

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 11 vom 06.08.2009

Image 11

Inhalt

Tina Hedwig Kaiser.....	2
<u>Dislokationen des Bildes – Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit</u>	
Goda Plaum.....	11
<u>Bildnerisches Denken</u>	
Engelbrecht, Martina / Betz, Juliane / Klein, Christoph / Rosenberg, Raphael..	29
<u>Dem Auge auf der Spur: Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden</u>	
Christian Trautsch.....	42
<u>Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich</u>	
Beatrice Nunold	52
<u>Landschaft als Topologie des S(ch)eins</u>	
<u>Impressum</u>	82

Tina Hedwig Kaiser

Dislokationen¹ des Bildes – Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit

Abstract

Driving sequences in movies open up new modes of viewing beyond the traditional linear dramatical structure. In the niche of these images of the filmic ride one encounters a returning of the medium of cinema to its origins within a non-narrative experience of the image. They question our assumptions of space perception, image and haptic experience. In reflecting on these images, Walter Benjamins concept of ›aura‹ comes into play as well as debates about and concepts of seeing, visibility, aesthetic immersion and the picture as performative subject, as one can for example find in the works of theorists like Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Rudolf Arnheim and others.

Filme eröffnen in ihren Fahrtaufnahmen andere Sehweisen jenseits linearer Dramaturgien. In den Bild-Nischen der gefilmten Fahrt begegnet man einer Arbeit am Bild, die das Medium Film auf seinen Ursprung eines a-narrativen Bilderlebens zurückführt. Fragen nach der Raumwahrnehmung sowie nach Bild und Haptik werden hier neu aufgeworfen und verbinden sich mit Walter Benjamins Aura-Diskurs genauso wie mit bild- und filmwissenschaftlichen Debatten um Begriffe des Sehens und der Visualität, der ästhetischen Immersion sowie der Frage nach dem Bild als Akt bei Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Rudolf Arnheim und anderen.

1 Hier verstanden als Verschiebungen von Raum, als Lageverteilungen, die zu speziellen Raum- und Bilderfahrungen innerhalb der Rezeption führen. Zugleich auch als Rückkopplung an Valie Exports Werk *Adjungierte Dislokationen* von 1973 verstanden, welches den Begriff für das, was die eingesetzten Bilder mit den Raum- und Körpererfahrungen des Publikums machen, verwendet.

1. Einleitung

»Und das, was wir bisher als Bild auf der Leinwandfläche zu sehen gewohnt waren schluckt¹ uns plötzlich in eine früher nie erblickte, hinter der Leinwand sich auftuende Ferne, oder es »dringt« in uns mit einer zuvor nie so ausdrucksstark realisierbar gewesenen »Heranfahrt.« (EISENSTEIN 1988: 201)

Die Fahrtaufnahmen des Kinos, als mehr oder weniger unbeachtete Erzählpausen des Bewegungsbildes, lassen sich als Varianten einer ästhetischen Wahrnehmung erkennen, die sich zuerst in den Stadtdiskursen Baudelaires, Benjamins und der Surrealisten geäußert hatten, und die insbesondere das Motiv des Vorübergleitens, des permanenten Bewegtseins, in der Masse und auf der Straße, praktizierten und beschrieben. In ihnen geht es um eine weitere Ausprägungen dieser Form der Wahrnehmung, die einstmals als Großstadt-wahrnehmung des Flüchtigen in die Kulturdebatte Einzug hielt. Folglich sind dies Varianten einer kinetischen und mobilen Erfahrung, die das Kino auf seinen Ausgangspunkt der visuellen Bewegungsuntersuchung besinnen. Als einen Ausgang auch, der im Sehen dieses selbst und seine Körpergebundenheit spürbar werden lassen kann. Und die Fahrtaufnahmen nicht zuletzt auch als eine Variante ästhetischer Immersion erkennbar werden lässt (vgl. Voss 2008).

Dies passiert insbesondere in Bildersequenzen, die sich den narrativen Funktionen des Erzählkinos entziehen und eine Art Nische innerhalb der filmischen Handlung schaffen. In Aufnahmen, die der Fortbewegung und insbesondere der Fahrt gewidmet sind, ist die Filmrezeption nicht allein eine optische, sie kann auch zu einer haptischen werden. Zum einen wird dabei »die Ästhetik der Immersion [...] eine Ästhetik des Eintauchens, ein kalkuliertes Spiel mit der Auflösung von Distanz« (BIEGER 2007: 9), zum anderen wird sie aber genauso ein Spiel mit der Erzeugung von Distanz.

Mit Hilfe des bewegten Offs im Film ergeben sich andere Schleußen des Sehens und der Aufmerksamkeit für den Betrachter. Wie es die Lücke als Schwarzbild oder als Zwischenraum für die Bewegung der einzelnen filmischen Bilder braucht, so braucht auch das bewegte Sehen verschiedene Fokussierungen und deren Leerstellen, um einen Raum – den Sehraum – zu konstruieren. Sehen war für Konrad Fiedler die Fähigkeit, dem Augeneindruck die räumliche Beschaffenheit der Natur abzulesen. Das Fiedlersche Fernbild wird bei Rudolf Arnheim zum bewegten Fernbild. In der Tiefenkonstruktion durch die Flächen hindurch wirkt bei Arnheim die Bewegung mit und erreicht eine Annäherung im Sinne eines nah wirkenden Raumbildes, das nicht mehr nur ferne Distanzfläche ist. Die Bewegung führt so den Raum in das flache Fernbild ein und erweitert es. Mit Riegl ließe sich sagen, dass sich hier optisch-fernsichtige und plastisch-nahsichtige Eigenschaften treffen. Der Gegenstand übernimmt dabei Formen eines Vorüberziehens oder Gleitens, die den Verweis auf die nächste Aufnahme, das nächste Bild bereits inhärent haben und zu zeitabhängigen Wechselwirkungen der Wahrnehmung von Figur und Grund führen.

