mithilfe von Bildern). Und wenn er feststellt, dass »kennzeichnend für das menschliche Symbol [...] nicht seine Einförmigkeit, sondern seine Vielseitigkeit und Wandelbarkeit« (CASSIRER 2007: 65) ist, dann bedeutet das in der Übertragung auf Bilder, dass die Veränderbarkeit, die Interpretierbarkeit und letztendlich auch die Unsicherheit gerade die Stärke des Symbols bzw. des Bildes darstellt.

Eine wesentliche Leistung der Klassischen Moderne liegt darin, Bilder zunehmend »anpassungsfähiger« gemacht zu haben, indem sie sie – ganz in Benjaminscher Leseweise – »zertrümmert« und »aushöhlt«. Diese Bilder verweisen zunehmend weniger auf die materielle Welt, gestatten es dem großstädtischen Individuum allerdings die (externe) Rückmeldung, die (selbstspiegelnde) Reflektion und die (suchende) Neuausrichtung – ganz im Simmelschen Sinn – zu verfeinern.

Die Bilder der Moderne sind in besonderer Weise auf komplexe Erläuterungen ihres Kontextes angewiesen, doch so hohl, so leer, so ritualisiert und so interpretationswürdig sie zuweilen auch wirken mögen, sorgen sie zugleich für die Anpassungsfähigkeit des Individuums an das Kollektiv, und vice versa. Die »Spezialisierung« der Individuen (Simmel) ist zum einen eine Adaptionleistung an den urbanen Kontext und bietet zum anderen die Freiheitsgrade eines weitgehend selbstbestimmten Lebens. Die Bilder der Moderne übernehmen in diesem Prozess vor allem eine soziale Funktion, indem sie die Spiegelung des Selbst und die Darstellung des Anderen auf derselben medialen Ebene stattfinden lassen.

## 2. Welt durch Bilder. Rhythmus, Form, Gemeinschaft

Bilder verbreiten Verhaltensweisen, Perspektiven, kollektive Interessen, Tabus und Ideale. Die Bilder der Moderne zeigen in Zeitung, Bildband, Ausstellung und Film, wie unterschiedliche urbane Gruppen miteinander leben können, sie besitzen eine Vorbildfunktion. Zugleich verweisen sie auf den schon im ausgehenden 19. Jahrhundert gefühlten Umstand der unvermeidlichen Verzahnung aller Beteiligten. An dieser Stelle ist an die Filme der 1920er und 1930er Jahre zu erinnern, wie bspw. *Metropolis* von Fritz Lang (1926) oder die beiden *Olympia*-Filme von Leni Riefenstahl (1938), die – wenn auch in völlig unterschiedlicher Konsequenz für das Individuum – Menschenmassen zeigen und diese – in der visuellen Darbietung – als rhythmisch agierende Gruppe definieren. Oder anders gesagt: Die dort gezeigten (Film-)Bilder definieren »Gruppe« als Menge jener Elemente, die mit gleicher Geschwindigkeit, in gleicher Richtung, in ähnlicher Farbe und Form agieren.<sup>5</sup> Die »Gruppe« entsteht

---

<sup>5</sup> Das entspricht den gestaltungsrelevanten »Wahrnehmungsgesetzen« (definiert bspw. durch WERTHEIMER 1923 oder KOFKA 1935). Im hier vorliegenden Fall ist es die »Gruppierung nach dem gemeinsamen Schicksal, d.h. unter gleichen Bedingungen werden Objekte, die sich in die gleiche Richtung bewegen, von der menschlichen Wahrnehmung als zusammengehörend wahrgenommen.

nicht durch eine gemeinsame Absicht, ein Ziel oder eine Überzeugung, sondern aus ihrem visuell wahrnehmbaren Verhalten und dazu zählen insbesondere Kontraste, Bewegungsrichtungen und Dynamik. Aus einer vormals gemeinsamen Überzeugung wird ein *Motiv*, aus einer Gruppe wird eine *Bewegung*. Ganz im bildgestalterischen Sinn wird daher zur Gruppe, was visuell wahrnehmbar gemacht werden kann.<sup>6</sup>

Exemplarisch kann diese Veränderung an Walther Ruttmanns Film<sup>7</sup> über Berlin aus dem Jahr 1927 nachgewiesen werden. Ruttmann zeigt auf der Basis experimenteller Musik- und Filmbildzuschnitts die Verwobenheit des urbanen Lebens in den 1920er Jahren in Deutschland. Wesentliches Gestaltungsmittel ist der *optische Rhythmus*, den er durch die Aufnahme von kreisenden, laufenden und stampfenden Bewegungsformen zeigt. Diese z.T. wiederholten Szenen werden verdichtet, indem Distanzen verdeutlicht werden, bspw. durch Zugfahrten oder Fahrzeuge, die direkt auf die Zuschauer in das Objektiv hineinsteuern. Allgegenwärtig ist auch die Verdichtung durch die Potenzierung menschlicher Lauf- oder Handbewegungen. Die kapitelweise Montage der z.T. nur 4 bis 5 Sekunden langen Einzelszenen führt zu einem imaginären Tagesablauf dieser Großstadt, die bei nach Hause torkelnden Nachtschwärmern beginnt und nach 65 Minuten im visuellen Rausch diverser Kabarettaufführungen endet.

Ruttmanns Darstellung der Metropole als die Gleichzeitigkeit von konkurrierenden und unvereinbaren Bewegungen – die Mentalitäten der Menschen kann der Film nicht abbilden – führt aber nicht nur zu einer Collage urbaner Lebensentwürfe, sondern fokussiert auf die – zumindest visuell gültige – Lösung: Funktionsfähigkeit entsteht *durch* einen gemeinsamen Rhythmus. Der »Kern der Metropole« ist Rhythmus. Das Leben in der Großstadt wird von der gemeinsamen Taktung bestimmt, d.h. von der abgestimmten Gleichzeitigkeit einer Vielzahl von bestimmten (und damit bestimmbar) Einzelhandlungen. Dieses Verhalten basiert nicht auf der Ebene der Traditionen, sondern aus der schieren Notwendigkeit der täglichen Versorgung einer Großstadt mit Nahrungsmitteln, Energie und Informationen. Dieser Rhythmus wird zum einen vorgegeben – eben durch die allgegenwärtige Uhr<sup>8</sup> –, zum anderen wird er ausgehandelt, bspw. als Mode, als Trend oder als Kunst.

In diesem Film habe ich nur das Bild sprechen lassen, das absolute Bild, abstrakt aus dem Filmischen heraus gesehen und entwickelt. Ich habe bildliche Motive rhythmisch so abgestimmt, dass sie ohne Handlung handelten und sich die Gegensätze von selbst

---

<sup>6</sup> Was dann auch als wesentliches Motiv für die Entwicklung der Gestaltungsprofessionen, des Marketing und der Propaganda zu gelten hat. Das Wissen um die Notwendigkeit der Selbstinszenierung geht mit der Professionalisierung von »Image« einher.

<sup>7</sup> *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Regie: Walther Ruttmann, 65 Min, Deutschland, UA 1927.

<sup>8</sup> An dieser Stelle sei zugleich an eine Bemerkung von Georg Simmel aus dem Jahr 1903 zur Bedeutung der Uhr erinnert: »Wenn alle Uhren in Berlin plötzlich in verschiedener Richtung falschgehen würden, auch nur um den Spielraum einer Stunde, so wäre sein ganzes wirtschaftliches und sonstiges Verkehrsleben auf lange hinaus zerrüttet. Dazu kommt, scheinbar noch äußerlicher, die Größe der Entfernungen, die alles Warten und Vergebenskommen zu einem gar nicht aufzubringenden Zeitaufwand machen. So ist die Technik des großstädtischen Lebens überhaupt nicht denkbar, ohne daß alle Tätigkeiten [sic] und Wechselbeziehungen aufs pünktlichste in ein festes, übersubjektives Zeitschema eingeordnet würden« (SIMMEL 2010: 13).

ergaben. Mein Bemühen ging dahin, eine in sich geschlossene Kunstform zu erhalten.  
(RUTTMANN 2008: 2)

Ruttman bestimmt seine visuelle Filmhandlung durch die Montage von Formen, Grautönen und Bewegungsrichtungen erst am Schneidetisch, zugleich visualisiert er gesellschaftliche Ideale in einer für Zeitgenossen nachvollziehbaren, wenn auch fiktiven Realität. Ruttman macht, was Benjamin befürchtete, er entleert die gezeigte Bewegung von seinen eigentlichen Motiven und visualisiert damit das Ideal eines ›geführten‹ Gemeinwesens, das durch ›Bewegung‹ und nicht durch Tradition geleitet wird.<sup>9</sup>

Nun mag das frühe 20. Jahrhundert als besonders anfällig für Führungsversprechen und plumpe Bildgestaltung gelten, im Endstadium der Klassischen Moderne ist die Prägung der Gesellschaft und ihrer Mitglieder mittels Bilder nicht weniger häufig zu finden. Jacques Tatis Film *Playtime*<sup>10</sup> zeigt in vielfältiger – und überhöht ironischer – Form, die Vor-Bildlichkeit von Bildern in ihrer Austauschbarkeit, Inhaltsleere und collagenhaften Gestaltungsform. Die Werbeplakate der touristisch interessanten Weltstädte, wie bspw. London, Mexiko oder Rom werden mit dem immer gleichen Hochhaus (das industrielle, glatte, beton- und glasverwendende Architekturideal eines Walter Gropius oder eines Le Corbusier) ausgestattet, die dann kleine, individuelle ›Erweiterungen‹ in Form der Tower Bridge, der Regenbogenkokarde Mexikos und des Kolosseums erhalten. Bildinformation wird als Zusammenstückelung modernistischer Accessoires mit inhaltsbefreitem, also beliebig adaptierbarem Lokalkolorit definiert und so auch gezeigt. Tati nimmt damit Bezug auf eine Welt der 1960er Jahre, die ein Unbehagen gegenüber der selbstgeschaffenen Moderne besitzt, verweist aber zugleich auf die Vorbildfunktion solcher Bilder in der Realwelt. Das Ruttmannsche Konzept der Rhythmisierung des kollektiven Lebens kommentiert und kontrastiert Tati in der Abschlusszene von *Playtime*, die einen Kreisverkehr zeigt, der die beteiligten Menschen und Fahrzeuge in einem (um sich selber kreisenden) Verkehrsfluss festhält und ihnen gleichzeitig vorgaukelt, als Individuum weiterzukommen. Ob als Werbeplakat oder als Bild vom Kreisverkehr, immer zeigen die Bilder der Moderne – sei es als ernstgemeinte Dokumentation oder als Parodie – die Austauschbarkeit von Menschen, Orten und Empfindungen.

Als Besonderheit der Moderne muss gelten, dass Bilder konsequenterweise die Vorstellung von Individualität (als Wert für den Einzelnen) massenhaft verbreiten, um zugleich über massenkommunikative Mittel, bspw. Fernsehen, Illustrierte, Film, genau die durch die zunehmende Individualisierung prinzipiell aufgehobene Verbindlichkeit über Marken (politische, religiöse und kommerzielle) als Ersatzvertrauen und (temporäre) Gruppenzugehörigkeit neu zu installieren. Die gesamte Werbung in der westlichen Kultur basiert seit den 1920er Jahren hierauf, und die vielen ›Mythen des Alltags‹ (BARTHES 1964: 76ff.) besäßen eine eher kleine Reichweite, gäbe es keine Bil-

<sup>9</sup> Ruttman arbeitete nach 1933 auch für die nationalsozialistische Propaganda mit Filmen wie, bspw. *Metall des Himmels* (1935), *Blut und Boden* (1940), *Deutsche Panzer* (1940).

<sup>10</sup> *Playtime*, Regie: Jacques Tati, 119 Minuten, Italien/Frankreich, Uraufführung 1967.

der. Wer konnte sich 1955 schon einen Citroen DS 19 des Designers Flaminio Bertoni leisten? Auch hier ist die Visualisierung der ›Göttin‹<sup>11</sup> als Ikone und begehrenswertes Objekt die eigentliche kulturelle Leistung, bspw. als Gano-venvehikel,<sup>12</sup> als Werbevisualisierung<sup>13</sup> oder als Zeitungsillustration.<sup>14</sup>

Dieses Paradox der Moderne, einen Menschentypus zu zeigen und zu fördern, der sich durch Unabhängigkeit, Individualität und Selbstorganisation auszuzeichnen hat, und gleichzeitig über die Kommerzialisierung (als Marke, als Mode oder als mediale Inszenierung) genau diese Absicht zu konterkarieren, ist nur dann zu erklären, wenn die Visualisierung als eine bewusste Form der De-Materialisierung verstanden wird. Fotografische Bilder spiegeln und verweisen, aber sie besitzen keinen fixierten Inhalt wie bspw. Piktogramme, bei denen ein – proportional veränderbares – Zeichen eine Handlungsanweisung repräsentiert. Deshalb eignen sie sich besonders für eine Gesellschaft im Umbruch, die eine scheinbar objektive, weil mechanische, Dokumentation ihrer subjektiven Lebensentwürfe benötigt. Insofern müssen auch Feststellungen zu aktuellen Bildverwendungen – wenn auch zur Moderne nicht mehr im engeren Sinne dazugehörend – Beachtung finden. Norbert Bolz schreibt 1993:

Bisher mußte man diese anderen Welten phantasieren, heute kann man sie errechnen. Cyberspace heißt ja nichts anderes als »kybernetischer Raum« – Informationsprozesse, Rückkopplung und Steuerung in drei Dimensionen. So wird etwas lange schon Geträumtes technisch möglich: in Bilder einzutreten. Kollektive Halluzinationen sind so alt wie die Kultur – aber Cyberspace macht sie erstmals bewußt gestalt- und steuerbar. (BOLZ 1999: 214)

Die computergenerierten Bilder, insbesondere in ihrer kurzfristigen Verfügbarkeit, Manipulierbarkeit und Allgegenwart, sind scheinbar anders als die Bilder eines Lionel Feininger oder Pablo Picasso, die fantastische Ansichten und Perspektiven auf die Welt zeigten bzw. konstruierten. Der Cyberspace ermöglicht den »Eintritt des Beobachters in den Bildraum« (BOLZ 1999: 215) und Bolz verweist auf die lange Tradition einer Darbietung von Allsicht, beginnend beim mittelalterlichen Spektakel, über das neuzeitliche Diorama und Panorama bis zum 3D-Kino und dem CAVE. In diesem Zusammenhang verschmelzen ja nicht nur Science und Fiction miteinander, es verschmelzen Realität und Vorstellung der Betrachter zu einer Ebene der Nutzung, denn am Ende findet alles auf der gleichen medialen Ebene, als ein Bild, statt. Bolz stellt fest: »Hier macht sich ein ungegenständliches Genießen fest. Es geht uns nicht mehr um Zweck und Funktion, sondern um Erlebnis und Emotion« (BOLZ 1999: 217) und resümiert am Ende resigniert: »Wer wirklich etwas erleben will, sucht dieses Erlebnis eben nicht mehr in der empirischen, sondern in der

---

<sup>11</sup> Das Aussprechen des Autonomens ›DS‹ ergibt im Französischen eine Klangähnlichkeit zu ›Déesse‹, der Göttin (vgl. BARTHES 1964: 76).

<sup>12</sup> Citroen in dem Film *Le samurai* (1967). Unter: [http://www.imcdb.org/vehicule\\_24136-Citroen-DS-19-1960.html](http://www.imcdb.org/vehicule_24136-Citroen-DS-19-1960.html)

<sup>13</sup> <http://storm.oldcarmanualproject.com/citroends191956.htm> [letzter Zugriff: 10.04.2013].

<sup>14</sup> [http://fotos.autozeitung.de/462x347/images/bildergalerie/2007/07/1960\\_DS19\\_ID19\\_Werbung\\_04.jpg](http://fotos.autozeitung.de/462x347/images/bildergalerie/2007/07/1960_DS19_ID19_Werbung_04.jpg) [letzter Zugriff: 10.04.2013].

virtuellen Realität; sie ist formbar und weniger störanfällig. Und wer tief fühlen will, geht ins Kino« (BOLZ 1999: 217).

Auch wenn Wolfgang Welsch eine gänzlich andere Konsequenz als Norbert Bolz aus der Digitalisierung der Lebensumwelt zieht – er prognostiziert eine zunehmende Körperlichkeit gerade *aufgrund* der Digitalisierung – so prägt für ihn in der Gegenwart die ›Medienvorbildlichkeit‹ die Realwelt.

Viele Realereignisse werden heute von vornherein im Hinblick auf ihre mediale Präsentierbarkeit inszeniert. Das gilt für Protestaktionen ebenso wie für Kulturveranstaltungen. Ähnliches ist hinsichtlich der Selbstgestaltung der Individuen festzustellen. Da Persönlichkeitsformung in der modernen Welt vorwiegend anhand von Leitbildern der Medien erfolgt, begegnen wir im Alltag zunehmend medientypisch geprägten Figuren. Durch derlei Rückwirkungen prägen Mediengesetze die Realbestände der Wirklichkeit. Nicht nur die mediale Darstellung der Wirklichkeit, sondern die außer-mediale Wirklichkeit selbst ist fortan von medialen Bestimmungstücken durchzogen. (WELSCH 1995: 231)

Diese Form der Erschließung der Welt über bzw. mittels elektronischer Medien führt, trotz schnellerer Informationsfolge, vernetzter Kommunikation und (zumindest theoretisch) vertiefter Recherchemöglichkeiten des Individuums, für Welsch nicht zu mehr Betroffenheit, Engagement und Verbindlichkeit, sondern zu Indifferenz. Dieses Ausweichverhalten gegenüber Bildern und ihrem Inhalt sei eher ihrem massenhaften Vorkommen, ihrer wiederholbaren Sensationsbefriedigung und ihrer Vermischung von Bericht und Unterhaltung geschuldet.

Wirklichkeit verliert – ich beschreibe eine Tendenz – an Eindringlichkeit, Gewichtigkeit und Verbindlichkeit. Sie wird zunehmend als leicht, veränderlich, verschiebbar begriffen. Wir nehmen die Wirklichkeit nicht mehr für ganz so wirklich, nehmen sie nicht mehr ganz so ernst wie ehemals. Unsere Einstellung zu ihr wird zunehmend, wie wenn Wirklichkeit weithin Virtualität oder Simulation wäre. Und das zieht natürlich eine Veränderung unserer Verhaltens- und Handlungsweisen nach sich: auch diese werden zunehmend simulatorisch, veränderlich, austauschbar. (WELSCH 1995: 231)

Welsch gelangt zu der Feststellung, dass die spezifischen Auswirkungen elektronischer Medien, – und die Bilder gehören sehr prominent dazu – zu einer Aufwertung nicht-elektronischer Erfahrungen führen werden.

Zwar vermögen die elektronischen Medien auf *alle* Gegenstände zuzugreifen aber – wie jedes andere Medium auch – nur nach ihrer eigenen Art. Anders gesagt: Die elektronischen Medien bieten gewiß wundervolle Möglichkeiten. Aber nicht alle Möglichkeiten. (WELSCH 1995: 232)

Das nicht-wiederholbare – nicht visualisierbare, aufzeichnenbare, festhaltbare, fotografier- oder malbare – Ereignis wird mit besonderer Bedeutung, eben dem Nimbus des Einzigartigen und des Unwiederholbaren, aufgewertet.

Gerade die mediale Untangierbarkeit, die Souveränität und Eigensinnigkeit der Körper entdecken wir gegenwärtig im Kontrast zur Mediatisierung der Welt neu. [...] Der Leib ist ein konservatives Element, und er bleibt eine Bedingung all unserer Vollzüge. (WELSCH 1995: 233)

Wolfgang Welsch beschreibt im Grunde genommen eine Welt, die Medien bzw. Bilder benötigt (und zur Konstituierung von massenhafter Individualität benötigt hat) und diese zugleich hinter sich lässt, da nun im Körper des Indi-

viduums (und in seinem anhängigen Geist) selber, die neue Orientierung zu suchen sei. Hier ist also zu vermuten, dass die Bilder des aktuell beginnenden 21. Jahrhunderts wiederum deutlich andere sind als diejenigen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>15</sup>

### **3. Die Moderne als Bildwelt. Individualität, Durchsicht, Konnektivität**

Im Folgenden soll die Bedeutung und Wirkungsmacht von Bildern in der Moderne an zwei Positionen verdeutlicht werden. Beide Positionen verbindet, dass Welt nicht per se vorhanden ist, sondern als inneres wie äußeres Bild von etwas konstruiert wird und zugleich die auslösenden Reize der Konstruktion wiederum Bilder (und eben nicht nur Augeneindrücke), und zwar explizit Bilder, sind.

Erwin Panofsky beschreibt<sup>16</sup> in seiner Abhandlung über die Entstehung der Zentralperspektive die unterschiedlichen Raumvorstellungen in Antike und Neuzeit, die er mit den beiden Begriffen ›Aggregatraum‹ und ›Systemraum‹ (vgl. PANOFSKY 1985: 109) verdeutlicht. In der antiken Darstellungsweise ständen die Objekte ohne ein gemeinsames Bezugssystem, bspw. definierte Distanzen, räumlich begründete Proportionen, Verdeckungen, gemeinschaftliche Licht- und Schattenwürfe, nebeneinander, »daß der Raum nicht als etwas empfunden wird, was den Gegensatz zwischen Körper und Nichtkörper übergreifen und aufheben würde, sondern gewissermaßen nur als das, was zwischen den Körpern übrigbleibt« (PANOFSKY 1985: 109). Während diese antike Bildraumvorstellung objektorientiert ist, zeichnet sich die moderne Raumschauung dadurch aus, dass sie den Zwischenraum nicht nur beachtet, sondern ihn vielmehr zum (die Bildobjekte) verknüpfenden Substrat macht. Indem sie eine verbindende visuelle ›Einheit‹ sucht, erschafft die Moderne bspw. die Horizontlinie, den gemeinsamen Maßstab, die regelgeleitete Veränderung von Farbe und Form für Raumdarstellungen sowie die gleiche Lichtsituation für die gesamte Bildszene. Zugleich verweist Panofsky darauf, dass die Denk- und Rechenmodelle für ein die gesamte Welt umfassendes Koordinatensystem seit der Antike vorhanden waren, es jedoch eine abweichende Vorstellung davon gab, ob dieses Wissen auf einen homogenen Raum auch angewendet werden sollte. Die Raumvorstellung einer Epoche wird für Panofsky zum Indikator einer Weltvorstellung (PANOFSKY 1985: 110). Als erste vollständige Umsetzung der neuzeitlichen Raumvorstellung (und in

---

<sup>15</sup> Vgl. die veränderte Funktion von Fotografien im Digitalzeitalter, in der Handybilder vor allem zur Konstituierung und Rückversicherung der *Fotografierenden* dienen, während das Bild in der Epoche des klassischen Silberbildfilms in erster Linie der Dokumentation der *Fotografierten* diene (vgl. HELMERDIG/SCHOLZ 2006: 90ff.).

<sup>16</sup> »Die Perspektive als ›symbolische Form‹ wurde 1925 als Vortrag in der Warburg Bibliothek an der Universität Hamburg gehalten und 1927 verlegt« (vgl. PANOFSKY 1927).

gewisser Weise eben auch neuzeitlichen Weltvorstellung) sieht er Jan van Eycks Kirchenmadonna aus dem Jahr 1436:

Hier aber fällt der Beginn des Raumes nicht mehr mit der Grenze des Bildes zusammen, sondern die Bildebene ist mitten durch ihn hindurch gelegt, so daß er dieselbe nach vorn zu überschreiten, ja bei der Kürze der Distanz den vor der Tafel stehenden Betrachter mitzuumfassen scheint: Das Bild ist in den Maßen und in dem Sinne zum ›Wirklichkeitsausschnitt‹ geworden, daß der vorgestellte Raum nunmehr nach allen Richtungen hin über den dargestellten hinausgreift – daß gerade die Endlichkeit des Bildes die Unendlichkeit und Kontinuität des Raumes spürbar werden läßt. (PANOFSKY 1985: 119)

Die tatsächliche Neuerung der neuzeitlichen Bilder ist weniger die verfeinerte Maltechnik, die weltlichen Themenstellungen o. a., sondern dass mit Hilfe der Zentralperspektive (und der systemischen Ableitungen für Distanzen, Proportionen, Lichtverhalten) das Bild einen ›Wirklichkeitsausschnitt‹ imitiert. Der Raum vor dem Bild, und damit der Betrachter, wird Teil des Werkes, eine frühe Form der Immersionsansprüche der postmodernen Computergrafik. Der moderne Bildraum beinhaltet eine Paradoxie. Einerseits entsteht »nunmehr ein eindeutiges und widerspruchsfreies Raumgebilde von (im Rahmen der Blickrichtung) unendlicher Ausdehnung« (PANOFSKY 1985: 122) und dieses Raumgebilde wird anhand regelgeleiteter, mathematisch begründbarer Kriterien erstellt, ist im Rahmen des Menschenmöglichen also objektiv. Panofsky schreibt: »Die Anschauung des Universums ist gleichsam enttheologisiert« (PANOFSKY 1985: 122) und schafft, indem die subjektive Bildsicht nun objektiviert, regelgeleitet, beweisbar und bestimmbar wird, damit eine ›Distanz‹ zwischen Menschen und den (abgebildeten) Dingen. Andererseits führen genau diese mathematisch-exakten Herstellungsregeln zu einem ›subjektiven Blickpunkt‹ (PANOFSKY 1985: 123). Damit ist nicht nur die intime Bildwirkung eines auf Immersion fußenden Bildraumes gemeint – das wäre wenig mehr als eine Illusionsmalerei –, sondern vielmehr die visuelle Definition des ›Ichs‹ und seiner systemischen Integration.

Hochraum, Nahraum und Schrägraum: in diesen drei Darstellungsformen drückt sich die Anschauung aus, daß die Räumlichkeit der künstlichen Darstellung alle sie spezifizierenden Bestimmungen vom Subjekt aus empfängt, – und dennoch bezeichnen gerade sie, so paradox es klingt, den Augenblick, in dem (philosophisch durch Descartes und perspektiv-theoretisch durch Desargues) der Raum als weltanschauliche Vorstellung endgültig von allen subjektiven Beimischungen gereinigt ist. (PANOFSKY 1985: 125)

Der Betrachter steht jetzt nicht nur vor bzw. im Bildraum, wichtiger erscheint, dass nun *jede* Blickrichtung wirklichkeitskonform zu malen ist. Das Bild wird zum Ausschnitt eines, sich prinzipiell in alle Richtungen drehbaren Betrachters. Weil alles vom Menschen her zu Sehende regelgerecht und mechanisch darstellbar wird, eignet es sich zur objektiven Vermittlung subjektiver Ansichten. Die mathematisierte Zeichenkunst führt zu höchst individuellen und persönlichen Perspektiven, letztendlich zu einer »Richtungs-Indifferenz des Raumes« (PANOFSKY 1985: 125).

Erst, und das führt zu unserem Thema zurück, die regelgeleitete Zentralperspektive ermöglicht eine am Individuum orientierte Sicht- und Darstellungsweise. In der Moderne wird diese Form, insbesondere als Amateurfoto-

grafie ab 1900, nicht nur massentauglich, sie verändert über die Rezeption ihren eigenen gesellschaftlichen Kontext, sei es als generationenverbindendes Fotoalbum der eigenen Ahnen oder in seiner neuzeitlichen Digitalversion, als Tauschbilder einer Handygeneration, die sich in Bildern und Videos permanent gegenseitig kommentiert. Zusammenfassend bleibt aus Panofskys Aufsatz festzuhalten, dass visuelle Konventionen immer auch ein gemeinschaftsstiftendes Ereignis und damit mehr als nur eine Darstellungskonvention sind, sondern vielmehr ein weltanschauliches (im wahrsten Sinn des Wortes) Bekenntnis bilden. Zum Zweiten definiert und thematisiert die neuzeitliche Malerei die Ich-Position des Betrachters auf der Basis von Regeln, indem jede Blickrichtung und Raumdarstellung möglich wird und dieses zugleich die Immersion des Betrachters beinhaltet. Zum Dritten definiert, quasi nebenbei, die allgegenwärtige Herrschaft der Zentralperspektive in der Moderne einen (jeweils individuellen) Nullpunkt – eben den Standpunkt – in der Weltbetrachtung. Wie gelingt nun in einer Welt voller Subjekte und deren Ich-behaftete Wahrnehmung der Welt der Austausch? Wohl nur mithilfe regelgeleiteter, weil vergleichender Hilfswerkzeuge: mit Bildern, die den eigenen Standpunkt kommunizieren und zeitgleich so anpassungsfähig sind, dass andere Subjekte sie verstehen können, denen die ›Aura‹ fehlt.

Stefan Majetschak betont bezüglich der Wirkung eines Bildes insbesondere die Existenz einer ›Opazität‹ (vgl. MAJETSCHAK 2005). Von einer ›Transparenz‹, durch die jedes Zeichen auf etwas nicht Anwesendes verweist, sei sie jedoch zu unterscheiden, da sie sich als Trägermaterial selber auch zeige.

Die Rede von ›Opazität‹ des Bildes meint dabei, dass jedes Bild mit allem Sichtbar-Machen von etwas stets auch sich selbst zeigt – sozusagen seine medialen Eigenschaften als solche in den Blick rückt – und in dieser Hinsicht gerade nicht transparent und durchblickseröffnend, sondern für das Betrachterauge opak, d.h. durchblicksverweigernd, erscheint. Mit dem jeweils Gesehenen nehmen wir in dieser Dimension der Bildwahrnehmung immer auch bestimmte Eigenschaften der medialen Präsenz des Bildes wahr, etwa seine Flächigkeit oder – wie oftmals in Kunstbildern – Eigenschaften der Pinselführung oder das hervorstechende Leuchten bestimmter Farben. (MAJETSCHAK 2005: 179)

Halten wir fest: Bilder sind Objekte, die zwar ein Trägermaterial aufweisen – sonst wären sie keine dauerhaften Speicher der Daten –, zugleich wird diese Materialität in der Rezeption zugunsten der Vermittlung ignoriert. Dieser Umstand macht sie zu Medien, Panofsky bezeichnet diese Eigenschaft von Bildern als ›durchsichtige Ebene‹.

Denn die Darstellung eines geschlossenen und deutlich als Hohlkörper empfundenen Innenraums bedeutet mehr als eine gegenständliche Konsolidierung – sie bedeutet eine Revolution in der formalen Bewertung der Darstellungsfläche: diese ist nun nicht mehr die Wand oder die Tafel, auf die die Formen einzelner Dinge und Figuren aufgetragen sind, sondern sie ist wieder die durchsichtige Ebene, durch die hindurch wir in einen, wenn auch noch allseitig begrenzten, Raum hinblicken glauben sollen: wir dürfen sie bereits als »Bildebene« in dem prägnanten Sinne des Wortes bezeichnen. Der seit der Antike versperrte ›Durchblick‹ hat sich aufs Neue zu öffnen begonnen, und wir ahnen die Möglichkeit, daß das Gemälde wieder zum »Ausschnitt« aus einer unbegrenzten, nur der Antike gegenüber fester und einheitlicher organisierten Räumlichkeit wird. (PANOFSKY 1985: 116)

Panofsky koppelt die Bedeutsamkeit des neuzeitlichen Bildes an eine Medialität, die zwar nicht illusionistisch ist, aber das dort Gezeigte als einen wirklichkeitsnahen Ausschnitt einer individuellen Perspektive auf die Welt erscheinen lässt, er nennt es ›Bildebene‹. Bedeutsam ist dem Autor nun weniger die Feinheit der Darstellung als eher die darstellerischen Möglichkeiten, jede ›Ich-Position‹ in (und vor) das Bild zu integrieren. Majetschak sieht diesen Aspekt ebenfalls als bedeutsam an, addiert allerdings die Notwendigkeit einer Sichtbarkeit des Mediums selber als elementare Bedingung für die Bilderfahrung des Betrachters hinzu. Bildsinn entsteht erst durch den Dualismus von Transparenz und Opazität (vgl. MAJETSCHAK 2005: 179).<sup>17</sup> Bildwahrnehmung benötigt in diesem Sinne gerade die wahrnehmbare Materialität des Trägers, sei es als sichtbare Pinselführung im Gemälde, als körniges Silberbild, das eine Fotoreportage der 1970er Jahre auszeichnete, oder als (unterschwellig) haptische Qualität einer Buchseite. Der Blick auf (oder besser *in*) das Bild der Neuzeit geht durch das Bild ›hindurch‹, es ist eine transparente Bildebene und verweist wahrnehmungsnah auf die dort dargestellte Person oder den Sachverhalt. Damit verschwindet zunächst nicht nur das Trägermaterial (das ist bei allen Medien der Fall), sondern auch die Darstellung als Dargestelltes selber.

Hingegen beinhaltet das Bild der Moderne, und dabei ist Majetschak nur zu folgen, eine ›Komposition‹ aus illusionistischer Bildebene sowie eine, die Durchsicht verweigernde Opazität, die wiederum die eigene Medialität thematisiert. Er fasst diesen Umstand wie folgt zusammen:

Was Bildsinn für den jeweiligen Bildblick ist, konstituiert sich stets im Zusammenspiel zweier Momente: des Zeigens und des Sich-Zeigens des Bildes. Sonst hätten wir es entweder mit einem als Bildwahrnehmung gar nicht bewussten Gegenstands-Sehen oder aber mit einer transparenzlosen Wahrnehmung visueller Qualitäten zu tun. (MAJETSCHAK 2005: 184)

Insofern ist zu erklären, weshalb etwas im Bild, und zwar nur im Bild (nicht als schriftsprachbasierter Verweis) sichtbar wird: als Bildelement. Diese ›ikonische Sinnstiftung‹ verläuft »im Spannungsfeld zwischen bildlichen Selbst- und Fremdverweisen« (MAJETSCHAK 2005: 192; vgl. BOEHM 1995: 32f.). Es bedarf – so das Motiv dieses Artikels – nur noch der Beachtung eines kleinen Details, des Motives, das in der Selbstwahrnehmung des Betrachters liegt. Der Betrachter ist – in seiner Einbettung und seinem Wunsch nach ›Einpassung‹ (Cassirer) – der konstituierende Nullpunkt aller (Zentral-)Perspektiven,

---

<sup>17</sup> Majetschak begründet diese Besonderheit der Bilderfahrung u.a. mit dem Verweis auf konträre Medienformen, wie bspw. Sprache und Schrift. Insbesondere würde, so seine These, die sinnliche Präsenz der Schriftzeichen bei der Entschlüsselung keine Beachtung finden müssen, er sichert dieses durch ein Hegelzitat ab: (›Der ›eigene Inhalt der Anschauung und der, dessen Zeichen sie ist‹, gehen ja in diese Falle ›einander nicht an‹ (HEGEL 1969, § 458)« (MAJETSCHAK 2005: 189). Letzteres ist jedoch – alle Typografen und Designer können das belegen – falsch, die Wahl des Schriftentyps hat natürlich einen bedeutsamen Einfluss auf die Interpretation des Textinhaltes, der Font ist immer eine (leise) Bezugnahme auf die zu beachtenden kontextuellen Faktoren, so wie bspw. der Verzicht auf die Fraktur in Deutschland nach 1945 bei gleichzeitiger Bevorzugung der ›Univers‹ (als einer angeblich ›demokratischen‹ Antiqua-Schrift) ein politisches Statement war.

aller Repräsentationen, aller Transparenz und aller Opazität. Das, was bei Simmel als sozialer Druck zur ›Spezialisierung‹ bezeichnet wird und die (urbane) Moderne charakterisiert, ermöglicht das ›entleerte‹ Bild der Moderne (Benjamin), in dem es den (illusionistischen) Durchblick auf die Realität der vielen anderen Subjekte ermöglicht. Die Opazität – also die Wahrnehmung von Inhalt und Medium in jeder Betrachtungssituation – hilft dann wiederum bei der wesentlichen Unterscheidung von Bild und Realität.

#### 4. Überblick zu den Aufsätzen dieses Bandes

Das Themenspektrum des Gesamtbandes bewegt sich in den Bereichen Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, Medienwissenschaften, Psychologie, Mediensoziologie, Designgeschichte, Designwissenschaft, Ästhetik und Philosophie. Beispielhafte Fragestellungen sind:

- Was ist das Spezifische an bzw. in den Bildern der Moderne?
- Was macht letztendlich den basalen Kern von Bildern in der Dimension der Nutzung aus? Ist eine solche atomistische Sicht (basaler Anteil und gegenwartsbezogener Anteil) überhaupt zulässig?
- Lässt sich die Moderne (und damit jede andere Bildepoche) nur an den Bezügen und Darstellungsobjekten *im* Bild erkennen oder auch an den speziellen Vermittlungs- und Wirkungsformen?
- Welche Auswirkungen haben ›Komposition‹ und ›Szene‹ auf die Realwelt der Betrachter, bspw. als inhaltliche Fokussierung oder Einengung?
- Inwiefern ›leiten‹ Bilder Kollektive oder Gruppen an?

Drei Zugänge zur Fragestellung des Bandes werden hier vorgestellt. Zum Ersten existiert eine generelle Perspektive auf Bilder und ihre Wirkungsweisen. Hierzu werden Bilder in ihrer (selbst-)reflektierenden Funktion genutzt und untersucht. Zum Zweiten lässt sich anhand des Wirkungskreises von ›Kunst – Bild – sozialer Kontext‹ eine Disziplin in ihrem exemplarischen Bildgebrauch untersuchen. Der bildproduzierenden Kunst wird damit die besondere Funktion eines gesellschaftlichen Spiegels, oder zumindest einer Anzeichenfunktion für bestimmte soziale Konventionen, zugewiesen. Zum Dritten können konkrete Beispiele spezifisch moderner Bildnutzung festgestellt werden, diese Form beinhaltet zugleich die Beschreibung des jeweils zugrundeliegenden Aufgaben- oder Transformationsprozesses.

Ralf Bohn beschreibt die Differenz von Bild und Bildlichkeit als ein produktives Moment, in dem sich Selbstbildlichkeit entwickeln kann und zugleich die Problematik der Inszenierung des Spektakulären durch bspw. Bilder diskutieren lässt. Gerade Letzteres betrifft die Bildwissenschaft selbst. Hierzu werden Bilder als Gaben verstanden bzw. als ein ›Versprechen‹ definiert, an dem sich nicht nur eine bestimmbar Form der sozialen Inszenierung ausma-

chen lässt, sondern an deren tatsächlicher Einlösung sich das Bewusstsein und die Aufmerksamkeit der Nutzer der repräsentierten Sache in einer neuen Weise zuwendet. Das Bild wird damit nicht nur zu einem ›sozialen Ort‹ – nicht nur Medium an sich –, sondern auch zur ›Szene‹.

Alexander Glas legt die Zusammenfassung einer empirischen Studie zur Blickbildung und der Verknüpfung von Gesehenem mit den damit verbundenen sprachlichen Ausdrücken der Probanden vor. Er beschreibt die Eigenwahrnehmung der Betrachter und deren visueller Erziehung, zu deren Verbesserung insbesondere die unterschiedlichen Formen von Selbstbildungsprozessen erforscht werden müssen. Hierzu gehören neben der Verknüpfung von sinnlichem Eindruck mit der Sprache insbesondere die Relation von Blickbildung, Imagination und Begriffsbildung.

Dass das sichtbare Bild wesentliche unsichtbare Elemente besitzt, ist insbesondere für die Erklärung der Identitätsbildung in der Moderne bedeutsam, kommt es hier doch zu besonderen Wechselwirkungen zwischen Individuum und Gemeinschaft. Pamela Scorzin untersucht diese szenographischen Visualisierungsstrategien am Beispiel von Jeff Walls *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue*. Neben stereotypischen Vor-Bildern in gesellschaftlichen Konstruktions- und Transformationsprozessen, greifen hier schnell-flotierende visuelle Codes in die individuelle Identitätskonstruktion ein, und diese werden in besonderer Weise im Rahmen der Bildenden Kunst sichtbar. In gewisser Weise zeigt sich hierbei, dass Stereotypen, wie sie bspw. durch Massenkommunikation erzeugt werden, im Zuge der globalisierten Digitalisierung von Bildern durch rollengeleitete Prozesse abgelöst werden.

Heiner Wilharm zeigt anhand von Heideggers Bildbegriff, wie tief in der Moderne das Bilderverstehen und die Selbstsicht verbunden sein müssen. Das Bild wird hierzu als ›Eroberung der Welt‹ verstanden, in der nur das, was sichtbar ist, erobert, gepflegt oder konsequenterweise auch zerstört werden kann. Weltgeschichte ist so gesehen also eine Form der Bildgeschichte. Der Systemgedanke dieser Moderne bedeutet dann gerade, sich selber (als Betrachter und als Bilderzeuger) in diesem Weltbild zu erkennen, das Weltbild wird vom Menschenbild her definiert.

Dass die Bildwerke der modernen Kunst, hier am Beispiel von Kasimir Malewitsch erläutert, wiederum selbst erzählende *Bilder über die Kunst* benötigen, zeigt Norbert M. Schmitz in seiner Analyse der *Letzten Futuristischen Ausstellung »0,10«* in St. Petersburg 1915. Er untersucht, ob die Negation der gewöhnlichen Wahrnehmung, bspw. durch ein weißes oder schwarzes Quadrat, nicht doch eine zusätzliche konventionelle Unterstützung zum Verständnis benötigt, z.B. durch eine (dokumentierende) Fotografie der künstlerischen Situation. Der künstlerische wie intellektuelle Exkurs an die Grenzen dessen, was für Menschen wahrnehmbar ist – und die Dekonstruktion der modernen Kunst ist ein solcher Exkurs – führt zu der Einsicht, dass ›Kunst als eine Demutsgeste‹ gelesen werden kann.

Rolf F. Nohr berichtet von der kunstvollen Wissenschaft, ihrem spezifisch modernen Verhältnis von Bildlichkeit und Wissen und überprüft ihre Fundierung. Die stillschweigende These der Moderne, dass in Bildern Ordnungsverfahren des Wissens zu finden sind (und damit zu erforschen, zu überprüfen und zu verbreiten), wird kritisch hinterfragt, insbesondere dort, wo die übliche Trennlinie zwischen ›wissenschaftlichen‹ und ›schönen‹ Bildern gezogen wird. Er untersucht im Weiteren, wie Authentizität – unerlässlich für Kunst und Wissenschaft – im Bild entsteht und gelangt zur Tischplatte.

Medien produzieren Ein- und Ansichten, vor allem münden sie unweigerlich in Selbstreproduktionen, insbesondere in ihrer technischen Ausführung. Rolf Sachsse spricht daher von dem ›Kreis der Medien‹, die sich gegenseitig an- und auffordern, über sie zu berichten. Er untersucht hierzu die Architekturfotografie, die sich als Bericht über Zu-Bauendes und Gebautes ständig in Zeitschriften und Büchern über Architektur wiederfindet und damit zum doppelten Index wird. Je opulenter das fotografische Werk ausfällt, desto eher steigt das Gebaute in den Olymp wichtiger Bauwerke auf. Das Bild – hier am Beispiel der Architekturfotografie untersucht – schafft also nicht einen Eindruck von etwas nicht selbst Gesehenem, sondern das Bild (und sein Gestalter) entscheidet auch über die Zuordnung und die Anerkennung des Bauwerkes.

Die Moderne ist ein gesellschaftlicher Pakt, der im 20. Jahrhundert viele Visionen – schlechte und gute – hervorgebracht hat. Sabine Foraita beschreibt designwissenschaftliche Methoden zur Erkundung und Bewertung von Bildern der Zukunft. Die Bedeutung dieser Visualisierung wird dort deutlich, wo ein größeres Publikum informiert und überzeugt werden muss, wo die Funktionsfähigkeit von großen Kollektiven von Bildern abhängt. Notwendigerweise geschieht dies auf der Basis gegenwärtiger Bild- und Gestaltungsvorstellungen und Rezeptionsformen. Was aber, wenn diese nicht ausreichen?

Thomas Heun untersucht exemplarisch die praxis-theoretischen Modelle von Markenkulturen, die den Austausch von Marke und Konsumenten beinhalten und in denen die Nutzer einen gestalterischen Einfluss auf das Produkt besitzen. Dass Kultur in und durch soziale Praxis entsteht, gilt in besonderer Weise für Brand Communities, die sich über ein ›Wir-Gefühl‹ zusammengehörig fühlen. Die damit entstehenden ›Bilder‹ sind temporär und werden durch den Betrachter – über die Brand Community – selber verändert.

*Martin Scholz (Dr. phil.) lehrt als Vertretungsprofessor an der FH Münster und nimmt Lehraufträge für Medientheorie und Designgeschichte an den Fachhochschulen in Hildesheim und Dortmund wahr.*

## Literatur

- BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags*. Übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1964, S. 76-78
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003, S. 7-44
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 2. Auflage. München [Fink] 1995, S. 11-38
- BOLZ, NORBERT: Wer hat Angst vorm Cyberspace? Eine kleine Apologie für gebildete Verächter. In: SCHÖTTKER, DETLEV (Hrsg.): *Von der Stimme zum Internet*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1999, S. 213-217
- CASSIRER, ERNST: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. 2., verbesserte Auflage. Hamburg [Meiner] 2007
- HELMERDIG, SILKE; MARTIN SCHOLZ: *Ein Pixel, Zwei Korn. Grundlagen analoger und digitaler Fotografien und ihre Gestaltung*. Vorwort von Rolf Sachsse. Frankfurt/M. [Anabas] 2006
- KOFFKA, KURT: *Principles of Gestalt Psychology*. London [Lund Humphries] 1935.
- MAJETSCHAK, STEFAN: Opazität und ikonischer Sinn. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflektion und Anwendung*. Köln [Halem] 2005, S. 177-194
- MEISEL, LOUIS K.: *Fotorealismus. Eine Malerei des Augenblicks*. Luzern [Atlantis] 1989
- PANOFSKY, ERWIN: Die Perspektive als ›symbolische Form‹. In: PANOFSKY, ERWIN: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin [Spiess] 1985, S. 99-126
- PANOFSKY, ERWIN: *Vorträge der Bibliothek Warburg. Bd. 4: Vorträge 1924-1925*. Herausgegeben von Fritz Saxl. Leipzig [Teubner] 1927
- RUTTMANN, WALTER: Auszüge aus Interviews und Artikeln 1927-1937. In: RUTTMANN, WALTER: *Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. Heft zur DVD. München [Film & Kunst] 2008
- SAGER, PETER: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*. Köln [DuMont Schauberg] 1973
- SIMMEL, GEORG: Die Großstädte und das Geistesleben. In: SCHÄRF, CHRISTIAN (Hrsg.): *Das Abenteuer und andere Essays*. Frankfurt/M. [Fischer] 2010, S. 9-25
- WELSCH, WOLFGANG: Immaterialisierung und Rematerialisierung. Zu den Aufgaben des Design in einer Welt der elektronischen Medien. In: REKTOR DER BURG GIEBICHENSTEIN (Hrsg.): *Virtualität contra Realität? 16. Designwissenschaftliches Kolloquium, Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design, Halle/Saale, 19. bis 21. Oktober 1995*. Halle [Burg Giebichenstein] 1995, S. 229-240

WERTHEIMER, MAX: Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. Psychologische  
Forschung: *Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, 4,  
1923, S. 301-350

ZIKA, ANNA: gottseidank. ich muß keine teflon-overalls tragen.  
mode(fotografie) und zukunft. In: *IMAGE*, 12, 2010, S. 89-107

Ralf Bohn

## **Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur Szenologischen Differenz**

### **Abstract**

The essay conceives imagery as a process of de-objectification – and pictures as objectification. The correlate of this economy is represented as a time structure of self-consciousness. Self-awareness is seen as de-objectified imagery of the self. Its processual character can be discerned in a sociological situativity of staging images. The ›Scenologic Difference‹ (an oscillation between situation and scenification), inaugurated as a concept and a new term in this paper, understands the eventful occurrence of imagery in a sociographical sense as a site of performative communitirizations of imaginations. In turn their realizations come to us as images. The economic oscillation stabilizes and allows the temporal scope of self-consciousness.

Der Aufsatz versteht Bildlichkeit als Entgegenständlichung – Bilder als Vergegenständlichung. Das Korrelat dieser Ökonomie wird als Zeitstruktur von ›Selbstbewusstsein‹ dargestellt. Selbstbewusstsein ist entgegenständliche Selbstbildlichkeit. Der prozessuale Charakter zeigt sich in der soziologischen Situativität von Inszenierungen von Bildern. Die hier eingeführte ›Szenologische Differenz‹ (Oszillieren von Situation und Szenifikation) versteht das Ereignis von Bildlichkeit soziografisch als Ort performativer Vergemeinschaftung von Imaginationen. Deren Realisierungen weisen sich wiederum als Bild aus. Die ökonomische Oszillation stabilisiert und ermöglicht den Zeitspielraum von Selbstbewusstsein.

## 1. Erkenntniskritischer Zugang

1. Die Beschäftigung mit der Frage, was ein Bild sei, die u.a. Gottfried Boehm<sup>1</sup> mit seinem 1994 herausgegeben Band angestoßen hat, schien sich der inflationierten Bilderwelt mit theoretischen und philosophischen und insbesondere kunstwissenschaftlichen Techniken bannend nähern zu können. Die bildwissenschaftlichen Fragen zielten und zielen weniger auf eine Ontologie des Bildes in Absetzung von Dingen und Sachen, sondern auf eine Möglichkeit der Unterscheidung von Realansicht und Bildansicht als einer »Ordnung des Sichtbaren« (WALDENFELS 1995: 233f.) und zwar auf dem Felde der textuellen Deskription. Naiv könnte man deswegen die Diskurslogik des Bildes dahingehend bestimmen: Bilder sind Gebilde, deren diskursiver Mangel im Text als aufgehoben gedacht werden soll. Dass die Bestimmung, es gäbe ein eigenes Bilderdenken nicht greift, hat spätestens Otto Neurath mit seiner Diagrammatik in Auseinandersetzung mit der Aussagenlogik des Wiener Kreises nachweisen können (vgl. NEURATH 1979).<sup>2</sup> In den Absenzen des Sichtbaren kann man sagen und zeigen, was das Bild respektive der Text sind bzw. nicht sind.<sup>3</sup> Neben der kulturanthropologischen und historischen Geltungslogik kann man nach dem Unterschied von Vorstellung, Erinnerung, Imagination fragen, d.h. nach der Dialektik, oder moderner, der Ökonomie medialer Transzendierung, in der Bannungen, Differentiationen und Reziprozitäten den Stand des Bildes (respektive die Geschwindigkeit seiner Rezeption oder Offenbarung) bestimmen helfen. Erscheint es sinnvoll, das Bild als Faktum zu nehmen, oder sollte man die ontische Dignität, die es inszeniert, um die Ent-Ontologisierung seiner »Inhalte« zu kompensieren als eine mediale Qualität auszeichnen? In dieser Hinsicht scheint sich ein medienlogischer Begriff zu etablieren, der die Dialektik von sichtbar/unsichtbar überschreitet. So ist es etwa bei Boris Groys und Gerhard Burda der Begriff des *Verdachts* (im Gegensatz zu dem des *Vertrauens*), der aus der Oberflächigkeit, dem, wie Lacan sagt, Tableau des Bildes eine soziale Haltung heraushebt.

Damit ist also nicht bloß eine subjektive Erfahrung, sondern ein (phänomeno-)logisches Prinzip beschrieben, welches die Erfahrung des Menschen in der Welt der Medien generell bestimmt. Der submediale Raum ist einerseits Raum des Verdachts und anderer-

---

<sup>1</sup> Bezeichnend für die Dominanz der mündlichen Kultur ist, dass »ein der Sprachwissenschaft vergleichbarer Diskurs [...] sich für das Bild nicht [hat] ausbilden können« (BOEHM 1995: 7).

<sup>2</sup> Vgl. auch: »Zweifellos kommt Neuraths bildstatistischer Methode ein besonderer Platz in der Geschichte der Visualisierungstechniken in den Sozialwissenschaften zu. Weil soziale Fakten nicht photographierbar sind, bedurfte es der Entwicklung einer eigenen Methode, um sie sichtbar zu machen« (NIKOLOW 2009: 28). Diese Aussage verdeutlicht die Dominanz der Fotografie für Dokumentationen – unerachtet des Umstandes, dass parallel zu Neurath der Film sich an Stelle der Beschreibung sozialen Verhaltens zu lancieren wusste. Dazwischen gilt, seit Muybridge, die Serienfotografie als Hilfsmittel.

<sup>3</sup> Wobei genau genommen die Bestimmung des Textes als etwas, was nicht ikonisch ist, selbst bei de Saussures Arbitraritätsthese nicht aufgeht, wie Alfred Kallir in *Sign and Design* gezeigt hat. Hierarchisierungs- und Machtverhältnisse in der Diskursordnung zwischen Text und Bild sind genuin medienwissenschaftlicher Bestimmungsort. Auch hier gilt, die soziologischen Argumentationen überbieten die ästhetischen.

seits auch Raum plötzlicher Offenbarungen, in dem sich unsere Befürchtungen, dass »dahinter« etwas sei, tatsächlich bestätigen. (BURDA 2010: 99)<sup>4</sup>

Aus der soziologischen Perspektive wird deutlich, dass bildmediale Ereignisse zwischen Verdacht und Vertrauen quasi zwischenmenschliche ›Schalter‹ etablieren, deren Effekt eine kohärente ökonomische Welt ›da draußen‹ mit ihrer subjekthaften ›innerlichen‹ verbinden. So etabliert sich im Bild eine ›Quasiwelt‹ (Objektiv) mit einer ›Quasiinnerlichkeit‹ (Subjektiv), deren *transzendentaler Verdacht* oder *logisches Prinzip* den Anfangsverdacht in Vertrauenskapital zu transformieren hat und damit die Logik eines ›Quasi‹, oder eines ›als ob‹, wie sie die gesamte Philosophiegeschichte durchzieht, durchstreicht. Diese Korrespondenz macht eine Trennung zwischen Außenwelt und Innenwelt obsolet.

Medialisierungen lassen sich an ihren Eingangs- und Ausgangsstellungen, d.h. ihren Kontiguitäten und Kontingenzen bestimmen. Solche Elementaritäten sind in der soziologischen Perspektive als Szenifikationen zu beschreiben, die gegenüber den Situativitäten konstellative oder ›kristallisierte‹ Offenbarungen, und zwar Selbstoffenbarungen, darstellen. In eben diesem Sinne verstand Neurath seine Diagrammatiken nicht als Bilder (Ikons oder Logos), sondern als Ideologeme (im Marxschen Sinne), d.h. als stets konkrete Ausdrucksform einer historischen, sozialen, kulturellen Praxis, der aus medialen Gründen der narrative Charakter genommen wird, und der ihm deshalb in der Struktur einer Ausstellungskonzeption wiedergegeben werden müsse (vgl. NEMETH 2009: 31f.). Neurath unterscheidet also zwischen der *Situation*, die aufgeklärt werden soll, der *Szenifikationen*, in der solche Aufklärung in die Ökonomie des Bildes eintritt, der *Inszenierung*, in der sich die Szenifikationen als Modellwelten etablieren, und schließlich in szenografischer Umsetzung, mit der sie wieder in die Situativitäten (Ausstellungen) in die Praxis rückgebunden werden. Die Aufklärung oder Offenbarung muss also in der Passage des Verdachts und der Bilder – um es mit einem Freudschen Terminus zu sagen – ›durchgearbeitet‹ werden.

2. Die erste Aufgabe dieses Aufsatzes ist es, zu zeigen, dass sich das Bildproblem als allgemeineres, soziologisches Problem von Situation und Szenifikation in Analogie zum Selbstbewusstseinsproblem (Bewusstsein und Selbstbeziehung) auflösen lässt. Dabei kann es hier freilich nicht um die Durchführung einer Subjekt- und Sozialtheorie gehen, sondern um die Aner-

---

<sup>4</sup> Burdas Analyse fundiert auf einer Auseinandersetzung mit der These des Skeptizismus, dass Erkenntnisobjekt und Erkenntnissubjekt nur über den Ausweis der Kenntnisvermittlung zu identifizieren seien, und zwar so, dass der Übertragungsrest/-fehler als dritte ontologische Kategorie (›die Medien‹) wiederum der Kenntnisvermittlung bedürfe, was zu einem *circulus vitiosus* führt. Die neuzeitliche Erlösung dieser paradoxen Objektivitätsforderung besteht in der Rechenbarkeit auf Grundlage der Messbarkeit der Erkenntnis (Informationstheorie/Kybernetik), d.h. in der Genügsamkeit von Näherungslösungen. Diesem Skeptizismus der Erkenntnis kann man die Basis dadurch entziehen, dass man alle ontologischen Ansätze unter den Verdacht ideologischer ›Verdinglichung‹ stellt. »Das Mediale ist wie gesagt kein Drittes neben dem Mentalen und Materialen, sondern eine durch Phantasmen kreierte Anordnung beziehungsweise das Paradoxon eines absolut Abstand und Verbindung, Konjunktion und Disjunktion, Korrelation und Nicht-Korrelation kombinierenden Fragilen, als dessen reduktive Ausnahmen das Materiale wie das Mentale erst als Mediate hervortreten können« (BURDA 2010: 123; vgl. hierzu auch GROYS 2000).

kennung, dass eine Bildtheorie ohne Bewusstseinstheorie positivistisch bleibt.

Die Unterscheidung von Bildern, Werken, Diagrammen oder Symbolen widmet sich dann mehr oder weniger den durch die zunehmend elementarisierten medialen Durchdringungen unbestimmbar gewordenen Partitionen von visuellen Zurichtungen (›Szenen‹) – unerachtet der Gewohnheit, dass man z.B. auch von Klang*bildern* spricht, wo vielleicht eher der Begriff ›Klang*gestalt*‹ gemeint ist. Hier sind die Begriffe in ihrem *situativen* Gebrauch zu problematisieren: *Eidolon, Image, Pictus, Ikon* – die vielschichtige Palette der kunstwissenschaftlichen Präzisionen lässt die Vermutung aufkommen, dass unter dem neuen Gewand der Bildwissenschaft eine Verunsicherung gegenüber neuen technischen oder manuellen Bildproduktionen und Bildformen und -kombinationen aufgekommen ist, die einen wissenschaftssoziologischen Grund hat: die im europäischen Raum schon von Nietzsche beklagten Ausbildungsverhältnisse, die es in oft oberflächlicher Weise erfordern, mit einer Reihe *spektakulärer*, d.h. bildhafter und aufmerksamkeitsstarken, Veröffentlichungen reüssieren zu müssen und die zeitintensiven Begriffspositionen in historischer Hinsicht vernachlässigen zu dürfen. Das trifft für privatwirtschaftlich organisierte Wissenschaftsdoktrin hinsichtlich ihrer Warenorientierung umso mehr zu, als hier die Weltlösungen im Maßstab *Powerpoint* zu lösen wären.

Wissenschaftliche Neuheit tritt nicht nur in Form eines Paradigmenwechsels auf, sondern auch schlicht dadurch, dass man Altes zunehmend vergessen muss, wenn schon Gegenwärtiges, z.B. im Rahmen der bildwissenschaftlichen Textflut, nicht mehr angemessen rezipiert werden kann. Auch hier könnte man untersuchen, in wie weit sich das Gesicht der Wissenschaft zur Inszenierungswelt der Wunderkammer und zur Wissensshow verhält.<sup>5</sup> Die Konsequenz daraus heißt, unter anderem bei Burda, das Medium der Darstellung nicht als ein objektives Drittes zu beschreiben, sondern die soziale Opferlogik in der produktionsverdeckenden Kraft von Mediation generell aufzuklären.

Monadologische Wissenschaftskonzeptionen sind gerne bereit, die Totalität ihres Gegenstandes im Detail (dem Modell oder der Szenifikation) nicht nur zu denken, sondern auch zu relativieren und damit den Konflikt zwischen statistischer Größe und konkretem Fall (Szene) nicht zu übersehen. Es ist aber eben die Ausblendung der wissenschaftlichen Darstellung (der platonische Großverdacht gegen Bild und für den Text), in der ein Bild vor dem Hintergrund anderer Wahrnehmungen erscheinen bzw. sich als *diese* Erscheinung genau *dieses* Konflikts priorisieren kann. Vielleicht sind alle wissenschaftlichen Probleme der Tatsache geschuldet, dass mit Bildern nicht gut zu rechnen ist.

Die Priorisierung als Retroaktivität aufzuzeigen, bildet die zweite Aufgabe dieses Aufsatzes. Angesichts der Bilderflut, d.h. ihrer dauerhaften Prä-

---

<sup>5</sup> Auch z.B. das Verhältnis von Autorschaft, Plagiat, Zitation, nicht zuletzt handfeste Patentstreitigkeiten, in denen das Verhältnis von Wissen und Macht in einen Agon eintritt.

senz in Archiven, schlägt Hans Ulrich Reck eine weitere Verschiebung vor: »Ich würde angesichts solcher Datenbanken nicht mehr von Bildern, sondern von visuellem Material oder visueller Präsenz (und ihrer Inszenierungen) sprechen« (RECK 2012: 1). Dass überhaupt – im deutschen Sprachgebrauch – die Thematisierung des Bildes als Bild sich halten kann, zeigt die Rissigkeit des sozialen Umgangs mit Bildern, die der kunstwissenschaftlichen Forschung einerseits seit Jahrhunderten vertraut, andererseits als neue Unbekannte entgegenkommt. In dem Maße, wie Forschung sich spektakulär zu situieren gezwungen ist, widmet sie sich funktional dem Spektakulären.

Ich möchte in diesem Aufsatz drittens die Frage stellen, in welcher Weise die Hinwendung zum Spektakulären nicht eben auch den Blick für die Inszenierung des Spektakulären, nämlich den seltenen Fall der Identitätsbeziehung verändert.

Viertens und abschließend möchte ich den »Entwurf einer Bildtheorie« vorstellen, den Hans-Dieter Bahr jüngst ausgearbeitet hat, und der in dezidiertester Weise an die Theorien des Bewusstseins der Frühromantik anknüpft, insbesondere die *Inszenierungsform* als *Voraussetzung* für das Erkennen von Bildern in Betracht zieht. D.h.: Das Erkennen (was etwas anderes ist als das (soziologische) Verifizieren von Bildern als Bildlichkeit) ist letztlich der materialisierte und zugleich transzendierte Effekt eines *vorgängigen Selbstbewusstseins* als »Negation der Totalität« der Welt im Projekt des Bildes. Das Erkennen von Bildern ist ein hermeneutischer Akt, das Verifizieren von Bildern ein sozio-historischer Vorgang, der in der Regel an die Disponibilität von Macht geknüpft ist, ja, dieser allererst Geltung verschafft.<sup>6</sup> Damit ist gesagt, dass die Kategorie »Selbstbewusstsein« eine transzendente Negation des »Bildseins« darstellt. Wer der Geschichte von Selbstbewusstseinstheorien als Selbstbildtheorien nachgeht, wird nicht erst seit Husserl feststellen, dass das intentionale Bewusstsein als Negation der Gesellschaft von Menschen und Dingen entgegen seiner idealistischen Setzung, sich nicht nur historisch und »physiologisch«, sondern auch in der Adaption von Bildmäßigkeit, also Interpretationen wandelt.<sup>7</sup> Man kann geradezu behaupten, das Bewusstsein ist das Analogon des Bildes der Welt, was natürlich für das Selbstbewusstsein die fatale Situation mit sich bringt, als Negation der Negation über keine Position zu verfügen, die sich anders in der Welt offenbart, als in seiner Negation, nämlich bildlich. Es ist aber gerade die Auszeichnung von »Selbstbewusstsein« ganz und gar narzisstisch »Bewusstsein von sich« zu sein und jegliche soziale

---

<sup>6</sup> Es ist das Problem der Überwachung aber auch das der Bannung des Blicks zu bemerken – Ludwig XIV. hat in Versailles z.B. weniger nach dem Aspekt der Überwachung und der Versammlung des renitenten Adels seine Inszenierungen gestaltet, als vielmehr nach der Disziplinierung der Blicke (z.B. im *Point de vue*) choreografiert. Die dritte Form der Bemächtigung des Blicks galt der Abschreckung, die das Raffinement von Versailles auf die ausländische Diplomatie ausübte.

<sup>7</sup> Zuweilen glaubt man ja, die Interpretation eines Bildes sei von seinem Erkennen als Bild völlig unabhängig und zeitlich nachgeordnet. Das hieße aber, den Faden der Welt zu zerschneiden, d.h. den Riss im Sein tatsächlich vollziehen zu können, der mit dem Phänomen der Bildlichkeit aber gerade gebannt werden soll. Denn Bilder zeigen, dass das Erkennen zur Gattung der Interpretation der Bilder gehört, über deren Autorschaft man aber nicht verfügt: Es ist das Erkennen eines Blicks des Anderen.

Bestimmung vom anderen her auszublenden. Das Selbstbewusstsein hat als diese totalisierte Individualität mit seiner völligen (visuellen) Durchsichtigkeit zu bezahlen, einfacher gesagt, es lässt sich wohl vermerken als das, was ich bin, mein Dasein, es lässt sich aber niemandem anderen zeigen. Mit Ausnahme, und auf diese Ausnahme lege ich Wert: als szenische, hysterische Indemonstrabilität seiner selbst. Genau dieser Mangel ist es, der sich szenifikatorisch im Bild als sein Sein ausdrückt.

3. Theoretisch geht es also um den zeitigenden Vorgang der Hintergehung der artifiziellen Präsenz des Bildes, dessen Verifikation uns im Allgemeinen hinterrücks überfällt: Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild ... Die Betrachtungsweise von Bildlichkeit, die Bahr vorschlägt und die wir gegen Ende des Aufsatzes skizzieren wollen, bringt die Schwierigkeit mit sich, *Zeit* als Form einer sozialen Beziehung zu denken, nämlich als Reziprozität: Kreditierende Zeit, Vertrauen, das gegen den Verdacht, die voreilige Affektivität des Ästhetischen, als sozialen Aufschub in ihrer Gabe auf die Gegengabe warten kann. Bild ist in diesem Sinne Gabe und Entzug, gekapselte Zeit, Archivalie. Gleichzeitig repräsentiert der Raum des Bildes keinen physikalischen *Raum*, sondern einen Übergangsraum von Imagination und Realität (das Mentale und das Materielle), in der ein magisches Ereignis, ein ›Spektakulum‹, die physische Realität des Bildes in eine inszenatorische Ordnung verwandelt, in der die Hinführung und die Gabe des Bildes sozial definiert, oder, etwas weniger zwingend, orientiert werden kann. Dieses magische Ereignis ist der hermeneutische Akt, unter dem der Kantische Idealismus des Selbstbewusstseins Vergesellschaftung qua Vernunft propagiert. In Folge der ›materialistischen‹ Wendung der Bildtheorie (im Gegensatz zu einer idealistischen) möchte ich den Begriff der *Szenologischen Differenz* einführen, der den Übergang zwischen Situativität und Szenifikation als sozialem, jeglicher Bildtheorie vorausgehendem Ermöglichungsgrund für die Wahrnehmung und Verifizierung von Bildern präzisieren und damit dem Entwurf von Bahr eine weiterführende Geste geben soll.

Vereinfacht gesagt wird damit das Bild nicht irgendeiner bloßen ›Situation‹ der Wahrnehmung von ›Nicht-Bild‹ gegenübergestellt, sondern der Versuch einer Vermittlung der polaren Gegensätze gemacht, in dessen Folge dann eben nicht mehr das Problem der Ontologie des Bildes, sondern der *Inszenierung des visuellen Materials* steht, und zwar als Frage der Motivation des gegenwärtig zunehmend intensiveren Umgangs mit den zur Singularisierung führenden Bildgaben in Bezug auf die Negationsreferenz, nämlich das Selbstbewusstsein und den Körper. Sparen Bilder dieses Opfer auf, indem sie es verdecken? Ist in ihnen das Gesicht der generellen Gewaltförmigkeit der Dinge invertiert? Der klassischen Frage, wie Bilder unser Bewusstsein verändern, der man heute neurologisch auf den Leib rücken kann, ist diejenige vorangestellt, die nach der Identität von Bild und Bewusstsein fragt und damit die vermeintliche Autonomie von Selbstbewusstsein als eine Verkennung des Selbstbildes aufdeckt, die ja der phantasmatische Grund der Ontologisierung des Medialen ist. Heißt das, dass das massenweise Auftreten

von bildlichen Reproduktionen einer Kollektivierung des Bewusstseins entspricht, oder spricht man nicht, in der Angst vor der Vermassung der Kunst, gerade die Warenform dieser Technisierung schon heilig?<sup>8</sup>

## 2. Vom Bild zum Bewusstsein

### 2.1 Das Spektakel (Debord)

Auf die gesellschaftliche Bedeutung des Spektakulären in der Moderne hat wirkungsmächtig Guy Debord schon 1967 hingewiesen. Es ist bezeichnend für die Wandlungsfähigkeit von Begriffen unter dem Anpassungsdruck von Techniken, wie er die Idee des Spektakulären als ökonomisches Versprechen zunächst an den Bildbegriff knüpft, um dann in seinen Kommentaren von 1988<sup>9</sup> – die an den Thesen nichts zurücknehmen – den Bildbegriff durch einen an der Reklame orientierten Medienbegriff zu ersetzen. Man darf sich fragen, ob der Diskurs des Bildes für die Nachpostmoderne nicht lediglich einen universelleren der Mediendiskurse respezifiziert, nämlich auf solches ästhetisches Material sich bezieht, das in der tradierten Form der szenischen Rahmung erscheint und im wesentlichen ein Abbild – eine Tauschform des physikalischen Raumes und der physikalischen Zeit – der *technischen Realität* darstellt. Die Hochzeit dieser Dependenz von Bild und Realität ist der Fotografie exemplarisch in Anspruch gegeben worden.

Debord knüpft wechselseitig die Bestimmung von Menschen und Bildern im Spektakel: »Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen« (DEBORD 1996: 14). Das Spektakel muss aus Handlungsbildern bestehen, da sich sonst Personen nicht vermitteln können – sofern mit Personen eben nicht unvermittelte Individuen oder deren Abbilder gemeint sind. Von daher bietet es sich an, im Begriff des Spektakels die Inszenierung – also der gesellschaftliche Entwurf und die Zurichtung von Sinn – als eine Kombinatorik der Elementarität von Bildern (und warum nicht auch Waren im Sinne der Benjaminschen Phantasmagorien) zu verstehen. Jedenfalls geht es nicht um eine Abbildlichkeit, sondern um eine Vermittlung zweiten Grades, nämlich der Verschiebungen/Skalierung von Elementarität selbst, um die Repräsentation von Handlungen: Arbeit und Konsum. In diesem Sinne hat André Bazin von der Fotografie als Modell gesprochen. Dabei überbrückt die ideologische Elementarität (die jener der Mathematik auf der Ebene der Produktivkräfte

---

<sup>8</sup> Das ist, nach einem Brief Adornos, die angezweifelte Zentralthese in Benjamins Aufsatz über die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks: Brief Th. W. Adorno an Max Horkheimer, 21. März 1936: »[...] viele der kunst-spezifischen Details und auch manche politischen (etwa der Exkurs gegen den Begriff der »Masse«) sind ganz ausgezeichnet und die Entmythologisierung der Kunst ist sehr nach meinem Sinne. Ich habe dagegen nur – und das ist ja wohl auch hinter Ihren Einwänden gewesen – den Grundeinwand, dass er die Entmythologisierung mythologisiert« (abgedruckt in BENJAMIN 2007: 83f.).

<sup>9</sup> Beide Texte sind abgedruckt in DEBORD 1996.

analog ist) von Bildern die ökonomische Schwachstelle der Motivation zur menschlichen Arbeit in einer Gesellschaft des (ungerecht verteilten) Überflusses. Bilder schaffen auf Seiten der Imagination einen Überhang, der ihre Realisierung im technischen Fortschritt und in der Ware kontingent und vernünftig erscheinen lassen. »Die Trennung selbst gehört zur Einheit der Welt, zur globalen gesellschaftlichen Praxis, die sich in Realität und Bild aufgespalten hat« (DEBORD 1996: 15).

Dabei sieht Debord 1967 bereits, dass in einer künftigen postmodernen Gesellschaft die Sinnproduktion, das heißt das Versprechen der Kontingenzierung zwischen Wunsch und Erfüllung, den entscheidenden Faktor in der Ökonomie des Überflusses darstellt. »Die Sprache des Spektakels besteht aus *Zeichen* der herrschenden Produktion, die zugleich der letzte Endzweck dieser Produktion sind« (DEBORD 1996: 15). Dass Debord sich mit der Semiotik als Ideologie<sup>10</sup> ein Kuckucksei ins Netz legt, das in der technischen Beschreibungsform der Signifikanten-Hierarchie eine Logik der Macht fest schreibt, sei am Rande erwähnt, ist aber typisch für die ideologiekritischen Konsequenzen, die die Postmoderne aus solchen Allaussagen des ›Signifikanten‹ zieht. Man muss sich nur Lyotards, die Postmoderne begründende Arbeit *Das postmoderne Wissen* vornehmen, um mit Erstaunen zu bemerken, dass zehn Jahre nach Debord, also mit den Versuchen einer postmodernen Interpretation der Moderne, von Bildern und Spektakeln nicht mehr die Rede ist, sondern von der Freiheit und der Macht der Sprachspiele (vgl. LYOTARD 1993: 39), zu deren Vergesellschaftung nicht mehr klassenspezifische Besitzverhältnisse, sondern gemeinschaftsspezifische Erlebnisverhältnisse herangezogen werden. Die Globalisierung des Zeichenverkehrs und die Substituierung des Materiellen (und der menschlichen Körper) haben sich vermutlich genau in diesen Jahren zwischen 1967 und 1979 mit Hilfe der beginnenden Computerisierung vollzogen. Lyotard schreibt:

Die Frage des sozialen Zusammenhangs ist als Frage ein Sprachspiel, dasjenige der Frage, das unmittelbar demjenigen, der sie stellt, demjenigen an den sie sich richtet und dem zur Frage gestellten Referenten eine Position zuteilt. Diese Frage ist also schon der soziale Zusammenhang. (LYOTARD 1993: 57)

Mit dieser von Lyotard angesprochene performative Wende der Analyse der menschlichen Kommunikation als Handlung (vgl. LYOTARD 1993: 140ff.) – von der Debord behauptete, sie sei es nur dem Schein nach – ist das, was der moderne Bildbegriff in seiner statischen Dialogizität (wenn nicht in dem Monolog der Reklame) ausdrückt und problematisiert. Und wirklich bezeichnet jetzt nicht mehr die Distanz des Bildes zur Realität (vor und im Bild) das Problem, sondern die Problematisierung von Realität selbst wird zu dem machtpolitischen Faktor, in dem die Differenz zwischen Bild und Realität zu Gunsten

---

<sup>10</sup> Nicht nur Barthes hat einerseits die Notwendigkeit einer strukturellen Semiotik betont, um andererseits mit ihr das Dilemma zu beklagen, keine generativen Argumente durch sie geliefert zu bekommen. Radikaler in seiner Kritik ist Baudrillard, der sich nicht auf die strukturellen (und strukturalen) Reglementierungen der Begriffe einlässt, und sie, etwa wie den Verführungsbegriff oder den der Simulation, eher der ›barocken‹ Alltagskultur entlehnt; wobei ›barock‹ einem Bonmot Jaques Lacans nach ›psychoanalytisch‹ meint (vgl. BAUDRILLARD 1972).

der opferlosen Übertragung der Kommunikation als Wissen<sup>11</sup> eingestrichen wird. Wissen als Einholung der Potentialität des technischen Entwurfs (Wunsch) ist Identität mit der Vorform von Realität, und zwar diejenige, die als Einheit die Trennung der Welt ordnet. Ordnung, das Wissen, wie wir seit Foucault ist eine soziale Kategorie. »Wissen und Macht [sind] zwei Seiten derselben Frage: Wer entscheidet, was Wissen ist, und wer weiß, was es zu entscheiden gilt?« (LYOTARD 1993: 35). So bleibt nicht aus, dass die Differenz zwischen (technischem) Wissen und seiner Realisierung entfällt bzw. in einem Akt der Gewalt entschieden werden muss: Bilder werden zu rein affektiven Handlungszwängen umcodiert. Die Magie ihrer Vermittlungskompetenz bleibt unbegriffen und lässt sich schon aus rein zeitlichen Gründen nicht durch Begriffsableitungen nachvollziehen. Ihr interpretatorischer Möglichkeitsspielraum verfällt zum Identifikationsraum. Ausnahmen bleiben Nischen der Kunstgeschichte, insbesondere diejenigen, die in ihrem tradierten Anspruch die Frage nach dem Bild für sich reklamieren.

## 2.2 Das Spiel (Lyotard)

Unter dem gleichen Moment, unter dem Lyotard die Performativität des Sprachspiels an Stelle der Reflexionen des Bildes setzt, formuliert er den Übergang von einer situativen Realität zu einer szenischen Analytik. Hier setzt der Begriff der szenologischen Differenz an. Die Frage des sozialen Zusammenhangs ist als Frage einer kontingenten, szenifizierten Situation zu begreifen, die sich dem Impetus des historischen Materialismus zwar erschlossen hat, aber behauptet, dass die Globalisierungskonstanten der Postmoderne in szenische Ereignisse zerfallen, unter denen auch der Zerfall der großen Erzählungen zu rechnen ist. Klassenkampf ist unter diesen Bedingungen nicht mehr zu erwarten. Es geht nicht mehr um den Besitz, sondern um das Ereignis. Dass andersherum die medialen Inszenierungstechniken für eine artifizielle Konstruktion an Sinn wider die Kausalitätsmagie sorgen, indem sie die Totalisierung der Frage der Ökonomie dem persönlichen Befinden des Subjekts, schlicht also dessen Hedonismus unterstellen, ist eine Konsequenz, die wiederum die Argumentation Debords stark macht. Wir erkennen das an der Analyse des Glücks, einer Kategorie, die die der Gerechtigkeit überwuchert.

Andererseits ist es sicher, dass der sprachliche Aspekt in einer Gesellschaft, in der die kommunikative Komponente, sowohl als Realität wie als Problem, jeden Tag deutlicher wird, eine neue Bedeutung erhält, und dass es oberflächlich wäre, ihn auf die traditionellen Alternativen des manipulierenden Sprechens oder der einseitigen Nachrichtenübermittlung auf der einen bzw. des freien Ausdrucks oder des Dialogs auf der anderen Seite zu reduzieren. (LYOTARD 1993: 57)

---

<sup>11</sup> Lyotard geht davon aus, dass der Widerstreit in der Kommunikation selbst liegt, die, anders als in der Intention von Habermas, auf Unabschließbarkeit und Konsensoffenheit hinausläuft. Dem Humboldtschen Ideal einer Akzeptanz des Wissens als sozialer Form, entspricht eine Abwägung von »Erkenntnis« einerseits und »Charakter und Handeln« andererseits (LYOTARD 1993: 99). »Die von uns besprochene Weise der Legitimierung, die die Erzählungen als Gültigkeit des Wissens wiedereinführt, kann damit zwei Orientierungen annehmen, je nachdem, ob sie das Subjekt der Erzählung als kognitiv oder als praktisch darstellt« (LYOTARD 1993: 95).

Lyotard macht deutlich, dass es nicht um eine Verbildlichung von Realität, ihrer Ästhetisierung geht, weil zwischen Realität und Bild nicht mehr unterschieden werden kann, sondern um die Problematisierung von Realität selber, ihrer fundamentalen Metaphorizität. Nur ist die Problematisierung der Realität jetzt auf einer anderen Ebene verifiziert. Nämlich, dass es *die* Realität nicht gibt, jedenfalls nicht in divergierend und szenisch konstituierten Gemeinschaften (im Gegensatz zu Gesellschaften), sagt mehr über die Beschaffenheit *von* Realität aus als der gute Glaube Debords, sie würde vom Spektakel verdrängt, was ihr nachträglich einen monolithischen Charakter verleiht, so als müsste man besorgt sein um das Schwinden dieses Phantasmas. Anders formuliert heißt das: Das Problem des Bildes ist nicht mehr *im* Bild, sondern in der spezifischen Ordnung gesellschaftlich anzuerkennender Realität fundiert. Jetzt geht es um die Frage sowohl eines anthropologischen als auch eines historischen Bildbewusstseins und die Verortung eines Bildraumes als Denkraum, dessen ausgezeichnete Logik wir schon genannt haben: die des monadischen oder medialen.

Die Ansätze zu diesem Denken sind bei Debord schon vorgedacht. So bezeichnet er das Spektakel als eine Negation und er kennzeichnet sie zutreffend als eine Negation, die eine Position des Sinns formiert. Nur knüpft er diese Position, die eben die Inszenierung (im oben von Reck genannten Sinne) visuellen (also positiv ausweisbaren und tauschbaren) Materials ist, an ein *geschichtliches* Zeitmoment und nicht an die genealogische Eigenzeit, d.h. die soziale Zeit der Inszenierung selber, so wie das Lyotard als performative Szene eines Sprachspiels propagiert. Debord:

Aber die Kritik, die die Wahrheit des Spektakels trifft, entdeckt es als die sichtbare *Negation* des Lebens; als eine Negation des Lebens, die *sichtbar geworden ist*. [...] Aber das Spektakel ist nichts anderes als *der Sinn* der ganzen Praxis einer ökonomischen Gesellschaftsformation, ihr *Zeitplan*. Es ist der geschichtliche Moment, der uns enthält. (DEBORD 1996: 16f.)

Dass gesellschaftliches ›Leben‹ im historischen Rahmen sich vollzieht, ist selbst bildlich gedacht bzw. geht sehr eindimensional bildlich mit dem Fixpunkt des geschichtlichen Fortschritts um. Debord bewegt sich durchaus noch in der Zentralperspektive des historischen Materialismus und nicht in der mikroökonomischen Analyse, wie sie etwa das Werk von Deleuze durchzieht. Konsequenterweise wird das Problem des *Bildbewusstseins*, das Lyotard als Realitätsbewusstsein anmahnt, verdrängt. Dagegen bemerken wir diese Rückwendung der Auflösung des Bewusstseinsbegriff als Bildbewusstsein sehr deutlich in der Nachfolge von Heidegger und Merleau-Ponty bei Sartre, der ebenfalls den Bewusstseinsbegriff der frühen Schriften soziologisch transzendieren, wenn nicht gar ganz vermeiden möchte.<sup>12</sup>

Lyotard sieht in der Verdrängung der Instanz des Bewusstseins unter der Ägide des Wissens mit ihrer gleichzeitigen Affirmation der Realitätsbehauptung einen Widerspruch, der sich nur dann auflösen lässt, wenn man

---

<sup>12</sup> Zu dieser Selbstkritik Sartres vgl. das Interview *Sartre über Sartre*. Abgedruckt in SARTRE 1971.

das ›Leben‹ als Existenz einer *konkreten Situation* nicht (nur) einer dialektischen Kritik unterzieht, sondern wenn man es in seiner szenischen Lebendigkeit kritisiert, indem, wie in jeder echten Dramatik (in kleinen und großen Erzählungen), die *Opferalternativen* sich deutlich machen, von denen wir behauptet haben, dass sie durch dasjenige Bildverständnis verdrängt werden, in dessen Licht sich das Spektakel behauptet. Es ist die *Zwanghaftigkeit der Opferabwehr* als Phantasma, die den Begriff des Spektakels bei Debord so interessant macht. Mit klassischen Worten: der ästhetische Schein als Signum opferloser Geisterwelten.

Gerade Sartre hat es in seiner Zwischenstellung als Literat, Dramaturg und Philosoph wie kaum ein anderer verstanden, seine Philosophie in einem szenischen Alltag zu entfalten – was die Kritik dadurch bestätigt, dass sie einmal den Philosophen, ein andermal den Literaten an ein und derselben Person messen muss. Sartre hat darin aber keinen Widerspruch gesehen, im Gegenteil, seine Analyse war seit der Schrift über das Imaginäre (1940), davon geprägt, die Realität als eine situative Bezugsgröße zu erkennen, dessen dynamische Reziprozität durch die dramatische Szene – also die Konsequenzen der gesellschaftlichen Tausch- und Opferproblematik – und nicht durch die Hierarchisierung der Verifikationen von Wissenschaft bestimmt ist. In einem Interview von 1969 formuliert er, dass nicht die Realität als Totalisierung entscheidend sei, sondern ihr, der Totalisierung, geht immer die ›Macht der Dinge‹ (Vorrang der Existenz) voraus, die Realität als Positivität, mithin *Sichtbarkeit*, also opake Verbundenheit der Dinge und Menschen. Mit dieser Tendenz einer ›opaken Präsenz‹ (im Sinne der Warenpräsentation) wird die Freiheit des Subjekts und letztlich das Selbstbewusstsein seiner Kontingenz als Möglichkeit personalisierter Opferwahl beschnitten. Das Subjekt wird in die Immigration der ›transparenten Präsenz‹, nämlich des Auditiven, des Sich-Vernehmens gezwungen und fängt von dort an, wie man romantisch sagen könnte, aus den Stimmen (oder Texten) Bilder zu halluzinieren.<sup>13</sup> Diese platonische, sekundäre philosophische Immigration kehrt Sartre um:

Ich war also schon auf etwas gestoßen, was mich von außen steuerte, etwas, das nichts mit meiner Freiheit zu tun hatte. [...] So fing ich an, die Realität der Situation des Menschen inmitten der Dinge zu entdecken, die ich das »In-der-Welt-Sein« genannt habe.  
(SARTRE 1971: 11)

Die Entdeckung der Situation inmitten der Dinge ist der durch die (passiven) Dinge zugewiesene Gebrauchszwang, der als inszenatorische Gabe der Dinge verstanden wird, in Wirklichkeit aber das an den Dingen zu vollziehende Opfer verdeckt. Von diesem Gebrauch scheinen Bilder ganz befreit zu sein.

Die Entdeckung der Situation *Draußen* schafft zugleich die szenische Verwandlung. Das Subjekt in der Szene kann nicht sich als Beobachter beobachten, weil es sich dann nicht *in*, sondern situativ *zur* Szene verhält. Die Abschaffung der Innen-Außen Differenz heißt aber ›Bewusstsein-von-etwas‹

---

<sup>13</sup> Das ist das Programm der romantischen Hermeneutik etwa eines Schiller in seinem unvollendeten Roman *Die Geisterseher*.

*sein*, was den ganz anderen Aspekt einer autonomen Instanz von Bewusstsein als Selbstbewusstsein problematisiert, das ›Bewusstsein der (eigenen) Geschichte‹. Man kommt nach Sartre nicht darum herum, Bewusstsein dort in die Überlegungen einzubeziehen, wo die Problematisierung der Realität zur Auflösung des Bildbegriffs führt. Das Bewusstsein steht dann aber nicht mehr als autonome, idealistische Instanz der Realität gegenüber, sondern Realisierung ist selbst das ausgezeichnete Phänomen von Bewusstsein, das sich am Negat seiner eigenen Irrealität als Realität-für-mich konkret szenifiziert. In eben diesem Übergang lanciert sich praereflexiv, in einer Inversion der Reflexion, *nachträglich als Vorzeitigkeit* ›Selbstbewusstsein‹. Ich kann ja nur ein Bewusstsein von mir selbst haben, wenn ich zuvor schon Bewusstsein als meines identifiziert habe, was einem infiniten Regress entspricht, der im Übrigen in der Hysterese (dem theatralischen) der Szene als nicht abschüttelbares Opfer aufgegriffen wird. Unter diesem Begriff der nachträglichen Vorzeitigkeit werden wir gleich die Bildtheorie von Bahr zu betrachten haben.<sup>14</sup> Bilder machen nämlich das Zeitproblem von Bewusstsein deutlich, indem sie es als vorgängige Erkenntnis von Bildlichkeit invertieren. Und genau unter diesem Aspekt werden dann die Vorstellungen (das Imaginäre des Individuums) und die Realität (die Positivität der Vergemeinschaftung; das Wissen) tausch-, respektive kommunizierbar gesetzt, dass das Problem der Bildlichkeit nicht reduziert wird auf irgendeine Abbildlichkeit, die insgeheim voraussetzt, dass sich zwei Subjekte immer schon über die Realität (und damit über die sich darüber erhebende Bildlichkeit) vorverständnis haben, womit sie sich vorweg immer schon über die Negation der Realität im Bild verständigt haben müssten usf. Die letzte Vorverständnis bliebe ein Problem der Introjektion des Gesellschaftlichen im Individuellen und *vice versa*.

Sartre hat sich nach *Das Sein und das Nichts* aus dieser verhängnisvollen infiniten Begründungslogik zu befreien gewusst, indem er konstatiert, dass das Problem ›In-der-Welt‹ offen zu Tage tritt: als szenisch modulierte, je aktuelle Situation. Die Situation ist nichts anderes als das ›Selbstbewusstsein der Welt‹, d.h. die *Aktualität*. Die Szenifikation ist kein rein ›gespielter Abhub‹ von dieser Welt, kein Spiel, sondern Ausweis deren monadologischer Konsistenz. Neben *Verdacht* und *Vertrauen* ist hier die Kierkegaardsche Kategorie der *Verzweiflung* einzubringen. Die Dualität der Welt zu behaupten hieße nämlich tatsächlich die opferlose Welt zu reklamieren, deren einziger Mangel die Einheit wäre. Jedes szenische Drama bestätigt aber, dass in dieser Welt der Aktualitäten immer nur zwischen zwei Opfermöglichkeiten (Hedonismus oder Gewalt) entschieden werden kann.

Gehen wir aber noch einmal zu Debord zurück. Ich verwies darauf, dass er die Idee des Spektakels als eine Totalisierung begreift, in der die Bil-

---

<sup>14</sup> Es handelt sich im Übrigen nicht um eine Marotte meinerseits oder Bahrs, sondern um das Standardproblem der Bewusstseinsphilosophie seit Kant, die aber seit Heidegger und Sartre immer seltener unter diesem Zweig der Philosophie behandelt wird. Einen neueren kritischen Überblick über die divergierenden Subjekttheorien gibt Manfred Frank (FRANK 2012) sowie Dieter Henrich (HENRICH 2007).

der künstliche Partitionen (Dinge!) sind, obgleich doch ihre Elementarität kontingent ist – wenn nicht durch Rahmung und Inszenierung, Auratisierung die Fokussierung auf *ein* Bild angestrebt wird. Traumbilder, Vorstellungsbilder etc. sind dagegen nur interpretativ, nicht aber elementarisierend angemessen zu beschreiben. Hier handelt es sich um gleitende Analogien,<sup>15</sup> dort um (verlustlose) Übertragungen. »Untrennbare Elemente müssen künstlich unterschieden werden«, um sie als Waren distribuieren und als Sinneinheiten motivisch platzieren zu können. Parallel zur Elementarisierung erfolgt im Spektakel die technische, szenografische, artifizielle Vereinheitlichung. Die Techniken dieser Erzeugung einer *dritten Natur* (nach der *natura naturans* und der Geschichte), der Natur der Inszenierungen oder des Spektakels künstlicher Ereignisse, die deswegen als natürliche verkauft werden, damit die doppelte Synchronizität von Realitätszeit und theatraler Zeit nicht als Opfer von Realität selbst aufgefasst werden kann, sind erst noch zu bewältigen: Es sind die alten magischen Praktiken, die im Gewand unfehlbarer Zaubertricks daherkommen. Die Inszenierung muss die Realität *sein*, muss sie simulieren – aber eine Simulation ohne Original, also ohne Verweis auf den Opferhaushalt einer menschlichen Natur, die sich von der inzestuösen getrennt hat. Unter dem Aspekt der Verdrängung der Zeit in der Zeit (dem lückenlosen Bewusstsein, respektive, der ununterbrochenen Aktualität) wandelt sich das Zeitmotiv des Bildbewusstseins in ein ökonomisches Motiv eines medialen Bewusstseins. Seine psychologische Opfergestalt ist zählbar: Aufmerksamkeit.