Im Unterschied zu Gilles Deleuze, der einzig dem Kino des Zeitbildes offene und dergestalt noch mögliche, virtuelle Räume zuspricht, gibt es in den Fahrtaufnahmen die Möglichkeit, somit ein anders geöffnetes Bild zu sehen. Hier betritt man ein Paradoxon des Kinos, und eben auch des Genreskinos, das nicht allein sensationell wirken kann, sondern darüber hinaus in eine simultane Offenheit der formalen Bildarbeit und des Handlungsstrangs verweist: In seiner Intensität, in seiner

Überbetonung der Bewegungsfolge zeigen sich Lücken des vermeintlich linearen Ablaufs und die Rezeption wird eine bildimmanente, die plötzlich auch abstrahiert wahrnehmen kann.

In dieser Nische der Wahrnehmung von Erzählkino, die leicht aller Zusammenhänge entrissen sowie vorsprachlich gesehen und empfunden werden kann, öffnet sich der Raum neu. Sein Bildfeld ist eines, das permanent entzogen wird. Der anwesende und abwesende Raum ist es, der hier Koexistenzen eingeht, und dies innerhalb und außerhalb des Bildfeldes. Die gefilmte Materie des Raumes wird als unabschließbar, kontinuierlich und unbegrenzt sichtbar. Das permanent anwesende Off fügt dem Bild eine neue Dauer und Potentialitäten hinzu.

Wenn Bernhard Waldenfels nun in seiner *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* die Begriffe der *Nahferne* und der *Fernnähe* verhandelt (vgl. WALDENFELS 2004: 44 ff.), dann als jene, die eine zwischenmenschliche Situation, und dabei eine nahezu klassische der *conditio humana*, zu fassen vermögen. Sie beschreiben den Ein- und Ausschluss im Anderen als ein Vermögen und eine Situation der Schwelle. Wenn dies, als klassische Variante bekannter Sehnsuchtskonstruktionen und -konstellationen eines Textes, eine Übertragung in das bildliche und insbesondere filmische Geschehen, und dergestalt in seinen Sichtbarkeits- sowie Unsichtbarkeitsdiskurs, erhalten würde, wo ließen sich derartige Bilder ausmachen? Beziehungsweise wo ließen sich die Varianten einer Wahrnehmungskonstruktion des simultanen Nah- und Fernseins in Bildern verankern? Peripatetisches Sehen innerhalb filmischer Räume könnte hier ein Anknüpfungspunkt sein, sollte man bereit sein, sich auf folgende Bemerkung von Waldenfels näher einzulassen:

»Wenn es zutrifft, dass bildliche Momente auf irreduzible Weise all unsere Erfahrungen durchdringen, so müssen sie bereits auf der Ebene der Wahrnehmung aufweisbar sein. Dies besagt nicht, dass wir Bilder wahrnehmen, wenn wir etwas wahrnehmen, wohl aber besagt es, dass wir immerzu ›in Bildern‹ oder ›durch Bilder hindurch‹ wahrnehmen, was wir wahrnehmen, und dies eben nicht nur dann, wenn die Bildfunktion ausgelagert und selbständigen Bildträgern anvertraut wird. Nehmen wir die perspektivische Brechung und Modulierung der Wahrnehmung, bei deren Entdeckung die bildenden Künste der Philosophie um einiges voraus waren. Hier stoßen wir auf Ansichten oder Aspekte, in denen etwas sich aus einem bestimmten Blickwinkel, im Zentrum oder an der Peripherie des Blickfeldes, in deutlichen oder verschwommenen Umrissen, aus der Nähe oder aus der Ferne darbietet. Nun gehören Seitenansicht oder Nahperspektive ganz und gar der medialen Zwischensphäre an; denn sie lassen sich weder als dingliche Merkmale noch als mentale Zustände fassen, sondern nur als Zusammenspiel dessen, was erscheint, mit dem, dem etwas hier und jetzt erscheint.« (WALDENFELS 2004: 210)

Jean-Luc Nancy arbeitet dabei in seiner *Evidenz des Films* (2005) gegen eine vereinfachende Simulationskritik des Films ebenso an einer Verteidigung des Realismus des filmischen Bildes, ohne dabei jedoch auf eine Weltähnlichkeit des Bildes abzuheben. Es ist also kein in erster Linie indexikalischer oder ikonischer Weltbezug, von dem seine Theorie im Sinne einer Repräsentationsthematik handelt. Viel eher geht es um ein Definieren und Beweisen der Arbeit des Blickes mit dem Film – der Kamerablick als Herstellung und Eröffnung von Weltbezug. Das Bildergebnis im Sinne von Aufmerksamkeitsfragen wird dabei der Frage nach der Bildgenese gegenüber vorrangig behandelt. Kann letztere allerdings wichtige Einsichten für erstere liefern, was selbstverständlich der Fall ist, darf sie nicht außer acht gelassen werden. Doch genau jener Ausgangspunkt des Bildes als Spur des Realen kann nurmehr erste Stufe sein, die die Indexikalität und begehrende Bildwahr-

nehmung im Anfang bereits zueinander in Bezug setzt. Die Weltbezüglichkeit des Kinos ist nicht allein in einer schlichten Objekt-Bild-Beziehung gegeben. Die subjektive Seite des Blickes und die objektive Seite des Realen kommen anders als in der fotografischen Bildlichkeit zusammen. Diese kann letztlich nur einer der Ausgangspunkte sein:

»Nancys Realismus der ›Vision‹ begreift das Kino nämlich nicht als Medium einer Einschreibung von Welt, sondern als kommunikativen Verflüssiger ansonsten nicht (mit-) teilbarer Blicke auf die Welt, die sich im öffentlichen kinematographischen Erfahrungsraum einer komplexen Vermittlung öffnen.« (ROTHÖHLER 2006: 14)

Jede Einstellung erhält hier durch die nächste Verschiebungen und neue Sichtweisen innerhalb eines Raums. Durch die Distanz mithilfe der ästhetisch-medialen Welterschließung wohnt dabei dem Bild ein ganz eigenes Potenzial von Anerkennung und Aufmerksamkeit des Blicks inne. So wird die Rezeption eine aktive Erfahrung von Gegenwart, die in einer, wenn auch gebrochenen, Kontinuitätslinie zur Wirklichkeitserfahrung steht. Die Eröffnung von Welt enthält dabei immer auch zugleich die Unabschließbarkeit des Blicks auf sie. Die räumlichen Verschiebungen der bewegten Bilder werden dabei nicht nur Grundlage optischer Analysen, viel eher bedarf es hier genauso rezeptionsorientierter Untersuchungsmodelle. Der Diskurs der Bilder, ihre Einflüsse auf zeitgenössische Episteme, ihr performatives Potential dabei, und ihre psychogeographischen Wirkungen sind ausschlaggebend. Öffnung und Rahmenüberwindung sind Tendenzen der aktuellen Bild- wie Raumproduktion, die sich daranmachen, starre zentralperspektivische Ausrichtungen gerade innerhalb eines monokularen Apparats zu überholen.

Die Arbeit an einer Stumpfheit der Bilder nach Roland Barthes findet sich ebenso in den filmischen Fahrtaufnahmen. In ihnen hört die Sprache als eindeutige Sinnschicht auf zu existieren und inmitten narrativer Strukturen blitzen plötzlich flüchtige Fragmente von Unzuordenbarkeit auf. Das Bild befindet sich hier in einem Jenseits offensichtlicher Sinnzusammenhänge. Es verweist inmitten von Lücke und Paradox der seriellen Struktur auf somatische Erfahrungsebenen. Es geht hier wie bei Godard um das Erhaschen flüchtiger Sinnschichten jenseits einer stabilen Rhetorik der Bilder. Eine willentliche Einfältigkeit, Sensationsstillung oder Verlangsamung der Bilder jenseits des Narrativen dient hier der Untersuchung von Wahrnehmungsmöglichkeiten mit Hilfe der Kamera.

Dieses Bild hat sein Mehr immer in der Bewegung, auch in jener seines flirrenden Stillstands, und wird schon lange nicht mehr als Abbild oder Kopie der Realität verstanden. Da die Wahrnehmung stark an die Aufmerksamkeit gebunden ist, unterschlägt sie in der Bildwahrnehmung oft das, was uns nicht interessiert oder im Sinne der Handlung nicht zu interessieren hat. Doch in besonderen Bild-Nischen werden wir von diesen effizienten Sehweisen abgelenkt. Unsere Aufmerksamkeit ist während ihrer Rezeption entweder überreizt oder sie stumpft ab. Derartigen Bildern, über die Fahrtaufnahmen hinaus, gilt es nachzugehen.

Denn genau hier kann dieses andere Sehen eines Außerhalb, eines Off, eines Darüberhinaus im Bild selbst vonstatten gehen. Sehen und Konzentration wird hier zur komplexen Angelegenheit. Im Nebensächlichen ergibt sich erst ein tatsächlich fließendes Moment. Hier diktiert keine Idee die Wahrnehmung, sondern vorreflexive Erfahrbarkeit rückt in den Fokus. Erst mit Hilfe der Lü-

cken und Leerstellen zeichnen sich folglich neue Seh- bzw. Nichtsehöffnungen ab. Den Bildern ihre Fülle zurückgeben heißt also auch, ihnen ihr Nicht-Bildsein zurückgeben. Eine godardsche ›Errettung der Wirklichkeit‹ würde dementsprechend Kracauers Titel abändern zu einer ›Errettung des Lebens‹. Er versteht das Filmbild als Kampfansage an Regelmäßigkeit, eingefrorene Gesten und Klischees. Die Unregelmäßigkeit und nur die vermeintlich falsche Bewegung ist es, was zählt. Dergestalt wird der Film verstanden als ein »Labor des Lebens« (GODARD 1981: 127).