Die Zeit der Aufmerksamkeit konsumiert die soziale Zeit, die als Effekt Vertrauen generiert und zwar dadurch, dass sie lernt, mit Sachverhalten umzugehen, die nicht immer schon da (sichtbar) sind, und unkontrollierte Refugien aushalten kann: In agrarischen Gesellschaften z.B. ist das Vertrauen den Jahreszeiten verpflichtet, in denen Zeiten der Fülle mit Zeiten des Mangels vermittelt werden können. Dagegen steht die

konsumierbare pseudozyklische Zeit [...] die spektakuläre Zeit, als Zeit des Konsums der Bilder im engen Sinn und zugleich als Bild des Konsums der Zeit im weitesten Sinn. Die Zeit des Bilderkonsums – Medium aller Waren – ist untrennbar das Feld, auf dem die Instrumente des Spektakels ihre volle Wirkung ausüben, und das Ziel, das diese Instru-

---

<sup>15</sup> Bezeichnend ist, dass Musil in seinem Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* von einer Koordinierungsstelle der Analogien und der Opferlosigkeit spricht, einem »Generalsekretariat der Genauigkeit und Seele«. Entgegen aller Vernunftgläubigkeit arbeiten digitale Maschinen eben nicht genau, sondern im Ungenauen – nach der Eigenzeit (Frequenz) ihrer Rechenkapazität, so dass hier, wie Adorno das an Benjamin reklamierte (siehe Anm. 8), die Kritik an der Technik in deren Mythologisierung umschlägt. Es ist gerade der Glaube an die Endlichkeit, die der Exaktheit den Garaus macht – damit ist nicht die mögliche Genauigkeit technischer Normierungen, sondern das Paradigma gemeint, das sich ab dem 15. Jh. in der abendländischen Kultur (bis Gödel) unterhält und die so genannten exakten Wissenschaften sich zu etablieren gestattet (vgl. BLUMENBERG 1976: 30). Blumenberg sieht Nikolaus von Cues als den ersten Vermittler eines »Programm(s) der Ungenauigkeit«, der die Konsequenz aus der Imperialisierung des mittelalterlichen Wissens erfasst, ohne den »neuen Ernst« der Strenge in dieses, späterhin cartesianische Konzept zu tragen. Der neue Ernst, die »Exaktheit der Wissenschaft« erweist sich nach Blumenberg als Ausweisung des Spiels (BLUMENBERG 1976: 31) aus den Universitäten, das erst mit Humphry Davy etwa unter dem Programm einer spektakulären, experimentellen Demonstration für einige Zeit in die Labore und öffentlichen Demonstrationssäle Einzug hält. Wir müssten uns fragen, ob die Figur von Spiel und Ernst nicht eine zentrale für die Legitimation der Szenografie, deren »Ernsthaftigkeit« und »gesellschaftliche Relevanz« ausmacht.

mente global als Ort und zentrale Gestalt aller besonderen Arten des Konsums darstellen: der ständige Zeitgewinn, den die moderne Gesellschaft erstrebt. (DEBORD 1996: 136)

Was passiert mit der gewonnenen Zeit? »Pseudofeste, Parodien des Dialogs und der Gabe« (DEBORD 1996: 137) verarbeiten die gewonnene Zeit in eine Zeit gelenkter Ereignisse. Auch hier wird mit dem Bewusstsein in Form von Aufmerksamkeit als einer asozialen Zeit gespielt. Als Konsequenz einer empiristischen Aufmerksamkeitskontrolle werden die Bewusstseinstheorien aus der Philosophie verbannt. Seit der Phase ihrer philosophischen Austreibung kommen sie in den Schulen der Gestalttheorie zu einer zweifelhaften Ehre, insbesondere im Marketing: »Die Werbung für die Zeit hat die Wirklichkeit der Zeit ersetzt« (DEBORD 1996: 137).

In dem Moment, in dem inszenierte Bilder zu einem Aufmerksamkeitsäquivalent von Zeit werden, wird dieses Äquivalent medialisiert. Das soziale Bewusstsein wird das Unbewusste der Medien. Debord fordert, im Zuge dieser Instrumentalisierung des Bewusstseins, die Rückkehr oder die Neubesinnung mit der Subjektgabe der Vorstellung zu koppeln und der Aggressivität der Bildprojekte etwas entgegenzusetzen, das nicht der prophylaktische Kompensationsraum der Aufmerksamkeit ist. »Es geht darum, die Gemeinsamkeit des Dialogs und das Spiel mit der Zeit, die von dem poetisch-künstlerischen Werk vorgestellt wurden, tatsächlich zu besitzen« (DEBORD 1996: 161).

Andererseits hat das Spektakel sich nun schon von den »Bildern« emanzipiert und simuliert oder kuratiert im szenografischen Interesse poetisch-künstlerische Werke. Es bleibt dabei, »die Wahrheit dieser Gesellschaft [des Bildes] ist nichts anderes als die *Negation* dieser Gesellschaft« (DEBORD 1996: 170). Als Negation ist sie aktuelles Bewusstsein: Wirklichkeit. So verhält der Appell und das Anliegen von Debord, Bewusstsein von der Gesellschaft des Spektakels zu vermitteln, gerade durch den Aspekt, Bewusstsein als Selbstbewusstsein vernehmbar werden zu lassen. Dieses Selbstbewusstsein als autonome Sphäre kann es nicht geben. Stattdessen werden Bilder nach der Logik der Gestalt und der Logistik der Techniken zu Medien verschmolzen. 1988 konstatiert Debord die Universalität seiner Thesen in diesem Sinne. »So wird der Bezeichnung Spektakel oft die des Mediensektors vorgezogen. [...] Das Spektakel sei somit weiter nichts als ein Auswuchs des Mediensektors« (DEBORD 1996: 198).

### 2.3 Die Freiheit (Sartre)

Von der Diagnose Debords ausgehend bleibt für die Bildwissenschaften die Frage nach dem Bild als Frage des Bewusstseins des Bildes, als dessen Inszenierungsform zu stellen. Die Frage »Was ist ein Bild?« hat ihre Berechtigung dort, wo nach der Vermittlung von Ansichten des konkreten Anderen in einer konkreten Situation, also im Bewusstsein dieser Situation gestellt wird. Das Bewusstsein von Bildlichkeit ist die Negation der Gesellschaft der Bilder als Vorstellung. Diese Position Sartres wollen wir präziser fassen. In einigen Tei-

len findet sie sich in der Darstellung von Lambert Wiesing (vgl. WIESING 2005: 21) und Manfred Frank (vgl. FRANK 2012: 225ff., 306ff.) wieder. Wesentlich bei Sartre ist die Artikulation einer (anthropologischen) Distanz zum Bild, die Voraussetzung erstens für einen Interpretationsspielraum gegenüber den Phänomenen der Bildlichkeit (und dann ›der‹ Realität, vor allem aber der Textdiskurse) ist, zweitens für einen Zeitspielraum, so der Terminus bei Heidegger, gegenüber der Vorstellungswelt. Bei Sartre wird in *Das Imaginäre* diese Distanzartikulation noch räumlich gedacht, wir wollen anschließend mit Bahr versuchen, sie zeitlich aufzuschlüsseln. Sartre bezieht sich auf ein Gemälde Karls VIII.:

Wir sehen also, dass das Bewußtsein, um als Vorstellung das Objekt »Karl VIII.« hervorzurufen, die Realität nur negieren kann, indem es Abstand nimmt zu der in ihrer Totalität erfassten Realität. Eine Vorstellung setzen heißt, ein Objekt am Rand der Totalität des Realen konstituieren, das Reale also auf Distanz zu halten, sich davon frei machen, in einem Wort, es negieren. (SARTRE 1971: 285f.)

Das meint, dass die Vorstellung, in der Tat eine Vor-Stellung, ein vor sich hinstellen einer von der Realität abgehobenen Realität sei. Das, was als Realität das Gesellschaftliche (bzw. die Produktivkräfte) ist, wird im Individuellen zur Vorstellung. Von nun an gibt es zwei Welten und damit auch zwei ›Bewusstseine‹, das der Vorstellung und das der unmittelbaren und nicht distanziierten Situativität.

Wir wissen andererseits, dass die Totalität des Realen, insoweit sie vom Bewusstsein als eine synthetische *Situation* für dieses Bewusstsein erfasst wird, die Welt ist. Die Bedingung dafür, dass ein Bewusstsein vorstellen kann, ist also doppelt: es muß sowohl die Welt in ihrer synthetischen Totalität setzen können als auch das vorgestellte Objekt als unerreichbar im Verhältnis zu diesem synthetischen Gesamt, das heißt es muß die Welt als ein Nichts in Bezug auf die Vorstellung setzen können. (SARTRE 1971: 286)

Genau dieser Vorgang materialisiert sich im Bilde als Bildlichkeit. Der dialektische Umschlag passiert, indem die Situation als eine von mir erfasste erfasst wird, aber nicht im gleichen Bewusstsein, sondern als Selbstbewusstsein, also als Negation des ›Objekts‹, das diese Distanzierung vollzieht. Denn die ›Bewusstseine‹ erscheinen nicht als doppelt oder getrennt, sondern sie sind ein einziges ›Bewusstsein‹, besser Subjekt, in verschiedenen Stasen der Negation. Diese Stasen sind *zeitlich* qualifiziert. Begrifflich läuft der Umschlag auf die Wendung einer Situation in eine Szenifikation hinaus. Was Sartre am Bild diskutiert, ist eine allgemeine Beziehung des Subjekts zur Welt als sozialem Raum, den es verinnerlicht. »Damit ein Bewusstsein vorstellen kann, muß es sich der Welt durch sein Wesen selbst entziehen, von sich aus einem Abstand zu Welt einnehmen können. In einem Wort, es muß frei sein« (SARTRE 1971: 286). Freiheit des Bewusstseins als Freiheit ist Freiheit vom situativen Dasein, eine Relationsbildung zwischen Menschen und Menschen und Menschen und Dingen, in deren Freiraum sich Bilder (oder allgemeiner das Symbolische) lancieren, die, so Debord, in zunehmendem Maße diesen Freiraum kompromittieren, und zwar, indem sie als Spektakel nur noch die Wahl lassen zwischen simulativen Realitäten, also keine Wahl.

Es geht nun in den Positionen der Negationen nicht mehr um das Bild an sich, sondern um die Inszenierung von Unmittelbarkeit als Situativität oder Ereignis ›hinter‹ oder an Stelle des Bildes, und damit um eine retroaktive Dispositionsmacht von Originalität. Inszenieren heißt in diesem Sinne, ›sich Realität konstruierend aneignen‹. Deswegen ist die *Szenologische Differenz* eine grundlegende Relation, in der der Begriff ›Situation‹ die verschiedenen Stasen des Bewusstseins zusammenfasst, der der Szenifikation sie als künstlich getrennte auf natürlichem Wege zu verbinden sucht. (Szenografie ist dann die künstliche Verbindung künstlicher Trennungen.) »Wir werden«, so Sartre, »die verschiedenen unmittelbaren Arten des Erfassens des Realen als Welt ›Situationen‹ nennen« (SARTRE 1971: 287f.). Ihnen entsprechen die Stasen der Realität, deren Zusammenfassung (nach der Kritik der Moderne durch Debord) Szenifikationen, oder technischer und zugleich erneut negativ formuliert ›Medien‹ sind. Dass es also Vorstellungen gibt, hat seinen Grund und seine Motivation in der Tatsache, dass der Hintergrund der Distanzierung, das »In-der-Welt-Sein«, stets die dialektische Bedingung für die Vorstellung der immanenten Grenze der Welt (Bilder als ›Riss im Sein‹) ist (vgl. DIDI-HUBERMAN 2000: 146ff.).<sup>16</sup> Würde das nicht so sein, wäre die Welt nicht in irgendeiner semiologischen Äquivalenz offen, wäre sie nicht interpretierbar. Die Vorstellungen wären entweder paranoisch von der Welt getrennt, d.h. keine Negationen, womit es im pathologischen Zwang zu einem Austausch dieser Welten kommen können soll, oder sie wären im Traum vor ihrem Hintergrund radikal aus der Welt. Die ›Bewusstseine‹ der Individuen müssen sich also performativ gegenseitig auf vertrauensvolle Rückkehr in eine versicherte Wirklichkeit verständigt haben und sie tun das nicht im Bewusstsein (qua paranoischer Vernunft oder Philosophie), sondern in der Situativität, die sie als Realität erschaffen und in welcher Praxis sie immer schon sind. Nämlich mühelos zwischen Bildern, Symbolen und Versatzstücken einer Realität, der künstlichen und der natürlichen unterscheiden zu können. Die Regel dieser impliziten Übereinkunft formuliert der Begriff der ›retroaktiven Performativität‹. Er basiert letztlich auf der zeitlichen Festlegung einer Genesis von Erkenntnis, wie der einer kausalen Zeitordnung, die gemäß einem Impetus alle magischen

---

<sup>16</sup> Didi-Hubermann leitet den Begriff ›Riss‹ sowohl von Panofsky als auch von Heidegger ab, verfolgt aber dann das Problem aus dem Blickwinkel Freuds, nämlich das der Darstellbarkeit überhaupt und speziell des Traums (DIDI-HUBERMAN 2000: 151ff.). »Die ›Welt‹ der Bilder verwirft die Welt der Logik keineswegs, ganz im Gegenteil. Aber sie *spielt* mit ihr, das heißt unter anderem, sie spart dort Stellen aus – so wie man von einem ›Spiel‹ zwischen den Teilen eines Mechanismus spricht –, Stellen, aus denen sie ihre Kraft schöpft, die sich hier als eine *Kraft des Negativen* zeigt« (DIDI-HUBERMAN 2000: 149). Die Rede vom Negativen setzt stets schon voraus, dass es eine (abstrakte) Positivität (Realität) gäbe, deren Kontinuität sich aber stets nur als soziale, kulturelle Realität des ›Unbewussten‹ als seiner situativen Totalität erweist und damit überhaupt erst eine ›Kraftabstossung‹, einen ›Impetus‹ oder ein ›Reservoir‹ individueller Imaginationen voraussetzt. Es ist wiederum der Kraftbegriff, der die Polaritäten scheinbar zu überwinden erlaubt, sich aber als verhängnisvolle Kausalitätsverblendung erweist: *nämlich die Lückenlosigkeit der Übertragung – was Negationen allein als magische, nämlich als soziologische Kategorie einzuführen erlaubt*. Wie sollten Bilder auch ohne den Vorlauf empirischen Seins sich darstellen können? In Wirklichkeit (oder von der Wirklichkeit aus) betrachtet ist der Traum eine spielerische Organisation, ja, wenn nicht eigentlich die *reine inszenatorische Übung visuellen Materials* als leibliche Selbstaffektion.

Ordnungen von Bilderzauber in unserer Gesellschaft gütig belächelt. Er benennt die nachträgliche Fundierung eines Ursprungs oder Originals. Die Reflexion nach dieser Inversion bestimmt das Subjekt, das »seine Beziehung zum Realen als *Situation* lebt – was ist es anderes als ganz einfach das Bewußtsein, so wie es sich selbst im cogito enthüllt« (SARTRE 1971: 289).

Wir sehen – selbst in dieser kurzen Replik auf die Bewusstseinsphilosophie, zu der wir später mit Bahr zurückkommen – dass sich davon ausgehend verschiedene Theorien des Bewusstseins anbieten, die das Bildbewusstsein als einen Sonderfall der Realisierung der Stasen des Bewusstseins, also der Distanz (und der Negation) zur Welt reklamieren. Das Sein des Bildes ist gerade an dessen Nicht-Sein, an dessen, wie es im Strukturalismus heißt, fetischisierende ›Kraft‹ gebunden, ein ›Loch in der Welt‹ zu eröffnen, *indem man etwas verdeckt*, was nicht existiert, so wie man in Zimmern der Toten die Bilder verhängt. Ohne diese Simultaneität der *Offenbarung in der Verdeckung* wären wir verdammt, unentwegt in den Abgrund des eigenen Todes zu blicken. Das primäre Objekt dieser Distanz ist also die phantasmatische Konstruktion einer unhintergehbaren realistischen Zeit.

Den Todesblick der Opazität zu bannen und für eine Transzendenz der Welt zu sorgen, scheint die Aufgabe der inflationären Inszenierung des ›visuellen Materials‹ zu sein. Wer diesen Sachverhalt aufdecken will, hat seine Theorie des Bildes beim ›Schrecken der Bilder‹ anzusetzen. Eben das macht Hans-Dieter Bahr im Entwurf seiner Bildtheorie. Wir zeichnen sie so nach, dass wir erstens die wiederzugewinnende Zeit des Bildes als Ökonomie des Realen und des Imaginären differenzieren, und damit den statischen Zustand, Paralyse vor einem Bild als Zeitbewusstsein markieren – wobei ›Zeit‹ die Markierung einer Distanz der Stasen des Bewusstseins als Freiheit (Interpretationsspielraum) meint. Zweitens versuchen wir die an der den infiniten Regress umgehenden Denkfigur des Bewusstseins, der ›retroaktiven Performativität‹, eine Überleitung zur Formulierung der *Szenologischen Differenz* zu propagieren, die wir von Sartre her abgeleitet sehen werden. Gleichzeitig sollen damit die Hinweise zur inversen Opferlogik des Bildes präzisiert werden.

Dass ein Tafelbild stets seinen Hintergrund verdeckt (und medialisiert) ist eine Evidenz. Was aber verdecken die Bildschirmbilder der Nachpostmoderne, die auch keine Verdeckungen ersetzen oder Vorbilder nachbilden? Verdeckt der Bildschirm lediglich die Welt, um sie sogleich durch eine andere Welt zu ersetzen, sodass das Subjekt quasi nicht durch die Passage der Freiheit, sondern durch die Passage des Spektakulären geht? Es ist ja stets ein Argument für die Bildschirmbilder, dass sie sich *nicht* als Bilder, sondern als Welten, Werkstätten, Arbeits- und Interaktionsbühnen verstehen und das gesamte visuelle Archiv zum Rohstoff haben. Doch bei diesem Blick, den Debord in aller ideologischen Einseitigkeit markiert, bleibt die Fähigkeit der Verdeckung des Lochs oder Risses in der Welt die ausgezeichnete Funktion des Bildes – Risse, die eben nur als Bilder gebannt werden können, und damit seien die designhaft zugerichteten Produkte als Bilder (Phantasmagorien der

Ware) nicht ausgeschlossen. Man muss die Kritik Debords am Punkt des Schreckens der Rissigkeit der Welt weiterführen, d.h. dem der zunehmend aggressiven Opferverblendung.

### 3. Vom Bildbewusstsein zum Selbstbewusstsein

#### 3.1 Bild als sozialer Ort

Bahr versteht unter Schrecken den Augenblick, in dem für uns »die gegenständliche Welt« zusammenbricht. Diese »schränkenlose Entgegenständlichung im Schrecken« als »Entzug« von Gegenständlichkeit im Bild kann »etwas Wesentliches über Bildlichkeit überhaupt vernehmen [...] lassen« (BAHR 2009: 88). Entgegenständlichung ist *Prozess* einer Entwirklichung. Ansatzpunkt ist wiederum die Sartre/Heideggersche Wende zur Existenz: Als situative Existenz können wir uns nicht »von außen« zur Welt verhalten. Wir können uns nur in der Welt verhalten.<sup>17</sup> »Unwirklichkeit« als Nichtgegenständlichkeit dürfte es demnach unter dem Siegel von Bewusstsein gar nicht geben. Entgegenständlichung meint damit auch Entzug des Bewusstseins, was auf Seiten der Welt mit einem Aktualisierungsdruck korreliert. Ist Wirklichkeit in den Partitionen ihrer Dinge als Sein opak, lugt in den Bildern nicht eine andere, die »wirklichere« Welt als monadische hervor?

Wenn man jedoch gewöhnlich vom »Wirklichen« spricht, dann meint man nicht nur die von uns unabhängigen Dinge, seien sie verborgen oder vorhanden. Wir denken uns vielmehr wirkende Kräfte hinzu [...]. Nur »Nichts« könnte demnach »unwirklich« sein. (BAHR 2009: 93f.)

Das Sein der Welt wird empirisch erklärbar, entpuppt sich in Bezug auf die Vergegenständlichung unserer Gesellschaft und ihrer Warenökonomie aber als »metaphysischer Realismus«. »Hinter solchem Kausalismus steckt das Relikt eines magischen Denkens« (BAHR 2009: 94), dessen verräterischer Begriff der der *Kraft* ist. Die Synthese der Dinge als Welt unter dem Impetus des Kraft-Begriffs, taugt aber ebenso wenig zur Beschreibung von Wirklichkeit, wie die Setzung eines »Bewusstseins« oder eines »Triebes«, die als magische Vorstellungsbilder einer Kontinuierung von einzelnen Situationen historisch oder motivisch das Vermögen von Selbstbewusstsein evozieren. Dass alle Dinge mit Kräften untereinander verbunden seien und die Welt sich als ein Kraftfeld darstellt, mag in der Impetus-Theorie noch angehen und hat auch in der Newtonschen Physik noch ihr Recht (mit Ausnahme der Gravitation, die für den Menschen jedoch eine Evidenz darstellt), aber in den radikalen Stasen des Bewusstseins sind solche magischen Beziehungen als unbewusstes Bewusstsein nur Karikatur. Es gibt dagegen ein »unbewusstes Bewusstsein«, und das ist die Welt da draußen.

---

<sup>17</sup> BAHHR 2009: 93 verweist auf Heideggers *Sein und Zeit*, § 43.

Bahrs Kritik an der ›Scheinbildhaftigkeit‹ des Bildes (die Kraft seiner Aura), bezieht sich auf eben die Legitimations**bilder**, die der Abwehr des Schreckens vor der Disparation der Welt, ihrer objektiven Vergegenständlichung, einen Widerstand entgegensetzen – und zwar aus sich selbst heraus. Bildlichkeit wird damit zur notwendigen Gegenfigur von Gegenständlichkeit und zwar umso mehr, als Bilder szenische Konfigurationen über Abwesenheiten hinweg ermöglichen. Das ist die gleiche Opposition, die Schrecken und Waffe konfigurieren, wobei nicht die Waffe als das Schreckliche, sondern der Bannungsort/Abwehr des Schreckens sein soll,<sup>18</sup> der jedoch subversiv das *Bild der Waffe* als Schrecken perpetuiert. Folglich stellt Bahr die Frage nach der »Wirklichkeit des Bildes« (BAHR 2009: 96).

Wenn es aber nicht das »Unwirkliche« ist, durch das sich Bilder vom »Wirklichen« unterscheiden: worin liegt dann das Kriterium für den Unterschied zwischen bildlicher und nicht-bildlicher Wirklichkeit? Ist das Bild nur dasjenige, dessen eigene Wirklichkeit allein darin bestehe, auf das von ihm verschiedenen Wirkliche zu verweisen? (BAHR 2009: 97)

Das Wesentliche des Bildes in der Geschichte der Bildtheorien seit Kant besteht darin, Ähnlichkeiten zu erfassen, nicht zwischen Bildträger und Sujet, sondern zwischen Bild und Wirklichkeit, so Bahr weiter. Eine »Schematisierung der Einbildungskraft« (BAHR 2009: 105),<sup>19</sup> in der diese situativen Ähnlichkeiten sich szenifikatorisch zu einem Schema der Dauer fügen (BAHR 2009: 106),<sup>20</sup> vergleicht beständig die Wirklichkeitsanschauung der Vorstellung (dazu gehören auch wirkliche Bilder) mit den Schemata des Bildes, wobei Bild selbst ein eigenes Schema sein muss, nämlich dasjenige, dem der *Schematismus des Vergleichens selbst (zeitlich) vorgeordnet werden muss*. Ich muss nämlich nicht erst das Bild als Bild und dann dessen Inhalt verifizieren, sondern der Inhalt, am markantesten Oberflächigkeit und Rahmung, aber auch Raumreduktion und Perspektivismus, gibt sich mir als Schema des Bildes. Damit entfernen wir uns von dem Problem der doppelten Wirklichkeit und nähern uns einem Zeitproblem an, das uns nach der Logik der retroaktiven Performativität zwingt, das Bild als Position des *a priori* der Selbstbewusstseinsproblematik aufzufassen. Nur das Selbstbewusstsein, das ich bin, kann als Vorstellungsbild das Negat der jeweilig situativen Ausschnitte der Welt als Dasein sein. Bewusstsein ist Aktualität von Weltbezug, Selbstbewusstsein dessen Negat, das Bild oder Schema, das *ich von mir selbst bin*, dessen Habhaftigkeit sich mir aber entzieht, weil das Korrelat des Gegenständlichen nicht entgegenständlicht werden kann – außer im Schrecken des Bildes. Selbstbe-

<sup>18</sup> Das ist die Manifestation der Verdichtung der Waffe aus Stahl und Eisen selbst, eine Schreckensabwehr als Evokation des Schrecklichen, die grundsätzlich jedes Ding zur Waffe werden lässt, indem es die Opferentbergung (›Entdichtung/Explosion) ausblendet (vgl. BAHR o.J.).

<sup>19</sup> Bahr kommt im Verlauf der Darstellung der Geschichte der Bildtheorien von Platon ausgehend auf Kant zu sprechen und auf die berühmte Kantinterpretation Heideggers, in der der frühromantische Zusammenhang von Einbildungskraft und Zeit aufgenommen wird. Statt diese Argumentationsgeschichte nachzuzeichnen, verweise ich auf FRANK 1972; 2012; HEIDEGGER 1973.

<sup>20</sup> »Gehen wir einen Schritt weiter: auch die einzelnen Vorgänge werden als mehr oder weniger typische Verlaufsformen aufgefasst. Auf *einen* Blick erfassen wir sie nicht über einzelne beständige Dinge, sondern über deren Verhältnisse und Situationen, soweit sie immer wieder als ähnliche auftreten« (BAHR 2009: 106).

wusstsein ist, was es nicht ist, und ist nicht, was es ist, d.h.: es ist ein Entwurf der Überschreitung, was in sozialer Hinsicht nicht anders als Vertrauen ist. Und Vertrauen ist ein konstituierter Effekt von Tauschbeziehungen, worunter selbstverständlich die sprachlichen auch zu rechnen sind. Auf diese Weise muss Selbstsein vom Selbst des Anderen abhängig sein, *also gerade nicht ›Selbstbewusstsein‹ als Instanz meiner selbst* (vgl. FRANK 2012: 255ff.).<sup>21</sup>

Ist die Rede vom *Schema* die gleiche wie die vom *Bild*, zumal Kant soweit geht, auch ein »Schema der typischen Verlaufsformen« als »*Diagramme* der Einbildungskraft« (BAHR 2009: 106) zuzulassen? Als letzte der Verlaufsformen gilt Kant die von »Raum und Zeit« (BAHR 2009: 107).<sup>22</sup>

Nach Kant können die leeren Formen von Raum und Zeit ohne gegebene sinnliche Anschauung, in Bildern (als *ens imaginarium*) vorgestellt werden. [...] Doch in dieser Bestimmung des Bildes vom Bilden einheitlicher sinnlicher Anschauungen her kann die Differenz zwischen bildlicher und nicht-bildlicher Erscheinung alleine nicht verständlich werden. (BAHR 2009: 107)

---

<sup>21</sup> Frank geht dieser Einsicht Sartres u.a. mit einem initiierenden Text von Dieter Henrich von Anfang der 70er Jahre nach (Selbstsein und Bewusstsein. E-Journal Philosophie der Psychologie (2007) Vgl. [www.jp.philo.at/texte/HenrichD1.pdf](http://www.jp.philo.at/texte/HenrichD1.pdf) [letzter Zugriff: 07.06.2012]. Ich verkürze den Gedankengang auf folgende Hinweise:

1. Eine Unterscheidung von Bewusstsein (als einer ›Besessenheit‹) und Selbstbewusstsein (Selbstsein, Identität von sich) ist notwendig aufgrund der inneren ›Distanz‹ (oder »nach Sartre Entfernung« FRANK 2007: 7) der Selbstbeziehung. Die Differenz ist Voraussetzung zur Erkenntnis der Paradoxien eines vorgängigen Bewusstseins.
2. Distanz und Entfernung sind in etwa dem Sinne Inszenierungen, wie sie in Benjamins Hinweis auf die neuen Bildmedien als Aura thematisiert werden.
3. Die sind weder visuell noch räumlich zu verstehen, sondern als Öffnung zur ›Soziabilität‹.
4. Die primäre Unterscheidung zieht schon einen Unterschied der Selbstbeziehung als einer Fremdbeziehung mit sich, von der sie sich abstößt, nicht aber ablöst (Autonomie des Ich).
5. Die Zuständigkeit dieser Abstoßung von sich als Ich versteht Henrich als ›Feld‹ (S. 7). Der Feldbegriff erlaubt die Markierung von Qualitäten der Bewusstseinszustände.
6. Die Selbstdarstellung dieser Selbstbeziehung in der Evokation einer Fremdbeziehung macht den Charakter der Szenifikation innerhalb der von Kontextualität ungeschiedenen Situation aus. D.h.: die Legitimität des Selbstbildes beruht auf »Anerkennung [...] im Doppelsinn des Wortes, der eine Hinnahme meint, die zugleich eine Leistung ist« (S. 14). Damit wird aber der Kontext in der Inszenierung einer Szene, die um die Selbstlegitimation kreist, nicht mehr bloß passiv abgespalten.
7. Die Konstituierung von Selbstbewusstsein ist an die ›Homogenisierung‹ »bewusster Situationen« (S. 11) gebunden. Diese erfolgt in der szenifikatorischen Kontextualisierung als einer Selbstentfremdung zum Zwecke der Selbstansicht von Selbstbeziehung.
8. Das delirierende Moment der szenischen Dramaturgie verlangt eine Einstreichung von Raum und Zeit, deren Opfer in der Bewegung zu sich selbst (dem ›Werden des Bewusstseins‹, dem Charakter seines ›Aufleuchtens‹): »Man muß Bewegung als einfaches Datum auffassen. Als solches gehört sie nur dem Bewußtsein an und hat nichts mit der Unterscheidung von Vergangenheit und Zukunft zu tun. Vergangenheit und Zukunft sind nämlich Zeitbestimmungen des Selbstseins. Bewegung artikuliert sich im Bewusstseinsfeld, und zwar schon in ihm als einzelnes Ereignis« (S. 14).
9. Daraus ergibt sich, dass die prinzipielle Unmöglichkeit (Paradoxon) der Selbstansicht von Selbstbewusstsein (Selbstheit) bildtheoretisch nur in einer Theorie der Praxis ihres Scheiterns (dem dramatischen Feld) unter Einbeziehung der Anerkennung des Scheiterns vorweg durch den Anderen (›Zuschauer‹), Akzeptanz des szenischen Spiels, gelingen kann.

Der entsprechende Theorievorschlag erfolgt hier unter dem Hinweis einer allererst auszuarbeitenden ›Szenologie‹. Henrich: »Es ist deshalb zu sagen, dass über Bewusstsein nur in theoretischer Sprache gesprochen werden kann. Theoretisch ist diese Sprache deshalb, weil sie Begriffe einschließt, die sich innerhalb der Alltagssprache nicht verifizieren lassen. Solche Begriffe sind etwa Feld, Dimension, Prozeß, Artikulation, Aktivität. Sie sind allesamt so zu fassen, dass sie den Bestand von Einzelfnem nicht schon voraussetzen« (S. 17).

<sup>22</sup> Bahr verweist auf Kants Kritik der reinen Vernunft.

Was wäre nun, und diese Frage stelle ich über den Entwurf von Bahr hinaus, wenn man die Kategorien von Raum und Zeit, die sich selbst als unwirklich vorstellten, als Inszenierungsform des visuellen Materials (u.a. Bilder), als Szenifikation einer Situation, als *Szenologische Differenz* lanciert? Raum und Zeit sind dann als leere Anschauungen nicht mehr zu denken, weil sie das Hier und Jetzt aller Situativität ins Bewusstsein ihrer Geschichtlichkeit, Ritualität, ihres Fetischismus, kurz, all dessen zu bedenken gäben, was zur produktiven Verdinglichung führte? Dann hätten wir ein bewusstseinsadäquates (nicht im cartesischen Sinne) Modell, die besondere Qualität der ›Schreckensherrschaft‹ und der ›Schreckensbeherrschung‹ der Bilder als Bannungsmomente visueller *Präsenz* (nämlich die Macht des Selbstbewusstseins als einer ›Fernsteuerung‹ meiner selbst) zu erfassen. Das aber erzeugt die Idee einer dritten Natur: der Verlebendigung der Bilder, der Artefakte, ihrer Mechanisierung, Dynamisierung und Medialisierung und Unterwerfung unter dem je spezifischen Kraft-Begriff. Unter der Idee der Szenifikation, der Selbst- und Fremdinszenierung ist eine Prozessualität aktiviert, die die Promiskuität auflöst, nach der das Bild selbst sagen oder *scheinen und vorscheinen* lassen soll, dass es sich als Bild *gibt*. Das kann aber doch nur geschehen, indem es sich als visuelle Inszenierung, als Begehren eines Anderen (der Gesellschaft und insbesondere des Produktionsmomentes, den der Fotoapparat so genial eliminiert) erfahren lässt. Reck hat jüngst in dieser Hinsicht eine »politische Ökonomie des Visuellen« (RECK 2012: 19) angemahnt.

### 3.2 Opfer und Bild

Für Bahr ist es zweifelhaft, ob mit dem Schematismusbegriff das Phänomen des Bildes erklärt werden kann, zumal in der Diskussion um den Schein der Bilder die oben angeführte performative Wende, das ›Bildbestimmungsspiel auf gesellschaftlich/kultureller Ebene bestimmt werden muss – was offensichtlich die von Hegel historisierte kritische Vernunft Kants mit einschließt. Vollends verschieben sich so die Kriterien der Bewertung des Bildes von der ästhetischen auf die soziologische Ebene. Das sieht auch Bahr so:

Der Bezug auf ein Spiel von Einbildungen und Verstandesbegriffen, das nicht auf Erkenntnis zielt, zu einem allgemeinen Gefühl (*sensus communis*) gibt dann das Kriterium dafür ab, ob solches Scheinen allgemein gefällt oder missfällt. Wie können wir aber das Scheinen unabhängig von seiner ästhetischen Weise verstehen? (BAHR 2009: 109)

Bahr gibt den über Kant hinaus auf die Frühromantik verweisenden Begriff vor:

Ich will es das *Imaginäre* nennen, in Differenz nicht nur zu den verschiedenen Erscheinungen, sondern auch zu den Imaginationen, die stets begrenzt und bezogen auf ein Transzendentes sind. Das je bestimmende Scheinende ist *gegenwärtig* stets nur in Bezug auf das, was repräsentierbar abwesend und *weg* ist. (BAHR 2009: 109)

Das Imaginäre nicht als Medium, sondern als Antecedens kann man sich an den Vexierfiguren vorstellbar machen, in denen durch die doppelte Belegung von Sinn in einer einzigen Figur nur entweder die eine oder die andere erkannt werden kann, nicht aber beide Bilder gleichzeitig. Diese Nichtgleichzeitigkeit von Imaginierung und Wahrnehmung (um es kurz zu machen) schließt sämtliche Lücken im Dasein interpretativ, sozusagen als hermeneutischen Zwang (Schreckensabwehr). Die Lückenlosigkeit der Kontinuität, die dadurch sich erhält, ist eben das Imaginäre (im Gegensatz zum *Akt* der Imagination). Man darf jedoch nicht vergessen, dass die Motivation zu dieser Sinnstiftung nichts anderes ist als die nothafte Beglaubigung und *zugleich* Abwehr des Risses: Abwehr gegen den Tod wie gegen den Inzest; die Erhaltung der kulturell notwendig strikten Trennung von Raum und Zeit, der Imaginationen und der Wirklichkeit.<sup>23</sup> Bahr bemüht eine frühromantische Denkfigur, die eigentlich dem Projekt einer Selbstbewusstseins-, aber keiner Bildtheorie angehört.

Das Imaginäre ist die inverse Erscheinung eines intentionalen (Selbst-)Bewusstseins, da es, mit und nach Husserl, kein leeres Bewusstsein (dem Schema des ›leeren Raums‹ adäquat) geben kann.

Die vollendete Anwesenheit selbst ist das Imaginäre, das durch keine Bejahung oder Verneinung bestimmt werden kann. Ihm fehlt das Fehlen selbst und darin ist es *nicht dem Mangel*, sondern allein einer *Offenheit* ausgesetzt, die ihrerseits in keiner Weise *ist*, auch nicht als Nichtseiendes. Diese Vollendung in Hinsicht auf eine »seinslose Offenheit«, die nicht *ist*, weder da noch weg, bezieht sich natürlich nicht auf die restlose Erfüllung eines Zweckes, sondern auf jenes schlechthin transzendenzlose Endliche der Anwesenheit, das weder durch eine Grenze bestimmt, noch unbegrenzt ist, sondern sich nur im Erscheinen ereignen kann. [...] Das Imaginäre ist Phänomenalität schlechthin. (BAHR 2009: 109)

Von dieser Bestimmung des Imaginären schließt Bahr auf das imaginativ Bildliche zurück, als das, was ich oder ein Anderer zur Bestimmung der Bildhaftigkeit inszeniert, respektive zum Lückenschluss des ›Risses im Sein‹ beiträgt. So ist das Bild in der Argumentation von Bahr der ›Schrecken des Anderen‹, der in der Inszenierung (dem Zeigen) die Interpretation des Anderen herausfordert, verdächtigt und vertraut. Und zwar nicht einfach nur so, sondern als Fundierung des gesellschaftlichen Zusammenhangs auf ganz *un*-spektakuläre Weise. Man darf an dieser Stelle – und da weise ich über Bahr hinaus – neben dem Aspekt des sozialen Raums (Magie und Fetischismus der Bilder) und dem der sozialen Zeit (Reziprozität, Tausch und Kreditierung; Vertrauen) auch einen Aspekt der *sozialen Situativität* lancieren; Begriff, dessen Aufgabe es ist, auf tiefere Weise als etwa Debord oder Virilio zu fragen,<sup>24</sup> wie

---

<sup>23</sup> Das entspricht dem Vorschlag von Foucault in Bezug auf die Zurichtung von Heterotopien bzw. Kabinetten in denen privatistisch oder kirmesartig, d.h. spektakulär, diese Trennung als aufgehoben gedacht wird. Das gilt dann auch für das Theater und erst recht für das, was man im Sinne der Kierkegaardschen Verzweiflung die hysterische Szene nennen darf (vgl. FOUCAULT 2005). In den Heterotopien wird aber nichts anderes als die Wahrheit selbst eingesperrt, die von nicht anderer Art sein kann als die Welt. Es gilt umgekehrt: »Medien unterwandern die gewohnte Innen-Außen-Differenzierung. Ich rufe [...] die Annäherung in Erinnerung, dass Medien Ereignisse, ›Demiurgen‹ und Psychoide genannt werden können, die einen absolut fragilen Kontext eröffnen« (BURDA 2010: 65).

<sup>24</sup> Debord sieht, anders als Virilio, das Phänomen der Geschwindigkeit nur sekundär. Virilio da-

Bilder das Bewusstsein als Aktualisierungskompetenz (Ereignen des Erscheinens) selbst zur Erscheinung bringen, also dessen, was Heidegger das ›es gibt‹<sup>25</sup> nennt und was er mit der Minimaldefinition des Terminus ›Zeit‹ verbindet: *Es gibt Zeit*. Als *Gabe* ist sie dem Tausch und somit Initiation sozialer Zeit zuzuordnen. Als soziale Situativität ist nach der Zwanghaftigkeit oder Offenheit der Gegengabe zu fragen, die darin unbefriedet sein könnte, dass sich das Bild *nur gibt*, statt dass man sich dem Bild gibt, ob man also Bilder eingehend interpretiert oder einfach nur wahrnimmt, im schlimmsten Fall als ökonomischer Reflex einer Wirklichkeit, die aus Dingen und Bildern besteht und in denen es den Kontrast einer Hingabe ans Bild nicht gibt. Das also ist die Frage nach der ›politischen Ökonomie des Visuellen‹.

### 3.3 Inversion der Reflexion

Die weiteren Argumente zur Darlegung seiner Bildtheorie leitet Bahr aus dem Problem des reflexiven Regresses ab: Die Anschauung, dass Bilder Spiegelungen sind, setzt voraus, dass man sich z.B. in einem Spiegel immer schon erkennen muss, um sich als sich zu erkennen. Dieser Begriff unendlicher Selbstverweisung, der in der Idee kausaler Kräfte, einer Reflexionskraft (oder Vernunft), gebannt zu werden verspricht, berührt aber nicht das Problem des Bildes. D.h., berührt es schon, aber auf der Ebene, wo nach dem Primat des Selbstbewusstseins als Selbstbildnis gefragt wird.

Die Frühromantiker, Novalis und die Schlegels vor allem, haben nämlich den Begriff der Reflexion als (Zeit-)Umkehrung verstanden, nicht als Spiegelung, und zwar nicht der realen und der imaginären Wirklichkeit, des Themas oder des Abgebildeten, sondern der performativen Interpretation vor dem Objekt.<sup>26</sup> Nicht materielle, nur soziale Wirklichkeit kann Zeitlichkeit invertieren. Sie führen in die Distanzdiskussion die Möglichkeit ein, dass beide Relate beweglich sind. Die Reflexion ist nämlich immer schon, aber eben negativ auf die Situation als Welt gerichtet. Bevor sie sich auf die Szenifikationen richtet, also gleichsam positive Kristallisationen der Welt (monadisch) affirmiert, muss der Interpret selbst als Negat verschwinden, gemäß dem Grundsatz, dass Sinn und Sein nicht gleichzeitig erscheinen können – die Vexierfiguren machen diese physiologische Tatsache deutlich.

Die Inversion des Bewusstseins zu Gunsten der Szenifikation entspricht der Scheinempirie der Reflexion, denn der Vorgang kehrt sich nun um und macht den Interpreten (nicht das Bild) zum Agenten des gesamten Vor-

---

gegen nimmt an, dass Geschwindigkeit eine Negation der sozialen Zeit darstellt: das Nicht-aushalten-Können der Kreditierungen und Verbindlichkeiten auf Distanz hin, was immer mit dem Gewaltproblem zusammenhängt.

<sup>25</sup> Heideggers Gabencharakteristik scheint auf dem ersten Blick völlig verschieden von der, die Marcel Mauss in seinem berühmten Aufsatz über die Gabe reflektiert. Das Wechselverhältnis des kreditierenden Austauschs bezüglich der Intention, des Entwurfs zeigt sich als Moment der Selbstüberschreitung, d.h. des Absehens von sich selbst. Genau dies spiegelt sich auf der objektiven Ebene des Bildes nicht nur, sondern ist dort als sozialisierte, kulturelle Form manifestiert (vgl. MAUSS 1989: 9ff.).

<sup>26</sup> Zur Thematik ›Inversion und Reflexion‹ vgl. FRANK/KURZ 1977: 75-97 sowie BOHN 1988.

gangs, sodass nicht mehr nur ›Einblick‹ in die Szene genommen wird, sondern *ich* es bin, der die Szene erschafft, in der er ›spielt‹. Diese doppelte Bewegung von Inversion und Reflexion ist für eine *nachträgliche* Stiftung des Selbstbewusstseins im Schein ihrer Priorität wesentlich, sie setzt allerdings eben auch genau diese Tätigkeit des Austauschens und Dispensierens von sich selbst voraus (›Selbstvergegenständlichung‹), ohne die Dasein nicht lebendig ist. Hier ist die Opferstruktur von Selbst und Anderem vorgedacht. Sich austauschen heißt ja nichts anderes, als in den Opfer- und Gabenraum einzutreten, sich zu vergemeinschaften. Explizit wird dieser Tauschwunsch offeriert in der Darstellung des Bildes, das die Negativität der Welt positiviert (als Ding), um sie erneut zu negieren (Sujet). Ohne die schon vergemeinschaftete ›Selbstreflexion‹ des Bildes (also das ›unbewusste Bewusstsein‹ oder die Kultur der Bildlichkeiten) machte es keinen Sinn, Bild als eigene Qualität von Welt erfahren zu können. Eintreten oder veranlasst werden muss also ein Opfergang der (Selbst-)Irrealisierung. Bahr gibt dies etwas vage unter dem Hinweis der *Bedeutung* von Bildlichkeit zu erkennen: »Die angeblich außerbildliche Vorgabe ist nur eine bildimmanente ›Transzendenz‹, nämlich die Bedeutung des sinnlich scheinenden Sujets selbst« (BAHR 2009: 111).

Wenn man den Sätzen Bahrs, die im Duktus Heideggers formuliert sind, folgt, wird etwas klarer, was mit ›Bedeutung‹ gemeint ist, nämlich eine zweifache artifizielle ›Thematisierung‹: die der Inszenierung des Bildträgers und die der Inszenierung des Sujets. Ich greife, anders als Bahr, bewusst auf den Begriff der Inszenierung zurück. Denn Bilder (Szenifikationen) ohne Inszenierung (also die retroaktive, performative Konstruktivität) können nicht als artifiziell aufgefasst werden. Sie bleiben Wahrnehmungsbilder oder autoaffektive ›hypnagogische Bilder‹ (vgl. SARTRE 1971: 89ff.). Hier ist aber der Begriff ›Bild‹ lediglich als eine Form der Kontingenzierung, Sequenzierung der Wahrnehmung zu verstehen, analog dem ballistischen Blick, also in einem vordergründig physiologischen Sinne. Der artifizielle Charakter<sup>27</sup> des Bildes darf nicht außer Acht gelassen werden, um sich nicht in einem beliebigen, inflationären Sprachgebrauch zu verirren.

Der Begriff der ›Inszenierung‹ markiert (indiziert) diese Artifizialität, zumal die Minimaldefinition von Inszenierung das vor-, aus-, und darstellen von nicht nur visuellen Ereignissen meint, in der nicht das Ereignis selbst, sondern seine Welthaftigkeit das Negat des Bildes meint. Es gilt ja gerade gegenwärtig (im theoretischen Diskurs vielleicht nach Debord erst in den 90er Jahren), die *Entbildlichung* als ein wesentliches Anliegen der Szenografien aufzufassen. Deswegen sprechen die Szenografen von Inszenierungswelten und dem Kreieren von *Atmosphären, Stimmungen, (Welt-)Räumen*: nicht *orbit*, sondern *mundo*. Darauf läuft Bahrs weitere Differenzierung der »Bedeutung des sinnlich scheinenden Sujets« heraus.

---

<sup>27</sup> Dazu Lambert Wiesing: »Der Begriff der realen Präsenz spezifiziert die Präsenz auf die weltliche Art einer Gegenwärtigkeit mit substantieller Anwesenheit, weshalb es auch eine nicht-reale, eine artifizielle Präsenz – eben eine Präsenz ohne substantielle Anwesenheit – geben kann« (WIESING 2005: 32).

Wir reflektieren nicht auf ein solches Geflecht von Beziehungen [»Spiegelungen«; Anm. d. Verf.], sondern sehen ein Bild, dessen Sujet nicht, wie dessen wörtliche Lesart nahe legen könnte, dem Gebilde »untergeworfen« ist, sondern das als Thema des Bildes das »Aufgestellte« und in solchem Entwurf das »Herausgesetzte« ist, das stets zugleich aus einem Hof von Mitbedeutungen und aus dem Dunkel der Möglichkeiten, des Verborgenen, Schlummernden hervortritt, das aber als rein bildliches Scheinen immer schon vollendet anwesend ist. (BAHR 2009: 111)

Das »metaphysisch Transzendente« – mit unseren Worten, das Selbstbewusstsein – wird »umgewandelt [...] in ein bildinternes Transzendieren« (BAHR 2009: 111). Nur eben, dass diese Umwandlung nicht durch sich selbst erfolgt, wie die von Wahrnehmung und Erkennen, die gleichsam eine natürliche Sequenzierung der Welt in den Fokus nimmt, sondern: sie muss im Falle des Bildes »aufgestellt« und »herausgesetzt« sein, und als Spiel eines »Hofs von Mitbedeutungen« eröffnet und konstruiert werden. Die Freiheit der Wahl der Bedeutungen inkriminiert den dramatischen Opferprozess. Ihn abzuwehren, das Spiel als Kategorie der Welt selbst zu monopolisieren, fördert eine Kritik, die Reck z.B. veranlasst, von der Inszenierung visuellen Materials zu sprechen, als die Form, wie heute der Umgang mit Bildlichkeit (oft ohne Bilder) gebräuchlich ist. Bilder als spezifische, etwa Gemälde von außergewöhnlichem Wert, werden außerhalb der Museumsmauern gar nicht mehr als Bilder erkannt, sondern (mindestens seit Warhol) als Phantasmagorie der Ware. Wie auch andererseits die moderne Kunst etwa in der performativen Avantgarde der 60er Jahre, das Bild mittels entfremdender Inszenierungsgewohnheiten (Performance) geradezu aus dem Blick verbannt hat.

Die Verwandlung eines Artefakts als Bild erfolgt durch die sozialen Dependenzien der Inszenierung, insofern Bilder Szenifikationen sind. Das Bild muss seine Bildlichkeit als Negat *zeigen*, was es aber nicht kann. Bleibt die Folgerung, dass alle Bilder hysterische Szenifikationen sind. »Ein perfekter Spiegel, dessen Fläche eben sein müsste, würde sich, wie die reine Anschauung, derart als eigenes Medium verschweigen, dass er selbst nicht mitgesehen würde« (BAHR 2009: 113). Darstellung und Ausstellung gehören somit zusammen: »Wenn jedoch überhaupt kein Sujet mehr angeschaut würde, fiel das Bild in ein nur sinnlich erscheinendes Gebilde zurück« (BAHR 2009: 113).

Was zeigt demgemäß die Bildlichkeit eines Bildes an: »Die Gabe, die *Bedeutung* des Vor-Bildlichen im Bild als ein »Außerbildliches« mit aufscheinen zu lassen« (BAHR 2009: 113). Damit kommt dem Bild ein verbindender Wert zwischen Imagination, Bewusstsein und Realität zu, der als »Bildtranszendenz selbst zum Thema des Bildes« wird. Dabei ist zu betonen, dass es nicht um die Abbildhaftigkeit geht, sondern die »Potenz der Inszenierung«, was wiederum nichts anders ist, als die Verwandlung von Dingen und Bildern in eine Welt (artifizielle Welt) zurück, also der permanente Umschlag von *Situation und Szenifikation*.

Die Einführung dieser *Szenologischen Differenz* wird in Bahrs Bildtheorie so nicht vollzogen, obwohl keinerlei Zweifel darin besteht, dass Bahr die Argumentation seiner Bildtheorie aus der Frühromantischen Kritik der Reflexionsphilosophie ableitet. Insbesondere, wenn er zum Kern des Zeitmoments des Bildes vordringt und damit zur Konstitution eines vorgeblich vorgängigen

Interpreten (Selbstbewusstsein), dem vorgängig nur seine Situation ist. Nach dem Mechanismus von Inversion und Reflexion, kann nämlich der Interpret sich nur nachträglich (in Abhängigkeit von der Welt und damit den Inszenierungskünsten der anderen) als vorgängig konstituieren. In Wirklichkeit profitiert er von der Möglichkeit (und diese Möglichkeit eröffnet dann alle Aspekte der Freiheit und des Spiels), sich selbst im Bild *aussetzen/aufheben* zu können, und genau dies als seine Selbstbestimmung, seine Freiheit erfahren zu dürfen, eine Freiheit, die für sich selbst völlig transparent ist, und sofort in ein Selbstopfer-Selbstgabenverhältnis (Wahrnehmung/Imagination) zerspringt.

Doch der Sinn des »Wieder« der bildlichen Wiedergabe liegt darin, *nachträglich* eine *Vorgabe* zu stiften. Das Thema des Bildes hinkt nicht, wie das bloß Gespiegelte, als Effekt irgendwelcher Ursachen hinterher. [...] Das Thema stiftet erst die Vorgabe als das *Vor-Bild im Bild*, ein Vor-Bild, das nicht eine außerbildliche Referenz meint noch irgendeinen »Hintergrund« des erscheinenden Gebildes oder eine »Projektion« auf dasselbe, sondern die Selbstüberschreitung. (BAHR 2009: 114, Herv. im Original)

### 3.4 Retroaktive Performativität

Die Rede von der ›Selbstüberschreitung‹, die das transparent macht, was verdeckt wird, wenn man, wie Kittler für die Spätmoderne diagnostiziert, dass nur noch von Medium zu Medium gesprungen wird, diese Rede ist ein Motiv, nicht weiter mit dem Bildbegriff (der wie bei Debord im Medienbegriff untergeht) zu argumentieren. Mich hat im Zuge der möglichen künstlichen Herstellung sinnlichen Materials interessiert, wie die Argumente der ›nachträglichen Stiftung‹, einer ›retroaktiven Performativität‹, den vorgeblich statischen Monolog im Bild in Austausch bringen kann (diskursiv und sozial). Dazu muss gezeigt werden, dass Bildlichkeit selbst eine Manifestation des Austauschs der ›Bewusstseine‹, oder, wie mit Wiesing zu sagen wäre, der Präsenzen ist. Dazu gehört, dass – wie die Inszenierungsmöglichkeit des Films zeigt, die Zeitstasen, Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit in der Montage des visuellen Materials tauschbar werden können, so dass hier der Aspekt einer nachträgliche Stiftung von Sinn (und möglicherweise von ›Selbst‹) besonders leicht zu inszenieren ist, nämlich mittels des befreiten Umgangs mit der physikalischen Zeit durch die Fesselung am unerbittlichen Ablauf des Filmes, wie die Frühromantiker das in ihren Romanen versuchen, die, so hat Kittler gezeigt, nichts anders als Filmdrehbücher sind (vgl. KITTLER 2002: 125ff.).

In der medienoperativen Unordnung der Zeit taucht die magische, also soziale Qualität der Zeit wieder auf, deren allgegenwärtige Memorialität das Bild als sichere Variante des Imaginären archiviert. An dieser Stelle scheint eine Kritik der Geschichte und ihrer Selbstinszenierungsfiguren sinnvoll. Man darf im Spielfilm nicht zu stark mit der Projektion und Antizipationen der Zuschauer spielen: Die Freiheit muss dem Schema der Glaubwürdigkeit, also dem Vertrauen in die Vorbilder der mythisch-kulturellen Muster entsprechen, die ich weniger habe, als dass ich sie imaginär bin.

Was wiederkehrt, ist der Konstitutionsprozeß als Vorgeschichte des Subjekts, das heißt das, was sich vollzogen haben muß, bevor das Subjekt eine Beziehung zur ›äußeren Realität‹ entwickeln kann, ein Prozeß also, der bei Fichte die Form des ›Ich‹ annimmt, das im absoluten Akt der (Selbst-)Setzung (sich selbst als) das Objekt setzt. (Žižek 1992: 180)<sup>28</sup>

Daraus folgt, dass allgemein in der symbolischen Anerkennung – den Sprachspielen im weitesten Sinne – »*das Subjekt selbst zu einem Objekt gemacht* [wird], es wird zum Objekt des Tauschs« (Žižek 1992: 186). Auf dieses gefährliche Vergnügen der Freiheit sich einzulassen, bedarf es dann einer kreditierenden Gabenvorgabe, die mit der nachträglichen Stiftung die Ökonomie der Selbstbildlichkeit tilgt. Dann erst ist die Ökonomie der Selbstdurchsichtigkeit realisiert. Die *Versicherung* des Rücktauschs offeriert die archivarische Komponente des Bildes – respektive die in der Gratifikation der Inszenierung angelegte Freiheit der Interpretation und der materiellen Verfügbarkeit:

In diesem Sinne ist die Wiedergabe, anstatt sich nur im Modus der Spiegelung auf transzendent Außerbildliches zu beziehen, vielmehr die ursprüngliche ›WiderGabe‹: denn sie bringt das ›Dawider‹ des Vor-Bildlichen ins Bild, durch das es von nicht-bildlichen Erscheinungen unterschieden ist. (BAHR 2009: 114)

Damit werden Bilder zu magischen Orten des Versprechens. Ihr Status als Riss im Sein ist auch als Freiheit im Sein zu reflektieren. Mir scheint abschließend die Inflation bildwissenschaftlicher Überlegungen gerade dadurch ausgelöst zu sein, dass der Gabencharakter dieses Versprechens der Bilder sich in der opaken Medialität ihrer Reflex- und Affektbedingungen unkenntlich macht, weswegen der (kostenlose und gleichsam immaterielle) Zugriff auf das Bild auch eine Abwehr vor der Trägheit des Mediums der Schrift sein kann – vielleicht sogar im Konkurrenzverhältnis von Kunst- und Medienwissenschaften. Vor allem aber scheint mir die Artifizialität philosophischer Analytik nicht mehr geschätzt, insbesondere dort, wo philosophische Initiation ohne Vorbilder arbeiten muss.<sup>29</sup>

Eine Aufgabe dieses Aufsatzes war es zu zeigen, dass das Problem der Ontologie des Bildes nicht auflösbar ist ohne die Darstellung einer Soziologie und Ökonomie des Bildes in philosophischer Rücksicht. Ein Vorschlag war, die Bildphänomene mit der Selbstbewusstseinsproblematik einerseits und mit der der Vergesellschaftung der Bilder (ihrer Selbstinszenierung und ihrer Rezeptionsinszenierung) zu koppeln. Daraus leitet sich dann die Fundierung der ›Bildlichkeit‹ aus der Bewegung der szenologischen Differenz ab, nämlich, traditionell gesprochen, in der Inversion-Reflexion, szenologisch (und somit soziologisch) gesprochen, in der Differenz von Situation und Szenifikation.<sup>30</sup> Ableitung meine ich im kulturhistorischen wie im strukturellen Sinne, als ein

<sup>28</sup> Vgl. hier auch die Darstellung der retroaktiven Performativität (ŽIŽEK 1992: 39ff.).

<sup>29</sup> So lässt es sich Bahr nicht nehmen, dann in einem ›Teil II‹ (BAHR 2009: 117ff.) seines Entwurfs einer Bildtheorie auf konkrete Bilder des Schreckens einzugehen.

<sup>30</sup> Eine dritte Variante dieser Bewegung markiert Sartre unter der regressiv-progressiven Methode vor allem in *Kritik der dialektischen Vernunft* und in *Marxismus und Existenzialismus*.

Übergang vom Bild zum Medium zur Szene, als subsidiäres Moment der artifizialen Erzeugung von Welt der Globalisierung entgegen.

*Ralf Bohn (Dr. phil. habil.) ist Professor für Medienwissenschaften im Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund.*

## Literatur

- BAHR, HANS-DIETER: Sätze ins Nichts. Ein Versuch über den Schrecken. Tübingen [Konkursbuch] o.J.
- BAHR, HANS-DIETER: Schreckensbilder. Entwurf einer Bildtheorie. In: MEYER, PETRA MARIA (Hrsg.): *Gegenbilder. Zu abweichenden Strategien der Kriegsdarstellung*. München [Fink] 2009, S. 87-130
- BAUDRILLARD, JEAN: Fetischismus und Ideologie. Die Semiologische Reduktion. In: PONTALIS, JEAN-BERTRAND (Hrsg.): *Objekte des Fetischismus*. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1972, S. 315-332
- BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*. Kommentar von Detlev Schöttker. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- BLUMENBERG, HANS: *Aspekte der Epochenschwelle. Cusaner und Nolaner*. Erweiterte und überarbeitete Neuausgabe von »Die Legitimität der Neuzeit«. Bd. 4. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1976
- BOEHM, GOTTFRIED: *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1995
- BOHN, RALF: *Transversale Inversion. Symptomatologie und Genealogie des Denkens in der Philosophie Robert Musils*. Würzburg [Königshausen & Neumann] 1988
- BURDA, GERHARD: *Mediales Denken. Eine Phänomediologie*. Wien [Passagen] 2010
- DEBORD, GUY: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin [Tiamat] 1996
- DIDI-HUBERMANN, GEORGES: *Vor einem Bild*. Aus dem Französischen von Reinold Werner. München [Hanser] 2000
- FOUCAULT, MICHEL: Die Heterotopien. In: FOUCAULT, MICHEL: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*. Übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 7-22
- FRANK, MANFRED: *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*. München [Winkler] 1972
- FRANK, MANFRED; GERHARD KURZ: Ordo Inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka. In: ANTON, HERBERT; BERNHARD GAJEK; PETER PFAFF (Hrsg.): *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem sechzigsten Geburtstag*. Heidelberg [Winter] 1977, S. 75-97
- FRANK, MANFRED: *Ansichten der Subjektivität*. Berlin [Suhrkamp] 2012
- GROYS, BORIS: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München [Hanser] 2000

- HEIDEGGER, MARTIN: *Kant und das Problem der Metaphysik*. 4., erweiterte Auflage. Frankfurt/M. [Klostermann] 1973
- HENRICH, DIETER: *Denken und Selbstsein. Vorlesungen über Subjektivität*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- KITTLER, FRIEDRICH: *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*. Berlin [Merve] 2002
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. Wien [Passagen] 1993
- MAUSS, MARCEL: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. In: MAUSS, MARCEL: *Soziologie und Anthropologie*. Bd. 2. Frankfurt/M. [Fischer] 1989, S. 9-148
- NEMETH, ELISABETH: Wissenschaftliche Haltung und Bildersprache. Otto Neurath zur Visualisierung in den Sozialwissenschaften. In: NEMETH, ELISABETH; WOLFGANG PIRCHER (Hrsg.): *Tabellen, Kurven, Piktogramme. Die Techniken der Visualisierung in den Sozialwissenschaften*. *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*, 64, 2009, S. 31-42
- NEURATH, OTTO: Wissenschaftliche Weltauffassung. In: NEURATH, OTTO: *Wissenschaftliche Weltauffassung, Sozialismus und Logischer Empirismus*. Herausgegeben von Rainer Hegselmann. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979, S. 81-101
- NIKOLOW, SYBILLA: »We could not photograph social objects even if we tried«. Otto Neuraths Bildstatistik als Beobachtungs- und Darstellungsinstrument sozialer Fakten. In: NEMETH, ELISABETH; WOLFGANG PIRCHER (Hrsg.): *Tabellen, Kurven, Piktogramme. Die Techniken der Visualisierung in den Sozialwissenschaften*. *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*, 64, 2009, S. 18-30
- RECK, HANS ULRICH: Visuelle Präsenz und Kritik der Bildlichkeit. Vom diversen Umgang mit Bildern. In: *kunsttexte.de*, 1, 2012  
<http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-1/reck-hans-ulrich-7/PDF/reck.pdf>
- SARTRE, JEAN-PAUL: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*. Übersetzung von Hans Schöneberg. Reinbek [Rowohlt] 1971
- WALDENFELS, BERNHARD: Ordnungen des Sichtbaren. In: BOEHM, GOTTFRIED: *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1995, S. 223-252
- WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- Žižek, SLAVOJ: *Der erhabenste aller Hysteriker. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus*. 2., erweiterte Auflage. Wien [Turia & Kant] 1992

Alexander Glas

## **Lernen mit Bildern. Eine empirische Studie zum Verhältnis von Blickbildung, Imagination und Sprachbildung**

### **Abstract**

The present study tests the reception patterns of pupils of different ages with the help of Eye-Tracking-Systems. Mobile equipment is now available which allowed a series of experiments using original pieces of art in a museum. Due to this technical advantage, the natural sighting behaviour is less influenced and a higher environmental validity is reached. The goal of this experiment is to find out which elements of the works of art are perceived as favourites, according to the ages of the pupils, and which senses are used in performing this task. The empirical research in the field of art education is thus entering virgin soil.

Die vorliegende Studie testet Schülergruppen verschiedenen Alters in ihrem Rezeptionsverhalten mit Hilfe eines Eye-Tracking-Systems. Untersuchungsmethodisch stehen mittlerweile mobile Geräte zur Verfügung, die eine Versuchsreihe vor Originalkunstwerken im Museum zulassen. Aufgrund der technischen Vorteile wird das natürliche Sehverhalten zunehmend weniger beeinflusst und eine hohe ökologische Validität erreicht. Ziel ist es, heraus zu finden, welche Bildelemente in Abhängigkeit zum Alter bevorzugt wahrgenommen werden und welche Form der Sinnzuweisung die Schüler vornehmen. Die empirische Forschung unter dem Blickwinkel kunstpädagogischer Fragestellungen betritt damit weitgehendes Neuland.

## 1. Begründung: Ästhetische Bildung als Zielsetzung

Die Frage nach ›Ästhetischer Bildung‹ wird traditionell in der Kunstpädagogik mit künstlerisch produktiven und bildrezeptiven Prozessen in Verbindung gebracht. Zur Begründung bezieht sich die kunstpädagogische Literatur vielfach auf den Begriff der Aisthesis und der Schulung der Sinneswahrnehmung (vgl. GLAS 2006: 244ff.; PEEZ 2002: 76). Fachgegenstand sind Bilder im umfassenden Sinn, vom Trivialbild bis zum Kunstwerk. Dabei ist man bemüht, Strömungen der Gegenwartskunst mit einzubeziehen.<sup>1</sup> Die Ansätze sind nicht unumstritten, zeigte sich doch wiederholt die Schwierigkeit, wirklich an der Sinneserfahrung und der Alltagskultur der Jugendlichen anzuknüpfen (vgl. STIELOW 1998: 87ff.).

In der Praxis erfolgt häufig eine einseitige Akzentuierung hinsichtlich subjektzentrierter künstlerischer Selbstbildungsprozesse (vgl. BLOHM 2000), die jedoch nur ein Teilbereich einer ästhetischen Auseinandersetzung im Projekt der allgemeinen Bildung sein können. In jüngster Zeit rücken zunehmend eine basal anthropologisch begründete Form der Erkenntnis und zwangsläufig damit ein ›intentional geleitetes Vernunftvermögen‹ in den Mittelpunkt (vgl. SOWA 2012: 25) des Interesses. Bildung besteht eben nicht nur aus dem Gewahrwerden sinnlich bedingter Erscheinungsweisen, sondern begründet sich vor allem auch in der »Bildung der Aisthesis aus ihrer Durchdringung und Durchformung durch gebildete Imagination« (SOWA 2012: 25). Logos und Sinnlichkeit sind somit als aufeinander verweisende Wegmarken zu denken (GLAS 2006: 245; WELSCH 1987: 32), die diskursiv verhandelt werden müssen. Exemplarisch die ›Relativität des Bildes‹ aufzuzeigen, gehört damit zu den entscheidenden unterrichtlichen Zielsetzungen.

Vor diesem Hintergrund verlagert sich das Forschungsinteresse verstärkt auf die genuin anthropogenen Voraussetzungen der Schüler. Fokussiert werden nun nicht mehr nur die aktuelle Kunst, sondern mehr und mehr die Kinder und Jugendlichen in ihrem individuellen Verhalten. Dies betrifft nicht nur die künstlerisch bildnerischen Prozesse, sondern auch alle Arten von Rezeptionssituationen.

---

<sup>1</sup> Z.B. »ästhetische Erfahrung« (EHMER 1996: 7ff.) oder »ästhetische Forschung« (KÄMPF-JANSEN 2001).

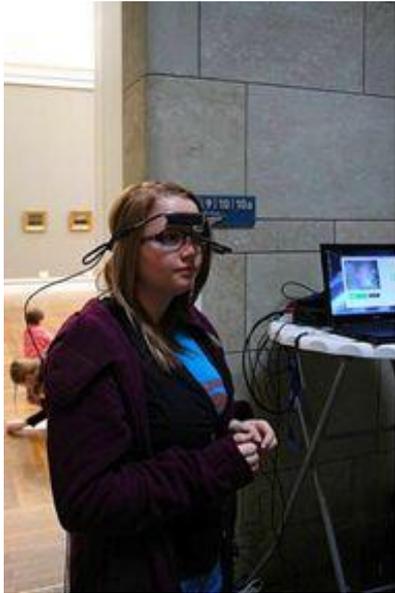


Abb. 1:  
Schülerin in der Neuen Pinakothek, München mit einem  
Eye-Tracker in Form eines ›Headmounted System‹

## 2. Untersuchungsmethodik I: Setting des Versuchs

Bildwahrnehmungen sind immer mit individuell begründeten Sinnauslegungsprozessen verbunden. Die vorliegende Untersuchung bemüht sich daher, basierend auf einer bildhermeneutisch qualitativen Inhaltsanalyse, eine Korrelation mit einer empirisch fundierten Datenauswertung herzustellen. Grundlage dafür liefern die Bezugswissenschaften der kognitiven Psychologie, Bildwissenschaft und Mediensemiotik.

Zunächst ist festzuhalten, dass hier völliges Neuland betreten wird und ein geeignetes Untersuchungsverfahren erst entwickelt werden muss. Zielsetzung sollte sein, valide Aussagen bezüglich einer hinreichenden Differenzierung der Altersgruppen machen zu können, darüber hinaus auch einen Einblick in das Verhalten einzelner Schüler zu erhalten.

Mittlerweile gibt es auf dem Markt sehr baukleine Blickaufzeichnungsgeräte (›Headmounted Systems‹, s. Abb. 1), die zunächst speziell für die Konsumforschung entwickelt wurden. Sie weisen eine hohe Auflösung bezüglich der Güte einer bildlichen Wiedergabe auf. Zudem liegt eine umfangreiche Software für die qualitative Datenauswertung vor. Untersuchungsmethodisch bieten mobile Geräte derzeit wohl die besten technischen Voraussetzungen dergleichen komplexe Prozesse abzubilden.

Die Blickaufzeichnung mittels eines Eye-Trackers setzt direkt an der Rezeptionssituation an. Beispielsweise geben die ermittelten Daten Auskunft darüber:

- welche Bildelemente überhaupt in den Blick geraten,
- in welcher Länge die zeitliche Zuwendung stattfindet, d.h. wie lange das Auge aktiv explorierend auf definierte Bildelemente (AOIs) schaut,
- welche Blickreihenfolge beim Betrachter vorliegt und welche Bereiche die Aufmerksamkeit binden, vorübergehend oder anhaltend.

Zu beachten ist, dass die Fixationen bzw. die Betrachtungsdauer nicht als Indikatoren der kognitiven Verarbeitungsleistung zu interpretieren sind. Blickbewegungsindikatoren sind inhaltlich unspezifisch (vgl. GEISE/SCHUMACHER 2011: 349ff.), auch wenn ein Erfahrungswert vorliegt, der die Wahrnehmungsgrenze, d.h. ab wann das Wahrgenommene ins Bewusstsein vordringt, bei einem Schwellenwert von etwa über 0,5 sec. ansetzt. Alles, was darunter ist, wird demnach kognitiv nicht weiter verarbeitet.

Mit Hilfe sprachlicher Äußerungen kann das Wahrnehmungsverhalten weiter ermittelt werden. Dazu bieten sich folgende methodische Alternativen (vgl. GEISE/SCHUMACHER 2011: 369) an:

- Lautes Denken (= Sekundäraufgabe)
- Retrospektives lautes Denken (Memorieren)
- Interviewmethode durch Leitfadengespräch oder schriftlichen Fragebogen

Die Probanden waren Schüler einer Hauptschule/Mittelschule der Altersgruppe 12-13 und 14-16 Jahren. Da die Schüler weitgehend unerfahren waren, was die Bildbetrachtung betrifft, zudem die ungewohnte Situation im Museum als hemmend für die Methode ›lautes Denken‹ sich auswirken könnte, wurde das nur schwer einzuschätzende Memorieren ausgeschlossen. Dagegen geeignet erschien eine retrospektive Datenerhebung mittels eines schriftlichen Fragebogens. Nach dem Absetzen der Eye-Tracking-Brille bearbeiten die Schüler schriftlich in Gegenwart des Bildes die Fragen. Auf diese Weise waren für die Probanden kontrollierte und gleich bleibende Versuchsbedingungen gegeben.

Ziel ist, im Abgleich der Daten präzisere Aussagen über das Verhalten von Schülergruppen bei Kunstbetrachtungen zu erhalten. Der vorliegende Pilotversuch diene in erster Linie dazu, zu ermitteln, ob mit dem veranschlagten untersuchungsmethodischen Verfahren überhaupt valide Aussagen möglich sind.

### **3. Untersuchungsmethodik II: Fragebogen und Kategorien der Bildbetrachtung**

Die Eigenheit von Bildern besteht u.a. darin, dass wie bei Texten verschiedene Bedeutungsebenen enthalten sind. Dazu gehören inhaltlich symbolische,

aber auch formale Aussagen. Bilder wie Texte können dazu in verschiedene Codiereinheiten zerlegt werden, die in Relation zueinander stehen und ebenfalls »weltanschauliche« Statements zulassen. Nahe liegend ist daher die Frage, in welcher Form auch Schüler davon Gebrauch machen?

Die schriftlichen Äußerungen werden mit Hilfe von Kategorien, wie diese in der Kommunikationswissenschaft in Gestalt einer »quantitativen Bildinhaltsanalyse« (GRITTMANN/LOBINGER 2011: 145ff.) zur Untersuchung von Medienbotschaften vorliegen, analysiert. Damit ist ein reichhaltiges Methodenrepertoire gegeben, das ebenfalls im Zusammenhang einer hermeneutisch qualitativen Inhaltsanalyse zur Anwendung kommen kann. Die in der »quantitativen Bildinhaltsanalyse« entwickelten Kriterien werden lediglich durch weitere, wie diese schon in einem Pretest zum Fragebogen (vgl. GLAS 2011: 205ff.) offensichtlich wurden, ergänzt. Überschneidungen ergeben sich ebenso zum Ansatz einer bildhermeneutischen Methode, wie sie Sowa (SOWA 2012: 176ff.) zur Kategorisierung von imaginativen Bildschöpfungen vorlegte. Es zeigt sich, dass die dort entwickelten modalen Grundeinstellungen (SOWA 2012: 186f.) zum Teil ebenfalls in bildrezeptiven Prozessen eine bestimmende Rolle spielen. In der vorliegenden Untersuchung ergibt sich ein Konzentrat inhaltsbezogener Kategorien auf der Basis und dem Vergleich durchgängiger Aussagen der Schüler. Bei gleicher Ausgangslage und relativ kohärenter Blickbewegungen entstehen aufs erste gesehen höchst unterschiedliche Aussagen, die dennoch durch ein intersubjektives Raster erfasst werden können. So wurden im Fragebogen die Schüler nicht nur aufgefordert alle identifizierbaren Bildelemente mit »Nomen« zu benennen, sondern auch eine kurze Geschichte zum Bild zu schreiben. Zur Unterscheidung sind bei den Aussagen spezifische kategoriale Bezugnahmen notwendig. Während der Wahrnehmungsprozess in erster Linie an Kriterien wie Auffälligkeit, Bewegung, Figur/Grund, Oberflächenbeschaffenheit etc. anknüpft, kommen bei inhaltlichen Deutungen Kategorien wie z.B. soziale Nähe, Handlungskontexte oder ein Rollenverständnis zum Tragen. Ausgewertet werden Schüleraussagen nach folgenden Aspekten visuellen Verstehens:

1. Hypothesen und Teildeutungen ohne Verknüpfungsleistungen zu anderen Bildelementen
2. Hypothesen und Teildeutungen mit Verknüpfungsleistungen innerhalb zweier Bildelemente
3. Hypothesen und Teildeutungen mit drei oder mehr Verknüpfungsleistungen
4. Erkennen der Dinge in ihren Eigenschaften
5. Bedeutung bildimmanenter Handlungskontexte
6. Darstellungsaspekt: soziale Distanz
7. Erkennen von Sinnbildern: etwas steht für etwas
8. Wertvorstellungen und kulturell soziale Normen

#### 4. Carl Blechen

Ausgangspunkt der Untersuchung ist ein Bild von Carl Blechen, *Bau der Teufelsbrücke*, entstanden um 1830, in der Neuen Pinakothek in München. Zu dem Bild liegen vom örtlichen MPZ zahlreiche positive Erfahrungen vor, die ein gewisses Interesse bei Schülergruppen verschiedenen Alters erwarten ließ. Für die Bereitstellung der Eye-Tracking-Technik hat das Bild in den Maßen (77,8 x 104,5 cm) gleichsam ideale Bedingungen. Es ist leicht überschaubar und kann im Versuchsaufbau in einem praktikablen Abstand betrachtet werden. Das Betrachten der Details sowie der Blick auf die Gesamtheit sind für die Probanden ohne größere Standortveränderungen gut möglich. Die Blickaufzeichnungen zeigen, dass das Bild mit natürlichen Kopf- und Augenbewegungen leicht erfasst werden kann.

Blechen schildert die Schöllelenschlucht auf dem Weg zum Gotthardpass im Kanton Uri in der Schweiz. Seit dem Mittelalter war die Schlucht eine wichtige, aber auch gefährliche Nord-Süd-Verbindung über die Alpen. Im Mittelpunkt stehen zwei Brücken über den Fluss der Reuss. Die eine ist im Bau befindlich, zu erkennen an dem Stützgerüst, die alte vorgelagerte Brücke soll durch einen neuen Übergang ersetzt werden. Blechen schildert eine Situation, die aufgrund des erzählerischen Gehalts klar bestimmbar ist, dennoch bleiben viele Leerstellen, die Deutungsspielräume zulassen. Die Mühen und gefährliche Situation eines Alpenübergangs lassen sich erahnen. Als Vertreter der Romantik betont er die Dramatik der Licht- und Wegführung. Am rechten Bildrand lagern die Arbeiter, die sich ausruhen oder je nach Tageszeit die Nacht an der Baustelle verbringen.



Abb. 2:  
Carl Blechen: *Bau der Teufelsbrücke*, entstanden um 1830

## 5. Einrichten der AOIs

Um die entsprechenden Codierungen des Bildes für das Eye-Tracking-System lesbar zu machen, muss im Vorgriff eine Einteilung so genannter *AOIs* (»Areas of Interest«) erfolgen. Das sind jene Bildzonen, die bei den Probanden ein besonderes Interesse hervorrufen könnten. Für die Datenauswertung werden die entsprechenden Bildzonen farblich markiert.

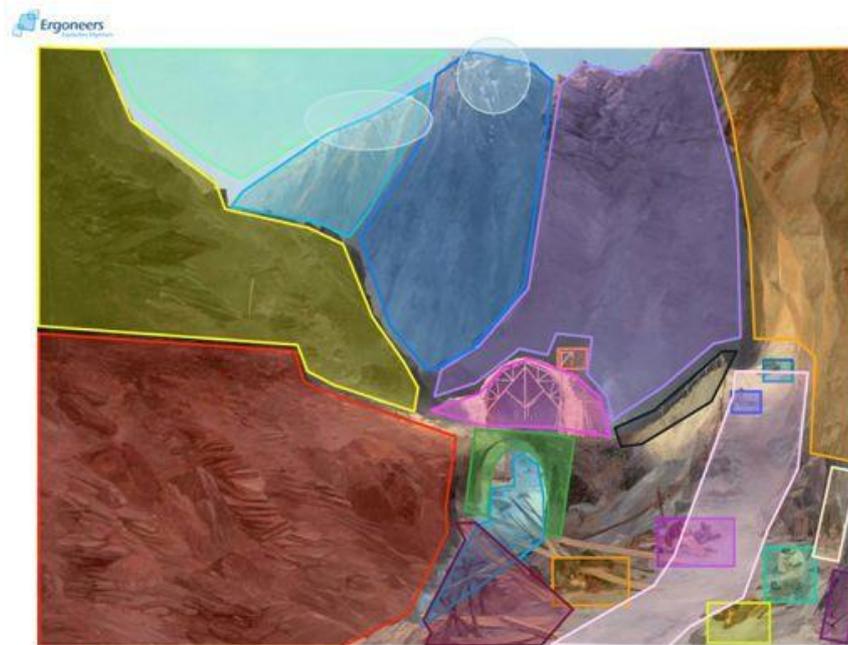


Abb. 3:  
Aufteilung des Bildes nach Areas of Interest (AOIs)

Ermittelt wurden insgesamt 24 Zonen, die begrifflich von den Schülern bezeichnet werden können, z.B. Arbeiter, Gebirgsbach, Saumweg, Brücken, Baumaterialien, Stützgerüst, Baukran, Mauerwerk, Ruine, Bergregion etc. Ein Begriff wie »Schlucht« oder »Tageszeit« kann allerdings nicht über ein AOI ermittelt werden, da hier in übergeordneter Form, eine Gesamtheit angesprochen wird. In einigen Bildzonen wurde kein »Area of Interest« vordefiniert, was aber dennoch mit Hilfe des Fragebogens geklärt werden könnte. Die AOIs sind notwendig, um eine individuelle statistische Auswertung vornehmen zu können. So kann genau gezeigt werden, welche Bildelemente die Wahrnehmung erreichten, aber dennoch u.U. im Fragebogen keine Erwähnung finden.

## 6. Ergebnisse: Eye-Tracking-Verfahren. Heatmap und Blickreihenfolge

Das Heatmap zeigt die statistische Zusammenschau der 14- bis 16-jährigen Schüler. Die Schüler konnten selbst entscheiden, wie lange sie das Bild be-

trachten bzw. bis für sie der subjektive Eindruck entstand, alles gesehen zu haben. In der Abbildung sind die kumulierenden Zonen durch Rotfärbung gekennzeichnet. Sie geben erste Hinweise auf besondere Blickkonzentrationen.

Die Heatmaps zeigen eine auffällige Häufung der Fixationen bei den inhaltsrelevanten Kernbereichen des Bildes, z.B. im Umfeld der beiden Brücken und dem Gebirgsbach. In geringerem Maße ziehen die Peripheriebereiche wie z.B. die Bergregionen die Blicke auf sich. Das Bild bietet ausgewiesene Stellen, an denen die Wahrnehmung von Figur/Grund-Trennung leichter und weniger leicht vorgenommen werden kann. Die begriffliche Taxonomie folgt dem entsprechend. Der Bildtitel *Bau der Teufelsbrücke* war den Schülern während des Versuchs nicht bekannt, dadurch sollten zusätzliche inhaltliche Aspekte ausgeschlossen werden.

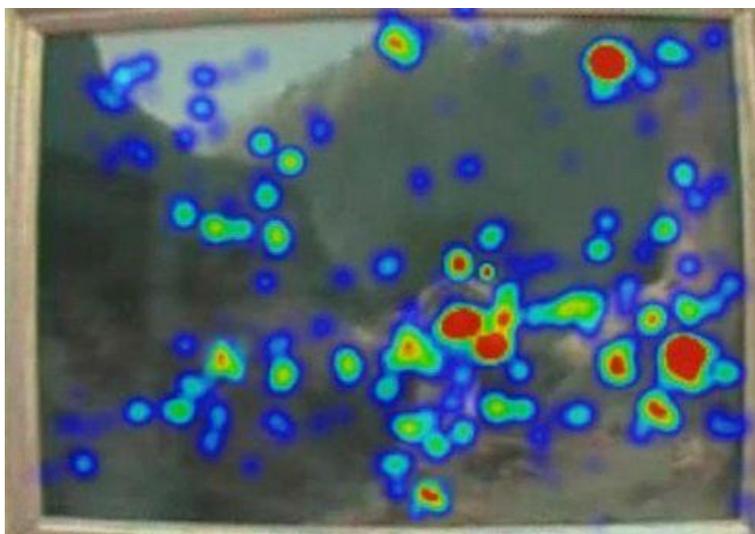


Abb. 4:  
Heatmap

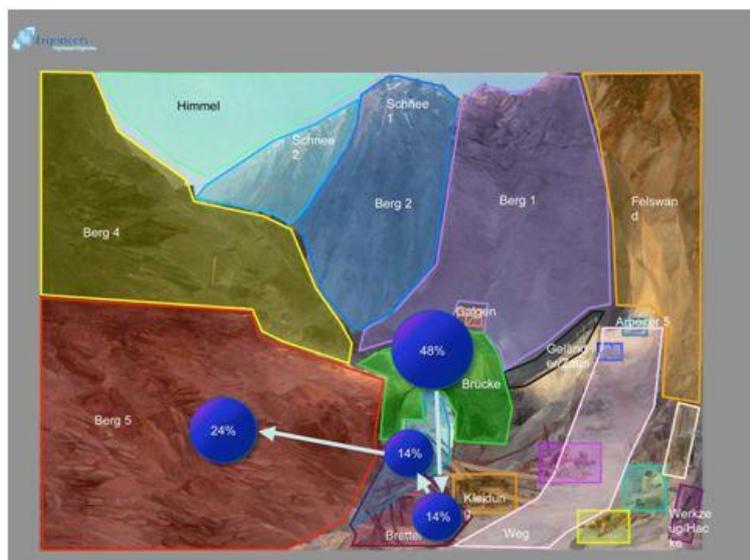


Abb. 5:  
Reihenfolge der ersten vier Blicke, 14- bis 16-jährige Probanden

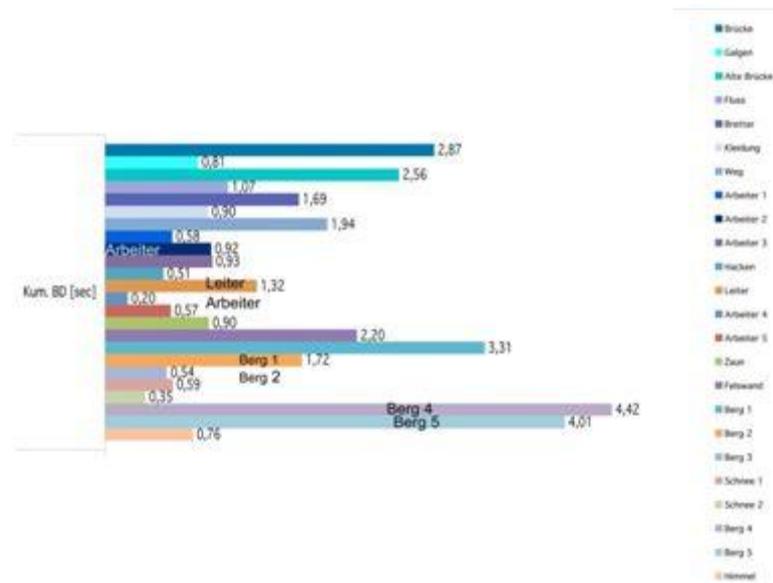


Abb. 6: Kumulierende Blickdauer, Aufmerksamkeitsbindung der 14- bis 16-jährigen Probanden. Interpretationsbeispiel: Berg 4 erzielt mit 4,42 sec. die höchste Aufmerksamkeitsbindung, dicht gefolgt von Berg 5 mit 4,01 sec.

## 7. 14- bis 16-jährige Probanden. Erstkontakt ermittelt über Blickverhalten

Betrachtet man die statistische Auswertung der Blickreihenfolge (Abb. 5), wird deutlich, dass die 14- bis 16-jährigen Schüler mit den ersten vier Blicken die entscheidenden Bildbestandteile erfassen.

1. Die beiden Brücken (48%)
2. Baumaterial, Bretter (14%)
3. Fluss (14%)
4. Die Bergregion (24%)

Die Reihenfolge folgt im Wesentlichen dem Kernbestand des Bildes, also jenen Bildelementen, die leicht identifizierbar sind. Die kompositorische Vorgabe ist hier ebenfalls mitentscheidend: ausgehend von den beiden Brücken gleitet der Blick nach unten zum Gebirgsfluss, zum Bauholz und zum Bereich des Berges, ohne jedoch hier nähere Anhaltspunkte finden zu können.

Der Kennwert »kumulierende Blickdauer – Aufmerksamkeitsbindung« (Abb. 6) zeigt, dass in beiden Gruppen nur wenige der AOIs unter der Wahrnehmungsgrenze von 0,5 sec. verbleiben (z.B. Geländer/Zaun, Spitzhacke). Überraschend ist, dass die Arbeiter am rechten Bildrand zunächst in der Eye-Tracking-Erhebung nur eine geringe Aufmerksamkeit erhalten. Der Fragebogen wird das Ergebnis dann wieder korrigieren.

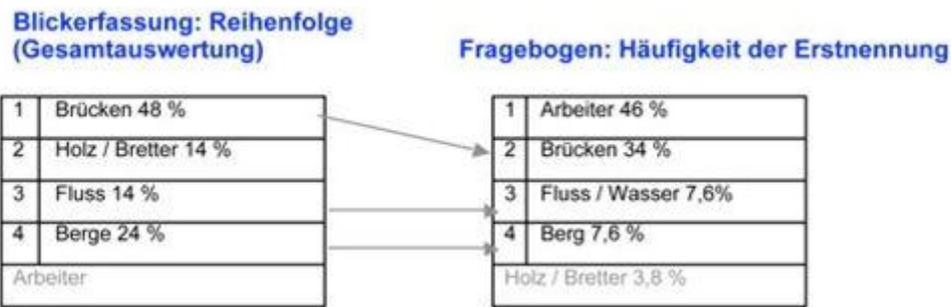


Abb. 7:  
Auswertung *Nomen* beider Probandengruppen. Es können ca. 3 Begriffe benannt werden, z.B. Arbeiter, Gebirgsbach, Weg, Schlucht, Brücken, Baustelle, Baumaterialien, Stützgerüst, Baukran, Mauerwerk, Holzbalken, Bretter, Stangen, Spitzhacke, Geländer, Felswände, Steine (Bausteine, Felsbrocken im Wasserlauf), Felsgestein mit Schichtungen, Berge, Schnee, Gipfel, Himmel, Boden, Erde, Kleidung, Wölbung, Ruine, Schatten/Licht, Tageszeit etc.

## 8. Ergebnisse: Auswertung Fragebogen. Nomen

Im Fragebogen wurden die Probanden zunächst aufgefordert, alle Bildbestandteile, die identifizierbar sind, aufzuzählen und mit Nomen zu benennen.<sup>2</sup> Die quantitative Auswertung zeigt, dass sowohl die Gruppe der Jüngeren als auch die Älteren bei etwa 30 möglichen im Durchschnitt 8-9 Nomen zu nennen in der Lage sind (Abb. 7). Wie eben gezeigt, wird jedoch durch das Eye-Tracking-Verfahren nachgewiesen, dass die Probanden eine viel größere Zahl an AOIs wahrnehmen, jedoch davon nur einige in Begriffe überführen.

Vergleicht man die Reihenfolge der Nennungen des Fragebogens (Abb. 8 und Abb. 9) mit der Auswertung des Eye-Trackers, so ergeben sich leicht abweichende Präferenzen. Alle getesteten Gruppen bevorzugen die Gruppe der Arbeiter vor den weiteren Bildelementen wie z.B. die Brücke oder die Berge. Deutlich zeigt sich hier die Veränderung im Blickverhalten durch den aufgabengeleiteten Fragebogen. Die Schüler wenden sich gezielt jenen Bildbestandteilen zu, die sie leicht benennen können und entsprechende Begriffe zur Verfügung stehen. Im Blick bleiben jedoch die Kernzonen, während der Himmel oder das Schneefeld nur mit untergeordneter Aufmerksamkeit bedacht werden.

Jgst.	männlich	weiblich	gesamt
14 – 16 jährige	8,15	8,76	8,48
12 – 13 jährige	6,3	10,7	8,11
gesamt	7,22	9,73	8,29

Abb. 8:  
Korrelation *Blickerfassung und Fragebogenauswertung* der 14- bis 16-jährigen Probanden bzgl. Reihenfolge und Häufigkeit der Erstnennungen: Die AOIs *Arbeiter* werden von den ersten vier Blickkontakten nicht erfasst, der Fragebogen zeigt jedoch dahingehend eine deutliche Präferenz.

<sup>2</sup> In einem Vortest wurde festgestellt, ob den Schülern der Begriff »Nomen« geläufig ist.

## 9. Fragebogen: Sinnerschließung. Fallbeispiele zur Taxonomie einzelner AOs

Wie bereits erwähnt, finden Schüler bei Blechen aufgrund des hohen erzählerischen Gehalts viele Anknüpfungspunkte, die zum Beobachten anleiten und zugleich das Entdecken bildinterner Beziehungen ermöglichen. Zudem evokiert die romantische Grundhaltung einen emotionalen Zugang (KISSLER/KEIL 2008: 215ff.). Dies ist ganz entscheidend für die inhaltliche Auswertung des Bildverstehens. Auf diese Weise lassen sich zwischen den Vergleichsgruppen auch graduelle Unterschiede herausfiltern. Die Auswertungen der Schüleräußerungen zeigen zudem, dass für sie eine ganze Reihe von Anknüpfungspunkten in dem Bild vorliegen.

Auf die Frage, welche Begriffe aus dem subjektiven Lexikon abgerufen werden, ist die Referenz ›Arbeiter‹ besonders aufschlussreich. Das Beispiel zeigt anschaulich die gegenseitige Abhängigkeit von begrifflichem Vorgriff und Sinnerschließung des Bildes. So wird auch hier deutlich, dass schon die Wahl der ersten Taxonomien bzw. die bevorzugte Begrifflichkeit Ausdruck davon ist, in welcher Art und Weise das Verstehen sich konkretisiert. Als Ergebnis kann schon jetzt festgehalten werden, dass durch eine genaue Blickbildung nicht nur die Wahrnehmung als solche, sondern auch die Begriffsbildung differenziert und geschult werden kann.