Benjamin hatte dies am Beispiel der Zerschlagung der Aura verdeutlicht. Bei ihm ist es der Schnitt und somit der Raum zwischen den einzelnen Einstellungen, der den Film ausmacht. Das *Optisch-Unbewusste* führte er als Zusatzkategorie ein: Es sollte etwas innerhalb des Bildrahmens sein. Die Kamera offenbarte hierin ein Bild der Welt, das dem bloßen Auge verborgen blieb. Es ist also eine dem Schnitt vorgelagerte Kategorie. Die Kamera selbst gerät somit in den Blickpunkt. Fahrt, Großaufnahme, Zeitraffer und Zeitlupe sind Beispiele dafür. Wichtig wird hier allerdings noch etwas anderes: Das Reproduzierte wird im Film auf eine ganz neue Weise aktualisiert. Es kommt dem Zuschauer *entgegen*. Und wird somit verfügbarer.

Dies schafft für Benjamin in Bezug auf eine Abbildung und dergestalt Neuschöpfung realer Eindrücke allein der Film. Er stellt Fragen nach der Organisation der Wahrnehmung innerhalb und mit seiner repräsentativen und materiellen Arbeit. Derartige formale Betrachtungsweisen, anknüpfend an die Wiener Schule um Riegl und Wickhoff, verbindet Benjamin nun mit einem Blick auf gesellschaftliche Veränderungen. Dass diese in den Entwicklungen der Wahrnehmung wurzeln, ist dabei wichtigster Ausgangspunkt. Der Verfall der Aura ist ein solcher. In diesem werden Dinge massenhaft nähergebracht und ihre Einmaligkeit dergestalt überwunden: ein Nachteil jedoch, der sich als Vorteil herausstellen kann. Wo Benjamin allerdings auf die Seite des Originals Einmaligkeit und Dauer rechnet, da kommt zur anderen Seite die Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit.

Zumal: Die Unnahbarkeit wird dabei reproduziert und seziert, dennoch erleidet sie nicht allein einen Abbruch, sondern viel eher eine Umwandlung. Ihre Faszination kann im Film auf andere Weise erhalten bleiben. Beziehungsweise in der Indexikalität des kinematographischen Bildes zwar gedoppelt in Erscheinung treten, aber dennoch gerade dadurch und schlicht massenhaft ihre Präsenz verteidigen und verdeutlichen. So werden letztlich nicht nur das Ding, die Erscheinungen der Welt und das Kunstwerk in der technischen Reproduzierbarkeit emanzipiert, sondern in ihren jeweils unterschiedlich zgedachten Aura-Begriffen neu definiert. Sie werden habhafter, populärer, begleitender und somit präsenter gerade in der Nicht-Präsenz. Der Benjaminsche Ausstellungswert tritt hier vor den Kultwert und drängt diesen zurück. Dadurch wird seine Rezeption qualitativ verändert. Die Kontemplation vor dem nah-fernen Einmaligen weicht der mehr oder weniger geschockten Zerstreuung vor der *fernen, aber nahen* Filmprojektion.

Für Benjamin begreift demnach nun die Kamera die Welt erweiterter als das bloße Auge. Er bezeichnet dieses erweiterte Sehen als eben jenes des Optisch-Unbewussten. Unterstützt wird dieses nun von der dem Film eigentümlichen Rezeption in der Zerstreuung. Assoziative Abläufe werden dabei verhindert, stattdessen kann ein permanenter Fixationskampf stattfinden. Die Schocks bedürfen einer gesteigerten Aufmerksamkeit. Doch gerade durch die Zerstreuung werden so neue Varianten der Apperzeption eröffnet. Taktile und optische Rezeptionsvorgänge kommen im Film

an der Schnittstelle zwischen Aufmerksamkeit, Schock und aneignender Gewohnheit zusammen. Nicht nur Fixationssehen, sondern auch peripheres Sehen treten hervor und schaffen neue Räume.

Eine Überfülle an Abläufen und Bewegungen kann in diesen nun auftauchen. Immer dann, wenn etwas seine Übersicht und seine sequentielle Ordnung aufgibt, hier oftmals durch Geschwindigkeit, und dergestalt in »Unübersehbarkeitszustände« (SEEL 2003: 248) gerät. Die Krise der Sinne nimmt in diesen Filmformen mit der Steigerung der Desorientierung zu. Diese Bereiche nennt Martin Seel jene des Kino-Rauschens. Ein somatisches Sehen bricht sich hier Bahn und verdeutlicht eine Grenze der ästhetischen Wahrnehmung, die Seel nach Nietzsche als sinnlich-geistigen Taumel beschreibt.

Serge Daney (vgl. DANEY 1997: 617) unterscheidet dabei zwischen Bild und Visuellem: Das Bild unterhalte permanent eine Beziehung zum Anderen, während das Visuelle bloß der optischen Bestätigung von Machtvorgängen diene. So ist letzteres also eine Repräsentationsform mit Defiziten, die sich allein mit dem Abgebildeten zufrieden gibt und dergestalt die tatsächliche Differenz zwischen Bild und Sichtbarem leugnet.

Das Bild hingegen umgeht den totalisierenden Umgang mit Repräsentant und Repräsentat und verdeutlicht so, dass es nicht nur um sein Sichtbares geht, sondern dass auch das Nichtrepräsentierbare existiert. Im Bild wird hier also auch auf sein oder ein Anderswo verwiesen. In der Bewegung wird die Wahrnehmung mit ihrer eigenen Grenze konfrontiert, d. h., sie darf nicht mehr als unidirektionale Verbindungslinie zwischen einem Subjekt und einem Objekt gedacht werden, sondern sie ist in unzählige Richtungen geöffnet: Das ›nur auf die Bewegung blicken‹ entspräche einem Deterritorialisierung nach Deleuze und Guattari (vgl. DELEUZE; GUATTARI 1997: 382 ff.).

Folglich der Blick auf ein variables und ungeformtes Sichtbares, das im Bild und im Außerhalb zugleich ist. Jedes Hier des Bildes denkt sein Anderswo dabei mit. Die zentrale Position wird dezentriert, denn jedes Anderswo weist nur auf ein weiteres Anderswo, setzt in der Bewegung der Serie des Heterogenen weitere Außerhalbs in Kraft. Folglich entstehen Dezentrierungsbewegungen, die das Bild mit seinem Sichtbaren und also mit seinem Unsichtbaren konfrontieren. Dislokationen und Schocks treten hier gleichsam auf. So funktioniert das Außen als unsichtbare Bedingung des Bildes und leitet nicht nur zur Differenz von Bild und Sichtbarem, sondern auch zur Differenz von Bild und Phantasma über.

Man denke noch einmal an Didi-Hubermans Bildsehen als Akt: als Bewusstwerdung einer einfachen puren Anwesenheit im Sinne einer Materiewahrnehmung und der Erfahrung des Einbrennens ihrer zugleich paradoxen und virtuellen Wirksamkeit. Das Lesen als Bedeutungssuche und Abstrahierungsleistung wird dabei vor einem Bild dem Schock als Spürbarwerden eines schlichten Daseins untergeordnet. Giorgio Agamben beschreibt in seinem *unvordenklichen* Bild den Gegenstand der ewigen Widerkehr inmitten der Frage nach der unmittelbaren Erfahrung eines Bildes (vgl. AGAMBEN 1990: 543). In Rekurrenz auf Nietzsches unauflöselichen Zusammenhang der erscheinenden Welt mit der Wirkung des Perspektivismus (AGAMBEN 1990: 547) versucht Agamben, das Scheinbare und das Erscheinende mit dem Perspektivismus Nietzsches zu denken:

»Als ob eine Welt noch übrig bliebe, wenn man das Perspektivische abrechnete! Damit hätte man ja die Relativität abgerechnet. Jedes Kraftzentrum hat für den ganzen Rest seine Perspektive, d. h. seine ganz bestimmte Wirkung, seine Aktions-Art, seine Widerstandsart.« (AGAMBEN 1990: 547)

Jedes Zentrum birgt dabei seinen eigenen Perspektivismus und somit seinen eigenen Willen zur Macht, wollte es sich nicht lebensfeindlich gebärden. So geht es also um ein Werden, eine Fortentwicklung, einen permanenten Wandel im Leben und Erscheinenden selbst. Agamben will demzufolge auf das Paradoxon des Abbildes hinweisen, indem er die mögliche Fälschung im Sinne Nietzsches als etwas eigentlich unfälschbares versteht: »Es gibt kein Sein, dessen Abbild dem Werden aufgeprägt werden muss: das Sein entspringt der Prägung.« (AGAMBEN 1990: 548.) Das Abbild ist also schon immer bereits ein vorausgehendes. Eines, das dem, wovon es Abbild ist, genauso vorausgeht wie jenem, dem es sich einschreibt. Dies geht nur, wenn ein solches nicht auf etwas verweist, sondern wenn es schlicht im eigenen Selbstbezug existiert. Schellings Idee des Unvordenklichen bringt die hierin befindlichen Potenzen einer solchen Selbstaffizierung auf den Punkt: Passivität und Aktivität treten in einen Austausch zwischen *potentia activa* und *potentia passiva*. Als Bild, das nicht abbildet, kann es stärkstes Bild sein, genauso wie eine wiederkehrende, unerinnerte Erinnerung. Wo hier das Bild sich in seiner Wiederkehr selbst auslöscht, da macht es sich umso stärker. Seine Anwesenheitsleistung ist somit wie bei Didi-Huberman eine unfassbare paradoxe Wirksamkeit, die kaum zu greifen ist.

In den Fahrtaufnahmen fällt die Bildrezeption aus der eindeutigen Organisation und Übersichtlichkeit von Figur und Grund heraus und bringt Nah- und Fernsicht in neuen Austausch. Die multiplen Blickpunkte des Vorübergleitens erscheinen dabei in ihrer Nähe und Distanz zugleich. Ein simultanes Sehen von Schärfe und Unschärfe wird möglich.