Einige Schüler bezeichnen die abgebildeten Arbeiter als Menschen/Leute – Männer, andere wiederum als Wanderer, Arbeiter oder Brückenbauer. Mit Blick auf psycholinguistische Ansätze ist die Uneindeutigkeit durchaus verständlich (vgl. AITCHISON 1997; LABOV 1973). Blechens Bild lässt hier einige Toleranzen zu. Aitchison konnte zeigen, dass die Begriffe des mentalen Lexikons nicht immer genau deckungsgleich mit den erbrachten Wahrnehmungen sind. ›Unscharfe Ränder‹ werden generell als »inhärente Eigenschaft« von Worten (AITCHISON 1997: 60) veranschlagt.

Auch in dem vorliegenden Fall ist der Referent Arbeiter nicht scharf umrissen und entspricht exakt dem gespeicherten ›Prototypus‹ (ROSCH 1975). Abweichend vom heutigen Erscheinungsbild tragen die Männer beispielsweise keine Bauhelme oder eine andere Form von Arbeitskleidung, sondern sind mit abgetragenen Gehrock und Zylinder eher städtisch ausgestattet. Ebenso spricht die gezeigte Tätigkeit – sie ruhen sich aus – nicht für das Konzept ›Arbeiter‹. Dennoch gelingt es, diese genauer zu bestimmen und als Arbeiter oder Wanderer zu erkennen. Entscheidend für die Einschätzung ist die Verknüpfung zu anderen Bildelementen und das Beachten eines »bildimmanenten Handlungskontextes« (GRITTMANN/LOBINGER 2011: 157). Die beiden abgebildeten Brücken und das herumliegende Bauholz bilden genügend Hinweise, um eine genauere Taxonomie vornehmen zu können. Die These ›Wanderer‹ mit einem Motivbezug zur Schlucht, dem Saumpfad oder die Bergregion lässt sich ebenfalls nachvollziehbar begründen.

Zudem ergab die Auswertung, dass z.B. das Bildelement ›Brücke‹ mit unterschiedlicher, in diesem Fall völlig abweichender Taxonomie belegt wer-

den kann: Überraschend ist, dass einige Schüler die Brücke als Torbogen, Bergwerk, Tunnel oder auch Ruine bezeichnen. Ausschlaggebend sind wohl das Stützgerüst oder die Bogenform. Die Bezeichnung Bergwerk oder Tunnel ließe sich darauf zurückführen, dass die Trennung zwischen Figur und Hintergrund des Berges offensichtlich nicht räumlich von einigen Schülern vollzogen wird, so dass sich die Probanden für die Bezeichnung ›Tunnel‹ entscheiden. Der Begriff ›Ruine‹ ist ebenfalls erklärbar. Das Stützgerüst wird zwar im Sinne des Behelfs erkannt, aber nicht für den Neubau, sondern um den weiteren Verfall der Brücke zu verhindern. In allen genannten Fällen werden zur Sinndeutung unterschiedliche Prototypen aufgerufen.

## 10. Ergebnisse: Auswertung Fragebogen. Sinerschließung durch die Zusammenführung einzelner AOIs

Wie eben festgestellt, beruht die Sinnerschließung zum einen auf der begrifflichen Festlegung einzelner Bildbestandteile, die über den Wahrnehmungsprozess selektiv ermittelt werden. Hinzu kommt jedoch – und dies ist durchaus als höherrangige Verstehensstufe einzuordnen –, dass das Bild ebenfalls wieder zu einem Ganzen zusammengeschlossen werden muss. Dazu stellt sich die Frage, ob Schüler über (natürliche) Strategien bei der Bildwahrnehmung verfügen? Sind sie in der Lage aktiv eigendynamische Prozesse zu initiieren, bei denen sie selbständig Vermutungen über den Gehalt des Bildes anstellen? Dergleichen Prozesse erfordern in hohem Maße imaginative Fähigkeiten.

Der Blick fixiert und springt zugleich, wie die Auswertung der Eye-Tracking-Daten zeigen. Die Imagination ist hingegen dasjenige Vermögen, das in der Lage ist verständliche Verbindungen herzustellen. Unter Umständen genügen bereits zwei Bildelemente, um einen nachvollziehbaren Zusammenhang zu bilden.

### Hypothesen und Teildeutungen ohne Verknüpfungsleistung

Jgst.	männlich	weiblich	gesamt
14 – 16 jährige	7,69 %	7,69 %	7,69 %
12 – 13 jährige	10 %	0 %	5,88 %

Abb. 9a

### Hypothesen und Teildeutungen mit zwei Verknüpfungsleistungen

Jgst.	männlich	weiblich	gesamt
14 – 16 jährige	92,3 %	92,3 %	92,30 %
12 – 13 jährige	90,0 %	100 %	94,1 %

Abb. 9b

### 10.1 Hypothesen und Teildeutungen ohne Verknüpfungsleistung zu anderen Bildelementen (Abb. 9a)

Gewertet werden Aussagen von Schülern, die in ihren Deutungen keine Verknüpfungen zu anderen Bildelementen eingehen bzw. auf innerbildliche Handlungskontexte Bezug nehmen. Meist sind es Beobachtungen zu einem Bildelement, die Anlass zu weiteren Vermutungen geben. Mitunter reihen die Probanden in Form von Aufzählungen die Bildelemente lediglich aneinander; häufig erschöpfen sich die Charakterisierungen in Aussagen wie: »Die Männer liegen weit voneinander entfernt; Holz liegt herum; Das Bild zeigt: die Menschen haben früher in Höhlen und in keine(n) moderne(n) Häuser(n) gewohnt. [...] Sie hatten keine Decken und sie frierten« (RL 18). Menschen sind müde und erschöpft, haben kein zu Hause mehr oder vertrieben durch Kriege; sie sind weit weg vom nächsten Dorf.

### 10.2 Hypothesen und Teildeutungen mit Verknüpfungsleistungen innerhalb zweier Bildelemente (Abb. 9b)

Hier werden Aussagen gewertet, die zwei Verknüpfungen innerhalb der Bildelemente aufweisen. Voraussetzung dafür ist ein Erkennen des bildimmanenten Handlungskontextes. Beispiele:

- *Menschen* sind erschöpft, weil sie eine *Brücke* bauen und sie ruhen sich von der Arbeit aus;
- *Männer* müssen für einen König eine *Höhle* in den Berg schlagen, sie tun sich schwer und sind erschöpft (AO 82);
- Es war Krieg, daher *die Ruine*, sie (*Arbeiter*) bauen *die Ruine* wieder auf (FE 42)

#### Hypothesen und Teildeutungen mit drei oder mehr Verknüpfungsleistungen

Jgst.	männlich	weiblich	gesamt
14 – 16 jährige	61,53 %	46,15 %	53,84 %
12 – 13 jährige	20 %	57,14 %	35,29 %

Abb. 9c

### 10.3 Hypothesen und Teildeutungen mit drei oder mehr Verknüpfungsleistungen (Abb. 9c)

Hier werden Aussagen gewertet, die in größeren Zusammenhängen Bildelemente in einem Satz oder in mehreren Folgesätzen nachvollziehbar zusammenbinden. Beispiele:

- *Menschen* möchten auf die andere Seite des *Flusses*. Um einen Handelsweg (zu bauen), um den Fluss zu übergehen, müssen sie eine *Brücke* bauen (TR 22);
- *Menschen* haben kein Zuhause, suchen Zuflucht in den *Bergen*, haben nur sich selbst und Holzbalken, sie waren erschöpft und sehen diese wunderschöne *Brücke* im Sonnenlicht (JA 98);
- Menschen leben in den Bergen. Es sind Bretter zu sehen, die für den *Bau* verwendet werden;
- Bei dem *Tor* ist ein *Galgen* befestigt, der das Tor aufrecht stehen lässt. (GL 76);
- In den *Bergen* sind *Arbeiter*, die eine *Brücke* bauen, um den *Fluss* ohne Probleme zu überqueren, machen eine Pause, weil sie von der Arbeit erschöpft sind (HI 2 12).

Adjektive - durchschnittliche Nennungen (Hauptschule)

Jgst.	männlich	weiblich	gesamt
14 – 16 jährige	7,69	7,15	7,42
12 – 13 jährige	5,8	9,0	7,11
gesamt	6,7	8,07	7,26

Abb. 10:  
Auswertung – Fragebogen – Adjektive

### 10.4 Erkennen der Dinge in ihren Eigenschaften (Abb. 10)

Leitfrage war, ob Schüler die besonderen Eigenschaften der abgebildeten Figuren, Dinge, Vorgänge etc. erkennen und welche Charakterisierungen sie dazu benutzen. Im Fragebogen sollte zu dem schon genannten Nomen auch das passende Adjektiv gefunden werden. Die Antwort fiel den Schülern etwas schwerer, durchschnittlich werden im Vergleich zu den Nommennennungen weniger Bildelemente mit Adjektiven versehen.

Auch die qualitative Auswertung der Antworten zeigt, dass den Schülern ein relativ geringes Vokabular zur Verfügung steht bzw. eine genauere begriffliche Einschätzung aufgrund der Wahrnehmung nicht vorgenommen werden kann. Häufig wird auf Pauschalisierungen wie ›groß und klein‹ oder Berge = hoch; Himmel = hell bzw. blau; Brücke = alt; Weg = weit, Menschen = traurig, müde, verletzt, kaputt zurückgegriffen. Dagegen lassen einige Schüler einen durchaus differenzierteren Ansatz erkennen: Berge/Felsen = gefährlich; Brücke = nicht stabil, wackeliges Gelände; Weg = steinig; Menschen = ratlos, verzweifelt; Wasser = schnell-strömend.

Adjektivbildungen sind ebenso wie die genaue Bezeichnung mit Nomen ein entscheidender Hinweis bezüglich einer genaueren Wahrnehmungsleistung und Sinnerschließung. U.U. müsste diesem Kernbestand einer Bild-

betrachtung didaktisch eine größere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Insbesondere kann hier die Schulung der Blickbildung mit den Prozessen der Begriffsbildung verwoben werden.

### **10.5 Bedeutung bildimmanenter Handlungskontexte**

In der Auswertung der Kriterien 1-3 wurde jeweils schon auf den Terminus ›bildimmanenter Handlungskontext‹ hingewiesen, vor allem wurde dort quantitativ darauf Bezug genommen. Mit der vorliegenden Kategorie wird besonders eine im Bild selbst vorhandene Raum- und Zeitkontingenz erfasst. Darüber hinaus können mit dieser Kategorie Aussagen gewertet werden, die nicht nur auf bildimmanente Handlungen verweisen, sondern auch nach außerbildlichen Erklärungen suchen und damit die Raum-Zeit-Kontingenz des Bildes verlassen.

Die Schüler erkennen verschiedene Handlungen, die sich nach den Grobkategorien aktiv und passiv unterscheiden lassen. So wird der Gebirgsbach häufig als schnell fließend, reißend, die Brücke als labil und die Menschen in ihrem Verhalten als passiv eingeschätzt. Nach übereinstimmender Meinung der Schüler schlafen die abgebildeten Personen oder ruhen sich aus. Einige nehmen an, dass sie überhaupt in den Bergen leben (GL 76). Auch die Bretter und das Werkzeug wirken wie abgestellt oder werden als passiv herumliegend bezeichnet.

Zugleich stellen die Schüler Vermutungen an, warum die Personen so erschöpft (›geschafft‹) sind. Ein Schüler meint, dass sie für einen König eine Höhle in den Berg schlagen müssen. Der überwiegende Teil geht jedoch davon aus, dass sie am Bau der Brücke sehr lange gearbeitet haben, die Arbeit anstrengend ist und sie daher eine Pause machen oder sich hinlegen mussten. Ein 14-jähriges Mädchen versucht die Tatsache der Ruine zu begründen und sucht nach Gründen außerhalb des Bildes. Sie nimmt an, dass ein Krieg die Brücke zerstört hat. Dies ist nur durch eine zeitliche Verschiebung und einen Blick in die Vergangenheit möglich. Auch die Mutmaßung, dass die Arbeiter Bergarbeiter seien, erfordert eine Begründung außerhalb des Bildes. Die Brücke ist eingestürzt und sie konnten sich nur mit Mühe retten (GN 11 1). Über die Brücke führt der einzige Weg nach Hause. Beide machen gedanklich gleichsam einen Sprung in die Vergangenheit und verlassen für einen Augenblick die Raum- und Zeitkontingenz des Bildes.

### **10.6 Deutungsaspekt: soziale Distanz**

Einhergehend mit der Fragestellung wie Schüler insgesamt am Geschehen auf dem Bild partizipieren, steht die kategoriale Einschätzung einer sozialen Rollenzuweisung der abgebildeten Menschen/Arbeiter. Die Autoren Bell und Milic versuchen die Darstellung von Menschen in unterschiedlichen Ausprägungen zu erfassen (vgl. BELL/MILIC 2002: 203ff.). Im Anschluss an den Kulturanthropologen Edward T. Hall (HALL 1966) benutzen sie eine Einschätzungs-

skala beginnend bei ›intimer, persönlicher, sozialer bis öffentlicher Distanz‹. Man geht davon aus, dass Raum bzw. Distanzzonen für den Betrachter ganz entscheidende Grundlagen seiner Einschätzung der Situation sind. Angesprochen werden damit die unsichtbaren territorialen Grenzen, die »Menschen gleichsam wie Blasen um den Körper tragen« (GRITTMANN/LOBINGER 2011: 155). Die Distanz, die Menschen im Alltag einhalten, ist vor allem durch soziale Beziehungen bestimmt.

In Blechens Bild ist nach Bell/Milic die Größe der dargestellten Figuren eher als sozial fern einzustufen. Es sind jeweils die ganzen Personen in großer Distanz einschließlich des gesamten Kontextes zu sehen. Dies erklärt auch, warum die Figuren, wie vom Eye-Tracker festgehalten, beim Erstkontakt nur eine untergeordnete Rolle spielten. Allerdings kann im Fragebogen eine klare Bezugnahme der Schüler festgestellt werden. Auch wenn bei ihrer Einschätzung soziale Stereotypen eine Rolle spielen, wird dennoch fast durchgängig an der Situation der Personen großer Anteil genommen. Für den überwiegenden Teil der Probanden ist die Körperhaltung, die offensichtliche Passivität und die ausgesetzte Situation im Hochgebirge inhaltlich bestimmend. Die Schüler drücken dies in Charakteristika aus wie: es sind arme Leute ohne zu Hause, sind geflüchtet, erschöpft, ›körperlich fertig; schlafen am Boden; wollten über die Brücke gehen, ein Sturm hat sie weggerissen, konnten sich gerade noch ans Ufer retten.

### **10.7 Erkennen von Sinnbildern: etwas steht für etwas anderes**

Ganz allgemein betrachtet sind Sinnbilder bildhafte Darstellungen, die mit bestimmten meist abstrakten Eigenschaften oder Ideen versehen werden. Dazu gehören Symbole, Zeichen, aber auch Allegorien und Metaphern. Zugrunde liegt die Annahme der Übertragbarkeit von bestimmten Vorstellungen auf materielle Dinge, Lebewesen oder Handlungen. Wobei die spezifische Beschaffenheit oder Analogien wie Ähnlichkeit eine Rolle spielen. In Blechens Bild könnte man die unfertige Brücke sowohl als Sinnbild für die Vergänglichkeit als auch für einen Neubeginn werten.

Im Fragebogen wurden sinnbildhafte Deutungsmuster durch die Frage eruiert, was das Bild ausdrückt bzw. was der Maler dem Betrachter erzählen möchte. Ein Drittel der Probanden konnte darauf Antwort geben. Der überwiegende Teil ging auf die mühevollen harten Arbeit in der Bergregion ein. Etwa wie gefährlich es ist in der Bergregion zu arbeiten (G A 6 7); wie hart die Arbeit früher war (A V 10 12) und dies für wenig Geld (A I 98); »arme Arbeiter schaffen für ihr Leben und der das Bild betrachtet, es eigentlich besser hat« (F L 55). Ein Schüler (M A 10 1) bedenkt das Verhältnis von ›Natur gegen den Menschen‹ und die ›Trauer‹, die in dem Bild steckt.

## 10.8 Wertvorstellungen und kulturell soziale Normen

Wie bisher schon gezeigt, äußern sich die Schüler mit großer Empathie für das Bildgeschehen. Die vorliegende Kategorie geht der Frage nach, inwiefern Schüler Wertvorstellungen in ihre Äußerungen einfließen lassen? Wirkt das Bild anziehend oder abstoßend? Nehmen sie indirekt Stellung zu Lebensentwürfen bzw. sozialen Normen, etwa was zu tun oder zu lassen ist. Dazu zählen sozialkulturelle Wertesysteme wie z.B. Machtverteilung oder Moralvorstellungen, auch materielle Werte wie Eigentum und Geld. Darüber hinaus fließen ebenso persönliche ideelle Einstellungen und ästhetische Werte ein.

Der Großteil der Schüler erkennt das gefahrenvolle Arbeiten im Hochgebirge und die Mühen, die damit verbunden sind. Indirekt sprechen sie die Unberechenbarkeit und Größe der Natur an bzw. den Kampf mit den Naturkräften, der immer wieder zu bestehen ist. Die Schüler erkennen hier einen wesentlichen Kernbestand von Blechens Bild. Gelegentlich weisen sie mit Anmerkungen auf die Machtverhältnisse hin (K A 4 3): die Arbeiter werden gezwungen die Brücke zu bauen; sie müssen für einen König arbeiten (A O 8 2); sie müssen innerhalb von ›zwei Jahren (die Brücke) fertig stellen, wenn nicht, wird Ihnen der Lohn gekürzt«. Die Einschätzung der sozialen Situation der Arbeiter verknüpfen die Schüler mit Äußerungen zu materiellen Werten. Diese werden meist als mittellos, arm und ohne Zuhause eingestuft: es sind Leute, die Wandern gegangen sind (H B 8 4) oder Zuflucht in den Bergen suchen (J A 9 8).

Soziale Vorstellungen zeigen sich in folgenden Statements, die insgesamt auf eine gewisse Isolation anspielen: ›die Männer sind weit voneinander entfernt‹; die Arbeiter sind weit weg von ihren Dörfern und haben keine Unterkunft; sie haben ihre Familien verloren; »doch dann sagen sie sich, ich tue es für meine Familie und baue die Ruine wieder auf« (F E 4 2).

Dagegen vernachlässigbar sind ästhetische Anmutungen. Nur ein Schüler äußert sich dahingehend und meint: »das Bild sieht sehr düster aus« (W A 6 7).

## 11. Zusammenfassung der Ergebnisse

Ziel der vorliegenden Studie war, Erkenntnisse über ein Untersuchungsdesign zu erhalten, das valide Aussagen zum Verhalten von Schülern bei Bildbetrachtungen ermöglicht. Es zeigt sich, dass die Daten der Blickanalyse des Eye-Tracking-Verfahrens und die hermeneutisch begründete inhaltliche Ausdeutung der Aussagen der Schüler in enger Kohärenz stehen. Auf der Basis bisheriger Datenlage kann als Ergebnis schon jetzt festgehalten werden, dass dezidiert Aussagen zu den anthropologischen Bedingungen der Schüler bezüglich einer bestimmten Entwicklungsstufe möglich sind. In der Gewichtung und Abstimmung beider Verfahren wird jedoch deutlich, dass der Anteil des imaginativen Verhaltens bzw. der Vorstellungsbildung in der Forschungsbi-

lanz einen größeren Raum als ursprünglich angenommen einnimmt. Dies zeigt z.B. die Bandbreite der Sinndeutungen der Hauptschüler.

Ziel dieser Untersuchung ist, u.a. intersubjektive Verhaltensmodalitäten zu ermitteln, die je nach Entwicklungsstand und Alter sich differenzieren lassen. Entscheidende Vorarbeit zur kategorialen Erschließung von Imaginationsphänomenen wurde bereits von Sowa (vgl. SOWA 2012: 176ff.) erbracht. Die Ergebnisse dieser Studie leisten so gesehen ebenfalls einen Beitrag, den Bereich der einbildenden Wahrnehmung weiter zu vertiefen.

## 12. Ergebnisse im Einzelnen

Sowohl die statistische Auswertung als auch die Einzelauswertung der Eye-Tracker-Daten zeigen eine deutliche Anleitung im explorativen Verhalten der Probanden durch die bildliche Vorgabe. Ein Ergebnis, das durchaus mit den Ergebnissen einer Erhebung von Engelbracht/Betz/Klein/Rosenberg von 2009, durchgeführt mit Erwachsenen, übereinstimmt. Die Blickreihenfolge bei der Betrachtung von Kunstwerken erfolgt nicht ungesteuert willkürlich, sondern wendet sich sogleich selektiv den entscheidenden Kernbereichen des Bildes zu. Hohe Übereinstimmungswerte zum sensuellen Blickverhalten zeigt auch die Ergebnisauswertung des Fragebogens. Die ersten vier Kennwerte der Blickreihenfolge werden ebenso im Fragebogen entsprechend genannt, mit einer Ausnahme: bei der inhaltsgesteuerten Aufgabestellung durch den Fragebogen wird die Bezugnahme zur Codierung Mensch/Arbeiter deutlich bevorzugt. Die Schüler erkennen gezielt den entscheidenden Stellenwert, um einen Zugang zu Blechens Bild zu erhalten.

Insgesamt zeigt das Ergebnis, dass der überwiegende Teil der getesteten Probanden in der Lage ist, wesentliche Bestände der Sinnerschließung, in diesem Fall angeregt durch den Fragebogen, selbständig vorzunehmen. Bei den Probanden kann man davon ausgehen, dass keine eingehende Vorschulung bezüglich einer Bildbetrachtung vorliegt. Das Bewertungskriterium ›Verknüpfung zweier oder mehr Bildobjekte‹ wird von über 90% der 12- bis 13-jährigen und der 14- bis 16-jährigen Schüler als Möglichkeit der Sinnerschließung in Betracht gezogen. Die Frage ›Gibt es (natürliche) Strategien bei der Bildwahrnehmung?‹ kann daher eindeutig als positiv beantwortet werden. Auch auf die hohe imaginative Vorleistung wurde an mehreren Stellen schon hingewiesen.

Zur genaueren Spezifizierung der Verknüpfungsleistung wurde bei der Auswertung der Schülerstatements auch die Kategorie ›Bedeutung bildimmanenter Handlungskontexte‹ herangezogen. Je nach anfänglich begrifflicher Ersteinschätzung müssen dazu in der Folge unterschiedliche Thesen entwickelt werden, die u. U. inhaltsbezogen die Raum- und Zeitkontingenz des Bildes verlassen. So etwa zeigt die Aussage: ›Bergarbeiter konnten sich nur mit Mühe retten, da die Brücke zerstört wurde und der Weg nach Hause abge-

schnitten ist, dass ebenso außerbildliche Kontexte für Erklärungen herangezogen werden.

Der überwiegende Teil der Schüler partizipiert am Geschehen des Bildes mit großer Empathie, vor allem was die Einschätzung zum Codierschema ›soziale Distanz‹ (vgl. GRITTMANN/LOBINGER 2011: 155) angeht. Obwohl in formaler Hinsicht die ›Arbeiter‹ nicht die Hauptdarsteller sind und ihre Rolle eher passiver Natur ist – diese sind als ›sozial fern‹ zu charakterisieren –, entwickeln die Jugendlichen großes Interesse an den menschlichen Akteuren. Einhergehend mit der schicksalsbedingten Situation der abgebildeten Personen korrespondiert auch die Einschätzung der Schüler, dies in einem weiteren Bedeutungskontext zu begreifen und darin generell Sinnbilder (oder Weltmodelle) zu erkennen. Die romantische Grundhaltung Blechens wird hier – wenn man so will – zumindest in Ansätzen erkannt, indem die Schüler auf die Gegensätze zwischen Natur und menschlichem Wirken indirekt Bezug nehmen. Viele Schüler erkennen das gefährvolle Arbeiten in den Bergen. Einige äußern sich wertend normativ zu den sozialen Bedingungen, wie es wohl früher war.

Insgesamt wirft die Untersuchung einen positiven Blick auf die Vielfalt der Deutungsansätze, die bei einem narrativen Bild potentiell vorliegen können und die im Unterricht als relevant zu beachten wären. Sie verdeutlicht auch die Abhängigkeit der ausgewiesenen Parameter zwischen Blickbildung, Imagination und Begriffsbildung. Das Ergebnis zeigt aber ebenso, dass die Didaktik noch kaum angemessen<sup>3</sup> auf die komplexe Situation einer Bildbetrachtung reagierte. Vor allem was die Chancen einer Diskursfähigkeit des Bildes und die unterrichtliche Verwertung betrifft. Heterogene Deutungsansätze bezogen auf die ›Relativität des Bildes‹ avancieren so zu einem wesentlichen Kernbestand, etwas mehr über die Wesenheit von Bildern generell zu erfahren. Greifbar wird dies jedoch nur durch die eingangs skizzierte Zielsetzung einer Verknüpfung von Sinnlichkeit und Sprache: ein dringlich einzufordernder Kernbestand Ästhetischer Bildung.

*Alexander Glas (Dr. phil.) ist Professor für Kunstpädagogik/Ästhetische Erziehung an der Philosophischen Fakultät der Universität Passau.*

## Literatur

- AITCHISON, JEAN: *Wörter im Kopf. Eine Einführung in das mentale Lexikon.* Aus dem Englischen von Martina Wiese. Tübingen [Niemeyer] 1997  
BELL, PHILIP; MARKO MILIC: Goffman's Gender Advertisements Revisited. Combining Content Analysis With Semiotic Analysis. In: *Visual Communication*, 1(2), 2002, S. 203-222

---

<sup>3</sup> Auf bekannte Ausnahmen der Autoren z.B. Schoppe, Uhlig sei hier ausdrücklich verwiesen.

- BLOHM, MANFRED (Hrsg.): Leerstellen. Perspektiven für ästhetisches Lernen in Schule und Hochschule. Köln [Salon] 2000
- EHMER, HERMANN KARL: Die Kunst und die Kunstpädagogik. In: *BDK-Mitteilungen*, 32(2), 1996, S. 7-10
- ENGELBRACHT, MARTINA; JULIANE BETZ; CHRISTOPH KLEIN; RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden. In: *IMAGE*, 11, 2009, S. 29-41
- GEISE, STEPHANIE; PETER SCHUMACHER: Eyetracking. In: PETERSEN, THOMAS; CLEMENS SCHWENDER (Hrsg.): *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*. Köln [Halem] 2011, S. 349-370
- GLAS, ALEXANDER: Bildkompetenz und Sprachkompetenz. Begriffs- und Sprachbildung durch Aisthesis. In: KIRSCHENMANN, JOHANNES; FRANK SCHULZ; HUBERT SOWA (Hrsg.): *Kunstpädagogik im Projekt der allgemeinen Bildung*. München [kopaed] 2006, S. 244-248
- GLAS, ALEXANDER: Wie reden über Kunst? In: KIRSCHENMANN, JOHANNES; CHRISTOPH RICHTER; KASPAR H. SPINNER (Hrsg.): *Reden über Kunst. Fachdidaktisches Forschungssymposium in Literatur, Kunst und Musik*. München [kopaed] 2011, S. 205-223
- GRITTMANN, ELKE; KATHARINA LOBINGER: Quantitative Bildinhaltsanalyse. In: PETERSEN, THOMAS; CLEMENS SCHWENDER (Hrsg.): *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation*. Köln [Halem] 2011, S. 145-161
- HALL, EDWARD TWITCHELL: *The Hidden Dimension*. New York [Doubleday] 1966
- KÄMPF-JANSEN, HELGA: *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*. Köln [Salon] 2001
- KISSLER, JOHANNA; KEIL, ANDREAS: Look – Don't Look! How Emotional Pictures Affect Pro- and Anti-Saccades. In: *Experimental Brain Research*, 188(2), 2008, S. 215-222
- LABOV, WILLIAM: The Boundaries of Words and Their Meanings. In: BAILEY, CHARLES JAMES NICE; ROGER W. SHUY (Hrsg.): *New Ways of Analyzing Variation in English*. Washington [Georgetown UP] 1973, S. 340-373
- PEEZ, GEORG: Ästhetische Erziehung. In: *Fachlexikon der sozialen Arbeit*. Frankfurt/M. [Deutscher Verein für öffentliche und private Fürsorge] 2002, S. 76
- ROSCH, ELEANOR: Cognitive Representations of Semantic Categories. In: *Journal of Experimental Psychology. General*, 104, 1975, S. 192-233
- SOWA, HUBERT (Hrsg.): *Bildung der Imagination*. Bd. 1: Kunstpädagogische Theorie, Praxis und Forschung im Bereich einbildender Wahrnehmung und Darstellung. Oberhausen [Athena] 2012
- STIELOW, RAIMAR: Ich lehre, wie Kunst zu lehren sein könnte. In: KETTEL, JOACHIM (Hrsg.): *Kunst lehren? Künstlerische Kompetenz und kunstpädagogische Prozesse, neue subjektorientierte Ansätze in der Kunst und Kunstpädagogik in Deutschland und Europa*. Stuttgart [Radius] 1998, S. 87-99
- WELSCH, WOLFGANG: *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*. Stuttgart [Klett-Cotta] 1987

Pamela C. Scorzin

**Über das Unsichtbare im  
Sichtbaren. Szenographische  
Visualisierungsstrategien und  
moderne Identitätskonstruktionen  
am Beispiel von Jeff Walls *After  
»Invisible Man« by Ralph Ellison,  
the Prologue***

**Abstract**

The discussion of Jeff Wall's photo artwork *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* (2001) serves as an example for the main thesis that the definition and the constitution of modern man is not only determined by current discourses, practices and technologies of today's natural sciences, but also by current cultural techniques such as the holistic scenographic visualization and presentation skills of contemporary individuals. In modernity forms of identity are not only based fundamentally on the identification with social roles, but rather as well on traditional stereotypical images and culturally free-floating visual codes. In an era of postcolonialism and globalization, as well as in a technologically networked and fully mediated world, these are no longer easily and clearly assigned. Instead they even lose more and more by their general media availability and free citability their former regime of classification. Nevertheless, images are still able to trigger effectively a marked visibility and fatal stereotypes by essentially contributing to processes of the construction of identity and the constitution of the social ego in contemporary societies.

Die Diskussion von Jeff Walls Fotokunstwerk *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* (2001) dient als Beispiel für die These, dass die Definition und Konstitution des modernen Menschen heute nicht allein nur von den aktuellen Diskursen, Praktiken und Technologien der Naturwissenschaften, sondern gerade auch von zeitgenössischen Kulturtechniken wie beispielsweise den holistischen szenographischen Visualisierungs- und Inszenierungskompetenzen der einzelnen Individuen mitbestimmt wird. Identitätsformen basieren in der Moderne nicht nur fundamental auf der Identifikation mit sozialen Rollen, sondern gerade auch auf tradierten stereotypen Bildern und kulturell frei flottierenden visuellen Codes. Diese sind im Zeitalter des Postkolonialismus und der Globalisierung wie auch in einer technologisch vernetzten und vollends mediatisierten Welt nicht mehr so leicht und eindeutig zuordenbar. Durch ihre generelle mediale Verfügbarkeit und freie Zitierbarkeit verlieren sie vielmehr auch mehr und mehr ihre einstige Klassifizierungsmacht. Gleichwohl vermögen die Bilder aber immer noch wirkungsvoll markierende Sichtbarkeiten und fatale Stereotypisierungen auszulösen, indem sie wesentlich für die moderne Identitätskonstruktion und die soziale Ich-Konstitution sind.

## 1. Prolog

Ein afroamerikanischer Jugendlicher namens Trayvon Martin wird am 26. Februar 2012 auf dem Weg zurück von einer Tankstelle in Sanford, völlig unbewaffnet und lediglich mit einem modischen Hip Hop Hoodie bekleidet, von einem 28-jährigen Latino und selbst ernannten Nachbarschaftswächter einer Gated Community im US Bundesstaat Florida erschossen, einfach weil er schwarz aussah (»He looks black!«) und der Teenager ihm daher »verdächtig« vorkam. Der von Farbigen gerne getragene modische Kapuzenpullover wurde sodann in den Vereinigten Staaten im Zuge der Erschießung von Trayvon Martin Gegenstand einer erhitzten öffentlichen Debatte, nachdem der Nachrichtensprecher Geraldo Rivera nach dem Vorfall schwarze Jugendliche öffentlich aufgefordert hatte, keine Hoodies mehr zu tragen, um sich nicht in Gefahr zu bringen. Rivera musste sich später für diese Äußerung entschuldigen, während die US Nation darüber diskutierte »We can put a black man in the White House, but we cannot walk a black child through a gated neighbourhood.«

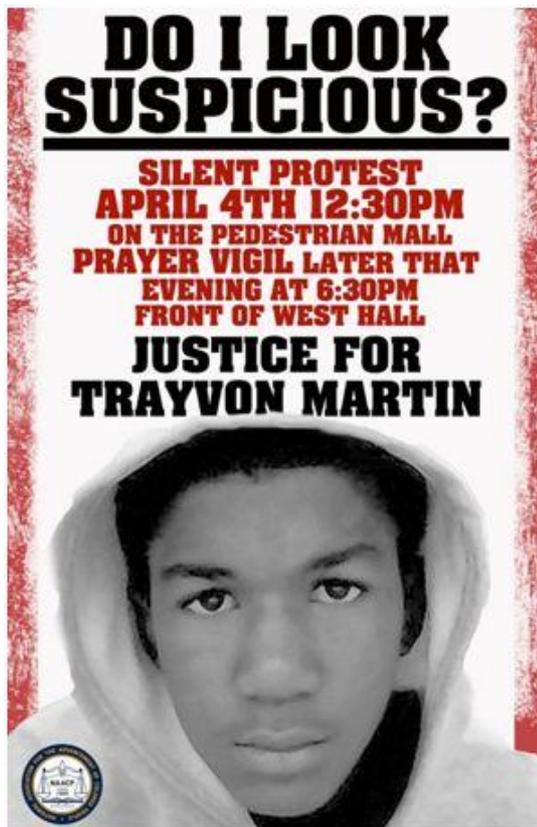


Abb. 1



Abb. 2

In der Moderne liegt die mediale Macht der Bilder immer mehr auch in der sozialen Identitätskonstruktion und Typisierung. Einerseits vermögen die Bildproduzenten nun neuartige ›Vor- und Leitbilder‹ zu entwerfen, anderer-

seits werden nachhaltig kulturelle Stereotype und feste Klischees tradiert, die mitunter auch der sozialen Diskriminierung dienen. Diese subtile Form der Diskriminierung über das Bild nimmt seinen Ausgang in bestimmten Vorstellungen und dem jeweils dazugehörigen Visuellen. Der Bildprozess etabliert dabei eine optische Differenz und kulturelle Alterität, die dann in einer paradoxen Wendung als sichtbare Unsichtbarkeit wirksam wird und im Weiteren als Metapher dienen soll: Denn die hier im Aufmerksamkeitsfokus stehende hohe Sichtbarkeit (eine Art Hyper-Visibilität) in Form eines negativen Stereotyps oder Klischees (z.B. in einer bildlichen Darstellung als illegalisierter farbiger Immigrant) (SCORZIN 2010), führt gleichzeitig in simplen binären Unterscheidungen, beispielsweise in Form von bildlichen Markierungen als Farbig in weiß dominierten Gesellschaften, wie die Rückseite einer Medaille, zur völligen Unsichtbarkeit des zum sichtbaren Anderen in der sozialen Gemeinschaft Stigmatisierten. Muss die schicksalhafte Medaille mit dem stereotypen Porträt dann eben nur noch einmal gewendet werden, um einem weiteren Diskriminierungsprozess durch ein vorgeprägtes und prägendes Bild Einhalt zu geben? Welche Bilder mit welchen formalästhetischen Codes sind demnach gesellschaftlich in der Moderne geeignet, dem migrierten Individuum in der nunmehr seit dem Post-Kolonialismus globalisierten und transkulturalisierten Welt einem gerechten ›Ansehen‹ in der Öffentlichkeit zu verhelfen?

Wie visualisiert man in der Kultur der Gegenwart, ohne diese fatale stereotype Sichtbarkeit des klischeehaften Fremden zu wiederholen oder zu verstärken, und um im Gegenzug der daraus gleichzeitig entstandenen Unsichtbarkeit als Anderem eine emanzipatorische Wendung zur selbstbewussten (Wieder-)Sichtbarkeit in der Gesellschaft zurückzugeben? Wie könnte man künstlerisch-gestalterisch die Gewichtung der Bildmedaille auf die andere Seite verlagern – dafür ein neues anderes Menschenbild für eine hyperkulturelle globale Gemeinschaft schaffen?

Hierbei wäre auch zu bedenken, dass Visualisieren jeweils eine Konstruktion von Welt ist – wie etwa in nuce bereits der illustrierende Strich, von dem Hannelore Pavlik-Huber und Hans Dieter Huber behaupten, dass er sichtbar und zugleich unsichtbar macht:

Für Paul Klee erzeugt der Strich eine Welt, indem er sie sichtbar macht. Für Niklas Luhmann lässt der Strich die Welt verschwinden. Er macht sie unsichtbar, weil sie in der Einheit der Unterscheidung selbst verschwindet. Zwischen diesen beiden Polen, der Konstruktion von Welt durch Sichtbarmachen und der Dekonstruktion von Welt durch Verdecken, Ausblenden und Unsichtbarmachen, bewegt sich jede Zeichnung und jede Kunst. Sie kann diesem Paradox von gleichzeitiger Sichtbarmachung bei gleichzeitiger Auslöschung niemals entkommen. (PAVLIK-HUBER/HUBER 1998: 137)

Die folgenden exemplarischen Ausführungen zu Jeff Walls szenographischem Bildwerk *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* (2001) sind in erster Linie getragen von der Überlegung, dass Identitätsformen in der Moderne fundamental nicht nur auf der Identifikation mit sozialen Rollen, sondern gerade auch auf kulturell frei flottierenden visuellen Codes basieren, die heute im modernen Zeitalter des Postkolonialismus und der Globalisierung wie auch in einer technologisch vernetzten Welt mit einer um-

fassenden Medialisierung nicht mehr so leicht und eindeutig zuordenbar wären, sondern vielmehr durch ihre mediale Verfügbarkeit und generelle Zitierbarkeit mehr und mehr auch ihre einstige Klassifizierungsmacht verlieren, gleichwohl aber immer noch wirkungsvoll markierende Sichtbarkeiten auszulösen vermögen

Jeff Walls *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* (1999-2001) wurde erstmals 2002 auf der Documenta11, der bedeutendsten Weltkunstausstellung in Kassel, einer großen Weltöffentlichkeit präsentiert, die sich immer stärker mit den Fragen des Post-Kolonialismus, weltweiten Migrationsbewegungen und der Drohkulisse eines Clash of Civilizations konfrontiert sah. Inzwischen befindet sich eine weitere Fassung dieses 194 x 270 x 26 cm großen Diapositiv-Cibachromes in leuchtender kinematographischer Ästhetik permanent und höchst prominent in der ständigen Sammlung des 2004 wieder eröffneten MoMA in New York City, d.h. in einer der wichtigsten und einflussreichsten Kunstsammlungen der westlichen Moderne (vgl. VISCHER/NAEF 2005: 400f.).



Abb. 3:  
*After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue*. 1999-2000, printed 2001  
Silver dye bleach transparency; aluminum light box 5 ft. 8 1/2 in. x 8ft. 2 3/4 in. (174 x 250.8 cm).  
The Museum of Modern Art, New York City. The Photography Council Fund, Horace W. Goldsmith Fund through Robert B. Menschel, and acquired through the generosity of Jo Carole and Ronald S. Lauder and Carol and David Appel © JEFF WALL  
Link: [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=88085](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=88085) [letzter Zugriff: 20.06.2013]



Abb. 4

## 2. Wollen wir etwa nur einen weißen Schwarzen?

Als Betrachter sehen und erfahren wir darin den imaginären Romanhelden aus Ellisons *Invisible Man* zunächst aus der Perspektive der fantasievollen Vorstellungswelt und schöpferischen Imaginationskraft des Romanlesers Jeff Wall. Aus dem Ich-Erzähler wird hier im Fotobild ein ER. Jeff Wall

uses two forms of stage direction: the self-staging of the invisible man by means of the lightbulbs and, by means of the double light of the photographic lighting and the exhibition form in the lightbox, the staging of a narrator who offers us insight into an intimate space but without us being present or noticed by the occupant. (BELTING 2011: 189)

Dabei ist es aber zunächst nicht einmal von Nöten oder gar eine unabdingbare Voraussetzung für die erste Bildbetrachtung zu wissen, dass in Ellisons 1952 erschienenem afro-amerikanischen Erfolgsroman *Invisible Man* ein anonym bleibender farbiger Ich-Erzähler in den fünfziger Jahren autobiographisch ›Rück-Schau‹ auf sein bisheriges Leben hält, d.h. episodenhaft verschiedene Stationen seiner sozialen, mentalen wie intellektuellen Herkunft irgendwo aus dem tiefsten Süden der Vereinigten Staaten von Amerika beleuchtet, die nun im Rückblick gesehen, hauptsächlich von Naivität, Anpassung und vergeblicher Strebsamkeit geprägt waren (ELLISON 1952). Die Erinnerungen des Ich-Erzählers führen ferner zurück in die Vorkriegszeit, als dieser schließlich in der für ihn babylonischen Metropole New York strandet, wo er sehr schnell herbe Enttäuschungen und schwerste Desillusionierungen erfahren muss. Dem farbigen Protagonisten dämmert dort in diesem Moment

in der Erzählung zum ersten Mal sein soziales Außenseitertum und hilfloses Außengesteuertsein, die wiederum eng mit seiner ethnischen Herkunft, gesellschaftlichen Klasse und kulturellen Sozialisation verwurzelt bleiben. Die Suche nach einer eigenen stabilen, einzigartigen Identität und einem selbstbewussten Selbstbild gerät für den Protagonisten des Weiteren daher zu einer Art Suche nach dem Heiligen Gral der modernen Individualität und sozialem Erfolg in der suchthaft nach Selbstverwirklichung und -inszenierung strebenden, modernen westlichen Gesellschaft. Dieses ambitionierte Streben wird jedoch immer wieder durch die bittere Erkenntnis der dabei tatsächlich erfahrenen sozialen wie kulturellen ›Unsichtbarkeit‹ von der weißen Mehrheit durchkreuzt und konterkariert.

Im Affekt, aus einer tiefen Verzweiflung und zornigen Wut heraus, begeht der farbige Protagonist auf der Straße einen Totschlag und manövriert sich mit dieser unbeherrschten Tat aber unheilvoll weiter an den Rand der modernen Gesellschaft, deren Anerkennung er augenscheinlich völlig vergeblich sucht. Denn der tragische Romanheld von Ralph Ellison wird von seiner Umwelt einfach nicht als der sozial anerkannt und gesehen, als der er sich selbst wahrnimmt und empfindet, sondern wird vielmehr unaufhörlich in für ihn jeweils fremd bleibende, von außen zugewiesene (stereotype) Rollen(-bilder) gedrängt – gemäß des zutiefst rassistischen Leitmotivs in der Erzählung: ›*Keep this Nigger-Boy running*‹, das ihn nur hetzt und von jeder persönlich individuellen Entfaltungsmöglichkeit wie freien sozialen Autonomie in der modernen Gesellschaft gänzlich ausschließt. Der Farbige ergreift nunmehr aber in seinen Memoiren und Konfessionen das Wort, um von sich zunächst einmal zu behaupten, dass er ein Unsichtbarer (für Weiße) wäre. Denn die soziale Umwelt in Ellisons *Invisible Man* scheint eigentümlich blind für seine gesellschaftliche Sichtbarkeit zu sein, die ihn zugleich sichtlich als Fremden und Außenseiter, als Anderer markiert. Race is a medium and »a prothesis that produces invisibility and hypervisibility simultaneously as Ralph Ellison's tale of the invisible man tells us« (MITCHELL 2012: 13).

Die ihm dagegen immer wieder von den sozial Integrierten (den Weißen) zugewiesenen unterschiedlichen Rollen-Bilder können dabei tragischerweise niemals in Deckung mit dem inneren Selbst-Konzept/ Bild des farbigen Protagonisten gebracht werden, weil sie als die verdeckte Kehrseite einer Bildmedaille verstanden werden müssen. Mehr noch, der ›Invisible Man‹ wird dabei als ein ›Mann ohne Eigenschaften‹ gezeichnet, der auf dem verzweifelten Weg ist, sein Charakterbild erst noch entwerfen und formen zu müssen:

Perhaps you'll think it strange that an invisible man should need light, desire light, love light. But maybe it is exactly because I am invisible. Light confirms my reality, gives birth to my form. [...] Without light I am not only invisible, but formless as well; and to be unaware of one's form is to live a death. I myself, after existing some twenty years, did not become alive until I discovered my invisibility. That is why I fight my battle with Monopolated Light & Power. The deeper reason, I mean: It allows me to feel my vital aliveness. I also fight them for taking so much of my money before I learned to protect myself. In my hole in the basement there are exactly 1,369 lights. I've wired the entire ceiling, every inch of it. And not with fluorescent bulbs, but with the older, more-expensive-to-operate kind, the filament type. An act of sabotage, you know. I've already

begun to wire the wall. A junk man I know, a man of vision, has supplied me with wire and sockets. Nothing, storm or flood, must get in the way of our need for light and ever more and brighter light. The truth is the light and light is the truth. (ELLISON 1952: Prolog)

Identität bedeutet hier somit auch eine aus der persönlich imaginierten Vorstellung geschaffene. Das innere identitätsstiftende Selbstbild benötigt dann auch immer noch einer für Außenstehende signifikanten, identifizierbaren und dekodierbaren Repräsentation, die offensichtlich Grundvoraussetzung für eine soziale Wahrnehmung und jede weitere gesellschaftliche Anerkennung in einer modernen Gesellschaft ist. Bis dahin bleibt aber das innere Selbstbild für die Anderen noch ein unsichtbares, immaterielles mentales Vorstellungsbild, das erst noch einer optisch-visuellen Sichtbarkeit, mitunter einer materiellen Sichtbarmachung bedarf, um sich gegen die Projektionen von opak wie stereotyp wirkenden Fremdbildern durchsetzen zu können.

Der Autor, der poetische Ich-Erzähler und der Fotokünstler und Bildermacher Jeff Wall werden hierin zu Komplizen im Dienste einer wesentlich aus der individuellen Vorstellung und persönlichen Imagination gespeisten fantasievollen Bilderproduktion, die mit fiktional-narrativen und performativen wie szenographischen Mitteln weit über ein bloßes plakatives Illustrieren, wie wir es in klassischen Medien und Formaten wie dem bekannten 50er Jahre Buchcover für den Kultroman noch finden, hinausgehen. Hans Belting sah darin sogar einen Weg zum interpretativen Verständnis von Jeff Walls gesamtem fotokünstlerischen Schaffen: »The invisible man has to be made visible since he is not visible on his own. The scenographic way this is done is a key to the artist's entire oeuvre« (BELTING 2011: 189).

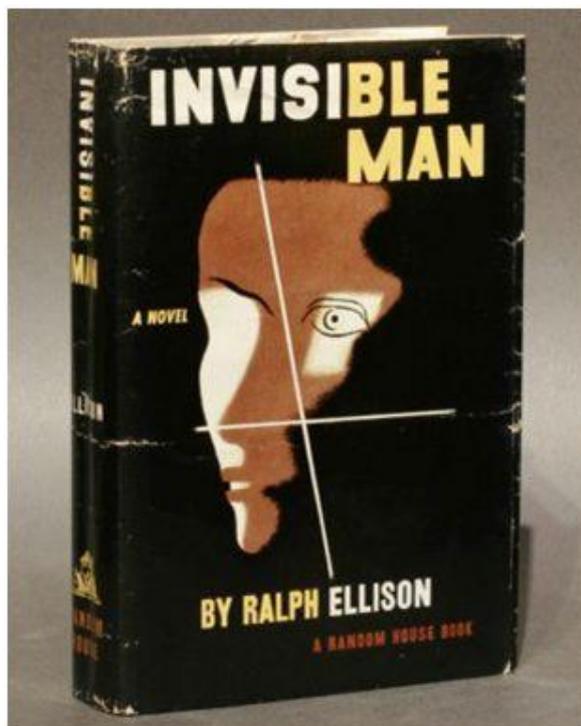


Abb. 5

Nach einer weiteren Phase der Selbstreflexion und -besinnung, einer meditativen Selbstbetrachtung, erfolgt beim Protagonisten dieses Entwicklungsromans am Ende schließlich der feste Entschluss, wieder aus der partiell selbstverschuldeten obskuren Verborgenheit und sozialen Vereinsamung, der zwielichtigen Illegalität und engen Isolation seines unfreiwillig über die Jahre hinweg recht ›bequem‹ gewordenen, von der Gesellschaft völlig vergessenen fensterlosen Kellerloches, in das er auf der Flucht während heftiger Rassenunruhen in Harlem zufällig hinein gestolpert ist, sprichwörtlich wieder ›zum Vorschein zu kommen‹, um fortan eine individuell eigenständige und selbstbestimmte, für sein Milieu sozial verantwortliche und ›sichtbare Rolle‹ in der größeren Gemeinschaft zu übernehmen, und somit seine klischeehafte Ethnisierung und damit einhergehende soziale Marginalisierung nicht länger mehr den Anderen, den hegemonial sozial Integrierten, zu überlassen. Darüber hinaus – nach diesem Anfall von heller Zuversicht (sic!) – folgt im Roman von Ralph Ellison jedoch ein offener Schluss.

Ein metaphorisches Leitmotiv der Erzählung bildet somit das eng an die Sichtbarkeit verknüpfte Moment und Phänomen des Lichts, während die Abwesenheit von lichter Helligkeit, die Dunkelheit (*Blackness!*), entsprechend eines alten Topos der Kulturgeschichte, als essentieller Mangel und unüberwindbares Hemmnis thematisiert wird, die sich in dieser obskuren Unsichtbarkeit für die Anderen ausdrückt. Der Farbige beklagt die Erfahrung einer *Darkness in Lightness*. Das ethnische Stereotyp (Schwarzer/Black Man/Negro) entspricht jedoch auf der semiotischen Sinnesebene keiner echten funktionellen Repräsentation in der modernen sozialen Gemeinschaft, vielmehr ist dieses Klischee behaftete Bild des Schwarzen eine eigenartige Leerstelle, das mehr verdeckt und verbirgt und somit unterdrückt, als offenbart und sichtbar macht. Die ethnische Hautfarbe gerät zu einer Leinwand für die Projektionen von (obskuren) Vorurteilen der Andersfarbigen. Es scheint dem tragischen Helden demnach geradezu auf biologische Lebenszeit beschieden, immer wieder eine leere (schwarze) Leinwand, eine objekthafte Fläche für die jeweiligen Projektionen der (ethnisch) Anderen zu werden – exemplarisch erfährt sich darin das Individuum als wahres ›Subjekt‹ und passive Oberfläche für die machtvoll, aktiv Bild-Stereotypen entwerfenden und projizierenden Blicke der Anderen. Und somit eröffnet der ›Invisible Man‹ bereits im entscheidenden Vorwort des pseudo-autobiographischen Buches dem geneigten Leser auch schonungslos wie bitter anklagend:

I am an invisible man. No, I am not a spook like those who haunted Edgar Allan Poe; nor am I one of your Hollywood-movie ectoplasms. I am a man of substance, of flesh and bone, fiber and liquids -- and I might even be said to possess a mind. I am invisible, understood, simply because people refuse to see me. Like the bodiless heads you see sometimes in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass. When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination -- indeed, everything and anything except me.

Nor is my invisibility exactly a matter of a bio-chemical accident to my epidermis. That invisibility to which I refer occurs because of a peculiar disposition of the eyes of those with whom I come in contact. A matter of the construction of their inner eyes, those eyes with which they look through their physical eyes upon reality. I am not complaining, nor am I protesting either. It is sometimes advantageous to be unseen, alt-

though it is most often rather wearing on the nerves. Then too, you're constantly being bumped against by those of poor vision. Or again, you often doubt if you really exist.

You wonder whether you aren't simply a phantom in other people's minds. Say, a figure in a nightmare which the sleeper tries with all his strength to destroy. It's when you feel like this that, out of resentment, you begin to bump people back. And, let me confess, you feel that way most of the time. You ache with the need to convince yourself that you do exist in the real world, that you're a part of all the sound and anguish, and you strike out with your fists, you curse and you swear to make them recognize you. And, alas, it's seldom successful. (ELLISON 1952: Prolog)

Sichtbar ist aber bekanntlich nur das, was nicht nur im hellen Licht erscheint, sondern auch eine materielle Verkörperung und sinnliche Vergegenwärtigung erfährt. Der kanadische Fotokünstler Jeff Wall nimmt dies offensichtlich ganz wortwörtlich und ist die künstlerisch-gestalterische Visualisierung für die Bildkomposition daher szenographisch angegangen. Diese von Jeff Wall visuell beeindruckend entworfene Szenographie im Bild diente zu Beginn des Jahres 2012 wiederum offenkundig als Vorbild für das tatsächliche Bühnendesign einer Aufführung des *Invisible Man* als Theaterstück am Chicagoer Court Theatre.<sup>1</sup> »The photographer (Jeff Wall) is a scenographer with a camera«, kommentierte bereits auch Régis Michel (MICHEL 2007: 55ff.).

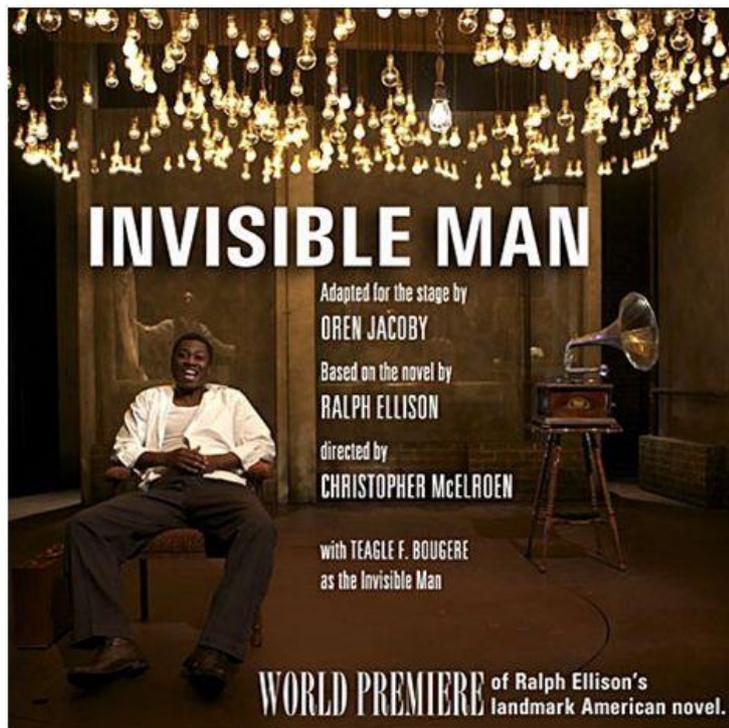


Abb. 6

<sup>1</sup> Siehe die Website des Court Theaters mit einer Video Preview im Internet unter: <http://www.theatreinchicago.com/playdetail.php?playID=4749>. [letzter Zugriff: 10.06.2013] Aus dem Ankündigungstext: »I am an invisible man.« In this world premiere stage production, the first authorized by The Ralph and Fanny Ellison Charitable Trust, a landmark American novel comes to life. Ralph Ellison's classic story of a young African American's search for his identity blazes with luminous theatricality and truth. Adapted by Oscar-nominated writer Oren Jacoby, *Invisible Man* marks the first Chicago appearance by award-winning New York City director Christopher McElroen, a founding artistic director of the Classical Theatre of Harlem.«

Denn die künstlerisch-gestalterische Umsetzung und szenographische Vorführung des prominenten Prologes aus diesem afro-amerikanischen Kultroman der fünfziger Jahre ist der kanadische Fotokünstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts tatsächlich wie ein Regisseur und Director of Photography, ein Casting Chef, Stylist, Beleuchter und Set Designer in Personalunion angegangen. Er verleiht den Worten dieser Schlüsselszene und der poetischen Sprache des Romans insgesamt, die das bildliche Treatment liefern, eine cross-modale künstlerische Interpretation, die eben mehr als nur eine plakative visuelle Illustration bleibt und zugleich mit szenographischen Kompositionsmitteln demonstriert, wie in der gegenwärtigen Kultur das Bild respektive eine raumgreifende Szenographie im Einzelbild den (Lese-)Text transformiert und ablöst. Die fotokünstlerische Inszenierung als gewählte Visualisierungsstrategie macht uns die fiktionale Welt der Romanvorlage hier symbolisch zur direkten Anschauung, bringt sie auf eine Bühne, wobei nicht nur eine sichtliche Interdependenz, ein subtiler Zusammenhang und eine komplexe Wechselwirkung von Kognition (Verständnis) und gewählten Medien bestehen, sondern der Gestalter hier auch nicht nur allein zum Illustrator und zum vermittelnden Interpreten, sondern vielmehr auch zum Sinn- und Bedeutungsproduzenten avanciert.

Es kommt dabei auch zu einer luziden Aufbereitung des literarischen Stoffes, indem der an kunstgeschichtlichen Kompositionen geschulte Fotokünstler die dafür geborgte narrative Struktur der Erzählung visuell transkribiert, optisch zu einer Szene verdichtet, dabei kreativ mit der Freiheit seiner künstlerisch-gestalterischen Erfindungskraft eine inszenierte Sichtbarkeit und anschauliche Gegenwärtigkeit entwirft. Jeff Wall wird damit nicht nur zum heimlichen Komplizen und subversiven Kollaborateur des ›Invisible Man‹, sondern ist neben dem eigentlichen Autor Ralph Ellison auch der entscheidende (Geburts-)Helfer, der eigentliche Bricoleur einer auf die helle Bühne gebrachten modernen (Alter-)Identität, die sich hier dem Publikum im Fotobild szenographisch vermittelt.

Jeff Wall ist letztlich auch der machtvolle, weil selbst unsichtbar wirkende Regisseur dieser strategisch überwältigenden Bildinszenierung. Gleichwohl differenziert Jeff Wall betont bescheiden bis von der Kritik inzwischen recht enerviert: »Ich inszeniere nicht. Die Leute benutzen gern das Wort ›Inszenierung‹, aber das passt nur zu einem großen Theater, zu einem Regisseur, zu Spielen und allen diesen Sachen. Ich mag das Wort inszenieren nicht, weil es den Beiklang von großem Aufwand hat« (zitiert nach DITTMAR 2011). Gleichzeitig hebt er die lange Bearbeitungs- und Entstehungszeit des Fotowerkes hervor:

»The Invisible Man« brauchte eine lange Vorbereitungszeit. Das Buch von Ralph Ellison zu lesen, das waren zwei Stunden. Die Idee es zu machen: der Bruchteil einer Sekunde. Die Entscheidung, es zu machen: zehn Sekunden. Darüber nachzudenken: zwei Wochen, zwei Monate. Es auszuführen: ein Jahr (weil der Keller, in dem der ›unsichtbare Mann‹ unter 1369 illegal angeschlossenen Glühbirnen lebt, im Studio gebaut werden musste). Das Foto aufzunehmen: der Bruchteil einer Sekunde. Den Fotografien sieht man das nicht an. (DITTMAR 2011)

Denn ganz im wortwörtlichen Sinne manifestiert sich hier nun ein von Jeff Wall interpretiertes und entworfenes Bild des imaginären Romanhelden aus *Invisible Man*. Dieses Einzelszenenbild bedeutet dann auch gleich im mehrfachen Sinne wiederum eine visuelle Zuordnung und moderne Bestimmung, ein optischer Gesamtentwurf für die signifikante Erkennbarkeit und sinnlich erfahrbare Wahrnehmung, der durch einen besonderen subjektiven Bildgebungsprozess bestimmt ist.

Jeff Walls künstlerisch-gestalterische Arbeitsweise im Atelier ähnelt hier wiederum eng der einer konventionellen kommerziellen Werbefotografie. Kamera, Set, Requisiten, Licht (notabene!), Kostüme und Darsteller (Modelle, Schauspieler) werden in diesem Fall im Studio benötigt für ein bildstrategisch ausgeklügeltes, narratives Tableau vivant, das dann eigens nur für diese eine einzige besondere fotokünstlerische Aufnahme konzipiert ist, und am Ende für die Betrachter wie ein re-inszeniertes Standbild aus einem Spielfilm wirkt: a single-framed movie.

Denn die im Atelier akribisch und bildstrategisch aufgebaute Szenerie soll zunächst vor allem einen Eindruck von pseudo-dokumentarischem Realismus, Echtheit und Unmittelbarkeit, Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit hervorrufen, so dass der Betrachter auf den ersten Blick wirklich glaubt, etwas direkt vor ihm zu erblicken, das sich so im modernen realen Lebensalltag zugetragen haben könnte – an Ort und Stelle wie im Fall einer Dokumentarfotografie oder realen Milieustudie, einer echten Fotoreportage oder sozialkritischen Dokumentation spontan festgehalten und aufgezeichnet worden ist. Das Fotobild simuliert dafür eine ›straight‹ bzw. dokumentarische Fotografie, d.h. es wirkt auf den flüchtigen Blick realistisch, authentisch und kohärent, ist aber in Wirklichkeit eine künstlerisch-gestalterisch elaborierte Collage und Montage der Wirklichkeit, die auf einem szenographischen Bildentwurf nach einer fiktionalen Vorlage beruht. Fiktion spielt hier nur auf den ersten Blick illusorisch mit sozialkritischer Authentizität und unmittelbarer Wahrhaftigkeit. Kunst liefert nach einem weitverbreiteten Vorurteil ohnehin immer nur mehr Schein als Sein. Hier sieht der Betrachter eine inszenatorische Fotografie, die inszeniert ist und inszenierend wirkt, in der eben alles am Ende ›fabricated to be photographed and then to be watched‹ ist. Was im künstlerisch-gestalterischen Artefakt wie ein authentisch spontaner, unmittelbar ungestellter und sachlich dokumentierender respektive fast schon voyeuristischer Schnappschuss aus dem ›wahren Leben‹ scheint, ist tatsächlich vielmehr zuvor vom szenographisch wirkenden Fotokünstler minutiös durchdacht und taktisch geplant, künstlich konstruiert und vor allem motivisch (nach-)gestellt, rein auf eine bildstrategische Wirkung hin effektiv komponiert und zudem zeitlich kondensiert. Denn eben gerade im gelungenen artifiziellen Arrangement konstellierte sich immer erst die symbolische Bedeutung und metaphorische Transformierung eines jeden Bildes.

Die materielle Bildgebung durch den visuell darstellenden und szenographisch interpretierenden Künstler führt in *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* wie in einer traditionellen Historienmalerei zu

einer pointierten stillen Dramatisierung des gesamten narrativen Erzählstoffes in einem einzigen Bild. Dabei gibt die konstruierte fotografische Aufnahme mit ihrer enorm detailreichen Situationsschilderung hier vor, sowohl gegenwärtige als auch erinnerte Zeit, d. h. die Zeit der Erzählung wie die erzählte Zeit zu beinhalten. Implizite Sprache im Bild hypostasiert in den deutlich sichtbar platzierten Manuskriptseiten neben dem ›Invisible Man‹, birgt dabei erzählte Vergangenheit und mentale Erinnerung, während das ›vergegenwärtigte wie vergegenwärtigende‹ Bild selbst auf eine präsente Gegenwart und eine noch mögliche, offene, d.h. der weiteren Fantasie des Betrachters überlassene, Zukunft verweist.

Fiktion, die literarisch entworfene Wirklichkeit bildhaft darstellt, wird hier pseudo-dokumentarisch respektive fotografisch naturalistisch inszeniert, um wiederum zunächst eine schöne Illusion und perfektes Trugbild abzugeben – aber nur auf den ersten flüchtigen Blick, der durch das Erkennen des technischen Compositing schnell durchgekreuzt wird. Walls zugleich kinematographische Fotografie, so betont auch Peter Geimer,

zielt also auf die Herstellung von Bildern, die keine bloße Reproduktion einer vorgängigen Realität sind, den dokumentarischen Charakter der Fotografie aber dennoch wahren. Sie sind, so betont Wall, ›beinahe dokumentarisch‹. Der Anspruch auf Dokumentation wird gleichsam vorsätzlich verfehlt, bleibt aber doch ein unverzichtbarer Bezugsrahmen. Entscheidend ist, dass das Dargestellte als Bild erscheint, nicht als unmittelbarer Abdruck der Sache selbst. Dieser Anspruch markiert auch den Unterschied zwischen der Fotografie als Kunst und einem rein dokumentarischen Verständnis. [...] Walls Kommentare erlauben es, diese Polarität von Dokumentation und Inszenierung zu durchkreuzen. Die gezielte Inszenierung fotografischer Ereignisse bedeutet keine Preisgabe des Dokumentarischen, vielmehr verschafft sie einen alternativen Zugang zum Faktischen. Insofern zeichnet sich hier eine positive Bestimmung der Inszenierung ab: Das Künstliche, Komponierte und Hergestellte gilt nicht länger als Beweis für einen schwachen Wirklichkeitsbezug oder als Entlarvung falscher Wirklichkeitsansprüche, sondern als eine Form der Ermöglichung dieses Bezugs. (GEIMER 2009: 206f.)

Die Kunst läge also auch hier in einem ›Se non è vero, è ben trovato‹! Zur strategischen Fiktionalisierung der Wirklichkeit gesellt sich heute bekanntlich immer stärker auch ihre Virtualisierung. In der digitalen Post-Production der ausgewählten Einzelaufnahme wird von Jeff Wall damals neueste avancierte bildbearbeitende Computertechnologie (ein digital compositing) für das bildliche Story-Telling zum künstlerischen Einsatz gebracht, um schließlich ein suggestiv pseudo-realistisches Fotobild mit zugleich intensiver, symbolischer Bedeutungskraft und komplexer Metaphorik zu generieren. Überdies wird darin recht beiläufig der historische Wandel vom analogen referentiellen Bild zu einem digitalen simulativen (selbst-)reflexiv rekapituliert.

Dieses partiell computergenerierte Fotobild, ein digitales Bild ohne mehr jede traditionelle fotografische Referenz, repräsentiert dann aber eine fiktiv erfundene, kombinatorische Wirklichkeit aus analog aufgenommenen Komponenten statt einer herkömmlichen, kohärent vor-gefundenen. Es zeigt dabei eine trügerisch synthetische Fiktion wie sie ja im Übrigen auch bereits für diese Bildvorlage, den pseudo-dokumentarischen Roman als direkte thematische Vorgabe, charakteristisch ist, der als literarische Gattung und besondere Textform gleichfalls immer nur eine partielle (auto-)biographische

Entsprechung und Übereinstimmung mit der realen Wirklichkeit aufweist, das heißt immer auch zwischen Fakten und Fiktionen angesiedelt ist.

Auf diese Weise entsteht bei Jeff Wall für das großformatige, leuchtende Cibachrome-Diapositiv *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* ein durchaus »erhellendes« großformatiges (Tafel-)Bild, eine eindrücklich bildhafte und beredte postmoderne Interpretation und szenographische Repräsentation der bislang als unsichtbar angesehenen tragischen Romanfigur, die sich als Fotokunst kunstgeschichtlich durchaus noch in die Tradition des Malens des modernen Lebens einreihen lässt, obwohl sie auch in ihrem inszenatorischen Charakter stark konzeptuelle Züge in sich trägt.

Barfuß und schlicht bekleidet mit einer dunkelbraunen Hose und einem weißen (notabene!) Unterhemd, wird der athletisch wirkende »Invisible Man« vom Bildbetrachter halb rückwärtig und im anonym bleibenden, verlorenen Profil wie auf einer hell erleuchtenden Schaubühne gesehen. Dieser »gesichtslose, anonyme Eingeborene« (so Olu Oguibe), der bezeichnenderweise im Weiteren nicht nur ohne Gesicht, sondern auch ohne Namen und jede weitere Identifikation bleibt, also wahrlich kein »Ishmael« wäre, sitzt einsiedlerisch inmitten seiner armseligen und behelfsmäßig eingerichteten, fensterlosen Wohnhöhle im Untergrund. Diese wird, wie im Prolog des Buches erwähnt, mit illegal von einem großen nationalen Elektrizitätskonzern abgezapften Strom durch insgesamt 1369 nackte Glühlampen erhellt. Diese hat der tragische Held im verzweifeltsten wie obsessiv-pathologischen Sammeleifer offenbar aus dem Vorrat, oder besser aus dem Abfall und Restmüll der modernen Zivilisation, gewonnen. Trotzig stiehlt er sich nun damit heimlich die lichte Sichtbarkeit und Wärme, die ihm die soziale Gemeinschaft bis dahin offenbar verwehrt und verweigert hat, und sammelt dabei »Power«. Symbolisch steht das Licht hier nicht nur im traditionellen Sinne für die Aufklärung und die Vernunft, sondern wird hier metaphorisch gesehen, in Form des elektrischen Lichtes auch zum Element eines energievollen Widerstands.

Fast als eine Art von verstecktem Bildscherz werden nebenbei die dargestellten, noch nicht alle eingeschalteten, nackten Glühbirnen wiederum von Jeff Walls illuminiertem Bildkörper erleuchtet. Wir sehen den farbigen Protagonisten daher im Licht neben einer Liegestätte zwischen abgenutztem und schäbigem Möbel, schmutzigem Geschirr, allerlei weiterem Unrat und einigem scheinbar persönlichen, nostalgischen Krimskrums (u.a. religiösem Kitsch, einem patriotischen US-Fläggchen sowie kleinen privaten Erinnerungsfotos und Karten, die vom Betrachter in gewisser Weise als zynischer visueller Kommentar zur isolierten und vereinzelter Position des »Invisible Man« gelesen werden dürften). Des Weiteren stechen in dem wohlgeordneten Durcheinander neben einigen Büchern ein auffällig platziertes Grammophon sowie ein Radio-Phonograph in den Blick. Einzig diese Apparate scheinen die Stille dieser mehr oder weniger selbstgewählten meditativen Einsamkeit zu durchbrechen: »What did I do to be so black and blue?« lautete einstmals ein bekannter Schlager dieser Zeit von Louis Armstrong.



Abb. 7

Zwischen armseliger Wäsche und improvisiert aufgehängten Tüchern, die an Spitzwegs romantischen *Armen Poeten* erinnern, sprichwörtlich hier ›im dunklen Untergrund hockend‹, bei der Reinigung eines metallischen Gefäßes, offenbar ganz meditativ in sich versunken, erblicken wir den ›Invisible Man‹ unter einem bizarren wie theatralisch spektakulären Glühlampenhimmel. Dieses Reinigen lässt sich wie eine bedeutende Mikrohandlung auf einer Bühne verstehen und im traditionellen Sinne symbolisch entschlüsseln: etwa als einen Akt der Läuterung und Reinwaschung oder generell als einer Wandlung.

Motivgeschichtlich wird dabei gleichzeitig augenscheinlich ebenso auf die alten Bildtraditionen des Augustinus oder Hieronymus in der Schreibstube, des Eremiten in seiner Klause oder der Darstellung des armen Poeten angespielt, obwohl der ›Invisible Man‹ nicht tatsächlich beim Schreiben gezeigt wird, sondern nur die im kreativen Chaos verstreut im Raum herumliegenden Textseiten auf den Akt des Schreibens verweisen. Die heroische Isolation dient in der Tradition bekanntlich der rituellen Sammlung und spirituellen Vorbereitung auf die Erlangung erhellender Erkenntnis, kreativer Inspiration und poetischer Schaffenskraft.

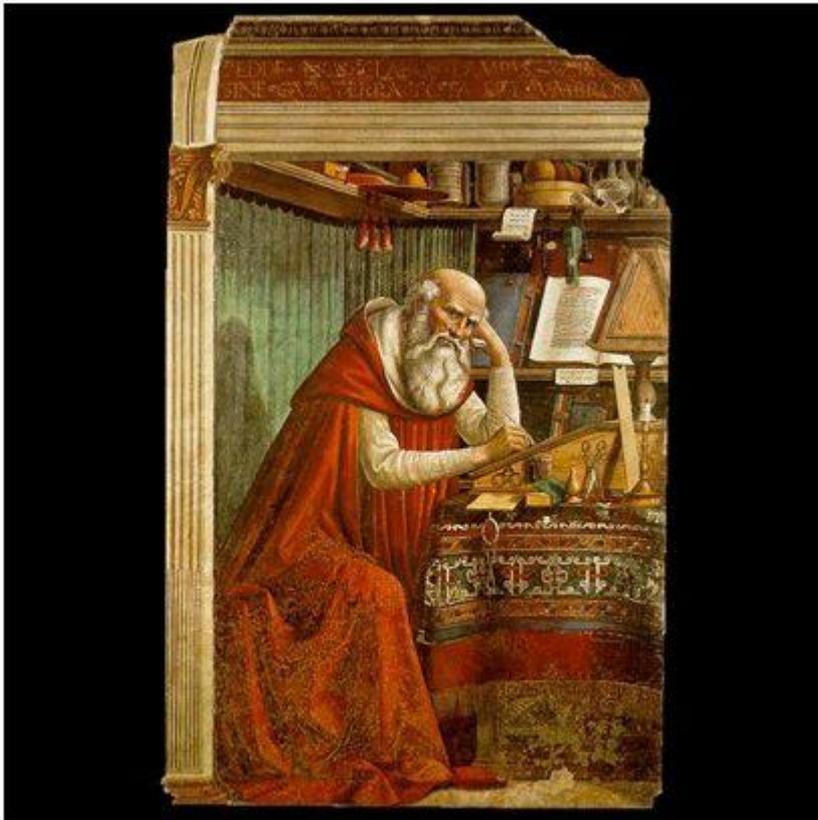


Abb. 8

Zur Schau gestellt, gibt sie Einblick und Ausblick auf einen geheimnisvollen, weil von einem Außen nicht wirklich einsichtbaren Akt der geistigen Erleuchtung und spirituellen Eingebung, der offenbarenden Visionen und fantasiereichen Vorstellungen. Einige Manuskriptseiten des (auto-)biographischen und bekennenden Rückblicks auf sein Leben, die sprichwörtlichen ›Aufzeichnungen aus dem Kellerloch‹, liegen daher bereits sichtbar verstreut in dieser offenkundig abgeschiedenen und isolierten, aus verschiedenen Materialquellen improvisatorisch zurechtgebastelten seltsamen Einsiedlerhöhle. Erleuchtet vom (zeitgenössischen) Geist, sinniert und meditiert hier der Unsichtbare in seinem krude improvisierten Studiolo. Einige Manuskriptseiten seiner Meditationen und seines bekennenden autobiographischen Rückblicks scheinen bereits fertig geschrieben – sie liegen im produktiven Chaos verstreut in dieser selbst gewählten Schreibklausur.

Mit Homi K. Bhaba gesehen, betreibt der sonderliche Farbige hier durch die Mimikry des reflektierenden Schriftstellers auch subversiv Widerstand gegen seine soziokulturelle Entwurzelung und Entortung und vollzieht durch den übernommenen Schreibakt eine entscheidende kulturelle Grenzüberschreitung, die in der fiktionalisierten Neuerfindung und inszenatorischen Anpassung des Subjekts in einer neuen Kultur kulminiert. In seiner Verzweiflung verschafft sich der ›Invisible Man‹ im Moment des Ausgeschlossenseins und der Krisis aus seinem ihn isolierenden Unsichtbarsein heraus befreiende bilderreiche Worte, die zum dramaturgischen Wendepunkt für ein

Weiterleben im Lichte des Ruhmes werden könnten. Sprach- und Literaturkompetenz wird hier bewusst als notwendiges Mittel der Existenz-Erhellung propagiert und praktiziert. Das Wort muss jedoch schließlich ganz Bild werden, denn die Identitätsfindung läuft im wahrsten Sinne des Wortes dann über die Konstruktion und Fabrikation einer bilderreichen Erzählung hinaus. Auch der lange Bildtitel *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* referiert auf diese Transmutation des Wortes in ein Bild, wie Hans Belting bemerkt hat:

It is already unusual enough that a photograph would allude to a novel, something we know only from films, which retell the narrative of a novel in cinematic images. Thus it sounds like a film title when a work is said to be ›after‹ a novel ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison. (BELTING 2011: 189)

Das moderne Ich braucht aber offensichtlich immer auch eine (veröffentlichte) bilderreiche ›Geschichte‹, die identitätsstiftend und selbstbestätigend wirkt – allerdings gibt es nach Alexander Kluges pessimistischer Einschätzung wiederum ›keine (wirkliche) Identität in der Isolation‹. In der Verzweiflung schafft der ›Invisible Man‹ im Moment des sozialen Ausgeschlossenseins und in der (Identitäts-)Krise dennoch aus seinem ihn isolierenden und diskriminierenden Unsichtbarsein wirkungsvolle Poesie, die zum dramaturgischen Wendepunkt in seinem Leben, hin zu einem erwartungsvollen Weiterleben in voller Sichtbarkeit, vielleicht im vollem (Ruhmes-)Licht der Gesellschaft, geraten könnte.

Jeff Walls suggestiv leuchtende Bildgebung ihrerseits materialisiert und manifestiert nochmals affirmativ diese ›imagined history/identity‹. Sie rückt dabei das Imaginäre aber nicht so sehr als notorische Fiktion oder als bewusste Fälschung ins Licht, als dass sie vielmehr dieses Imaginäre als teils bewusste, teils unbewusste subjektive Fabrikation und kreative Erfindung beleuchtet, mit eben jener voluntaristischen (Re-)Konstruktionsarbeit, die ersichtlich nicht nur dem Gedächtnis und der Erinnerung, sondern generell auch dem Visuellen wie allem Kulturellen (so wiederum auch Alexander Kluge) zugrunde liegen dürfte.

Der überwältigende Reichtum der vielen sprechenden Bilddetails und die hohe Tiefenschärfe des Fotobildes kontrapunktiert dabei gleichzeitig ganz augenscheinlich bei Jeff Wall die sichtlich heruntergekommene (soziale wie materielle) Armut der hier im Mittelpunkt stehenden Romanfigur, die wahrlich keine Sozialromantik, sondern eher eine grotesk-surrealistische Note trägt, die dem zur Überbelichtung neigenden Lampenhimmel geschuldet ist. Gespiegelt wird dieses eigenartige, post-moderne Selbst im uneigentlichen Bildeffekt der bei näherem Hinblick doch recht eigentümlichen Raumsituation. Diese jedem ›objektiven‹ fotografischen Realismus widerstrebende Wirkung wird ursächlich durch das subtile synthetische Zusammenspiel von unterschiedlichen perspektivischen Blick- und Kamerawinkeln sowie von verschiedenen Ebenen und räumlichen Abständen in der Wallschen Tableau-Konstruktion generiert.

Dabei zeigt uns der kanadische Fotokünstler den imaginierten Romanhelden aus *Invisible Man* in der Totale dieser sub-narrativen wie symbolisch

verdichteten Einzelszene, ohne gänzlich theatralisch zu wirken, scheinbar auf jene intime, beinahe voyeuristische Weise, wie er sich dem Romanleser als anonymen Ich-Erzähler im Prolog des Buches direkt persönlich vorstellt. Obwohl er, der farbige Anti-Held, hier in der szenographischen Inszenierung von Jeff Wall aber wiederum auch nur unweigerlich durch die Augen der Anderen (des weißen Künstlers und seines Publikums) gesehen und interpretiert werden dürfte. Und damit der kanadische Fotokünstler zum verantwortlichen Verwalter dieses machtvollen, Identität bestätigenden Blickes wird. Jeff Wall holt den bislang öffentlich Unsichtbaren wie die vielen anderen sozialen Randexistenzen, die er in seinem künstlerischen Werk seit Jahren immer wieder bildkräftig darstellt und porträtiert, somit wortwörtlich ins Licht. Zwingt das Publikum diesen ›Invisible Man‹ nunmehr durch eine stellvertretende Verkörperung im Bild wahrzunehmen – jedoch ›als weißer Schwarzer‹, wie Régis Michel (MICHEL 2007) in seinem bekannten Artikel skeptisch mutmaßt?

Die ursprüngliche Beschreibung des Schauplatzes in Ellisons Roman fällt jedenfalls im Gegensatz zu Walls detailreicher, auf einem szenographischen Bildentwurf basierender, fotografischer Inszenierung in Form eines nahezu klassisch komponierten Interieurbildes tatsächlich etwas spärlicher aus, ist bis auf die Betonung der spektakulären 1369 Glühlampen in der Gesamtszenerie etwas allgemeingültiger gehalten. Jeff Walls akribisch minutiöse wie nahezu fantasievoll ›ausmalende‹ szenographische Visualisierung kann daher als symbolischer Ausdruck der überbordenden kreativen Vorstellungskraft wie auch als erster Schritt der spekulativen Interpretation aufgefasst werden.

Neben der kognitiven Erfassung und schnellen Bestimmung der Gesamtszenerie als eine Art Interieur, dessen unklarer Perspektivraum aber beinahe kubistische Elemente aufweist, kann sie im Weiteren anhand ihres erstaunlichen Detailreichtums sukzessiv wie ein narrativer Bildtext vom Bildbetrachter erkundet und abgelesen werden. Es gibt darin bezeichnenderweise – bis auf den Bildtitel – keinen eigentlichen sprachlichen (Begleit-)Text mehr, weil das Bild nun selbst ganz Text geworden ist. Und es artikuliert sich in dieser cross-modalen Verschiebung und medialen Transformation selbst ganz in seinem ästhetischen Idiom, einer stilistisch eigenen, (post-)modernistischen Bildsprache, d.h. in seinem ›semiotischen Anderen‹. Und auch der ›Invisible Man‹ muss schließlich aus seiner mit Worten aufgezeichneten Lebensgeschichte nun ein wirkungsvolles Image schaffen.

### **3. Von den Bildern der Sprache zur Sprache der Bilder**

Im formalen modernen All-over der überquellenden Bilddetails bei Jeff Wall, der Over-crowdedness der vielen sprechenden Einzelobjekte im einzelligen (Bild-)Raum, hypostasiert sich im doppelsinnig vorgeführten Horror vacui

zugleich höchst anschaulich der einen essentiellen Mangel kompensierende manisch-obsessive Sammeleifer des ominösen Unsichtbaren. Die ebenfalls unsichtbare psychische Innenwelt des farbigen Romanprotagonisten/der Wallschen Bildfigur konkretisiert sich hier noch einmal in ihrer sichtbaren Außenwelt, die als eine visuelle Metapher (d.h. als ein Sprachbild) von Jeff Wall aufgegriffen und wie auf einer Bühne inszenatorisch weitergeführt wird. Mehr noch, er setzt dieses für den Betrachter sinnbildhaft und regelrecht szenographisch in Szene. Jedoch sehen auch wir hier wiederum nur eine szenographierte Bildgebung durch den ›Anderen‹ (the cultural/ethnic other), d.h. durch das traditionelle Dispositiv unserer eigenen, überwiegend weißen euro-amerikanischen Seh- und Sichtweise respektive hegemonialen modernen Bildkultur und vorrätigen bildgebenden Technologien.

Dem ›Invisible Man‹ wird im Werk von Jeff Wall somit tatsächlich – auf der formalästhetischen Ebene – wiederum nur eine Identität nach bereits vorgefertigter Formierung und vertrauter Vorstellung zugewiesen, was daran erinnern sollte, dass alle (bildhafte) Repräsentation in unserer modernen Kultur immer schon durch traditionell vorhandene Wahrnehmungsdispositive und tradierte kulturelle Referenzsysteme präfiguriert wird.

Künstlerisch deckungsgleich beschäftigen den Schriftsteller Ralph Ellison wie den Fotokünstler Jeff Wall die soziale Sichtbarkeit als Resultat einer medialen Sichtbarmachung und visuellen Repräsentation. Dazu dient auch die traditionelle wie aktuelle Symbolik respektive Metaphorik des Lichts als Aufklärung, etwa für sozialetische oder gesellschaftspolitische, aber wiederum gerade auch für formalästhetische und wahrnehmungstheoretische bzw. – psychologische Fragen. Die zentrale künstlerische Erforschung und Erkundungen drehen sich dabei auf allen Ebenen um eine dezidierte Repräsentationskritik in der Moderne und um eine Diskussion von aktuellen Begriffen wie ›Image-Building‹, ›Identität‹ und ›Authentizität‹. Behandelt werden nämlich von beiden Autoren gleichermaßen subtil, aber auf jeweils medienspezifische wie damit auch idiosynkratische Weise, die zentralen Fragen, was ist wirklich und was ist wahr, was ist Eigenbild und was ist Fremdbild. Und wer sind in diesem Prozess dabei eigentlich die wahren Bild-Produzenten in der Moderne? Der Autor/Künstler oder der Leser/die Betrachter? Und es geht dabei vor allem auch um die Diskussion der Kompetenz dieser Autoren, ethisch verantwortungsvoll, sozial wirksame Bilder hervorzubringen.

Zur Diskussion steht dann die heikle Bedeutung und diffizile Anstrengung einer in der modernen Gegenwart offensichtlich unabdingbaren steten ›Image-Produktion‹. Schließlich muss heute alles Bild werden, um zu existieren. Nach dem berühmten ›Iconic Turn‹ nunmehr eine Gesamtkultur des Regimes des Visuellen und der Macht der Images inmitten einer technologisch expandierenden und globalisierten Bildmediengesellschaft der Gegenwart, in der jede Form von Unsichtbarkeit und Nichtbeachtung gleichsam auch die ontologische Nichtexistenz bzw. den (sozialen) Tod bedeutet.

Der französische Filmemacher Jean-Luc Godard hat einmal – frei zitiert – behauptet, ›Wahrheit ist das, was erscheint – aber das, was erscheint,

ist nicht wahr«. Jeff Walls »erhellende« inszenatorischen Werke sind letztlich wie die bekannte Ästhetik und Rhetorik der zeitgenössischen digitalen Bilder höchst artifizielle, hoch ästhetisierte Medienbilder der Welt, die bezeichnenderweise von einer fragmentarischen Kombinatorik, simulierten Authentizität und virtuellen Wahrhaftigkeit gekenn- und ausgezeichnet sind. Der kanadische Fotokünstler nutzt dabei die wohlbekannt realistische Abbildungstreue des fotografischen Apparates, seine perfide simulatorische Grundeigenschaft in mimetisch-abbildender Hinsicht, um schließlich einer künstlich komponierten und strategisch arrangierten Szene mit einer nahezu surrealistischen Objektkonstellation zu einem falschen Schein von Wahrhaftigkeit und Wirklichkeit zu verhelfen, ohne dabei nicht einmal formalästhetische Referentialisierungen oder intermediale Bezüge (zur Kunstgeschichte, zum Theater, zur Fotografie, zum Film) völlig aufgeben zu müssen.

Das heißt, das szenographierte Fotobild ist hier einerseits charakterisiert durch eine explizite Referenz auf einen vorgegebenen literarisch-narrativen Text, mit der darin beschriebenen Bilderwelt, und andererseits eher implizit auf Phänomene zeitgenössischer Darstellbarkeit, optischer Sichtbarmachung und neuer Visualisierungstechniken abonniert. Visuelle Sichtbarkeit und der Akt der Sichtbarmachung werden dabei als eine höchst kreative Leistung und visuelle Produktion verstanden, aus der eine artifizielle Bildlichkeit und fabrizierte Darstellung resultiert. Sichtbarkeit ist gleichzeitig »a theme that runs like a thread through Jeff Wall's oeuvre. It is the specific visibility of the stage set up for performance that a stage director needs, just as a writer needs a narrator« (BELTING 2011: 187).

Neben diesen allgemeinen bildtheoretischen Überlegungen bietet insbesondere ein Bezug zum Theatralischen wie Cineastischen hier weiter Aufschluss, indem man in *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue* auch ein besonderes »photofilmic image« erkennt. Diese formalästhetische Transgression und synthetische Hybridität des Fotobildes bei Jeff Wall lässt sich beispielsweise anhand eines Vergleichs mit einem bekannten Standbild aus Jonathan Demmes Oscar-preisgekrönten Thriller *The Silence of the Lambs* (USA, 1991) festmachen.

Auf diesem ausgewählten Filmstill erblicken wir den in der Filmhandlung fieberhaft vom FBI gesuchten Serienkiller und Frauenmörder »Buffalo Bill«, rückwärtig und nackt im Keller seiner kleinen, schäbigen Behausung an einer alten Nähmaschine sitzend, mit der der ebenfalls von einem pathologischen Sammeleifer Besessene, ein Insekten- und Larvensammler, Extrem-Transvestit und sozial abweichende Außenseiter, sich ein neues Hautkleid aus menschlichen Opfern, den von ihm zuvor heimtückisch verschleppten und dann enthäuteten Mädchen und Frauen im Geheimen zusammenschneidert. Die mittels anderer, fremder Haut gewonnene neue Erscheinung soll ihm eine neue, selbstentworfenen Sichtbarkeit sprich subjektivistische Identität nach eigener Vorstellung und fantasievoller Kreation verschaffen. Diese ist aus dem Geist geboren und auf den ganzen Körper bezogen, der darin einbezogen wird, indem er zum obszönen Schaubild wird. Auch in dieser Handlung

dreht sich alles um die Hervorbringung eines inneren Bildes zur vollen Sichtbarkeit, die sich komplementär mit einem Mixtum Compositum aus Eigenbild, Fremdbild und Wunschbild konstituiert.



Abb. 9

Bereits Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) wies darauf hin, dass die bildhafte Fantasie dem Subjekt ermöglicht, auch seine eigene Identität zu konstruieren, um seine Existenz zu sichern und sich in der Zeit als solch entsprechendes, selbstentworfenes und mit sich in Einklang stehendes Ich zu erfahren. »Buffalo Bill« erreicht dies, dem inneren (immateriellen) Bild auch eine extreme wie signifikante (materielle) Verkörperung zu geben, in einer als pervers-zwanghaft interpretierten Handlung, dem Nähen eines weiblichen Hautkleides. Er entwirft damit jedoch offensichtlich aber nur eine höchst fragile fragmentarische und hybride Identität zum wortwörtlichen Überstreifen – die Kreation bleibt letzten Endes immer ein tragisches optisches Flickwerk, das ein semiotisches Patchwork aus fremden, aber begehrten und regelrecht geraubten Bildern ist. Ich bleibt dabei ein komposites, phantasmagorisches und hybrides (Selbst-)Bild. Doch wem oder wohin gehören in einem global vernetzten und kulturell entgrenzten Zeitalter die Bilder, die durch ihre technologische Medialisierung entkörperlicht, entzeitlicht, reproduzierbar und multiplizierbar und entkontextualisiert sind, und darin potentiell austauschbar und tauschbar, modifizierbar und per se simulatorisch werden? Und in dieser Eigenschaft wiederum indirekt auch »Vorbilder« für reale kosmetische, chirurgische oder genetische Körpertransformationen werden.

Die forcierte Sorge um die Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit in einem aktuellen Zeitalter des optischen Selbstdesigns, Ego Branding und Self-fashioning (mit populären Werbeslogans wie zum Beispiel ›Re-invent yourself‹ oder aktuellen TV-Formaten wie ›I want a famous face‹ oder ›The Swan‹) verführt auch offensichtlich diesen Menschen im *Schweigen der Lämmer* dazu, sich in abstruser Weise nach eigenem Geschmack und modischer Willkür nach vorgefundenen Vorbildern (optisch) neu zu erfinden. Der gesuchte (d.h. bis dahin noch unerkannte respektive unauffällige, ›unsichtbare‹) ›Buffalo Bill‹ betreibt dabei ein Gender-swapping und Cross-dressing der Extremart, da es die Realität hierbei mit zufällig kombinatorischen, gefundenen Versatzstücken wirklich verändern will. Leibhaftige Körper werden in der Wirklichkeit aber inzwischen tatsächlich über die Biologie hinaus modifizierbar und für die Nachbildung von beliebig programmierbaren, generierbaren und kombinierbaren (Vor-)Bildern eines digitalen Zeitalters verfügbar. Denn Geschlecht als Kategorie bedeutet für ›Buffalo Bill‹ augenscheinlich nur eine nach Außen sichtbar auffällige Maskerade, eine äußere Mimikry und visuelle Repräsentation in Form von signifikanter Kostümierung und bildhafter Maskierung, insgesamt einer oberflächlichen semiotischen Markierung und ästhetischen Codierung. Und man könnte behaupten, ›Buffalo Bill‹ besitzt darin so etwas wie visuelle Kompetenz und phantasievolle Kreativität!