Gerade in seinen Brüchen, Ausschnitten und Verwischungen konstituiert so das Kino *Welt*, und dies eben, weil es den unzentrierten Betrachter zulässt – inmitten einer Benjaminschen *Zerstreuung*. Dieses Nah- und Fern-Sehen zugleich, dass einmal die Fläche und einmal den Raum erkennen lässt, geht überraschenderweise mit Adolf von Hildebrands Beobachtungen konform. Nach Karl Clausberg fällt Hildebrands »ideales Fernbild, das als Kunstwerk dann auch wieder Nahbeobachtung erlaubte, [...] erklärtermaßen mit der monokularen Kamerasicht in stehenden und bewegten Bildern zusammen.« (CLAUSBERG 1998: 70) Da wir den von Fiedler im Fernbild vermissten temporalen Prozess des Nahbildes im Film erhalten, geschieht hier eine besondere Annäherung von Nah- und Fernwahrnehmung in medialen Räumen. Das plastische Empfinden kommt hier mit der Distanzwahrnehmung zusammen, behält jedoch seinen Charakter der perspektivischen Durchgangssicht ebenso.

Wenn also in der Bildgeschichte nach Martin Jay eine Unterdrückung der Körperlichkeit zugunsten der Sehregime von der Renaissance bis in die Moderne stattgefunden hat (JAY 1994), könnte es dann gerade in den *fühlbaren* Raumbildern des Bewegungsbildes sein, dass die *scopic regimes* sich mit ihren eigenen monokularen Mitteln selbst überlisten? Und dies gerade zugunsten einer Rückerinnerung bzw. Rückkoppelung an den Körper, der sieht? Wo die Kamera noch für Béla Balázs das Auge mit in das Bild nahm, nähme hier der Körper *die* Augen gerade *durch* das Bild wieder zu sich selbst zurück. Wenn dies so ist, dann tritt in der Simultaneität des fernen Nah-

Sehens und nahen Fern-Sehens der filmischen Fahrtaufnahmen eine Form von haptischem Sehen auf, die ästhetische Immersion und ihre bewusste Perzeption in Verbindung treten lässt und den narrativen Film auf seine eigentliche Bildarbeit hin neu öffnet

Literatur

- AGAMBEN, GIORGIO: Das unvordenkliche Bild. In: BOHN, VOLKER (Hrsg.): *Bildlichkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990
- BARTHES, ROLAND: *Die Helle Kammer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989
- BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- BIEGER, LAURA: *Ästhetik der Immersion*. Bielefeld [Transcript] 2008
- BÖHM, GOTTFRIED (u. a.) (Hrsg.): *Auge und Hand – Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*. München [Fink] 1997
- CLAUSBERG, KARL: *Dalís Narziß-Metamorphose. Paranoisches Spaltbild, Psychoanalyse-Illustration und Echo von Hirnasymmetrien?*, S. 51-84. In: Bayreuther, Herbert u. a. (Hrsg.): *Wahrnehmung Blick Perspektive*. Münster [LIT] 1998
- CRARY, JONATHAN: *Aufmerksamkeit: Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002
- DANEY, SERGE: Vor und nach dem Bild. In: DAVID, CATHERINE (u. a.) (Hrsg.): *politics/poetics. Das Buch zur documenta X*. Ostfildern-Ruit [Hatje / Cantz] 1997
- DELEUZE, GILLES: *Das Zeitbild – Kino 2*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999
- DELEUZE, GILLES: *Das Bewegungsbild – Kino 1*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998
- DELEUZE, GILLES; GUATTARI, FELIX: *Tausend Plateaus*. Berlin [Merve] 1997
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Vor einem Bild*. München [Hanser] 2000
- EISENSTEIN, SERGEJ: Über den Raumfilm. In: EISENSTEIN, SERGEJ: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig [Reclam] 1988
- GODARD, JEAN-LUC: *Liebe Arbeit Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*. Berlin [Merve] 1981

HÖLTGEN, STEFAN: *Ästhetische Immersion und Filmtheorie, ein kurzer Abriss*. In: <http://www.filmforen.de/lofiversion/index.php/t14140.html> (abgerufen am 17.04.2009)

JAY, MARTIN: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley [Berkeley University Press] 1994

KRACAUER, SIEGFRIED: *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985

MARKS, LAURA: *The Skin of the Film*. Durham NC [Duke University Press] 2000

NANCY, JEAN-LUC: *Evidenz des Films. Abbas Kiarostami*. Berlin [Brinkmann & Bose] 2005

RIEGL, ALOIS: *Gesammelte Aufsätze*. Wien [WUV-Universitätsverlag] 1996

ROTHÖHLER, SIMON: Alterität des Blicks. In: *kolik.film* 5, 2006, S. 13-17

SEEL, MARTIN: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003

SOBCHACK, VIVIAN: *The Address of the Eye – A Phenomenology of Film Experience*. Princeton [Princeton University Press] 1992

VOSS, CHRISTIANE: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; SCHIRRA, JÖRG; SCHWAN, STEPHAN; WULFF, JÜRGEN (Hrsg.): *IMAGE*, Ausgabe 8, Köln [Halem] 2008

WALDENFELS, BERNHARD: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004

WIESING, LAMBERT: *Phänomene im Bild*. München [Fink] 2000

Goda Plaum

Bildnerisches Denken

Abstract

Semiotic as well as phenomenological image science agrees insofar that in the perception and the production of pictures, specific thinking processes take place, which needs to be explored. Most investigations of both approaches only concern or attach importance to the perception of images. This article starts from the premise, that the characteristics of this thinking become more evident at focussing on the production of pictures. This is caused by the double role of the producer, who is at the same time perceiving and reflecting the later perception of his own picture during its process of creation. The task of this article is to show how analyzing the process of producing pictures can lead to a characterisation of ›bildnerisches Denken‹.

Sowohl in der semiotisch orientierten, wie auch in der phänomenologisch ausgerichteten Bildwissenschaft ist man sich einig darüber, dass bei der Rezeption und Produktion von Bildern bestimmte Denkprozesse ablaufen, die es zu untersuchen gilt. Die meisten Untersuchungen beider Richtungen behandeln hierbei allerdings ausschließlich oder schwerpunktmäßig die Seite der Rezeption von Bildern. Der vorliegende Artikel geht davon aus, dass die spezifischen Charakteristika dieses Denkens wesentlich deutlicher bei der Produktion von Bildern in Erscheinung treten als bei der Rezeption. Dies liegt daran, dass der Bildproduzent während seines Schaffensprozesses nicht nur in den meisten Fällen die spätere Rezeption des Bildes mitberücksichtigt, sondern selbst auch immer gleichzeitig Rezipient ist. Wie der Weg über die Analyse der Produktion von Bildern zur Charakterisierung dieses ›bildnerischen Denkens‹ führen kann, soll hier demonstriert werden.

1. Einleitung

Sowohl in der semiotisch orientierten, wie auch in der phänomenologisch ausgerichteten Bildwissenschaft ist man sich einig darüber, dass bei der Rezeption und Produktion von Bildern Denkprozesse ablaufen, die es zu untersuchen gilt. Uneinigkeit herrscht lediglich in der Frage, ob diese Denkprozesse mit einem zeichentheoretischen Vokabular und analog zur Sprachrezeption fassbar sind oder nicht. Die meisten Untersuchungen beider Richtungen behandeln hierbei allerdings ausschließlich die Seite der Rezeption. Nur bei einigen phänomenologisch orientierten Autoren findet man eine stärkere Berücksichtigung der Bildproduktion, so z. B. bei Gernot Böhme. Für ihn besteht die Tätigkeit eines Künstlers im Herstellen von »Atmosphären«. Kunst ermöglicht eine ästhetische Erkenntnis, die wesentlich von der wissenschaftlichen Erkenntnis zu unterscheiden ist (vgl. BÖHME 1995: 10). In Bezug auf die Bildrezeption unterscheidet er zwischen zwei Wahrnehmungsweisen, dem »Spüren von Atmosphären« und dem »Deuten von Zeichen« (vgl. BÖHME 1999: 28, 101 ff.). Schon bei Maurice Merleau-Ponty findet man den Gedanken, dass die Kunst über ein eigenes von der Wissenschaft zu unterscheidendes Potential verfügt. Er spricht von einer besonderen Art des Sehens bzw. von einer »magischen Theorie des Sehens«, die der Maler praktiziert, während er malt (vgl. MERLEAU-PONTY 2003: 19). Auch John Dewey geht davon aus, dass beim Maler während des Malprozesses eine besondere Art des Denkens aktiv ist: »The artist does his thinking in the very qualitative media he works in, and the terms lie so close to the object that he is producing that they merge directly into it.« (DEWEY 1980: 16). Mit seinem Buch *Visual Thinking* liefert auch der Psychologe Rudolf Arnheim einen Beitrag, der die ›denkerischen‹ Prozesse der Bildproduktion untersucht (ARNHEIM 1969). Gemeinsam ist allen diesen Autoren, dass sie von einer speziellen Denkart ausgehen, die sich wesentlich von der wissenschaftlichen Art zu denken unterscheidet.

Der vorliegende Artikel geht davon aus, dass die spezifischen Charakteristika dieses Denkens wesentlich deutlicher bei der Produktion von Bildern in Erscheinung treten als bei der Rezeption. Dies liegt daran, dass der Bildproduzent während seines Schaffensprozesses nicht nur in den meisten Fällen die spätere Rezeption des Bildes mit berücksichtigt, sondern selbst auch immer gleichzeitig Rezipient ist. Daher muss eine Beschreibung dieser Denkart von einer Untersuchung der Bildproduktion ausgehen. Dementsprechend soll dieses Denken ›bildnerisch‹ genannt werden. Allerdings gestaltet sich dieser Zugang zu diesen Denkprozessen weitaus schwieriger als über die Rezeption von Bildern, weil jeder Mensch – zumal jeder Bildwissenschaftler – in seinem Leben zwar eine Vielzahl von Bildern betrachtet hat, aber nicht unbedingt produziert. Allgemein zugänglich werden die ›denkerischen‹ Prozesse der Bildproduktion erst durch ihre nachträgliche Reflexion des Produzenten, z. B. mit dem Ziel, andere in der Produktion von Bildern anzuleiten oder auszubilden. Für die Analyse des ›bildnerischen‹ Denkens und seiner Ausprägung im Prozess der Bildproduktion werden daher Aufzeichnungen und praktische Aufgabenstellungen von Gestaltungslehrern als Ausgangsmaterial hinzugezogen. Im Folgenden werden alle Lehrer des bildnerischen Gestaltens ›Gestaltungslehrer‹ genannt, unabhängig davon, ob es sich um Künstler oder Grafiker und ob es sich um eine künstlerische oder angewandte Ausbildung handelt. Dementsprechend werden alle bildnerischen Produkte ›Bilder‹ genannt, sowohl alle Werke der bildenden Kunst als auch der angewandten Gestaltung.