Zugleich erlaubt dieser makabere Gedanke aber auch eine unweigerlich zynisch-ironische Leseweise, nämlich die Charaktere des unheimlichen ›Buffalo Bill‹ eigentlich als den verworfenen und stigmatisierten (Anti-)Helden der filmischen Erzählung zu sehen. Als Erfinder neuer strategischer, subversiver Sichtbarkeiten ergo wahren Regisseur und virtuosen Künstler zu erkennen, der perfide extensiv und explorativ mit Bildern unserer Kultur umgeht. Selbstkonzept und Selbstinszenierung führen hier nämlich zu einem taktischen Selbstporträt, das sich wiederum nicht nur als gesampelt, komponiert und konstruiert, sondern vielmehr auch als selbst generiert und fabriziert, und damit als ein flexibles variables Konstrukt, als taktisch kalkulierte Inszenierung und imaginative Selbsterfindung und strategische Sichtbarmachung ausweist. Ein selbst entworfenes Selbstporträt, das vor allem mit dem imaginierten und begehrten (Wunsch-)Bild des phantasierten eigenen Ich korreliert, und gleichzeitig der darin subjektiv erfahrenen Alterität und sozialen Differenz entspricht.

Letztlich entscheidet die Wirkung und Ausdruckskraft sowie der visuelle Erfolg der medialen Repräsentation dieses aus der tiefsten Wunschvorstellung geborenen und aus der individuellen Imaginationskraft gespeisten Bildes, ob etwas wirkungsvoll sichtbar wird oder für immer im verborgenen, im verdrängten oder gesellschaftlich tabuisierten Raum bleiben muss, d.h. eine eigentliche materielle Verkörperung, eine strategische Repräsentation im Sinne einer recht realen Vergegenwärtigung und bildhaften Vertretung erhält, die im Prozess der modernen Ökonomie von Wahrnehmung und Aufmerksamkeit effektiv (be-)steht. Das Selbstbild erweist sich dadurch als eine dis-

kursiv-performative Konstruktion und optisch-stilistische Fabrikation, die in der Moderne immer nach angeschauter Sichtbarkeit strebt.

Geschlecht, Ethnie und Klasse gehen so gesehen insgesamt auf einen Akt der visuellen Sichtbarkeit zurück – sowohl biologisch als auch soziokulturell. Wenn sich aber Körperbilder, Existenzen und Identitäten in der Gesellschaft auf einmal auf so drastische Weise als derart taktische kreative Leistung und als grundsätzlich flexibel austauschbar und konsumierbar zeigen, d.h. beliebig austauschbare, entlehnbare und manipulierbare Bilder erweisen, dann können diese in der Sozietät in der Zukunft auch nicht mehr länger als eindeutige Differenz- und Diskriminierungszeichen oder als stereotype wie klischeehafte Stigmatisierungskriterien fungieren. Denn die soziokulturelle Konstruiertheit der traditionellen Geschlechterkategorien, die immer noch gemeinhin als natürlich-biologische Gegebenheiten mit universellem Geltungsanspruch und als feste soziale Normen angesehen werden, wird gerade durch ›Buffalo Bills‹ heimtückische Attacken und gewaltvolle Rechts- und Normverletzung im ›dunklen Untergrund der Gesellschaft‹ symbolisch unterwandert und perfide dekonstruiert – im doppelten Sinne entnaturalisiert.

Hinsichtlich traditioneller Gender-Modelle respektive Geschlechterbilder in einem relativ konservativen System wie Hollywood müssen diese dann aber als ein zutiefst abschreckend krimineller Akt mit Horroreffekten dargeboten werden. Frei nach Rimbaud, ist das Ich dann zudem nicht nur ein Anderer, sondern immer auch ein anderes, oftmals okkupierend angeeignetes fremdes Bild respektive ein Mixtum Compositum aus vielen immer auch vorgefundenen und appropriierten Bildern. Der filmische Anti-Held im ›Schweigen der Lämmer‹ entwirft sich daraus subjektiv ein im kreativ kombinatorischen Sinne neues, selbstgewähltes Bild seiner Selbst, ein modisches Erscheinungsbild, das sprichwörtlich unter die Haut zu gehen vermag. Die Häutung und physische Metamorphose, die in ›Das Schweigen der Lämmer‹ auch mit der Verpuppung von Larven weiter thematisiert wird, bilden somit gleich in mehrfacher Hinsicht die zentrale Metapher des filmischen Werkes von Jonathan Demme. Opfer und Täter-Rolle vermischen sich letztlich auch hier in dieser tragischen Filmfigur auf höchst bizarre Art und Weise wie in der szenographischen Visualisierung von Ralph Ellisons Prolog zu *The Invisible Man*.

Formalästhetisch verbindet beide Einzelszenen nicht nur eine photofilmische Ästhetik, sondern über die formalästhetischen Parallelen hinaus, eben auch das modellhafte, synthetische Entwerfen der eigenen individuellen Biographie und des Selbst unter bestimmten vorgefundenen Rollenvorbildern (›role models‹), kulturell konditionierten Blick- und damit vorgegebenen Machtverhältnissen und gesellschaftlich-strukturellen Zwängen. Aus dem antiken Appell ›Erkenne dich selbst!‹ wird in der Moderne das Credo eines kreativen Imperatives: ›Entwerfe dein Selbst!‹

Zugleich geben aber heute gerade diese Bilder aus dem globalisierten Multiversum wie beispielsweise dem transnationalen Spielfilm made in Hollywood oder die allgegenwärtigen Werbebilder ein verführerisches Repertoire an sozial wirksamen gesellschaftlichen Rollenvorbildern und klischee-

haften Leitbildern für ihr Publikum vor. Insbesondere diese popkulturellen Massenmedien produzieren und formatieren heute immer mehr künstliche soziale und fiktive transkulturelle Identitäten als Simulakren (sensu Jean Baudrillard) und global frei flottierende Bilder, die sich von uns dann sprichwörtlich einfangen und einverleiben lassen. Gerade auch die Körper werden darin zu szenographischen Schauplätzen, zu Bühnen effektiv arrangierter bildlicher Versatzstücke.

Aber oftmals sind diese im und als wie durch das Bild vorgeführten Charaktere und Identitäten als soziale Existenzen lediglich wiederum Darsteller in Kulissen aus Trugbildern, agieren in einem für alle Parteien bisweilen nur schwer durchschaubaren panoptischen Spiel der Maskeraden und Illusionen eines Theaters des modernen Lebens. Mit einem palimpsestearartigen Skript, das aus dem kommunikativen und kollektiven Gedächtnis einer Gemeinschaft geschrieben ist – aus kollektiven Fantasien und Wunschvorstellungen, aus unendlichen Imaginationen und gesellschaftlichen Projektionen. Die Definition und Konstitution des Menschen wird demnach heute nicht allein von den aktuellen Diskursen, Praktiken und Technologien der Naturwissenschaften, sondern immer auch noch von den Kulturtechniken wie etwa den verstärkt universalen szenographischen Visualisierungs- und Inszenierungskompetenzen der modernen Individuen mitbestimmt.

*Pamela C. Scorzin (Dr. phil. habil.) ist Professorin für Kunstwissenschaft und Visuelle Kultur im Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund.*

## Literatur

- BELTING, HANS: Jeff Wall. The Crooked Path. In: WOLF, HANS DE (Hrsg): Ausst.-Kat. Brüssel [Ludion] 2011, S. 189
- DITTMAR, PETER: Ich bin kein Geschichtenerzähler. Ein Gespräch mit dem kanadischen Fotokünstler Jeff Wall. In: Welt online, 30. Juli 2011. [http://www.welt.de/print/die\\_welt/kultur/article13516308/lch-bin-kein-Geschichtenerzaehler.html](http://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article13516308/lch-bin-kein-Geschichtenerzaehler.html) [letzter Zugriff: 10.03.2013]
- ELLISON, RALPH: *The Invisible Man*. New York [Random House] 1952
- GEIMER, PETER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2009
- MICHEL, RÉGIS: White Negro. Jeff Wall's Uncle Tom. On the Obscenity of Photopantomine. In: *Oxford Art Journal*, 30(1), 2007, S. 55-68
- MITCHELL, W.J.T.: *Seeing Through Race*. Cambridge, Mass. [Harvard UP] 2012.
- PAFLIK-HUBER, HANNELORE; HANS DIETER HUBER: Zeichnen als Konstruktion von Welt. Die Papierarbeiten von Bernd Zimmer. In: REINHARDT, GEORG (Hrsg.): *Bernd Zimmer. Aus der Ferne. NÄHE. Arbeiten auf Papier 1977-*

Pamela C. Scorzin: Über das Unsichtbare im Sichtbaren

1997. Ausst.-Kat. Leverkusen Museum Morsbroich. Köln [Wieland]

1998, S. 137-159

SCORZIN, PAMELA C.: Voice-over Image. In: BISCHOFF, CHRISTINE; FRANCESCA FALK;

SYLVIA KAFEHSY (Hrsg.): *Images of Illegalized Immigration. Towards a  
Critical Iconology of Politics*. Bielefeld [Transcript] 2010, S. 101-110

VISCHER, THEODORA; HEIDI NAEF (Hrsg.): *Jeff Wall. Catalogue Raisonné, 1978-  
2004*. Kat.-Nr. 92. Göttingen [Steidl] 2005

Heiner Wilharm

## **Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre**

Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild  
(HEIDEGGER 1972: 87)<sup>1</sup>

### **Abstract**

›Bild und Moderne‹ is a notorious subject of talks and lectures Martin Heidegger gave in the 1930s. Mainly focussing on the writings *The Age of the World View* and *The Origin of the Work of Art* our contribution, in eleven steps, aims at a deconstruction of Heidegger's concept and critical appraisal of the image. This analysis, however, is deepened by taking into account the Heideggerian critique of aesthetics, developed in his confrontation with Nietzsche. By and large, Heidegger's critique allows for the insight that the contemporary privilege of the image, going hand in hand with a progressive aestheticization of art, is a consequence of modern thinking: a result of the modern ego's self-empowerment, which, both metaphysically and historically, constitutes a main feature of modernity. Pondered within this Heideggerian horizon, not only the attempts of a disciplinary founding in various arts and the Art Sciences, but also the comparable intentions manifest in the interdisciplinary reshaping of Visual Studies and Visual Culture must be put into perspective.

---

<sup>1</sup> D.i. auch *Gesamtausgabe Band 5* (HEIDEGGER 1977), zit. im Folgenden: GA mit Bandnummer.

›Bild und Moderne‹ ist ein notorisches Thema der Vorträge und Vorlesungen Martin Heideggers in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts. In elf Schritten dekonstruiert der Beitrag Heideggers Bildbegriff und Bildkritik dieser Zeit. Im Mittelpunkt stehen die Schriften *Die Zeit des Weltbildes* und *Der Ursprung des Kunstwerks*. Die Analyse wird vertieft durch Einbeziehung der Heidegger'schen Kritik der Ästhetik in der Auseinandersetzung mit Nietzsche. Insgesamt machen Heideggers Einlassungen einsichtig, dass die Bildauffassung der Gegenwart im Einklang mit der fortschreitenden Ästhetisierung der Kunst als Resultat der Selbstermächtigung des modernen Ichs zu begreifen ist, als eine metaphysisch wie historisch neuzeitliche Erfindung. Künstlerisch-einzeldisziplinäre Gründungsversuche von Kunst und Kunstwissenschaft, auch bildwissenschaftliche Integrationsversuche in dieser Absicht, relativieren sich vor diesem Hintergrund.

## 1. Weltbild, Zeitbild

Die Weltgeschichte ist eine Geschichte zunehmender Ausdehnung. Die antike, die griechische und römische Welt, die mittelalterlichen Reiche des Westens, Ostens und Südens, die großen Entdeckungsreisen der Renaissancezeit, sie alle haben Teil an diesem Effekt und verstärken ihn. Was in Neuzeit und Moderne sich anschickte, Raum zu greifen, gilt nicht mehr nur einem bestimmten Territorium, sondern der ganzen Welt – und ihrer Unterwerfung.

Von der Sache her bietet Heideggers Diagnose am Ende der 30er Jahre des vorigen Jahrhunderts, so scheint's, zunächst nichts Neues. Auch die treibenden Kräfte, die Heideggers *Zeit des Weltbildes* anführt, sind allseits bekannt, allen voran Wissenschaft und Technik, letztere sich zunehmend transformierend zur ›Maschinenteknik‹ – »selbst eine eigenständige Verwandlung der Praxis derart, dass diese erst die Verwendung der mathematischen Naturwissenschaft fordert« (HEIDEGGER 1972: 69). Kaum dem großen Bogen einschlägig universalhistorischer Diagnose zu entnehmen ist, dass die Herausbildung der Kunst zum Gegenstand der Ästhetik zu diesem Prozess gezählt werden und es nicht zuletzt aufgrund dieser Entwicklung geradezu zwangsläufig zu einer Identifikation von Welteroberung und Kultur kommen muss. Kultur, so Heidegger, wird seitdem doppelt notiert, als Maßnahme des Raumgreifens selbst wie auch als Praxis ihrer Pflege, als eine Praktik der Politik. Schließlich, es handelt sich um das letzte Charakteristikum des Grundvorgangs, dem wir die Verhältnisse der Gegenwart verdanken, das Heidegger in *Zeit des Weltbildes* anführt, ist die Eroberung der Welt gekennzeichnet durch einen doppelten Prozess der ›Entgötterung‹. In seinem Verlauf kommt es zu einer ›Verchristlichung‹ des Weltbilds, während dessen das Christentum selbst die überkommenen, noch einzelnen religiösen Vorstellungen und Glaubenssätze umformt zur ›Weltanschauung‹. Neuzeitgemäß daran ist, dass dieser Umbau der Bewegung der Welteroberung folgt. Das Christentum be-

scheidet sich nicht mehr mit einer Vielzahl von Erklärungen für die Mannigfaltigkeiten der Welt, sondern sucht sie im Ganzen zu begründen, folgerichtig im Unendlichen, Unbedingten, Absoluten (vgl. HEIDEGGER 1972: 69f).

Der geschilderte Prozess insgesamt ist keineswegs abgeschlossen, ist Heidegger zufolge im Gegenteil ein Ingrediens der Moderne, deren »Subjektivismus« schon zu seiner Zeit den »planetarischen Imperialismus des technisch organisierten Menschen erreicht« und damit seine »höchste Spitze«. Von dort herabgestiegen hat er auch weiter reichende Prognosen Heideggers mittlerweile erfüllt. Er hat sich »in die Ebene der organisierten Gleichförmigkeit nieder[ge]lassen und dort sich ein[ge]richte[t]«. Und auch die »Gleichförmigkeit [...] der vollständigen, nämlich technischen Herrschaft über die Erde« hat große Fortschritte gemacht.<sup>2</sup>

Die von Heidegger angeführten bestimmenden Erscheinungen neuzeitlicher Entwicklung bedingen und verstärken sich gegenseitig und machen so verständlich, dass es sich im Eingangszitat kaum um eine bloß historische Beurteilung handeln wird. Die diagnostizierte »eigenständige Verwandlung der Praxis« im Sinne einer Potenzierung der technischen Kräfte hat nicht nur sie zum Effekt. Vielmehr provoziert sie die Bilderzeugung im Sinne einer die Ausdehnung begleitenden, sie sowohl fördernde als auch von ihr geförderten Hervorbringung von begründend begründeten Vorstellungen. Im Allgemeinen als *Wissenschaft* rubriziert, werden sie im Besonderen, was die maßgeblichen theoretisch technischen Dispositive betrifft, unter *Mathematik* und *Naturwissenschaften* gefasst. Wenn derart, was »Eroberung« bedeutet, sich nicht mehr nur auf Waffengänge, Stadtgründungen und Urbachmachung der Wildnis stützt, sondern ebenso, wie es im Titel der *Encyclopedie* heißt, auf die Entwicklung von Wissenschaften, Künsten und Metiers schaut, auf die kreativen Prozesse qua Methode und Theorie, Konzept und Entwurf, dann liegt es nicht fern, auch diese, auf den ersten Blick friedlich forschenden Residuen im Kontext der expandierenden Eroberung zu betrachten. Und da beide, die friedlichen wie die unfriedlichen, offenbar als unverzichtbare Praktiken gelten, als wertvoll und intensiver Pflege bedürftig. Somit erweisen sich Kultur und Kulturgeschichte selbst als Konsequenz einer Bildproduktion, einer Vorstellung von der Eroberung als nichtsdestotrotz pfleglich verantwortlichem und förderndem Umgang mit dem Wissen, seiner Handhabung und seinen Inhalten. Und, insofern dieses Wissen um die Kultur ebenso unter die Erfindungen, zunehmend erklärende Resultate methodischen Forschens, wie – aufgrund dieses Umstands nicht weniger als aufgrund seiner Effekte – auch unter die Eroberungen bisher unbekannter Räume zu zählen ist, nicht nur als

---

<sup>2</sup> Heidegger: Zeit des Weltbildes, Zusätze (9) (HEIDEGGER 1972: 102f.). Vgl. die schriftliche, mündlich nicht nachgewiesene Diagnose in der *Einführung in die Metaphysik* von 1935: »die Begegnung der planetarisch bestimmten Technik und dem modernen Menschen« unter Bedingungen sich ausdehnender Herrschaft der Technik zeitgenössisch in zwei gleicherweise bedrohlichen Gestalten, »Marxismus« und »Amerikanismus«. Zu Kontext und Zitat siehe LACOUÉ-LABARTHE 2003: 180, auch passim.

Pflege des Wissen, sondern zugleich als sich zunehmend globalisierende Raumordnung.<sup>3</sup>

Ebenso versteht sich das von Heidegger zuletzt genannte Phänomen der Entwicklung zur Weltanschauung als Umdeutung, Veränderung und Ersatz der prägenden Bilder. Sie indizieren den Wandel des Götter- und Gottesbezugs, der sich einstellt, wenn die Kriterien fehlen (HEIDEGGER 1972: 70).<sup>4</sup> Doch keineswegs mit einem Ende der Religiosität verbunden, wird im Gegenteil »von der historische(n) und psychologische(n) Erforschung des Mythos ersetzt« (HEIDEGGER 1972: 70). Solche Beschäftigung mit den Bildern der Vergangenheit ist offenbar kein Ersatz für die abgebrochene Verbindung zu den Göttern. Die Erforschung des Mythos koinzidiert mit dem Schaffen in und mit der Kultur, eines Schaffens, das zuletzt zum Geschäft verkommt. Der Zusammenhang wird in Heideggers Nietzsche-Analysen der zweiten Hälfte der 30er Jahre entfaltet.<sup>5</sup> Dass die Götter entflohen sind, belegt den Verlust eines Bezugs zur übersinnlichen Welt. »Bilder« steht nicht allein für der Natur abgesehene und Vorstellungsbilder, sondern ebenso für »Ideen«. »Gott ist der Name für den Bereich der Ideen und Ideale«. »Gott ist tot«, heißt es später in Überlegungen, deren Niederschrift den Nietzsche-Vorlesungen entstammen: »die übersinnliche Welt ist ohne wirkende Kraft. Sie spendet kein Leben«. Da der Zugang zur wahren und wirklichen Welt – die Gedanken begegnen sich – aufgrund des Zustands der Entscheidungslosigkeit nicht möglich ist, bleibt das »Jammertal der sinnlichen und im weiteren Sinne physischen Welt«, wie Kant sie nennt und von Heidegger reklamiert wird. So geht mit der Eroberung der Welt als Bild die Bewegung des Nihilismus zusammen. Der Nihilismus nämlich ist »nach Art eines kaum erkannten Grundvorgangs im Geschick der abendländischen Völker« eine »geschichtliche Bewegung«, aber auch »seinem Wesen nach gedacht, [...] die Grundbewegung der Geschichte des Abendlandes. Sie folgt, was Wesen und das Ereignis des Nihilismus« angeht, der

Metaphysik selbst, immer gesetzt, daß wir bei diesem Namen nicht eine Lehre oder eine Sonderdisziplin der Philosophie, sondern an das Grundgefüge des Seienden im Ganzen denken, sofern dieses in eine sinnliche und übersinnliche Welt unterschieden und jene von dieser getragen und bestimmt wird. (HEIDEGGER 1972: 199-204)

Klammern wir die beiden Gedankenstränge der 30er Jahre zusammen, müssen wir die auf den ersten Blick historische Ableitung des Weltbildvortrages als Entfaltung des Grundvorgangs der neuzeitlichen Metaphysik verstehen, einer Analyse des »Grundgefüges des Seienden im Ganzen« in Hinsicht der Bestimmung des Verhältnisses zwischen sinnlicher und übersinnlicher Welt,

---

<sup>3</sup> Insofern lässt sich Heideggers Diagnose der gleichzeitigen Entfaltung von Kultur und Kulturpolitik erweitern, respektive der von ihm benutzte Ausdruck »Kulturpolitik« als Begriff für die verschiedensten »Politiken« verstehen.

<sup>4</sup> Was der »Zustand der Entscheidungslosigkeit« bezeugt, den das Christentum am meisten zu verantworten hat.

<sup>5</sup> Siehe zum Beispiel den Niederschlag in den Vorträgen Anfang der 40er Jahre, die unter dem Titel *Nietzsches Wort »Gott ist tot«* in die *Holzwege* Eingang gefunden haben (HEIDEGGER 1972: 203).

in Hinsicht des Verhältnisses von Sein und Wahrheit. Dies nämlich bestimmt die Heidegger'sche Fragestellung, mit der er die mit den fünf wesentlichen Erscheinungen der Neuzeit verbundenen Positionen und Deutungen konfrontiert: die Frage nach der Auffassung des Seienden und die nach der Auslegung der Wahrheit, die ihnen zugrunde liegt (HEIDEGGER 1972: 70). Exemplarisch richtet Heidegger diese Frage nach dem metaphysischen Grund an die Wissenschaft, das erstgenannte der wesentlichen Phänomene.

Für die Frage nach dem Grundvorgang der Neuzeit, dass er sich als Eroberung der Welt durchs Bild erwiese, bedeutet die metaphysische Implikation, dass »(d)as Sein des Seienden [...] in der Vorgestelltheit des Seienden gesucht und gefunden« wird. Verantwortet wird sie von einem, solche Vorstellungsbilder produzierenden und sich dessen bewussten Subjekt. Mit seiner Bildproduktion bringt es zugleich die Gegenständlichkeit der Produktion wie des Bildes hervor. Die Gewissheit der kreativen Leistung seines Vorstellens verbürgt dem Subjekt die Wahrheit seiner Bilder. Wahrheit mit anderen Worten ist hier »Gewißheit des Vorstellens«. Die folgende Implikation besagt, dass es »(ü)berall dort [...], wo das Seiende nicht in diesem Sinne ausgelegt wird, [...] auch die Welt nicht ins Bild rücken [...], kein Weltbild geben« kann – und folglich auch kein Subjekt im modernen Sinn. Ebenso logisch folgt, dass diese Negativdiagnose auch für andere Epochen, für ›Griechentum‹ und ›Mittelalter‹ gilt, sofern sich dort weder die metaphysische Auffassung über die Gründung des Seins des Seienden in der Vorstellung noch die damit verbundene Subjektphilosophie aufspüren lassen. Die Ergebnisse diesbezüglicher, genau dies bestätigender Forschung resümiert Heidegger kurz (HEIDEGGER 1972: 80ff.).

Bekanntlich ist es Descartes, der die neuzeitliche Metaphysik begründet. Deren »Verwandlungen der Grundstellung« allerdings, darauf besteht Heidegger, wurden »seit Leibniz im deutschen Denken erreicht«. Und noch Nietzsche, obwohl er die »Umwertung« versucht und die »Gegenbewegung« gegen die abendländische Metaphysik anführt, kommt nur zur »bloße[n] Umstülpung« dieser »ausweglosen [...] Verstrickung in die Metaphysik«, die »ihr eigenes Wesen nie zu denken vermag. Darum bleibt für die Metaphysik und durch sie das verborgen, was in ihr und durch sie selbst eigentlich geschieht« (HEIDEGGER 1972: 200).

Eine generelle Bestandsaufnahme, die mit der Charakterisierung des Grundvorgangs der Neuzeit übereinstimmt – indes die damit verbundenen Epocheneinteilungen nicht unbefragt lassen kann. Zum einen gilt dies für die Möglichkeiten der Metaphysikkritik in Moderne und Gegenwart hinein, sofern die Ausdehnung der sich selbst verschleiernenden Metaphysik qua Analyse beinhaltet, dass sich die Verbergung totalisiert. Zum anderen wirft die Einschätzung auch gegenüber Mittelalter und Antike (›Griechentum‹) Fragen auf, hauptsächlich weil die neuzeitliche, Leibniz–Descartes'sche Neufassung der Metaphysik zugleich den Beginn ihrer ›Vollendung‹ eines offensichtlich schon früheren Phänomens darstellt, sodann, konkreter auf diesem Frageweg, wegen der Verwicklungen des Platonismus in diese Geschichte der Metaphysik –

womit die entscheidende Frage an Heidegger selbst gestellt ist. Wie wäre das wirklich Neue, das nicht Anknüpfung, Mimesis, ist, möglich? Kaum jedenfalls dürfte es im Weltbild-Vortrag vom Juni 1938 nur darum zu tun sein, wie es im Laufe einer historischen Bewegung zur Privilegierung bestimmter nachahmender, ideeller oder Vorstellungsbilder kommt. Vielleicht handelt es sich um eine besondere Art des Bilderstreits.<sup>6</sup>

Ebenso wie die Bilder produktiver Vorstellungskraft im Fortschreiten ihrer Expansion auszugestalten erlauben, was neuzeitlich unter Kultur und Politik zu verstehen ist, lässt sich aus ihnen entfalten, was im Prozess dieser Eroberung zu einem Bild der Welt als Ganzer werden kann. Insgesamt, lautet die Antwort, was dem als Exempel ausgezeichneten Werdegang der Wissenschaften, insbesondere der Naturwissenschaften, was den mathematischen und technischen Disziplinen, ihren Erfindungen, Entwürfen und Anwendungen geschuldet ist. Diese erste Auskunft sollte uns nicht voreilige Schlüsse ziehen lassen, etwa über einen favorisierten Vorrang der nomothetischen Wissenschaften. Denn was die wissenschaftstheoretischen Paradigmen angeht, die den Gang der Disziplinen seit ihren Anfängen bei den Alten im Modell der Metaphysikgeschichte deuten, müsste dann sehr erstaunen, dass gerade die Dichtung herangezogen wird, die Idee des Fortschritts in der Geschichte von Wissenschaft und Theoriebildung zu relativieren. Niemand, so Heidegger, trete schließlich an, die Tragödien Shakespeares mit denen des Aischylos zu vergleichen, erstere für fortschrittlicher zu erachten als die späteren. »Noch unmöglicher« sei es anzunehmen, »die neuzeitliche Erfassung des Seienden sei richtiger als die griechische«.

## 2. Systemische Bildproduktion

Der erste Eindruck muss revidiert werden. Im Weltbildaufsatz wird keine universalhistorische Fortschrittsgeschichte erzählt. Was interessiert ist die »Auf-fassung des Seienden und der Wahrheit«. In *ihrem* Kontext steht beispielhaft die Frage nach dem Wesen der neuzeitlichen Entwicklung. Was Wissenschaft ausmacht, so die erste Botschaft, ist die Tatsache, dass sie wesentlich ›Auslegung‹ betreibt, dass man es auf Grund dessen mit vielen unterschiedlichen Auslegungen zu tun habe und mit entsprechend verschiedenen Systemen der Deutung, dass alle Auslegung indes, das Wichtigste, zu verstehen sei – nicht nach dem Muster, sondern – nach dem Wesen von Sprache und Dichtung und ihrer Art, die Wahrheit zu sagen (HEIDEGGER 1972: 70f.). Damit soll nicht gesagt sein, dass alle Wissenschaften auf *dieselbe* Weise Verständnis produ-

---

<sup>6</sup> Immerhin heißt es ja auch im Weltbildaufsatz, dass der griechische Mensch als »Vernehmer des Seienden« ist, und dies der Grund sei, »weshalb im Griechentum die Welt nicht zum Bild werden kann«. Gleich darauf heißt es aber: »Wohl dagegen ist dies, dass sich Platon die Seiendheit des Seienden als εἶδος (Aussehen, Anblick) bestimmt, die weit voraus geschickte, lang im Verborgenen mittelbar waltende Voraussetzung dafür, dass die Welt zum Bild werden *muß*« (HEIDEGGER 1972: 84; Herv. H.W.).

zieren wie die Dichtung, sondern vielmehr, zumindest was die *neuzeitlichen* Wissenschaften angeht, und konsequent im Sinne der für diesen Aufbruch diagnostizierten Souveränität der Subjektivität und der von ihr erst zu leistenden Objektivität (HEIDEGGER 1972: 81), dass sich ihre Erkenntnismethoden, gleichviel ob auf Geschichte oder Natur gerichtet, »selbst in einem Bereich des Seienden [...] einrichte(n)«, der zu tun hat mit dem Sagen und Sprechen und denen, deren Fragen nach Sinn damit beantwortet werden. Das Verhältnis von Natur- und historischen Wissenschaften scheint dabei eines von Gründung und Gestaltung. Die Distinktion würde ihren Paradigmen folgen: Natur, Physis – Heidegger sagt ›Erde‹ –, liegt am Grunde, bedingt allerdings auch den Aufstieg der Technik. Kunst, Techne – hier würde man Heideggers ›Welt‹ in Anschlag bringen –, bringt den Reichtum der gestalteten Artefakte bauend auf diesen Grund hervor. In solchem Tableau des Weltbildaufsatzes ist alle Wissenschaft dem Kulturschaffen zugehörig. Sie ist, sozusagen und zumindest in der Neuzeit, um deren Charakteristika ja es geht, rechnendes – teils voraus berechnendes, teils nachrechnendes – Kulturschaffen. Das erklärende Vorstellen »rechnet auf die Natur und rechnet mit der Geschichte«. Nur was auf diese Weise hervorgebracht wird, gehört zum Seienden, die natürlichen und artifiziellen Gegenstände wie auch das Subjectum aller Produktion von Objekten und Objektivem (HEIDEGGER 1972: 80).

Für die Einrichtung allerdings kann nicht vorausgesetzt werden, dass die Verfahren im Sinne von Methoden schon bereit stehen. Vor der Bestimmung der Methode steht der Entwurf, der dem Vorstellungsbild qua Idee folgt. Entwurf bedeutet »die Öffnung eines Bezirks« und »ist der Grundvorgang der Forschung«, aber nicht nur dort zuhause.

Der Entwurf zeichnet vor, in welcher Weise das erkennende Vorgehen sich an den eröffneten Bezirk zu binden hat. Diese Bindung ist die Strenge der Forschung. Durch den Entwurf des Grundrisses und die Bestimmung der Strenge sichert sich das Vorgehen innerhalb des Seinsbereiches seinen Gegenstandsbezirk. (HEIDEGGER 1972: 71)

Nun ermöglicht die Eröffnung eines Forschungsbereiches noch keine Forschung. Dazu braucht es den ›Betrieb‹ der Verfahren, die, entgegen romantischer Vorstellungen von der Wissenschaft als Pflege der Gelehrsamkeit, den Entwurf eines Gegenstandsbereichs erst in das Seiende ›einbaut‹. Erst derartige Installation sichert gemäß den Prinzipien der Bildproduktion den »Vorrang des Verfahrens vor dem Seienden, das in der Forschung gegenständlich wird«, sei es Natur oder Geschichte. Erst in der Institutionalisierung kommen »die eigentlichen Wesenskräfte der neuzeitlichen Wissenschaft eindeutig unmittelbar [...] zur Wirkung« (HEIDEGGER 1972: 77ff.) und beglaubigen das »wirkliche System der Wissenschaft«. Es arbeitet zunehmend effizienter im Zuge der fortschreitenden Welteroberung, wirkt als Motor aller medialen Verstärkung, es kennt immer weniger Vorbehalte und arbeitet jeden Tag unauffälliger.

Bei der Lektüre dieser Passagen lässt sich leicht assoziieren, dass es sich um eine Beschreibung des Globalisierungsprozesses handelt, einer auf das Ganze der Welt sich erstreckenden Ausbreitung der technologisch techni-

schen Dispositive gemäß den maßgeblichen Bildern solcher Welteroberung. Insgesamt, so Heidegger vor rund 80 Jahren, demonstrieren die neuzeitlichen Wissenschaften ein Weltbild, ein Bild der Welt als Ganzer, von Natur und Geschichte »in ihrer sich unterlaufenden und sich überhöhenden Wechseldurchdringung« und deren »Weltgrund« (HEIDEGGER 1972: 80). In diesem Zusammenhang steht die Entfaltung des modernen Bild-Begriffs. Die nahe liegende Assoziation, dass es sich bei der Bildproduktion um Abbilder von etwas handele, wird nicht zurückgewiesen, sondern durchaus zum Ausgangspunkt dann folgender Entfaltungen genommen. Tatsächlich kann man das moderne Weltbild als Gemälde verstehen, allerdings als ein »Gemälde vom Seienden als Ganzem«. Dies sei jedoch kein »Abklatsch«; vielmehr müsse man sich ein Gemälde vorstellen, welches das Seiende als Ganzes so zeigt, wie es für uns »maßgebend und verbindlich« ist. Zur Sache selbst, über die wir mittels dieses Gemäldes »im Bilde« wären, ließe sich keine wesentliche Unterscheidung geltend machen. Wie können wir dann im Bilde sein? Dadurch, dass es *unser* Bild von der Welt ist, woran das Wichtigste ist, *dass* wir im Bilde sind. »Bild« steht demnach für alle möglichen, in solchem Bilde vorstellbaren Erscheinungen, sich darin »unterlaufenden und sich überhöhenden Wechseldurchdringungen der Welt«, und darüber hinaus für die notwendigen Operationen der Aktualisierung solcher Durchdringung, all dessen, was man »sieht«. Aus diesen Gründen besitzt dieses Weltbild als Bild »Systemcharakter«. Im Bilde zu sein, bedeutet, insofern man selbst darin vorkommt, durchaus, sich *darin* auszukennen. Dies ist der Grund dafür, dass man Bescheid weiß, gerüstet und in der Lage ist, sich einzurichten; dies alles macht das Ganze dessen aus, was der Bildbetrachter, der zugleich »Bildner«, Bildproduzent ist, hier, in diesem Bild, vor sich hin gestellt sieht,<sup>7</sup> ein selbst verantwortetes, letzten Endes selbst erzeugtes Bild, das die Welt weniger spiegeln denn ausmachen soll, sofern wir in ihr anwesend sind. Doch wird auf diese Weise die Welt auch »als Bild *begriffen*« (HEIDEGGER 1972: 82).

Der eingeführte Systembegriff unterstreicht die Spezifik des von Heidegger entwickelten Bildbegriffs. Allerdings meint er nicht etwa ein topografisches System im Raum zueinander geordneter Gegenstände. Vielmehr begründet sich das System des Bildes, das Heidegger an dieser Stelle erläutert, im Prozess seiner Erfindung und Entfaltung, kurz aus dem »Entwurf« heraus, der die »Einheit des Gefüges im Vor-Gestellten« verantwortet – und zwar bis in die Realisierung der Bildvariationen hinein. Dabei die Einheit des »Gefüges« herzustellen, ist offensichtlich erforderlich, indiziert aber auch, dass es zunächst kein Gefüge, mithin kein konsolidiertes Bild gibt, und daher auch nicht vorauszusetzen ist, dass sich in einem noch nicht zur Einheit gefügten Bild irgendetwas abbilden oder spiegeln könnte. Entsprechend erklärt sich, dass das System, das immer die Leitung übernimmt, »wo die Welt zum Bild wird«, auch »abstrakt« geraten kann, »nur gemacht und zusammengestückt« erscheint und es zu einer »Entartung in die Äußerlichkeit« kommt. Dies zeigte

---

<sup>7</sup> Genauer beschrieben ist der Vorgang dann als »ein vor sich hin und zu sich her Stellen« (HEIDEGGER 1972: 85).

an, dass die Kraft des Entwurfes keinen hinreichenden Eingang ins System gefunden hat.

Die Dynamik des Entwurfes, die es zu erhalten gilt, verantwortet einen ersten Wechsel des einzelmedialen Paradigmas für die bisherigen ›Bild‹-Assoziationen. Das ›Bild‹ ist kein stillgestelltes Werk auf der Leinwand, sondern erobert sich den Raum. ›Bild‹ bedeutet jetzt: »das Gebild des vorstellenden Herstellens« (HEIDEGGER 1972: 87). Es scheint, dass mangelnde Kraftentfaltung aus dem Entwurf heraus etwas mit der *ingeschränkten* Kreativität des »Subjectum als ego und substantia finita« zu tun hat. Ihr ist offenbar eine erweiterte Entwurfskraft an die Seite zu stellen, die in dieser Hinsicht auf eine objektive Potenz setzt, die aus den Entwürfen, tendenziell also damit aus der hingestellten Sache selbst heraus, weniger durch den einzelnen Denker entfaltet *wird* als *sich* mit seiner Hilfe entfaltet. Descartes dient zum Exempel des ersten Typs; die deutschen Systemdenker, Leibniz, Kant, Fichte, Hegel und Schelling, werden als Beispiel des zweiten Typs zitiert.<sup>8</sup>

### 3. Die Vergegenständlichung der Bedürfnisziele. Der Wert

Die Zusätze zum Weltbildaufsatz weisen darauf hin, dass gleich wesentlich für die neuzeitliche Auslegung des Seienden wie des Systemgedankens die Vorstellung des Wertes ist<sup>9</sup> – ein Brückenschlag zu den genannten Nietzsche-Vorlesungen. Ähnlich der Verankerung des Systemcharakters eines fertigen ›Gemäldes‹ in der kreativen Kraft seines Entwurfs, dient der ›Wert‹ ebenfalls als Versicherung eines Seienden, der Gegenstandswelt, im Sein. Der Wert kompensiert im Zweifelsfall einer Welt als Vorstellung den Verlust oder die nicht mehr realisierbare Existenz dieser Bindung. Der Wert des Seienden qua Auslegung ersetzt die in einem anderen medialen Register sich äußernde Selbstoffenbarung und Vernehmbarkeit des Seins des Seienden.<sup>10</sup> Insofern der Auslegungs- und Bildproduktions-Prozess Gegenstandsschöpfung und Vergegenständlichung bedeutet, erscheinen die Werte im Kontext des Kulturschaffens an diese Gegenstände gekoppelt und, für sich, als die eigentlichen Gegenstände, das eigentlich Objektive.

Der Wert ist die Vergegenständlichung der Bedürfnisziele des vorstellenden Sicheinrichtens in der Welt als dem Bild. Der Wert scheint auszudrücken, dass man in der Bezugstellung zu ihm eben das Wertvollste selbst betreibt, und dennoch ist gerade der Wert die kraftlose und fadenscheinige Verhüllung der platt und hintergrundlos gewordenen Gegenständlichkeit des Seienden. Keiner stirbt für bloße Werte. (HEIDEGGER 1972: 94)

---

<sup>8</sup> Hier ist es nicht das einfache Subjectum, sondern die Monade, die in der transzendentalen Einbildungskraft verwurzelte Vernunft, das unendliche Ich, der Geist als absolutes Wissen, schließlich die Freiheit als Notwendigkeit jeden Seienden, die die Kreativität des Systems repräsentieren (vgl. HEIDEGGER 1972: 93).

<sup>9</sup> Heidegger: Zusatz (6) (HEIDEGGER 1972: 95f.).

<sup>10</sup> Weshalb der »griechische Mensch« als »Vernehmer des Seienden« gelten darf, und »im Griechentum die Welt nicht zum Bilde werden kann« (HEIDEGGER 1972: 84).

Bekanntlich ist Nietzsches Metaphysik eine Metaphysik der Werte und Heideggers Analyse eine Auseinandersetzung mit Nietzsche. Heidegger sieht in der Konjunktur des ›Wertes‹ und des ›Werthaften‹ insbesondere in der nachhegelschen Philosophie und Weltanschauung einen »positivistischen Ersatz für das Metaphysische«. Obwohl, damit verbunden, die Wissenschaften, welche das Weltbild bedienen, selbst als wertfrei gelten und die »Wertungen auf die Seite der Weltanschauung« geschlagen werden (HEIDEGGER 1972: 210). Interessant ist der in der Auseinandersetzung mit Nietzsche entwickelte Zusammenhang von Wert und Bild, der auch im Weltbildaufsatz, obwohl nicht abgeleitet, durch die Erwähnung der System- und Wertqualitäten<sup>11</sup> der Bildproduktion doch angesprochen wird.

Es leuchtet ein, dass die Beimessung von Wert, der in der systematischen Entfaltung eines Entwurfsprozesses gründet und zur komplexen Gestaltung eines der Vorstellung entsprechenden Seienden, eines Gegenstandes, führt, der Abgrenzung im Herausgreifen und Modellieren geschuldet ist. Die Besonderheit: der beimessene Wert des Gegenstandes beruht auf dem »Gesichtspunkt«, der sich im entsprechenden Anblick des ›Vorsichhingestellten‹ als Realität darbietet. In Kurzform: der Gesichtspunkt, der zum Bild führt, ist, was seinen Wert macht. Folglich liegt »das Wesen des Wertes [...] darin, Gesichtspunkt zu sein«. ›Gesichtspunkt‹, genauer, meint, was ins Auge gefasst wird und auf das der Betrachter es in dieser Fokussierung abgesehen hat.

Der Prozess ist nicht stabil. Vielmehr bedarf es einer gewissen Anstrengung, die Fokussierung aufrecht zu erhalten. Insofern geht die Bilderzeugung mit Schätzungen und Einschätzungen einher, die der Beurteilung des bisherigen Sehens und seiner Resultate, dem bisher Herausgegriffenen, ebenso gelten wie auch den daraus abziehbaren Erwartungen. Der Wert selbst wird nicht gefunden oder ergriffen, sondern *beigemessen* im Sinne der Übereinstimmung von Vorgestelltem und dem aus dem Ganzen des Gesichteten herausgeschnittenen Bild (»vor-gestellt und so gesetzt«). Denn natürlich heißt Gestaltung nicht Gestaltung aus Nichts. »Wert«, sagt Heidegger mit Hinweis auf Nietzsches ›Willen zur Macht‹, »steht im inneren Bezug zu einem Soviel, zu Quantum und Zahl«.

Werte, demnach, liegen nicht in der Natur einer Sache, wenn ›Sache‹ etwas ›an sich‹ sein soll, so dass sie als solche bei Gelegenheit ins Feld geführt werden könnten, ›als Gesichtspunkte‹ – wie wenn man ein traumhaftes Grundstück erworben hat, den skeptischen Freunden aber zur Begründung für den Kauf nicht von dem Garten erzählen möchte, in den man sich verguckt hat, und statt dessen vom ökonomischen Wert des Anwesens spricht, der mit dem gezahlten Preis nicht vergleichbar sei. Der Gesichtspunkt umgekehrt setzt den Wert, der als solcher gilt. Vom Augenpunkt aus wird die maßgebliche Hinsicht ausgebreitet.

---

<sup>11</sup> Wenn sie auch erst in Zusatz (6) zum Weltbildaufsatz Erwähnung findet.

Heidegger spricht an dieser Stelle nicht von ›Übereinstimmung‹, um die Frage der Angleichung der ›Werte‹ auf den beiden Skalen der Vorstellung und der Sache zu thematisieren. Doch findet auch an dieser Stelle die griechische Herkunft des Zusammenhangs von Hinsicht, Gesichtskreis, Gesicht und Sehen Erwähnung, indes auch hier mit der Pointe einer zur perceptio gewandelten Auffassung von *idea* und *eidōs*, von Idee und Entwurf.<sup>12</sup>

Sehen ist solches Vorstellen, das seit Leibniz ausdrücklicher im Grundzug des Strebens (appetitus) gefaßt wird. Alles Seiende ist vorstellendes, insofern zum Sein des Seienden der *nisus* gehört, der Drang zum Auftreten, der etwas dem Aufkommen (Erscheinen) anbefiehlt und so sein Vorkommen bestimmt. Das dergestalt *nisus*-hafte Wesen alles Seienden nimmt sich so und setzt sich so für einen Augenpunkt. Der Augenpunkt ist der Wert. (HEIDEGGER 1972: 210f.)

Die analysierte Wertsetzung im Zusammenhang der vorstellenden Bildproduktion unterstützt ihrerseits das Gesagte in *Die Zeit des Weltbildes*, sowohl was die Systemqualitäten, den Zuwachs an Komplexität betrifft, als, in selber Richtung, die Charakterisierung des Grundvorgangs der Welteroberung durchs Bildermachen. Nietzsche folgend nämlich weist Heidegger darauf hin, dass es genauerhin immer *zwei* Gesichtspunkte sind, die den Augenpunkt oder die Hinsicht der Wertstellung bestimmen, eine Konsequenz offenbar der formal quantitativen Bestimmung von ›Wert‹ als Relation, Überein- bzw. Nichtübereinstimmung zwischen Werten auf zwei getrennten Skalen.

Es geht um den Vergleich von »Erhaltungs- und Steigerungsbedingungen«.<sup>13</sup> Heidegger macht allerdings weniger den Schematismus des Vergleichs und der Beurteilung einer Übereinstimmung von Vorgestelltem und Vorstellung verantwortlich für die Wachstumsideologie des neuzeitlichen Subjektivismus. Er analysiert bei Nietzsche stattdessen eine lebensphilosophisch biologistische Sicht, von der nicht ganz klar ist, wie weit er sie teilt. Das »vor-stellend-strebend Seiende« selbst ist darin seinem Wesen nach – als Lebendiges (zu verstehen als »komplexes Gebilde des Lebens« [Nietzsche]) – auf Wachstum angelegt, da bloße Erhaltung schon Niedergang bedeutet. »Raumerweiterung« (HEIDEGGER 1972: 212) in dieser Perspektive ist darum kein Selbstzweck, sondern dient der einzig das Überleben sichernden »Lebenssteigerung« vermittels um sich greifender Bildproduktion.<sup>14</sup> Verständlicherweise immer von einem Erhaltungsniveau aus gerechnet, das es zu überbieten gilt. Das Leitmotiv unserer Überlegungen (»Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild«) erhält so eine neue Wendung.

Der Grundvorgang der modernen Zeit wäre demnach darin beschrieben, dass für die überlebensnotwendig erachtete Lebenssteigerung, die zu meistern eine bestimmte Sicht der Welt erfordert, die Verbreitung entspre-

<sup>12</sup> D.i. zur Erinnerung »die von Platon begründete Auffassung des Seienden hinsichtlich seines Aussehens« (HEIDEGGER 1961: 95).

<sup>13</sup> Die von Heidegger an dieser Stelle (HEIDEGGER 1972: 210) interpretierte Nietzsche-Stelle gilt den *Aufzeichnungen zum Willen zur Macht* von 1887/88. Dort heißt es: »Der Gesichtspunkt des ›Werts‹ ist der Gesichtspunkt von *Erhaltungs*-Steigerungsbedingungen in Hinsicht auf komplexe Gebilde von relativer Dauer des Lebens innerhalb des Werdens«.

<sup>14</sup> »Die Sicherung des Lebensraums z.B. ist für das Lebendige niemals das Ziel, sondern nur ein Mittel zur Lebenssteigerung«.

chender Bilder betrieben werden muss, um durch die so gewonnene Wertsteigerung quasi zwangsläufig in eine weitere Drehung der Eroberungs- oder Raumerweiterungsspirale zu gelangen. Vielleicht gilt dies für jeden einzelnen, wenn denn die Individualkultur solche Ziele propagiert, sicher aber für die Zentren der Wertsetzung, die als »Herrschaftszentren« medialer Vermittlung gelten: »Kunst, Staat, Wissenschaft, Religion, Gesellschaft«. <sup>15</sup>

Parallel den geschilderten Erweiterungsbewegungen sehen wir den Bildbegriff angereichert. Auch wenn er sich am ›Gemälde‹ entzündet und beim ›Gebild‹, einer Art plastischem Resultat von Idee und Vorstellung, innehält, hat er sich von einzelnen medialen Paradigmen künstlerischen Gestaltens schon gelöst. Umgekehrt soll der sich anreichernde Bildbegriff verstehen lassen, was ›Kunst‹ in Neuzeit und ›Moderne‹ überhaupt bedeutet oder, wie Heidegger sagt, ihrem Wesen nach ist.

#### 4. Die Ästhetisierung der Kunst

Vielleicht ist es jetzt angezeigt, auf die bisher nicht weiter entfaltete, von Heidegger an dritter Stelle genannte Erscheinung der neuzeitlichen Welteroberung als Bild einzugehen, eine Erscheinung, deren Relevanz in dieser Rangfolge zunächst wenig eingängig erscheint. Sie lautet, wir erinnern, dass im Laufe dieses Prozesses die Kunst in den Gesichtskreis der Ästhetik rücke. Das Gesagte über den Bildbegriff erhellt die Aussage, auch wenn Heideggers Darlegungen im *Weltbildaufsatz* am Beispiel der Wissenschaften erfolgen. Dies macht indes sowohl von der Sache als auch von der Argumentationsstrategie her durchaus Sinn. Die der Befragung zugeführten (vgl. HEIDEGGER 1972: 69) wesentlichen Erscheinungen der Neuzeit werden als »gleichwesentlich« ausgezeichnet. Darum handelt es sich nicht um einzelne Charakteristika, deren einzelne Beschreibungen erst summiert einen hinreichend vollständigen Blick erlauben und ein entsprechendes Bild ergeben, sondern um Gesichtspunkte, die zwar gesondert fokussieren und beleuchten, aber dem eigenen Anspruch nach das Ganze oder das Wesentliche schon unter einem dieser Gesichtspunkte erblicken lassen. Angrenzende Aspekte oder Hinsichtlichkeiten bleiben darin eingeblendet, werden allerdings unter einem ergänzenden Wertaspekt und damit Geltungsanspruch erhellt.

Wenn, was zum natürlich oder künstlich Seienden gehört, durch die Wissenschaften definiert wird, einer organisierten, methodisch angeleiteten Entwurfs- und Forschungs-, Gestaltungs- und Produktionstätigkeit, die insgesamt einer welterschließenden Bilderzeugung zugehört, resultiert daraus auch hier insgesamt durchaus ein Gemälde der Welt und darüber hinaus eine

---

<sup>15</sup> In dieser Reihenfolge folgt Heidegger Nietzsche und zitiert aus den *Anmerkungen zum Willen zur Macht*: »Wert« ist wesentlich der Gesichtspunkt für das Zunehmen oder Abnehmen dieser herrschaftlichen Zentren« und etwas später: ebenfalls aus den *Anmerkungen*: »Die Werte und deren Veränderung stehen im Verhältnis zu dem Machtwachstum des Wertsetzenden« (HEIDEGGER 1972: 213).

komplexe, gesellschaftliche Plastik, ein gestaltetes und inszeniertes Ganzes – weniger eine ›Installation‹.<sup>16</sup> In diesem Sinne wäre die Welterzeugung auch auf dem Gebiet der Natur- und Geisteswissenschaften als ›Kunstwerk‹ ein Werk der Kunst und der Künste zu betrachten; wir finden es demnach nicht nur in den Bereichen der sogenannten ›Schönen Künste‹. Dass es die Ästhetik ist, die dies an dieser Art kreativen Schaffens, mit anderen Worten ›der Kunst‹, feststellt, ist dabei die Pointe neuzeitlich moderner Entwicklung. Die Kunst rückt nicht nur in den Gesichtskreis der Ästhetik, sondern in ihren Herrschaftsraum; sie gehört zu ihren Eroberungen, zu den Eroberungen der wissenschaftlichen Weltanschauung. In anderer Richtung gelesen heißt dies, dass die neuzeitlichen Wissenschaften unter dem Regiment der Ästhetik stehen.

Wenn Heidegger den modernen Wissenschaftsprozess von der Invenio bis zur Manifestatio im einzelnen verfolgt, seine Bewegung von der Idee über den Entwurf hin zur methodischen Forschung, zur Strenge der Verfahren und zum organisierten Betrieb schildert und insgesamt einen komplexen Gestaltungs- und Inszenierungsbetrieb beschreibt, der ausdrücklich bis hin zur medialen Verwertung und den damit intendierten Effekten reicht, illustriert diese Charakterisierung der modernen Wissenschaftsauffassungen, was gemeint ist. Zum Betrieb in den Wissenschaften, Heidegger gibt ein vor 80 Jahren aktuelles Beispiel, gehört die Veröffentlichung von Büchern und Schriften aller Art. Auf diese Weise wird die durch Forschung erhellte »Welt ins Bild der Öffentlichkeit gebracht und in ihr verfestigt«, so dass die damit verbundenen Bilder nicht mehr Bilder der Wissenschaften bleiben, sondern der öffentlichen Kultur selbst und ihrer medialen Präsenz angehören. In diesem Sinne verweist Heidegger, beispielhaft für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, auf die Inszenierungstätigkeit der Verlage im Dienste der Wissenschaften. Das popularisierende Engagement ist erfolgversprechend, da doch die Medienleute nicht nur ›das bessere Ohr für die Bedürfnisse der Öffentlichkeit‹, ein besseres als die Wissenschaftler selbst, besitzen, sondern darüber hinaus die Expertise »eines planenden und sich einrichtenden Vorgehens«, mit deren Hilfe die Forschungsergebnisse »nicht nur leichter und schneller bekannt und beachtet werden, sondern auch in einer breiteren Front sogleich zur gelenkten Wirkung kommen« (HEIDEGGER 1972: 91).

Die Implikationen der Unterordnung der Kunst unter die Ästhetik als wesentliche Erscheinungsform von Neuzeit und Moderne entfaltet Heidegger im Weltbildaufsatz im Detail nicht weiter. Seine Exempel hier beschränken sich auch in dieser Hinsicht auf die Wissenschaften. Einige Jahre zuvor hatte er in verschiedenen Vorträgen zu diesem Thema separate Überlegungen angestellt, die später ebenfalls in die *Holzwege* Eingang fanden (vgl. HEIDEGGER 1972) und auf die wir zurück kommen.

---

<sup>16</sup> Denn diese Form des Gesamtkunstwerks würde wohl kaum der Kritik entgehen, die Heidegger mit Nietzsche an Wagners Version desselben übt. (vgl. HEIDEGGER: 1961: 102ff.). Dazu dann aber REBENTISCH 2003.

Allerdings gibt es in *Zeit des Weltbildes* eine Erläuterung zur These der Vereinnahmung der Kunst durch die Ästhetik, die im Blick auf den erweiterten Bildbegriff zusätzliche Orientierung verspricht. Explizit wird sie im Zusammenhang der Darlegung bestimmter Begleiterscheinungen der neuzeitlichen Wendung der Metaphysik, die allen weiteren wesentlichen Erscheinungen zugrunde liegt. »Das Kunstwerk«, heißt es relativ lapidar in diesem Kontext, »wird zum Gegenstand des Erlebens, und demzufolge gilt die Kunst als Ausdruck des Lebens des Menschen« (HEIDEGGER 1972: 69).

Die mit diesem Befund verbundene Begründung geht aus von den die Objektivität der Welt als Bild verbürgenden Konstitutionsleistungen des nach-cartesischen Subjekts. Da solche Selbstbestimmung des Subjekts zugleich den Ausgangspunkt der Welterschöpfung darstellt – nicht nur eines Einen, sondern auch eines Vielen –, muss die Definition zunächst die Frage beantworten, ob das mit der Konstitution ins Leben gerufene ›Ich‹ als willkürlich und beliebig handelndes Einzelnes zu verstehen sei oder als ein ›Wir, ein ›Wir der Gesellschaft‹, [...] als Gemeinschaft«. Sodann, wenn Letzteres, was Heidegger grundsätzlich bejaht, ob »als Persönlichkeit in der Gemeinschaft oder als bloßes Gruppenglied in einer Körperschaft, [...] ob als Staat und Nation und als Volk oder als die allgemeine Menschheit des neuzeitlichen Menschen«.

In welchen Facetten auch immer das Wir unter diesen Möglichkeiten im einzelnen zu bestimmen ist, jede Art der Ablehnung eines kollektiven Subjektbegriffs, seine Ausformung als »Individualismus«, muss nach Heidegger als ein »Ausgleiten in das Unwesen des Subjektivismus« verstanden werden (HEIDEGGER 1972: 85).<sup>17</sup> Grund genug, dass sich die Beobachtung der Welt mehr und mehr auf Beobachtung und Analyse des ›Subjekts‹ verlegt, um hier Klarheit zu schaffen. Im Prozess der Welterschließung – »je umfassender [...] und durchgreifender die Welt als eroberte Welt zur Verfügung steht, je objektiver das Objekt erscheint« – richtet die Kultur ihr Interesse immer vordringlicher und unaufhaltsamer auf ihr eigenes kreatives und produktives Selbst. Das *Weltbild* wird nachdrücklich von einem *Menschenbild* her gedacht, jenes von diesem erschlossen. Eine entsprechende Konjunktur erlebt die Anthropologie (HEIDEGGER 1972: 86),<sup>18</sup> die nun überhaupt für die ›Weltanschauung‹ zuständig ist, sofern damit ›Lebensanschauung‹ und die darin ausgezeichnete

---

<sup>17</sup> Politisch ist die Frage nach den konkreten Formen der ›Grundstellungen der Subjektivität‹, als Ich oder Wir, natürlich keineswegs irrelevant. Muss man dem Text der Vorträge wohl eine eher positive Gestimmtheit angesichts eines Kampfs gegen »das Unwesen des Subjektivismus« testieren, so finden sich in den späteren Zusätzen Formulierungen, die man durchaus als kritisch, zumindest aber problematisierend interpretieren könnte. Die Niederschlagung des subjektiven Egoismus und die »Einreihung des Ichhaften in das Wir« wird auch hier (Zusätze (9), HEIDEGGER 102) als Machtgewinn der Subjektivität insgesamt gewertet. Indes ließen sich die von Heidegger erinnerten Grundstellungen im Einzelnen durchaus als zunehmend problematisch begreifen. Je nachdem, ob sich dieses Wir bei seiner Einreihung »als Nation begreift, als Volk will, als Rasse sich züchtet [...] schließlich zum Eroberer des Erdkreises sich ermächtigt.« Wie auch immer, für Heidegger so oder so eine der »neuzeitlichen Freiheit der Subjektivität [...] gemäß Objektivität« (HEIDEGGER 1972: 103).

<sup>18</sup> »jene philosophische Deutung des Menschen, die vom Menschen aus und auf den Menschen zu das Seiende im Ganzen erklärt und abschätzt« (HEIDEGGER 1972: 86).

›Bildproduktion‹ gemeint ist.<sup>19</sup> Sie geht aus vom Leben und kehrt dorthin zurück. Der Philosophie bedarf sie eigentlich nicht, benutzt indes alle »Philosophiegelehrsamkeit« (HEIDEGGER 1972: 92). Letztlich besorgt sie gar die Abschaffung der Philosophie, zumindest jedenfalls die aller ersten. In Heideggers Worten: das wirklich Zählende am Seienden, das was ihm als solches Geltung verschafft, tritt neuzeitlich hervor, »sofern es und soweit es in dieses Leben ein- und zurückbezogen« ist, ist, was »er-lebt« und »Erlebnis« ist (HEIDEGGER 1972: 69). »[N]otwendig und rechtmäßig [muss] dem neuzeitlichen Menschen alles zum Erlebnis werden«. – Eine Diagnose, welche die Kunstwerkvorträge genauer untersuchen. – Dass die Unterordnung der Kunst unter die Ästhetik mit der Auszeichnung des Lebens und des Erlebens verbunden ist, steht, wenn man dem Fokus des Weltbildaufsatzes folgt und dem Exempel der Wissenschaftsentwicklung, offensichtlich im Zusammenhang von Betrieb, Geschäft und medialer Verbreitung. Noch ohne dass man diese Beurteilung an den einzelnen ›gleichwesentlichen Erscheinungen‹ der Moderne erhärtet hätte, ließe sich von hier aus, umgekehrt, eine Schlussfolgerung für die Bildproduktion ziehen. Die ›Eroberung‹, die Verwirklichung der Welt als Bild, ist abhängig von der Konzentration der Deutung auf das Erleben des Subjekts und der damit verbundenen ›Gestaltung des Seienden‹, die sich indes als solche keineswegs in der Erzeugung von ›Bildern‹ erschöpfen muss.

## 5. Kunst-Werke. Einzelmedien und Rahmung

Dies jedenfalls legt Heideggers Analyse nahe, die ein alternatives Paradigma ventiliert<sup>20</sup> und dennoch nicht ansteht, die philosophischen Konstitutionsleistungen des Subjekts zu würdigen. Entsprechend versteht sich die Frage nach dem »Sinn« als Frage nach der Gestaltung schon im »Entwurfsbereich« (HEIDEGGER 1972: 92). Lenkt man sie auf die Kunst und die Werke der Kunst, ist zu fragen, ob der ›künstlerische‹ Entwurf nur sich selbst – und damit werkschaffenden ›Künstler‹ – gilt, um sich auf diese Weise ›ästhetisch‹, das heißt mimetisch als Bild zu reproduzieren, oder ob der Entwurf ermöglicht, auch anderes zum Sein gehöriges Seiendes aus dem Entwurfsbereich heraus in die Welt zu befördern. Es ist offensichtlich, dass Heidegger gegen die Beschränkung der Kunst auf Ästhetik, auf Bildproduktion vor allem im neuzeitlichen

---

<sup>19</sup> In historischer Wendung ist von hier aus ein alternatives Verständnis von Kultur(en) so gut wie ausgeschlossen. Als Beispiel nennt Heidegger die Spielart des Humanismus (»im engeren historischen Sinne«), der es aufgrund der subjektzentrierten Weltsicht nicht möglich ist, eine außerhalb des Gesichtskreises des anthropologischen Zentrismus liegende Fragestellung zu entwickeln, insbesondere eine solche »nach dem Sinn, d.h. nach dem Entwurfsbereich und somit nach der Wahrheit des Seins, welche Frage sich zugleich als die Frage nach dem Sein der Wahrheit enthüllt« (Zusätze 4), HEIDEGGER 1972: 92). Dies bedeutet u.a. ein Verdikt für alle humanistischen Auslegungen des ›Griechentums‹, will heißen der griechischen Philosophie. Für HEIDEGGER aber ist es undenkbar, dass die Griechen ›Erlebnisse‹ hatten, wenn sie die olympischen Feste feierten (vgl. HEIDEGGER 1972: 86f.).

<sup>20</sup> Siehe den Vergleich der metaphysischen Grundpositionen Platons (gemäß *Protagoras*) und Descartes (Zusätze 8, HEIDEGGER 1972: 97).

und modernen Verständnis, opponiert. Die verhandelte Begrifflichkeit folgt dabei einer Kreisfigur von Abhängigkeiten: Gilt die Kunst als Ausdruck des Lebens, gestaltet sich das Erleben ästhetisch, resultiert das Leben, auch die Kunst als sein Ausdruck (oder, im engeren Sinne, einer seiner Ausdrücke), als (ein) Bild, das als einziges, ursprünglich welterschließend und Objektivität verbürgend, *Leben, Bild(er)* und dazu, diesen Zusammenhang legitimierend, *Recht* schaffend ist. Wenn das *Weltbild* vom *Menschenbild* her erfunden wird, ist, was den Entwurf der Welt ausmacht, der Mensch. Doch finden wir die Nachahmung in dieser Figur am ehesten als die einer Übertragung als Spiegelung – oder Spiegelung als Übertragung. Wohlgemerkt Übertragung, nicht Speicherung, was die unabdingbare, nichtsdestotrotz mediengerechte Auflösung in Betrieb, Geschäft und Kommunikation verständlich macht, da sie die Reproduktion wie die Reproduzierbarkeit der Übertragung sichert. Freilich gerät die Formatierung angesichts der Performanz der Übertragung in Vergessenheit. Der mehr oder weniger als hinreichend ausgezeichneten Transparenz des Bildes, so oder so als ›Welt‹ und derart durchaus auch als ›Natur‹ in Anspruch genommen<sup>21</sup>, steht die unsichtbare Opazität des Rahmens, die Nichtdurchsichtigkeit der Formatierung gegenüber.

Es leuchtet ein, dass die Frage nach dem Effekt der Metapher an die Beurteilung des gesamten Dispositivs gekoppelt ist. Es reicht nicht, die ›Bilder‹ auszuwechseln, wenn die Konzeptualität der ›Rahmung‹ beibehalten bleibt. Die Rahmung erscheint platonisch bis hegelsch und für weite Kreise der Kunstwissenschaften auch zeitgenössisch akzeptabel. Insbesondere angesichts der neurobiologischen ›Rätsel‹ der Bildproduktion ließe sich sicher kein einheitlicher Bildbegriff finden, so wenig wie einer von Kunst, hört man, doch taue wohl eine Anleihe bei Hegel, der doch die Kunst als ›sinnliches, visuelles Scheinen von Idee‹ begriffen habe, was schließlich »im Sinne einer Kunst- als Bildwissenschaft für übertragbar« erachtet werden könne (HUBER/KERSCHER 1998; vgl. KACUNKO 2010: 279). Interessanterweise und in Übereinstimmung mit Heideggers Diagnose der Vereinnahmung der Kunst durch die Ästhetik verkehrt auch der Kunstwissenschaftler die Abhängigkeiten. Statt eine bestimmte Art der Bildproduktion für ein besonderes, nämlich ästhetisches Verständnis von Kunst verantwortlich zu machen, überträgt er die Hegelsche Definition von ›Kunst‹ auf die seine von ›Bild‹, um derart ›pragmatisch‹ – und durchaus nachvollziehbar – die Kunstwissenschaften als Bildwissenschaften auszuzeichnen. Warum ein »Sinnangebot der gestalteten Form« sich notwendig als »visuelle Konstitution, die sich mit einem Sinn verbindet«, erweisen muss und auf diese Weise als »ein Bild«, bleibt unerklärt.<sup>22</sup> Heideggers Argumentation legt demgegenüber einen konzeptuellen, wenn

---

<sup>21</sup> Und derart der Spiegel, wie Slavko Kacunko argumentieren würde, »als natural analoges Medium der Lichtübertragung – und damit Metamedium des Sehens, bedeutend vor allem auch für die Bildkunst« (vgl. KACUNKO 2010: 275).

<sup>22</sup> Bredekamp: »Ich verstehe ›Idee‹ natürlich nicht hegelianisch als Teil des absoluten Weltgeistes, sondern, pragmatisch, als Sinnangebot der gestalteten Form. In diesem Sinn halte ich Hegels Diktum für eine tragfähige Definition auch für ein Bild. Eine visuelle Konstitution, die sich mit einem Sinn verbindet, und sei dieser sinnlos, ist für mich ein Bild« (HUBER/KERSCHER 1998).

nicht platonisch-hegelschen, dann zumindest antik griechisch-neuzeitlichen Hiat nahe.<sup>23</sup> Denn die Griechen, so machen die Nietzsche-Untersuchungen, die dem »Willen zur Macht als Kunst« gewidmet sind, deutlich, »hatten zum Glück keine Erlebnisse, dagegen ein so ursprünglich gewachsenes, helles Wissen und eine solche Leidenschaft zum Wissen, dass sie in der Helligkeit des Wissens keiner ›Ästhetik‹ bedurften.« Die große griechische Kunst, mit hin, blieb, folgen wir Heidegger, nicht deshalb uninfiziert von einer ästhetischen Inanspruchnahme, weil sie sich einer alternativen »denkerisch-begrifflichen Besinnung« ausgesetzt sah, sondern weil sie ohne sie auskam und trotzdem nicht zum reinen Erlebnis verkam (vgl. HEIDEGGER 1961). Dieser wiederum nur vordergründig historische Befund macht die Aufgabe, eine begriffliche, kriterial abgesicherte Bestimmung von ›Kunst ohne Ästhetik‹ und damit außerhalb der Konstitution durch Bild und Mimesis zu finden, nicht leichter. Schließlich verbinden wir mit der Rede von der ›Helligkeit des Wissens‹ gewöhnlich durchaus eine ›denkerisch-begriffliche Besinnung‹, die solches Wissen überhaupt erstrahlen lässt. – Doch gibt es auch »ein Wissen, das kein Licht ist« (Thomas von Aquin).

Nun ist kaum eine Differenzierung zu erwarten, welche die aufgrund ihrer medial spezifischen ›Ansicht‹ auf der Projektionsoberfläche zu konstatierende Variabilität der Bilder als paradigmatisch differente Repräsentationstypen, gleichsam aus unterschiedlichen Entwurfsschulen stammend, ausweisen könnte. (Weil und insofern es sich beispielsweise um »eine synästhetische Erweiterung des katoptrischen Feldes« handelte (vgl. KACUNKO 2010: 276). Dies betrifft zunächst die oszillierenden eher traditionellen medialen Paradigmen des Heidegger'schen Bildbegriffs (Gemälde, Plastik, Architektur), genauso aber die Variationen, die wir aus heutiger, medientechnisch avancierter Perspektive beisteuern könnten.

Die Bildproduktion im Sinne ästhetischer Integration reißt nicht deshalb ab, weil das Bild auf der Oberfläche des Spiegels nicht als klassisch formatiertes ›Bild‹, als ›Gemälde‹ (oder ›Fotografie‹), sondern als ›Plastik‹, ›Installation‹ oder ›Performance‹ erscheint. Dasselbe gilt für die ›echtzeitperformative‹ Bildgegenwart digitaler Aufnahme- und Präsentationsmedien. Mögliche Verlagerungen betreffen vielmehr die Formatierung durch Rahmung, die (wir werden sehen, dass Heidegger in dieser Hinsicht die relevanten technischen Mechanismen durchaus im Blick hatte) keineswegs von alternativer Begriffs- oder Bewusstseinstätigkeit abhängen, sondern von alternativen technischen Artefakten und Medien und neuen, auf deren Funktionalität gegründeten Metaphern und Supermetaphern.

Der Gründung des gewohnten Scheins zu entkommen ist unter Bedingungen fortgeschrittener Technologie vielleicht noch schwieriger als vordem,

---

<sup>23</sup> Womit, je nach Grenzziehung, die Antwort auf die Frage nach der Dominanz der Ästhetik variieren dürfte. »Die Ästhetik beginnt bei den Griechen erst in dem Augenblick, da die große Kunst, aber auch die große Philosophie zu ihrem Ende gehen [...], dem Zeitalter Platons und des Aristoteles«, in dem »im Zusammenhang der Ausgestaltung der Philosophie diejenigen Grundbegriffe geprägt [scil. – wurden], die künftig alles Fragen nach der Kunst abstecken« (HEIDEGGER 1961: 95).

doch grundsätzlich gab es auch unter technisch schlichteren Bedingungen keine medienspezifische Entsprechung zwischen dem medialen bzw. materiell physischen und/oder technischen Exempel (›Schatten‹, ›Bild‹, ›Spiegel‹ – ›Schattenbild‹, ›Spiegelung‹, ›Spiegelbild‹ etc.), einer daran sich festbeißen- den intellektuellen Anstrengung des Begriffs, welche die ursprüngliche Meta- phernbildung besorgt (der ›denkerisch begrifflichen Besinnung‹), den daraus sich speisenden, wie wohl sich verselbstständigenden Metaphern (›Bild‹, ›Blick‹, ›Ansicht‹, ›Spiegel‹, ›Schein‹, ›Darstellung‹ etc.), schließlich den diver- sen medialen, künstlerisch gestalterischen Repräsentationen – dem ›Artefakt‹, ›dem Werk‹, der ›Produktion‹, dem ›Kunstwerk‹, der ›Kunst‹ (›Gemälde‹, ›Plas- tik‹, ›Architektur‹, ›Theater‹, ›Performance‹, ›Virtual Reality‹). Selbst für solche Unterscheidungen sensible zeitgenössische Diagnosen können am Ende, wie Heidegger, nichts als eine sich beschleunigende technische Integration der medialen Artefakte und ihrer Interaktionen feststellen. Dies, obwohl die De- tektierung von ›Ähnlichkeiten‹<sup>24</sup> gar nicht mehr auf ihrem Programm steht, insofern auch nicht scheitern kann. Der universellen Maschine sind Ähnlich- keiten egal. Die Dialekte der ursprünglich in Eigengestalt sich anbietenden (Ent-)Äußerungen verschleifen in der universalen Sprache der ›Weltanschau- ung‹ und ihrem medialen Reflex, verrauschen im ›Betrieb‹ des durch sie ver- stärkten und sie verstärkenden weltumgreifenden Spektakels und des damit verbundenen Geschäfts.

Dass die ›Differenzproduktion‹ derart mittlerweile zu den leichteren Übungen des schaffenden Spiegels gehört, versteht sich. Sie hat den selbst- tätigen elektronischen, auch programmierbaren Rahmengenerator hervorge- bracht, aber offenbar keine *differentia specifica* zur Eroberung der Welt als Bild entdeckt.

Die konzeptuelle Einrahmung des gespeicherten Bildes erscheint mittlerweile immer schwieriger außerhalb des optisch-akustischen oder aber optisch-haptischen Erklä- rungsmusters. Das physisch oder psychisch eingefasste und formatierte Bild fungiert zunehmend entweder als erstarrte Performance oder als verstummte Synästhesie. Der Spiegel dagegen übernimmt den Status des medialen Dispositivs oder Metamediums der visuellen Übertragung, das nur in angebundenen analogen und digitalen Speicher- medien seine medialen und performativen Einschränkungen erfahren kann [...]. Schon das analoge audiovisuelle Medium Video/Fernsehen als *Mirror Machine* demonstrierte mit seiner innewohnenden Eigenschaft, selbstgenerierende visuelle Rahmen rückkopp- lungstechnisch zu erzeugen, wie die nun oszillierenden und sich verschiebenden Variab- len des traditionellen S(ubjekt/Künstler)-O(bjekt/Werk)-S(ubjekt/Betrachter)-Schemas in der künstlerischen und auch kunstwissenschaftlichen Praxis eine verstärkte Zuwendung zu den perceptiven, emotionalen, mentalen und anderen Rezeptionsprozessen bewirken können. Vor diesem Hintergrund gewannen audiovisuelle Beobachtungs- und auch Selbstbeobachtungstechniken immer mehr an Bedeutung. Das Phänomen der gleichzei- tigen Aufnahme und Wiedergabe von Bildern, Tönen und Bewegungsabläufen, wie es bereits dem Medium Video eigen war, stellte in dieser Hinsicht also eine synästhetische Erweiterung des katoptrischen Feldes dar. Die auf dieser Gleichzeitigkeit basierende Möglichkeit der Tele-Vision leitete sich medial und (kat)opt(r)isch von der Telepräsenz des im Spiegel reflektierten Körpers ab. Die genannte optische Verstärker-Funktion des Spiegels wird mit elektronischer Verstärkung des Signals ersetzt, so daß der Reichweite des aktuellen Bildes und Tons praktisch keine physischen Grenzen gesetzt werden kön- nen. Die intrusive Verstärker-Funktion des Mediums Video, die zugleich sein orbitales Potential darstellt, kann deshalb als seine *differentia specifica* innerhalb der audiovisuel-

---

<sup>24</sup> Im Sinne semiotischer ›Objekt‹-Differenzierung à la Peirce.

len Medien angesehen werden. Videofeedback ist die technische Bezeichnung für diesen selbsttätigen elektronischen, auch programmierbaren Rahmengenerator. (KACUNKO 2010: 275f.)<sup>25</sup>

Dass »das performative Programm ›Kunst‹ [...] nach wie vor auf dieser wie auch auf einer anderen Hard- bzw. Wetware« (KACUNKO 2010: 275) läuft, bestätigt nur die universellen Ansprüche der Ästhetik in der Moderne und mag für die, die von der so ›gepamperten‹ Kunst leben müssen, durchaus beruhigend sein.

## 6. Sprung zum Ursprung

Der Weltbildaufsatz liefert zunächst nicht viel Handfestes, um die Evidenz eines möglicherweise alternativen Paradigmas zu erhellen. Auf einem besonderen Feld der Kunst scheint in den *Zusätzen* der griechische Begriff der *Phantasia* (vordergründig auch ein Bild- und Vorstellungsbegriff, wenn auch der *Physis* näher als der Einbildung) dem des Bildes *qua imaginatio* und seiner Abkömmlinge entgegengesetzt. *Phantasia* wird mit dem »zum Erscheinen-Kommen des Anwesenden als eines solchen für den zum Erscheinenden hin anwesenden Menschen« zum Ereignis. Die *Phantasia* phantasiert nicht wie die subjektive Vorstellung, sondern ist der Wahrheit des Seins selbst eingeschrieben. Als vorstellendes Subjekt bewegt sich der Mensch hingegen »in der *imaginatio*, insofern sein Vorstellen das Seiende als das Gegenständliche in die Welt als Bild einbildet« (HEIDEGGER 1972: 98). Auf diese Weise gilt solche Gegenstandswelt als jederzeit errechenbar, grundsätzlich technisch manifestierbar und universal verfügbar. Einem *Phantasia*-Ereignis, einem zum Erscheinen-Kommen beizuwohnen und davon erfasst zu werden oder sich auf den Pfaden der eigenen Imagination zu bewegen und dies zu ›erleben‹, unterscheidet sich entsprechend – und müsste sich in vergleichbar unterschiedlichen Ausprägungen der ›Kunst‹ wie des ›Kunstwerks‹ niederschlagen.

Das moderne Paradigma folgt der Bewegung der Inangriffnahme der Vergegenständlichung; sie stellt einen »Angriff« auf die Möglichkeiten des Seienden, anwesend zu sein, dar. Dessen, dem Sein verbundenen, Hervortreten, ›Erscheinen‹ oder ›Walten‹, wird den in der Angriffsbewegung Befangenen indes kaum ins Bewusstsein dringen, da sie auf das von ihnen selbst Vor (sich hin) gestellte konzentriert sind, um es in einer Verallgemeinerung von Gegenständlichem zusammenzutreiben (vgl. HEIDEGGER 1972: 100). Ein erscheinendes Anwesendes wiederum, dessen Bewegungsform sich in der Ruhe des eigenen Erscheinens erschöpft,<sup>26</sup> ließe sich wohl nur spüren von jemandem, der darauf ›hin‹ anwesend wäre, abwartete, nicht aber, seinen Bildern nachjagend, ästhetischen Konstruktionen folgte – nicht nur, was die

---

<sup>25</sup> Slavko Kacunko erläutert hier ausdrücklich die Auswirkungen auf die ›Bildkunst‹, die indes anders ausfallen, als man kurzschlüssig glauben könnte.

<sup>26</sup> Und insofern die Verbform ›an-wesen‹, begründet, die Bewegung des Seins in Erscheinung zu treten und zu ›walten‹.

Kunst angeht. Die Andeutungen Heideggers gewinnen um so mehr an Argumentationskraft, als er die Möglichkeiten der historischen Angriffsbewegung der Subjekt- und Bildwerdung durchaus an ihre Chancen bindet, ›das Anwesende‹ zumindest in den Erscheinungen seiner vordergründigen Gegenständlichkeit und Dingcharakteristik in Beschlag zu nehmen. Die griechische *ousia*<sup>27</sup>, die, wie die *Einführung in die Metaphysik* belegt, der deutschen Übersetzung dieses Wortes für ›Sein‹ als ›Anwesenheit‹ Bedeutung verleiht, bezieht nämlich ihre Verwendung als ›Sein‹ im Griechischen selbst aus einer Orientierung am Hergestelltsein eines Artefakts und einer auf solches Herstellen gerichteten Sicht.<sup>28</sup>

Die ›Naivität‹ der Verbindung von Sein und Seiendem, in griechischen Begriffen von *ousia* und *techne* und/oder *poiesis*, kritisiert Heidegger, soweit darin eine nur vordergründige ›Anwesenheit‹ mitgedacht ist. Dass die Begrifflichkeit von *ousia* nicht zurückgeführt worden sei auf die im Wort ursprünglich gefassten, hintergründigen Präsenzen des Physisch-Erdhaften, sondern sich naiv der Vordergründigkeit erscheinender Dinge zugewendet habe, charakterisiere den Entwicklungsprozess der griechischen Metaphysik, heißt es in der *Einführung*. Entsprechend sei die Exponierung des Bildbegriffs als *eidos* (und *morphe*), ›Bild‹ (bzw. ›Form‹), in der griechischen Ontologie zu beurteilen wie auch seine weiteren Transformationen durch ›Übersetzung‹.<sup>29</sup>

Es geht also um den Charakter der *Poiesis*, des Hergestelltseins, in der Kunst wie im Leben. Die vordergründige Anwesenheit hat wenig mit der sich offenbarenden Wahrheit des Seins im erscheinenden Seienden und seiner Art ›anzuwesen‹ zu tun, sondern lediglich mit der Vergegenständlichung im technischen Produktionsprozess, in dem ein leitendes Eidos, die maßgebliche Hinsicht, zur einheitlichen Form(ier)ung des Stoffs führen soll. Der Gedanke wird in den Zusätzen des Weltbildaufsatzes aufgenommen. Zu verstehen ist er allerdings dort erst, wenn man der – freilich naheliegenden – Unterscheidung von vordergründiger und hintergründiger Anwesenheit Aufmerksamkeit schenkt. Hier nämlich beschreibt Heidegger, dass die Moderne den Menschen im Sog der Subjekt-Objekt-Konstitution (die Erklärung gilt Descartes) aus der »Mäßigung des Vernehmens auf den jeweiligen Umkreis der Unverborgenheit des Anwesenden, zu dem jeder Mensch jeweils anwest«, herausgerissen habe. Auf diese Weise sei er *nicht* mehr als der Erde verbundenes *metron* bestimmt (als ›Maß‹ mithin im Sinne des ›Protagoras‹<sup>30</sup>), son-

---

<sup>27</sup> Zitate mit im Original griechischer Typografie werden in lateinischer Umschrift kursiv und klein geschrieben wiedergegeben. Als Fremdworte werden sie ggfls. als Nomen großgeschrieben, wenn dort kursiv, sind sie hervorgehoben.

<sup>28</sup> Ein Vortrag, bekanntlich, ebenfalls aus den 30er Jahren, 1935, zur Zeit des Kunstwerkvortrage und 3 Jahre vor dem Weltbild-Vortrag (HEIDEGGER 1983: 65). Diese Charakterisierung geht zurück auf die 1920er Jahre: »Sein besagt *Hergestelltsein*« (HEIDEGGER 2005: 373 zitiert nach PANTOULIAS 2011: 149, Herv.. im Original)

<sup>29</sup> Ins Lateinische usw. siehe HEIDEGGER 1983: 65f. Vgl. PANTOULIAS 2011: 148ff.

<sup>30</sup> Die Erläuterungen dazu gibt Heidegger in der *Protagoras*-Exegese des *Zusatzes (8)*, im Wesentlichen durch Hinweis auf den Gleichakt von Maß und Mäßigung. Wer *metron* sein will, muss der Mäßigung auf ein menschliches Maß Genüge tun, auf den überblickbaren, verantwortbaren Umkreis (vgl. HEIDEGGER 1972: 94ff.). Zur Übersetzung schon ins Lateinische siehe *Ursprung des Kunstwerkes* (vgl. HEIDEGGER 1972 13f. und unten).

dern als diejenige dynamische Gewalt, die auf den angemessenen ›jeweiligen Umkreis‹ keinerlei Rücksicht mehr nimmt, stattdessen unmäßig in der subjektiven Bildproduktion fortschreitet, so dass »alles Anwesende« daraus »Sinn und Art seiner Anwesenheit [scil. empfängt], nämlich den der Praesenz [!] in der repraesentatio« (HEIDEGGER 1972: 101f.). Dies, wie gesagt, offenbart schon Platons Polemik gegen die Sophisten.

Die Ästhetik, in deren Gesichtskreis die Kunst, wie der 38er Vortrag pointiert, erst neuzeitlich gerät, beginnt nichtsdestotrotz schon bei den Griechen! Dies entspricht den parallelen Ableitungen der wesentlichen Erscheinungen der modernen Welt, die der Weltbildvortrag anführt. Sie alle gehen auf die Weichenstellungen der griechischen Philosophie und Metaphysik, auf die Verwerfungen am Ende der Großen Philosophie und Kunst zurück.

## 7. Techne und Physis

Womit beschäftigt sich die Ästhetik, wenn nicht mit der Kunst? Sie beschäftigt sich durchaus mit der Kunst und dem Kunstwerk, ist die verwirrende Antwort. Man könnte sogar sagen, sie erfindet die Kunst als solche neu – und am Ende sehen wir sie so, wie wir sie kennen. Dies beglaubigt der Sprung an den Anfang. »Die philosophische Besinnung auf das Wesen der Kunst und des Schönen *beginnt* schon als Ästhetik« (HEIDEGGER 1961: 94). Heidegger unterstreicht den *Beginn* als Ästhetik; wir müssen die Charakterisierung als *Kunst* unterstreichen. Es ist nicht mehr die Große Kunst, sondern die Schöne Kunst von der hier die Rede ist. Das heißt, dass sich die philosophische Besinnung auf die Kunst deshalb als Ästhetik etabliert, weil sie eine bestimmte Sicht auf die Kunst einführt, die mit einer Konzentration auf das Schöne und eine für das Schöne zuständige Sinnes- und Affektausstattung einhergeht, die wiederum Voraussetzung der ästhetischen Herrschaft über die Kunst als Kennzeichen neuzeitlicher Territorialverschiebungen sein muss. Es kommt nicht von ungefähr, dass mit der Begriffsbildung der Ästhetik zu Zeiten Platons und Aristoteles' der ›Gesichtskreis‹ künftigen Fragens nach der Kunst abgesteckt ist, die Unterscheidung von Stoff und Form (*hyle* und *morphe*) als die »Umgrenzung und das Gefüge des Seienden als äußere und innere Begrenzung *in den Blick*« gerät. Platons *eidos* und *idea* nämlich unterscheiden nach Aussehen. Beurteilt wird, so Heideggers Interpretation, was in den Gesichtskreis tritt hinsichtlich der begrenzenden Form und des derart begrenzten Stoffs. Kunst ist offenbar erfahrbar als Artefakt, als Kunstwerk, das sich im Gesichtskreis zeigt und ›nach seinem *eidos* erfahren wird‹. Das daran ›sich eigentlich Zeigende und Scheinendste von allem‹ wiederum, *idealiter* die in ihr hervortretende *idea*, ist das Schöne (vgl. HEIDEGGER 1961: 95). Von hier aus verbindet sich die Hyle-Morphe-Auffächerung mit der schon angedeuteten des Techne-Begriffs, auf den der Weltbildvortrag gleich als zweite wesentliche Erscheinung neuzeitlicher Eroberung durch das Bild zu sprechen kommt,

verbunden mit dem ersten Charakteristikum, dem Siegeszug der Wissenschaften! Der eigentliche ›Gegenbegriff‹ zu *techne* ist Heideggers Analyse zufolge *physis*. Für ihn ist darunter nicht einfach ›Natur‹ zu verstehen. Vielmehr ist *physis* der »Name für das Seiende selbst und im Ganzen«, dessen Daseinsform als die eines ›Anwesenden‹ – des Seins selbst mithin – als eine Art pulsierendes Walten vorzustellen ist. Die gewöhnlich von Heidegger verwendete Übersetzung ist ›Erde‹, womit er etliche Verwirrungen des Ausdrucks ›Natur‹ hinter sich lassen möchte, um auf andere Merkmale umso eher aufmerksam zu machen.<sup>31</sup>

›Physis‹ wie ›Erde‹ beinhalten gleicherweise bestimmte Eigenheiten der hervorbringenden und schaffenden Natur, die sich gegenseitig ergänzen. ›Physis‹ steht für die sich aus der Erde heraus entwickelnde, dann frei ›abgehobene‹ Gestalt, die auf diese Weise offenbart, was sie für sich ist – und so überhaupt für die Prozesse des Hervorkommens und Aufgehens. ›Erde‹ dagegen bewahrt die Bedeutung des Ursprungs dieses Herkommens, meint den Schoß, worin, was zur selbständigen Gestalt erst werden soll, noch verborgen ist. Erde ist das, worauf gegründet ist, was sich über der Erde, abgehoben im Licht, aus sich heraus zeigt, der Physis die Kraft dazu verleiht. Zugleich ist »[d]ie Erde [...] das, wohin das Aufgehen alles Aufgehende und zwar als ein solches zurückbirgt. Im Aufgehenden west die Erde als das Bergende« (HEIDEGGER 1961: 31). Dies gilt gleicherweise für die Dinglichkeit der Naturdinge wie die Artefakte der Techne, die Sache der Welt sind. Da die Erde in der Physis selbst aus dem Verborgenen hervortritt, stößt sie gewisserweise auch selbst in die Welt hervor, um, was hervorkommt, zugleich zu bergen. Sie ist »das Hervorkommen-Bergende« (HEIDEGGER 1961: 35), der moderne Ausdruck dafür ist Nachhaltigkeit. Auf diese Weise ist die Dinghaftigkeit der Welt an die der Erde gebunden. Überhaupt ist, was dinghaft ist, erdhaft; was ein Ding ausmacht, gründet in der Erde, da das Hervorkommen und Hervorbringen keiner spirituellen Potenz, keiner bloßen Idee, geschuldet ist, sondern wirklich treibenden Wurzeln. (Die Unterscheide zwischen organischer und anorganischer Natur spielen trotz des Bildes keine Rolle.) Die pulsierende Bewegung der Physis versteht sich von daher nicht nur als die zwischen den schenkenden und bergenden Momenten der Physis-Erde selbst, sondern, vor allem, auch gegenüber der Welt. So gibt es eine Spannung zwischen Welt und Erde (Heidegger sagt »Streit«), wobei der Austausch zwischen Verschließen und Öffnen auf beiden Seiten wie im Verhältnis zueinander den jeweiligen Spannungszustand bestimmt. Bei aller Offenheit des Entwurfsbereichs, den die Welt aufschließt, »die Welt [...] kann der Erde nicht entschweben, soll sie sich [...] auf ein Entscheidendes gründen«. So wie die »Erde [...] das Offene der Welt nicht missen [kann], soll sie selbst als Erde im befreiten Andrang ihres Sichverschließens erscheinen« (HEIDEGGER 1961: 38).

Dies alles ist einerseits selbst einem Fragen am Ursprung abgerungen, andererseits eine Erklärung dafür, warum auf den Ursprung zurückge-

---

<sup>31</sup> Siehe HEIDEGGER 1996.

gangen werden muss. Denn das Verborgene des Ursprungs erscheint durchaus in der geöffneten Welt, mit der sich die *Zeit des Weltbildes* befasst. So schließt die Geschichte der Zeit des Weltbildes an die des Ursprungs des Kunstwerkes an, keine ist ohne die andere zu verstehen. Die ontologische Deutung, die dem ›Natur‹-Begriff widerfährt, präzisiert nicht weniger seinen Gegenpart – die ›Kunst‹ –, in beiden Parteien.

Zwar nennt der 1938er Vortrag als zweites Charakteristikum der neuzeitlichen Eroberung der Welt als Bild ausdrücklich die Entwicklung der Technik (und aus ihr hervorgehend die der zunehmend sich selbst reproduzierenden ›Maschinenteknik‹), doch wird deren Werdegang schon in der Formulierung der Thesen auf den ersten Seiten des Beitrags mit dem der neuzeitlichen Metaphysik enggeführt. Das Wesen der einen ist ›identisch‹ mit dem Wesen der anderen, das der Technik mit dem der Metaphysik. Dieser zunächst vielleicht überraschende Anschluss geschieht, was die Ursprünge betrifft, nicht unmittelbar über den *Techne*-Begriff, sondern über die schaffende Natur, über das Hervorbringen (*poiesis*) der Erde (*physis*). Nun ist aber auch *Poiesis* so wenig wie *Techne* mit ›Technik‹, insbesondere nicht mit der im Weltbildaufsatz charakterisierten modernen Technik gleichzusetzen (HEIDEGGER 1972: 12ff.). Zwar könnte man meinen, dass es angesichts der technischen und technologischen Revolutionen der letzten zweihundert Jahre mehr denn je gerechtfertigt sei, davon zu sprechen, dass die ›Maschinenteknik‹ mittlerweile weder Handwerker noch Künstler, bestenfalls Manager und Hilfsarbeiter braucht, um tatsächlich eine Art automatisierter Mimesis dessen zu betreiben, was ansonsten, wenn auch mit weniger Effektivität, nur noch diejenigen Produktivkräfte vermögen, die mit einigem Recht ›natürlich‹ heißen dürfen. Doch liegen die Produktionsverhältnisse unter den Bedingungen moderner Technologie und Medialität komplizierter. Richtig ist, dass sich die Spezifik schöpferischer Prozesse vom Hervorbringen aufs »Herausfordern« verschoben hat (HEIDEGGER 1972: 15). Der Technik fehlt die ›Erdung‹. Der Vergleich mit der schaffenden Kraft des Natürlichen – was auch immer es sei im Detail – gerät grundsätzlich schief, da es nicht zu den wesentlichen Merkmalen der Technik gehört, die Reproduktion ihrer diversen Ressourcen zu schonen. Im Gegenteil macht sie alles gleichermaßen zur Energiequelle. Alle Hervorbringen von *Physis* und *Techne* disqualifiziert sie zur Nahrung, um sie der humanen Spezies (die Verwerfungen beiseitegelassen) bei ihrem global raumgreifenden ›Projekt Lebenssteigerung‹ zur Verfügung zu stellen. Dafür überführt sie alles Eigenständige in »das Gegenstandslose des Bestandes«, wie Heidegger das Ergebnis dieses Prozesses totaler Instrumentalisierung kennzeichnet. Der Prozess erreicht nicht nur die Ressourcen der Natur, sondern alle Arten des Dinghaften in Natur und Kunst (HEIDEGGER 1972: 17ff.). »Das Ge-Stell ist seinem Wesen nach universell.«<sup>32</sup>

Ein Exkurs zur Gründung der *Ästhetik* in der griechischen Philosophie, wie er in den Nietzsche-Vorlesungen zu finden ist, macht Heideggers Argu-

---

<sup>32</sup> HEIDEGGER: 1994: 44, zit. nach AURENQUE 2011: 40.

mentationskontext sowohl im Weltbildvortrag als auch in den Vorträgen zum Ursprung des Kunstwerks weiter transparent. Auch hier geht Heidegger an den Ursprung, ventiliert die grundlegenden Begriffe griechischer Metaphysik am Ausgang der ›großen Philosophie‹, um Tiefgang zu gewinnen für seine Zeitgeistdiagnose. Die Besonderheiten der Bild- und Medienproduktion der Moderne stehen im Zusammenhang der ontologischen Grundentscheidungen der modernen Gesellschaften in der Vergangenheit, welche die damit verbundenen Techniken nicht nur anwenden, sondern, auf eben diese Weise, auch die Richtung und den Sinn der Bildproduktion zur Gänze festlegen. Heidegger macht diejenige Zeitalter und Gegenwart bestimmende Auslegung des Seienden zum philosophischen Gegenstand, die vermittels einer bestimmten Wahrheitsauffassung, einer entsprechenden Methode auch, den Grund für die wesentlichen Züge ihrer Ausgestaltung anzugeben vermag. Im konkreten Fall lässt sie denjenigen grundlegenden Entwurf auffalten, mit Hilfe dessen sich die Epoche als gegenwärtig, die erste Philosophie als subjekt-ermächtigend darstellen, erklären und begründen lässt.

Perspektivisch, mit Blick auf die fokussierte ›Zeit des Weltbildes‹ wie bezogen auf den ›Ursprung‹ (der titelgebend ist für den Aufsatz zum Ursprung des Kunstwerkes, auf den wir im zweiten Teil unseres Essays genauer noch eingehen), führt uns die Entfaltung des Entwurfs im Weltbildaufsatz also die Ausgestaltung dessen vor Augen, was hier wie dort, in der Differenz, als *Physis*, ›Natur‹, zu gelten hat, als Begriff des Seins des Seienden selbst und als Ganzes, wie als *Techne*, ›Kunst‹, als Vielfalt des Seienden dieses Seins (1). Dies wird in Aussicht gestellt und bildet den Auftakt. Doch ist dieser Entwurf (1) erst wirklich erfüllt, wenn alle dazu notwendigen Schritte, im Ganzen fünf, ebenfalls getan sind.<sup>33</sup> Es handelt sich um die Demonstration eines hermeneutischen Zirkels. Mit dem Entwurf auf den Weg gebracht, folgen wir der Analyse im Weltbildaufsatz unter dem Begriff der *Techne*, im Kontext, zunächst, von ›Wissenschaft‹ und ›Technik‹ (2) (wobei dies den gegebenen Exkurs zum Zusammenhang von Technik und *Physis* nötig macht) wie, sodann, von ›Kunst‹ (3). Mit Hilfe der griechischen Kategorien lassen sich nun die Verwicklungen zwischen den verschiedenen Aspekten kreativer Tätigkeit (*poiesis*) und ihrer Beziehung zur Produktivität der Natur/Erde genauer darstellen; allerdings damit auch eher auf den ›Ursprung‹ bezogen als auf die Gegenwart. Die Verallgemeinerungen daraus erfolgen sodann aber, durchaus in Zeitgenossenschaft, einmal für den Bereich der ›Kultur‹ (und deren Einrichtung unter dem Stichwort ›Politik‹) (4), wie auch, gleichweise auf den Anfang hinstrebend wie auf ihn zurückkommend, hinsichtlich einer generell anthropologischen, metaphysikkritischen Grundstellung und der damit verbundenen Wissensformen (5). So angekommen, können die Schlussfolgerungen zur Beantwortung der Leitfrage des Weltbildaufsatzes gezogen werden, die metaphysischen Konsequenzen aus der Frage, wie es bestellt ist in der Gegenwart um ›das Sein‹ (1\*).

---

<sup>33</sup> (1) - (5) bzw. (1\*)

Mit hinreichendem Abstand lässt sich demnach begründen, warum es auch in *Zeit des Weltbildes* um das Verhältnis von Natur und Kunst zu tun ist. Konzentrieren wir uns angesichts des aufgeklappten Tableaus auf die Besonderheiten der Bildproduktion, finden wir dort die vergleichsweisen modernen Affären von Ästhetik und Kunst skizziert, die Wege der Ausdifferenzierung von Künsten und Werken seit dem 17. Jahrhundert, und, soweit die Darstellung den Gestalten der Moderne genügend Platz einräumt, eine Bestimmung des kreativen Produzenten im Verhältnis zu seinem Werk. Dieser Zusammenhang freilich ist nicht mehr spezifischer Gegenstand des Weltbildaufsatzes, wird gründlicher in den Vorträgen über ›den Ursprung des Kunstwerks‹ aus den Jahren 1935/36 behandelt.

Bevor wir genauer auf diesen Zusammenhang eingehen, ist es sinnvoll, der Anknüpfung Heideggers an die ursprüngliche, die *griechische* Diskussion auch um die Ästhetik noch ein Stück weiter zu folgen, vor allem den Anleihen bei der Begrifflichkeit der Alten.

## 8. Kunst und Wissen

*Techne* im Griechischen meint Handwerk und Künste, ›Kunst‹ aber durchaus auch im Sinne der Schönen Kunst, wenn auch in keinem Fall der Akzent auf der handwerklichen Ausübung, der praktischen Produktion liegt. Erst die Abgrenzung zu *physis* – oder vielmehr das Wissen des *technites*, des Künstlers oder Handwerkers, gleichviel, um das, was dieses ›aufgehende und in sich zurückgehende Walten‹, *physis* eben, beinhaltet – lässt die eigentliche Bedeutung von *techne* erkennen. Es handelt sich nicht um ein Machen, sondern um ein Wissen, ein Wissen um die Natur der Dinge und die Dinge der Natur, die beide wesentlich geerdet sind.

Wenn nun der Mensch inmitten des Seienden (*physis*), in das er ausgesetzt ist, einen Stand zu gewinnen und sich einzurichten versucht, wenn er in der Bewältigung so und so vorgeht, dann ist sein Vorgehen gegen das Seiende von einem Wissen um das Seiende getragen und geleitet. Dieses Wissen heißt *techne* [...]. Im besondern gilt dann jenes Wissen als *techne*, das diejenige Auseinandersetzung und Bewältigung des Seienden leitet und begründet, in der eigens zu dem schon gewachsenen Seienden (*physis*) hinzu und auf dessen Grund neues und anderes Seiende hergestellt und erzeugt wird, das Gebrauchszeug und die Werke der Kunst. (HEIDEGGER 1961: 97)

Gewachsene Dinge, Gebrauchsdinge, Kunst Dinge, das ist die Trias, auf die das Wissen der *Techne* rekurriert. Sie selbst ist dabei »nie ein Machen und das handwerkliche Tun als solches, sondern immer das Aufschließen des Seienden als solchen, in der Art der wissenden Leitung eines Hervorbringens« (HEIDEGGER 1961: 97). Diese Stelle aus dem Kapitel *Der Wille zur Macht als Kunst*, nahe an der von Aristoteles gegebenen Bestimmung von *Techne*<sup>34</sup>, lässt sich anschließen an den Weltbildaufsatz, in dem (in Zusatz (4)) die Frage nach Sinn und Wahrheit an den ›Entwurfsbereich‹ im Weltlichen adressiert

---

<sup>34</sup> Vgl. ARISTOTELES 2011/2008: 15.

wird. Offensichtlich ist es *techne*, ›wissende Leitung‹, was den Entwurf hervortreibt und mit ihm ein besonderes Band zwischen Natur und Kunst, Erde und Welt knotet, diese so auf den Weg zum Werk bringt und jene damit aufschließt.

»Inmitten [...] auf dem Grunde der *physis*« ließe sich möglicherweise gar so lesen, dass, was das Zugleich von Aufschluss und Hervorbringung, Wissen und Vorgehen im Entwurf ausmacht, dem *spezifischen* Zweck unterworfen sei, einen ›Aufbruch‹ zu wagen, der nicht ›Angriff‹ sondern ›Ankommenlassen‹ bedeutet: die ›Kunst‹, sich mit dem schon Anwesenden in Physis und Erde in der Zeit zu verbinden (vgl. HEIDEGGER 1961: 92ff.).<sup>35</sup> In solch weitem Sinn ist *techne* nie ›Technik‹, sondern immer ›Kunst‹, wissende Kunst. Es scheint, dass das ursprünglich Griechische, das Heidegger der Sprache entlockt, selbst einem Bild entspricht, imaginiert und gezeichnet nach einem aus dieser Sprache Vernommenen. Der Mythos muss seine Szenen konfigurieren. Der Weg auf dem Weg der Kunst (im engeren Sinne) zu den Ursprüngen führt von hier aus unmittelbar zur Tragödie der Alten, der für Heidegger wesentlichen Wendemarke in der Geschichte der Affären von Kunst und Leben, deren vergangene, offenbar immer schon dunkle Kehrseite seither nicht mehr recht ans Licht geraten ist. Dies wiederum liegt nicht am besonderen medialen Format der Kunst im engeren Sinne, dem Theater, dem Drama oder der Tragödie, sondern darin, dass die Tragödie, des Sophokles vor allem, zum Beispiel taugt, um – mit Hölderlins Hilfe – das Wesen der Dichtung als »lichtendes Entwerfen von Wahrheit« zu erzählen (HEIDEGGER 1972: 60).

Die Kunst, wie wir sie kennen, und mit ihr die Technik, kommen, soweit es mit der *ästhetischen* Besinnung auf die Kunst zu tun hat, »auf dem Wege über das Schöne« ins Spiel. Hier werden Blick und Bild privilegiert. Jedenfalls wenn als Schönes gilt, was sich der Betrachtung als besonders einprägend darbietet, als ›das Scheinendste‹ dessen, was sich zeigt, hervorstrahlt. Selbst wenn das Schöne eine auf der Oberfläche des Stoffs festsitzende, quasi sekundäre Materialisierung, eine Art glänzenden Überzugs sein sollte, wäre dies einem Zustand des Fühlens beim Betrachter geschuldet, das zusammen mit dem Bild, das ihm erscheint, eintritt. Eine Projektion des optischen Bildes in die Befindlichkeit des Leibes und der Sinne, die darauf antwortet. Dieses »fühlende Verhältnis« zum Schönen gemäß der Attraktion eines gewissen Scheins (*ekphanéstaton*) gilt als der vorzügliche Gegenstand der *Ästhetik* – das Wort ist längst nicht da, die Sache schon –, des Fragens nach der Besonderheit derartiger Wahrnehmung (*aisthesis*) unter Bedingungen der Privilegierung der Sicht. Und zwar durchaus auch veranlasst von der platonischen und aristotelischen Lehre.

Sofern der Gefühlszustand von den Resultaten künstl(er)ischer Kreativität provoziert erscheint, (»dem Werk als Träger und Erreger des Schönen mit Bezug auf den Gefühlszustand«), kann die emotionale Reaktion dem Erzeugen gelten oder auch dem Effekt solcher Zeugung, der die Empfindungen

---

<sup>35</sup> »Das griechisch zu denkende ›Vorgehen‹ ist jedoch nicht Angriff, sondern Ankommenlassen: das schon Anwesende«.

auf das Empfangen der Eindrücke lenkt und ihr Genießen. Offenbar differenziert sich der ästhetische Sinn genau an dieser Stelle der Abgrenzung sinnlicher Anteilnahme. Wobei zunächst erstaunlich sein mag, wenn vergleichbare Empfindungen, erregt durch Naturschönes, dennoch nur in *diesem* ästhetischen Zusammenhang, quasi abgeleitet Erklärung finden.

Wie auch immer: es angesichts des schönen Scheins beim aufnehmenden Genießen zu belassen oder eher aufs Erlebnis und die von ihm ausgehenden Reize zu setzen, um sich von der Dominanz der Natur ab- und der Kunst zuzuwenden, scheint *die* Alternative im Umgang mit dem Schönen. Erst die Kunst (*techne*), die ihr Gesicht dem Erleben zuwendet, erlaubt, dem Schönen mehr abzugewinnen als bloße Hinnahme, mehr als nur ruhigen Genuss. Erst der Appell an die Virilität, die Herausforderung zur Lebenssteigerung durch den Reiz des Erlebnisses, der von der Sicht angestachelt ist, ist offenbar in der Lage, den Zusammenhang des *Werks* in den Fokus der Aufmerksamkeit treten zu lassen. Die Nietzsche-Vorlesungen unterstreichen wie der Weltbildvortrag, dass eine derartige ästhetische Behandlung des Schönen und damit der Kunst, die schon am Ursprung aufzuspüren ist, zu den Grundzügen der neuzeitlichen Metaphysik und Metaphysikkritik gehört. Die Entdeckung des Selbstbewusstseins lenkt die Aufmerksamkeit vollends auf das Ich und seine Zustände. Sie sind »das erste und eigentlich Seiende« und »der Geschmack« – eine weitere Quelle sinnlicher Empfindung – reüssiert zum »Gerichtshof« darüber. Die Kunst verliert in diesem Prozess zunehmend den Bezug zu ihrer »Grundaufgabe, das Absolute darzustellen«. Die große Kunst ist zu Ende in dem Augenblick, da die philosophische Ästhetik auf ihrem Höhepunkt dieses Ende erkennt und festhält, was Heidegger zufolge mit den Hegel'schen *Vorlesungen über Ästhetik* am Beginn des 19. Jahrhunderts der Fall ist (HEIDEGGER 1961: 99ff.). Die Ästhetik, die in der Zeit nach Hegel das Feld bestellt, ist in der Hauptsache nur noch »naturwissenschaftlich arbeitende Psychologie« (HEIDEGGER 1961: 107).

## 9. Werk, Zeug, Ding. Chancen der Erdung

Nun ist Hervorgebrachtes (*poiesis*) – wie angezeigt – nicht *per se* schon Werk oder Kunstwerk. Im Artefakt erscheint das Resultat der Arbeit häufiger denn als Kunstwerk als Ding zum Gebrauch als »Zeug«. Überhaupt durchzieht das Dinghafte aufgrund seiner Gründung in der Erde jede Art Effekt von Poiesis. Soweit es Natur und Erde angeht, gerät das von ihr Hervorgebrachte dem instrumentalisierenden Bewusstsein gewöhnlich ohnehin nur als »bloßes Ding« – ein »Stein, die Erdscholle, ein Stück Holz«.

In Werk und Kunstwerk jedoch findet sich ebenfalls »dieses selbstverständliche Dinghafte«, ist sogar wesentlich dafür, dass ein Kunstwerk als Garant wahrer Kunst besteht. Denn nur in der Vermittlung von beidem, erdbezogen Dinghaftem mit künstlich Geschaffenem, kann es eine »Bestimmung

der Dingheit der Dinge« geben, die es vermag, dass sich das Andere der Gestaltung, die Kunst im Kunstwerk offenbart, oder, wie Heidegger sagt, »seine unmittelbare Wirklichkeit verbürg[t]«. Die Vermittlung muss, soll sie gelingen, möglichst selbst eine ›natürliche‹ sein. Denn lediglich imaginiert, läuft sie Gefahr, dass wir »das Werk nicht ein Werk sein lassen, sondern es als Gegenstand vorstellen, der in uns irgendwelche Zustände bewirken soll« und das Dinghafte an ihm folglich »im Sinne der geläufigen Dingbegriffe« herabsetzen. »Vom Werk her erfahren« – auch ein Bild? – soll sich das Bild des Gegenstandes dagegen verflüchtigen. Und was im einen Fall »so aussieht« wie ein für uns Gemachtes, ein uns Dienliches, erscheint im anderen Fall als das »Erdhafte des Werks«, sein Maß, vor dem die Leistung des Schöpfers verblasen muss und stattdessen das ›Dass‹ seines Geschehens als solches hervortreten lässt (vgl. HEIDEGGER 1972: 56, sowie 53f.). Es ist nicht nur nicht wesentlich für die Wirklichkeit des Kunstwerks, dass es von einem Künstler geschaffen ist, sondern es verstellt darüber hinaus das Verständnis des Werks als Inbegriff der Kunst. So lässt der Rekurs auf die Art und Weise des Hervorbringens der Erde verstehen, dass der damit verbundene »Stoß« in die Freiheit der Gestalt derjenige Stoß ist, der das Faktum des Geschaffenen macht. So ist »das Geschaffensein selbst eigens in das Werk eingeschaffen und steht als der Stoß jenes ›Daß‹ ins Offene«. Das ist zwar noch nicht die ganze Wirklichkeit des Geschaffenseins des Werks, lässt nun aber »den Schritt vollziehen, auf den alles bisher Gesagte [im *Ursprung des Kunstwerks*] zustrebt« (HEIDEGGER 1972: 54). Offenbar eine Lösung, die das Szenario der Bildproduktion, das in seinen Konsequenzen im Weltbildvortrag von 1938 skizziert wird, nicht als unausweichlich erscheinen lässt, jedenfalls erhellt, um möglicherweise dem Zwangsläufigen ihrer Einseitigkeit zu entkommen. Die geschieht schrittweise.

Das Werk ein Werk sein lassen und nicht zum Gegenstand zu machen, heißt, ein Werk zu »bewahren«. Die Bewahrenden treten neben und vor die Schaffenden, denn die Bewahrenden sind diejenigen, die »der im Werk geschehenden Wahrheit entsprechen«. Auch ohne dass diese Aufgabe tatsächlich erfüllt wird, ist das Werk auf seine Bewahrung verwiesen, gründet sie doch in seiner eigenen »geschehenden Wahrheit«. Sofern Wahrheit bedeutet, »sich in das Seiende einzurichten«, zudem, aufs Werk bezogen, gehört, sich ins Werk zu richten und zu setzen, kann ›Wahrheit‹ nicht Aufhebung der gegensätzlichen Bewegungen – hin zum Erdhaften einerseits, hin zum Welthaften andererseits – meinen, sondern nur *den Streit* von Welt und Erde, »zwischen Lichtung und Verbergung in der Gegenwendigkeit« beider zueinander (HEIDEGGER 1972: 50f.). Der in das Werk eingebrachte Streit (»Streit von Maß und Unmaß durch den schaffenden Entwurf ins Offene«, heißt es später) muss dort anwesend sein, und ist es, seiner Natur gemäß, als »Riss«; freilich, weil im Werk in seiner Gestalt festgestellt, »in die Erde zurückgestellt«, ins Maß, das das Maß des Humanen definiert.

Alle große Kunst ist maßvoll. So gibt es beim »Feststellen der Wahrheit in der Gestalt« immer ein »Brauchen der Erde«. (Das ist es auch, im Üb-

rigen, was leicht den Anschein erwecken kann, dass, ein Werk zu schaffen, auch handwerkliche Tätigkeit bedeute.) »In die Erde zurückgestellt« erzählt von der Verankerung der Gestalt in der Physis,<sup>36</sup> so dass der Riss, der in die Gestalt eingebracht ist, »sich fügt«, in ihr als Gefüge erscheint, ohne dass dieses Gefüge doch vornehmlich als kreative Leistung eines fügenden Künstlers das Wesentliche wäre. Vielmehr gilt der gefügte Riss als »die Fuge des Scheinens der Wahrheit. Was hier als Gestalt erscheint, ist stets aus jenem Stellen und Gestell zu denken, als welches das Werk west, insofern es *sich* auf- und herstellt« (HEIDEGGER 1972: 52; Herv. H.W.). Der Ansatz, die Selbstgesetzlichkeit der technischen Produktion zu denken, sofern das Stellen von einem stellenden Subjekt befreit gedacht wird (was freilich zur Bildproduktion des Subjekts gehört), bedeutet, das Gestell »in seinem Stellen universal« zu realisieren, die Eroberung der Welt als Technik.<sup>37</sup>

Bewahrung mithin impliziert die Autonomie des Werks zu respektieren, die von seiner Wahrheit lebt. Wenn Bewahrung »Innestehen in der im Werk geschehenden Offenheit des Seienden« bedeutet, gilt sie als solche, als »Inständigkeit« des Seienden im Werk, als *Wissen*. Dieses Wissen darf nun aber nicht mit dem eines sich selbst versichernden Ich verwechselt werden und in den Verdacht geraten, sich seinerseits der daraus rührenden Bildproduktion zu verdanken, obwohl auch dieses Wissen sich letztlich, so wie die neuzeitlich moderne Bildmetaphysik ebenfalls, als Wille qualifiziert. So muss es für Ursprung und Gegenwart nicht nur eine Unterscheidung des Wissens geben, sondern ebenso eine des Wollens. Doch müssen sich nicht beide Unterschiede als Unterscheidungen von Hinsichten erweisen? Heidegger allerdings unterlässt es im Kontext des diskutierten Vortrags, die Hinsichtlichkeit, die er unterscheidend empfiehlt, zu problematisieren – zu Gunsten der Unterscheidung, die er herausarbeitet. »Wissen besteht [...] nicht im bloßen Kennen und Vorstellen von etwas. Wer wahrhaft das Seiende weiß, weiß, was er inmitten des Seienden will« (HEIDEGGER 1972: 55). Und einige Sätze weiter:

Das Wissen, das ein Wollen, und das Wollen, das ein Wissen bleibt, ist das ekstatische Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins. [...] Weder in dem zuvor genannten Schaffen, noch in dem jetzt genannten Wollen ist an die Aktion eines sich selbst als Zweck setzenden und anstrebenden Subjekts gedacht. (HEIDEGGER 1972: 55)

Heidegger blendet diese Möglichkeit ab. Nun ist es nicht leicht, diese Behauptung tatsächlich plausibel zu machen, viel schwieriger als die damit intendierten Negationen nachzuvollziehen. Insbesondere, dass das Werk, das in sich steht, solche Inständigkeit *nicht* seiner Tauglichkeit als »Erlebniserreger« verdankt und dass wissendes Bewahren sich nicht als Kuratorenschaft gegenüber einem Werk, das ins Erleben gezogen werden muss, um seine Wahrheit zu erweisen, missverstehen kann. Wie im Zeitbildaufsatz werden schon in den Vorträgen zum Ursprung des Kunstwerks die Wissenschaft, der ihr notwendig zugehörige Betrieb und das Geschäft thematisiert und kritisiert; spezi-

<sup>36</sup> Die Erde nimmt den Riss in sich zurück, vgl. HEIDEGGER 1972: 52.

<sup>37</sup> Siehe HEIDEGGER 1994: 44.

fisch, mit Blick auf die Kunstwissenschaften, deren Wissen ein ganz anderes als das des Bewahrens beinhaltet – »Kennerschaft des Formalen am Werk, seiner Qualitäten und Reize an sich« nämlich – und auf den Kunstbetrieb und seine Geschäfte – wo »jener Stoß ins Ungeheure im Geläufigen und Kennerischen abgefangen« und bestenfalls eine Erinnerung ans Werksein ermöglicht wird (HEIDEGGER 1961: 103). Wissenschaften, Betrieb und Geschäft, die im Weltbildaufsatz auf die Naturwissenschaften und ihre revolutionäre Bedeutung für die technische Entwicklung hin fokussiert werden, müssen auch in diesem Kontext der Kunst der Gegenwart in ihrer engen Verflechtung mit den technischen Dispositiven ihrer Anwendungen zusammengedacht werden. Es erscheinen so die Umrisse einer zugehörigen Unterhaltungs- und Medienindustrie der Künste. Sie sind dabei, wenn es darum geht, für die Erregung des »Gefühlsrauschs« bei den Massen, die »Entfesselung der ›Affekte« zu sorgen, alles als »eine Rettung des ›Lebens««, wie Heidegger schon mit Blick auf die ›ästhetische Grundstellung zur Kunst im Ganzen« zu Wagners und Nietzsches Zeiten feststellt. »Das Werk ist nur noch Erlebnisreger. Alles Darzustellende soll nur wirken als Vordergrund und Vorderfläche, abzielend auf den Eindruck, das Gefühl, den Effekt, das Wirken- und Aufwühlenwollen: ›Theater«. Theater und Orchester bestimmen die Kunst«, die Inszenierungen, die der Gesellschaft des Spektakels dienlich sein sollen (HEIDEGGER 1961: 103, 105).

Die Wirklichkeit des Werks dagegen geht hervor aus dem an ihm zur Gestalt kommenden »wesenhaft Zusammengehörige[n]«: dem »was die Schaffenden in ihrem Wesen ermöglichen« und dem, was »aus seinem Wesen die Bewahrenden braucht«. Kurz gesagt, sie geht hervor aus der Kunst, die derart »der Ursprung des Werkes« ist, ohne ihre Gründung in der Erde zu vergessen. Im ›Kunstwerk« – wobei fraglich ist, ob diese Begrifflichkeit denselben eingegrenzten Umfang hat wie in gewöhnlicher Verwendung des Ausdrucks heutzutage –, im Kunstwerk ist die Wahrheit »nach der Weise eines Werkes am Werk«. Doch erscheint sie auch ins Werk »gesetzt«. Wahrheit deshalb geschieht nicht allein als Einrichtung in die Gestalt qua Entwurf, sondern zugleich als damit verbundenes »in Gang und ins Geschehen-Bringen des Werkseins«. »Also ist die Kunst: die schaffende Bewahrung der Wahrheit als Werk«. Diese Zusammenführung von Schaffen und Bewahren erlaubt nun die Auflösung des bis hierhin noch geschürzten Knotens. Wir erinnern, dass Bewahrung als »Innestehen in der im Werk geschehenden Offenheit des Seienden« und diese »Inständigkeit« als Wissen ausgezeichnet wurden. Ein praktisches Wissen sozusagen. Dies wird nun dadurch qualifiziert, dass es im Sinne schaffender Bewahrung der Wahrheit als Werk beschrieben wird. Offenbar geht es nicht um die Hervorbringung eines noch zu schaffenden Werks, die Rolle des Künstlers und Könners eventuell, vielmehr um eine Bewahrung der Wahrheit als Werk, einer Wahrheit, die schon am Werk ist, »geschehende Wahrheit«. An ihr gilt es, Anteil zu nehmen.

Es geht um Kunst und nicht um Philosophie, könnte man pointieren, aber wohl eine philosophische und eine poetische Kunst. Fragt man nämlich,

welcher Art die Kunst sein kann, so dass die Wahrheit der Kunst im Werk nicht einfach erscheint, sich in ihm *abbildet*, sondern an ihrem Geschehen *abgelesen* werden kann, dann ist die Antwort: nach Art der Dichtung. »Wahrheit als die Lichtung oder Verbergung des Seienden geschieht, indem sie gedichtet wird« (HEIDEGGER 1972: 59). Die große Kunst der Griechen am Anfang, die Tragödie, ist mithin wesentlich »Dichtung«. Nicht weil sie nicht »Theater«, Drama, ist; es sollen keine Gattungsgrenzen aufgehoben oder verschoben werden. Die griechische Tragödie vielmehr ist Beispiel großer Kunst, weil und insofern sie zu zeigen vermag (vorzüglich in der Hölderlin'schen Übersetzung und der ihr verbundenen Deutung der *Antigone* und des *Ödipus*) was Heidegger als Inbegriff des Dichtens versteht, ein »lichtendes Entwerfen von Wahrheit« (HEIDEGGER 1972: 60).

## 10. »Bildung« vs. »Erdung«

Obwohl es kaum möglich erscheint – Heidegger gesteht ein, dass die These weiterhin durchaus fragwürdig und weiter zu bedenken sei (HEIDEGGER 1972: 60) – berühren sich Natur und Kunst, Physis und Techne, Erde und Welt, in der Sprache. Denn »wir kommen nicht durch, wenn wir einfach sprachlose Natur und sprechende Menschen nur nebeneinander setzen als verschieden geartete Dinge«. Wo doch »nichts eindringlicher zu uns »sprechen« kann als das Walten der Natur im Großen und im Kleinen«. <sup>38</sup> So schweigt die Natur nicht; vielmehr geben Allegorie und Symbol »die Rahmenvorstellung her, in deren *Blickbahn* sich seit langem die Kennzeichnung des Kunstwerks bewegt«. Zwar spricht die Sprache, doch kann sie nicht umhin, Bilder zu motivieren, in Figuren zu inszenieren. Das Dinghafte, das am Werk haftet, qualifiziert und dynamisiert dabei den Charakter des Medialen, welches das Kunstwerk, auf diese Weise ermittelt, darstellt (vgl. HEIDEGGER 1972: 9f.). <sup>39</sup> Es leuchtet ein, dass sich entsprechend den unterschiedlichen Arten, den Stoff zu formen, »Künste« unterscheiden ließen. Die »Kunst der Natur« zunächst außen vor (die indes auch nur »durch das Werk offenbar wird, weil sie ursprünglich im Werk steckt« HEIDEGGER 1972: 58), blieben auf der Produzentenseite diejenigen Künste, die das Schöne zum Scheinen bringen (die »Schöne Kunst«). Zu unterscheiden sind die »technischen Künste«, deren Produkte dem Gebrauch dienen. So oder so wird die Bearbeitungsperspektive des Künstler-Handwerkers (*technites*) auf sein Material üblicherweise als prinzipielle, der künstl(er)ischen Produktion innewohnende *Gegenstandsbeziehung* eingeführt und als solche als ausschlaggebend nicht nur für das Verhältnis des

<sup>38</sup> Heidegger über *Hölderlins Hymnen* (HEIDEGGER 1999: 75f.)

<sup>39</sup> Das Ding ist »nicht nur die Ansammlung der Merkmale, auch nicht die Anhäufung der Eigenschaften, wodurch erst das Zusammen entsteht«, es macht auch den Kern des »Dingbaus« aus. Das Maß seines Entwurfs liegt am Grund der Dingheit der Dinge (der Erfahrbarkeit des Seins des Seienden), nicht in irgendeinem »Satzbau«, in »Auffassung und Aussage«, die solchen Entwurf »abspiegeln« könnte. Der geläufige Dingbegriff fasst dem entgegen »das wesende Ding« nicht, »sondern überfällt es« (HEIDEGGER 1972: 13ff.).

Künstler-Handwerkers zum Werk, sondern auch für das Verhältnis von Artefakt und Betrachter. Insofern auch der Betrachter gegenüber den produzierten Gegenständen als Subjekt ins Spiel gerät – »[d]as Werk wird Gegenstand in seiner dem Erleben zugekehrten Seite« auch und insbesondere für ihn –, verwickelt er sich in den Prozess der Werk- und Gebrauchsdingproduktion als eine Art Aktivator, der dort das Schöne, hier das Nützliche dazu bringt, ans Licht zu treten. Damit aber besorgt auch er die Reproduktion des gesamten Verhältnisses, zunächst im individuellen Erleben, sodann als selbst Tätiger – und durchaus auf Nachahmung des Produktionsvorgangs bedacht.

Die Idee der Selbsttätigkeit geht paradoxerweise aus von einer Lage der Betroffenheit, von der Vorstellung von Sinneseindrücken und durch sie provozierten Empfindungen. Demnach aber sind es zuerst die Dinge, die uns »ganz wörtlich genommen, auf den Leib« rücken, und wir diejenigen, die ihr Anwesen empfangen, im Fall schöner Gefühle genießen (HEIDEGGER 1972: 15). Dabei kann das Ding, das *aisthethon*, Wahrnehmbares, ist – ein »in den Sinnen der Sinnlichkeit durch die Empfindungen Vernehmbare[s]« –, als Resultat produktiver Synthesis von Mannigfaltigem zur Einheit eines Gegenstandes konsolidiert erscheinen. Insgesamt ein Übersetzungsvorgang, wie Heidegger zeigt, der nichtsdestotrotz einem »Überfall« auf die Dinge gleichkommt (HEIDEGGER 1961: 93). Die Idee der Selbsttätigkeit steht im Dienst des Erlebens und seiner raumgreifenden Dynamik, obwohl, die gleichzeitig angebotene Auslegung, das Erleben als fühlendes Verhältnis, das dem *Vernehmen* erwächst, durchaus den Dingen zugewandt gedacht werden könnte, und nicht als Überfall. Doch finden wir auch hierin nicht unbedingt eine Alternative. Die Universalität des Gründungsaktes aller Freiheit des Subjekts macht, dass die erdgegründeten Dinge auch auf sanfte Weise verschwinden können, wenn auch weniger durch Überfall als durch Umarmung, Vereinnahmung. Denn auch so ist Vergegenständlichung des Dings, dieses Mal, indem ihm »das empfindungsmäßig Vernommene als sein Dinghaftes« zugewiesen wird.

So geht das sinnliche Erleben als Spontaneität und Intentionalität des ästhetischen Sinns ein in den Prozess lebenserhaltender und lebenssteigernder Raumerweiterung, wie er im Weltbildaufsatz – und auch in den Nietzsche-Vorlesungen – thematisiert wird. Selbst derjenige, der nur betrachtet, kann nicht *per se* als unbeeindruckt vom Erleben gelten. Wenn er auf »das Werk in seiner dem Erleben zugekehrten Fläche« reagiert, sich nicht für die Askese des bloßen Aufnehmens und Ankommenlassens dessen, was die Erde bereit hält, entscheidet, was seiner Natur nach kaum möglich erscheint, macht er das Werk notgedrungen zum Gegenstand. Denn unter den Maximen des Machbaren gilt das Schöne grundsätzlich als »herstellungsbedürftig«. Die schon alte Vorstellung ist, dass dem Stoff der passende Schein als Form gemäß Entwurf (*eidōs*) erst abgewonnen werden muss.<sup>40</sup> Gemäß einem Bild

---

<sup>40</sup> In *Grundprobleme der Phänomenologie* (HEIDEGGER 1997: 166) thematisiert Heidegger den Stoff (*hyle*) in diesem Sinne als »Herstellungsbedürftiges«. Der Stoff ist herstellungsbedürftig im Blick auf seine Form (*morphe*) einem jeweiligen Bild, einer jeweiligen Hin-Sicht (*eidōs*) entsprechend. (Vgl. PANTOULIAS: 2011: 155). In *Der Ursprung des Kunstwerks* findet sich die Diskussion der Hyle-

(*eidos*), nicht unmittelbar kraft praktischer Realisierung, denn *techné*, gleichviel ob ›Kunst‹ oder ›Technik‹ (in der weitesten Spannung des Begriffs, in der das ihm Entgegengesetzte berührt wird, ›Physis‹ oder ›Erde‹ als das, was tatsächlich aus sich selbst heraus schöpferisch hervorzubringen vermag<sup>41</sup>) ist ja allererst ein Wissen. ›Entwurf‹ heißt aber auch, eine bestimmte ›Sicht‹ (*eidos*) auf die Sache zu privilegieren, der die Gestaltung bereit ist zu folgen. Dem Wissen folgt der Wille – allerdings nicht der Wille, den Heidegger im Kunstwerkvortrag als »ekstatisches Sicheinlassen des existierenden Menschen in die Unverborgenheit des Seins« apostrophiert. Doch geht dem Entwurf auch eine ›Sicht‹, ein Bild, *voraus*; die am Ursprung kennen es auch und sprechen von der Idee (*idea*).

Die Eigenart des Entwurfs, des gesamten Entwurfsbereichs, zwischen Idee und Wissen scheint offenbar über die Strenge des Regiments der Bilder zu entscheiden. Je nachdem, wie stark der Wille zur Formgebung den Entwurf im Sinne seiner eigenen ›Sicht der Dinge‹ beherrscht und sich der Idee gegenüber entpflichtet fühlt, gibt es Grund, an *seine*, an die Autonomie des Willens zu glauben.

Andernfalls würde das Wollen dem Walten eines Vorauszusetzenden trauen, das zu denken die Trennung von Form und Stoff, die dem Willen als Ich Chancen verspricht, schon angesichts der platonischen Idee wenig Sinn machte. Die Idee, die auf ganz andere Weise jenem ›Anwesenden‹ zugehört als bei Heidegger, würde schließlich dort, bei Platon als ›ewig‹ konzipiert, was heißt, keiner Veränderung ausgesetzt. Der Wille zur Gestaltung dagegen hängt wie auch immer ab vom Glauben an die Gestaltbarkeit, an den Sinn von ›Gestaltbarkeit‹. Dass grundsätzlich alles bildbar sei, formbar zu anderer und neuer Gestalt, wird sich auf die Erfahrung von Veränderung berufen, vorzüglich den Wandel des Anblicks anführen, dem die Sterblichen ausgesetzt sind. Doch ist, wenn nicht zu fürchten, dann doch zumindest, zu konstatieren, dass solche Erfahrung, soll sie die Arbeit des ästhetischen Sinns bezeugen, kaum anderes wird vorweisen können als ›Bilder‹ je gegenwärtig versammelter memorialer Akte. Die darin vermeintlich repräsentierten Empfindungen – Reaktionen auf eine selbst veranlasste, zumindest gebilligte Bevorzugung besonders hervor scheinender Oberflächen des Sichtbaren –, werden sich in der Nachahmung des ästhetischen Gestus erneut einstellen. Eine Wiederholung, mittels derer Bilder die Gefühle des ›Schönen‹ und mit ihr ›die Kunst‹ erneut erleben lassen, und eine Kausalität, die nur in eine Rich-

---

Morphe-Unterscheidung als eine der drei Arten, das Wesen der Dinge zu bestimmen (HEIDEGGER 1972: 17ff.).

<sup>41</sup> Was die Technik betrifft, zieht *Der Ursprung des Kunstwerks* noch nicht die Konsequenzen des rund 20 Jahre späteren Vortrags über *Die Frage nach der Technik*, sieht aber doch schon die Verbindung des Schaffens, das zum Kunstwerk führt und für das »Festgestelltsein der Wahrheit in die Gestalt« verantwortlich ist, mit der »Gestalt«, in der »Stellen und Ge-stell« gedacht (!) werden müssen, als das, was gemeinsam »als Werk west, insofern es sich auf- und her-stellt« (HEIDEGGER 1972: 52). Dass »Gestell« zur Grundkategorie der modernen Technik werden kann, liegt an der Universalisierung der Freiheitsmetaphysik, die in ihrem Objektivitätswahn ihre eigenen Produktionsbedingungen vergisst und auf diese Weise der Technik die vollständige Übernahme der Rolle der Physis zuzugestehen vermag. Ein gigantisches mimetisches Unterfangen zwischen *Techné* und *Physis*.

tung wirkt. Der Hiat braucht indes nicht die Ewigkeit der Ideen Platons sondern kann durchaus mit den realistischen Anteilen der Ontologie Heideggers arbeiten.

Denn auch das erdhafte Anwesende des Seins, ist dasjenige, was im Vorsprung seiner selbst nicht in die Differenz des Erlebens gezogen ist. Von der Kunst dennoch auf die Natur, die *Physis* zu schließen, liegt demnach, wie dargestellt, nicht so fern, wie man glauben mag. Allerdings findet sich die Beziehung von *techne* und *physis* in solchem Schluss leicht auf den Kopf gestellt, jedenfalls auf den ersten Blick. Der (durchaus auch griechische) Gedanke wäre, in Veränderungen der Gestalt eine formspezifische Veränderung der Dinge selbst oder an sich zu sehen, und ›Dinge‹ als das, was die Natur in ihrem Reichtum hervorbringt und ›über der Erde‹ erscheint. Gestaltwandel gehörte für uns zu derartiger *poiesis* notwendig dazu – was indes keinen Schluss darauf zuließe, dass das Schaffen der *natura naturans* auch für sie im Sinne der Veränderung eines ›Form-Stoff-Gefüges‹ der *natura naturata* notwendig sei.<sup>42</sup> Trotzdem ließe sich weiter argumentieren, dass Veränderungen der Form auf eine Kraft (*dynamis*) zurückzuführen seien, die den Dingen zwar selbst innewohne (unter der Erde, wo alles Stoff ist), wenn auch eher als bloße Möglichkeit denn als laufendes Programm. (Ein emergierendes Programm vorzustellen, wie Heidegger es tut, wäre eher kontraproduktiv, um die Fähigkeiten der modernen *techne* ins Spiel zu bringen.) Dies unterstellt, und die Hyle-Morphe-Unterscheidung, die die Fremd-Eigen-Differenz bei der Gestaltbildung beglaubigt, vorausgesetzt, ließe sich nun auf eine Gestaltbarkeit durch ›fremden‹ Eingriff schließen, auf Bildbarkeit aufgrund über die Zeit immer wieder bereit gestellter Gestaltungskraft. Doch offenbar ist das gesamte ontologische Konstrukt wie schon gesehen abhängig von einem Begriff der Zeit, in dem die Vorstellung eines Zeit- und ihm adäquaten Bewusstseinsstroms dominiert. Dächte man stattdessen eine einzige Zeit der Anwesenheit (wobei zunächst gleichgültig ist, ob idealistisch oder realistisch, ideen- oder erdgebunden, machte die Erwartung künftiger Gestaltungsmöglichkeiten aufgrund jetzt gesetzter Machbarkeit, in Gang gesetzt vom Willen zur Macht, wenig Sinn. In diesem Modell wäre die Veränderbarkeit, die Variabilität der Formen schlicht da, *idealiter* oder *realiter* anwesend, müsste nicht in die Zeit eines Subjekts verlegt, in der Zukunft seines Schaffens allererst herbeigeführt werden. Viel eher ließe sich verstehen, die Heidegger-Lesart, wenn »der maß- und gewichtgebende Vorblick für die Auslegung des Dinghaften der Dinge [...] auf die Zugehörigkeit des Dings zur Erde« ginge und ebenso wie sie »zu nichts gedrängt« wäre (HEIDEGGER 1972: 57).

Es liegt auf der Hand, dass sich die Subjekt-Objekt-Opposition, was die Kunst betrifft, unmittelbar am Augenpunkt der ersteren der beiden unterschiedlichen Perspektiven des Entwurfs festsetzt. Sieht sich der Entwurf allein in die Differenz zur fertigen Gestaltung gesetzt, vergisst er allzu leicht das Sein der (seiner) Ideen- und/oder Erdgründung, gerät das zu schaffende Arte-

---

<sup>42</sup> Oder im Sinn einer der beiden anderen vom Subjekt ausgehenden Bestimmungen der Dingheit des Dings (s.o).

fakt kraft subjektiven Zutuns, Sicht und Leistung des Könners, zum ästhetisch notierbaren Gegenstand. Von hier ist es nur noch ein Schritt, den Gedanken der Herstellungsbedürftigkeit der Materie, einen Gedanken, der ebenso wie mit der Vorstellung grundsätzlicher Gestaltbarkeit mit dem Glauben an die Fähigkeiten eines zunächst nur imaginierenden, nur ›reaktiv kreativen‹ Betrachters zusammengebracht wird, auf ein Wissen um die praktisch technische Herstellung und so auf die produktivsten Verfahren der Formung und Bildung von Gebrauchsdingen, schließlich sich gleichenden Gegenständen auszudehnen.

Die Folge ist, dass sich Stoff und Form gemäß solcher Vorstellung nicht nur überhaupt zur Erscheinung, sondern insbesondere zu *wirklichen* Gegenständen zusammenfügen lassen (unbeschadet ihrer physisch-physikalischen Beschaffenheit). Dass, was Kunst (*techne*) hier bedeutet, insofern das mit ihr verbundene Hervorbringen als Formung von Stoff gilt, der »Anfertigung des Zeugs (der Gebrauchsdinge)« abgesehen ist, wie Heidegger vorbringt, kaum dem »Werkschaffen« des Künstlers, leuchtet ein. »Fertigsein des Zeuges« ist tatsächlich »Geformtsein eines Stoffes und zwar als Bereitstellung für den Gebrauch. Fertigsein des Zeuges heißt, daß dieses über sich selbst hinaus dahin entlassen ist, in der Dienlichkeit aufzugehen. Nicht so das Geschaffensein des Werkes« (HEIDEGGER 1961: 98; 1972: 52).<sup>43</sup> Dies aber verschwindet in den universalen Dimensionen allgemeiner technischer Einrichtung im ›Bestand‹, die auch die Maßstäbe des Gebrauchs hinter sich lässt.

Versagt sich der erläuterte Schluss, von der Kunst auf die Natur, auf die Idee der Gestaltungsbedürftigkeit des Stoffs zu setzen, um die Expansion durch Bildproduktion zu legitimieren, wird nicht unbedingt der umgekehrte Schluss von der Natur auf die Kunst deren Wahrheit enthüllen können. »[W]ahrhaftig steckt die Kunst in der Natur« zitiert Heidegger Dürer, »wer sie heraus reißen kann, der hat sie« (HEIDEGGER 1972: 58). Doch fragt Heidegger,<sup>44</sup> wie denn das Herausreißen des Risses zustande gebracht werden soll, wenn er nicht wirklich als »Riß« »und d.h., wenn er nicht zuvor als Streit von Maß und Unmaß durch den schaffenden Entwurf ins Offene gebracht wird«.

Heidegger bestreitet nicht, dass der Riss, der die Bedingung des Gefüges ist, wie man hörte, in der Natur steckt, ebenso wie »Maß und Grenze und ein daran gebundenes Hervorbringen-können«, also der Ursprung der Kunst. Doch verschweigt Heidegger auch nicht, dass die ontologische Prämisse sich nur aus ihren Folgen erschließen lässt, »daß diese Kunst in der Natur erst durch das Werk offenbar wird, weil sie ursprünglich im Werk steckt«. Von daher relativiert sich das scheinbar Alternative der Konstruktion. Zwar liegen die ›Erklärungen‹ anders, je nachdem, ob die Idee eine Potenz als Vermögen unterstellt oder ein an die Erde gebundenes reales Ingrediens mit einer Reihe phantastischer physikalischer Eigenschaften imaginiert. Den Test auf die Ewigkeit des schon immer Angekommenen können wir im Erleben aber so oder so nicht bestehen. Insofern ist die Bildproduktion eine auf Zeit geltende

---

<sup>43</sup> ›Fertigsein‹ lässt ›Gefertigtsein‹ mithören, indes ein abschließendes Gefertigtsein.

<sup>44</sup> Die folgenden Heidegger-Zitate stammen alle aus Heideggers *Ursprung des Kunstwerkes* (HEIDEGGER 1972: 59ff.)

*conditio humana*. ›Teilhabe‹ (*methexis*) ist dennoch möglich, so oder so, besagt sie doch selbst, dass es nicht um mehr geht als um einen *Teil*. Man wird erleben, ob die Differenz technologisch – und technisch – überwunden werden kann und wirkliche ›Alternativen‹ entstehen. Teilnahme und Aufnehmen als Variante eingeübter Verhaltensweisen, Alternativen zu Angriff und Eroberung, verbieten sich aber sicher nicht deshalb, weil dieser Angriff noch aussteht. Sollte er tatsächlich Erfolg haben, gehörte das Nachdenken über *Alternativen* ohnehin in den Bereich der Metaphysik, eventuell der Metaphysik der Maschinen.

## 11. Die Wahrheit des Mythos

Wenn der Zeitbildvortrag auf den ersten Blick so beginnt, als wären seine Bestimmungen zu den Grundzügen der Neuzeit universalhistorischer Natur, einem weiten Blick aus der Höhe geschuldet, so mögen die Vorträge zum Ursprung des Kunstwerks anfangs den Anschein erwecken, als ginge es um den Ursprung der Künste und um eine Zurückführung der vielen auf eine ursprüngliche Kunst. Was dort dann in der Entfaltung eines mächtigen Bildbegriffs eingeholt und relativiert wird, wird in dieser Einlassung jedoch eher ›von unten‹ entwickelt, ausgehend von einzelnen Künsten und dem, was in ihrem Rahmen ein Werk bedeutet und von hier erst, verallgemeinernd, interessiert am Wesen des Kunstwerks und damit der Kunst. Die Schlussfolgerung für die Kunst, die im Weltbildvortrag der Interpolation dem Grundvorgang der Neuzeit und insbesondere der Zuspitzung auf die These der Unterwerfung der Kunst unter die Philosophie wie die Technologie der Ästhetik als Charakteristikum der Moderne entnommen werden kann, entspricht im Kunstwerkvortrag die Schlussfolgerung aus der Erörterung einzelner Künste im Blick auf die Werke und ihre Wahrheit. Die Globalisierung der Bildproduktion hat nichts zu tun mit der Auszeichnung einer ›Bildkunst‹ als einzelmedialem Paradigma, obwohl es um die Privilegierung der ›Sichtbarkeit‹ eines gewissen Scheins geht. Die Auszeichnung der ›Dichtung‹ wiederum hat nicht zu tun mit der Rückführung eines jeden wahren Kunstwerks auf Sprachkunst oder Poesie, obwohl dem »Sprachwerk« eine ›ausgezeichnete Stellung‹ im Ensemble der Künste testiert wird. Weder müssen, wenn alle Kunst im Wesen Dichtung ist, »Baukunst, Bildkunst, Tonkunst« und alle anderen Künste auf die Poesie zurückgeführt werden noch sind, wenn alle Kunst unter dem Regiment des Erlebens und des Erlebnisses der Bildproduktion steht, dafür vornehmlich die visuelle Medien – Malerei, Fotografie, Film, Video ... – oder multimediale Installationen aus allen möglichen Beiträgen solcher Einzelkünste verantwortlich. Alle diese Sortierungen sind »reine Willkür« (HEIDEGGER 1972: 60).

Von daher ist es kaum als Pointe zu werten, wenn der vermeintlichen Ausweitung der Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft nicht nur, zurecht zu

einer gewissen Zeit, die »Verkleinerung der einschlägigen Räume« vorgeworfen, sondern im Gegenzug »die Erweiterung des Bildbegriffs« anempfohlen wird, die man ausgerechnet dann gewährleistet sähe, wenn »in den Bereich der bildenden Kunst alles das, was in einem Installationsraum präsentiert werden kann«, hinein gezogen wäre (GROYS 2003: 27f.).<sup>45</sup> Wie man sieht, teilt die Kunstwissenschaft das von Heidegger beschriebene Los der modernen Wissenschaften, sich notwendig mit Betrieb, Geschäft und Unterhaltungskultur, mit allen Arten der jeweils maßgeblichen technologischen und technisch medialen Überformungen gemein machen zu müssen. Dass es gerade die Installation sein soll, die heutzutage das Gesamtkunstwerk Wagners ersetzt, ist dabei allerdings in der Hinsicht symptomatisch, dass »Installation« schon im Begriff die Reduktion des »Werks« auf eine kalkulierende »Hinstellung« mitmacht, eine Figur, die in Heideggers »Gestell« als Inbegriff aller möglichen Einrichtung in den Bestand und als Wesen der Technik vorgeprägt ist. Dass es dann auch noch eine Empfehlung an die *Bildwissenschaften* ist, sich der Installation zu bemächtigen, wiederum zeigt, dass man Ahnung davon hat, dass der geforderte »Installationsraum« der erweiterten Bildproduktion als Ersatz für einen authentischen Entwurfsbereich zur Verfügung gestellt werden soll, um am wissenschaftlichen Exorzismus der magischen Praktiken der Vorstellungserzeugung teilhaben zu können. Wie sonst sollte man ansonsten darauf kommen, eine »Wissenschaft der Bilder« zu erfinden, wenn nicht, um sie samt dem, zu dem man auf dieselbe Weise kommt, zu bannen.

So oder so, den unterschiedlichen Argumentationssträngen der Heidegger-Einlassungen der 30er Jahre, die vorgestellt wurden, gemeinsam ist ein bildskeptischer, ja bildkritischer Grundzug, der philosophisch als in jeder Weise repräsentationskritisch zu werten ist. Der Entwurf, den Heidegger favorisiert, setzt statt auf das Erlebnis verheißende Eidos einer in seinem Spiegel sich ankündigenden »geniale[n] Leistung des selbstherrlichen Subjekts«, auf das »entwerfende Sagen« der Dichtung,<sup>46</sup> die an der Idee nicht das Bild festhalten möchte, sondern die im sinnstiftenden Mythos gegründete, von ihr gesagte Wahrheit und ihre szenische Aufführung. Es ist die Wahrheit dieses Gründungsmythos selbst, die der Gemeinschaft und Gesellschaft, deren »Selbstbewusstsein« sie ausdrückt. Der Gestus des Stiftens beinhaltet dabei ein Schenken, ein Gründen und ein Anfangen. Sollte der Mythos derart im Eidos als Stifterin der Wahrheit aktuell gehalten werden können, müsste der entsprechende Entwurf, so ist die Hoffnung, nicht immer nur den attraktiven Schein der Bereitschaft zu künftiger Expansion ausdrücken. Denn in jeder der drei Arten ist »Stiftung [...] nur in der Bewahrung wirklich«. Dies wäre die wahre Kunst, hat allerdings wenig zu tun mit dem, was wir unter diesem Begriff verstehen. Soweit solche Kunst ein echter Anfang ist, teilt sie die in ihm

---

<sup>45</sup> Siehe dazu auch: KACUNKO: *Prophetenstück. Die Geburt der Bildwissenschaft aus dem Zeitgeist der Biopolitik*. Ein dialektisches Aufklärungsstück gewidmet einem außergewöhnlich guten Jahrgang zu seinem 60. Geburtstag ([http://www.slavkokacunko.de/fileadmin/pdf/kacunko\\_rz.pdf](http://www.slavkokacunko.de/fileadmin/pdf/kacunko_rz.pdf), S. 26. [letzter Zugriff HW 8/2010])

<sup>46</sup> Dieses und die folgenden Zitate vgl. HEIDEGGER 1972: 60ff.

enthaltende »unerschlossene Fülle des Ungeheuren und d.h. des Streites mit dem Geheuren. [...] Kunst als Dichtung ist Stiftung in dem dritten Sinne der Anstiftung des Streits der Wahrheit, ist Stiftung als Anfang«. Auf diese Weise verklammern sich die geschichtlichen, die zeitbezogenen Konsequenzen einer Diagnose der *Zeit* des Weltbildes und des *Ursprungs* des Kunstwerkes – durchaus die Verknüpfung eines (vorläufigen) Endes mit seinem (vorläufigen) Anfang – mit der metaphysischen Bestimmung der Kunst als eines schenkenden und gründenden Anfangs, worin »alles Kommende schon übersprungen ist«. In diesem »wesentlichen Sinne« ist die Kunst selbst Geschichte.

Vita brevis, ars longa.

*Heiner Wilharm (Dr. rer.pol.) ist Professor für Gestaltungswissenschaften, Medien und Kommunikation im Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund.*

## Literatur

- ARISTOTELES: *Physik. Vorlesung über Natur*. Herausgegeben von Hans Günter Zekl. Erster und Zweiter Halbband. Bücher I-IV und Bücher V-VIII. Hamburg [Meiner] 2011/2008
- AURENQUE, DIANA: Die Kunst und die Technik. In: ESPINET, DAVID; TOBIAS KEILING (Hrsg): *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2011, S. 33-45
- GROYS, BORIS: *Topologie der Kunst*. München [Hanser] 2003
- HEIDEGGER, MARTIN: *Nietzsche. Erster Band*. 3. Aufl. Pfullingen [Neske] 1961.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Holzwege*. 5. Aufl. Frankfurt/M. [Klostermann] 1972
- HEIDEGGER, MARTIN: Einführung in die Metaphysik. Gesamtausgabe. Bd. 40. Herausgegeben von Petra Jaeger. Frankfurt/M. [Klostermann] 1983
- HEIDEGGER, MARTIN: *Bremer und Freiburger Vorträge*. Gesamtausgabe. Bd. 79. Herausgegeben von Petra Jäger. Frankfurt/M. [Klostermann] 1994
- HEIDEGGER, MARTIN: Vom Wesen und Begriff der Φυσις (1939). In: *Wegmarken (1919-1961)*. Gesamtausgabe. Bd. 9. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 2. Aufl. Frankfurt/M. [Klostermann] 1996, S. 239-301
- HEIDEGGER, MARTIN: *Marburger Vorlesungen (1923-1928)*. Gesamtausgabe. Bd. 24. Herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 3. Aufl. Frankfurt/M. [Klostermann] 1997
- HEIDEGGER, MARTIN: Hölderlins Hymnen – »Germanien« und der »Rhein« (1934/15). In: *Freiburger Vorlesungen (1928-1944)*. Gesamtausgabe. Bd. 29. Herausgegeben von Susanne Ziegler. 3. Aufl. Frankfurt/M. [Klostermann] 1999

- HEIDEGGER, MARTIN: *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Einführung in die phänomenologische Forschung (1921/22)*. Gesamtausgabe. Bd. 62. Herausgegeben von Günther Neumann. Frankfurt/M. [Klostermann] 2005
- HUBER, HANS DIETER; GOTTFRIED KERSCHER: Kunstgeschichte im ›Iconic Turn‹. Ein Interview mit Horst Bredekamp. In: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Sonderheft Netzkunst, 26(1), 1998, S. 85-93
- KACUNKO, SLAVKO: Der Spiegel, der Rahmen und der Wille zur Macht der Bilder. In: KÖRNER, HANS; KARL MÖSENER (Hrsg.): *Rahmen. Zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*. Berlin 2010, S. 259-280
- KACUNKO, SLAVKO: *Prophetenstück. Die Geburt der Bildwissenschaft aus dem Zeitgeist der Biopolitik. Ein dialektisches Aufklärungsstück gewidmet einem außergewöhnlich guten Jahrgang zu seinem 60. Geburtstag*. [http://www.slavkokacunko.de/fileadmin/pdf/kacunko\\_rz.pdf](http://www.slavkokacunko.de/fileadmin/pdf/kacunko_rz.pdf) [letzter Zugriff: 01.08.2010]
- LACQUE-LABARTHE, PHILIPPE: *Die Nachahmung der Modernen. Typographien II*. Übersetzt von Thomas Schestag. Basel [Engler] 2003
- PANTOULIAS, MICHAIL: Heideggers Ontologie des Kunstwerks und die antike Philosophie. Heraklit und Aristoteles. In: ESPINET, DAVID; TOBIAS KEILING (Hrsg.): *Heideggers Ursprung des Kunstwerks. Ein kooperativer Kommentar*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2011, S. 139-159
- REBENTISCH, JULIANE: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003

Norbert M. Schmitz

**Malewitschs *Letzte Futuristische Ausstellung »0,10«* in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes**

Wär nicht das Auge sonnenhaft  
(Goethe)

**Abstract**

On the basis of Kazimer Malevich's legendary photo of the *Last Futurist Exhibition* in 1915 the text describes the paradoxes of suprematistic aesthetics which on the one hand states the annulment of classical mimesis and, on the other hand, uses it just the same by means of photographic representation for propagandistic services. The essay compares some classical works of Suprematism with their photographic documentation from book reproductions via historical exhibition documentations to Malevich's selfstagings as a photographic icon. Referring to the contradiction lying in a photo-realistic recording of a suprematistic picture which claims to surpass photographic illusionism the essay confronts the aesthetics of romantically prejudiced proponents of a radical »Gegenstandslosigkeit« with concrete considerations offered by »Gestalt« psychology and perceptual psychology within the meaning of »biological constructivism«. The text analyses the quest for an ontological truth as a universal claim and legitimization strategy of artists compared with a more modern art epistemology which is rather functional

and pragmatism oriented, entertains a more critical approach to describing the status of pictures, and reflects the fragility of visual knowledge.

Der Text beschreibt anhand von Kasimir Malewitschs legendärem Foto der *Letzten Futuristischen Ausstellung »0,10« 1915* die Paradoxien einer suprematistischen Ästhetik, die einerseits die Aufhebung der klassischen Mimesis konstatiert und andererseits sich derselben, eben als fotografische Repräsentation, propagandistisch bedient. Der Essay vergleicht dabei einige klassische Werke des Suprematismus mit der fotografischen Dokumentation desselben von der Buchreproduktion über die historische Ausstellungsdokumentation bis hin zu den Selbstinszenierungen Malewitschs als fotografischer Ikone. Anhand des Widerspruchs, der in einer fotorealistischen Aufnahme eines suprematistischen Bildes jenseits des fotografischen Illusionismus liegt, wird die Ästhetik romantisch geprägter Vertreter einer radikalen Gegenstandslosigkeit mit konkreten Überlegungen aus Gestaltpsychologie und evolutionärer Wahrnehmungstheorie im Sinne des ›biologischen Konstruktivismus‹ konfrontiert. Analysiert wird die ontologische Wahrheitssuche als künstlerischer Universalanspruch und Legitimationsstrategie gegenüber einer eher funktional und pragmatisch orientierten modernen Kunstepistemologie, die den Status der Bilder eher kritisch, pragmatisch und funktional versteht und sich der Fragilität auch visueller Erkenntnis eingedenk ist.

## 1. Heilsgeschichte

Die Kunstgeschichte der Moderne ist auch immer Heiligengeschichte. Das vor allem, weil unser historisch lineares Denken wesentlich vom Grundmodell der christlichen Heilslehre ausgeht. Geschichte braucht einen Telos, muss Sinn ergeben und ist als Wissenschaft Kind des hegelianischen Historismus, den auch die Kunst letztlich nie überwunden hat, sondern nur umdeuten wollte, um sich ihres prekären Status im Modell des Berliner Philosophen zu entledigen. Eine *Legenda aurea* will zugleich ver- und übermittelt werden und bedarf ihrer Heiligen, und der Vergleich der ›Großmeister‹ der Avantgarde und des Modernismus mit der Gemeinschaft der Heiligen liegt auf der Hand. Das Wirken dieser Heiligen wiederum, die im Leid ihres Martyriums die frohe Botschaft in die Welt brachten, bedarf der Zeugnisse und der Spur, der Artefakte ihres Tuns, die noch etwas anderes sind als die Heilsbotschaft selbst, also der auratisierten Kunstwerke in ihrer ganzen Erhabenheit. Erst die Reliquien dieser Überwelt erlauben dem schlichten Gläubigen teilzuhaben am Erlösungswerk. Eine solche ›authentische‹ Reliquie ist das berühmte Foto der *Letzten Futuristischen Ausstellung »0,10«* in St. Petersburg von 1915, in der Malewitsch bekanntlich das ›Schwarze Quadrat‹ in die orthodoxe Herrgottsecke im Winkel der Decke hängte, um so den (damit westlich säkularen) Galerieraum zurück in die Welt des russischen orthodoxen – wörtlich ›rechten‹ –

Glaubens zu führen. Schon die Ikone fand ihren Platz im ›schönen Winkel‹ des altrussischen Hauses<sup>1</sup> – so die übliche, merkwürdig ästhetische Benennung des orthodoxen ›Herrgottswinkels‹.

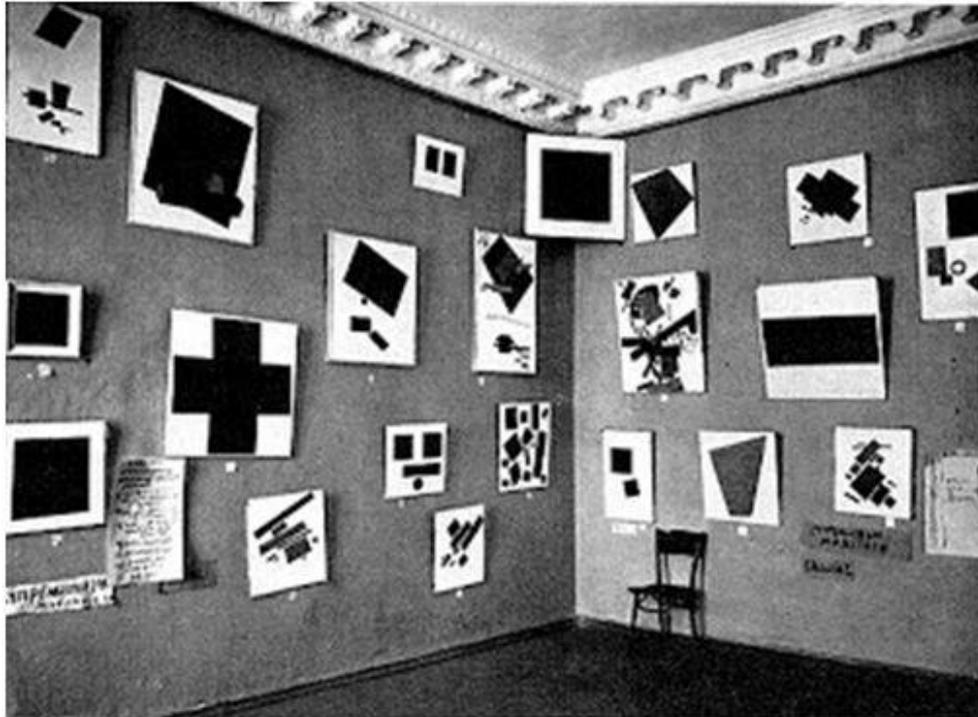


Abb. 1:  
Foto der *Letzten Futuristischen Ausstellung »0-10«* Malewitschs 1915 in St. Petersburg,  
<http://3.bp.blogspot.com/-0m1U--iaB6E/UB9kwW605QI/AAAAAAAAACJ0/ZWC1NbtsB84/s320/Letzte%2BFuturisten%2BAusstellung.jpg> [letzter Zugriff: 01.12.2012]

Ansonsten sehen wir auf diesem vielfach reproduzierten Foto nichts anderes als eben einen höchst gewöhnlichen Ausstellungsraum jener Zeit. Man kann – obgleich in der gleichnamigen Stadt situiert – nicht gerade von einer Petersburger Hängung sprechen; dennoch wirken die Wände für unsere, an die Leere des White Cube gewöhnten, Augen fast ornamental geschmückt. Unter den Bildern in dem ansonsten leeren Raum sehen wir zugleich einen schlichten Stuhl. Er ist verwaist; ob er nun als Sitzgelegenheit für den Besucher oder den Galeristen diene, ist kaum zu erschließen.

Beachtet wird er wenig, und doch ist er zwar nicht um seiner selbst willen, aber als Gegenstand einer der bekanntesten Fotoikonen der modernen Kunstgeschichte ein Bestandteil unseres kollektiven kulturellen Gedächtnis-

---

<sup>1</sup> An dieser Stelle sei noch einmal auf den theologischen Hintergrund dieses gerade in der Fotografiedebatte so häufig verwendeten Begriffs hingewiesen. Der Begriff ›authentisch‹ ist ohnehin nicht von den Legitimationsproblemen der Religion zu trennen, wie seine etymologische Herkunft zeigt. Das griechische ›authentēs‹ bedeutet Urheber. Dem Brockhaus zufolge meint authentisch »verbürgt, echt, zuverlässig; z.B. solche Schriftstücke, die wirklich unter den vom Verfasser oder in der Überlieferung behaupteten Umständen geschrieben sind, im Gegensatz zu untergeschobenen; sie besitzen Authentie oder Authentizität, d.h. Echtheit. Das katholische Kirchenrecht kennt die von einem Kardinal oder dem Ortsbischof ausgestellte Authentik als formalen Echtheitsbeweis für Reliquien« (BROCKHAUS 1967: 149).

ses geworden. Oder sollen wir sagen, er hat sich darin eingeschlichen, gar hineingestohlen?

Folgen wir der Ästhetik Malewitschs, dann heben diese supremen Bilderwelten endgültig den jahrhundertalten neuzeitlichen Illusionismus auf.<sup>2</sup> Die Säkularisierung des Bildes als grundlegende Differenz zum vorneuzeitlichen kultischen Gebrauch, wie sie Hans Belting als zentrale Wasserscheide der Bildgeschichte beschreibt, soll wieder aufgehoben werden (BELTING 1991). Damit ist aber nicht allein eine Kritik an den Repräsentationsmodi westlicher Kunst gemeint, sondern es geht letztlich um die Negation der materiellen Welt und damit der gewöhnlichen menschlichen Sinneswahrnehmung überhaupt, mit der die Mimesis identifiziert wird. Zugegeben ist dies eine sehr radikale Deutung Malewitschs als eine Art Anti-Aristoteles, dessen Schriften kaum als konsequent und geradlinig zu bezeichnen sind. So stellt sein Biograf Hans-Peter Riese fest:

Als einigermaßen sicher kann heute gelten, dass die theoretischen Schriften Malewitschs sich nicht ausschließlich auf seine suprematistische Malerei bezogen, sondern dass es ihm darauf ankam, sein System des Suprematismus nicht mehr als »das Bild der Welt« (KARASSIK 1993: 193) zu interpretieren, wie die russische Kunsthistorikerin Irina Karassik nachweist, sondern als »diese Welt« selbst. (RIESE 1988: 64)

Eine solche Kunst- und Lebensauffassung fordert Abkehr von den materiel-organischen Bedingungen menschlicher Sinneswahrnehmung, also den gewöhnlichen Kategorien gegenständlicher Raum- und Zeitwahrnehmung.<sup>3</sup>

Diese radikale Bildbehauptung beansprucht unbedingte Gültigkeit als definitiver Schlussstrich unter alle Traditionen der neuzeitlichen Künste; ein schwarzes Quadrat beendet deren Herrschaft, und das weiße Quadrat gilt als absoluter Ursprung sämtlicher zukünftiger Gestaltung. Malewitsch will also die Welt mittels der Kunst überwinden; die »weiße Welt« der Zukunft ist ein ästhetisches Nirwana.<sup>4</sup>

Doch wenn dies so ist, bleibt die Frage, warum er und die Verehrer seiner Kunst eben die beschriebene schlichte Fotografie nicht nur als Erinnerungskrücke der seinerzeitigen ästhetischen Epiphanie deuten, sondern schlicht davon ausgehen, dass just zu diesem Zeitpunkt, also 1915, wirklich ein solcher Stuhl unter dem Bild ganz oben in der Herrgottsecke stand. Ja, sie erfreuen sich des Dokuments nicht weniger als mancher Fotografie des Meisters, dessen Gesichtszüge sie grob zu kennen meinen, auch wenn sie ihm nie von Angesicht zu Angesicht gegenübergetreten sind (Abb. 2).

---

<sup>2</sup> Im Folgenden sind einzelne Passagen entnommen aus SCHMITZ 1997.

<sup>3</sup> Im Sinne einer Ikonologie der Formen der Moderne weist darauf insbesondere Simmen hin (SIMMEN 1990: 224). Ausführlicher auch in der Werkmonographie (SIMMEN 1998). An dieser Stelle möchte ich diesem trotz der unterschiedlichen Positionen für die vielfach anregenden Diskussionen auch vor den Originalen in Deutschland und Russland danken.

<sup>4</sup> Ich teile die Interpretation Malewitschs von Beat Wyss, der diesen als radikalen »Verneiner« und »Weltverächter« in die Tradition Schopenhauers stellt (WYSS 1996: 218-242).

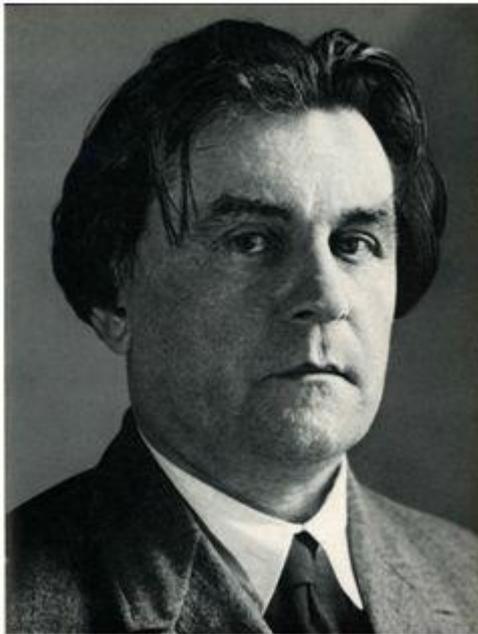


Abb. 2:  
Kasimir Malewitsch in Warschau im März 1927 (MALEWITSCH 1962)

Unbenommen der ästhetischen Programmatik und der rhetorischen Bekenntnisse existieren also auch bei den Suprematisten unterschiedliche und widersprüchliche Formen des Bildgebrauchs. Die Schule Malewitschs sei hier auch stellvertretend für viele Anhänger eines modernistischen Bildbegriffs zu sehen, der die grundlegende Fähigkeit des illusionistischen Bildes, gipfelnd im ›Lichtschreiber‹ der Fotografie, infrage stellt. Man könnte es sich einfach machen und hier pragmatisch zwischen künstlerischem und nichtkünstlerischem Bildgebrauch unterscheiden. Allerdings ließe sich die Polemik vieler Vertreter zum Beispiel der Abstraktion gegen den Illusionismus dann kaum erklären. Ohne hier die zahlreichen Varianten weiter schildern zu müssen, kann man doch feststellen, dass die Dekonstruktion des zentral-perspektivischen Bildes einer der Hauptimpulse moderner Kunstpraxis war, ja, dass man gelegentlich mit ›kunstmoralischem Rigorismus‹ das Bild von der ›Zumutung der Repräsentation‹ befreien wollte. Es ging weniger um die Unterscheidung zwischen künstlerischen und nichtkünstlerischen als vielmehr um die zwischen ›wahren‹ und ›falschen‹ Bildern.

Ist das naive Vertrauen in die Fotografie der ›Sündenfall‹ des unaufgeklärt-aufgeklärten Kunstbanausen, dem – um es mit Kandinsky und Marc auszudrücken – schlicht der »innere Klang« des Kunstwerks verborgen bleibt (LANCKHEIT 1965: 34ff.)? Doch wenn die Zentralperspektive lügt und zugleich nach Jahrzehnten der Dominanz des Modernismus immer noch jedermann jenen unscheinbaren Stuhl im St. Petersburger Galerieraum sieht, ja, dieses ›Trugbild‹ auch schätzt, dann sollte man noch einmal nach den Voraussetzungen des suprematistischen Weltbildes suchen. Die Frage ist, wieso der affirmative Diskurs über den Suprematismus hier zwischen den drei Bildebenen der reproduzierten suprematistischen Malerei – also der Reproduktion

der ›abstrakten Ikonen‹, dem inszenierten Konzept der programmatischen Ausstellung, also der ›Kunstgeschichtssikone‹, und der fotografischen Repräsentation des historischen Ereignisses von 1915, also einer sehr schlichten Mimesis – wie selbstverständlich nicht nur die ästhetischen Paradigmen wechselt, sondern zugleich deren Widersprüchlichkeit übersieht. Könnte es nicht sein, dass der ›Suprematist‹ seine eigene Ästhetik im Vollzug der Betrachtung widerlegt?

Deshalb sollen nach einer kurzen Vergegenwärtigung der suprematistischen Ästhetik (2.) dieser eine wahrnehmungsanthropologische (3.) und eine gestaltpsychologische (4.) Perspektive auf exemplarische Werke Malewitschs gegenübergestellt werden, um am Ende dieser Argumentation zurück zur Diskussion um das gewisse Ausstellungsfoto zu kommen (5.). Dabei wird deutlich werden, wie sehr solche programmatischen Positionen einer radikalen Malerei letztlich nur Produkt ihrer Medialisierung sind.<sup>5</sup>

## 2. Eine Ästhetik des Supreme jenseits menschlicher Wahrnehmung

Beat Wyss beschreibt die radikale Negation der sinnlichen Wahrnehmung bei Malewitsch: »Der Suprematismus will die träumende Menschheit ins befreite Nichts erwecken. Das gewöhnliche Bewusstsein ist Wahn; der Künstler als platonischer Führer rüttelt die im Dämmer Schlaf der Welthöhle Gefesselten auf« (WYSS 1996: 225). Werner Haftmann pointiert diesen gewaltigen Anspruch:

Dieses veränderte Denken kam aus einer existenziellen Erfahrung, die die schöpferische Unruhe unseres Jahrhunderts recht eigentlich begründet [...]. Es ist die Erfahrung, dass die uns sichtbar umstellende, praktische, einzig zum Menschen orientierte und aus Willen und Vorstellung gegenständlich ausgeformte Welt nur eine mögliche Figuration einer viel umfassenderen Wahrheit und Wirklichkeit ist, aus deren Einheit und Ganzheit sie lediglich die vordergründigen und im tätigen Leben verwertbaren Hüllformen isoliert und den daraus zusammengefügt Entwurf als wirkliche Wirklichkeit setzt. Es ist, dass hinter dem bisher gültigen Bezugssystem des Menschen zur Welt, das Dinge und Kräfte nach ihrer Erkennbarkeit, Nützlichkeit und Verwendbarkeit zum Menschen hin ordnet und die gegenständliche Empfindungsweise der Welt begründet, ein ganz anderes ›schweigendes Nichts‹ steht, das nicht nur allen gegenständlichen Bezüglichkeiten und Definitionen widerspricht, sondern diese radikal aufhebt. Diese Erfahrung forderte eine radikale Umgestaltung des Bezugssystems. (HAFTMANN 1962: 8)

Per Negation der materialen Bedingungen des herkömmlichen Sehens wird auf ein ›Jenseits unserer gegenständlichen Wahrnehmung‹ verwiesen. Malewitsch steht hier nicht allein. Auch Künstler wie Kandinsky oder Mondrian

---

<sup>5</sup> Neben solchen wahrnehmungstheoretisch-anthropologischen Fragestellungen wären auch die kulturellen Kontexte anzuführen. Arthur C. Danto hat anhand eines roten Quadrats wiederum nicht ohne angelsächsischen Humor gezeigt, welche unterschiedlichen Bedeutungen ein und dasselbe Objekt hier annehmen kann. Seine eher sprachanalytischen Überlegungen zielen allerdings eher auf die Erkennbarkeit von Kunst denn auf die Repräsentationsmodi des Bildes und führen zu weit weg von der zentralen Fragestellung dieses Aufsatzes (DANTO 1991).

behaupten in ihren umfangreichen Selbstinterpretationen »eine neue geistige Kunst« (vgl. KANDINSKY 1912; WYSS 1993; SCHMITZ 2005). Immerhin hatte schon der Philosoph Robert Fludd im ersten Band seiner *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*, also einer *Metaphysik und Natur- und Kunstgeschichte beider Welten, nämlich des Makro- und des Mikrokosmos*, seine Genesis mit dem Urbild der Hyle, also des Nichts, begonnen. Zu dessen Visualisierung benutzte er ein schwarzes Viereck (Abb. 3).



Abb. 3:  
Robert Fludd: Das Nichts aus dem ersten Band seiner *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia*,  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Robert\\_Fludd\\_1617.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Robert_Fludd_1617.jpg) [letzter Zugriff: 27.08.2012]

Das Formprinzip solcher Ästhetiken war die Dekonstruktion des illusionistischen Tiefenraums, eine bei den verschiedenen Protagonisten unterschiedliche, doch meist vorsichtige und schrittweise Abkehr von den Traditionen der Renaissancekunst.<sup>6</sup>

Namentlich seit Cézanne oder auch den Theorien Konrad Fiedlers kann man dies als eine Art Transzendental Kritik der Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung bzw. der Möglichkeiten des Bildes mit den Mit-

---

<sup>6</sup> Diese Typologie der Moderne lehnt sich an Werner Hofmanns Darstellung an (HOFMANN 1966.). Letztlich wendet der Wiener Kunsthistoriker damit nur sinnvoll das alte Konzept der »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte« des immer noch unterschätzten Max Dvorák bzw. von dessen Schüler Hans Tietze an. Zum Konzept von »Idealismus und Realismus« (TIETZE 1912: 543; DVORÁK 1924). Die sehr berühmt gewordene Methode der »Kunstgeschichte als Geistesgeschichte«, die der Tscheche zunächst nur im Rahmen seiner Vorlesungen zu diesem Zeitpunkt bereits entwickelte, bleibt davon unberührt (vgl. SCHMITZ 1993).

teln einer visuellen Logik verstehen (FIEDLER 1977) – also als eine sinnliche Fortsetzung des kritischen Unternehmens des Königsberger Philosophen. Doch die hier zur Debatte stehende Programmatik des Suprematismus gehorcht anderen, in ihrer Radikalität hervorstechenden Regeln. Die offensichtliche Anspielung Malewitschs auf das orthodox-byzantinische Erbe deutet schon die weltanschauliche Differenz zu solch aufklärerischer Analyse an. Es geht also nicht um die rationale ›Selbsterkenntnis‹ der Möglichkeiten des Visuellen, sondern um deren romantische Überwindung durch eine vor- oder überkritische, eine supreme absolute Kunst.<sup>7</sup> Man muss generell in der Moderne unterscheiden zwischen einer Transzendentalästhetik des Bildes, also einer Reflexion des Wahrnehmungssinns, und einer transzendenten Ästhetik eines »übersinnlichen« Bildes (SCHMITZ 1993). Und damit wären wir wieder bei Malewitsch und den Ikonen.

Die Geburtsstunde der neuen Kunst (rück)datierte der Künstler in das Jahr 1913 mit den berühmten Bühnenentwürfen für das Stück *Sieg über die Sonne*, dessen ›revolutionäre‹ Handlung nach dem Libretto von Alexei Krutschonych Beat Wyss wie folgt zusammenfasst:

Auf dem Kattun-Prospekt der Bühne war ein riesiges schwarz-weißes Quadrat gemalt. Der besungene Sieg im Theaterstück bestand darin, die Sonne in einen quadratischen Bunker eingesperrt zu haben. Die Verursacherin eines veralterten, kitschigen Lebens, mit seinen dämlichen Lüsten, Sorgen und Alltagsqualen war gebannt. Die Oper ermunterte die Zuschauer, das Sonnensystem hinter sich zu lassen und in die Nacht des Weltalls vorzustoßen. (WYSS 1996: 222)

Nun weist uns Malewitsch selbst die richtige Fährte, wenn er sich auf die Vergangenheit seiner eigenen russischen Tradition beruft: die Ikonenmalerei.<sup>8</sup> Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das künstlerische Umfeld des Symbolismus, aus dem sich auch Malewitschs Ästhetik speiste.<sup>9</sup> Wenn im alten Russland die geheiligte Bedeutung der Ikone mit der Bestimmung des Bildes als kosmisches Symbol zusammentraf, dann legitimierte dieser Umstand die Ansprüche der Avantgarde (SCHMITZ 1999: 242f.). Malewitsch hatte für seine Interpretation – man möchte sagen ›Ideologie‹ – der Ikonenmalerei im Sinne der Moderne denn auch einen bemerkenswerten Stichwortgeber: Pavel Florenskij. Dessen berühmte Abhandlung über die Ikonostas ist für diese Untersuchungen sicherlich relevanter als die komplexe wissenschaftliche Forschung zur Genesis des orthodoxen Bildbegriffs (vgl. WARNKE 1973). Dieser russische ›Künstlermönch‹ hat seine Bildtheorie während der Jahre nach der

---

<sup>7</sup> »Larissa Shadova hat als Erste auf die sowohl im Französischen als auch im Polnischen (Die Sprache des Elternhauses von Malewitsch) verwurzelte Ableitung vom lateinischen Wort ›suprematia‹ verwiesen, das soviel wie Herrschaft oder Überlegenheit bedeutet« (RIESE 1999: 60). In der Tat ist der Anspruch auf Herrschaft bei Malewitsch ambivalent und vielleicht auch in einem politischen Sinne totalitär, wie Boris Groys ausführt (vgl. GROYS 1988).

<sup>8</sup> Es wäre zu viel, die komplexen Verschiebungen zwischen katholisch-westlichem, orthodoxem und modernem Bildgebrauch an dieser Stelle näher zu bestimmen. Hier geht es vielmehr um einen kulturellen ›Topos‹ in den künstlerischen Debatten der russischen Avantgarde (BOWLTON/WASHINGTON LONG 1980).

<sup>9</sup> Eine sehr gute Darstellung der russischen Künstlergruppen jener Jahre bei (BOWLTON/WASHINGTON LONG 1980).

Revolution als merkwürdigen Synkretismus aus orthodoxer Tradition, symbolistischer Ästhetik und den Programmatiken der Avantgarde entwickelt (FLORENSKIJ 1922). Der radikale Theoretiker des Symbolismus betont die Evidenz des Bildes:<sup>10</sup>

Wir glauben nicht allein deswegen, weil ihr durch die von euch gemalten Ikonen die Heiligkeit der Heiligen bezeugt, sondern wir selbst vernehmen das von ihnen *durch* das Werk eures Pinsels ausgehende Eigenzeugnis der Heiligen – nicht durch Worte, sondern durch ihre Antlitze. (FLORENSKIJ 1922: 76)

Florenskij hat dies angesichts der ›Dreifaltigkeitsikone‹ von Andrej Rublev radikalisiert: »Von allen philosophischen Beweisen der Existenz Gottes klingt gerade der am überzeugendsten, der in den Lehrbüchern nicht einmal erwähnt wird [...]: ›Es gibt die Dreifaltigkeit Rublevs, folglich gibt es Gott.« (FLORENSKIJ 1922: 75) Nun wird auch das Problem der Konkurrenz von suprematistischem Bild, illusionistischer Malerei und Fotografie deutlich, denn es geht um das ›wahre Bild‹, und der Schöpfer einer ›Vera ikon‹ ist ein eifersüchtiger Gott und duldet keine anderen Götter neben sich. Auch bei Malewitsch verbindet sich wie bei vielen anderen lebensphilosophisch gesonnenen Avantgardisten solche Bildtheorie mit einem Affront gegen die westlich-rationale Wissenschaft. Es geht um die Überwindung des Positivismus, mit dem sicherlich nicht ohne Recht die zentralperspektivische Ordnung identifiziert wird.

Die gegenständliche Kunst konnte ja keinen Schritt tun ohne die Wissenschaft: Die Inspirationen waren eingeeignet durch die wissenschaftlichen Gesetze der Perspektive, der Anatomie, der geschichtlichen Tradition und so weiter. [...] M.A. nach aber ist die Inspiration, oder richtiger, die Freiheit der Erregung, nur in der Gegenstandslosigkeit zu erreichen, in der es keine Gesetze gibt, durch die die freie Entfaltung gehemmt werden könnte. Es ist möglich, daß die neue Bewegung in der Malerei zu neuen Forschungsergebnissen führen und eine neue Wissenschaft von der Kunst ins Leben rufen wird, aber diese Wissenschaft wird zur Kunst die gleiche Beziehung haben, wie zur wirkenden Natur, das heißt das Schaffen des Künstlers bleibt, wie das der Natur, unbeeinflusst von der Wissenschaft. (MALEWITSCH 1962: 120)

Die fotografische Apparatur kann so als Vergegenständlichung eines zu überwindenden Materialismus stehen, den es durch einen ›ästhetischen Übersprung‹ zu heilen gilt:

Wenn nun schon über Jahrtausende Versuche in den auf gegenständlich-praktischen, auf ›wissenschaftlichen Beweisen‹ begründeten Kulturen erfolglos durchgeführt werden, warum sollte man dann nicht auch einen Versuch nach dem gegenstandslosen Plan unternehmen, einen Plan unwissenschaftlicher, unlogischer Handlungen, für deren Echtheit und Gültigkeit nichts spricht, und der jeden Sinn und jede Begründung durch die reine Vernunft ablehnt. (MALEWITSCH 1927: 44f.)

Es geht wie bei vielen anderen kulturkritischen Künstlern der Avantgarde um die metaphysische Behauptung einer supremen Welt, welche die ›Fesseln der Ratio‹ – in der Kunst repräsentiert durch die Verpflichtung der Mimesis –

---

<sup>10</sup> So unterscheidet sich die Kunst der Ikone von der westlichen Kunst gerade durch die Verbindlichkeit der Bildgestaltung als Ausdruck einer gesellschaftlich allgemeingültigen Weltanschauung, während ihre modernen Adepten eine solche ›transzendente Objektivität‹ aus ihrer individuellen Künstlersubjektivität gestalten wollen (vgl. SCHMITZ 1993: 249ff.).

überwindet. Eine formalistisch orientierte Kunstgeschichtsschreibung der Moderne verkannte nur zu leicht die Universalität des Anspruchs, den Jean-not Simmen treffend beschreibt: »Nicht vom menschlichen Sinneseindruck wird abstrahiert, nicht überlieferte Erfahrung ist maßgebend, gebrochen wird mit der Anthropologie überhaupt« (SIMMEN 1990: 224). Hier soll nun diese Idee einer neuen ›idealen‹ Herrschaft – denn auch sie ist ein Teil der Etymologie des Begriffs Suprematismus – mit einer im Vergleich eher bescheidenen und bodenständigen anthropologischen Sicht der Wahrnehmung konfrontiert werden.

Um diese zu präzisieren, bedarf es einer interdisziplinären Verbindung zweier Bereiche, die leider auch heute noch wenig Berührung miteinander haben: der neurobiologisch-konstruktivistischen Anthropologie der Wahrnehmung und der Diskursgeschichte des Bildes in der Moderne. Bekanntlich ist diese Begegnung ideologisch wechselseitig konterminiert und im bekannten Streit der Fakultäten zwischen Natur- und Geisteswissenschaften oft genug als Bedrohung und/oder schlicht als überflüssig empfunden worden. Den heuristischen Wert einer solchen Zusammenführung soll die folgende Miszelle über das legendäre Foto erweisen. Allerdings wird schon hier der notwendigerweise kursorische Charakter der Argumentation deutlich.

### **3. Zum Illusionismus der zentralperspektivischen Fotografie**

All dies verweist auf die seit der Renaissance nicht enden wollenden Diskussionen um das zentralperspektivische Bild, also die Frage, welche ›Objektivität‹ oder Wahrheit ihm zukommt. Für mein weiteres Argument bedarf es allerdings eines kleinen Exkurses zur Funktionsweise des zentralperspektivischen Sehens, an dessen Ende wir dann wieder direkt zum besagten Foto der Petersburger Ausstellung zurückkehren.

Während Renaissancetheoretiker wie Alberti, Dürer und Leonardo dem augentäuschenden Illusionismus des ›fenestra aperta‹, das innerhalb seines Rahmens den Blick in eine andere, künstlich erzeugte – heute würde man sagen, virtuelle – Welt freigab, den Status einer wissenschaftlich-optisch-künstlerischen Forschung zubilligten, lehnten die meisten Vertreter der modernen Kunst, allen voran die der abstrakten Malerei, über fünfhundert Jahre später denselben Illusionismus als unkünstlerisch ab. Einige verwiesen mit Recht darauf, wie wenig ein so komplexer Vorgang wie das menschliche Sehen durch ein klassisches Tafelbild wirklich ersetzt werden konnte. Im besten Fall handelte es sich aus der Sicht der Propagandisten der Abstraktion um die Kunstfertigkeit der Herstellung von Wachsfiguren wie jenen im Kabinett der Madame Tussauds. Ein solcher Illusionismus wäre deutlich von einer eigentlichen künstlerischen Tätigkeit zu unterscheiden. Entscheidender war aber das zwingende Argument der Modernisten:

Man muß sich erinnern, daß ein Bild, ehe es ein Schlachtroß, eine nackte Frau oder irgendeine andere Anekdote ist, vor allem und in erster Linie eine glatte Oberfläche ist, die mit Farben bedeckt ist, welche in gewisser Ordnung aneinandergesetzt sind. (Maurice Denis, zit. nach KLOTZ 1994: 22)

Im Ganzen hat sich die moderne Kunst also von der Zentralperspektive verabschiedet, erst in den letzten zwanzig Jahren scheinen die Möglichkeiten der Simulation mit dem Computer die alte ›Augentäuscherei‹ zu rehabilitieren. Folgerichtig berufen sich einige Digitalartisten, die heute an einer ähnlichen ›Front‹, nämlich den technischen Innovationen zur Erzeugung digitaler Bildwelten, arbeiten, auf diese heroische Zeit der Renaissance, als zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis nicht unterschieden wurde. Aber auch hier lebt der gelegentlich kulturkonservative Vorbehalt gegenüber vielen Medienartisten namentlich der achtziger und neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts weiter: Sie würden nicht nur das ›eigentlich Künstlerische‹ verpassen, sondern einen ideologischen ›Augentrug‹ erzeugen.

Zumindest für die radikale Position Malewitschs heißt dies aber, dass es nicht allein um eine innerkünstlerische, sondern um eine universale Auseinandersetzung um die Erneuerung der Welt geht. Im Kern solcher Programmatiken der Moderne geht es letztlich um eine Wahrheit, die im Bild repräsentiert wird, sei es als Epistemologie der Modi der Repräsentation oder um eine symbolische neue Ordnung des Sichtbaren. Und tatsächlich trat der Positivismus, als dessen Ausdruck man die Illusionsmalerei des Renaissanceprojektes identifizierte, mit keinem geringeren Anspruch auf, obgleich dies bereits zum Ausgang des Jahrhunderts durch die avancierte Wahrnehmungspsychologie etwa eines Helmholtz obsolet geworden war.<sup>11</sup> Demnach wären auch die digital provozierten Neorealismen unserer Tage von den dreidimensionalen Inszenierungen auf der Ars Electronica über die Fotografien eines Thomas Struth oder Andreas Gursky bis hin zur Berliner Schule des deutschen Kinos nichts als ›letzte Aufgebote‹ eines dahingeschwundenen Realismusversprechens, gewissermaßen dessen Exil im Raum der Kunst. Oder wären sie schlicht nicht mehr auf der Höhe der Zeit?

Demgegenüber formulierte Malewitsch schon in den zwanziger Jahren in der Reihe der *Neuen Bauhausbücher*: »Durch den Suprematismus tritt nicht eine neue Welt der Empfindung ins Leben, sondern eine unmittelbare Darstellung der Empfindungswelt – überhaupt« (MALEWITSCH 1927: 74). Das heißt, das ›neue Bild‹ stellt nicht einfach eine andere ergänzende Ästhetik zur banalen Realität, wie sie etwa die Fotografie repräsentiert, dar, sondern es eröffnet den Zugang zu einer völlig neuartigen »Tatsächlichkeit des Gestaltwerdens der Empfindung« (MALEWITSCH 1927: 74) jenseits der überkommenen Modi der alten Welt.

---

<sup>11</sup> Malewitsch hatte einschlägige Veröffentlichungen gelesen (vgl. RIESE 1988: 88). Ausführlicher zu diesem Problem (CRARY 1998). Im Sinne des hier im weiteren entwickelten Arguments verfehlt Crary m.E. allerdings das Konzept der ›funktionalen Objektivität‹ des biologischen Konstruktivismus und bleibt den Ontologien der klassischen Avantgarde allzu sehr verbunden. Dies gilt für einen nicht geringen Teil der Postmoderne insgesamt, die ja teilweise auch explizit das Projekt der Avantgarde fortführen möchte. Man denke an Lyotards ›große Erzählung‹ über Bernard Newman (vgl. LYOTARD 1984; LYOTARD 1986).



Abb. 4:  
Album mit Figurenmalerei; Anonymer professioneller Maler. Vier Albumblätter, Tusche und Farben auf Seide, 31 x 27 cm. China, Ming-Qing-Dynastie, 17. Jahrhundert. Museum für Ostasiatische Kunst Köln.  
[http://www.kultur-online.net/files/exhibition/06\\_134.jpg](http://www.kultur-online.net/files/exhibition/06_134.jpg) [letzter Zugriff: 01.12.2012]

Allerdings scheint es mir sinnvoll, hier noch einmal aus einer aktuelleren naturwissenschaftlichen Perspektive die ›Objektivität‹ dieses zentralperspektivischen Illusionismus, der im ästhetischen und technischen Automatismus der Fotografie gipfelt, zumindest im Ansatz zu beleuchten. Auch für eine anthropologische Sicht stellt sich nämlich zunächst vor allen tieferen Diskussionen um irgendeine ›Wahrheit‹ schlicht die Frage: Wozu dient die Perspektive, und erklärt sich allein aus solcher Funktionalität ihre (mögliche) Objektivität? Die Frage nach der Objektivität der Zentralperspektive ist denn also nicht die nach einer ontologischen Wahrheit, sondern nur nach einer angemessenen Wiedergabe zentraler Funktionen unseres Sehens. Ist sie nur eine mögliche Darstellungsform unter vielen, die je nach Wandel der kulturellen Gesamtlage durch andere Formen wie die Parallelperspektive ersetzt werden kann, oder kommt ihr eine prominente Rolle zu?

Der Kunsttheoretiker Ernst Gombrich stellte sich einige Jahre, nachdem die Kunsttheorie der Moderne die Zentralperspektive scheinbar abschließend als historisches Konstrukt entlarvt hatte, sehr subtil gegen die Auffassung, dieselbe stelle nur eine beliebige Möglichkeit der Darstellung neben vielen anderen dar. Vergegenwärtigen wir uns, dass andere Kulturen und auch die Vor-Renaissance-Kunst sie nicht kannten. Allerdings gibt es viele andere Formen der Perspektive, von denen die vor allem in China und Japan verbreitete Parallelperspektive die bekannteste ist (Abb. 5).

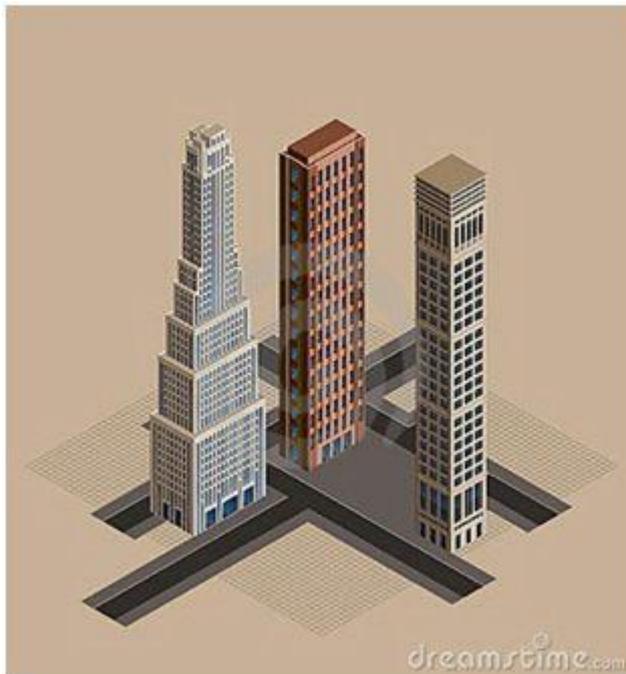


Abb. 5:  
Isometrische Gebäude – Vektor / Teaccept-Dreamstime.com.  
[http://thumbs.dreamstime.com/thumblarge\\_440/12539057363139w1.jpg](http://thumbs.dreamstime.com/thumblarge_440/12539057363139w1.jpg)  
[letzter Zugriff: 19.11.2012]

Zu Recht kann man sagen, dass die Parallelperspektive in bestimmter Hinsicht etwa die Größenverhältnisse von Objekten besser wiedergeben kann, denn ein Tisch im Raum wird nach hinten hin nicht kleiner, wie es die spitz zulaufende Zentralperspektive zu suggerieren scheint. Immerhin wird die Parallelperspektive in vielen Bereichen, man denke nur an die Architektur, auch heute gern benutzt, denn sie gibt die räumliche Tiefe wesentlich konkreter wieder als die Zentralperspektive (Abb. 6).

Für Gombrich ist das aber nicht die zentrale Frage. Nun kann hier in der gebotenen Kürze nur rudimentär auf die umfangreiche Argumentation des Kunstpsychologen eingegangen werden. Er zeigt, dass trotz aller Mängel die Zentralperspektive in einzigartiger Weise den optischen Verhältnissen des menschlichen Sehens entspricht. Anhand eines verblüffenden Experiments des Künstlers und Psychologen Adelbert Ames Jr., das Gombrich immer wieder für seine Argumentation heranzieht, lassen sich seine zentralen Thesen gut verdeutlichen:

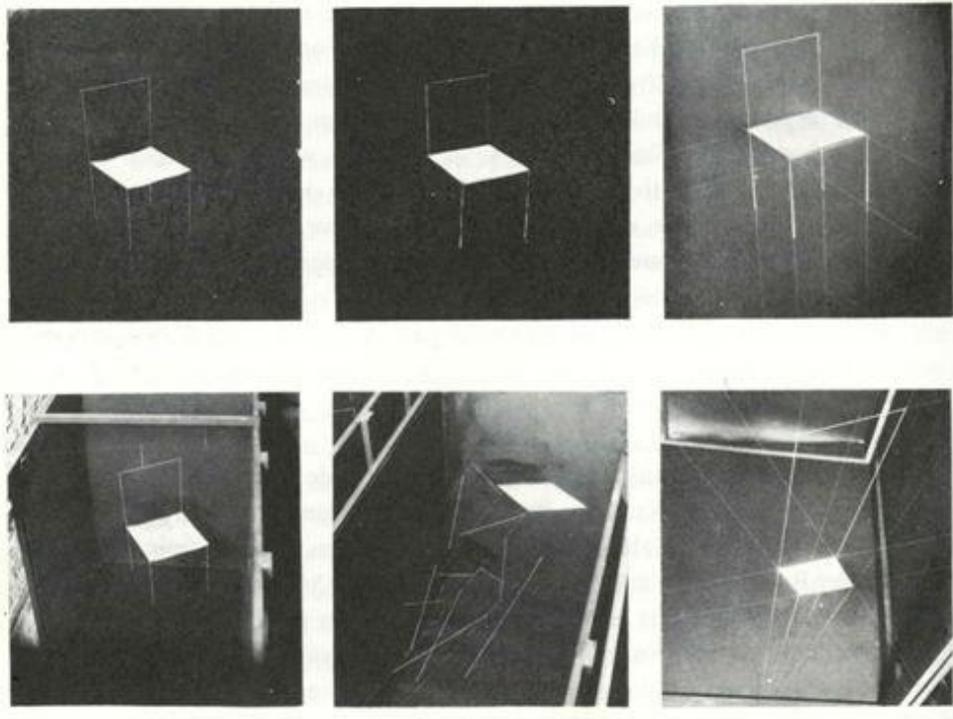


Abb. 6 a,b,c:  
Ames: Stuhlexperiment (GOMBRICH 1978: 274)

Hier betrachten wir drei Gucklöcher, durch die man nur mit einem Auge sehen kann, drei Gegenstände, die sich in einer gewissen Entfernung befinden. Alle drei Objekte sehen aus wie Stahlrohrstühle. Aber wenn man die drei Objekte von einer anderen Stelle aus betrachtet, entdeckt man, dass nur eines von ihnen ein normal geformter Stuhl ist. Der zur rechten Hand ist ein verschobenes, schiefes Gebilde, das nur von dem Punkt, von dem wir es zuerst betrachtet haben, wie ein Stuhl aussieht; aber der Gegenstand in der Mitte ist noch viel verblüffender. Er ist nämlich nicht aus einem Stück. Er besteht aus einer Anzahl von Drähten vor einem Hintergrund, auf dem ein rhombenförmiger Fleck gemalt ist, den wir für den Sitz des Stuhles gehalten haben. Nur einer von den Stühlen war also wirklich, die beiden anderen waren Illusionen. So weit kann man die Sache anhand der Photographien recht gut verfolgen. Wovon man sich aber kaum eine Vorstellung machen kann, ist die Hartnäckigkeit der Illusion, selbst wenn man die drei Objekte so gesehen hat, wie sie in der unteren Reihe der Photographien erscheinen. Wenn man wieder durch die Gucklöcher schaut, ist man ihr wieder ganz verfallen, ob man will oder nicht. (GOMBRICH 1978: 273f.)<sup>12</sup>

Die eigenwillige Hartnäckigkeit, mit der sich diese Illusion hält, wird für eine evolutionsbiologische Deutung des Sachverhalts noch wesentlich werden, und man sollte sie in Erinnerung behalten. Doch zunächst scheint das Experiment die oben angeführte Kritik, eben den Vorwurf mangelnder Objektivität und des Trügerischen der Illusion eher zu bestätigen. Es zeigt, wie leicht wir uns täuschen lassen. Doch dies ist nicht entscheidend, vielmehr müssen wir genau betrachten, welcher Aspekt des Sehens hier denn eigentlich simuliert wird: Gombrich spricht zunächst nur von der Identität einer bestimmten Reizfiguration auf der Netzhaut und einer ähnlichen auf der Leinwand. Bestimmte Chiffren, formale Konstellationen, also beispielsweise eine bestimmte Anord-

<sup>12</sup> Ein konkreter Ansatz, der m.E. aber die Funktionalität des binokularen Sehens missversteht, liefert CLAUSBERG 1996.

nung von Farben auf einer Leinwand oder Emulsionen auf einer fotografischen Platte, können als solche gar keinen Abbildungscharakter haben, da sie eben nur Farben und Formen darstellen. (Die folgende Argumentation bezieht sich auf GOMBRICH 1978: 266-283). Als solches passiert hier prinzipiell nichts anderes als die Rekonstruktion des ›Augenbildes‹ auf der Rückseite der Retina, unabhängig davon, ob dieses in das Auge eines Froschs oder eines Menschen projiziert wird.

Die Wahrnehmung der Außenwelt beginnt also eigentlich erst auf der nächsten Stufe, nämlich der neuronalen Verarbeitung dieser an sich vollkommen bedeutungslosen Reize. Zur Erzeugung einer Illusion genügt die Herstellung einer möglichst weitreichenden Deckungsgleichheit dieser optischen Figurationen auf Retina und Bild. Gombrich führt aus:

Es muss aber immer wieder betont werden, dass die Perspektive eine Gleichung anstrebt: Das Bild soll aussehen wie der abgebildete Gegenstand und der abgebildete Gegenstand wie das Bild. Wenn sie dieses Versprechen eingelöst hat, verbeugt sie sich vor dem Publikum und tritt ab. (GOMBRICH 1978: 283)

Diese ›Gleichung‹ ist aber völlig unabhängig von irgendwelchen materiellen Qualitäten der diese erzeugenden Auslöser, eben den Dingen der Außenwelt. Weitestgehend ähnliche Figurationen auf der Retina – Gombrich spricht von Ansichten – können von einem menschlichen Gesicht, einer Anordnung von Farben oder von den Lichtpunkten auf einer Fernsehröhre erzeugt werden.

Im extremen Fall können also unterschiedlichste Gegenstände – wie das Experiment von Ames zeigt – ein und dieselbe Ansicht bewirken und sind vom Gehirn ununterscheidbar.

Damit wird aber zugleich deutlich, dass die eigentliche Optik – die eben tatsächlich durch die Zentralperspektive einigermaßen gut simuliert wird – allein noch kein Sehen möglich machen kann. Es handelt sich so betrachtet eben nur um Entsprechungen zeichenhafter Figurationen, die erst gedeutet werden, müssen um wirklich gesehen werden zu können.

An diesem Punkt gilt es sich zu vergegenwärtigen, dass bis hierhin nur so viel erreicht ist: Die Zentralperspektive, ob in Malerei oder mit dem Fotoapparat geschaffen, garantiert nur – und das auch mehr schlecht als recht –, dass die Reizfiguration auf unserer Netzhaut, die bei der Betrachtung des Bildes oder der Fotografie entsteht, ungefähr der entspricht, die sich ergeben würde, wenn wir dieselben dargestellten Objekte unmittelbar betrachten würden.

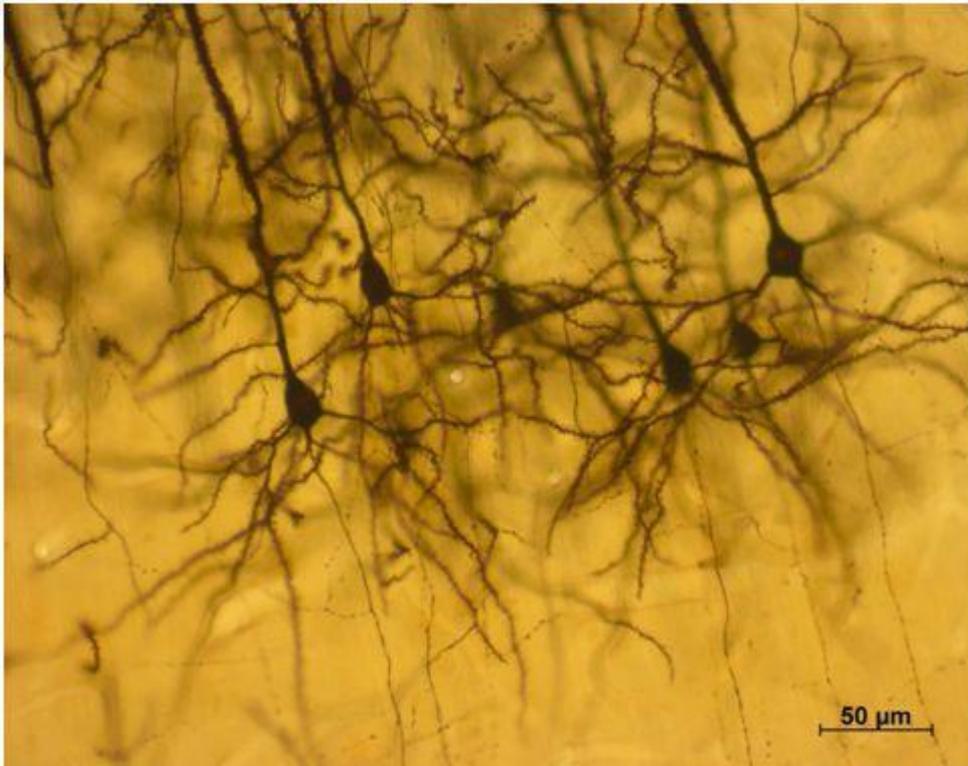


Abb. 7:  
Neuronengeflecht im Hirn, Neuronengruppe aus dem Kortex. Foto: Almut Schüz.  
<http://tuebingen.mpg.de/typo3temp/pics/a0cf497f1d.jpg> [letzter Zugriff 01.12.2012]

Wie aber erkennt das Auge, was sich hinter diesem an und für sich bedeutungslosen Flickenteppich von Nervensignalen verbirgt? In alten Schulfibeln sieht man gelegentlich in das Innere des menschlichen Kopfes. Die mühselige Arbeit des Denkens und Wahrnehmens übernehmen dort possierliche Zwerge, die in ihren zahllosen Kammern rechnen, lesen und vieles mehr. Vor allem aber sitzt hinter jedem Ohr einer mit einem großen altertümlichen Hörrohr, und hinter den Augen arbeiten weitere mit Ferngläsern gewappnete muntere Gesellen. Bei aller Unermüdlichkeit des fleißigen Tuns stellt sich doch schon hier die Kinderfrage, was denn in den Köpfen der Zwerge geschehe?

Heute ist es Alltagswissen, dass unsere Zwerge nichts anderes sind als eine unermessliche Summe einzelner Nervenzellen, die letztlich nicht mehr können, als wie ein Bit auf der Festplatte eines Computers anzuzeigen, ob eine elektrische Reizung vorliegt oder nicht. Im Ganzen handelt es sich bei unserem Gehirn also um eine ungeheure Ansammlung solcher vielfach vernetzten Nervenzellen, und das Weltbild, d.h. das, was wir gegenwärtig und in unserer Erinnerung als die uns selbstverständlich umgebende Welt betrachten, ist nichts anderes als das Ergebnis unendlicher Verknüpfungen eben dieser ungeheuren Masse von Nervenzellen.

Im Gegensatz zu einem weitverbreiteten Missverständnis besagt der biologische Konstruktivismus von H. M. Maturana und F. Varela auch in seinen in den ästhetischen Debatten der Postmoderne viel diskutierten Thesen

allerdings nicht, dass unsere Wahrnehmung und deren Interpretation willkürlich wären. Es handelt sich vielmehr um eine spezifische evolutionäre Adaption, die Anpassung also des Homo sapiens an seine Umwelt (MATURANA/VARELA 1987). Zur Frage nach dem anthropologischen Status des neuzeitlichen Perspektivmodells ist damit genug gesagt, denn es geht zunächst nicht um das Sehen, sondern um dessen partielle Simulation. *Entscheidend ist allein, dass prinzipiell unterschiedlichste Objekte unbeschadet ihrer objektiven Differenzen vom Nervensystem in den immer gleichen Code übersetzt werden.*

Eben dies demonstriert das Experiment von Ames so eindringlich: Im Ausnahmefall können ganz unterschiedliche Dinge die gleichen Reizkonstellationen, oder – um es mit Gombrich zu sagen – die gleiche Ansicht erzeugen. Sind diese Reizkonstellationen – also der Input – identisch, dann muss das Gehirn diese notwendigerweise in die gleiche neuronale Information übersetzen, konkret als Realität verstehen. Wenn also eine bestimmte Reizfiguration auf der Netzhaut auftaucht, kann das Gehirn nicht anders, als sie uns so zu deuten. Eine bestimmte Ansammlung von Reizen ist für uns erfahrungsgemäß also immer ein Stahlrohrstuhl, so wie eine andere für eine hölzerne Geige steht. Eine Ahnung von der Fragilität dieser Beziehung bekommt man, wenn man an einem Sommernachmittag in den Himmel schaut und unwillkürlich in den Formen einzelner Wolken Gesichter, Landschaften und ähnliches erkennt. Und nicht anders ist es mit allen Dingen, die uns umgeben. Die Straße, die Landschaft, die wir beim nächsten Blick aus dem Fenster ansehen, könnte theoretisch auch nichts anderes sein als ein solches gigantisches Geflecht aus einem Wahrnehmungsexperiment à la Ames.

Das gleiche gilt für den Blick aus dem Fenster des Raums, in dem Sie gerade diesen Text lesen. Es wäre recht teuer und in dieser Präzision wohl auch kaum möglich, hier eine gigantische Computersimulation im Sinne der Amesschen Stühle aufzubauen – und vor allem, wer sollte hieran Interesse haben? Die Wahrscheinlichkeit, hier einer Täuschung zu unterliegen, ist wohl kleiner als die, mit dem erstbesten Lotterielos den Jackpot zu knacken.

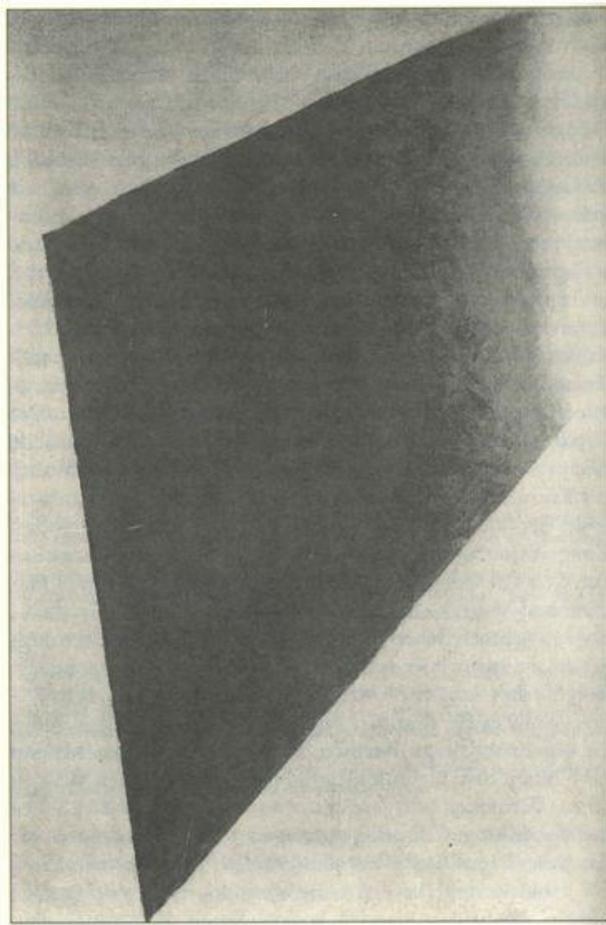


Abb. 8:  
Malewitsch: Gelbes Viereck auf Weiß 1917/18 (wyss 1996: 226)

#### 4. Gestaltpsychologie des Suprematismus

Wenden wir nun den Blick zurück auf den Suprematismus. Beat Wyss beschreibt eine Komposition aus der Hochphase des Stils (Abb. 8):

Die Rhomboide, Quadrate und Vierecke auf grauweißem Grund bilden Geschwader von geometrischen Figuren, deren Bildeindruck uns suggeriert: »Sie schweben«. Wie Metallspäne scheinen sie geordnet von unsichtbaren, »elektrostatischen« Kraftfeldern. Solches Beschreiben zeigt, daß wir dazu neigen, selbst die gegenstandslosen Formen der suprematistischen Malerei noch durch den Traumschleier der gegenständlichen Welt zu sehen. [...] Betrachten wir das ›Gelbe Viereck auf Weiß‹ von 1917/18: Es zeigt, wie leicht wir Höhlenmenschen zu täuschen sind. Nur zwei gerade Linien, die gegeneinander laufen, lassen uns annehmen, einen räumlichen Gegenstand vor uns zu sehen. Die Linien interpretieren wir im Sinne der Zentralperspektive als Verkürzung. Diesen Eindruck unterstützt der Farbauftrag im gelben Viereck, dessen stetiges Verblässen der geometrischen Figur das Aussehen einer gegenständlichen Oberfläche unter dem optischen Einfluß der Luftatmosphäre gibt. Die unwillkürlich sich einstellende Gewohnheit räumlichen Wahrnehmens macht uns ein gelb lackiertes Brett sehen, das durch den Nebel fliegt. Damit haben wir eine gegenstandslose Information der Sehnerven nach dem Satz vom Grund zu einem räumlich angeordneten Ding umgewandelt. Das Objekt ist eine Kopfgeburt des Subjekts. (wyss 1996: 225)

Die vermeintlich unzureichende, weil noch an die Bedingungen des konkreten sinnlichen Wahrnehmens gebundene, Bildlektüre von Wyss ist tatsächlich die einzig mögliche, denn wie Bazon Brock ausführt:

Kein Betrachter des Werkes [...] kann umhin, die Frage zu stellen, warum dieses Werk von MALEWITSCH hergestellt worden ist, weil wir gezwungen sind, aus den Funktionsweisen unserer natürlichen, naiven Wahrnehmung anzunehmen, daß nichts ohne Grund geschieht und daß die Äußerung eines Menschen niemals so willkürlich sein kann, daß zwischen ihm und seiner Äußerung [als sinnlich-konkretem Naturwesen, d. Verf.] kein Zusammenhang bestünde. (BROCK 1990: 312)

So sehen wir nichts anderes als unsere eigenen Wahrnehmungsprozesse, die Vorgänge eben jener Natur also, die Malewitsch überwinden zu können glaubte. Aber eben dies, die suprematistischen Formen als Artefakte der Optical-Art oder als Abbildungen aus einem Lehrbuch für Gestaltpsychologie zu deuten, verweist wieder auf die von Malewitsch so verachteten Bedingungen der sinnlichen Alltäglichkeit, auf die Anthropologie, deren Grenzen, wie Simmen richtig bemerkte, gerade überschritten werden sollten. Wyss findet auch hierfür eine angemessene Form der Bildlektüre:

Das ›Gelbe Viereck [...] zeigt eine Kippfigur: durch die Brille der Zentralperspektive betrachtet, haben wir das gelb lackierte Brett vor Augen; löschen wir in uns die Sehgewohnheit, kippt die Figur in ein unregelmäßiges Viereck auf grauweißer Fläche. Noch verrät dieser abstrahierende Eindruck einen Rest konventioneller Anschauung: die Illusion von Figur und Grund. Sie wird erzeugt von der unterschiedlich starken Absorption des Lichts durch die Farben, wodurch die Flächen als Farbträger in räumliche Verhältnisse zueinander gerückt scheinen. Löschen wir auch diese Vorstellung, so sehen wir eine grell angestrichene Fläche, begrenzt von vier grau angestrichenen, rechtwinkligen Dreiecken. Die Kippfigur der suprematischen Komposition ermöglicht Lockerungsübungen der Wahrnehmung. (WYSS 1996: 226f.)

In der Tat, und dann lesen wir ein suprematistisches Bild als gestaltpsychologisches Experiment, kann diese Kippfigur uns zeigen, wie fragil unsere Wahrnehmung ist, überschritten wird sie aber nicht. Denn noch im Wechsel von der Tiefe zur Fläche, vom Vor- zum Hintereinander bleibt die Funktion einer kontinuierlichen gegenstandsorientierten Raumerkennung erhalten. Ihre Grenzen sind nicht überschreitbar, denn auch ein bemaltes Brett ist nichts anderes als eine Fläche im euklidischen Raum.

Malewitschs Beschreibung seiner eigenen Kunst stieß hier an ihre Grenzen: »Alles verschwand, und nicht das geringste Element blieb zurück, das an Gegenstände oder deren Abbilder erinnerte« (MALEWITSCH 1962: 255). Tatsächlich blieb aber die gegenständliche Struktur der Wahrnehmung noch sichtbar selbst im Moment der radikalen Reduktion, also der ›Null-Ikone‹ des ›Schwarzen Quadrats‹. Noch die Verweigerung gegenüber der sinnlichen, fassbaren Welt erzählt von derselben.

Es ist eben die von Gombrich betonte Hartnäckigkeit, mit der wir jedes Objekt mit den Kriterien einer evolutionär erworbenen gegenständlichen, raumorientierten Wahrnehmung deuten müssen. Bestimmte Überlagerungen und Linien suggerieren nahezu automatisch ein Über und Unter, ein Vorn und Hinten usw. und lassen die Objekte auf den Bildern Malewitschs oder Suetins ›schweben‹. Irrelevant auf dieser Ebene ist die mathematisch-physikalische

Relativität des Raums, also der Umstand, dass der Newtonsche Raum nur einen Sonderfall der verschiedenen Raumdimensionen darstellt. Es ist eben jene Raumdimensionalität, auf die wir – aus evolutionsbiologischer Sicht leicht nachvollziehbar – durch unsere Sinnesorgane geeicht sind. Es ist mit den suprematistischen Vorstellungen ein wenig wie mit den visuellen Raummodellen der Physik. Dies sei auch deshalb erwähnt, weil Kunsthistoriker die frühe abstrakte Kunst oft allzu leichtfertig als Pendant zu den seinerzeit epochemachenden physikalischen Revolutionen deuteten.

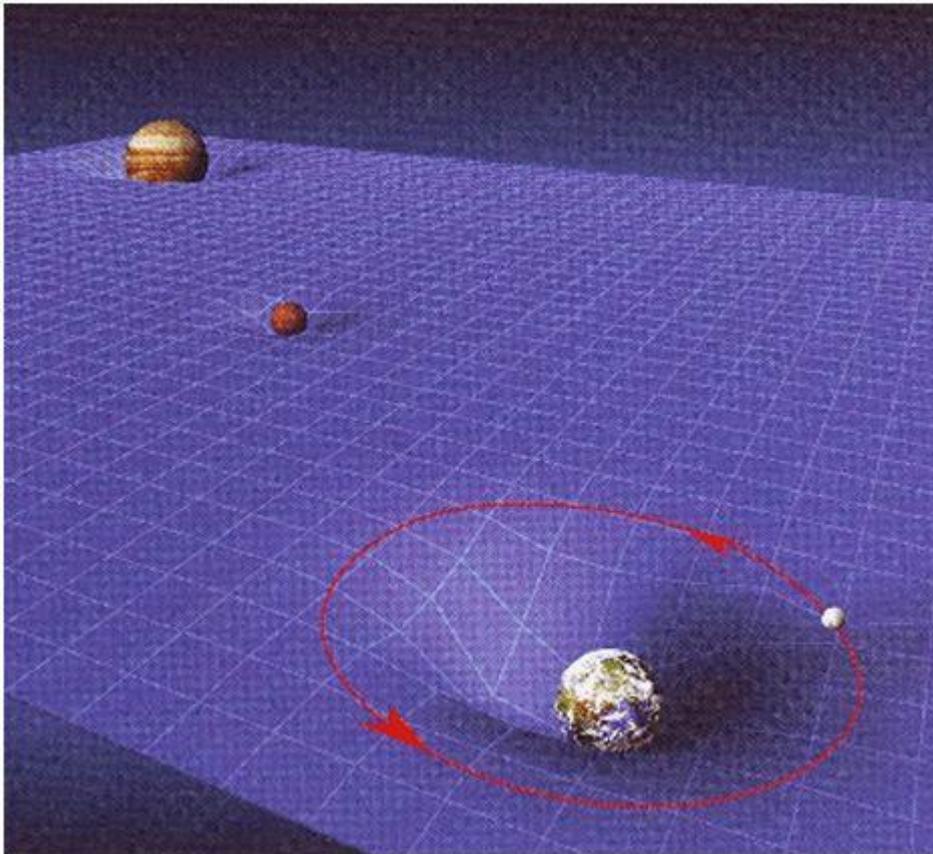


Abb. 9:  
Abhängigkeit des Schwerefelds und der Raumzeitmetrik von der Masseverteilung (BUBLATH 1999: 39) <http://www.thur.de/philo/project/raum/raum9.gif> [letzter Zugriff: 01.12.2012]

Der Einsteinsche gekrümmte Raum wird gern durch ein Satteldiagramm (Abb. 9) anschaulich gemacht. Tatsächlich verbleibt dieser Sattel im dreidimensionalen Koordinatensystem des von den Avantgardisten so gehassten Newton. Selbst Einstein konnte sich die Folgen seiner Relativitätstheorie nicht wirklich sinnlich vorstellen, denn auch sein Hirn war den Vorstellungsgrenzen unterlegen, die nun einmal den Homo sapiens kennzeichnen. Empirisch sichtbar in einer dreidimensionalen Welt wurden seine theoretischen Prognosen bekanntlich nur als Epiphänomen wie die berühmte Rotverschiebung des Hintergrundrauschens im Weltall.

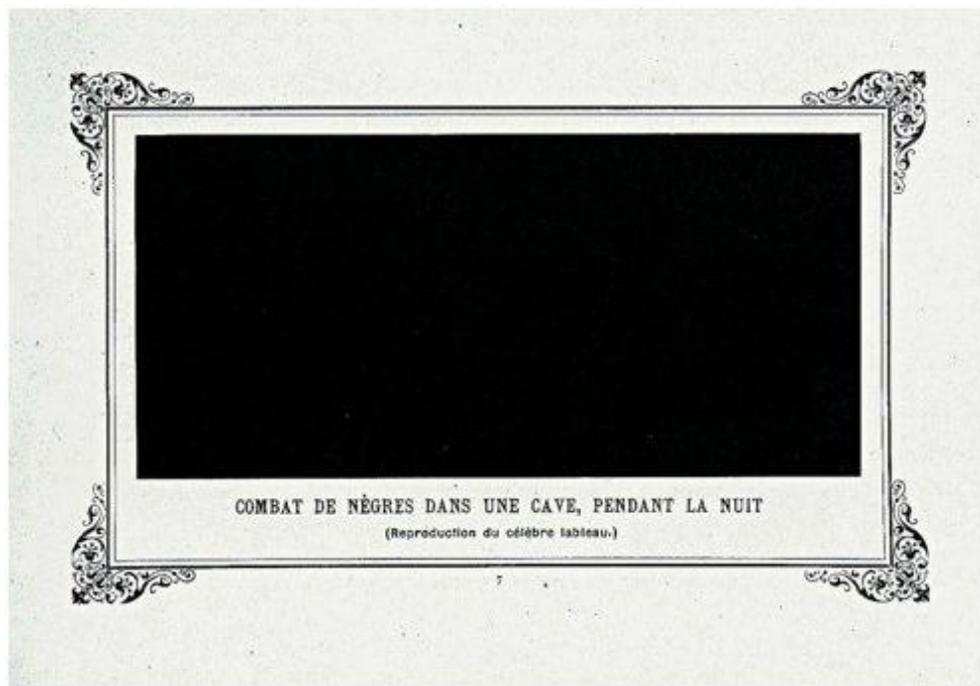


Abb. 10:  
Alphonse Allais: *Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit*.<sup>13</sup>  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Combat\\_de\\_n%C3%A8gres\\_dans\\_une\\_cave.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Combat_de_n%C3%A8gres_dans_une_cave.jpg)

Immerhin gestatten reizarme, das heißt unterdeterminierte, abstrakte Formen leichter Vieldeutigkeiten, unüberschreitbar bleibt allerdings die Bindung an neuronale Deutungsmuster, deren Ursache und Form ganz auf eine optimierte und effektive Gegenstandserkenntnis ausgerichtet ist.

Der Karikaturist Alphonse Allais hat dies mit einem anderen schwarzen Quadrat humoristisch auf den Punkt gebracht (Abb. 10), als er gut zwanzig Jahre vor dem monumentalen Bildakt Malewitschs ein schwarzes Rechteck *Combat de Nègres dans une cave pendant la nuit* taufte und eine Reproduktion der »tableaux célèbres« im Umlauf brachte (vgl. ALLAIS 1993). So skurril dieser Scherz auch anmutet, zeigt er doch etwas von der eigentlichen anthropologischen Ernsthaftigkeit jener unwillkürlichen realistischen Hypothesenbildung, die der Mensch allen visuellen Reizen bzw. Reizfigurationen entgegenbringt.

---

<sup>13</sup> Für diesen Hinweis sei Herrn Alexander Wagner, Student der Freien Kunst an der Muthesius-Kunsthochschule, gedankt.

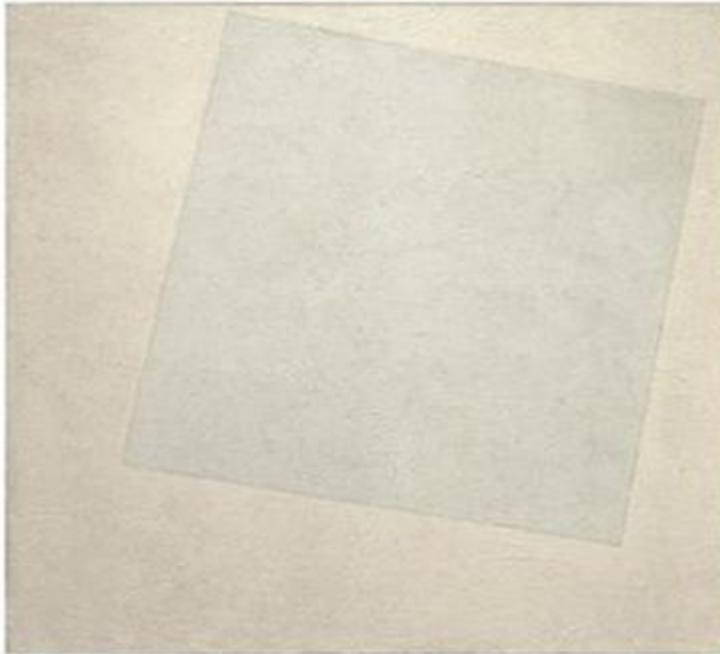


Abb. 11:  
Malewitsch: *Weißes Quadrat auf weißem Grund*, 1918.  
[http://www.zintzen.org/wp-content/uploads/2011/11/malevich\\_white\\_on\\_white\\_1918.jpg](http://www.zintzen.org/wp-content/uploads/2011/11/malevich_white_on_white_1918.jpg)  
[letzter Zugriff: 01.12.2012]

In der Nacht fangen wir an, oft wider besseres Wissen Bedrohliches in alles und jedes zu projizieren, so dass die eigenen Angstphantasien, beispielsweise die eines nächtlichen Spaziergangs, manchen erwachsenen Menschen am nächsten Morgen peinlich berühren. Es ist nicht schwer, den evolutionären Sinn eines solchen archaischen Verhaltens zu erkennen, alarmieren unsere abgleichen Einbildungen doch nur unser körperliches und geistiges Alarmsystem in der nicht unproblematischen Situation, sich in der Nacht offensichtlich weit ab vom gemeinsamen Lagerfeuer zu befinden. So ist diese Praxis, in das Schwarz jedes erdenkliche Geheimnis hineinzuzinterpretieren, nicht ganz so absurd wie es zunächst scheint. Dies wäre noch eine ganz andere Bedeutung der ›Hartnäckigkeit der Illusion‹, die Gombrich konstatiert.

Hatte Malewitsch die Sonne vom Himmel abhängen wollen, um damit die ›niedrige‹ menschliche Wahrnehmung durch die supreme Kunst zu ersetzen, schleicht sich so die Natur selbst noch in das Siegeszeichen jener Malerei ein, die diese zu überwinden glaubte.

Malewitsch kann seine eigenen Theoreme der Überschreitung der sinnlich-konkreten Wahrnehmung nicht wirklich gestalten (Abb. 11). Bestenfalls gelingt es ihm – und hier ist gelegentlich der Verdacht eines Taschenspielertricks nicht von der Hand zu weisen –, die Bedingungen der herkömmlichen Wahrnehmung an ihre Grenzen zu führen, etwa als die Paradoxie eines differenzlosen Bildes wie ›*Weißes Quadrat auf weißem Grund*‹. Nur ist diese Leinwand natürlich nicht wirklich differenzlos, sondern bietet immer die Un-

terscheidung verschiedener irdisch pigmentöser Weißtöne an, an denen die hier noch nicht erwähnte vierte Dimension als Zeit des Alterns durch die Patina das Übrige tut.

Malewitsch behauptete etwas, das er nicht einlösen konnte, und geriet damit an eine Grenze, an die alle Platoniker und Neuplatoniker einer idealistisch gesonnenen Avantgarde geraten müssen: Die konkrete Erscheinung hinkt immer dem Ideal hinterher und droht dieses infrage zu stellen.

Zum Schluss bleibt der Vorbehalt Platons gegen die Kunst, ja, gegen das Sinnliche überhaupt, bestehen, jedes Abbild der reinen Idee bleibe dem Ursprung gegenüber minderwertig.

Den funktionalen, also gerade antiessentialistischen Objektivismus der Perspektivtheorie eines Gombrich hingegen trifft dies nicht. Denn ihm ist – wie, philosophisch radikaler gedacht, dem ganzen biologisch-anthropologischen Konstruktivismus – die Vorstellung einer ›tieferen Wahrheit‹ hinter den Dingen fremd.<sup>14</sup> Er findet sich ein in das fragile Bewusstsein, dass eben unsere Welt tatsächlich eine Konstruktion unseres Hirns auf der Grundlage relativ weniger Daten unserer beschränkten Sinnesorgane ist und jedes dahinterliegende ›Ding an sich‹ unerreichbar bleibt. Wyss beschreibt Malewitsch zu Recht als den ›großen Verneiner‹ unter den Protagonisten der klassischen Moderne, und als solchem ist ihm gegenüber den naiven Harmoniekonzepten mancher anderer neureligiöser Konkurrenten einiges an Konsequenz zuzubilligen.

Die Unterscheidung zwischen dem zentralperspektivischen Objektivismus der Fotografie als Vollendung des Renaissanceprojektes als bestenfalls funktionale Alltagspragmatik einerseits und den ›wahren‹ Bildern der Kunst andererseits ist in Konsequenz des Gesagten überflüssig, denn sie unterstellt immer noch die Möglichkeit einer ästhetischen Ontologie jenseits der kantischen Kritik. In der Fotografie zeigt sich vielmehr ein höchst partikulares Moment unserer menschlichen Welt- und Gegenstandserkennung, das wir nicht überschreiten können, da es uns nicht gegeben ist, die autopoetischen Konstruktionen unseres neuronalen Apparats zu überwinden. So zeigen sich in den Einschränkungen der Fotografie bzw. der Zentralperspektive nur die generellen Bedingungen der Fragilität und Konstruiertheit unserer Wahrnehmung überhaupt. Es geht also nicht um die banale Tatsache, dass der gerichtete monokulare statische Perspektivblick nur einen aller kleinsten Teil unserer so komplexen Wahrnehmung wiederzugeben vermag, sondern darum, dass gegenüber einer ontologisch-metaphysischen Vorstellung von Wahrheit, wie sie die idealistische Avantgarde zwischen Kandinsky und Newman zu erreichen trachtete, jede Möglichkeit der Erkenntnis gemessen an einer zu unter-

---

<sup>14</sup> Gombrich lehnte sich bekanntlich an Popper an, dessen Überlegungen wiederum die Theorien evolutionärer biologischer Erkenntnis prägten (RIEDL 1980). Allein radikalisiert der biologische Konstruktivismus dessen Methoden insbesondere hinsichtlich der dynamischen Modi jeder epistemischen Konstruktion.

stellenden Komplexität von Welt außerhalb unseres Bewusstseins kaum mehr sein kann als eine verschlissene Schwarzweiß-Reproduktion.

Noch einmal: Auch die abstrakte oder konkrete Kunst kann diese Begrenzung ebenso wenig im Rahmen sinnlicher Evidenz überschreiten wie die orthodoxen Ikonen. Alles andere bedarf einer dogmatischen pseudoreligiösen Setzung, wie sie nicht nur Malewitsch denn auch im theoretischen Werk vornahm.<sup>15</sup> Nun mag der Glaube Privatsache sein; es bleibt aber ein fader Beigeschmack hinsichtlich des schopenhauerschen Nihilismus und des ästhetischen Spiritualismus Malewitschs: ihrer Verachtung der sinnlichen Welt.

Solche Kunst ist eben nicht die einzige Möglichkeit der Moderne und weiß Gott nicht die erkenntnistheoretisch aufgeklärteste. Doch was ist jener Verachtung des Sinnlichen, der menschlichen Natur, entgegensetzen? Das an den Anfang gesetzte berühmte Diktum Goethes ›Wär nicht das Auge sonnenhaft‹ kann nach wie vor als Einsicht in das Faszinosum unserer Wahrnehmung sein, die es nicht zu überschreiten, sondern zu erforschen, auszuloten und zu feiern gilt. Das Besondere der menschlichen Wahrnehmung ist ja eben nicht, dass sie die ›Wahrheit‹ verfehlt, täuschbar ist usw., sondern dass sie uns überhaupt eine derart vielfältige und alltäglich zuverlässige konstantgegenständliche Welterfassung ermöglicht. Epistemischer Skeptizismus kann durchaus ein bejahendes Weltverhältnis begründen. Das gilt für das Monetsche Auge wie für das alltägliche Faszinosum der banalsten Fotografie. Es bleibt eine Feier unserer Wahrnehmung, ihrer *homoiosis*, hinter der wir keine *alätheia* mehr brauchen.<sup>16</sup>

## 5. Fotografische Ikonen

Betrachten wir nun die Fotografie der Petersburger Ausstellung einmal als Bestandteil eines Amesschen Experiments. Der eingangs erwähnte Stuhl im Galerieraum, den wir ja nur durch die eingeschränkte monokulare Perspektivbox des Fotos sehen, könnte also genauso wie der oben beschriebene Stahlrohrsitz wahrnehmungstheoretisch auf ganz verschiedene Ursachen zurückgehen. Doch unsere ›Lektüre‹ ist eindeutig, solange nur die Reizfigura-

---

<sup>15</sup> Hier zeigt sich die andere Seite der Kommentarbedürftigkeit des modernen Kunstwerks, die eben nicht immer als sachlich logische Analyse oder Erklärung daherkommt. Dieser Aspekt kommt allerdings in Gehlens Überlegungen zur »Kommentarbedürftigkeit des modernen Kunstwerks« etwas kurz (GEHLEN 1960).

<sup>16</sup> Beat Wyss beschreibt im Zusammenhang mit Mondrian das Streben der Avantgarde mit der Unterscheidung Heideggers: »Was ist, das im Lichtkampf zwischen Erde und Welt erstritten wird? Die Wahrheit. Nicht ›Wahrheit‹ im Sinne von *homoiosis* der cartesianischen ›Richtigkeit‹, sondern im Sinne von *alätheia*, ›Unverborgenheit des Seienden‹« (WYSS 1996: 49). Die einschlägigen Spekulationen über den ›Ursprung des Kunstwerks‹ sind bekannt. Mit dem mit Karl Popper befreundeten Ernst Gombrich muss allerdings der Begriff der ›Richtigkeit‹ als nicht mehr denn eine Hypothese des Kunstwerkes, der Fotografie oder unserer Wahrnehmung durch die Außenwelt bezeichnet werden. Unser Wissen bleibt eben fragil, prozesshaft und eingeschränkt. In diesem Sinne kann man Kunst auch als Demutsgeste lesen.

tion derjenigen entspricht, die wir durch unsere lebenspraktisch gewonnenen Erfahrungen als Stuhl und Galerieraum deuten.<sup>17</sup> Diesem mehr als schlichten Umstand gegenüber sollte man sich noch einmal die oben angedeutete radikale Ästhetik der Transzendenz des Suprematismus vergegenwärtigen, also den Anspruch Malewitschs, eine neue, supreme Welt jenseits der Banalität des Wirklichen zu ›offenbaren‹. So einfach die Feststellung scheint, ist dieser Ästhetik gegenüber festzuhalten, dass wir auf diese mittlerweile selbst ›ikonisch‹ gewordene Fotografie ganz so wie auf alle anderen alltäglichen Illusionen unserer durch Fernsehen und Computer medial geprägten Umwelt ›hereinfallen‹.

Der Kunstkundige erinnert sich dabei, wenn überhaupt, nur ›nebenher‹ jener radikalen ästhetischen Programmatik der Befreiung aus der platonischen Höhle. Solche Reflexionen werden ganz auf den Inhalt der im Foto des Galerieraums abgebildeten suprematistischen Bilder gelenkt.<sup>18</sup> Dabei sieht auch er natürlich nicht einen realen Raum, sondern nur eine bestimmte Ansammlung von auf einer beschichteten Oberfläche fixierten Lichtspuren einer historischen Fotografie, und das in der Regel, so er nicht den originalen Abzug in der Hand hält, zusätzlich in verschiedenen Rasterungen bzw. Scannungen analoger oder digitaler Drucktechnik. Der Betrachter sieht also unter den Einschränkungen des einäugigen Sehens zwingend eine bestimmte Reizkonstellation, die er aber eben in der Regel nicht als das konkrete Lichtbild, das heißt als materiales Artefakt auf einer Fläche etwa der Bildtafel in einer Malewitschmonografie deutet, sondern eben als eine Ausstellungssituation, die einen Wendepunkt in der Geschichte der modernen Kunst darstellt.<sup>19</sup>

Die einzige tatsächliche Beziehung zwischen dieser Reizkonstellation aus dem Jahr 1915 und dem vorliegenden gedruckten oder digital generierten ›Abbild‹ ist die relative Übereinstimmung der Reizfiguration als bestimmte Verteilung dunkler und heller Flächen in Hinsicht auf eine bestimmte Betrachterperspektive – ob nun in der ›Lebenswelt‹ des Galerieraums oder auf der belichteten Schicht der Fotografie oder einem Feld digitaler Pixel. Dies führt zwingend zum Eindruck der Anwesenheit einer tatsächlich schon längst verschwundenen Ausstellungssituation. Jede andere Deutung ist, informationstheoretisch betrachtet, schlicht so unwahrscheinlich wie die Vorstellung, dass sich hinter alledem das gewaltige Experiment eines Künstlerpsychologen verbergen würde. Humoris causa könnte man sich ja eine solche gigantische Ansammlung von zum abzubildenden Galerieraum ganz indifferenten Gebilden vorstellen, die ein uns nicht weiter bekannter Gestaltpsychologe *avant la lettre* seinerzeit in der russischen Hauptstadt aufgestellt hätte, ganz

---

<sup>17</sup> Gombrich spricht in Anlehnung an den kritischen Rationalismus Poppers auch von ›Hypothesenbildung‹. Zur Verschränkung von biologischer Anthropologie und moderner Erkenntnistheorie vgl. RIEDL 1980.

<sup>18</sup> Es wäre tatsächlich sinnvoll, die Differenz zwischen jeder Bildwahrnehmung im Fokus der Aufmerksamkeit und der allgemeinen, auch immer gleichzeitigen Bildwahrnehmung bei jeder Bildanalyse bzw. -theorie zu berücksichtigen.

<sup>19</sup> Doch diese ›Einäugigkeit‹ ist kein wirkliches Problem, denn es bleibt erstaunlich, wie sehr der Mensch partielle Verfremdungen pragmatisch ›verrechnet‹, hier ganz so wie die mangelnde Farbigkeit der Fotografie niemanden an ihrem dokumentarischen Charakter zweifeln lässt.

so, wie es einige Jahrzehnte später Ames in seiner berühmten Versuchsordnung tat (Abb. 6). Nun könnte man hier von der Aufklärungsarbeit der Moderne insbesondere durch deren Bewusstmachung der Konstruktionsprinzipien des Bildes bezüglich unserer trägen Wahrnehmung à la Magritte Abhilfe erwarten. Doch die bereits erwähnte ›Hartnäckigkeit‹, mit der wir der Illusion verfallen, verhindert regelmäßig, dass aus der hehren Erkenntnis eine gewöhnliche Übung wird. Man erinnert sich: Auch nachdem der Betrachter in das Amessche Experiment eingeweiht wurde, konnte er bei wiederholter Ansicht nicht anders, als sich erneut ›zum Dummen machen zu lassen‹.

Und so erkennen auch die vehementesten Anhänger Malewitschs oder des Modernismus allgemein, obgleich sie doch durch die harte Schule der Dekonstruktion in der Moderne gegangen sind, hier nichts anderes als den besagten Ausstellungsraum. Ja, es geht sogar so weit, dass wir nicht nur den Stuhl naiv realistisch deuten, sondern sogar die supremen Ikonen Malewitschs im räumlichen Kontext der Ausstellungssituation so orten, als hätte es die suprematistische Revolution nie gegeben. Auf einer bildtheoretischen Ebene entsteht ein Widerspruch: Das von der ›Herrschaft der Zentralperspektive‹ befreite Bild wird überhaupt erst sichtbar als Gegenstand der vermeintlich überwundenen konventionellen dreidimensionalen und zentralperspektivischen Räumlichkeit der Fotografie.<sup>20</sup>



Abb. 12:  
Bilder Malewitschs auf der *Großen Berliner Kunstausstellung 1927* (MALEWITSCH 1962: Tafel 16)

Das gilt auch für die klassische Kunstreproduktion, wenngleich die Fluchtachsen des als solches scheinbar unsichtbaren Fotos, der fotografischen Auf-

---

<sup>20</sup> Darin liegt auch der ›Reiz‹ der Experimente Moholy-Nagys und Man Rays mit Fotogrammen bzw. Rayogrammen.

nahme des gemalten Bildes, durch den 180-Grad-Winkel der Kameraachse dort in aller Regel verschwinden. Wir meinen, anstelle der tatsächlichen Reproduktion einer Fotografie eine Fotografie zu sehen.<sup>21</sup> Auf der Ausstellungsfotografie erkennen wir zudem die Bilder Malewitschs als räumliche Artefakte, nicht anders als die Schilderijen der Holländer im plastischen Goldrahmen, die sich mit den Wänden eben nicht zu einer planen, ›abstrakten‹ Fläche schließen. Das schräg angebrachte Bild im Herrgottswinkel schließlich führt die Verortung des Bildes im euklidischen Raum geradezu demonstrativ vor Augen, wie auch die fotografische Perspektive auf den Winkel des Zimmers.

Dieser Umstand zeichnet allerdings gerade diese Fotografie als ästhetisches Statement aus. Ihre unterschwellige Rhetorik wird deutlich beim Vergleich mit anderen, gewöhnlichen Ausstellungsfotografien, beispielsweise derjenigen von der Präsentation von Werken des Künstlers aus verschiedenen Werkphasen auf der *Großen Berliner Kunstausstellung* von 1927 (Abb. 12). Wenngleich schwer zu bestimmen ist, wieweit der ansonsten propagandistisch durchaus versierte Malewitsch selbst die ästhetischen Möglichkeiten der Fotografie zur Ikonifizierung seiner Kunst bewusst nutzte (Abb. 13 und 14), war dies für seine Jüngerschar selbstverständlich, wie die Aufnahmen des kranken und schließlich tot aufgebahrten Künstlers zeigen. Zusammen mit der Inszenierung des Sarges, den sein Lieblingsschüler Suetin ausführte (Abb. 15), wird hier das heilige Bild gewissermaßen transmedial zur Heiligenreliquie. Alle diese Fotografien bilden nun eine imaginäre Ikonostas, die paradoxerweise eben als ›Lichtspur‹ ganz wie in den früheren Fotodebatten des 19. Jahrhunderts ikonische, also ›wahre‹ ›Abdrücke‹ der Epiphanie der neuen Kunst darstellt.



Abb. 13:  
Malewitsch auf dem Sterbebett 1935 (RIESE 1999: 141)

<sup>21</sup> Das ist auch das Problem von Kunstfotobänden, weil durch die Nähe von originalem Abzug und Reproduktionsverfahren diese Differenz vom Betrachter kaum mitgesehen wird, während ihm bei der Abbildung beispielsweise einer gestischen Malerei dieselbe spürbar bleibt.

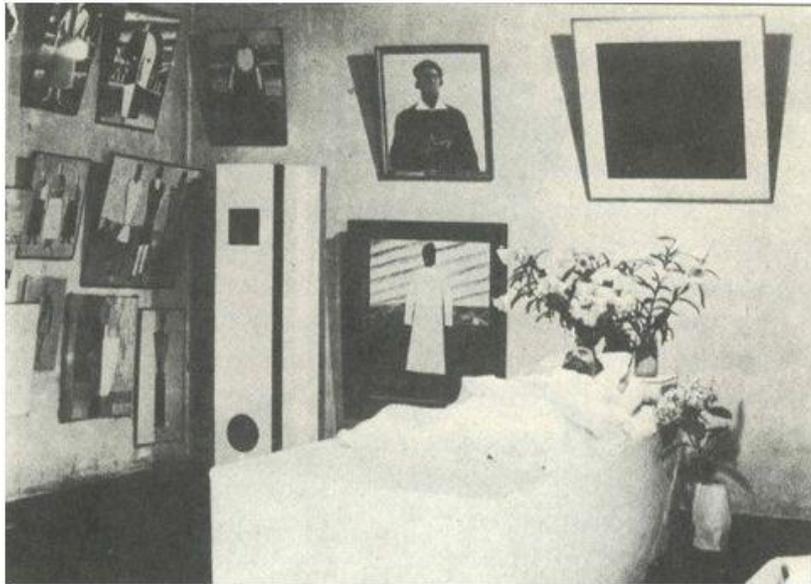


Abb. 14:  
Malewitsch auf dem Totenbett in seiner Leningrader Wohnung 1935 (wyss 1994: 238)

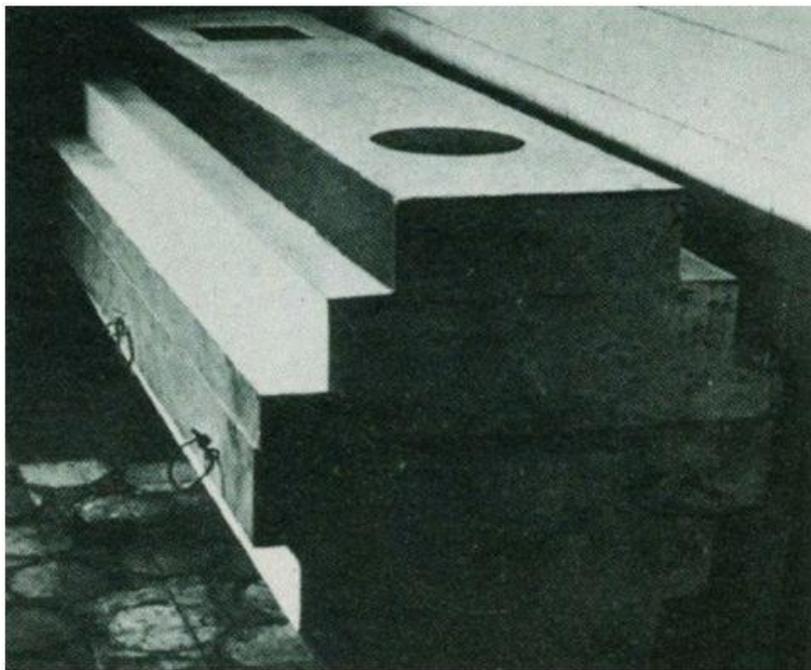


Abb. 15:  
Der Sarg Malewitschs nach eigenem Entwurf, ausgeführt von Nicolaj Suetin (RIESE 1999:142)

Dies erinnert an die Ideologie der Taliban, die die Buddhastatuen zersprengten und die Fotografie von Mensch und Tier verboten, um zugleich den westlichen Fernsehsendern Interviews zu geben, in denen sie ihre bilderstürmerische Revolution propagierten.

Wie anfangs erwähnt, bedurfte die *Legenda aurea* der Moderne ›authentischer‹ Reliquien. Es ist fast banal und doch immer wieder eine sinnvolle

Perspektive, die kunstsoziologischen Hintergründe solcher ästhetischen Durchsetzungsstrategien aufzuzeigen.<sup>22</sup> Mindestens ebenso wichtig ist hier aber der bildtheoretische Diskurs, denn es sind ja gerade die Paradoxien der suprematistischen Ästhetik der Überwindung der materiellen Sinnlichkeit, welche die Bedeutsamkeit solcher Fotografien provozieren. Denn sie macht nur sichtbar, was ohnehin immer der Fall ist: Auch das supreme Bild kann die Ordnungsschemata eines gegenständlich orientierten Wahrnehmungssystems nicht überschreiten; ein Verhältnis, das sich in der Fotografie der *Letzten Futuristischen Ausstellung* gleich vervielfacht: als immanente Räumlichkeit der präsentierten suprematistischen Gemälde, als Repräsentation eines dreidimensionalen Galerieraums und als räumliche Anordnung der einen Ordnung in der anderen. Das ist auch nichts anderes als die Verdoppelung der Perspektive, die sich ergibt, wenn man Leonardos Abendmahl aus einem schrägen Winkel des Refektoriums in Mailand fotografiert.

Doch selbst wenn wir vor einem der Originale des »schwarzen Quadrats« stehen, stellen sich zwischen den supremen Raum Malewitschs und unsere Retina die Optik unseres Auges und ein kleines Stück Luftatmosphäre als Relikte der alten, natürlichen Ordnung der Wahrnehmung. Eine – im Sinne von »unmittelbar«, »authentisch«, also »supreme« – Erfahrung jenseits aller Medialität ist hingegen ungestaltbar oder nur als letztlich nicht kommunizierbare meditative Erfahrung jenseits der Visualität zu erreichen.<sup>23</sup> Nur als kontextuell und programmatisch vielfach kodiertes Bildmuster einer Ikone der Gegenstandslosigkeit gewinnt der Traum Malewitschs Gestalt in unserem Kopf. Und eben solche Bilder brauchen ihr mediales »In-Erscheinung-Treten«, hier als eine fotografische Bildrhetorik, die das hehre platonische Ideal wieder auf seine aristotelische Erdhaftung zurückführt.

Das Bild der Moderne ist immer ein mediales Bild, ja, in bestimmter Hinsicht ist das Bild – sicherlich vorbereitet vom Bemühen der Renaissance-theoretiker – überhaupt eine Erfindung der Moderne. Erst hier unterscheidet man die funktionale Symbolisierung und Repräsentation vom autonomen Artefakt. Das heißt, das moderne Bild als künstlerisch-malerisches Artefakt wird erst durch seine mediale Differenz zu den Bildern der industriellen und nunmehr digitalen Bildproduktion relevant.<sup>24</sup>

Wir glauben ja tatsächlich, dass eine Fotografie eines suprematistischen Bildes ein, wenngleich gegenüber dem Original reduziertes, Abbild ist. Natürlich gibt es die unmittelbare Betrachtung in loci. Allerdings ist schon in dieser durch die Funktion unserer Wahrnehmung das zentralperspektivische Paradigma der Renaissance im Seh-Akt noch einer planen Fläche im ansons-

---

<sup>22</sup> Denn die Einwilligung der Betrachter des genannten Fotos in dessen Repräsentationsstatus kann man auch als soziale Praxis der Akteure im Kunstsystem beschreiben.

<sup>23</sup> Vgl. Anmerkung 1.

<sup>24</sup> Dies sicherlich aus vielen Gründen, von denen die hier vorgeführten vielleicht noch nicht einmal die wichtigsten sind. Meines Erachtens ist dies aber ein gutes Beispiel dafür, dass eine kunstsoziologische Betrachtung der Genese des modernen Kunstsystems, eine diskurshistorische Perspektive und eine systematische Bildreflexion zwar jeweils unterschiedliche Schwerpunkte darstellen, aber aufeinander abbildbar sind und sein sollten.

ten dreidimensionalen Raum implizit.<sup>25</sup> Hinzu kommt in der Regel einer ›Kunstgeschichte der Reproduktion‹, dass jedes gemalte Bild durch die Medialität der Fotografie gewissermaßen kenntlich wird als Differenz zwischen der Materialität des Malkörpers und der glatten Oberfläche der Fotografie. Die gegenstandslose Imagination Malewitschs wird erst durch das durchscheinende Medium der Fotografie, dessen illusionistische Ästhetik es überwinden wollte, sichtbar. So scheinen die Kerker des Renaissanceparadigmas so ausgeweglos wie die einschlägigen Fantasien Piranesis.

## 6. Epilog

Die Überwindung jeder sinnlichen Differenz – als das innerhalb unseres gewöhnlichen materiellen Wahrnehmens Unmögliche – ist in bestimmter Hinsicht auch das Thema der Chan- bzw. Zenmalerei Ostasiens gewesen.<sup>26</sup> Allerdings beruht deren Rezeption durch die Avantgarde meines Erachtens auf einem Missverständnis, denn sie wollte in ihrem letztlich wieder typisch westlichen Rigorismus die Differenzlosigkeit sinnlich einholen, im Objekt vergegenständlichen, also ein absolutes *Weißes Quadrat auf weißem Grund* malen (Abb. 11). Ein solches Anliegen war aber niemals Ziel der Chan-Kunst, denn diese versteht sich ähnlich wie der Koan nicht als Realisation oder Illustration einer Überwindung des herkömmlichen Bewusstseins, sondern als Teil oder Anlass eines meditativen Prozesses, innerhalb dessen solche Zustände beim Künstler befördert werden können (KELLERER 1982). Buddhistische Einsicht ist nicht in einem Bild fixierbar und so billig nicht zu haben.<sup>27</sup> Die Argumentation dieses Aufsatzes schwingt sich allerdings kaum zu den heroischen Überlegungen des hier ganz wörtlich ›Erhabenen‹ auf und verbleibt in schlichter heiter-epikureischer Sinnlichkeit.

---

<sup>25</sup> Diesen können wir tatsächlich nicht verlassen, bestenfalls – etwa bei einer Nahnacht auf eine plane Fläche – durch die Fokussierung unserer Aufmerksamkeit für einen Moment vergessen. Solche ›Grenzerfahrungen‹ kennzeichnen bspw. die monochromen Flächen von Yves Klein.

<sup>26</sup> Schon von namhaften Avantgardisten wurde diese rezipiert, eine wichtige Quelle war GROSSE 1922.

<sup>27</sup> Man ist an die eigenwillige Rezeption des japanischen Teehauses durch die modernistische Architektur erinnert, die den meditativen Anlass mit einer weiß getünchten banalen Wand verwechselte (vgl. IZUTSU/IZUTSU 1988).

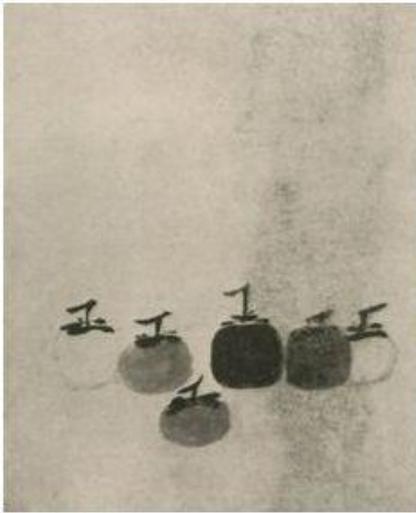


Abb. 16:  
Die Dattelpflaumen des Mu-shi oder Alternative (GROSSE 1922: 43)

Norbert M. Schmitz (Dr. phil.) ist Professor für Ästhetik an der Muthesius-Kunsthochschule in Kiel.

## Literatur

- ALLAIS, ALPHONSE: *Album Primo-Avrilesque*. Herausgegeben und eingeleitet von Andreas Bee. Heidelberg [Wunderhorn] 1993
- ARNHEIM, RUDOLF: *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln [DuMont] 1972
- BELTING, HANS: *Bild und Kult*. München [C.H. Beck] 1991
- BOWLT, JOHN E.; ROSE-CAROL WASHTON LONG (Hrsg.): *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of »On the Spiritual in Art«*. Newtonville [Oriental] 1980
- BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE. 17. Aufl. Wiesbaden [F.A. Brockhaus] 1967
- BROCK, BAZON: Zur Ikonografie der Gegenstandslosigkeit. In: BROCK, BAZON; ACHIM PREIß (Hrsg.): *Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge*. München [Klinkhardt & Biermann] 1990, S. 307-316
- CLAUSBERG, KARL: Der Mythos der Perspektive. In: MÜLLER-FUNK, WOLFGANG; HANS ULRICH RECK (Hrsg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien [Springer] 1996, S. 163-184
- CRARY, JONATHAN: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Hildesheim [Verlag der Kunst] 1998
- DANTO, ARTHUR C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991

- DVORÁK, MAX: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Herausgegeben von Karl M. Swoboda und Johannes Wilde. München [Piper] 1924
- FIEDLER, KONRAD: *Schriften über Kunst*. Herausgegeben von Hans Eckstein. Köln [DuMont] 1977
- FLORENSKIJ, PAVEL: *Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland*. Herausgegeben und eingeleitet von Ulrich Werner. Stuttgart [Urachhaus] 1988
- GEHLEN, ARNOLD: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/M. [Athenäum Verlag] 1960
- GOMBRICH, ERNST: *Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst*. Zürich 1978
- GROSSE, ERNST: *Die ostasiatische Tuschemalerei*. Berlin [Cassirer] 1922
- GROYS, BORIS: *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München [Hanser] 1988
- HAFTMANN, WERNER: Einführung. In: MALEWITSCH, KASIMIR: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*. Herausgegeben von Werner Haftmann. Übertragen von Hans von Riesen. Köln [DuMont] 1962, S. 7-25
- HOFMANN, WERNER: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart [Kröner] 1966
- IZUTSO, TOSHIHIKO; TOYO IZUTSU: *Die Theorie des Schönen in Japan. Beiträge zur klassischen japanischen Ästhetik*. Ostfildern [DuMont] 1988
- KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst*. München [Piper] 1912.
- KARASSIK, IRINA: Kasimir Malewitsch im Urteil seiner Zeitgenossen. In: PETROWA, JEWGENIA et al.: *Malewitsch. Künstler und Theoretiker*. Weingarten [Kunstverlag Weingarten] 1993
- KELLERER, CHRISTIAN: *Der Sprung ins Leere. Objet trouvé – Surrealismus – Zen*. Köln [DuMont] 1982
- LANCKHEIT, KLAUS (Hrsg.): *Wassily Kandinsky, Franz Marc: Der Blaue Reiter*. München [Piper] 1965
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: Der Augenblick, Newman. In: LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin [Merve] 1986, S. 7-23
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS: Das Erhabene und die Avantgarde. In: *Merkur*, 38, 1984, S. 151-164
- MALEWITSCH, KASIMIR: *Die gegenstandslose Welt. Neue Bauhausbücher. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1927*. Mainz [Kupferberg] 1980
- MALEWITSCH, KASIMIR: *Suprematismus. Die gegenstandslose Welt*. Herausgegeben von Werner Haftmann. Übertragen von Hans von Riesen. Köln [DuMont] 1962
- MATURANA, HUMBERTO M.; FRANCISCO J. VARELA: *Der Baum der Erkenntnis. Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. Bern [Scherz] 1987
- KLOTZ, HEINRICH: *Kunst im zwanzigsten Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*. München [C. H. Beck] 1994
- RIEDL, RUPERT: *Biologie der Erkenntnis. Die stammesgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft*. Berlin [Paul Parey] 1980

- RIESE, HANS-PETER: *Kasimir Malewitsch*. Hamburg [Rowohlt] 1988
- SCHMITZ, NORBERT M.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne. Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland*. Alfter [VDG] 1993
- SCHMITZ, NORBERT M.: Dynamik und Stillstand. Malewitschs Theologie der supremen Bewegung. In: MALEWITSCH, KASIMIR: *Das weiße Rechteck. Schriften zum Film*. Herausgegeben von Oksana Bulgakowa. Berlin [PotemkinPress] 1997, S. 112-135
- SCHMITZ, NORBERT M.: Die »Analysen alter Meister«. Oder: Die Modernität der Tradition. In: FEIERABEND, PETER; JEANNINE FIEDLER (Hrsg.): *Bauhaus*. Köln [Könemann] 1999, S. 242-243
- SCHMITZ, NORBERT M.: On the Hermeneutic of Irrational in Modern Art. In: RIZZUTO, ANTHONY (Hrsg.): *The Bauhaus Legacy. Myth, Reality, Reevaluation*. Atlanta 2005, S. 105-110
- SIMMEN, JEANNOT: *Vertigo. Schwindel in der modernen Kunst*. [Klinkhardt & Biermann] München 1990
- SIMMEN, JEANNOT: *Kasimir Malewitsch. Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*. Frankfurt/M. [Fischer] 1998
- TIETZE, HANS: Ausstellungskritik: Der Blaue Reiter. In: *Die Kunst für Alle*, 27(23), 1912, S. 543-550
- WARNKE, MARTIN (Hrsg.): *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*. München [Hanser] 1973
- WYSS, BEAT: *Mythologie der Aufklärung*. München [Schreiber] 1993
- WYSS, BEAT: *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Modernität der Moderne*. Köln [DuMont] 1996

Rolf F. Nohr

## **Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen**

### **Abstract**

This paper tries to trace regimes of order which produce visibility at the border to Modernism on the example of illustrations (e.g., Joseph Wright of Derby), which seems to be formations of natural scientific knowledge. A special interest is drawn to the complex configurations of similarity, equality and reference of image, sign, world and knowledge. By reference to the works of Michel Foucault and Barbara Stafford the most problematic process of the production of image-knowledge is reflected – a knowledge which depends on the use of images (or the particular contextual explanation of the image).

Der Aufsatz versucht am Beispiel von Bildern (beispielhaft: Joseph Wright of Derby), die zunächst Abbildungen naturwissenschaftlicher Wissensformationen zu sein scheinen, Ordnungsverfahren nachzuspüren, die an der Schwelle zur Moderne Sichtbarkeit produzieren. Dabei liegt ein besonderes Augenmerk auf der komplexen Konfiguration von Ähnlichkeit, Gleichheit und Bezugnahme von Bild, Welt, Zeichen und Wissen. Mit Verweis auf Michel Foucault und Barbara Stafford wird der problematische Prozess ausgelotet, wie sich Bildbedeutung in Abhängigkeit von Bildgebrauch (bzw. der jeweiligen kontextuellen Erklärung des Bildes) und nicht im Bildzeichen selber herstellt.

## 1. Einleitung

Als meine Tochter Joanna in Glasgow Zoologie studierte, hatte ich die Zeitschrift [Nature] für sie abonniert. Seitdem nutzte ich die wöchentliche Lieferung des Heftes, um mir einen Eindruck davon zu verschaffen, was an der Wissenschaftsfront los war – vor allem aber, um mich an den präsentierten Bildern zu erfreuen. Mit Vergnügen erzählte ich meinen Kollegen aus der Welt der Kunst, dass die Grafiken der modernen Wissenschaft, wie sie in *Nature* zu sehen waren, vieles von dem, was in Kunstmagazinen dargeboten wurde, langweilig erscheinen ließen. (KEMP 2003: 7)

Dieses Bekenntnis Martin Kemps stammt aus der Einleitung zu seinem Buch *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene* (KEMP 2003). Es scheint mir, auch in seiner ›altväterlichen Gelassenheit‹ eine typische Position für einen bestimmten Umgang mit einer Sorte von Bildern, die – so könnte man pointiert formulieren – ihre spezifische Nützlichkeit durch eben den Umgang mit ihnen erhält. Die Position Kemps postuliert ein Gegenüber von Kunst (oder ästhetischer Bildpraxis) und Wissenschaft, sie verfestigt eine Dichotomie der (aufregenden) *hard science*, die aber inhärent erst durch die (fast hegemoniale) Deutungshoheit und Literarizität der *humanities* aufgeschlossen werden kann.

Die Bilder von der ›Wissenschaftsfront‹, die Kemp hier so nachhaltig beeindrucken, bedürfen natürlich einer Dekontextualisierung, um zu ihrem (unterstellten) genuinen Stellenwert zu kommen: Nicht in der *Nature* selbst werden sie dem geneigten Leser zugänglich, sondern erst im *Coffeetable-Book* des Kunsthistorikers.<sup>1</sup> Wir können diese Geste als Praxis der Evidenzstiftung entziffern: ein Teil des Diskurses wird in einem Legitimationsverfahren aus dem Diskurs exkludiert, um in einer nachgeordneten Handlung gestenreich und verifizierend auf das Exkludierte verweisen zu können.<sup>2</sup>

Ich möchte im Folgenden eher darüber spekulieren, inwieweit eine solche ›Dichotomisierung‹ zunächst typisch für ein spezifisch modernes, nachmodernes oder postmodernes Verständnis von Wissen und Bildlichkeit ist – und wie daraus ein neuer Modus der visuellen Bildung entsteht: das ›hands-on‹. Weiterhin erscheint es mir lohnend darüber zu reflektieren, inwieweit darin auch eine bestimmte Praxis liegt, die Bilder als Artefakte auffasst, in distinkte Objekte verwandelt und ein (verbindendes) Diskursives zurückweist. Auf eine bestimmte Weise scheint das Beispiel des begeisterten Kunsthistorikers aber auch geeignet, über eine bestimmte Form eines (ggf. typisch für die Moderne zu veranschlagenden) Bildverständnisses nachzudenken. Mit der ›Dualitätsbehauptung‹ Kemps scheint mir eine bestimmte Position aufgerufen, die prägend für die Moderne ist, die über ein bestimmtes Bildverstehen Auskunft gibt, über bestimmte Bilderformen und -gebräuche;

---

<sup>1</sup> Der Vollständigkeit muss darauf hingewiesen werden, dass dem Buch Kemps eine von ihm verfasste Artikelserie in der *Nature* zugrunde liegt, die (in loser Folge erschienen) in der hier zitierten Buchfassung gebündelt erscheint - allerdings eben nicht (mehr länger) im Kontext eines naturwissenschaftlichen Diskurses, sondern wiederum als kultur- oder geisteswissenschaftliche Artikulation. Insofern wäre auch diese ›Publikationsarchäologie‹ bereits im Rahmen des hier vorgeschlagenen Arguments zu reflektieren.

<sup>2</sup> Zur Praxis der diskursiven Evidenzstiftung vgl. NOHR 2012a.

kurz: über vom Bild ausgehende *Ordnungsverfahren* des Wissens durch Sichtbarkeit und der Sichtbarkeit von Wissen.

Zuallererst ist die Operation Kemps als ein (Um-)Deutungsverfahren zu verstehen. Die Schönheit der Bilder erschließt sich (exklusiv) dem Kunsthistoriker (von der Reaktion der Tochter erfahren wir nichts). Die Bilder der Naturwissenschaftler stimulieren das ästhetisch geschulte Auge, verheißen Neues, dass so im (faden, institutionalisierten) Diskurs der Kunstmagazine nicht erfahrbar ist. Ein Buch wie Kemps *Bilderwissen*, welches hier natürlich nur exemplarisch für eine Legion ähnlicher Bücher, Ausstellungen, Tagungen und Feuilleton-Beiträge stehen soll, spricht auch von einer gewissen ›Arroganz‹ der Kunst, der Kunstwissenschaft wie auch der Humanities. Kemps einleitende Anekdote, aber auch seine fortlaufende Charakterisierung des Buchprojekts als »Vermischung der Dinge« (KEMP 2003: 16)<sup>3</sup> qualifiziert inhärent den Naturwissenschaftler zum ›ahnungslosen‹ und naiven Produzenten kulturell anregender Artefakte, der diese erst über die Deutungsmacht eines ›literateren‹ Lesehorizontes als etwas anderes als nur als Werkzeug erleben kann.

In der Position Kemps drückt sich aber auch eine spezifische Auseinandersetzung der Kunstwissenschaft und -geschichte mit dem Begriff einer Bildwissenschaft aus – wenn wir unter Bildwissenschaft zunächst einmal sehr allgemein den gemeinsamen Versuch vieler beteiligten Disziplinen verstehen, das Bild in seiner Spezifik unter den Vorzeichen seiner modernen und ›nachmodernen‹ kulturellen Sinnstiftungsdimension verstehen zu wollen.

Kemps Buch markiert aber auch einen gewissen ›backlash‹ innerhalb der Kunstwissenschaften selbst. Aby Warburgs *Mnemosyne-Tafeln*, aber auch Erwin Panofskys Überlegungen Bilder über die kulturellen und disziplinären Grenzen hinweg (und unter Aufhebung einer *high vs. low*-Dichotomie) als zentrales Motiv kognitiver und affektiver Lebensbewältigung zu untersuchen scheint vergessen. Ebenso scheint sein Argument von den eher übergreifenden bildwissenschaftlichen Ansätzen der Kunstwissenschaft unberührt zu bleiben.<sup>4</sup> Auch das Potential der innewohnenden Medialität der Bilder (sei es nun innerhalb der *Nature* oder eines Museums) bleibt im Denken Kemps unreflektiert. Wie entscheidend aber gerade Medialität zum Verständnis von Bild und Bildpraxis in der Moderne ist, wird noch zu diskutieren sein. Kunst hat keine alleinige Zugriffshoheit auf Medien – die Kunst kann auch als ein Bereich verstanden werden, der sich in der Moderne allenfalls durch besondere Strategien im Umgang mit Medialität auszeichnet, keineswegs aber in irgendeiner Form ›Exklusivität‹ erreichen kann (vgl. BOGEN 2005: 54f.).

---

<sup>3</sup> »Im vorliegenden Buch, wie schon sein Titel deutlich macht, werden zwei in verschiedenfarbige Schachteln verpackte Kartenspiele namens ›Kunst‹ und ›Wissenschaft‹ miteinander vermischt. Ich will hier nicht über die Beschränkungen klagen, die diese Begriffe uns auferlegen. [...] Als bequeme Kürzel leisten uns die Begriffe ›Wissenschaft‹ und ›Kunst‹ jedoch nach wie vor gute Dienste« (KEMP 2003: 16f.).

<sup>4</sup> Auch jüngere Ansätze der Kunstwissenschaft wie Hans Beltings *Bild-Anthropologie* (BELTING 2001) oder die von Horst Bredekamp (bspw. BREDEKAMP 2010) vertretene kunsthistorische Bilderkritik (so unterschiedlich beide Ansätze auch ausfallen mögen) gehen dabei über den von Kemp vorgetragenen Ansatz hinaus.

An Kemps Position können wir also zunächst eine Generalkritik am kunsthistorischen Zugriff entfalten: die (bei Kemp) immer noch vorherrschende Dominanz des Einzelbildes (bzw. des Werks), eine inhärent mit-schwingende (normative) Einteilung der Kultur in Ebenen des Erhabenen und Profanen<sup>5</sup> ebenso wie die inhärente Normativität des Künstlerbegriffs als ›Begabungsdiskurses‹.<sup>6</sup> Wir können an Kemps Position aber auch eine Kritik entfalten, die darauf abzielt, die Dichotomie (Wissenschaft vs. Kunst bzw. Produktionsverhältnisse vs. ästhetischer Lektüre) in Frage zu stellen – und die natürlich nicht genuin Kemp kritisieren soll, sondern eine diskursive Konstellation, die das naturwissenschaftliche Bild nach wie vor in ein ›Anderes‹ verwandelt.

## 2. Kunstvolle Wissenschaft

Was an einer solchen Position so merkwürdig erscheint, ist die innewohnende These, dass es eine ›irgendwie‹ mögliche Trennbarkeit von ›wissenschaftlichen‹ und ›schönen‹ Bildern gäbe. Eine solche Trennung, so könnte man hier vielleicht auch etwas böswillig unterstellen, würde dann weniger in der faktischen Qualität des jeweiligen Bildes selbst liegen (sonst wäre es ja nicht möglich, die wissenschaftlichen Bilder der *Nature* als so inspirierend und befruchtend zu entdecken), sondern durch den Entstehungskontext und den intendierten Bildgebrauch gegeben sein. Nicht zuletzt stiftet diese Dichotomie einen Begriff der Ordnung, der alleine schon durch seine Binarität dem Verdacht der Unterkomplexität ausgesetzt ist. Um nun eine (kunstwissenschaftliche) ›Gegenposition‹ aufzurufen, sei hier kurz auf die Argumentation Barbara Maria Staffords zur »kunstvollen Wissenschaft« (STAFFORD 1998) eingegangen. Staffords Zugriff auf wissenschaftliche Illustration versteht sich als ein

---

<sup>5</sup> Interessant erscheint, wie sich die Buchform des Projekts darstellt: im Wesentlichen dominieren in Kemps Buch die Leseweisen von kunstwissenschaftlich kanonisierten Bildern und Künstlern und der Versuch, deren naturwissenschaftliches Potential und ihren Einfluss (qua Mehrfachbegabungen) herauszuarbeiten. Insofern sind die ersten beiden Kapitel des Buchs auch (eigentlich wenig überraschend) nicht mit natur-/laborwissenschaftlichen Visualisierungen bestückt, sondern vorrangig mit ›Künstlerwissenschaftlern‹. Das Buch eröffnet mit Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (und den im Bild nachvollziehbaren Naturgesetzen), setzt mit Dürers Portraitstudien fort (Temperamentenlehre, Physiognomik). Es folgen: ein anonymer Kupferstichzyklus aus dem 17. Jahrhundert (Astronomie, Anatomie), Bernard Palisseys dekorative Keramikunst (Tierabgüsse), Leonardo da Vincis anatomische Skizzen, Vesalius' Anatomie, Ruyschs anatomische Tableaus, Brunelleschis Architektur, Pierro della Francescas Perspektivlehre, Vermeers Bildkonstruktionen, Saenredams Architekturstudien, Keplers Planetensphären, Descartes' Himmelswirbel, Galileis Mondstudien und Hooke's Mikroskopzeichnungen. Bei Josef Wright of Derby, der am Ende des zweiten Kapitels platziert ist, wählt Kemp die über 30 existierenden Bilder von Vesuv-Ausbrüchen zum Thema. Auch wenn Kemp ebenso auf die Nähe Wrights zur Lunar Society hinweist und ihn als Begründer einer neuen Bildgattung preist (dem »wissenschaftlichen Konversationsstück«, KEMP 2003: 87), so schlägt er ihn doch vollständig der Romantik zu: »Wright's Bilder visualisieren den geistigen Kern der romantischen Wissenschaftsauffassung« (KEMP 2003: 88).

<sup>6</sup> »Meistens habe ich Künstler ausgewählt, zu deren Werk ich eine enge Bindung habe [...]. Keine Berücksichtigung fand daher M.C. Escher, der erfinderische Schöpfer von Parkettierungen und räumlichen Rätselbildern und Liebling der Mathematiker, dessen Stil ich für schwerfällig und ästhetisch plump halte« (KEMP 2003: 8).

Projekt, solche Illustrationen als Äußerungen und ›Manifestationen‹ von Wissen zu verstehen. Schon der Titel verweist darauf, dass wissenschaftliche Illustrationen auch als ästhetisches Projekt zu begreifen sind. Deutlich wird aber auch, dass Stafford hier – anders als Kemp – nicht auf eine ›dichotome‹, sondern auf eine eher dialektische Verbindung von künstlerischer und wissenschaftlicher Bildgebung und -gebrauch setzt.

Die Visualisierungsform ›wissenschaftliche Illustration‹ lässt sich mit den durch Stafford vorgegebenen Begriffen und Formen der (titelgebenden) ›artful science‹ beschreiben. Stafford beobachtet anhand der Gegenüberstellung des Umgangs mit der Darstellung von Wissenschaft und Wissen in Barock und Aufklärung einen grundsätzlichen epistemologischen Unterschied, den sie auf einen Widerstreit von Bild und Text zurückführt (STAFFORD 1997: 40ff.). Die ›Bilderlust‹ des Barocks steht bei ihr für ein ›lustvolles‹ und auf sinnliche Erfahrungsbegriffe rückgebundenes Handeln am Bild und mit dem Bild. Hier entstand, so Stafford, ein Verständnis von visueller Bildung, das das abstrakte Denken mittels »visueller Muster« (STAFFORD 1998: 12) befeuerte, die eben nicht als eine Seite einer Bild-Text-Dichotomie, sondern als eigenständiges und genuines symbolisch-epistemisches System verstanden werden müssen. Die darauf folgende Bildkritik der Aufklärung setzt dieser Strategie der Umsetzung von Wissen in Bilder ein Ende: die ›Dominanz des Textes‹ in der nach-cartesianischen Welt steht den Wissens-Bildern zutiefst misstrauisch gegenüber. Wissen wird in der Aufklärung vorrangig in der rational-abstrakten, distinkten und arbiträren, aber eben auch ausdifferenzierten und ›nicht-sinnlichen‹ Form des Buchstabens kommuniziert (vgl. STAFFORD 1998: 305ff.).

Im Ausblick und als Konsequenz ihrer Betrachtung spekuliert Stafford aber aus ihrem historischen Modell auch über die Formen, Funktionen und Repräsentationen eines aktuellen, modernen Wissens und seiner Bilder. Ihrer Wahrnehmung nach nähert sich die aktuelle visuelle Kultur wieder den Epistemologien des Barocks an. Die Sprachkrise, neue Formen des Medialen, eine veränderte Form des gesellschaftlichen Wissens – all dies führt ihrer Meinung nach zu einer ›Renaissance‹ des barocken Bilderwissens und der dazugehörigen ›Lust am Bild‹. Stafford macht für die frühe Neuzeit eine Kultur der optisch-mündlichen ›kunstvollen‹ Wissenschaft aus und wirft gleichzeitig die Frage auf, ob eine nach-schriftliche Kultur sich nicht einer solchen ›zweckdienlichen Unterhaltung‹ gegenüber wieder öffnen sollte. So lauten denn auch die letzten Sätze ihres Buches:

Die Vorstellung, der gedruckte Text liefere die höchsten Regeln und Prinzipien der Interpretation, muss jetzt endlich einer demokratischen Hermeneutik der Bilderkennung und des Graphik-Designs Platz machen. Je privatisierter und partikularisierter die Massenmedien werden, umso stärker müssen alle Formen der Bilderschau wieder mit allgemeinen Ritualen und öffentlichem Interesse verbunden werden. Während die Wiederaufklärung des 21. Jahrhunderts am Horizont erscheint, eilen die Methoden der Informationsvermittlung vorwärts in die Vergangenheit. (STAFFORD 1998: 336)

Natürlich steht ein solches euphorisches Zitat noch ganz in der Tradition der *visual culture*-Debatte und dem Bild-Utopismus der Endneunziger. Unabhängig davon scheint es mir aber sehr spannend, an der Position Staffords etwas herauszuarbeiten, was in der Position Kemps so merkwürdig unbemerkt bleibt: die Tatsache, dass Bildbedeutungen variabel sind und dass der Bildgebrauch und das dem Bild anhängige Wissenskonzept entscheidend zum Verstehen eines Bildes sind – und vielleicht am entscheidendsten, dass ein Bild nie für sich existieren kann und auch nicht durch eine Deutungsposition aus seinem diskursivem Kontext freigestellt werden kann. Mit Stafford kann die Operation Kemps, ein Bild latent zu dekontextualisieren und zu einer objektiv-erfahrbaren, ästhetischen ›Sensation‹ zu überhöhen als eine, einem historisch-variablen Zeitkontext entspringende Praxis beschrieben werden. Damit ist die Frage aufgeworfen, warum eine am Menschen interessierte Wissenschaft so sehr darauf beharrt, Bilder aus einem Kontext, den sie der Welt des Faktischen, Logischen, oder Apparativen zuschlägt, zu entfernen und zu aropriieren?

Unabhängig davon eröffnet das Argument Staffords aber auch die nötige kulturhistorische Rückbindung, um das Bild (an der Schwelle zur Moderne) einordnen zu können. Bevor nun aber dieses Argument weiter verfolgt werden soll, gilt es zunächst die archäologische Rückbindung, die mit Stafford angedeutet wurde noch latent zu vertiefen. Dazu soll ein Exkurs zu einem dem Argument angemessen ambivalenten Beispiel eröffnet werden – dem Maler Josef Wright of Derby.



Abb. 1:  
Josef Wright of Derby: *An Experiment on a Bird in an Air Pump* 1768, Tate Gallery, London  
The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. (2002) Directmedia Publishing GmbH, freigegeben für Wikimedia Commons.  
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/An\\_Experiment\\_on\\_a\\_Bird\\_in\\_an\\_Air\\_Pump\\_by\\_Joseph\\_Wright\\_of\\_Derby%2C\\_1768.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/An_Experiment_on_a_Bird_in_an_Air_Pump_by_Joseph_Wright_of_Derby%2C_1768.jpg) [letzter Zugriff: 14.12.2015]

### 3. Josef Wright of Derby

Josef Wright (späterer Wright of Derby) (1734-1797) kann als Vertreter des Spätbarocks zur Auseinandersetzung mit der These Staffords herangezogen werden. Vor allem sein wohl bekanntestes Bild, das *Experiment on a Bird in an Air Pump* (Abb. 1) ist ein oft (auch bei Stafford und Kemp) zitierter »Klassiker« der ästhetisch am Barock ausgerichteten Darstellung von naturwissenschaftlichem oder naturphilosophischem Wissen. So ist das Bild formal durch einen hohem Genrebezug gekennzeichnet: ein *candlelight picture* in der Caravaggio-Nachfolge. Inhaltlich ist es jedoch mehr der Frühmoderne zuzuordnen – und damit ist es thematisch dicht an einem historischen Umschlagpunkt im Sinne Staffords »kunstvoller Wissenschaften«.

Das Bild zeigt ein Demonstrationsexperiment zur Vakuumphysik als Form des epistemischen Lernens sowohl innerhalb der gezeigten Situation (ein Experimentator im bürgerlichen Wohnzimmer als Mischung aus Entertainer und Pädagoge) als auch innerhalb der Rezeptionssituation (als Form der wissenschaftlichen Illustration). Rein deskriptiv kann die Anordnung des Bildes auf die Rezeptionssituation des Betrachters hin bezogen gelesen werden: die Experimentalsituation öffnet die Runde für den Betrachter vor dem Bild und nimmt den Bildbetrachter mit in die Runde.

Zunächst zeigt das Luftpumpenexperiment die »instruktive« (STAFFORD 1998: 184) Darstellung eines zeitgenössischen Experiments, das durch seine traditionelle künstlerische Umsetzung eine Legitimation erfährt. So gelesen testiert das Bild den Erkenntnisfortschritt der Wissenschaften durch ihre (didaktische wie strategische) Darstellung und Kommunikation (vgl. BUSCH 1986: 22). Seine Ambivalenz aber gewinnt das Bild durch seine Anspielungen auf christliche Ikonographie. So ist das helle Leuchten des Bildes beziehungsweise der ausgestellten Experimentalsituation selbst im Genre gewöhnlich dem Heiligen oder Göttlichen (bspw. dem Christuskind in der Krippe) vorbehalten (vgl. BUSCH 1986: 39ff.). In der etablierten Deutungspraxis des Bildes wird dieser Kontrast gemeinhin zentral gesetzt – der Kontrast von Rationalismus und Szientismus zur Ikonographie des Erhabenen, Transzendenten, Göttlichen. Die (sterbende bzw. wiederauferstehende) weiße Taube innerhalb der Vakuumkammer wird dann als Symbol für die Trinität und den Heiligen Geist gelesen, als Verweis auf die im Bild verhandelte Auseinandersetzung zwischen mystisch-spiritueller und rational-wissenschaftlicher »Wahrheit.«<sup>7</sup>

Das Bild zeigt die (faktisch präzise) Wiedergabe eines Experiments, thematisiert dabei die Infragestellung der göttlichen Schöpferallmacht und

---

<sup>7</sup> »Wie ist individueller Erkenntnisfortschritt im Leben des Menschen, die Bildung seiner Fähigkeiten zu denken? Und: Wie ist das Verhältnis von generellem gegenwärtigem wissenschaftlich-technischem Fortschritt und Religion zu fassen?« (BUSCH 1986: 52). Zusätzlich argumentiert Busch mit der Assoziationspsychologie David Hartleys: diesem zeitgenössischen Ansatz folgend werden zusätzlich noch die verschiedenen Lebensalter, die im Bild dargestellt und durch die Betrachter des Experiments verkörpert werden als unterschiedliche Formen der Wahrnehmung und der Verarbeitung von Wissen erkennbar. So symbolisiert der sinnierende Alte den Gegenpol zum Experimentator: die Verklärung der *Curiositas* (KRIFKA 1996).

kann zugleich als Meditation über die Grenzen der menschlichen Machtvollkommenheit, deren Grenzen nur philosophisch, nicht aber rationalistisch zu überwinden seien, gelesen werden (vgl. BUSCH 1986: 69ff.). In dieser kunsthistorischen Deutungsweise ist durch die Variationsbreite und Ambivalenz der Bildaussagen auch das Ende der allegorischen Kunst alten Stils erreicht und die Moderne beginnt (vgl. BUSCH 1986: 72). Eine solche Betrachtungsweise geht auch mit dem Ansatz Staffords konform, die über die Wende, die sich in den Portrait- und Genremalereien im Kontext der Wrightschen Arbeiten zeigt, schreibt,

daß sich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in kaufmännischen Kreisen das darstellerische Interesse vom Wesen eines Produkts auf den am Betrachter orientierten Handlungsprozess verlagert hatte. Die auf Bildern dargestellten Figuren trugen nun nicht mehr passiv Eigenschaften oder Attribute zur Schau, sondern unterrichteten den Betrachter auf empirischem Wege darüber, wie bestimmte Handlungen körperlich vollzogen wurden. (STAFFORD 1998: 16)

Damit grenzt sich die Arbeit Wrights deutlich von anders gelagerten Bildprogrammen der Zeit ab (vgl. STAFFORD 1998: 118ff.). Das Experiment mit der Luftpumpe steht in engem Konnex mit zeitgenössischen Zaubershow und unterhaltsamen Täuschungsmanövern, die in öffentlichen oder privaten Vorführungen ähnlicher Konstellationen zur Aufführung gebracht werden. Zauberer und Spiritualisten ließen dabei, ähnlich wie im Wrightschen Vakuumexperiment (vorgeblich) tote Tauben und Kakadus »wiederauferstehen«. Allerdings, und das wäre die eigentliche Stoßrichtung Staffords, geht es Wright in seiner Darstellung um Seriöseres:

Wright of Derby versucht, den Zuschauer optisch davon zu überzeugen, daß die experimentelle Wissenschaft im Unterschied zur arglistigen Sinnestäuschung, die zum Repertoire der Quacksalber gehörte, die unausweichliche Sterblichkeit und den zwangsläufigen Verfall des Menschen demonstrierten. Seine nachdenklichen Zuschauer versammeln sich [...] um den Experimentiertisch wie um eine Bühne, die nichts mehr ist als eine Tischplatte ohne falschen Boden. Diese Tischplatte symbolisiert Authentizität, weil sie den Betrachter zwingt, einer lehrreichen Unterhaltung aus unmittelbarer Nähe beizuwohnen. (STAFFORD 1998: 124)

Der Stellenwert der Arbeiten Joseph Wright of Derby an der Schwelle zur Moderne lässt sich aber auch anders herausarbeiten. Das *Experiment on a Bird in an Air Pump* entsteht im Übergang Englands zur Industrialisierung. Josef Wright of Derby ist in dieser Situation als ein Künstler zu verstehen, der »abseits der Metropole«, gleichzeitig aber (in Derby) in einer der Hochregionen des industriellen Fortschritts lebt, als dessen »Bildreporter«<sup>8</sup> er gelten kann.

Das abgebildete Experiment dürfte (ähnlich wie Lecture am Tischplanetarium, s. Abb. 2) eine Veranstaltung der Dissenter sein (vgl. BUSCH 1986: 25), einer protestantischen Gruppierung außerhalb der anglikanischen Staats-

---

<sup>8</sup> So der Titel einer kurzen Katalogwürdigung über Wright: »Joseph Wright of Derby, Reporter der industriellen Revolution« (MEYER 1993).

kirche.<sup>9</sup> Innerhalb der Dissenter bildete die Lunar Society die Funktion einer Akademie – die Lunar Society setzte sich aus einer Gruppe von Unternehmern, Ärzten und Wissenschaftlern (u.a. Erasmus Darwin, James Watts, Joseph Priestley und William Small) zusammen, die heute als kritische Intellektuelle Kräfte innerhalb der industriellen Revolution gewürdigt werden können (vgl. KRIFKA 1996: 20f).<sup>10</sup> Joseph Wright of Derby wiederum ist ebenso dem Umfeld der Lunar Society zuzuordnen – er dürfte das Experiment, die Apparate und deren Stellenwert genau gekannt haben und war insofern in der Lage, das Gesehene auch zu diskursivieren.



Abb. 2:  
Josef Wright of Derby: Philosopher Giving that Lecture on an Orrery, in which a Lamp is put in place of the Sun or: A Philosopher Lecturing with a Mechanical Planetary (1766), Derby Museum and Art Gallery. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wright,\\_Joseph\\_-\\_A\\_Philosopher\\_Lecturing\\_with\\_a\\_Mechanical\\_Planetary\\_-\\_1766.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wright,_Joseph_-_A_Philosopher_Lecturing_with_a_Mechanical_Planetary_-_1766.jpg) [letzter Zugriff: 14.12.2015]

<sup>9</sup> Die Dissenter stellen religionshistorisch eine Abspaltung des Protestantismus dar, die sich weigerte, die Reimposition von 1660/62 und damit der angelikalischen Staatskirche zu folgen. Der Begriff Dissenter umfasst dabei zunächst Baptisten, Unabhängige, Presbyterianer und Quäker. Erst im unveränderten Gebrauch des Wortes im 18. und 19. Jahrhundert bezeichnet Dissenter spezifischer Unabhängige und Freikirchler (vgl. GARDINER/WENBORN 1995). »Die Dissenter, die weitgehendst von der politischen Verantwortung ausgeschlossen und gleichzeitig von den elitären Ausbildungsstätten Englands abgeschnitten waren, fanden sich am häufigsten in jenen Städten, zum Beispiel Birmingham, die nicht unter altes königliches Stadtrecht fielen. Die Dissenter gründeten neue Bildungseinrichtungen, sogenannte ›Dissenter-Akademien‹ in welchen nicht die klassisch-konservative Erziehung im Vordergrund stand, sondern die Vermittlung moderner Sprachen, Mathematik und experimentellen Naturwissenschaften, mit dem Ziel, den industriellen und wissenschaftlichen Fortschritt zu fördern« (KRIFKA 1994: 18).

<sup>10</sup> »...a small informal club, formed about 1775, which met in Birmingham regularly (when the moon was full) for dinner and discussion. [...] Historians have represented it as illustrative of the social milieu in which a new culture conducive to the industrial revolution was forged; recently, however, it has been stressed that similar societies met in country and cathedral towns, and were attended by gentry and clergy« (GARDINER/WENBORN 1995: 486).

Wir können hier leicht die Brücke zu Staffords ›artful science‹ schlagen: denn natürlich ist das Werk Wrights genau (auch) das: kunstvolle Wissenschaft an der Schwelle vom Barock zur industriellen Moderne, eine Aushandlung über die Verbindung von Wissen, Repräsentation und Ästhetik, visuelle Bildung, eine Figur zwischen ›Bildlust‹ und aufklärerischem Ernst. Es geht im *Experiment on a Bird in an Air Pump* auch um eine gewisse ›Anordnung der Dinge‹.

#### 4. Die Ordnung der Dinge

In der spezifischen Anordnung der Bildobjekte findet sich – nicht nur innerhalb der Konstruktion des Bildes, sondern auch innerhalb der daraus resultierenden Deutungsmöglichkeiten – eine Anlehnung an Velasquez *Las Meninas* bzw. dessen Exegese durch Foucault (FOUCAULT 1971).

Ähnlich wie dieser könnte man spekulieren, ob das Zentrum des *Experiment on a Bird in an Air Pump* nicht auch jene »essentielle Leere« (FOUCAULT 1971: 45) ist, die Leere einer unbesetzten Stelle, auf die im Bild verwiesen wird, die aber zugleich außerhalb des Bildes gedacht werden muss, da der (eingeladene) Betrachter im Bild zugleich der Betrachter vor dem Bild ist. Wie bei Velasquez wäre dann auch bei Derby eine Verbindung zwischen dem repräsentierten Raum mit seinem Gegenpol (dem Raum, in dem sich der Betrachter befindet) gegeben. Weniger ›trickreich‹ – im Sinne der Bildkonstruktion – als bei *Las Meninas* wäre hier das Verhältnis von (abwesendem) Subjekt, Wissen, Sichtbarkeit und Herrschaft durch Sichtbarkeit gegeben, die in Foucaults Leseweise eine so zentrale Rollen spielt. Die Interpellation des Bildbetrachters wird bei Wright weniger durch die Leerstelle, sondern vielmehr durch die direkte Blickachse von Experimentator zum Betrachter evoziert. Dennoch könnte man – so zumindest meine These – hier sinnvoll auch das Bild Wrights (sowie einige seiner anderen Werke, wie bspw. *The Alchemist in Search of the Philosopher's Stone* (1771) oder *A Philosopher Lecturing on the Orrery* (1766), Abb. 2) mit Foucaults Argument in *Die Ordnung der Dinge* (1971) verbinden.<sup>11</sup>

Im Zentrum auch diesen Buchs steht der Transformationsprozess der Regelsysteme wissenschaftlicher Diskurse und Ordnungen (Episteme) an den Schwellen von Renaissance zu Barock zum klassischen Zeitalter bis zur Moderne – das Buch versteht sich als eine Systematik der Geschichte des »nicht-formalen Wissens« (FOUCAULT 1971: 10). Foucaults *Die Ordnung der Dinge* ist nicht nur ein Versuch über die ›Archäologie der Humanwissenschaften‹ (so der Untertitel), sondern insgesamt eine Auseinandersetzung mit der Struktur und Variabilität einer Systematik des Wissens. Wobei einer der Schwerpunkte

---

<sup>11</sup> Anekdotisch sei erwähnt, dass auch Kemp sein Buch an einer »Ordnung der Dinge« (KEMP 2003: 19) ausrichtet: diese bezeichnet bei ihm die Strukturierung der besprochenen Bilder nach Überschriften wie »Mensch und Tier«, »Raum und Zeit« oder »Prozesse und Muster«. Foucault selbst bleibt hier – erwartbar – unerwähnt.

der Argumentation darauf ruht, die bekannten systematischen (Epochen-) Einteilungen aufzulösen. Foucault geht es dezidiert nicht um eine lineare Entwicklungsgeschichte, sondern um epistemologische Räume, die er als »das positive Unterbewusste des Wissens« – einer historisch variablen »Ebene, die dem Bewußtsein des Wissenschaftlers entgleitet und dennoch Teil des wissenschaftlichen Diskurses ist« (FOUCAULT 1971: 11) – innerhalb der jeweilig vorherrschenden Wissensordnungen, den Episteme, beschreibt (FOUCAULT 1971: 24). Schon an diesem Ausgangspunkt entfaltet sich aber der zweite Schwerpunkt des Buchs, nämlich das ›Problem‹ der Sprache. Systematik (also ›Ordnung‹) entsteht nur im Symbolischen, die Sprache beispielsweise prägt unser subjektives wie gesellschaftliches Wissen und ›verblendet‹ daher den Blick auf die tiefer liegenden Strukturen. Ordnungen sind die grundsätzliche Form, aus der Wissen systematisch niedergelegt werden kann. Nicht nur die Sprache sondern auch das ›systematische‹ Denken des Wissenschaftlichen weist auf Formen der Ordnung hin. Dies ist dann eine Ordnung der Ähnlichkeit in Abgrenzung zur bei Foucault vorausgegangenen Untersuchung der ›Ordnung des Anderen‹ in seiner Geschichte des Wahnsinns. »Die Geschichte der Ordnung der Dinge wäre die Geschichte des *Gleichen* (*du Mêmes*), das für eine Zivilisation gleichzeitig dispers und verwandt ist, also durch Markierungen zu unterscheiden und in Identitäten aufzufassen ist« (FOUCAULT 1971: 27). Ordnung ist definierbar als eine Gruppierung nach Gleichem und Unterschiedlichem, eine Differenzierung, die zunächst das Symbolische als Niederlegung adressiert. Die Sprache liegt als eine Art abstrahierender und reduzierender Folie über dem Wissen: Die Idee einer Ordnung des Wissens ist daher eine Idee der Quasi-Kontinuität – eine Idee der »Oberflächlichkeit« (FOUCAULT 1971: 418ff.).<sup>12</sup>

Für unsere Diskussion wirft dies die Frage auf, wie das Verhältnis von Wissen, Sichtbarkeit und Bedeutung am Beispiel des *Experiment on a Bird in an Air Pump* bestimmt werden kann. Im weiteren Verlauf der Argumentation werden wir aber auch über den Modus ›des Gleichen‹ (bzw. des Ähnlichen) eine Brücke zu einer der relevanten Diskussionen innerhalb der Bildwissenschaft schlagen können.

## 5. Bild und Sichtbarkeit

Zunächst sollte aber kurz das bei Foucault aufscheinende Verhältnis von Text und Bild skizziert werden. Einer der Kernpunkte des Denkens Foucaults ›nach

---

<sup>12</sup> So schreibt Foucault dezidiert über die Funktionen der Humanwissenschaft: »Man sieht, dass die Humanwissenschaften nicht die Analyse dessen sind, was der Mensch von Natur aus ist, sondern eher die Analyse dessen, was sich zwischen dem, was der Mensch in seiner Positivität ist (lebendiges, arbeitendes, sprechendes Wesen), und dem erstreckt, was demselben Wesen zu wissen (oder zu wissen zu versuchen) gestattet, was das Leben ist, worin das Wesen der Arbeit und ihre Gesetze bestehen und auf welche Weise es sprechen kann« (FOUCAULT 1971: 425). Und weiter: »Es würde verstehen lassen, dass der unüberwindliche Eindruck von Verschwommenheit, Ungenauigkeit, Präzisionsmangel, den alle Humanwissenschaften hinterlassen, nur die Oberflächenwirkung dessen ist, was sie in ihrer Positivität zu definieren gestattet« (FOUCAULT 1971: 427).

der *Ordnung der Dinge*<sup>13</sup> kann als eine Philosophie der Sichtbarkeit umrissen werden (vgl. DELEUZE 1987; RAJCHMAN 2000). Dies meint nicht nur die zentrale Machtmetapher des oft zitierten panoptischen Systems. Sichtbarkeit als eine Strategie kann als eine zentrale Organisationsform des Machtdispositives verstanden werden. In einer darauf orientierten Leseweise Foucaults kann angenommen werden, dass »eine Art ›positives Unterbewusstes‹ des Sehens existieren müsse, welches nicht bestimmt, was gesehen wird, sondern was gesehen werden kann« (RAJCHMAN 2000: 42). Dem ›positiven Unterbewussten des Wissens‹ steht ein ›positiven Unterbewussten des Sehens‹ zu Seite. Das Episteme, die Konzeption des Symbolischen und das Machtdispositiv sind in diesem Verständnis die Kategorien der Evidenz-Erzeugung. Dass also der Sinngehalt eines Bildes sich entfalten kann verdankt sich – so verstanden – der Interrelation zwischen Sehweise, Denk- bzw. Sprechweise und materieller Praktik. So konstituiert sich aber eben nicht nur ein genereller Diskurs des Sichtbaren, sondern auch und vor allem das Subjekt selbst innerhalb dieser Strukturen. Identität, Selbstverortung und subjektives Handeln im Diskurs sind immer eingebunden in das Netzwerk der Sichtbarmachung. Ein (Bild-) Objekt wird so verstanden von einem Subjekt nicht nur einfach gesehen – das Objekt wird dem Subjekt durch einen Diskurs ›evident gemacht‹. Hier wird deutlich, wie sich die dargelegten theoretischen Konzeptionen von Repräsentationsbegriff und Sichtbarkeit als Evidenz zu einem Beschreibungsfeld der Wirkungsweisen und bedeutungsproduktiven Momente der mit Wissen ›verbundenen‹ Bilder zusammenführen ließe.

Kurz gesagt: Sichtbar werden heißt sagbar werden. Umgekehrt ist die Sicherstellung der Sagbarkeit durch den Diskurs die Voraussetzung für die Sichtbarmachung des Wissens.<sup>14</sup> Der Diskurs interagiert aus dem Wissen, das Symbolische mit dem Diskurs. Bild, Sagbares, Objekte, Zeichen und Bedeutungen sind eingespannt in ein Verhältnis der wechselseitigen Behauptung von ›Ähnlichkeiten‹, von Referenzen und Bezugnahmen, die immer ausge-

---

<sup>13</sup> Die Brisanz des Arguments liegt in diesem ›nach‹. So ist die Zusammenführung der Foucault'schen Argumente der *Ordnung der Dinge* mit dem Foucault des *Panoptismus* eigentlich illegitim – zu deutlich ist der Sprung im Werk, zu inkommensurabel die jeweiligen Denkungsweisen, zu deutlich formuliert die Relativierung des späten Foucaults gegenüber seiner frühen Schriften (vgl. FINK-EITEL 1989). Dennoch scheint mir diese In-Bezug-Setzung nicht so komplett undenkbar, als dass sie zumindest im Sinne eines skizzenhaften Arguments wie dem hier Vorgetragenen nicht gänzlich illegitim ist.

<sup>14</sup> Oder um einen solchen paradigmatischen Satz an Debatten der Bildwissenschaft anzuschließen: die Diskussion um die Dominanz von Wort über Bild (oder umgekehrt) erscheint mir in der Perspektive der Diskurstheorie eine vorgelagerte Debatte auf der Ebene der Naturalisierungsprozesse. Natürlich kann eine historische Variabilität der Relation zwischen Bild und Zeichen konstatiert werden, wie dies ja bspw. auch Stafford (1998) in ihren *Kunstvollen Wissenschaften* tut. Ebenso mag es auch sinnvoll sein, über kulturelle *a priori*s nachzusinnen, ob also bspw. die westliche Kultur den Text über die Bedeutung des Mimetischen oder Illustrativen setzt oder letztlich doch okularzentristisch (vgl. dazu auch BREDEKAMP/FISCHEL 2003) zu veranschlagen sei. All dies scheint mir nicht kommensurabel mit der Position, dass Bedeutungsgemeinschaften historisch-variabel und hochdynamisch, vor allem aber ›unsichtbar‹ und ›irrational‹ von Diskurssystemen und Dispositiven ›gesteuert‹ werden und insofern jedwede symbolische Form auf diesen zugrundeliegenden Diskursmäandern aufsitzt – und das zur Funktionalität dieses Systems das ›Wirken der Diskurse‹ sich naturalisiert. Dies hier in aller Ausführlichkeit abzuwägen und zu diskutieren ist aber nicht möglich und steht auch nicht im Kern dieses Beitrags (vgl. bspw. KRÄMER 2003).

handelt und historisch variabel sind, die aber zu ihrer Funktionalität immer die Naturalisierung brauchen, also eine Anmutung lebensweltlichen Naturhaftigkeit.<sup>15</sup>

Wenden wir diese diskurstheoretische Epistemologie wieder zurück auf die Ebene unseres Ausgangspunktes, auf die Frage wie unser Verhältnis zu einem Wissenschaftsbild wie dem des Luftpumpen-Experiments zu bestimmen ist. Foucaults Hinweis auf die Quasi-Kontinuität des Wissens bezeichnet dabei die Suggestion, ein Bild transhistorisch als Aufschreibung eines dezidierten und bestimmbaren Wissens begreifen zu wollen. Im Beispiel würde dies bedeuten, dass wir inhärent unterstellen, ein Wissen über das Vakuumexperiment würde sich über die Zeiten unverändert in dem Bild materialisieren, aufschreiben, inskribieren – kurz gesagt, dass es ein stabiles Symbolisches gäbe, das unverändert Bedeutung zu referenzialisieren verstünde.

Wenn wir nun aber das Symbolische (inklusive seines ›ästhetischen Überschusses‹) als etwas anerkennen, das variabel ist, das sich in seiner Artikulation als historisch-dynamisch erweist, das eben nicht genau eine eindeutige Codierung von Sinn in Zeichen ist – wenn nun also das Symbolische als ein System problematisiert wird, das vom eigentlichen Untersuchungsgegenstand nur gefilterte, bereits ›bearbeitete‹, vorstrukturierte Indizien übrig lässt, wie lässt es sich dann sinnvoll untersuchen? Wie kann man über Wissen nachdenken, ohne das Nachdenken wiederum in einer Sprache auszudrücken, die im Nachdenken bereits als ›defizitär‹ charakterisiert wurde? Wie kann über Dinge, die über das Subjekt selbst weit hinausgehen, nachgedacht werden (denn die Aushandlung der Bedeutungen des Symbolischen ist immer intersubjektiv), wenn das Medium dieses Ausdrucks dem Subjekt selbst eigen ist? Vor allem der letzte Punkt, der Widerstreit im Bildobjekt zwischen dem, was das Subjekt nur für sich selbst veranschlagen kann (dem subjektiven Wissen) und dem effektiven Wirken dieses Wissens jenseits des Subjekts (dem intersubjektiven Wissen einer Gesellschaft) ist ein Dreh- und Angelpunkt des poststrukturalistischen Denkens.

## 6. Der Realismus der Bilder

Dieser Konflikt markiert aber nicht nur eine entscheidende Diskussion der Bildwissenschaft (v.a. in Bezug auf die Frage, ob das Bild als Zeichensystem, als wahrnehmungsnahes Sinnesobjekt oder als wahrnehmungsnahes Zeichenkonstellation (vgl. SACHS-HOMBACH 2006) zu verstehen ist), sondern problematisiert auch die zentrale Frage der Medialitätsforschung. Das Problem resultiert in beiden Theoriediskussionen aus der zentralen Frage, wie mit

---

<sup>15</sup> Nachzuschreiben wäre hier noch, dass weder Technologien noch (isoliert zu veranschlagende) Subjekte in dieser Matrix wirklich relevante Akteure darstellen – ihre Relevanz liegt eher auf der Seite der Naturalisierung und Transparenzstiftung.

Bildobjekten umgegangen werden kann, die sich durch hohe Wahrnehmungsnähe auszeichnen. Solche ›fotorealistischen‹ Bilder – egal ob sie nun den Abdruck des Technischen in sich tragen wie bspw. die Fotografie, oder ob sie sich wie die Bilder Wrights in ihrer ästhetischen Dimension solcher Anmutung bedienen – werden als Dokumente existierender Objekte und Sachverhalte begriffen. Solchermaßen als ›realistisch‹ verfasste Bilder bedienen sich einer gegenständlichen Darstellungsfunktion, die ikonische Mittel zur Informationsspeicherung suggerieren (vgl. GRAMELSBERGER 2003). Der Charakter des Bildes als etwas Produziertes, Gemachtes oder Hergestelltes verschwindet. Egal ob wir (theoretisch) das Bild nun als etwas Zeichenhaftes veranschlagen oder mehr als etwas Apparativ-Produziertes – die »neutrale Abbildungsfunktion« (GRAMELSBERGER 2003: 57) naturalisiert den ursprünglichen Charakter des Bildobjekts zugunsten einer ›Realisierung‹.

Die Rede vom Realismus ist also mehrdeutig, insofern einmal eine Existenzannahme bezüglich der dargestellten Objekte postuliert und auf die Wahrheit des Bildes referiert wird, andermal eine Ästhetik gemeint ist, die der Ästhetik unserer Objektanschauung ähnlich ist. (GRAMELSBERGER 2003: 57)

Dass der Realismus-Charakter der Bilder offen zu Tage tritt und problematisch ist, wird wohl niemand bestreiten wollen – interessanter ist die andere Seite der Medaille. Wie veranschlagen wir das, was sich in der Naturalisierung naturalisiert? Verstehen wir das Bild per se als zeichenhaft, dann würden wir die Naturalisierung – ähnlich wie bei bestimmten text- oder sprachbasierten Operationen – als Aufhebung von Arbitrarität beschreiben. Texte kodieren Informationen linear mithilfe eines arbiträren Zeichensystems; die Funktionalität des Kodierungsprozesses (oder: der Referenzialität) ist durch seine Transparenz gewährleistet. Schwieriger aber wird es bei der Frage nach dem Bild: kodieren Bilder Informationen in ähnlicher Weise (im Sinne einer referentiellen Bildsemantik) oder kodieren sie Information analog der Objektwahrnehmung (vgl. GRAMELSBERGER 2003: 57f.)? ›Kodieren‹ Bilder überhaupt? Sind Bilder überhaupt ›Informationsträger‹ (bspw. im Sinne des Textbegriffes oder im Sinne der Informationstheorie)?

Und – ganz im Sinne der Leitfrage dieses Hefts – inwieweit muss hier auch noch von einer historischen Veränderung der jeweiligen Funktionalismen ausgegangen werden? Gramelsberger kann darauf verweisen, dass sich aktuell bspw. am Objektstatus (als einem Ankerpunkt der Bildreferenz oder Bildkodierung) eine komplexe Verschiebung ergibt: der (der ›realistischen‹ Bildkonstruktionen zugrundeliegende) Objektstatus selbst verändert sich. Gerade Computervisualisierungen markieren bekanntermaßen Bilderformen, die Objekte über die Aufrufung einer bestimmten Bildästhetik ›realistisch‹ wirken lassen, ohne dass es die Objekte (bereits) gäbe (vgl. GRAMELSBERGER 2003: 59). Solche Computervisualisierungen »sind Bilder von Theorien, die

die Welt beschreiben und sie haben mit traditionellen Bildern wenig gemein, lediglich die ikonische Präsentationsform« (GRAMELSBERGER 2003: 60).<sup>16</sup>

Ähnliches ließe sich nun sicher auch über das Wrightsche Bild des Luftpumpenexperiments sagen: es ist ein Bild über eine Theorie (oder eine Ideologie) und kein referenzielles Bild, das über eine Ähnlichkeitsbeziehung mit einem Objekt der Welt verbunden ist. Etwas polemisch zugespitzt könnte man auch sagen: Das Luftpumpenexperiment ist ein Bild, das wesentlich mehr auf ein dezidiertes Wissen, einen Diskurs der Wissenschaftlichkeit und einer spezifischen Dissidenz (Dissenter) referenzialisiert und weniger auf ein faktisches Geschehnis (die tatsächliche Vorführung). Das Bild ist einer Idee ähnlicher als einer tatsächlichen Vorführung. Als (Schnappschuss-)Dokument eines Abends (wer hat wo gegessen, was hat der Experimentator für Kleidung getragen?) ist es wesentlich weniger dienlich denn als Niederlegung und Aufschreibung eines abstrakten Wissenskomplexes (Was ist Vakuum? Was ist Glauben?). Dieser Wissenskomplex erfährt seine Naturalisierung durch die Niederlegung als Bild – in dem Sinne, als der spezifische ›realistische‹ Stil des Bilds, also seine Oberfläche, eine Ästhetik evoziert, die wir genuin als eine Ästhetik der Realisierung begreifen. Wo wir also ›naiv‹ mit an der Tischplatte des Experimentators sitzen (und dies zu tun glauben, weil wir im Modus der Ähnlichkeit Bild und Objekt der Welt aufeinander beziehen), da ›sitzen‹ wir also vielmehr eher ›im‹ Diskurs – was uns durch diese erste Ebene der ›Realisierung‹ ebenso naturalisiert wird.<sup>17</sup>

Eine solche Idee der Lesweise des Wrightschen Bildes kann natürlich (vor allem in Hinblick auf die Debatten um die Bildwissenschaft) kaum vereinheitlicht werden, geschweige denn, dass darin ein Ansatz zu finden wäre, die anhaltenden Auseinandersetzungen zwischen den Anhängern der Ähnlichkeitstheorie und der semiotisch fundierten Bildsyntaktik o.Ä. aufzulösen. Mein Argument zielt lediglich dahin, mit Derby und dem hochambivalenten Status des Bildes den Modus der Ähnlichkeit (ebenso wie den Modus kausaler Bezugnahme, vgl. dazu SCHOLZ 1991) an sich als ein Feld zu qualifizieren, in dem substantiell über das Wesen des Bildes spekuliert werden könnte. Natürlich ist der Modus der Ähnlichkeit bereits hinreichend und ausgiebig in den unterschiedlichsten Bildtheorien als zentraler (und krisenhafter) Punkt markiert worden (vgl. hier v.a. GOODMAN 1997).<sup>18</sup> Dennoch scheint mir hier der

---

<sup>16</sup> Offenkundig sind hier allerdings eher wissenschaftliche Simulationsbilder (Moleküle, Atome, Dann-Sequenzen usw.) gemeint und weniger Photoshop-Montagen.

<sup>17</sup> Die volle Ambivalenz entfaltet dieses Argument erst, wenn wir nicht von einer zugrundeliegenden diskursiven Wissensformation ausgehen, sondern von einer Vielzahl unterschiedlicher Diskursstränge und -typen, die dieses Bild als ›Theorien‹ durchzuziehen – so könnten wir hier natürlich nicht nur von einem Diskurs über Wissenschaft (als *hard science*) sondern auch von einem Diskurs wirtschaftlich-religiöser Dissidenz ausgehen, ebenso wie wir auch Elemente einer christlich-mythischen Vergänglichkeitslehre als Diskurstypus auffinden usw.

<sup>18</sup> »Tatsache ist, dass ein Bild, um einen Gegenstand repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muss; und dass kein Grad von Ähnlichkeit hinreicht, um die erforderliche Beziehung der Bezugnahme herzustellen. Ähnlichkeit ist für Bezugnahme auch nicht notwendig, beinahe alles kann für fast alles andere stehen. Ein Bild, das einen

Hinweis interessant, nicht ausschließlich den Modus der (oftmals formallogisch präfigurierten) Theoriebildung zu wählen, sondern den Begriff der Ähnlichkeit als ein diskursives (mit Foucault gedacht) sogar symboltheoretisches Prinzip zu markieren, dass dann aber gerade in der Konsequenz einer Diskurstheorie oder Epistemologie der Humanwissenschaften zu einer variablen Größe wird. So ließe sich über den Modus des Bildes unter der Prämisse der Ähnlichkeit nachdenken – wenn man Ähnlichkeit als ein gerade epistemisches und damit variables Konzept markieren würde, dass an sich substantiell für das Verständnis der Sinndimension symbolischen und intersubjektiven Handelns markiert werden würde, das aber andererseits gerade darin als historisch wandelbar und diskursiv verwoben begriffen werden könnte.

## 7. Krisen der Ähnlichkeit

Die *Ordnung der Dinge* ist als eine Geschichte der Suche nach dem Gleichen (du Mème) zu lesen. Wenn wir uns Zusammenfassungen des Buches ansehen (vgl. z.B. FINK-EITEL 1989; RUFFIG 1998), dann lässt sich das Buch als eine dreigliedrige Argumentation zur epistemischen Verschiebungen innerhalb der Wissenschaftsgeschichte lesen.

Foucaults Argument beginnt mit der Renaissance als einem geordneten (kosmologischen) Weltbild, welches sich über den Modus der Ähnlichkeit organisiert. Mikrokosmos wird mit Makrokosmos analogisiert, die Nachbarschaft der Dinge oder ihre funktionalen Ähnlichkeiten befeuern die Wissenschaften. Die Darstellbarkeit, die ›Ausprechbarkeit‹ von Wissen über Dinge wäre in einem solchen Zustand also dadurch qualifizierbar, dass sowohl dem Zeichen als auch dem Ausgesprochenen eine *Ähnlichkeit* zum Ding innewohnt. Der Begriff Ähnlichkeit kann hier schlicht als Relation zwischen zwei oder mehreren Gegenständen begriffen werden, die in einer oder mehreren, nicht aber allen Merkmalen übereinstimmen. Ähnlichkeit der Dinge zueinander beziehungsweise die Feststellung der Differenz der Dinge durch mangelnde Ähnlichkeit wird so (im Sinne der Ordnung) zu einem Instrument der Klassifikation und Taxonomie.

Mit dem Barock hört das Denken auf sich in einem so gefassten Ähnlichen zu orientieren. Nicht mehr Ähnlichkeit sondern ein ›Spiel mit Ähnlichkeit‹ (sozusagen als ein Nachhall aus ›besseren, funktionaleren Zeiten‹) prägt die Herstellung und den Umgang mit Repräsentationen (FOUCAULT 1971: 83f.) – bestes Beispiel für ein solches Spiel, ist das Trompe-l'œil.<sup>19</sup> So argumentiert

---

Gegenstand repräsentiert – ebenso wie eine Passage, die ihn beschreibt –, nimmt auf ihn Bezug und genauer noch: denotiert ihn. Denotation ist der Kern von Repräsentation und unabhängig von Ähnlichkeit« (GOODMAN 1997: 23).

<sup>19</sup> Gerade aber das barocke Trompe-l'œil, eröffnet die Schwierigkeit einer solchermaßen verfassten Denkungsweise über Bilder. Das Trompe-l'œil (als Urform des Fotorealismus) ist eine Bildpraxis, die das Bild selbst als Gegenstand/Objekt zu negieren versucht, also die totale ›Transparenz‹ des Objekts Bild herzustellen trachtet (vgl. auch FOUCAULT 1971: 83).

Foucault, dass mit dem Rationalismus in der Nachfolge Descartes' eine radikale Veränderung im Verhältnis von Wissen, Schrift und Sprache – also der Repräsentationsordnung – einsetzt. Nach Foucault ist es der *Vergleich*, der nun die Epistemologie der Ähnlichkeit ersetzt (FOUCAULT 1971: 85f).

Mit der Wende zur Klassik konstatiert Foucault hier einen ersten radikalen epistemischen Wechsel: für die Klassik muss das Modell der Repräsentation als signifikant gelten. Die auf Fakten bezogene Ordnung der Sprache rückt hier mehr in den Vordergrund: Ordnung entsteht als eine Systemmatrix von Zeichen bzw. einer systematischen Taxonomie. Die (idealisierte) Form der Wissen-Zeichen-Kopplung über Ähnlichkeit wird mit der Dominanz der Schrift brüchig: ist doch Schrift (beziehungsweise die Überführung von Sprache in Schrift<sup>20</sup>) nicht anderes als eine weitere Form der Abstraktion. Es erfolgt eine Trennung von Erfahrenem (Gesehenem) und Gelesenem, von Sichtbarem und Aussage. Die (eher quantitative) Ansammlung von Ähnlichkeitsbeziehungen verändert sich also hier zu einem als präziser erachteten, eindeutigeren Ordnen nach den Prämissen von Identität und Differenz (FOUCAULT 1971: 87). Das Ding und ›sein‹ Zeichen werden als nicht mehr aufgrund einer – durch das Subjekt wahrgenommenen und festgestellten – Ähnlichkeit geordnet, sondern das Ding und seine Zeichen werden auf der Basis des Vergleichs in eine Hierarchie der unterschiedlichen Beziehungen überführt. Ordnung entsteht nun nicht mehr aus einer direkten Relation von Ding und Symbol, sondern Ordnung entsteht jetzt aufgrund einer ›Skalierung‹ der unterschiedlichen Beziehungsformen von Ding und Symbol. Beispielhaft wäre hier die Linné'sche Nomenklatur der modernen botanischen und zoologischen Taxonomie zu nennen.

Diese Entwicklung ist erkennbar eine Konsequenz aus dem Erstarren der Schrift selbst, eine Konsequenz aus der Erkenntnis, dass das Schreiben eine Form des abstrakten und codierten Operierens mit Zeichen selbst darstellt. Daraus resultiert auch die Erkenntnis, dass das Zeichen mit dem Gesagten wie mit dem Ding selbst nur in einer ›künstlichen‹ und vereinbarten Relation steht – die ›Entdeckung‹ der Arbitrarität (FOUCAULT 1971: 96). Das Wissen der Zeichen verändert sich konsequenterweise. Ebenso wie sich die Ordnung der Dinge wie auch die Ordnung der Zeichen verändert.

Dieser Prozess wird aber maßgeblich getragen durch eine Form der Rationalisierung der Welt selbst; die Welt (beziehungsweise das von der Welt zu unterscheidende Wissen über die Welt) wird ›logisch‹ und ›rational‹ verstanden. Das Zeichen und der Gebrauch der Zeichen entstehen aus Gewissheiten, das es keine unbekanntes oder magischen Zeichen (ebenso wenig wie es ein dem Subjekt nicht erschließbares, unbekanntes oder magisches Wissen) mehr gibt. Das ›künstlich-rationale‹ Zeichen entsteht aus einer Art der Entzauberung der Welt. Da nun die Verbindung von Welt und Zeichen (scheinbar) rational und logisch geworden ist wird die Verbindung von Zei-

---

<sup>20</sup> ...oder als Prozess der mehrfachen Abstraktion noch präziser darstellbar als die Überführung von subjektiv Gedachtem in intersubjektiv Gesprochenes in intersubjektiv und konventionalisiert Geschriebenes.

chen und Zeichenobjekt nun auch variabler und offener. Die Naturabhängigkeit des Zeichens ist bi-variant: entweder sie sind natürlich oder arbiträr. Sie ist aber nicht mehr magisch und nicht mehr aus der Ähnlichkeit alleine begründet.

Natürlich ist auch dies die Suche nach einer ›Ähnlichkeit‹ oder der Ordnung des Gleichen – allerdings unter historisch so veränderten Bedingungen, dass es sich verbietet von ›Ähnlichkeit‹ zu sprechen. Vielmehr scheint die andere Seite der Ähnlichkeit, die Differenz, die Vorherrschaft zu übernehmen. ›Repräsentation‹ wird hier nun zu einem Begriff, der das Zeichen als zweigeteilt begreift. Das Zeichen enthält (so argumentiert Foucault mit Rückgriff auf die *Logik von Port Royal*) zwei Vorstellungen: »die eine von dem Ding, das repräsentiert, die andere von dem repräsentierten Ding« (FOUCAULT 1971: 98). Ein naheliegendes Beispiel für diese Doppelstruktur ist das Bild selbst: »In der Tat hat das Bild nur das zum Inhalt, was es repräsentiert, und dennoch erscheint dieser Inhalt nur durch eine Repräsentation repräsentierbar« (FOUCAULT 1971: 99).

Dennoch ist es im alltäglichen und intuitiven Gebrauch von Bildern aktuell ein ›Gefühl‹ eines auf Kausalität und Ähnlichkeit begründeten Zusammenhangs zwischen Objekt/Welt und Bild, dass die Idee der Referenz und der Ordnung begründet. Was wir im Bild zu sehen glauben, ist etwas, das ›ähnlich‹ ist mit etwas, was wir jenseits des Bildes gesehen zu haben meinen; etwas, das wir der Kategorie des ›Gleichen‹ zuordnen. Dass dies aber weder hinreichende noch ausreichende Qualitäten zur Definition zwischen Objekt und Zeichen sind, ist mehrfach gezeigt worden (vgl. SCHOLZ 1991).<sup>21</sup> Zudem kommt nun mit Foucault die Erkenntnis hinzu, dass der Modus der Ähnlichkeit (im Sinne der Repräsentation o.Ä.) historisch produziert und damit variabel ist. Entscheidend scheint jedoch vor allem dieses: dass es ein Konzept des Symbolischen, Bildlichen, des Beutenden und Zeigenden gibt, welches intuitiv funktional veranschlagt wird und eines, dass der genauen Betrachtung der Logik und Funktion entspringt – eine ›Theorie‹ und eine ›Praxis‹ des Zeichens, und des Bildes. Dieser ›naive‹ und internalisierte Gebrauch lenkt aber auch die Aufmerksamkeit auf Rezeptions- und Aneignungsprozesse von Bildern und lässt die Herstellungsgeschichte (zunächst) in den Hintergrund treten. Was mir hier entscheidend scheint, ist diese Naturalisierung des Arbiträren und Diskursiven, das die Funktionalität aller Operationen am Bild sicherstellt. Sichtbar-Werden und Sagbar-Werden sind aufeinander bezogene Operationen – gerade aber das Prozessuale daran, das ›Werden‹, ist der Faktor, der sich verunsichtbart.

---

<sup>21</sup> »Ähnlichkeit ist reflexiv und symmetrisch, überdies normalerweise eine graduelle Angelegenheit. Auf die Relation zwischen Bild und Abgebildetem trifft dies alles nicht zu« (SCHOLZ 1991: 18). »Die Kausalrelation ist nur eine Beziehung zwischen zwei bestimmten einzelnen Entitäten. Die kausale Theorie ist daher auf singuläre Bilder wie Portraits zugeschnitten. Wie ein Bild ein generelles Zeichen sein kann, kann sie augenscheinlich nicht erklären« (SCHOLZ 1991:71).

## 8. Hands On

Kehren wir zu unserem Ausgangspunkt zurück, zur Frage danach, was das Verhältnis von einem natur- oder laborwissenschaftlichen Bild zu ›(s)einem Wissen‹ ist. Wie organisiert sich die Sichtbarkeit von Wissen? Lässt sich aus den anfänglichen Thesen Staffords, der Polemik gegen Kemp, dem Bildbeispiel, den Ausführungen zur diskursiv-epistemischen Verschiebung des Ähnlichkeits-Begriffs eine Quintessenz bilden, die auf eine Aussage zur spezifischen Bildlichkeit der Moderne hinführt? Am ehesten lässt sich meines Erachtens noch von der These Staffords und über die Arbeiten Wrights eine Brücke schlagen zu aktuellen Visualisierungsformen und Methoden der Darbietung von Wissen. Die Stafford'sche ›Sinnestechnologie‹ ist ein prägnanter Begriff um eine Form der ›Aufschreibung‹ von Wissen in visueller Form zu beschreiben. Wenn darüber zu spekulieren wäre,<sup>22</sup> wie sich ein Episteme der Nachmoderne in Bezug auf die Darbietung des Wissens im Symbolischen beschreiben ließe, so wäre mein Vorschlag, das Körperliche als eine wesentliche Größe in diese Überlegungen mit einzubeziehen.



Abb. 3:  
Kids use a vacuum chamber and a balloon at the Chabot Space & Science Center in Oakland.  
Photo: Chabot Space & Science Center / SF.  
<http://www.sfgate.com/thingstodo/article/Mission-to-Mars-at-Chabot-Center-3214041.php> [letzter Zugriff: 14.12.2015]

<sup>22</sup> Und es kann natürlich nur spekuliert werden über etwas Diskursives und Epistemisches, dem man selbst – schreibend – angehört.

Abbildung 3 zeigt Kinder in einem Science Center, die selbst ein Vakuum-Experiment durchführen. Aus nachvollziehbaren Gründen wird in der Glasglocke nicht eine Taube oder ein Kakadu dem Vakuum ausgesetzt, sondern ein mit Luft gefüllter Ballon.<sup>23</sup> Wesentlich erscheint mir hier nicht die Idee des Fotografischen oder ein kunstwissenschaftlich-interpretatorischer Blick auf den Bildaufbau (wenngleich das mittlere Kind sicherlich in einer sehr prägnanten Haltung der *curiositas* anzutreffen ist) – bedeutsam erscheint mir die Geste des links im Bild befindlichen Mädchens. Sie ist dabei die Glasglocke zu berühren. Damit erfüllt sie den Bildungsauftrag eines Science Centers: sie berührt ein Artefakt und wird (so die Hoffnung) im Vollzug, in der praktischen Handlung, in der Performanz der Ausführung Wissen internalisieren. »Hands-on« ist die Parole für ein solches didaktisches Konzept, das strukturbildend für die Industrie der Science Center ist (vgl. BERGERMANN 2004).

In diesen Installationen kann nachvollzogen und eingeübt werden, wie Naturgesetze funktionieren; die Handlung der Besucher setzt den Ablauf der Installation in Gang. Kontrollierbarkeit, Beobachtbarkeit, Wiederholbarkeit, auch Variierbarkeit sind Kriterien für empirische Forschung und für »Wissen«. Meist sind Experimente an Alltagswahrnehmung angelehnt und verändern sie in wenigen Elementen, so dass der Schritt, nach dem Lesen der Erklärungstafel das Abgelaufene zu »verstehen«, eher klein ist [...] und der mögliche Widerspruch zwischen der Intuition und dem Erlernen der Ausstellungs-Apparate minimiert bzw. vergessen werden kann. (BERGERMANN 2004: 105f.)

Hands-on markiert hier nun einen Übertritt vom Bilderwissen, von der visuellen Bildung hin zu einer Bildung im Vollzug, am Objekt – an der Tischplatte der Authentizität. Natürlich ist ein solches Bildungskonzept nicht typisch modern – es kann sehr einfach auf beispielsweise die philanthropische Bildungsbeziehung (beispielsweise Johann Bernhard Basedows Arbeiten) zurückgeführt werden, oder auch auf eine Didaktik nach Comenius (vgl. NOHR 2012b). Das Zeitgemäße daran ist vielleicht eher die Prozessualität aus der diese Bildungspraxis entsteht: aus einem Misstrauen dem Bild gegenüber und einem Versuch, über eigene Teilhabe das zu bezeugen, was hier als »Wissen« aufscheint. Es ist auch eine Reaktion auf die Überwindung dessen, was mit dem einleitenden Beispiel Kempes aufgerufen wurde: eine vermeintliche Verselbstständigung des Bildes hin zu einer rein funktionalen und nicht länger »sinnlichen« Entität. Eine »aufklärerische« Didaktik versucht hier, Bildung nicht mehr an ein krisenhaft gewordenes Bild zu koppeln, ein Bild, das als entreferenzialisiert und nicht länger auf seinem »Sinn« bezogen begriffen wird.

Zeugenschaft ist die diskursive »Stellgröße«, die hier aufgerufen ist, die Relation von Ding und Bezeichnung, Ding und Wissen zu testieren. Der Modus der Sichtbarkeit erscheint inflationiert und bedarf einer legitimierenden Größe. »Selbermachen« wird hier also nicht nur zur politisch-emanzipatorischen Geste erhoben, sondern scheint auch in Sachen des infrage gestellten Objektivitätsideals, aber auch den problematischen Realismusbegriff des Bildes zu versöhnen »– vorausgesetzt, es bestehe eine umfassende Ana-

---

<sup>23</sup> ...der sich bei schwindendem Außendruck spektakulär aufbläht und den Glaskolben füllt.

logiebeziehung zwischen der Erfahrbarkeit der Dinge und den Dingen« (NOHR 2012b: 107). Dass sich nun aber diese ›Analogiebeziehung‹ unschwer in den aufgeworfenen Strang sich verändernder Ähnlichkeits- und Differenzentwürfe eingliedern lässt, dürfte unschwer nachzuvollziehen sein. Die Didaktik des ›hands-on‹ substituiert (vorgeblich) das krisenhafte Bild, das Symbolische oder schlicht die Aufschreibung aus der Frage nach dem Wissen; es bleibt aber ebenso eine Naturalisierungstechnik unter anderen.

In ihrer kunstvollen Wissenschaft erhoffte Stafford noch eine Rückkehr zur Bildkultur beispielweise des Barocks.<sup>24</sup> Sie konstatiert eine Bildfeindlichkeit in der (schulischen) Ausbildung, die sie als typisch für ein an der textbasierten Aufklärung orientierten Bildung begreift, die die Bilder (noch zumal die technischen und technologischen Bilder) zum Spektakel, zur niederen sensuellen Affektion diskreditiert. Eine solche Diskreditierung – so Stafford – des (technischen und reproduzierbaren) Bildes scheint einerseits von einer Technikdystopie befeuert, die – andererseits – zu einer Betonung des diskursiv-textuell Interpretierenden führt.

Eine Geschichte der visuellen Objektivität (wie sie eben eine naturwissenschaftliche Bildpraxis für sich beansprucht)<sup>25</sup> kann in einem solchen Kontext nur als defizitär erscheinen und am Diktum (cartesianischer) Wahrheit- oder Erkenntnisphilosophie nur scheitern. Pointiert gesprochen, würde sich die postmoderne Bildkritik und die moderne Technikkritik hier zu einer Fortsetzung des cartesianischen Modells des Arbiträr-Symbolischen verbinden. Der daraus resultierenden Betonung der Interdependenz von Sprache und Wissen setzt Stafford ihren Wunsch entgegen, zur Bilderlust des Barocks zurückzukehren.<sup>26</sup> Vielleicht kann man mehr als 10 Jahre nach Staffords Text dahingehend relativieren, dass sich zwar erkennbar eine Gegenbewegung zur cartesianischen Textdominanz etabliert, dass diese Gegenbewegung aber offensichtlich nicht durch das barocke Modell der Bildlust befeuert wird, sondern durch die Lust an der körperlichen Teilhabe, die zunächst wie die Suspendierung des Symbolischen an sich wirkt. Wer etwas berührt, um es zu begreifen, der zweifelt am Sichtbaren und Sagbaren; der sucht das Gleiche und Ähnliche in der tatsächlichen Haptizität, der Handlung, im Vollzug, in der Erfahrung der Unmittelbarkeit. Klar ist aber auch, dass eine solchen ›Berührung‹ nur ein Effekt der oben erwähnten ›(Bild-)Praxis‹ und nicht der ›Theorie‹ ist – dass also diese Handlung nur vorgeblich funktional sein kann. In einer

---

<sup>24</sup> »Meine These lautet, daß wir im Begriff stehen, zur mündlichen und optisch orientierten Kultur der frühen Neuzeit zurückzukehren, obschon unsere Bildwelt heute, da es Computer und Roboter gibt, heterogener, fragmentierter, unbegrenzter und schneller ist« (STAFFORD 1998: 310).

<sup>25</sup> Zur Variabilität des Objektivitätsbegriffs in Bezug auf natur- und laborwissenschaftliche Visualisierungspraktiken vgl. DASTON/GALISON 2007.

<sup>26</sup> Um dem Eindruck entgegen zu treten, Staffords Arbeit ließe sich auf die Frage nach differenten Modellen visueller Bildung zusammenfassen, sei an dieser Stelle auf die eigentliche Stoßrichtung ihrer wissenschaftlichen Arbeit hingewiesen. Es gehe ihr – so fasst sie das an anderer Stelle zusammen – in ihrer Arbeit maßgeblich um zwei Ziele: »The first is my concern to expose the ›originary‹, essentialist, and linguistic metaphors that propelled many major eighteenth-century theoretical endeavours« (STAFFORD 1997: 41); das zweite ist eine möglichst umfassende Untersuchung der ›Selbsteinschreibung der Natur‹ mit dem Ziel, ein anti-anthropozentrisches Modell der (Selbst-)Verbildlichung der Natur zu entwerfen (STAFFORD 1997: 43).

entnaturalisierten und die Transparenzeffekte eliminierenden Betrachtungsweise des ›hands-on‹ wird deutlich, dass die Anmutung der Funktionalität und deren Evidenz wiederum ›nur‹ ein Effekt des Diskurses ist.

Im Übergang zur Moderne greift das an der Tischplatte der Authentizität sitzende Subjekt beherzt zu, wo die Wrightsche Familie noch stumm zusehend das Schicksal der Taube sich ereignen lässt. Dennoch – auch wenn sich das Bild des Experiments zugunsten eines Modus der Teilhabe (latent) verabschiedet haben mag – derselben Ordnung der Dinge gehören die Dinge (und Subjekte) des Experiments immer noch an.

*Rolf F. Nohr (Dr. phil.) ist Professor für Medienästhetik/Medienkultur im Institut für Medienforschung (IMF) der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig.*

## Literatur

- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*. Paderborn [Fink] 2001
- BERGERMANN, ULRIKE: Schöner wissen. Selbsttechniken vom Panorama zum Science Center. In: NOHR, ROLF F. (Hrsg.): *Evidenz – ›... das sieht man doch!‹* Münster [LIT] 2004, S. 90-124
- BOGEN, STEFFEN: Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 52-67
- BREDEKAMP, HORST; ANGELA FISCHEL; BIRGIT SCHNEIDER; GABRIELE WERNER: Bildwelten des Wissens. In: BREDEKAMP, HORST; GABRIELE WERNER (Hrsg.): *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*. Bd. 1,1: Bilder in Prozessen. Berlin [Akademie Verlag] 2003, S. 9-20
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- BUSCH, WERNER: *Josef Wright of Derby. Das Experiment mit der Luftpumpe. Eine Heilige Allianz zwischen Wissenschaft und Religion*. Frankfurt/M. [Fischer] 1986
- DASTON, LORRAINE; PETER GALISON: *Objektivität*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- DELEUZE, GILLES: *Foucault*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1987
- FINK-EITEL, HINRICH: *Foucault zur Einführung*. Hamburg [Junius] 1989
- FOUCAULT, MICHEL: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1971
- GARDINER, JULIET; NEIL WENBORN (Hrsg.): *The History Today. Companion to British History*. London [Collins & Brown] 1995
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997

- GRAMELSBERGER, GABRIELE: Die Ambivalenz der Bilder. In: REHKÄMPER, KLAUS; KLAUS SACHS-HOMBACH (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen*. Köln [Halem] 2003, S. 55-64
- KEMP, MARTIN: *Bilderwissen. Die Anschaulichkeit naturwissenschaftlicher Phänomene*. Köln [DuMont] 2003
- KRÄMER, SYBILLE: Textualität, Visualität und Episteme. Über ihren Zusammenhang in der frühen Neuzeit. In: LACHMANN, RENATE; STEFAN RIEGER (Hrsg.): *Text und Wissen, Technologische und anthropologische Aspekte*. Tübingen [Narr] 2003, S.17-28
- KRIFKA, SABINE: *Wright of Derby. Schauplätze der Wissenschaft*. Aachen [Wissenschaftsverlag] 1996
- MEYER, LAURE: *Englische Landschaftsmalerei. von der Renaissance bis heute*. Paris [Finest S.A./Editions Pierre Terrail] 1993
- NOHR, ROLF F.: Sprudelnde Ölquellen, denkende Gehirne und siegreiche Spermien. Die Produktion von Evidenz (und deren Theorien). In: CONRADI, TOBIAS; GISELA ECKER; NORBERT O. EKE; FLORIAN MUHLE (Hrsg.): *Schemata und Praktiken*. Paderborn [Fink] 2012a, S. 37-64
- NOHR, ROLF F.: Nützliche Bilder. Bilddidaktik und das Mäandern der Diskurse. In: MÖßNER, NIKOLA; DIMITRI LIEBSCH (Hrsg.): *Visualisierung und Erkenntnis. Bildverstehen und Bildverwenden in Natur- und Geisteswissenschaften*. Köln [Halem] 2012b, S. 148-177
- AJCHMANN, JOHN: Foucaults Kunst des Sehens. In: HOLERT, TOM (Hrsg.): *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln [Oktagon] 2000, S. 40-63
- RUFFING, REINER: *Michel Foucault*. Stuttgart [UTB] 2008
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. 2., leicht verb. Aufl. Köln [von Halem] 2006
- SCHOLZ, OLIVER: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg [K. Alber] 1991
- STAFFORD, BARBARA MARIA: *Body criticism. Imaging the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge [MIT Press] 1997
- STAFFORD, BARBARA MARIA: *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der lustvollen Bildung*. Dresden [Verl. der Kunst] 1998

Rolf Sachsse

## **Medien im Kreisverkehr. Architektur – Fotografie – Buch**

Gebäude gehen, Fotos bleiben  
(SCHUMACHER/SCHNEIDER 2003)

### **Abstract**

The article looks at the exchange between three media of art: the architecture, the photography, and the book. After architecture's disposal of durability as its main feature, media such as photography and the book advanced to be the major carriers of all messages of building. A model for the exchange of these media among themselves the circle can be adopted, and as the parameter of any comparison the size was chosen: the built in relation to the draughted design and its publication, then the size of the single photograph and the photo book which can reach enormous measures especially in the field of architectural photography. In the end, there is a new order awaiting for the analogue image media by its digital presentation in the internet.

Der Text betrachtet den gegenseitigen Austausch dreier Medien von Kunst: die Architektur, die Fotografie und das Buch. Nachdem sich die Dauerhaftigkeit von Architektur als ihr wesentliches Merkmal unter allen anderen Künsten erledigt hat, sind Medien wie die Fotografie und das Buch zum wichtigsten Träger aller Botschaften des Bauens geworden. Für den Austausch dieser Medien wird das Modell eines Kreises angenommen, und der Parameter eines Vergleichs ist im vorliegenden Fall die Größe: das Gebaute in Relation zum zeichnerisch Entworfenen und seiner Publikation, dann die Größe der einzelnen Fotografie und des Fotobuchs, das gerade bei der Darstellung von Architektur enorme Ausmaße erreichen kann. Am Ende steht die Neuordnung dieser analogen Bildmedien durch die digitale Präsentation im Internet.

Von den Vorsokratikern über Vitruv und Alberti bis in die 1960er Jahre hinein lernten alle Bildungsbürger/innen, dass die Architektur die Mutter aller Künste sei – und nun dies: Zwei erfolgreiche Architekten verdrehen die alte Metapher, dies zudem in einem Wettbewerbs-Ergebniskatalog, und selbst dort nicht als Generalthese, sondern sorgsam versteckt in den Selbstanzeigen, die von den Veranstaltern (darunter dem Autor dieser Zeilen) als Sponsoring dankbar angenommen und in den Abspann verschoben werden. Der Satz markiert den Endpunkt einer Entwicklung, die zur Architektur- wie zur Bildtheorie gehört und in einer – möglicherweise – unendlichen Selbstreproduktion technischer Medien mündet; sie sei im folgenden anhand eines Parameters geschildert. Dass die dieser Entwicklung zugrunde liegende Medialisierung von Architektur nicht nur analog funktioniert, wie es in den beiden anderen Medien des behaupteten Kreisverkehrs angelegt ist, sei am Ende dieses Versuchs angedeutet.

Friedrich Kittler hat 1994 in einem Vortrag seine eigene Version der Umkehrung von Architektur und Information ausgebreitet, indem er seine LötKolben-Versuche im Hardware-Selbstbau – durchaus mit der Anleitungsliteratur konform – als Informations-Architekturen bezeichnete (vgl. KITTLER 1994). Das wiederum schärft den Blick auf Darstellungen geplanter und gebauter Architekturen: Wer möchte schon bezweifeln, dass es zwischen der Ansiedlung von Chips und Kondensatoren auf einer Leiterplatte und den kantigen Aufbauten der Mendelsohn'schen Hutfabrik in Luckenwalde – mindestens in der zeichnerisch visionären Vorwegnahme – keine strukturellen Ähnlichkeiten gäbe? Das metaphorische Spiel ist eröffnet, Platons Höhle auch nicht allzu weit entfernt; doch um die einfache Übertragung formaler Konstanten kann es sich medien- wie bildgeschichtlich wohl nicht handeln. Daher sei im Folgenden ein dreistufiger Weg vorgeschlagen, dem Kreis der Medien zu folgen und gelegentlich eine Ausfahrt zu finden: Zunächst soll ein Klärungsversuch zur Medialität von Architektur vorgenommen werden, und zwar am offensichtlichsten Aspekt der Wahrnehmung, der Größe, hier also der Relation von realer Größe und Abbildungsgröße. Dann sei der reproduktive Charakter der Fotografie auf die spezielle Darstellungsaufgabe der Architektur bezogen, und schließlich kann die Widerstandsfähigkeit des Mediums Buch gegen viele digitale Bedrängungen konstatiert werden, dies insbesondere am Beispiel des Künstlerbuchs mit Architekturfotografie.

Mit der frühen Neuzeit wird die Ökonomie des Bauens vom Bauherrn als direktem Auftraggeber zum Anbieter baulicher Dienstleistungen verlegt: Schon die Bauhütten des späten Mittelalters warben sich die Architekten gegenseitig ab, und mit der Einführung feudaler Herrschaften samt ihrer Repräsentation in großen Wohnsitzen wird das Bauen zu einem Moment des Wettbewerbs zwischen Bauherren wie zwischen ihren Architekten – mit dem Ergebnis einer zunehmenden Notwendigkeit der Verbildlichung von Bauvorhaben, -entwürfen und -mustern.<sup>1</sup> Da es in diesen Wettbewerben neben den

---

<sup>1</sup> Zu einer formalen Begründung dieser These vgl. TZONIS/LEFAIVRE 1987.

Gewinnern immer auch viele Verlierer gibt, entsteht seit dem 17. Jahrhundert eine nur durch Mappenwerke und Bücher vermittelbare »Architektur, die nie gebaut wurde« (PONTEN 1925). Dass die Qualität dieser reinen Bildarchitektur hoch war, veranschaulicht die nächste Drehung dieser Wettbewerbsschraube: Für hoch renommierte Preise wie den ›Concorso Clementino‹ wurden alsbald vollkommen unbrauchbare Aufgaben vergeben – etwa eine *Villa für drei Persönlichkeiten gleichen Ranges* –, um allein utopische Lösungen zu erhalten, die nie der Realität Konkurrenz machen könnten (vgl. KIEVEN 2011). Spätestens hier haben sich die Bilder und damit die Medien gegenüber jeder baulichen Realisation verselbständigt.

Mit der flächendeckenden Einrichtung von Architekturausbildungen auf der Basis des Ingenieurwesens – im Unterschied zu, aber doch auch mit Berücksichtigung der Grundlagen der Beaux-Arts-Ausbildung französischer Prägung – wächst die Anforderung an visuelle Vergleiche von baulichen Lösungen aller Probleme (vgl. NERDINGER/BLOHM 1993). Die Zeichnung, der Stich von Grund- und Aufriss, die farbige Lithografie erhalten einen neuen Stellenwert allein dadurch, dass sie nicht mehr zur Selbstvergewisserung im Entwerfen dienen, sondern auch als Vorlage zum Studium unterschiedlicher Formen und Funktionen (vgl. NERDINGER/ZIMMERMANN 1986). Der Fotografie kommt in diesem Kontext eine Doppelrolle zu, da sie einerseits ein quasi objektives Aufnahmeverfahren darstellt, andererseits eine relativ bequeme Reproduktionstechnik mitbringt, die sich für unterschiedliche Arten des Unterrichts und Selbststudiums eignet. Fotografie ist zugleich das alsbald wichtigste Medium des Archivs und wird damit zur unabdingbaren Voraussetzung aller jener Tendenzen der Architektur, die unter dem Begriff der Moderne zusammengefasst werden (vgl. SACHSSE 1997).

Die als Erweiterung des lithografischen Druck- und Reproduktionsverfahrens erfundene Fotografie wird erst zum Medium, nachdem ihr Bilddruck ebenso einfach und billig gelingt wie zuvor der Druck von Texten und Holz- oder Metallstichen. Seither sind fotografisch illustrierte Bücher zur Architektur ein ebenso populärer wie selbstverständlicher Bestandteil der medialen Kommunikation über Gebautes oder modellhaft Realisiertes (vgl. ELSEER/SCHMAL 2012). Im alltäglichen Gebrauch dieser Werke, insbesondere ihrer populären Formen, wird gemeinhin nicht zwischen der fotografischen Ansicht und dem von ihr Repräsentierten unterschieden, obwohl gerade diese Differenz für die Wahrnehmung von Architektur entscheidend ist. Die doppelte Indexialisierung, die jede Fotografie leistet – einmal als Index ihrer selbst und zum zweiten als Referenz der Realität des Abgebildeten (vgl. SACHSSE 2004) –, wirkt im Bezug auf Architektur fatal: Wer die Fotografie eines Gebäudes anschaut, hat es noch lange nicht erlebt, begangen oder begriffen. Und doch schiebt sich die fotografische Bildwirklichkeit vor alle eigene Wahrnehmung. Ganz so einfach ist dieser Prozess aber auch nicht: Je hochwertiger ein Medium erscheint, desto glaubwürdiger werden die Darstellungen. Als illusionistisches Verfahren ist diese Wertstellung dem Barock mit seinen Goldauflagen, Beleuchtungsspielen und auskragenden Stukkaturen ebenso geläufig

gewesen wie dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert mit den Interieurs seiner Opernhäuser (vgl. SACHSSE 2010).

Die Referenz auf die Lithografie und andere Druckverfahren ist dabei mehr als eine quellenkritische Ergänzung bisheriger Mediengeschichten der Fotografie; sie legt einige grundsätzliche Bedingungen der Wirklichkeitsschilderungen durch dieses ›technische Bildmittel‹ fest, die gerade im Bereich der Wiedergabe von Architektur und Elementen der Dingwelt bedeutungsvoll sind (vgl. STEINERT 1973). Die erste dieser Bedingungen war eine möglichst feine Linienzeichnung, die zudem in Abklatsch wie Kamerabild von der manuellen Tätigkeit und ihren Unzulänglichkeiten weitestmöglich abzukoppeln und damit als industrielle Produktion zu etablieren war (vgl. DIDI-HUBERMAN 1999). Die zweite Bedingung ist durch die mimetische Qualität der Raumschilderung gegeben, also durch Schattenbildung, Hell-Dunkel-Valenzen und Schraffuren. Die Abhängigkeit der fotografischen Arbeit vom Licht spiegelt sich vor allem in den frühen Debatten um die Findung des Namens (vgl. BATCHEN 1993) – und wird heute interessanterweise wieder um die dieses Medium ablösenden Verfahren geführt, nun allerdings ohne direkten Bezug auf das Licht (vgl. ROMER 2005). Die dritte Bedingung wurde durch die Fotografie ein Jahrhundert lang nur sehr unvollkommen erfüllt, weil ihre prinzipielle Grundlage ebenfalls erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts erkannt und beschrieben wurde: die Farbe bzw. die Wiedergabe von ›natürlichen Farben‹, also einer Farbwirkung, die dem Durchschnitt dessen entspricht, was das menschliche Auge in der Natur wahrnimmt (vgl. OP TEN HÖVEL 1981).

Die Geschichte des Fotobuchs ist zur Zeit der Abfassung dieser Zeilen Gegenstand einer ganzen Flut von Publikationen, die hier nicht weiter erörtert werden sollen, auch nicht im Bezug auf die Rezeption von gedruckten Bildern zwischen Index und ästhetischer Eigenart.<sup>2</sup> Im Hinblick auf die Darstellung gebauter Realität war Größe zu allen Zeiten ein wichtiges Kriterium, von den riesigen Mappenwerken barocker Architekten und Antiquare wie Gianbattista Piranesi (vgl. MILLER 1994) über die Mammutfotografien für US-amerikanische Eisenbahnunternehmer (vgl. BAKER 1991) und Frank Lloyd Wrights Band mit Zeichnungen unter dem Titel *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* sowie dem gleichnamigen Fotoband, der diesen Zeichnungen nachgestellt wurde (vgl. WRIGHT 1911),<sup>3</sup> bis zur den Architektenmonografien der 1920er Jahre mit ihren verhältnismäßig großen Bildtafeln (vgl. JAEGER 1998). In den 1950er und 1960er Jahren waren internationale Architekturzeitschriften ebenso großflächig wie viele Baumonografien und Sammelbände zur Moderne; am Ende dieser Entwicklung stehen zwei radikal entgegengesetzte Phänomene: einerseits diverse zeitungartige Großpublikationen der Wiener Aktionisten in Architektur und Performance um 1970 (vgl. ECKER/HILGER 2011; BADURA-TRISKA; KLOCKER 2012), andererseits der Fotograf und Verleger Yukio Futagawa mit

---

<sup>2</sup> Vgl. hierzu: DICKEL 2008; FERNÁNDEZ 1999; FOSTER/HEITING/STUHLMAN 2007; HEITING/JAEGER 2012; PARR/BADGER 2006; WIEGAND 2011.

<sup>3</sup> WRIGHT: 1911a; WRIGHT 1911b. Von beiden Bänden existieren diverse Nachdrucke, die die Verwechselbarkeit der Titel nicht auflösen.

seiner *Global Architecture (GA)*, die nach einer Zeitschriftenkonzeption in den 1980er Jahren zu einer monografischen Buchreihe wird (vgl. WHITE 1990).

Mit dem Drang zur Größe gehen Bildelemente einher, die die erwünschte Unmittelbarkeit einer medialen Anschauung – als Ersatz für den tatsächlichen Besuch der (noch immer) gebauten Architektur – unterstützen: Extrem knapp angeschnittene Blicke auf Fassadenteile ersetzen das Gesamtbild; mit Lichteffekten überhöhte Details minimieren die Überschaubarkeit der Volumina, aus denen ein Gebäude besteht. Hinzu kommen Entlehnungen aus Bildformen anderer Gattungen in der Fotografie wie dem Bildjournalismus – durch grobe Rasterung und hartes Schwarzweiß – oder dem Portrait – durch radikal subjektive Interpretationen des baulichen Entwurfs. Allerdings bleiben in GA die Senkrechten ebenso erhalten wie die kleinen Zeichnungen von Grund- und Aufriss, die bis dato immer zu einer Architekturpublikation gehört hatten; auch wird die Unschärfe fotografischer Abbildungen nur sehr selten und gezielt eingesetzt.

Alles in GA ordnet sich der schieren Größe des Druckwerks unter – dieser Trend setzt sich nicht nur im Architekturfotobuch fort. Nun ist Größe sowohl in der Fotografie wie in der Architektur wie im Buchwesen eine Sache der Proportion und Relation (vgl. TASCHEN 2007). Unter Bücher seien in diesem Zusammenhang Verlagswerke verstanden, die in größerer Auflage und ohne vorab fest definierte Distribution produziert werden. Große Bücher beruhen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts oft auf Mappenwerken; die meisten als Buch vertriebenen Werke waren nichts anderes als am Ende von Mappenlieferungen gebundene Sammelwerke, wie etwa das Werk Johann Franz Michiels vom Kölner Dom (vgl. NEITE 1989).

Die Entwicklung der Buchproduktion weist jedoch gerade im Bereich architektonischer Darstellungen um 1900 einige Erweiterungen auf, die in die Richtung einer Modernisierung deuten. Die farbige Abbildung in der Fotografie wird nahezu zeitgleich durch die eigentliche Fototechnik wie durch die Drucktechnik ermöglicht, was eine eigenartige Parallelität unterschiedlicher Mediennutzungen erzeugt: Zum einen bleibt die eigentliche Farbfotografie eine extrem schwer praktikierbare Kunst weniger Spezialisten, zum anderen wird durch die Chromolithografie – dem mehrfarbigen Überdrucken schwarzweißgrauer Bilder – ein Teil der fotografischen Bildwelt aufgefaltet, der in seiner Bedeutung bis heute kaum genügend gewürdigt scheint (vgl. OP TEN HÖVEL 1981). Große und extrem teure Bildwerke wie die dreibändigen *Trésors du Louvre* des Fotografen und Verlegers Léon Vidal aus den Jahren 1872 bis 1875 markieren den Anfang der farbigen Lithografie auf fotografischer Grundlage – bei diesem Werk mit bis zu fünfzehn Farben pro Blatt, darunter Gold und Silber – und am Ende stehen billige Karten und Sammelbilder, die von nur wenigen großen Druckereien quasi als globales Monopol vermarktet werden (vgl. KÖNIGSDORF 1990).

Die medial größte Verschiebung im Angebot und Gebrauch fotografisch illustrierter Bücher zur Architektur ergibt sich einmal mehr aus der Möglichkeit, autotypisch gerasterte Bilder direkt zu drucken und nicht mehr als

Fremdkörper einkleben zu müssen – obgleich auch diese Praxis bis in die 1960er Jahre für aufwändig gedruckte Farb reproduktionen Standard blieb. Unter den ersten Bildbänden mit Autotypie-Rasterbildern hoher Qualität fand sich die dreibändige Ausgabe von Hermann Muthesius' Werk über die englische Villen- und Stadthaus-Architektur von 1904 (vgl. MUTHESIUS 1904). In der Opulenz seiner Illustration demonstriert dieses Werk jene Grundlage der Lebensstil-Reform großbürgerlicher Existenz, wie sie eben auch von den Zeitschriften der Zeit wie *Deutsche Kunst und Dekoration* propagiert wurde.

1907 publizierte der Verlag von Karl Robert Langewiesche ein erstes Werk über griechische Skulptur, dem 1910 mit Wilhelm Pinders *Deutsche Dome* das erste Werk zur Architektur folgte. Beide Bücher waren von Anfang an enorm erfolgreich und haben im nächsten halben Jahrhundert je rund eine halbe Million Exemplare allein in deutscher Sprache verkauft (vgl. STARL 1981). Gerade mit Pinders Werk wurde Architektur als Bestandteil des bürgerlichen Bildungsguts kanonisiert, Sprache und nationales Bewusstsein über eine Stillage ineinander verschränkt sowie eine unauflösliche Verbindung zwischen einer sachlichen Photographie und dem beschriebenen Formkomplex hergestellt. Mit den *Blauen Büchern*, wie die Langewiesche-Reihe alsbald hieß, hatte die Architektur- und skulpturale Photographie endgültig den Weg ins Volk angetreten. Allerdings beruhte dieser Erfolg mindestens teilweise auf dem eines bis heute allzu wenig bedachten Zwischenmediums, der Bildpostkarte (vgl. BAUMANN/SACHSSE 2004). Und die ist aus technisch-ökonomischen Gründen kleinformatig: Auflage und Größe sind medial unauflösbare Widersprüche – gewesen, denn die digitalen Medien heben auch ökonomisch derartige Grenzen auf.

Darum sollte es an dieser Stelle interessant sein, die Perspektive auf das Thema zu wechseln oder – um im eingangs zitierten Bild zu bleiben – eine andere Ausfahrt aus dem historischen Kreisverkehr von Architektur, Fotografie und Buch zu nehmen.

Gerade als sich – durchaus in Parallele zu Phänomenen wie Futagawas GA-Reihen – die digitale Produktion im Druckgewerbe durchsetzte und preiswert größere Bildklischees ermöglichte, machten sich zahlreiche Künstlerinnen und Künstler das Medium Buch zu eigen, und zwar nicht allein als reproduktives Mittel, sondern auch als selbst gestaltetes, sich selbst referierendes Objekt der eigenen künstlerischen Aktivität. Selbstverständlich beinhaltete die künstlerische Medialität durchaus normale Auflagen, denn Kunstbücher und Künstlerbücher unterscheiden sich meist nur marginal in der Auflagenhöhe, es sei denn im Bereich der handgemachten Kleinstauflagen. Ganz einfach sei hier vorab definiert, dass ein Künstlerbuch ein solches ist, das von einer Künstlerin oder einem Künstler gestaltet wurde, und zwar in allen Aspekten von der Auswahl des Titel und der Bilder, der Gestaltung des Textes und der Buchausstattung.

Es mag schon vorher existiert haben, aber einen Quantensprung in der Entwicklung nahm das fotografische Künstlerbuch im Umfeld der *Fluxus-Bewegung*, etwa bei Dieter Roth, Emmett Williams und vielen anderen um

1965. Die 1970er brachten drucktechnisch die Möglichkeit zur Herstellung einfacher und billiger Offset-Büchlein auch in Kleinauflagen, eine Möglichkeit, der sich alsbald viele Künstlerinnen und Künstler aus dem Umfeld der Konzeptkunst oder auch der Pop Art bedienten, selbst aus der Literatur kamen viele Anregungen. Die deutschen Künstler Hans-Peter Feldmann und Joachim Schmid widmeten sich alsbald gefundenen Fotografien, die sie in kleinen Sammlungen und Büchern zusammenfassten – auch architektonisch die absolute Gegenthese zur Frage des großen Formats, wie Feldmanns Buch zur Stadt Essen aus dem Jahr 1977 belegen kann (vgl. BRAUN 1995; SCHMID 1992).

Nun sind Fotobücher zu architektonischen Themen, auch wenn sie als monografische Arbeiten anerkannter Künstlerinnen und Künstler publiziert werden, nicht automatisch Künstlerbücher – die beiden Werke über europäische Bibliotheken von Candida Höfer und Ahmet Ertuğ sind großartige Werke, verfehlen aber die intentionale Konzeption aus einem Guss, die für eine solche Definition notwendig scheint: Auswahl der besuchten Orte, Reihenfolge der Darstellungen, Narrativ oder Konzept im Aufbau des Buchkörpers (vgl. HÖFER 2005; ERTUĞ 2009). Dagegen haben beide auf ganz unterschiedlichen Gebieten je ein perfekt komponiertes Künstlerbuch konzipiert: Candida Höfer mit ihrer Zusammenstellung der verschiedenen Güsse von Rodins *Bürgern von Calais* und Ertuğ mit seinem Buch zum Thema Kuppeln (vgl. HÖFER 2001; ERTUĞ 2012). Ähnliche Beobachtungen lassen sich bei vielen Bildautor/innen machen, etwa bei Lewis Baltz, Gabriele Basilico, Gerrit Engel, Stefan Koppelkamm, Reinhard Matz, Tomas Riehle, Cervin Robinson und vor allem bei Stephen Shore; immer bleibt ein schmaler Grat zwischen einer vollständig durchdachten, prinzipiell selbstreferentiellen Konzeption und einer einfach thematischen Ordnung als gefälligem Narrativ. Ein anderer, ebenso schmaler Grat kann im Werk von Michael Schmidt beobachtet werden, der zwischen konzeptueller Nutzung architektonischer Gegebenheiten und einfacher Schilderung städtebaulicher Besonderheiten: Schmidts frühe Bücher zu Berliner Bezirken wie Wedding oder Kreuzberg addieren trockene Darstellungen von Straßen, Plätzen, Bewohner/innen und Meublement, während spätere Bücher wie *Waffenruhe* oder *EIN-HEIT* als vollständig durchkomponierte Kunstwerke in Buchform gelten können (vgl. SCHMIDT 1978; 1984; 1996; SCHMIDT/SCHLEEF 1987).

Alle bisherigen Beispiele künstlerischer Durchdringungen von Fotografie und Architektur im Medium Buch basieren auf zwei fundamentalen Voraussetzungen, die in dieser Form heute nicht mehr gelten: Zum einen ist das digitale Bildermachen etwas grundsätzlich Anderes als die chemisch konstituierte Fotografie, die die Bilder der genannten Beispiele trug und trägt; zum anderen stammen alle Diskurse dieser Art aus innerfotografischen Auseinandersetzungen mit dem Medium, seinen Narrativen und mimetischen Qualitäten. Spätere Dispositive wie die Veränderungen des Narrativs durch Hypertext und des Bildermachens durch digitale Technologien (HELMERDIG/SCHOLZ 2006) wurden und werden eher in anderen Übergängen gesucht, vor allem in malerischen Ansätzen, wie sie sich in den Arbeiten eines Günther

Förg manifestieren.<sup>4</sup> Hier wird das fotografische Bild – meist auch in real manifester Größe – zum Bestandteil einer umfassenden Inszenierung aus Farbe, Schwarzweißgrau und undefinierten Trägermaterialien wie einer Wand oder der Buchseiten. Insofern sind Förgs eher ephemere anmutende Fotografien als Übergang zwischen zwei Mediennutzungen spannend: In roh zusammengestellten Künstlerbüchern zu einzelnen Themen wie faschistische Bauten in Italien, Moskauer Moderne oder auch einem einzelnen Gebäude wie der Wiener Secession definiert er Bildräume, denen er sich ausgesetzt hat, während er in den Malerei-Fotografie-Inszenierungen an einem Ort das Auseinandersetzen der Betrachter/innen mit seiner Interpretation inszeniert.

Damit greift Günther Förg auch auf ein Repertoire zurück, das unter anderem in architekturbezogenen Künstlerbüchern der 1970er Jahre, insbesondere in Frankreich und Großbritannien etabliert wurde. Fotografie war in dieser Zeit – vor allem nach den Forschungen und theoretischen Grundlagen des Soziologen Pierre Bourdieu (SCHULTHEIS 2001) – das Medium der Feldforschung schlechthin, und es gab eine ganze Reihe von Künstlergruppen, die sich damit intensiv beschäftigten. In Frankreich war dies die *Group d'art sociologique* um Hervé Fischer und Fred Forest – der später als einer der ersten Internet-Aktivisten auf dem Balkan agieren sollte –, in Großbritannien die *Artist Placement Group*.<sup>5</sup>

In Deutschland waren es eher einzelne Aktivist:innen, die sich mit diesen Formen und Präsentationen einer hässlichen, sozial aggressiven Siedlungsarchitektur auseinandersetzten, und wie der Kölner Wolfgang Niedecken begannen sie sich schnell auch wieder anderen Kunstformen zuzuwenden, die mehr Erfolg versprachen (HERZOGENRATH 1978). Sie alle übernahmen mediale Formen der Transformation – etwa vom Buch und der Zeitschrift zur Wandzeitung und zum Großplakat – von britischen Vorbildern wie John Stezaker und Stephen Willats, konnten dies aber auch schnell in politische wie didaktische Aktion überführen. Bestes Beispiel dafür ist ein Buch mit dem schönen Titel *...dies sind eben alles Bilder der Straße...*, das selbst als Gestaltungsmonument, wenn schon nicht als Künstlerbuch des Grafikers Gunter Rambow dienen kann.<sup>6</sup>

Genau dieser Umgang mit Kunst, sozialer Gerechtigkeit und baulicher Umgebung, also Architektur, führt wieder zurück in den medialen Kreisverkehr. Denn alle Forderungen dieser – oft großen – Bücher und – immer sehr großen – Wandzeitungen haben sich kleinklein im Internet sowohl bewahrt als auch in ihr Gegenteil verkehrt: Zum einen sind die sozialen Netzwerke durch mobile Telekommunikation wie durch das Internet ausgeweitet worden wie nie zuvor; zum anderen aber sind sie in ihrem alltäglichen Gebrauch so bedeutungslos und ubiquitär geworden, dass der Anspruch auf Selbstrefe-

---

<sup>4</sup> Die Hinweise zu Günther Förg verdanke ich Katharina Bosch MA, die gerade eine Dissertation zum fotografischen Werk des Künstlers abschließt.

<sup>5</sup> Vgl. FISCHER 1977. Zu Fred Forest und seinem späteren Werk im Internet vgl. HOOG 2004.

<sup>6</sup> Zu Willats und Stezaker vgl. retrospektiv: WILLATS 1976; STEZAKER 1979.

renz, der den künstlerischen Ansätzen des Umgangs mit Architektur und Fotografie immer zu eigen war, sich vollständig erledigt hat.

Wo dieser Anspruch als Kunst noch erhoben wird – und das ist sicher in jedem Künstlerbuch der Fall –, da wird er in die mechanisch-analoge Ecke der Kleingruppenkommunikation im und rund um den White Wide Space der bildenden Kunst geschoben. Hier bleibt das Gebaute auch nicht als Bild mehr bestehen, sondern wird in die symbolische Ecke einer persönlichen Referenz gedrängt – das macht den ›I like‹-Button von Facebook und Co. so fürchterlich machtvoll.

*Rolf Sachsse (Dr. phil.) ist Professor für Designgeschichte und Designtheorie an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken.*

## Literatur

- BADURA-TRISKA, EVA, HUBERT KLOCKER (Hrsg.): *Wiener Aktionismus. Kunst und Aufbruch im Wien der 1960er Jahre*. Köln [König] 2012
- BAKER, SIMON: The Mammoth Camera of George R. Lawrence. In: *History of Photography*, 15, 1991, S. 133-135
- BATCHEN, GEOFFREY: The Naming of Photography. ›A Mass of Metaphor‹. In: *History of Photography*. 17, 1993, S. 22-32
- BAUMANN, KIRSTEN; ROLF SACHSSE (Hrsg.): *Moderne grüße. Fotografierte Architektur auf Ansichtskarten 1919-1939*. Stuttgart [Arnold] 2004
- BRAUN, REINHARD (Hrsg.): Hans-Peter Feldmann. Schon, der Kopf ist eine Maschine: In: *Camera Austria International*, 16, 51/52, 1995, S. 46-59
- DICKEL, HANS: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*. Hamburg [Maximilian Gesellschaft] 2008
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Ähnlichkeit und Berührung*. Köln [DuMont] 1999
- ECKER, BERTHOLD; WOLFGANG HILGER (Hrsg.): *Die sechziger Jahre: Eine phantastische Moderne*. Wien [Springer] 2011
- ELSER, OLIVER; PETER CACHOLA SCHMAL (Hrsg.): *Das Architekturmodell. Werkzeug Fetisch Kleine Utopie*. Zürich [Scheidegger & Spiess] 2012
- ERTUĞ, AHMET: *Temples of Knowledge. Historical Libraries of the Western World*. Istanbul [Ertuğ & Kocabıyık] 2009
- ERTUĞ, AHMET: *Domes. A Journey Through European Architectural History*. Istanbul [Ertuğ & Kocabıyık] 2012
- FERNÁNDEZ, HORACIO (Hrsg.): *Fotografía Pública. Photography in Print 1919-1939*. Madrid [MNCARS] 1999
- FISCHER, HERVÉ: *Theorie de l'art sociologique*. Tournai [Casterman] 1977
- FOSTER, SHEILA J.; MANFRED HEITING; RACHEL STUHLMAN (Hrsg.): *Imagining Paradise. The Richard and Ronay Menschel Library at George Eastman House, Rochester*. Göttingen [Steidl] 2007

- HEITING, MANFRED; ROLAND JAEGER: *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*. Bd. 1. Göttingen [Steidl] 2012
- HELMERDIG, SILKE; MARTIN SCHOLZ: *Ein Pixel, Zwei Korn. Grundlagen analoger und digitaler Fotografien und ihre Gestaltung*. Frankfurt /M. [anabas] 2006
- HERZOGENRATH, WULF (Hrsg.): *Feldforschung / Alternative Television. Manfred Boecker / Wolfgang Niedecken / Lili Fischer / Hans Haacke / Dieter Hacker / S.D. Sauerbier*. Köln 1978
- HÖFER, CANDIDA: *Douze / Twelve*. München [Schirmer/Mosel] 2001
- HÖFER, CANDIDA: *Bibliotheken*. München [Schirmer/Mosel] 2005
- HOOG, EMMANUEL (Hrsg.): *Fred Forest. Un pionnier de l'art vidéo à l'art sur internet; Art sociologique, esthétique de la communication et art de la commutation*. Paris [l'Harmattan] 2004
- JAEGER, ROLAND: *Neue Werkkunst. Architektenmonographien der Zwanziger Jahre. Mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918-1933*. Berlin [Gebr. Mann] 1998
- KIEVEN, ELISABETH: *Architekturzeichnung. Akademische Entwicklungen in Rom um 1700*. In: SONNE, WOLFGANG (Hrsg.): *Die Medien der Architektur*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2011, S. 15-32
- KITTLER, FRIEDRICH A.: *Stuttgarter Rede über Architektur (1994)*. In: *ZMK Zeitschrift für Medien und Kulturforschung*, 3(1), 2012, S. 97-104
- KÖNIGSDORF, HELGA (Hrsg.): *Deutschland um die Jahrhundertwende*. Zürich [Orell-Füssli] 1990
- MILLER, NORBERT: *Giovanni Battista Piranesi – der Visionär als Architekt. Vom praktischen Nutzen der Einbildungskraft*. In: PATZIG, EBERHARD; OLAF THORMANN (Hrsg.): *Piranesi, Faszination und Ausstrahlung*. Band II. Betrachtungen. Leipzig 1994, S. 7-35
- MUTHESIUS, HERMANN: *Das englische Haus. 3 Bde*. Berlin [Wasmuth] 1904
- NEITE, WERNER: *Der Verkauf photographischer Bilder in den frühen Jahren der Photographie. Beispiel: Köln*. In: DEWITZ, BODO VON; REINHARD MATZ (Hrsg.): *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*. Köln [Ed. Braus] 1989, S. 548-573
- NERDINGER, WINFRIED; BLOHM KATHARINA (Hrsg.): *1868-1993. Architekturschule München. 125 Jahre Technische Universität München*. München [Klinkhardt & Biermann] 1993
- NERDINGER, WINFRIED; FLORIAN ZIMMERMANN: *Die Architekturzeichnung. Vom barocken Idealplan zur Axonometrie. Zeichnungen aus der Architektursammlung der Technischen Universität München*. München [Prestel] 1986
- OP TEN HÖVEL, KLAUS (Hrsg.): *Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981*. Köln 1981
- PONTEN, JOSEF: *Architektur die nie gebaut wurde*. 2 Bde. Stuttgart [Dt. Verlagsanstalt] 1925
- PARR, MARTIN; GERRY BADGER: *The Photobook. A History*. 2 Bde. London [Phaidon Press] 2006

- ROMER, GRANT B.: Warum Fotografien erhalten? In: *Rundbrief Fotografie. Sammeln Bewahren Erschließen Vermitteln*, 12(1), 2005, S. 10-12
- SACHSSE, ROLF: *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*. Braunschweig [Vieweg] 1997
- SACHSSE, ROLF: Zeit Bild Wert. Oder: Lob des Vergessens. In: BOSTRÖM, JÖRG; GOTTFRIED JÄGER (Hrsg.): *Kann Fotografie unsere Zeit in Bilder fassen? Eine zeitkritische Bilanz*. Bielefeld [Kerber] 2004, S. 121-126
- SACHSSE, ROLF: Grand Opera Through the Grand Lens. In: ERTUĞ, AHMET; MICHAEL FORSYTH: *Palaces of Music. Opera Houses of Europe*. Istanbul [Ertuğ & Kocabıyık Publications] 2010, Textbeilage, S. 52-65
- SCHMID, JOACHIM: »Hohe« und »niedere« Fotografie (1992). In: AMELUNXEN, HUBERTUS VON (Hrsg.): *Theorie der Fotografie*. Band 4. 1980-1995. München [Schirmer/Mosel] 2000, S. 182-188
- SCHMID, JOACHIM: *Berlin-Wedding Stadtbilder*. Berlin [Nagel] 1978
- SCHMIDT, MICHAEL: *Berlin-Kreuzberg Stadtbilder*. Berlin [Publica] 1984
- SCHMIDT, MICHAEL: *EIN-HEIT*. Zürich [Scalo] 1996
- SCHMIDT, MICHAEL; EINAR SCHLEEF: *Waffenruhe*. Berlin [Nishen] 1987
- SCHULTHEIS, FRANZ: Objektivierung als Beruf. Pierre Bourdieus fotografische Zeugnisse aus dem Algerien der sechziger Jahre. In: *Camera Austria International*, 75, 2001, S. 3-7
- SCHUMACHER, MICHAEL; TILL SCHNEIDER: Sponsoren-Anzeige. In: architekturbild e.v. (Hrsg.): *Urbane Räume, Europäischer Architektur fotografie-Preis 2003*. Stuttgart 2003
- STARL, TIMM: Die Bildbände der Reihe »Die Blauen Bücher«. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte einer Bildbandreihe. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, 1, 1981, S. 73-81
- STEINERT, OTTO (Hrsg.): *Das technische Bild- und Dokumentationsmittel Fotografie*. Essen [Museum Folkwang] 1973
- STEZAKER, JOHN: *The Bridge*. London 2010. In: WEIBEL, PETER; GUNTHER RAMBOW et al. (Hrsg.): »...das sind eben alles Bilder der Straße«. *Die Fotoaktion als sozialer Eingriff. Eine Dokumentation*. Frankfurt/M. [Syndikat] 1979
- TASCHEN, BENEDIKT: Über die Kunst mit der Kunst maßlos zu sein. In: WITTSTOCK, UWE (Hrsg.): *Die Büchersäuer. Streifzüge durch den Literaturbetrieb*. Springe [Zu Klampen] 2007, S. 56-59
- TZONIS, ALEXANDER; LIANE LEFAIVRE: *Das Klassische in der Architektur. Die Poetik der Ordnung*. Braunschweig [Vieweg] 1987
- WHITE, ANTHONY G.: *Yukio Futagawa Japanese Architectural Photographer. A Selected Bibliography*. Monticelli, IL 1990
- WIEGAND, THOMAS: *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*. Herausgegeben von Manfred Heiting. Göttingen [Steidl] 2011
- WILLATS, STEPHAN: *Art and Social Functions. Three Projects*. London [Ellipses Arts] 1976
- WRIGHT, FRANK LLOYD: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*. Berlin [Wasmuth] 1911

Rolf Sachsse: Medien im Kreisverkehr

WRIGHT, FRANK LLOYD: *Ausgeführte Bauten*. Berlin [Wasmuth] 1911

Sabine Foraita

**Bilder der Zukunft in Vergangenheit  
und Gegenwart. Wie entstehen  
Bilder der Zukunft? Wer schafft sie  
und wer nutzt sie? Bilder als  
designwissenschaftliche  
Befragungsform**

**Abstract**

How can we manage to design positive images, which are able to compete with end-time and catastrophe scenarios? Thinking about our future, pictures will appear automatically. These pictures can and will give hints for our further activities. For this reason the formal aesthetics of so-called pictures of the future are an important experimental field for design science. On one hand the question is posed which kind of pictures we have got and on the other hand who generates these pictures. The design of future is a social challenge and therefore the visualization of a possible change plays a great role to show possibilities of identification and projection. To work on this domain is a great task for the designers.

Wie können wir es schaffen, positive Bilder zu gestalten, die sich jenseits von Katastrophen- und Endzeitszenarien der Filmindustrie behaupten? Denken wir an die Zukunft, so haben wir automatisch Bilder im Kopf. Diese Bilder können und werden unser zukünftiges Handeln prägen. Daher ist die Formalästhetik von so genannten Zukunftsbildern ein wichtiges Untersuchungsfeld für die Designwissenschaft. Dabei stellt sich einerseits die Frage, um welche Form

von Bildern es sich handelt und andererseits wer diese Bilder generiert. Die Gestaltung der Zukunft ist eine gesellschaftliche Herausforderung und dabei spielt die Visualisierung einer möglichen Veränderung eine große Rolle, um Identifikations- und Projektionsmöglichkeiten aufzuzeigen. Daran zu arbeiten, ist eine vordringliche Aufgabe des Designers.

Arbeiten wir an der HAWK (Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst) in Hildesheim an Fragestellungen, die die Zukunft betreffen, so beginnen wir zunächst, die Vergangenheit und die Gegenwart zu analysieren und visuell darzustellen. Im gegenwärtigen Bildmaterial entdecken wir auf Grund unserer systematischen Betrachtung Signifikanzen, die ein Potenzial an zukünftigen Tendenzen in sich tragen. Diese werden visuell aufbereitet und in Form von Collagen dargestellt und dienen dann zum Beispiel als Grundlage für Expertenbefragungen (vgl. FORAITA/SCHLEGEL 2010). Dieser Beitrag behandelt eine tiefergehende Auseinandersetzung damit, wie Zukunft dargestellt wurde und wird.

## 1. Was ist Zukunft?

»Die Zeit wird definitionsgemäß als Maß der kontinuierlichen Veränderung im Blick auf das ›Davor‹ und ›Danach‹ bestimmt« (RITTER/GRÜNDER/GABRIEL 2004: 1427). So wird die Einordnung der gegenwärtigen Zeit im Verhältnis zu Vergangenheit und Zukunft durch Aristoteles vorgenommen. Der Blick auf das ›Davor‹ determiniert in hohem Maße den Blick auf das ›Danach‹, da die Kenntnis der Vergangenheit und der Gegenwart Voraussetzung für das Erstellen von zukünftigen Szenarien ist. Dabei ist die Anbindung an Bekanntes die Basis für die Akzeptanz des Neuen, des Unbekannten. Der Blick vom Gegenwärtigen auf das ›Davor‹ und ›Danach‹, welcher aus dem Erinnern und dem Vorstellen besteht, ist dem Wesen des Menschen immanent. Wobei sowohl das Erinnern als auch das Vorstellen für das Denken der Zukunft erforderlich ist.

Die Dreiteilung der Zeit in ›praeteritum, praesens et futurum‹ entstammt der Stoa und wird bei Augustinus bereits vorausgesetzt. Seine Auffassung von der Zukunft erscheint allerdings in der Interpretation ausgesprochen aktuell: »dass das Künftige einer Erwartung kein pures Noch-nicht ist, sondern als Künftiges nur sein kann, sofern es für den Erwartenden in einer bestimmten Weise gegenwärtig ist« (GANDER 2002).<sup>1</sup>

In der Renaissance entwickelt sich zunehmend ein Bild der Zukunft, das nicht mehr unabänderlich erscheint, sondern durchaus durch den Menschen gestaltbar. Die Möglichkeit, die Zukunft zu gestalten, setzt ein Bild des Menschen voraus, der sich nicht mehr einem gegebenen Schicksal unterordnet, sondern bereit ist, seine Zukunft eigenständig zu beeinflussen.

---

<sup>1</sup> Auch unter <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1904> [letzter Zugriff: 15.06.2013].

Das Wort ›Zukunft‹ bezeichnet »das Ganze der zukünftigen Dinge, also nicht nur den Zeitraum sondern auch die ›in ihm möglichen oder wahrscheinlichen Veränderungen« (ADELUNG 1786: 437, zit. nach RITTER/GRÜNDER/GABRIEL 2004: 1420). Die möglichen und wahrscheinlichen Veränderungen beschreiben den optionalen Charakter der Zukunft. An dieser Stelle sind sowohl die wissenschaftlichen als auch die gestalterischen Kompetenzen gefordert, um die möglichen Veränderungen einerseits zu beschreiben und zu visualisieren, andererseits damit auch eine Handlungsmöglichkeit aufzuzeigen, die die Möglichkeit der Erfüllung wünschenswerter Szenarien befördert. Das heißt, ein Zukunftsbild setzt immer eine wissenschaftliche Auseinandersetzung der zukünftigen Möglichkeiten voraus und enthält im Regelfall mehrere Optionen. Das Zukunftsbild ist eng verknüpft mit dem jeweiligen Welt-, Gesellschafts- und Menschenbild und ebenfalls in enger Abhängigkeit mit den damit verbundenen aktuellen technologischen Möglichkeiten zu sehen. Darüber hinaus ist es auch abhängig davon, welche Möglichkeiten vorherrschen, Bilder zu erzeugen und darzustellen. Um dazu ein Beispiel zu geben: Bereits 1910 wurde von Robert Sloss eine mobile Kommunikationseinheit als ›Das Telephon in der Westentasche‹ inklusive WLAN und Vibrationsalarm beschrieben, die unserem heutigen Mobiltelefon gleichkommt (vgl. SLOSS 2010: 35). Durch die Abstraktion in der Beschreibung wirkt die Beschreibung dadurch bemerkenswert zutreffend. Die zeichnerische Darstellung jedoch verweist auf den Stand von 1910, besonders abzulesen an der Mode der Akteure, aber auch an Details der Formsprache der technischen Geräte, wobei diese in der Größe und Handhabung durchaus das Handy vorwegnehmen (vgl. SLOSS 2010: 35ff.). Wären die Darstellungen etwas abstrakter gewesen, so würde man aus heutiger Sicht nicht in der Lage sein, diese Zeichnungen zeitlich einzuordnen.

## 2. Wie hat sich das Bild der Zukunft entwickelt?

In den archaischen Gesellschaften war die Zukunftsperspektive vorwiegend auf den Kreislauf der Natur und die direkt bevorstehenden Ereignissen fokussiert, wie beispielsweise auf die Jagd und den damit erhofften Jagderfolg.<sup>2</sup> Dies bezeugen die Bilder, die vorwiegend in den Höhlen von Chauvet und Lascaux gefunden wurden. Die Darstellungsform der Bilder gibt jedoch keine Anzeichen, dass es sich um ein Bild handelt, das in die Zukunft einzuordnen ist. Trotzdem wird angenommen, dass dies sozusagen eine Virtualisierung des Zukünftigen in Form von Höhlenmalereien ist. Das Zukünftige wird hier noch in der unmittelbaren Zukunft verortet. Die Qualität der Bilddarstellungen unter den gegebenen Möglichkeiten ist erstaunlich, zumal die Gegebenheiten der Höhle, wie Vorsprünge oder Risse in die Gestaltung der Bilder Eingang fanden (vgl. GOMBRICH 1986: 131). Über das Bild, das der Mensch von sich selbst hatte, kann an dieser Stelle jedoch nur spekuliert werden.

---

<sup>2</sup> Z.B. <http://www.culture.gouv.fr/culture/arcnat/chaudet/fr/owpt09.htm> [letzter Zugriff: 13.06.2013].

Bis in die Zeit der Aufklärung (in den Anfängen jedoch bereits in der Renaissance) wird im europäischen Raum davon ausgegangen, dass Gott für das zukünftige Geschehen verantwortlich ist und der Einzelne nicht in der Lage ist, seine Zukunft zu gestalten. Diese Weltsicht ändert sich jedoch in den Zeiten der Aufklärung. In der weiteren Entwicklung wird die Zukunft und das Bild, das von der Zukunft gemacht wird, mehr und mehr vom göttlich Gegebenen entkoppelt und zu einer Verantwortung, die die Menschen selbst übernehmen müssen. Dies impliziert einen aktiven Umgang des Menschen mit dem, was kommen wird. Und es bedeutet einen tiefgreifenden Perspektivenwechsel (vgl. RITTER/GRÜNDER/GABRIEL 2004: 1429). Dieser Perspektivenwechsel ist die Voraussetzung zu einer aktiven Gestaltung der Zukunft.

### **3. Welche Bilder prägen unsere heutige Vorstellung der Zukunft?**

Nach der nunmehr langen Tradition unseres Denkens und Wahrnehmens, das auf uns als Menschen bezogen ist, sind wir heute davon überzeugt, dass wir für unsere Zukunft und die Zukunft unseres Planeten selbst verantwortlich sind. Die Folge unseres Handelns wurden uns seit dem Bericht *Die Grenzen des Wachstums* an den Club of Rome 1972<sup>3</sup> sowie durch die mediale Verbreitung des Dokumentarfilms von David Guggenheim und Al Gore *Eine unbequeme Wahrheit* von 2006 anschaulich dargestellt. Wie auch immer beide Positionen wissenschaftlich diskutiert werden, so wird eines klar: wir Menschen können nicht nur unsere Zukunft gestalten, sondern wir üben mittlerweile einen so großen Einfluss auf unseren Lebensraum aus, dass wir für unsere Zukunft Verantwortung übernehmen müssen, weil wir ansonsten möglicherweise in eine nicht-wünschenswerte Zukunft geraten könnten.

Umso wichtiger wären positive Leitbilder zur Entwicklung von Zukunftsszenarien, an denen wir uns orientieren könnten. Die Antwort darauf, wie das Bild der Zukunft derzeit dominiert wird, ist offensichtlich: Die Medien hatten und haben einen sehr großen Anteil daran, wie wir uns Zukunft bildhaft vorstellen. Mittlerweile dominieren vor allem die bildhaften Medien, die uns Vorstellungen anbieten, die wir nicht selbst bildlich gestalten, wie wir es zum Beispiel tun, wenn wir ein Buch lesen. Auch die

Autoren von Zukunftsliteratur neigen offenbar zu extremen Entwürfen. Während der positive Zukunftsentwurf als Utopie auf eine längere Geschichte zurückblicken kann, sind negative Utopien – Dystopie oder Antiutopie genannt – erst seit dem 18., vor allem aber seit dem 19. Jahrhundert bekannt. In unserem Jahrhundert scheint der negative Zukunftsentwurf zahlenmäßig stärker vertreten zu sein; sicher zeitigt er eine größere Wirkung. (RUPPELT 1984: 150)

---

<sup>3</sup> Gerade ist das neue Buch von Jorgen Randers erschienen mit dem Titel: *2052. Der neue Bericht an den Club of Rome: Eine globale Prognose für die nächsten 40 Jahre* (RANDERS 2012).

Die mediale Verbreitung durch Verfilmungen erreicht dazu noch ein größeres Publikum. Daher werden auch die Bildwelten, die Zukunft vermitteln, hauptsächlich durch die bildhaften Medien kreiert und damit auch in ihrer Bildsprache vereinheitlicht.

Dieser Umstand bezeichnet ein wichtiges Kriterium für den Umgang mit Bildern: Sie entstehen in einem Kontext und werden innerhalb dieses Kontextes rezipiert. Der Kontext ist in erster Linie zeitlich und gesellschaftlich determiniert, außerdem ist der wissenschaftliche, technologische sowie der politische und wirtschaftliche Kontext von Bedeutung. Bilder werden in diesem Kontext der Erfahrung rezipiert, die der Mensch durch seine Sozialisation erlangt. Bilder sind für den Menschen von besonderer Bedeutung. Die bildgebenden Medien sind allgegenwärtig und somit ist die Rezeption von Bildern enorm angestiegen. Die Theorie des »pictorial turn« (MITCHELL 1992: 89ff.) und »visualistic turn« (SACHS-HOMBACH 1993) ist nachvollziehbar. Petra Schuck-Wersig und Gernot Wersig betrachten dabei das Bild als eine besondere Form der Disziplinierung: »Kommunikation erfordert Disziplin durch die Verwendung gemeinsamer Codes. Visuelle Kommunikation ist daher immer Disziplinierung des Sehens« (SCHUCK-WERSIG/WERSIG 2001).

#### **4. Was oder welche Bilder aber prägen heute unsere Vorstellung der Zukunft?**

In den letzten Jahrzehnten bis heute werden wir jedoch zunehmend durch Science Fiction-Filme in Bezug auf unser Zukunftsbild geprägt. Es gibt hierbei nur wenige Filme, die ein wünschenswertes Bild der Zukunft darstellen, zumeist handelt es sich um Endzeitszenarien, die durch eine bedrohliche Kulisse ein Bild von Zukunft zeigen, in der man nicht leben möchte. Hollywood stellt uns die Zukunft in verschiedenen Endzeitvisionen dar, Kälteeinbrüche durch eine Klimakatastrophe mit Eiszeitcharakter (*The Day after Tomorrow*, 2004), absolute Datenkontrolle (*Matrix*, 1999), der Rückzug aus dem Leben (*Surrogates*, 2009), Bedrohung aus dem All (*Meteoriten*, 2009), Bedrohung durch Außerirdische (*Aliens*, 1979), Krieg um Rohstoffe mit Außerirdischen (*Avatar*, 2009), das Auslöschung der Menschheit durch einen gezüchteten Virus (*I am Legend*, 2007), menschliche Ersatzteillager (*Die Insel*, 2005) oder der klassische Mensch-Maschine-Konflikt (*I, Robot*, 2004). Diese Auswahl lässt sich lange fortsetzen, deutlich wird aber, dass es sich im Regelfall um nicht wünschenswerte Zukunftsszenarien handelt und dass die Katastrophe in der Handlung im Vordergrund steht (augenscheinlich lässt sich dies einfach besser verkaufen). Waren es bis in das 20. Jahrhundert vorwiegend Bücher, die zukünftige Szenarien beschrieben und in denen vereinzelt Illustrationen zu finden waren, wie z.B. *Utopia* von Thomas Morus aus dem Jahre 1516 oder *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* aus dem Jahr 1864 von Jules Verne sowie auch sein Buch *20.000 Meilen unter dem Meer* von 1869/1870. Bekannte,

scheinbar vertraute Formen wirken durch einen Perspektivenwechsel bedrohlich und fremd.

Die Bilder, die die Imaginationen von der Zukunft oder zukünftigen Entwicklungen prägten, veränderten sich durch den Einsatz des Mediums Film maßgeblich. Am Anfang der Science Fiction-Filme ging es vordergründig, wie in den gezeichneten Bildern, um den technischen Fortschritt wie *Die Reise zum Mond* von 1902, der als erster Science Fiction-Film gilt. Die Bilder dieses Films sind zeichentrickhaft und entsprechen den damaligen Möglichkeiten der Bildererzeugung. Die Vorstellung der Mondoberfläche ist die einer zerklüfteten Berglandschaft und unter der Mondoberfläche wachsen riesige Pilze. Auch hier findet eine Übertragung bekannter Formen statt, die allerdings durch einen Perspektivenwechsel utopisch erscheinen.<sup>4</sup>

Betrachtet man das Buch *Die Welt in 100 Jahren* von Arthur Brehmer aus dem Jahr 1910 (BREHMER 1910), so erkennt man an den Bildern, die Ernst Lübbert für diese Buch gezeichnet hat, den damaligen Zeitgeist und die damit verknüpfte Hoffnung auf eine Zukunft, die technologische Verbesserungen wie den Fernseher und den Fernsprecher, Luftautomobile oder das Wohnen in der Luft bietet. Die Ansichten der Stadt sind aus heutiger Sicht sehr treffend (vgl. BREHMER 1910: 23). Ebenso überraschend wie aber auch genau sind die Vorstellungen der heutigen Medien<sup>5</sup> in diesem Buch: »Die Stücke, die in London gespielt werden, werden selbst im ewigen Eis der Arktis oder Antarktis mittelst Fernseher und Fernsprecher auf einem Schirm reproduziert werden« (BREHMER 1910: 21).

Aber auch die Angst vor einer technologischen Erweiterung der Kriegsmaschinerie sowie die Möglichkeiten der Gentechnik werden in diesem Buch beschrieben und illustriert. Die Illustrationen bestehen aus gezeichneten Bildern in Grauwerten. Während einige der Bildmotive zu erkennen geben, aus welcher Zeit sie stammen, wirken andere (siehe Link) beinahe gegenwärtig. Dabei spielt sowohl der Zeichenstil als auch das gewählte Bildmotiv eine entscheidende Rolle. Die Zeichnungen, auf denen technische Errungenschaften dargestellt sind, wirken beinahe zeitlos, die Zeichnungen hingegen, auf denen Personen abgebildet sind, kann man relativ gut in die Zeit der Jahrhundertwende des 19. und 20. Jh. aufgrund der Kleidung einordnen. Dies gilt allerdings nicht für das o.g. verlinkte Bild, da hier die Kleidung abstrahiert dargestellt ist.

Betrachtet man die *Die Welt in 100 Jahren* von 1910, so stellt man fest, dass die Zukunft von technologischen Entwicklungen getragen ist, die das Leben der Menschen verbessert. Mittlerweile haben wir die technologischen Entwicklungen, die damals Visionen waren, längst vollzogen, wenn nicht übertroffen und verkehren die technologischen Errungenschaften in unseren Zukunftsvisionen zu einer Bedrohung. Analysiert man die Bilder, die unsere heutige Vorstellung der Zukunft prägen, so stellt man fest, dass die meisten

---

<sup>4</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=kluhhLZVP1Q> [letzter Zugriff: 13.06.2013].

<sup>5</sup> <http://www.fr-online.de/wissenschaft/science-fiction-zurueck-in-die-zukunft,1472788,5047920.html> [letzter Zugriff: 13.06.2013].

eine bedrohliche Atmosphäre vermitteln und in den Bildern wenig Wärme oder Geborgenheit vermittelt wird. Die Bilder sind entweder in hellen neutralen oder dunklen neutralen Farben gehalten. Kalte Farben und abweisende Materialien dominieren. Die Formsprache ist entweder eher nüchtern und geometrisch oder ausgesprochen biomorph ausgeprägt. Dies zeigt sich übrigens auch in aktuellen Architekturbildern, die zukünftige Hochhäuser<sup>6</sup> darstellen. Diese medial geprägte Vorstellung der Zukunft wirkt stark auf unsere Erwartungen der Zukunft ein.

## 5. Die kulturelle Bildfunktion

Die zunehmende Allpräsenz von Bildlichkeit erzeugt sowohl Überangebot wie Mangel. Stets geht es nicht um die Bilder selbst, sondern um deren gemeinschaftskonstituierende oder gemeinschaftsbrechende Wirksamkeit. Damit Bilder funktionieren, benötigen sie sowohl Kanonizität und Mythisierung als auch Entmythisierung. Insofern ist Design Arbeit an diesem Mythos, im Allgemeinen wie im Konkreten. (BAUER-WABNEGG 1998: 97)

Die Problematik besteht unter anderem darin, die Omnipräsenz der nicht-wünschenswerten Vorstellungen von Zukunft auf wünschenswerte Szenarien zu lenken, die nicht eine so große Verbreitungsmöglichkeit haben. Ich beziehe mich in meiner Betrachtung auf die von Petra Schuck-Wersig angeführte Interpretation der Stachowiakschen ›Kybiak-Struktur‹ (SCHUCK-WERSIG 1993: 71), nach der ein Organismus mit seiner Außenwelt über unterschiedliche Funktionseinheiten reagiert; aus diesen lassen sich folgende kulturelle Bildfunktionen differenzieren:

- Magie
- Orientierung
- Identifikation/Projektion
- Wissensrepräsentation
- Sinnlichkeit

Für die Betrachtung der Funktionseinheiten in designwissenschaftlicher Hinsicht ist die Orientierung, sowie die Identifikations- und Projektionsfunktion als auch die Wissensrepräsentation von besonderer Bedeutung. Auf die sinnliche Funktion, die als eine der wesentlichen anzusehen ist, wird im Weiteren noch näher eingegangen. Schulz-Wersig und Wersig haben eine umfangreiche Darstellung der Schlüsselfunktionen des Bildes zusammengestellt, wovon ich allerdings nur diese herausgreifen möchte, die für die Zukunftsbilder im Hinblick auf designwissenschaftliche Bedeutungen von Belang sind: Abbildfähigkeit, Abstraktionsfähigkeit, Zeichenfähigkeit, Anschaulichkeit, Narrativität, Synoptizität sowie mögliche und zukünftige Welten (SCHULZ-WERSIG/WERSIG 2001). Nach meiner Auffassung ist die Darstellung von mögli-

---

<sup>6</sup> <http://www.bild.de/reise/traumreisen/wolkenkratzer/wolkenkratzer-der-zukunft-entwurf-wettbewerb-skyscraper-23676148.bild.html> [letzter Zugriff: 13.06.2013].

chen Welten jedoch eine Zusammensetzung der zuvor genannten Schlüsselfunktionen. Das heißt, nur wenn ich die genannten Schlüsselfunktionen erfülle, kann ich ein Bild von der Zukunft schaffen. Ein Bild, das Zukunft darstellt, repräsentiert Wissen, nämlich das gegenwärtige Wissen, das wir z.B. in die Zukunft prolongieren. Auf diese Art kann ein Zukunftsbild so etwas wie Orientierung schaffen, also wie ich mir möglicherweise die Zukunft vorstellen kann, damit kann es Identifikations- bzw. Projektionsfunktionen erlangen.

Grundlage für alle diese Umsetzungen ist also die Erfüllung der Schlüsselfunktionen, damit das Bild seine kulturellen Bildfunktionen entwickeln kann. In Bezug auf das Zukunftsbild muss allerdings eine Vorstellung entwickelt werden, wie die Zukunft aussehen könnte. »Die Form einer Darstellung ist untrennbar mit ihrem Zweck verbunden und mit den Anforderungen der Gesellschaft, in der eine bestimmte visuelle Sprache Geltung hat« (GOMB-RICH 1986: 113).

Bilder als Extensionen und ausgelagerte Imaginationen bestimmen immer mehr unser aktives Leben. Wenn wir aktiv an der Zukunft teilhaben wollen, sollten wir sie gestalten. Eine der Hauptaufgaben des heutigen Designs, der Architektur und der Stadtplanung ist dabei die Gestaltung des Zukünftigen.

Jeder Entwurf dieser gestalterischen Professionen ist in die nähere oder fernere Zukunft gedacht und stellt eben einen Teilaspekt des Zukünftigen dar. In den meisten Fällen handelt es sich dabei um wünschenswerte zukünftige Entwicklungen unter Verwendung der gegenwärtigen Sehgewohnheiten als Grundlage für die Bildkonzeption eines zukünftigen Bildes. »In heuristischer Sicht ist das Bildhafte, wenn auch in unpräziser Struktur, der Kristallisationsansatz zu Innovativem« (OEHLKE 1998: 82).

Zum Aufbau einer visuellen Welt, also auch einer zukünftigen Realität prägen Bilder unsere Erwartungshaltung, sie sind diegetisch und explikativ, da sie Wissen vermitteln und appellativ, da sie Handlungspotenzial beinhalten. Bilder haben von jeher eine Macht, die sogar die der Schrift übertreffen kann. Allerdings arbeiten die Bilder, wie bereits oben festgestellt, mit den Möglichkeiten und der visuellen Realität der jeweiligen Gegenwart. »Zukunftsforschung erforscht nicht zukünftige Gegenwarten, sondern die Bilder, die wir uns heute von ihnen machen. Zukunftsforschung erforscht bestimmte Aspekte der Gegenwart« (GRUNDEWALD 2009).

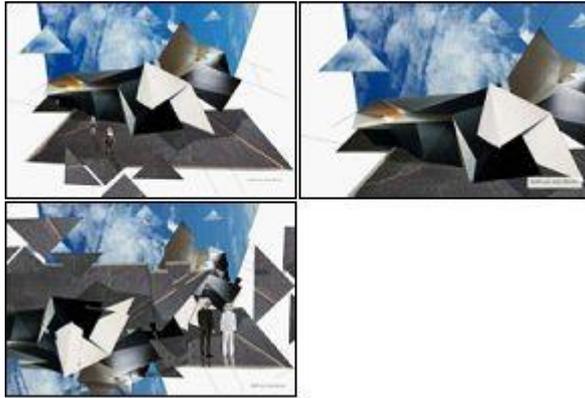


Abb. 1-3:  
Zukunftsbilderabfolge (WERNER 2010)

## 6. Was ist die Aufgabe des Gestalters?

Als Gestalter sind wir in beiderlei Hinsicht mit Bildern konfrontiert. Einerseits beschäftigen wir uns mit Bildwelten, um damit Trends ermitteln zu können, andererseits visualisieren wir diese ermittelten Trends, erstellen Zukunftsszenarien und visualisieren diese wiederum. Diese Vorstellungen in Darstellungen umzusetzen ist eine der Hauptaufgaben von Gestaltung.

Das Bild von der Zukunft hat verschiedene Gesichter und Ausführungen. Man kann sich ein Bild von der Zukunft vorstellen, es mündlich oder schriftlich beschreiben. Man kann ein Bild erstellen (zeichnen, malen, collagieren, am Computer generieren etc.), man kann darüber einen Film drehen.

Der Zugang zu dem Thema Zukunftsbild hat immer zwei Seiten, die gestaltende und die rezipierende. An dieser Stelle gehe ich von der aktiven Auseinandersetzung, sowohl rezipierend als auch gestaltend mit dem Thema Zukunft, aus, so wie es im Studium der Masterstudierenden der HAWK in Hildesheim stattfindet. Die rezipierende Seite, das Konsumieren von Bildern der Zukunft prägt unsere Sehgewohnheiten, was wiederum Auswirkungen auf die Erstellung von Zukunftsbildern hat: Designer sind daran interessiert, das Leben der Menschen positiv zu beeinflussen. Sie beziehen sich einerseits auf Bilder, gestalten aber andererseits Bilder, die Zukunft darstellen.

An der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst in Hildesheim haben wir verschiedene Untersuchungen zu diesem Thema durchgeführt. In ihrer Masterthesis *Das Bild als Vermittlungsmedium der Zukunft. Eine Methode für eine grafische und illustrative Trendvisualisierung* hat Jutta Werner im Sommersemester 2010 untersucht (WERNER 2010), ob und wie Bilder eine Vorstellung von Zukunft vermitteln können, ab wann man von einer zukunftsnahe Bildsprache spricht und mit welchen Mitteln Zukunftsbilder generiert werden können. Folgende Kriterien determinieren nach ihrer Auffassung ein Bild in Bezug auf die zeitliche Einordnung:

- Format
- Perspektive
- Kontext
- Formen
- Farben
- Mode

Um diese Kriterien ermitteln zu können, hat sie Collagen in Testreihen erstellt, die sie dann mittels Leitfadeninterviews bewerten ließ. Die Bildfolgen variierten sowohl in Form, Farbe, Material, Struktur und in der Perspektive. Alle verschiedenen Bildfolgen wurden innerhalb ihrer Gruppe nach einem festgelegten Schema variiert.



Abb. 4:  
Zukunftsbild (WERNER 2010)



Abb. 5:  
Zukunftsbild (WERNER 2010)

Frei nach dem Motto ›Am liebsten erinnere ich mich an die Zukunft‹ von Salvatore Dali, kann festgestellt werden, dass sich die Vorstellung der Zukunft aus den Erfahrungen der Vergangenheit generiert. Die Anknüpfung an Bekanntes ist ein wichtiges Kriterium für die Bildakzeptanz, allerdings sollte der Anteil an Bekanntem und Neuem ausgewogen sein. Überwiegt das Bekannte (Form, Material, Farbe, Struktur, Muster), werden die Bilder häufig als Bilder der Vergangenheit eingeordnet.

Falls wir Dinge wiedererkennen, also nicht immer komplett neuartige Schemata erstellen, und andererseits aber auch nie gesehene Dinge wahrnehmen lernen, kann es ›keine Assimilation ohne Akkommodation und umgekehrt keine Akkommodation ohne Assimilation geben‹. (PIAGET/INHELDER 1974: 38, zit. nach SCHELSKE 1997: 103f.)

Die Assimilation wird hier gebraucht im Sinne von der Angleichung neuer Wahrnehmungsinhalte und Vorstellungen an bereits vorhandene Wahrnehmungsinhalte. Die Akkommodation als Veränderung bereits bestehender Schemata gemäß den Erfordernissen veränderter Umweltbedingungen, also die Anpassung der inneren Welt durch Schaffung eines neuen Wahrnehmungsschemas. Dabei ist eine Innovation in der visuellen Kommunikation wie zum Beispiel eine innovative Farb- und Formgestaltung, die sich von den bisher vertrauten unterscheidet. Solche Innovationen müssen gut dosiert sein, denn bei einem Überhang an Innovation würde es zu einer »abnehmenden Verknüpfungsmöglichkeit mit den Wahrnehmungsschemata oder den Zeicheninterpretationen eines Individuums führen« (SCHELSKE 1997: 124). Eine

zu große Innovation in Bildern würde dazu führen, dass das Unverständnis steigt.

Für eine designwissenschaftliche Betrachtung, die sich zum Beispiel mit zukünftigen Interieurs beschäftigt, kann festgestellt werden, dass dabei Formen, Farben und Muster insbesondere in ihrer Kombination, die man eindeutig einem bestimmten Stil zuordnen kann, eine besondere Wirkung haben. Wie zum Beispiel ein Trend der 70er Jahre, der durch Muster und Farben sofort zugeordnet wird.

In ihrer Arbeit hat Jutta Werner genau diese beiden Extreme herbeigeführt, indem sie die Innovationen einerseits durch Farb-, Form- und Materialwahl ausgereizt hat, bis nur noch Unverständnis bei den Rezipienten zutage trat, und andererseits hat sie in die andere Richtung Bilder generiert, die durch Form, Farbe und Material so viele Anhaltspunkte innerhalb unserer gewohnten Wahrnehmungsschemata ermöglichten, dass die Rezipienten die Bilder eindeutig in der Vergangenheit verorteten. Rezipienten haben also konzeptionalisierte Vorstellungen, die sie auf Bilder anwenden. Diese Form der Diskursivität des Bildes müssen Designer erforschen, um angemessene Bilder der Zukunft gestalten zu können. Die Designer sind gefragt, diese Konzepte zu erweitern und daraus wünschenswerte Szenarien zu generieren.

Die Veränderung der Kommunikationsmedien gestaltet so die Wahrnehmungsverhältnisse und Deutungsmuster um. Diesen umwälzenden Vorgang nachzuzeichnen, ist aktuelle Hauptaufgabe einer neu entstehenden Wissenschaft. Das Design muss in dieser Entwicklung eine Schlüsselrolle einnehmen. (BAUER-WABNEGG 1998: 94)

Gottfried Böhm ist der Ansicht, dass Modelle eine Zeigekraft entfalten können, die das Einbildungsvermögen anregt, und in dem Überschuss an Imaginärem, den sie erzeugen, liegt der eigentliche Sinn des modellhaften Bildes (BÖHM 2007). Diese Auffassung teilt Patrick Antoine Walter wenn er schreibt: »Eine entscheidende Rolle für unsere Wahrnehmung haben Bilder. Sie prägen deutlich unser Bewusstsein, unsere Vorstellungen von Realität« (WALTER 2000: 35). Bilder können nicht nur unsere Vorstellung von der Realität prägen, sondern auch die unserer Zukunft.

Unsere visuelle Welt besteht aus Bildern, aus denen wir unsere Sehgewohnheiten generieren. Sehgewohnheiten sind jedoch zu verändern. Wir alle kennen das Phänomen in der Mode: Eine neue Farbkombination, ein neuer Schnitt wird präsentiert und wir entschließen uns alle, diesen Trend nicht mitzumachen. In den nächsten Wochen sieht man auf der Straße, in den Magazinen diese neue Modeerscheinung und gewöhnt sich so sehr daran, dass man sie als normal empfindet – und sie letztendlich selbst mitmacht. Aus der Sicht der Designer, die Trendprognosen detektieren und mit entwickeln, ist es erforderlich mit Bildern zu arbeiten, die ihnen Signifikanzen und Phänomene aufdecken.

Erst durch die Abbildung der bis dahin noch maskierten Phänomene wird der Betrachter auf sie aufmerksam, »lernt« und entdeckt sie zu sehen: er übernimmt sie in seine bewusste Wahrnehmung, sein Bewusstsein wird für diese visuellen Phänomene demaskiert und er sieht sie im folgenden automatisch. Jetzt sind sie ein fester Bestandteil nicht

nur seiner unbewussten Wahrnehmung, sondern auch seines Sehens. So scheinen Darstellungen ein wichtiger pädagogischer Weg zum Erlernen, aber auch zum Erweitern der Sehfähigkeit zu sein. Ungewohntes kann von der Menschheit erst dann in der Wirklichkeit gesehen werden, wenn es zuvor auf Bildern festgehalten und über sie (passiv) »trainiert« wurde: das Bild ist der Mittler zwischen visueller Realität und Bewusstsein, zwischen unbewusster Wahrnehmung und bewusstem Sehen. (WALTER 2000: 36)

Das bedeutet, dass wir solche Zukunftsbilder brauchen, die uns langsam an Innovationen heranzuführen, um eine Vorstellung von Zukunft zu entwickeln, die wir akzeptieren können. Das bedeutet, eine Aufgabe von Designern wird es sein, Bilder zu gestalten, um die Menschen auf ihre Zukunft zunächst sinnlich, aber in der Folge auch in Bezug auf die Orientierung, die Identifikation/Projektion und die Wissensrepräsentation vorzubereiten.

Bemerkt er [der Rezipient] in Bildern keine Ähnlichkeiten mit etwas anderem, verspürt er keine emotionale Bedeutung, dann bleibt ihm das ikonische Wissen fern [...]. Demnach erfordert ikonisches Wissen im assoziierten Wiedererkennen einen subjektiven Eigenbeitrag des Individuums. (SCHELSKE 1997: 209f.)

Begründet ist der Zusammenhang von Erinnern und Vorstellen in der Hirnstruktur des Menschen. David H. Ingvar beschrieb bereits 1985, dass dieselben Hirnregionen sowohl für die Erinnerung als auch für die Vorstellung von Zukunft verantwortlich sind.

Evidence is summarized that the front/prefrontal cortex handles the temporal organization of behaviour and cognition and that the same structures house or plans for future behaviour and cognition. As these programs can be retained and recalled, they might be termed »memories of the future«. (INGVAR 1985:127)

Die Entwicklung von Zukunftsszenarien und dementsprechend Zukunftsbildern, die eine wünschenswerte Entwicklung vorhalten und damit positive Trends setzen, erscheint in dieser Hinsicht äußerst sinnvoll. Denn wenn ich mich an Bilder erinnern kann, die ich bereits von der Zukunft verinnerlicht habe und diese mit einer positiven Emotion belegen kann, könnte das eine Weiterentwicklung von positiven Zukunftsbildern befördern. »Die Zukunft soll man nicht voraussehen wollen, sondern möglich machen«<sup>7</sup> (SAINT-EXUPÉRY 2007: 12). Bruce Brown ist sogar der Auffassung, dass die Virtualisierung sozusagen eine biologische Fähigkeit des Menschen ist und durch die digitalen Möglichkeiten nun eine angemessene Entsprechung gefunden hat (BROWN 1998: 38). Die Herausforderung wird es zukünftig sein, beides aneinander anzugleichen. Möglicherweise liegt in der Augmented Reality ein möglicher Schlüssel, dies zu schaffen.

*Sabine Foraita (Dr. phil) ist Professorin für Designwissenschaften an der Fakultät Gestaltung, der Hochschule für Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst in Hildesheim.*

---

<sup>7</sup> Original franz.: »Pour ce qui est de l'avenir, il ne s'agit pas de le prévoir, mais de le rendre possible« (SAINT-EXUPÉRY 2007: 12).

## Literatur

- ADELUNG, JOHANN CHRISTOPH: *Versuch eines vollständigen grammatikalisch-kritischen Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* Leipzig [Breitkopf] 1786
- BAUER-WABNEGG, WALTER: Bildmythen, Leitbilder, Archetypen. Gehört den Bildern die Zukunft? In: FUNKE, RAINER; FLORIAN P. FISCHER (Hrsg.): *Zukunftsbilder fürs Design*. Potsdam [FH Potsdam] 1998, S. 93-99
- BREHMER, ARTHUR: *Die Welt in 100 Jahren*. 3. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910. Hildesheim [Olms] 2010
- BÖHM, GOTTFRIED: *Wie kommen Bild und Begriff im Bild zusammen?* Abendvortrag anlässlich der Tagung zum Thema »Bild als Modell« an der Berlin-Brandenburgischen Akademie am 30.03.2007
- BROWN, BRUCE: Das Gedächtnis ist die Nachricht. In: FUNKE, RAINER; FLORIAN P. FISCHER (Hrsg.): *Zukunftsbilder fürs Design*. Potsdam [FH Potsdam] 1998, S. 38-44
- FORAITA, SABINE; MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar? In: SCHOLZ, MARTIN (Hrsg.): *IMAGE*, 12, 2010, S. 53-65
- GANDER, HANS-HELMUTH: Zeit und Erkenntnis. Überlegungen zu Augustinus Confessiones XI. In: *Internationales Jahrbuch für Hermeneutik*, 1, 2002, S. 301-317
- GOMBRICH, ERNST H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. 2. Aufl. Stuttgart [Belser] 1986
- GRUNEWALD, ARNIM: Wovon ist die Zukunftsforschung eine Wissenschaft? In: POPP, REINHOLD; ELMAR SCHÜLL (Hrsg.): *Zukunftsforschung und Zukunftsgestaltung. Beiträge aus Wissenschaft und Praxis*. Berlin [Springer] 2009
- INGVAR, DAVID H.: Memory of the Future. An Essay on the Temporal Organization of Conscious Awareness. In: *Human Neurobiology*. 4(3), 1985, S. 127-136
- MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS: The Pictorial Turn. In: *Artforum*, 3, 1992, S. 89-95
- OEHLKE, HORST: Zur Unverzichtbarkeit von Leitbildern. In: FUNKE, RAINER; FLORIAN P. FISCHER (Hrsg.): *Zukunftsbilder fürs Design*. FH Potsdam 1998, S. 81-89
- PIAGET, JEAN; BÄRBEL INHELDER: *Gedächtnis und Intelligenz*. Olten [Walter] 1974
- POPP, REINHOLD; ELMAR SCHÜLL (Hrsg.): *Zukunftsforschung und Zukunftsgestaltung. Beiträge aus Wissenschaft und Praxis*. Berlin [Springer] 2009
- RANDERS, JORGEN: *2052. Der neue Bericht an den Club of Rome. Eine globale Prognose für die nächsten 40 Jahre*. München [oekom] 2012
- RITTER, JOACHIM; KARLFRIED GRÜNDER; GOTTFRIED GABRIEL (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. In Verbindung mit Günther Bien. Bd. 12, W-Z. Basel [Schwabe] 2004
- RUPPELT, GEORG: *Die Zukunft von Gestern*. Hamburg [Verlag für pädagogische

Medien] 1984

SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 1993

SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE: *Ein Lächeln ist das Wesentliche*. 2. Auflage. Stuttgart [Kreuz Verlag] 2007

SCHELSKE, ANDREAS: *Die kulturelle Bedeutung von Bildern. Soziologische und semiotische Überlegungen zur visuellen Kommunikation*. Wiesbaden [Deutscher Universitätsverlag] 1997

SCHUCK-WERSIG, PETRA; GERNOT WERSIG: *Das kommunikative Potential des Bildes*. Vortrag auf der Arbeitstagung »Kommunikative Funktionen des Bildgebrauchs im Recht« des Lehrstuhls für Rechtssoziologie und Rechtsphilosophie der Ruhr-Universität Bochum vom 29.-30.06.2001

SCHUCK-WERSIG, PETRA: *Expeditionen zum Bild. Beiträge zur Analyse des kulturellen Stellenwerts von Bildern*. Frankfurt/M. [Lang] 1993.

SLOSS, ROBERT: *Drahtlose Kommunikation*. In: BREHMER, ARTHUR: *Die Welt in 100 Jahren*. 3. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1910. Hildesheim [Olms] 2010, S. 27-42

WALTER, PATRICK ANTOINE: *Die neue Perspektive. Eine Kunsttheorie. Von der visuellen Wahrnehmung zum Bild der Zukunft*. Essen [Die blaue Eule] 2000

WERNER, JUTTA: *Das Bild als Vermittlungsmedium der Zukunft. Eine Methode für eine grafische und illustrative Trendvisualisierung*. Unveröffentlichte Masterthesis der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim Fakultät Gestaltung, Sommersemester 2010 betreut durch Prof. Dr. Sabine Foraita und Prof. Markus Schlegel

Thomas Heun

## **Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen**

In a consumer culture people no longer consume for merely functional satisfaction, but consumption becomes meaning-based, and brands are often used as symbolic resources for the construction and maintenance of identity [...]. The consumer is engaged in a symbolic project, where she/he must actively construct identity out of symbolic materials, and it is brands that carry much of the available cultural meanings. (MUNIZ/O' GUINN 2001: 2)

### **Abstract**

The increasing usage of digital media leads to new possibilities to spread images. The author conducted, on the basis of a praxeological model of brand culture, where brands are understood as an outcome of creative and communicative actions of companies and consumers a discourse analysis of online-discourses of brand communities, which lead to the result that the images spread by the communities often represent the shared cultural standpoints of these communities. These images of the communities can be understood as speech acts which have a fundamental meaning in the process of communicating cultural positions and (re-)producing community.

Mit der gestiegenen Nutzung digitaler Medien hat auch die Möglichkeit zur Verbreitung kollektiv-geteilter Bilder zugenommen. Basierend auf dem praxistheoretischen Modell der Markenkultur, bei dem Marke als Resultat gestalterischer und kommunikativer Akte von Unternehmen *und* Konsumenten verstanden wird, hat der Autor im Rahmen einer Diskursanalyse von Online-Beiträgen von Brand Communities nachgewiesen, dass die von den Commu-

nities verbreiteten Bilder häufig den kollektiv-geteilten kulturellen Orientierungen dieser Gemeinschaften entsprechen. Die Bilder der Communities können demnach als kulturelle Sprechakte verstanden werden, über die Diskurspositionen und kulturelle Bedeutungen der Kollektive transportiert werden und Gemeinschaft (re-)produziert wird.

## 1. Einleitung

Wurden Konsumenten in den Anfangsjahren der Markenkommunikation gegen Mitte des 19. Jahrhunderts noch fast ausschließlich mit Texten konfrontiert, kann für den Bereich der Wirtschaftswerbung von einem ›Siegeszug des Bildes‹ im Laufe des 20. Jahrhunderts gesprochen werden. Es besteht ein Konsens darin, dass Bildern im Zuge von gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen auch im Bereich der Markenkommunikation ein immer höherer Stellenwert zugekommen ist (vgl. u.a. DU GAY/HALL/JANES/MACKAY/NEGUS 1997; KROEBER-RIEL 1996). Die Bedeutung von Marken und ›ihren Bildern‹ als ›symbolische Ressourcen‹ bei der Konstitution von modernen Identitäten wurde im Zuge dieser Entwicklung umfassend erforscht. Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts sind eine Vielzahl an Studien erschienen, deren Ziel es war, einen Beitrag zum Verständnis von Wirkungs- und/oder Konstitutionsprozessen von mit Marken verbundenen Bildern oder ›Images‹ auf Seite der Adressaten zu leisten (vgl. u.a. BORSTNAR 2002; ELLIOTT/WATTANASUWAN 1998; KROEBER-RIEL 1996; WILK 2002). Trotz der immer stärkeren Zuwendung von Unternehmen zu Konsumenten verbindet den Großteil der Ansätze, dass in ihnen Markenkommunikation als grundlegend linearer und dyadischer Prozess angelegt ist. Das Unternehmen sendet markenkommunikative Signale (und Bilder) und die Konsumenten fungieren als Empfänger dieser Werbeimpulse. Mit dem zunehmenden Bedeutungsgewinn ›neuer‹ Medien mehren sich die Stimmen, die einen ›Paradigmenwechsel‹, eine ›Wende‹ oder eine ›neue Zeit‹ im Umgang mit Marke kommen sehen (vgl. HEUN 2012a; JAUSEN 2011; RIEKE 2011). Zusammenfassen lassen sich diese Stimmen wie folgt: Das Paradigma der ›Integrierten Kommunikation‹ hat an Bedeutung verloren. Statt Konsumenten einseitig über formal standardisierte Werbeversprechen und über die Anwendung psychologischer Techniken zur Markenwahl ›überzeugen‹ zu wollen, gilt es heute vielmehr Menschen ›auf Augenhöhe‹ zu begegnen und sich auf Dialoge mit ›Usern‹ einzulassen. Entscheidend hierbei ist: Eine Fülle an Kommunikationsakten über Marken sind heute dem direkten Einfluss von Unternehmen entzogen. Aus der ehemals dyadisch strukturierten Beziehung (Unternehmen – Kunde) ist eine Triade (Unternehmen – Kunde – Kunde) geworden. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung bekommen die Kommunikationsakte von Konsumenten für die Bilder von Marken (und die Marken der Bilder) eine noch größere Bedeutung. Auch wenn sich inzwischen eine Vielzahl an Versuchen beobachten lassen, die Fülle an Austauschprozes-

sen zwischen Konsumenten in sozialen Medien mit den Mitteln der Konsumentenforschung zu erschließen, sind Analysen von Markenbildern hier bisher nicht vorhanden. Auf der Basis einer Bilddiskursanalyse zentraler Bilder von an Automobilmarken orientierten Online-Communities wird die Bedeutung von Bildern in den Diskursen der Communities im Folgenden dargelegt.

## 2. Bildverständnis und soziale Praxis

Das Interesse von sozialwissenschaftlichen Bildanalysen muss, zumindest für das 20. Jahrhundert, als sehr selektiv beschrieben werden. Gegenstand soziologischer Analysen wurden Bilder bspw. dann, wenn es galt Fragen nach dem allgemeinen Einfluss von Bildern auf gesellschaftliche Entwicklungen zu beantworten oder Erkenntnisse über Verwendungs- und/oder Wirkungsweisen zu den mit den Bildern in Verbindung stehenden Bildproduzenten oder -rezipienten zu generieren (vgl. SCHELSKE 2005: 257). Mediensoziologische Bildanalysen lassen sich zudem häufig, in Anlehnung an die Arbeit von Harold Lasswell, auf die Beantwortung der Frage »Who says what in wich channel to whom with what effect?« (LASSWELL 1949: 37) reduzieren. Eine weitergehende Auseinandersetzung lässt sich in den letzten Jahren primär aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive beobachten. Unter dem Begriff der ›Visual Culture‹ oder der ›Visual Cultural Studies‹ wird ein weitreichender Gegenstandsbereich zu umschreiben versucht, in dem das Visuelle als zentral für die Entstehung von »globalen Medienbildkulturen« (HOLERT 2005: 226) verstanden wird. Basierend auf der Wahrnehmung einer Omnipräsenz technologisch produzierter Bilder, die W.J.T. Mitchell zum Anlass nahm einen ›pictorial turn‹ zu proklamieren, tritt hier der Begriff ›des Visuellen‹ an die Stelle von Begriffen wie ›Bild‹ oder ›Image‹, um »die Prozessualität, Temporalität und Ubiquität der Bilder in einer von visuellen Daten und Informationen strukturierten Gegenwart genauer zu treffen« (HOLERT 2005: 226).

Neben der Thematisierung der technischen Möglichkeiten der Bearbeitung (und Manipulation) von Bildern in Zeiten digitaler Medien, ist für diesen Zweig der Kulturwissenschaften die Analyse der kulturellen Gebrauchsweisen des Visuellen zentral. Dieser Ansatz steht unter dem Einfluss des Kulturverständnisses der Cultural Studies, deren Vertreter Kultur weniger als etwas ›von Oben‹ gegebenes verstehen, sondern Kultur in der sozialen Praxis verorten.<sup>1</sup> Hier haben insbesondere die ›aktiven und kreativen Umgangsformen‹ von ›nicht-klassischen Produzenten‹ von Kultur<sup>2</sup> eine zentrale Bedeutung (LUTTER/REISENLEITNER 2001: 38). Neben der Thematisierung von gesellschaftlichen Machtverhältnissen führte die Orientierung an Alltagskulturen im Bereich der

---

<sup>1</sup> Diese Perspektive auf Kultur findet sich heute bei unterschiedlichen Autoren. ›Doing Culture‹ bedeutet bspw. für Karl Hörning und Julia Reuter: »Kultur in ihrem praktischen Vollzug. Es bezeichnet ein Programm, das den praktischen Einsatz statt die vorgefertigten kognitiven Bedeutungs- und Sinnstrukturen von Kultur analysiert« (HÖRNING/REUTER 2004: 10).

<sup>2</sup> Als ›klassische Produzenten‹ werden bspw. Schriftsteller, Musiker oder Designer verstanden.

Cultural Studies zu einem hohen Aktivitätsgrad rund um »jugendliche Subkulturen, die Arbeiterklasse, Geschlechterverhältnisse, das Erziehungs- und Schulbildungssystem, kulturelle Identitäten und ethnische Gruppen, die staatliche Macht und insbesondere die Aneignungs- und Nutzungsweisen populärer Medien« (GÖTTLICH/WINTER 1999: 26).

Als Erweiterung dieser praxeologischen Perspektive auf Kultur bietet es sich mit Blick auf das Forschungsobjekt »Marke und Kultur« an, in Anlehnung an Autoren wie Reiner Keller, Kultur als ein »Diskursfeld« zu verstehen, in dem unterschiedliche Akteure durch ihr Tun in der sozialen Praxis das Entstehen von Kultur fördern (vgl. KELLER 2003: 285). Diskurse werden dabei als analytisch abgrenzbare Ensembles kultureller Praktiken und Bedeutungszuschreibungen verstanden (vgl. KELLER 2007: 7). Der Bezug zwischen Diskurs und dem Visuellen wurde bereits von Michel Foucault frühzeitig thematisiert: »Diskurs und Figur haben jeweils eine eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu entschlüsseln« (FOUCAULT 2001: 795). Reiner Keller spezifiziert Foucaults allgemeines Plädoyer, indem er Symbole oder Bilder als mögliche Formen der Manifestation von Deutungsmustern in Diskursen begreift (vgl. KELLER 2001: 132). Visualität im Rahmen von Bild-Diskurs-Analysen zu untersuchen bedeutet in diesem Sinne, Bilder »auf ihren Gebrauch und ihre Wirkungen« hin zu untersuchen (HOLERT 2000: 18), oder wie Gernot Böhme es formuliert: »Was ein Bild ist, hängt auch von dem sozialen Setting ab, in dem es verwendet wird, der Installation, innerhalb derer es erscheint, dem Handlungskontext, dem es angehört.« (BÖHME 1999: 10) Zur Erschließung von Diskursen wurde mit dem Ansatz der Bilddiskursanalyse zudem eine Art methodischer Baukasten zur strukturierten Identifikation von gesellschaftlichen Aussagesystemen (Diskursen) entwickelt.<sup>3</sup>

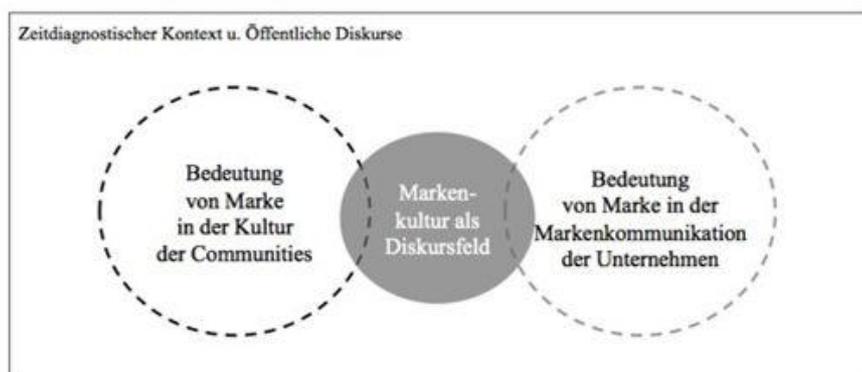


Abb. 1:  
Markenkultur als Diskursfeld

<sup>3</sup> Im Rahmen der Analyse diskursiver Formationen folgt die Arbeit den Annahmen der Wissenssoziologischen Diskursanalyse, die eine Methode darstellt, anhand derer sich soziale Praktiken und Prozesse der kommunikativen Konstruktion, Stabilisierung und Transformation sozialer Ordnungen regelgeleitet erschließen lassen.

### 3. Zentrale Diskurse der Community-Kultur

Um die Bedeutung von Bildern in Diskursen und den damit verbundenen sozialen Differenzierungsprozessen in und zwischen den betrachteten Communities verstehen zu können, ist es unerlässlich, sich mit den Gebrauchsweisen und Unterscheidungspraktiken auseinanderzusetzen. Zu diesem Zweck wurde eine Studie durchgeführt, bei der die Analyse der Kultur von intensiv an Automobilmarken gebundenen Konsumenten und ihr Umgang mit Automobilen und Automobilmarken im Zentrum stand. Hierzu hat sich der Autor an dem Konzept der sog. ›Brand Communities‹ (vgl. MUNIZ/O’GUINN 2001) orientiert. Zentrales Kennzeichen von Brand Communities ist, dass die Mitglieder über »ein Zusammengehörigkeits- bzw. Wir-Gefühl aus der Affinität zu einer Marke« (HITZLER/HONER/PFADENHAUER 2008: 25) verbunden sind.<sup>4</sup> Bei den Brand Communities (BC) handelt es sich um Gruppen von Autofahrern einer Marke, die – im deutschen Sprachraum – häufig in Form von Vereinen organisiert sind und deren Vereinsleben eine Fülle an Zugangsmöglichkeiten für die Marken- und Konsumforschung bietet. Aufgrund der gewünschten Breite an unterschiedlichen BC wurde, neben zwei teilnehmenden Beobachtungen sog. ›Brand Feasts‹, der Zugang zu der BC-Kultur über die Websites der Communities gewählt.<sup>5</sup> Aufbauend auf dem praxeologischen Kulturverständnis der Cultural Studies wurde vom Autor Markenkultur als Diskursfeld definiert, auf dem unterschiedliche Gruppen ihre Vorstellungen von Marken kommunizieren und ›aushandeln‹. Dieser Gedanke impliziert die Einbettung ›diskursiver Ereignisse‹ unter dem Dach einer großen ›Debatte‹, bei der Produkte, Marken und ihre Bedeutungen in Richtung Dritter kommuniziert werden (vgl. Abb. 1). Demnach entsteht die Kultur einer Marke in einem Netz aus Beziehungen zwischen Unternehmen und Konsumenten, in dem neben fundamentalen Werthaltungen Kommunikationsakte und Praktiken zentral sind (vgl. Abb. 2).

Als zentrale Akteure wurden die Markenhersteller und die BC definiert. Während die einen die Vorstellungen von ›ihren‹ Marken mittels Maßnahmen der Markenkommunikation in Richtung einer breiten Öffentlichkeit kommunizieren, treten die Bedeutungen der Marken in den BC durch die auf Autos und Automarken bezogenen kommunikativen Akte zu Tage. Eingebettet ist der Prozess der diskursiven Aushandlung von Markenkultur in einen zeitdiagnostischen Kontext, ohne dessen Kenntnis das Verständnis von Markenkultur zwangsläufig limitiert bleibt (vgl. KELLER 2007: 96). Das Datenkorpus wurde nach fünf Kriterien zwecks BC-Auswahl zusammengestellt und diskursanaly-

---

<sup>4</sup> Neben der Ausbildung eines gemeinsamen Wir-Gefühls betonen MUNIZ/O’GUINN (2001: 412) die Bedeutung von gemeinsamen Ritualen und Traditionen sowie das Gefühl einer moralischen Verpflichtung gegenüber anderen Mitgliedern der Gemeinschaft als grundlegende Kennzeichen von Brand Communities.

<sup>5</sup> Im Laufe der Forschung hat sich gezeigt, dass die Internetplattformen von einer Vielzahl unterschiedlicher BC-Mitglieder genutzt werden und damit gegenüber anderen Formen der BC-Öffentlichkeit wie Markentreffen einen großen Stellenwert für die Verhandlung des kulturellen Selbstverständnisses von BC haben.

tisch ausgewertet.<sup>6</sup> Neben der Suche nach den die Kultur fundamental prägenden Diskursen der Communities, war die Identifikation von zusammenhängenden Argumentationslinien, anhand derer sich fundamentale Wertvorstellungen und kulturelle Praktiken offenbaren, innerhalb der diskursiven Formationen zentral.

Im Zuge der Diskursanalyse wurden zwei zentrale Diskursformationen isoliert. Hierbei handelt es sich um den ›Original‹- und den ›Tuning‹-Diskurs. Die Zentralität der kulturellen Bedeutung der Konzepte ›Original‹ und ›Tuning‹ für die hier vorliegende Diskursanalyse zeigt sich anhand der Community-übergreifenden Relevanz. Die Frage nach der kulturellen Orientierung ›Original‹ oder ›Tuning‹ kann für die untersuchten Communities als eine Frage der kulturellen Grundüberzeugung bezeichnet werden (vgl. HEUN 2012b). Als ›Originale‹ werden von den Community-Mitgliedern diejenigen Automobile bezeichnet, die dem Ursprungszustand ›ab Werk‹ möglichst nahe kommen und keine ›untypischen‹ Details, Verzierungen oder Ersatzteile aufweisen. Praktiken der Modifikation des Originalzustands bzw. der Konservierung und Akzentuierung des Originalzustands konnten anhand unterschiedlicher Daten dokumentiert werden. Tabelle 1 fasst die zentralen Elemente der Diskursformationen Original und Tuning in der Form einer Phänomenstruktur<sup>7</sup> zusammen.

Phänomenstruktur	Original-Diskurs	Tuning-Diskurs
Automobilkonzept	Orientierung am Originalzustand ›ab Werk‹. Ablehnung von individuellen Modifikationen	Orientierung an der individuellen Modifikation zwecks Steigerung der Fahrleistung und der optischen Anmutung
Angemessene Fahrsituation	Undramatischer und materialschonender Fahrstil, bspw. Idealisierung der gemeinsamen Ausfahrt entlang (kulturell oder landschaftlich) besonderer Routen	Dynamischer und materialfordernder Fahrstil. Idealisierung eines offensiven Fahrens auf jeder Straße. Übertretung der StVO als ›Kavaliersdelikt‹
Erwartete Kompetenzen und ›Bearbeitungsethos‹	Fähigkeit zur Orientierung an originalen und historischen Plänen. Viel Arbeit mit scheinbar geringem Effekt. Aufwändige Suche von originalen Ersatzteilen. Restauratoren-Ethos	Fähigkeit zur max. Leistungssteigerung. Das Maximale aus dem Fahrzeug herausholen. Zudem: Fähigkeit zur optisch-originellen Verarbeitung. Handwerker-Ethos
Ästhetische Orientierung	Design-Purismus im Sinne eines ›Weniger ist Mehr‹ bspw. über reduzierte Brand Community-Logos und die Konzentration auf die typischen Stil-Elemente der Marken/Produkte bei der Gestaltung der Websites	Design-Potenz im Sinne eines ›Wolfs im Schafspelz‹. Gleichzeitigkeit von Modifikation möglichst vieler Teile und gestalterischer Harmonisierung (bspw. durch das Entfernen von Marken-Logos)

<sup>6</sup> Die Auswahlkriterien waren erstens der Status einer BC nach der Definition von MUNIZ/O'GUINN 2001; zweitens die Gruppierung um eine der Top 33-Marken nach ADAC Automarxx; drittens die Aktivität; viertens eine Mindestgröße von 20 Mitgliedern und fünftens Deutschsprachigkeit. Insgesamt wurden die Websites von 64 BC im Zeitraum von September 2009 bis September 2010 analysiert.

<sup>7</sup> Die tabellarische Gegenüberstellung eignet sich nach Reiner Keller und Rainer Diaz-Bone in besonderer Weise dem distinktiven Charakter von Diskursordnungen und Kulturformen auf der Ebene der Darstellung zu entsprechen (vgl. KELLER 2007: 100; DIAZ-BONE 2010: 410).

Idealtypische Werthaltungen als zentrale kulturelle Orientierungen	Vernunft, Rarität, Status	Dynamik, Geselligkeit, Individualität
Haltung zu dem Unternehmen	Akteure als Bewahrer der Geschichte der Marke/Teil des Unternehmens. Starke Identifikation mit dem Unternehmen bspw. über Bezug von Mitarbeiterzeitschriften oder direkte Kooperation (bspw. in Form von gemeinsamen Messeauftritten oder bei der Pflege von Archiven)	Akteure als Konsumenten. Keine exklusive Markenbindung/Offenheit für Komponenten anderer Hersteller. Orientierung an Händlern als lokale Sponsoren
Kulturelle Praktiken	Gegenseitige Hilfe, Restaurationsarbeit	Tuningarbeit, Partys feiern
Mythen	Scheunenfund, Totalrestauration, rare Sondermodelle	Modifikation ›bis zum Tankdeckel/ Totalumbau
Auto und Sport	Orientierung an Idealen des ›Klassischen Sports‹ (regelgeleiteter Wettkampf, Fairplay). Fahrerisches Können ebenso von Bedeutung wie Motor- Leistung	Sport als unkonventionelles Event mit starker Leistungsorientierung (›Mehr ist besser‹). Fokus auf 1/4-Meilen-Rennen (max. Beschleunigung), Burn-Outs (max. Qualmentwicklung) oder Show&Shine (max. Modifikation).

Tab. 1:  
Phänomenstruktur der zentralen Diskurse der Brand Communities

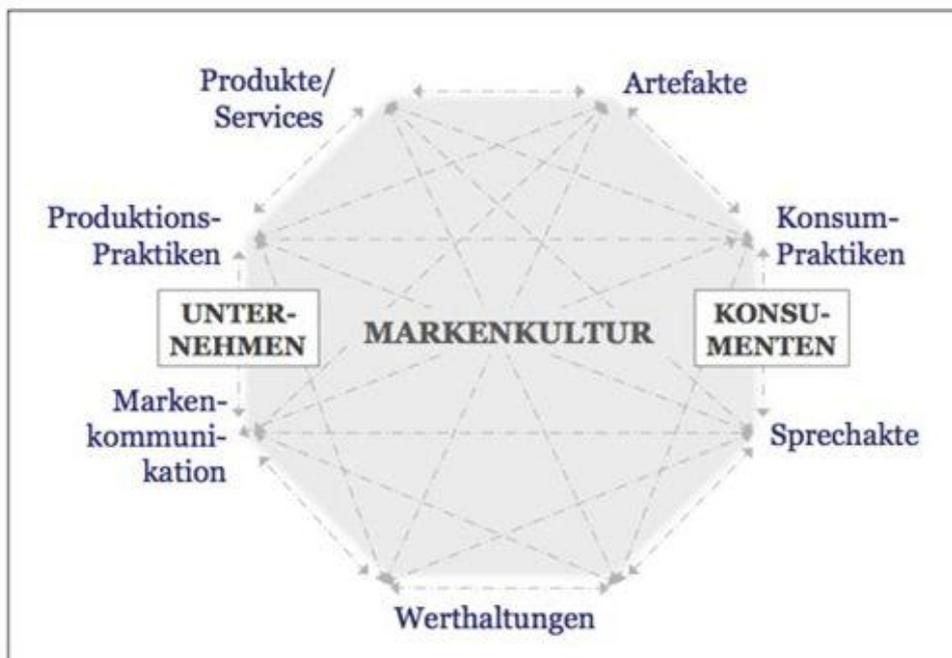


Abb. 2:  
Modell der Markenkultur

#### 4. Bilddiskursanalyse zentraler Community-Motive

Diskurse werden in Anlehnung an Siegfried Jäger als ›Felder des Sagbaren‹ verstanden (JÄGER 2001: 83). Das bedeutet: Diskurse sind Ensembles, die Aufschluss darüber geben, ›wer was wo wann‹ sagen darf. Demnach können die zentralen Bilder auf den Brand Community-Sites, wie Logos oder die Site prägende Gestaltungselemente, als von den Mitgliedern der BCs legitimierte Abbildungen und Aussagen verstanden werden, anhand derer sich essentielle Deutungen der Brand Communities innerhalb der Diskurse ableiten lassen. Neben Werthaltungen haben sich ›Artefakte‹, ›Praktiken‹ und ›Sprechakte‹ im Rahmen der Diskursanalyse der Community-Kultur als besonders fruchtbare Datenquellen erwiesen. Diese Erkenntnisse sind in ein erweitertes Modell der Markenkultur eingeflossen (Abb. 2), welches als Grundlage für die Bilddiskursanalyse gedient hat. Im Folgenden werden erstens Bilder von Artefakten,<sup>8</sup> zweitens Bilder von auf die Automobile bezogenen Praktiken und drittens (visuelle) Sprechakte der BC auf ihren Beitrag zur Klärung der Deutungsmuster kurz analysiert und dargestellt.



Abb. 3:  
Typische Automobile von Anhängern modifizierter (Bild links) und originaler PKW (Bild rechts)<sup>9</sup>

Abbildung 3 zeigt Fotografien<sup>10</sup> von dem Auto eines ›Tuners‹ (linkes Bild) und eines ›Originalos‹ (rechtes Bild). Die Vorstellungen des ›guten Autos‹ lassen sich im Falle des getunten Autos im Kern als eine Orientierung am Ideal des Rennsportwagens beschreiben. Die starke Bedeutung des Werts der ›(Fahr-)Dynamik‹ hat sich auch in dieses Auto sehr deutlich in Form von Modifikationen wie einem Tieferlegen der Karosserie, der Verwendung von Breitreifen und unterschiedlichen Spoilern eingeschrieben. Die spezifische Ausprägung des Ideals der ›Tuner-Dynamik‹ kommt an gestalterischen Details wie dem ›bösen Blick‹ zum Ausdruck. Der Eindruck eines grimmig dreinschauenden

<sup>8</sup> In diesem Falle Abbildungen der Autos der BC-Mitglieder.

<sup>9</sup> Quelle links: <http://www.honda-mv.de>, [letzter Zugriff: 25.08.2009]; Quelle rechts: VW-Treffen Bautzen, 12.05.2008.

<sup>10</sup> Die selektierten Abbildungen haben idealtypischen Charakter für BC mit Tuning- oder Original-Orientierung und basieren auf der Analyse von 64 BC-Sites (im Zeitraum von September 2009 bis September 2010).

Automobils wird durch die Maskierung der Scheinwerfer an den Innenseiten erzielt, so dass die ›Augen‹ des Autos für vorausfahrende Automobilisten entsprechend schlitzartig und ›böse‹ erscheinen können. Die Opposition des Original-Konzepts zeigt sich anhand des Bilds eines originalen Volkswagens (Abb. 3, Bild rechts). Zentral hierbei ist einerseits das Fehlen gestalterischer Eingriffe in das Designkonzept des vom Unternehmen hergestellten Produkts und andererseits die Akzentuierung des ›historischen‹ Charakters des Automobils durch auf dem Dach befestigte ›Accessoires‹. In diesem Fall versucht der Besitzer des Automobils den Charakter des Marken-Originals durch die (temporäre) Installation eines alten Koffers und von ein paar Skiern (aus Holz) zu betonen. Der Effekt: das Auto wirkt wie aus einer anderen Zeit, es bekommt einen musealen Charakter und erscheint als besonders schützenswertes Kulturgut.



Abb. 4:  
Typische Praktiken von Anhängern modifizierter (Bild links) und originaler PKW (Bild rechts)<sup>11</sup>

Abbildung 4 zeigt Fahrpraktiken von ›Tunern‹ (linkes Bild) und ›Originalos‹ (rechtes Bild). Die Orientierung der Tuner an sportlich-aggressiver Fahr-dynamik zeigt sich auch hier mehr als deutlich. Mitglieder der Tuning-BC haben sich die Mühe gemacht, das Überholmanöver eines BC-Autos aus der Rückspiegelperspektive des vorausfahrenden Autos zu dokumentieren. Die dargestellte Fahrpraktik akzentuiert das Ideal des dynamischen Fahrens der Tuning-Communities erstens durch den spezifischen Neigungswinkel des Automobils, der auf eine hohe Geschwindigkeit des Überholvorgangs schließen lässt, und zweitens durch die Tatsache, dass das Manöver in einem Straßenabschnitt vollführt wird, in dem Überholverbot gilt.<sup>12</sup> Konträr hierzu die Darstellung der Fahrpraktik der Ausfahrt ›in Kolonne‹ auf den Seiten von am Originalzustand von PKW orientierten BC (rechtes Bild). Die Reihe der originalen Oldtimer, die aus einem Auto am Ende der Kolonne aufgenommen wurde, vermittelt, im Gegensatz zu dem Fahrideal der Tuner, den Eindruck eines eher ›undramatischen‹ Fahrens. Dieser Eindruck basiert primär auf dem geringen

<sup>11</sup> Quelle links: <http://www.honda-mv.de> [letzter Zugriff: 25.08.2009].

Quelle rechts: <http://www.opelkapitaen-club.de> [letzter Zugriff: 01.04.2009].

<sup>12</sup> Das Auto überfährt einen durchgezogenen Mittelstreifen.

Abstand zwischen den Automobilen, die den Eindruck erwecken in gemütlichem Tempo (aber dafür ›beieinander‹) über die Straße zu gleiten.



Abb. 5: Typische Websitedesigns von Anhängern modifizierter (Bild links) und originaler PKW (Bild rechts)<sup>193</sup>

Abbildung 5 zeigt exemplarische Designs von Startseiten ausgewählter BC-Sites. Diese gestalterischen Sprechakte der Communities (Tuner im Bild links; Originalos im Bild rechts) entsprechen den Werten und Designvorstellungen, wie sie sich bspw. auch im Bereich der Artefakte manifestieren. Die starke Orientierung an dem Wert der ›Individualisierung‹ der Tuner zeigt sich bspw. anhand der Inszenierung der Tuner und ihrer Autos. Die BC wird hier als Ort dargestellt, der (nahezu) jedem eine Heimat bietet und an dem Geselligkeit (das Lagerfeuer) und spaßorientierter Zeitvertreib wichtig sind.<sup>13</sup> Zudem wird mit der karierten Fahne die Orientierung am sportlichen Fahren signalisiert und eines der beliebtesten Gestaltungselemente der Tuning-Sites eingebunden. Konträr hierzu folgt die Originalo-Seite des Volvo-Clubs eher einem puristischen Gestaltungsideal nach dem Prinzip ›weniger ist mehr‹. Neben dem BC-Logo ist hier, aufgrund der zentralen Positionierung eines originalen Sondermodells der Marke Volvo, das originale und ›unverbastelte‹ Markenauto ›der Star‹. Diese Seite wirkt funktional und werblich zugleich, immer dem Ideal der Originalo-BC folgend, mit den Websites einen Beitrag zur historischen Einordnung ›ihrer‹ Klassiker leisten zu wollen.

## 5. Fazit

Die Diskursanalyse von zentralen Bildmotiven bestätigt die große kollektive Bedeutung von Bildern in Zeiten digitaler Medien. Bei der Analyse der Community-Kommunikation im Internet hat sich die Fokussierung auf die bildhaften Darstellungen von Artefakten, Praktiken und kollektiven Sprechakten als sehr fruchtbar erwiesen. In den Bildern manifestieren sich die zentralen Positionen der Communities zu dem Tuning-Original-Diskurs und damit zusam-

<sup>13</sup> Gemeinsames »Feiern« hat in der Kultur der Tuning-Communities einen deutlich höheren Stellenwert als unter Originalos.

menhängende kulturelle Werthaltungen, wodurch der Bildgebrauch einen Beitrag zur Festigung und Re-Produktion von Gemeinschaft leistet. Bei der Betrachtung der Kommunikationsakte der Brand Communities als Teil der Kultur einer Marke sind folgende Aspekte zentral: Erstens wurden im Rahmen dieser Arbeit idealtypische Bilder ergänzend zu dem umfassenden Studium der Brand Community-Kultur analysiert. Es bedarf in einem nächsten Schritt Studien, bei denen die hier gewählte Methode eine zentrale Funktion erhält, um die Leistungsfähigkeit der Bilddiskursanalyse im Bereich der Kulturstudien nachhaltig unter Beweis zu stellen. Zweitens stellt sich die Kultur einer Marke in Zeiten digitaler Medien als ein differenziertes Gewebe an Beziehungen zwischen Produzenten und Konsumenten dar, in dem sich unmittelbare Bezüge zwischen aktuellen Maßnahmen der Markenkommunikation von Unternehmen und der auf die Marken bezogenen Kommunikationsakte der Konsumenten schwer unmittelbar isolieren lassen. Die Fülle an markenbezogenen ›Zitaten‹ von Konsumenten setzt vielmehr ein Studium der Kultur in der sozialen Praxis der Konsumenten voraus, welches über die reine Analyse von Texten in den Internet-Foren hinausgeht. Drittens bietet die ›Visual Culture‹ von Internet-Communities eine Fülle an Anregungen für die Entwicklung von Marken. Die in die Bilder eingeschriebenen kulturellen Orientierungen der User geben nicht nur Aufschluss über fundamentale und abstrakte Werthaltungen, sondern auch über ganz konkrete auf Produkte und Marken bezogene Vorlieben. Somit ermöglicht das Studium der Bilder der Communities einerseits die Erlangung eines Verständnisses der Kultur von Konsumenten und Marken, und andererseits bietet es auch – basierend auf diesem Kulturverständnis – die Möglichkeit der konkreten Inspiration markenbezogener Gestaltungsprozesse.

*Thomas Heun (Dr. rer. pol.) ist Professor für Medienmanagement an der MHMK Berlin. Zudem lehrt er Kommunikationsstrategie und Sozialpsychologie an der Fakultät Gestaltung, der Hochschule für Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst (HAWK) in Hildesheim.*

## Literatur

- BÖHME, GERNOT: *Theorie des Bildes*. München [Fink] 1999
- BORSTNAR, NILS: *Männlichkeit und Werbung*. Inszenierung – Typologie – Bedeutung. Kiel [Ludwig] 2002
- DIAZ-BONE, RAINER: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*. 2., erw. Auflage. Wiesbaden [VS-Verlag] 2010
- DU GAY, PAUL; STUART HALL; LINDA JANES; HUGH MACKAY, KEITH NEGUS: *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London [Sage] 1997

- ELLIOTT, RICHARD; KRITSADARAT WATTANASUWAN: *Brands as Symbolic Resources for the Construction of Identity*. In: *International Journal of Advertising*, 17(2), 1998, S. 131-144
- FOUCAULT, MICHEL: Worte und Bilder. In: FOUCAULT, MICHEL: *Schriften in 4 Bänden. Dits et Ecrits*. Bd. 1. 1954-1969. Herausgegeben von Daniel Defert, François Ewald. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2001, S. 79-797
- GÖTTLICH, UDO; CARSTEN WINTER: Wessen Cultural Studies? Die Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum. In: BROMLEY, ROGER; UDO GÖTTLICH; CARSTEN WINTER (Hrsg.): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg [zu Klampen] 1999, S. 25-39
- HEUN, THOMAS: Die Macht der Diskurse in Zeiten digitaler Medien. In: APG (Hrsg.): *2012. Ein Jahr voller Ecken*. Hamburg [APG] 2012a, S. 286-291
- HEUN, THOMAS: *Marken im Social Web. Zur Bedeutung von Marken in Online-Diskursen*. Wiesbaden [Springer Gabler] 2012b
- HITZLER, RONALD; ANNE HONER; MICHAELA PFADENHAUER: Ärgerliche Gesellungsgebilde? In: HITZLER, RONALD; ANNE HONER; MICHAELA PFADENHAUER (Hrsg.): *Posttraditionale Gemeinschaften. Theoretische und ethnographische Erkundungen*. Wiesbaden [VS] 2008, S. 9-31
- HÖRNING, KARL H.; JULIA REUTER: Doing Culture. Kultur als Praxis. In: HÖRNING, KARL H.; JULIA REUTER (Hrsg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld [Transcript] 2004, S. 9-15
- HOLERT, TOM: Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit. In: HOLERT, TOM (Hrsg.): *Imageneering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln [Oktagon] 2000, S. 226-235
- HOLERT, TOM: Visual Culture. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 226-235
- JÄGER, SIEGFRIED: Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: KELLER, REINER; ANDREAS HIRSELAND; WERNER SCHNEIDER; WILLY VIEHÖVER (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Bd. 1. Theorien und Methoden. Opladen [Leske + Budrich] 2001, S. 81-112
- JAUSEN, MICHAELA: Taktik ist, was man tun muss, wenn etwas zu tun ist. Strategie ist, was man tun muss, wenn nichts zu tun ist. In: APG (Hrsg.): *2011. Ein Jahr voller Ecken. Die gesammelten Artikel der APG Strategy Corner*. Hamburg [APG] 2011, S. 16-17
- KELLER, REINER: Wissenssoziologische Diskursanalyse. In: KELLER, REINER; ANDREAS HIRSELAND; WERNER SCHNEIDER; WILLY VIEHÖVER (Hrsg.): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Bd. 1. Theorien und Methoden. Opladen [Leske + Budrich] 2001, S. 113-143
- KELLER, REINER: Kultur als Diskursfeld. In: GEIDECK, SUSAN; WOLF-ANDREAS LIEBERT (Hrsg.): *Sinnformeln*. Berlin [De Gruyter] 2003, S. 283-306
- KELLER, REINER: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden [VS] 2007

- KROEBER-RIEL, WERNER: *Bildkommunikation*. München [Vahlen] 1996
- LASSWELL, HAROLD D.: *The Analysis of Political Behaviour. An Empirical Approach*. London [Routledge & Kegan Paul] 1949
- LUTTER, CHRISTINA; MARKUS REISENLEITNER: *Cultural Studies. Eine Einführung*. 3. Auflage. Wien [Turia + Kant] 2001
- MUNIZ, JR., ALBERT M.; THOMAS C. O.'GUINN: Brand Community. In: *Journal of Consumer Research*, 27, 2001, S. 412-432
- RIEKE, NINA: »Immer in Beta«. Marken & Strategien müssen so agil sein wie die Welt selbst. In: APG (Hrsg.): *2011. Ein Jahr voller Ecken. Die gesammelten Artikel der APG Strategy Corner*. Hamburg [APG] 2011, S. 12-13
- SCHELSKE, ANDREAS: Soziologie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 257-267
- WILK, NICOLE M.: *Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung*. Frankfurt [Campus] 2002

## Impressum

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

### Bisherige Ausgaben

#### IMAGE 17

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

**REBECCA BORSCHTSCHOW/LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE:** Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films

**HANS JÜRGEN WULFF:** Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem

**LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE:** Filmische Perspektiven holonisch-mnemonischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films

**MARIJANA ERSTIĆ:** Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von *Gruppo di famiglia in un interno* (*Gewalt und Leidenschaft*)

**INES MÜLLER:** Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer

**REBECCA BORSCHTSCHOW:** Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage

**NORBERT M. SCHMITZ:** Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild

**FLORIAN HÄRLE:** Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode

**DIMITRI LIEBSCH:** Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie

**TINA HEDWIG KAISER:** Schärfe, Fläche, Tiefe. Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

## IMAGE 16

**JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial

**MATTHIAS MEILER:** Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums.  
Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat

**CLAUS SCHLABERG:** ›Bild«. Eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken

**ASMAA ABD ELGAWAD ELSEBAE:** Computer Technology and Its Reflection on the Architecture  
and Internal Space

**JULIAN WANGLER:** Mehr als einfach nur grau. Die visuelle Inszenierung von Alter in  
Nachrichtenberichterstattung und Werbung

## IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

**JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial

**DORIS SCHÖPS:** Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm

**SASCHA DEMARMELS:** Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als  
Emotionalisierungsstrategie

**CHRISTIAN TRAUTSCH/YIXIN WU:** Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in  
anderen Medien

**MARTIN SIEFKES:** The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We  
Produce and Use

**KLAUS H. KIEFER:** ›Le Corancan«. Sprechende Beine

## IMAGE 15

**JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial

**HERIBERT RÜCKER:** Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der  
Abbildung

**RAY DAVID:** A Mimetic Psyche

**GEORGE DAMASKINIDIS/ANASTASIA CHRISTODOULOU:** The Press Briefing as an ESP

Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis

**KATHARINA SCHULZ:** Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

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

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

**KLAUS SACHS-HOMBACH:** Einleitung

**MARCEL HEINZ:** Born in the Streets. Meaning by Placing

**TOBIAS SCHÖTTLER:** The Triangulation of Images. Pictorial Competence and Its Pragmatic Condition of Possibility

**MARTINA SAUER:** Zwischen Hingabe und Distanz. Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

**IMAGE 14**

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

**RONNY BECKER/KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA:** Einleitung

**GODA PLAUM:** Funktionen des bildnerischen Denkens

**CONSTANTIN RAUER:** Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay

**JENNIFER DAUBENBERGER:** »A Skin Deep Creed«. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs

**SONJA ZEMAN:** »Grammaticalization« Within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language

**LARISSA M. STRAFFON:** The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture

**TONI HILDEBRANDT:** Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie

**CLAUDIA HENNING:** Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März – 1. April 2011)

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

**Herausgeber:** Mark A. Halawa

**MARK A. HALAWA:** Editorial. *Homo pictor und animal symbolicum*. Zu den Möglichkeiten und Grenzen einer philosophischen Bildanthropologie

**NISAAR ULAMA:** Von Bildfreiheit und Geschichtsverlust. Zu Hans Jonas' *homo pictor*

**JÖRG R.J. SCHIRRA/KLAUS SACHS-HOMBACH:** Kontextbildung als anthropologischer Zweck von Bildkompetenz

**ZSUZSANNA KONDOR:** Representations and Cognitive Evolution. Towards an Anthropology of Pictorial Representation

**JAKOB STEINBRENNER:** Was heißt Bildkompetenz? Oder Bemerkungen zu Dominic Lopes' Kompetenzbedingung

## IMAGE 13

**JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial

**MATTHIAS HÄNDLER:** Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion

**SANDY RÜCKER:** McLuhans *global village* und Enzensbergers Netzstadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern

**MARTINA SAUER:** Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften

**JAKOB SAUERWEIN:** Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

## IMAGE 12: Bild und Transformation

**Herausgeber:** Martin Scholz

**MARTIN SCHOLZ:** Von Katastrophen und ihren Bildern

**STEPHAN RAMMLER:** Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation

**KLAUS SACHS-HOMBACH:** Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen

**ROLF NOHR:** Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten

**SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL:** Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?

**ROLF SACHSSE:** How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder

**HANS JÜRGEN WULFF:** Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film

**ANNA ZIKA:** gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunft

**MARTIN SCHOLZ:** Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

## IMAGE 11

**JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial

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

**GODA PLAUM:** Bildnerisches Denken

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

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

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

## IMAGE 10

**Herausgeberinnen:** Claudia Henning, Katharina Scheiter

- CLAUDIA HENNING/KATHARINA SCHEITER:** Einleitung  
**ANETA ROSTKOWSKA:** Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture  
**NICOLAS ROMANACCI:** Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View  
**PETRA BERNHARDT:** ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989. Werbebilder als soziale Indikatoren  
**EVELYN RUNGE:** Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids  
**STEFAN HÖLSCHER:** Bildstörung. Zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik  
**KATHARINA LOBINGER:** Facing the picture. Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung  
**BIRGIT IMHOF/HALSZKA JARODZKA/PETER GERJETS:** Classifying Instructional Visualizations. A Psychological Approach  
**PETRA BERNHARDT:** Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder – Sehen – Denken« (18. – 20. März 2009)

## IMAGE 9

- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Editorial  
**DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER:** Frühe Bilder in der Ontogenese  
**DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER:** Bildgenese und Bildbegriff  
**MICHAEL HANKE:** Text – Bild – Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt  
**STEFAN MEIER:** »Pimp your profile«. Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0  
**JULIUS ERDMANN:** My body style(s). Formen der bildlichen Identität im Studivz  
**ANGELA KREWANI:** Technische Bilder. Aspekte medizinischer Bildgestaltung  
**BEATE OCHSNER:** Visuelle Subversionen. Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

## IMAGE 8

**Herausgeberin:** Dagmar Venohr

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

## IMAGE 7

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

## IMAGE 6

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

## IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

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

## IMAGE 5

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial  
**HERMANN KALKOFEN:** Pudowkins Experiment mit Kuleschow  
**REGULA FANKHAUSER:** Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit  
**BEATRICE NUNOLD:** Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft  
**PHILIPP SOLDT:** Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief«. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

## IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

**Herausgeber:** Jörg R.J. Schirra

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

**YURI ENGELHARDT:** Syntactic Structures in Graphics

**STEFANO BORGIO/ROBERTA FERRARIO/CLAUDIO MASOLO/ALESSANDRO OLTRAMARI:**

Mereogeometry and Pictorial Morphology

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

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

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

**THE SVP GROUP:** Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies

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

## IMAGE 4

**JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial

**BEATRICE NUNOLD:** Landschaft als Topologie des Seins

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

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

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

**ELIZE BISANZ:** Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

## IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

**Aus aktuellem Anlass:**

**FRANZ REITINGER:** Karikaturenstreit

**Rezensionen:**

**FRANZ REITINGER rezensiert:** *Geschichtsdeutung auf alten Karten*

**FRANZ REITINGER rezensiert:** *Auf dem Weg zum Himmel*

**FRANZ REITINGER rezensiert:** *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*

**KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert:** *Politik im Bild*

**SASCHA DEMARMELS rezensiert:** *Bilder auf Weltreise*

**SASCHA DEMARMELS rezensiert:** *Bild und Medium*

**THOMAS MEDER rezensiert:** *Blicktricks*

**THOMAS MEDER rezensiert:** *Wege zur Bildwissenschaft*

**EVA SCHÜRMAN rezensiert:** *Bild-Zeichen und What do pictures want?*

## IMAGE 3

**KLAUS SACHS-HOMBACH:** Editorial

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

### **IMAGE 3 Themenheft:** Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

**Herausgeber/in:** Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

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

### **IMAGE 2:** Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

**Herausgeber:** Klaus Sachs-Hombach

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

### **IMAGE 2 Themenheft:** Filmforschung und Filmlehre

**Herausgeber/in:** Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

**EVA FRITSCH/RÜDIGER STEINMETZ:** Einleitung  
**KLAUS KEIL:** Filmforschung und Filmlehre in der Hochschullandschaft  
**EVA FRITSCH:** Film in der Lehre. Erfahrungen mit einführenden Seminaren zu  
Filmgeschichte und Filmanalyse  
**MANFRED RÜSEL:** Film in der Lehrerfortbildung  
**WINFRIED PAULEIT:** Filmlehre im internationalen Vergleich

**RÜDIGER STEINMETZ/KAI STEINMANN/SEBASTIAN UHLIG/RENÉ BLÜMEL:** Film- und Fernsehästhetik in Theorie und Praxis  
**DIRK BLOTHNER:** Der Film. Ein Drehbuch des Lebens? Zum Verhältnis von Psychologie und Spielfilm  
**KLAUS SACHS-HOMBACH:** Plädoyer für ein Schulfach ›Visuelle Medien‹

## **IMAGE 1:** Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

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

## **IMAGE 1 Themenheft:** Die schräge Kamera

**Herausgeber:** Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

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