Ziel der Untersuchung dieser Lehren ist die Beantwortung von zwei Fragen, die wesentlich zur Charakterisierung des bildnerischen Denkens beitragen:

Was sind die spezifischen Probleme des bildnerischen Denkens?

Welche Rolle spielen die Lehrinhalte bei der Lösung dieser Probleme?

Die Antwort auf die erste Frage führt zu einem Katalog der bildnerischen Probleme, der in verschiedene Problemkategorien eingeteilt werden kann. Den Kategorien entsprechen die verschiedenen Funktionen des bildnerischen Denkens, die die jeweiligen Probleme lösen. Über die Problemkategorien erhält man also einen Katalog der Funktionen des bildnerischen Denkens und damit eine Charakterisierung desselben. Bei der zweiten Frage geht es um die Art und Weise, wie die Lehrinhalte bei der Lösung der bildnerischen Probleme helfen sollen, und nicht etwa um einen konkreten Vergleich der verschiedenen Gestaltungslehren. Fasst man die theoretischen Inhalte der Gestaltungslehren als Werkzeug zur Problemlösung auf, dann soll die Frage beantwortet werden, um welche Art von Werkzeug es sich handelt sowie wann und wie es angewendet wird. Denn in den verschiedenen Gestaltungslehren findet man immer wieder den Hinweis darauf, dass eine gute Lösung auch verlangen kann, die vorgestellte Lehre zu ignorieren bzw. – um im Bild zu bleiben – gar kein Werkzeug zu verwenden oder ein neues zu erfinden. Für die Charakterisierung des bildnerischen Denkens ist es daher genauso wesentlich, die Grenzen des Werkzeuges, d. h. die Grenzen des Lehrbaren im Bereich des bildnerischen Denkens zu untersuchen. Für den empirischen Aspekt dieser Untersuchung muss also nicht vorausgesetzt werden, dass die konkreten Lösungswege der Gestaltungslehrer überzeugend oder gut sind. Allerdings muss davon ausgegangen werden, dass zumindest ein Teil der bildnerischen Probleme oder Fragen, die im Unterricht behandelt wurden oder werden, sinnvoll sind, und zwar besonders dann, wenn dieselben Fragen auch an anderen Schulen gestellt wurden oder werden.

Im Folgenden soll zunächst geklärt werden, in welchem Sinne von ›bildnerischem Denken‹ gesprochen werden kann (2. Bildnerisches Denken). Anschließend werden unter den Stichworten ›Zusammensetzen‹ und ›Übersetzen‹ zwei wesentliche Funktionen des ›bildnerischen Denkens‹ anhand von Aufzeichnungen und Aufgabenstellungen aus dem Bauhaus und der Hochschule für Gestaltung in Ulm (HfG) exemplarisch dargelegt (3. Zusammensetzen, 4. Übersetzen). Zuletzt wird untersucht, wo die verschiedenen Gestaltungslehrer an die Grenzen des Lehrbaren stoßen (5. Grenzen des Lehrbaren).

2. Bildnerisches Denken

Der Begriff des ›bildnerischen Denkens‹ taucht in den einschlägigen deutschen Wörterbüchern der Philosophie¹ nicht auf. Auch die Begriffe ›anschauliches‹, ›visuelles‹ oder ›analoges‹ Denken werden in diesen Nachschlagewerken nicht behandelt. Ein englisches Äquivalent für den Begriff ›bildnerisch‹ gibt es nicht. In den englischen Nachschlagewerken² findet man zu den möglichen Übersetzungen ›Visual Thinking‹ (ARNHEIM 1969) oder ›The thinking eye‹ (KLEE 1964) keine ein-

1 Vgl. *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart, Weimar 2000-2005; *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Stuttgart, 2004; *Enzyklopädie Philosophie*, Hamburg, 1999, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, 1971 ff.

2 Vgl. *Routledge Encyclopedia of Philosophy: REP online*: <http://www.rep.routledge.com/>, Zugriff am 18.12.2009; *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, online: <http://plato.stanford.edu/>, Zugriff am 18.12.2009; *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, 1998.

schlägigen Einträge, genauso wenig wie zu den Übersetzungsversuchen »aesthetic/analogue/analogous/artistic/iconic/imaginal/pictorial« »thinking/reason/mind/thought«.

Dabei reflektiert John Dewey bereits 1934 in seinem Buch *Art as Experience* explizit das Fehlen eines solchen Begriffes im Englischen: »We have no word in the English language that unambiguously includes what is signified by the two words ›artistic‹ and ›esthetic‹. Since ›artistic‹ refers primarily to the act of production and ›esthetic‹ to that of perception and enjoyment, the absence of a term designating the two processes taken together is unfortunate.« (DEWEY 1980: 46).

Die Kunstpädagogik hingegen hat hierfür den Begriff des »bildnerischen Denkens« geprägt (PFENNIG 1974). Deweys Umschreibung trifft exakt den Sinn dessen, was mit »bildnerischem Denken« gemeint ist: Es ist das Denken, das während des Prozesses des bildnerischen Gestaltens und während der Rezeption der Ergebnisse dieses Prozesses aktiv ist.

Nicht jede Frage, die im Rahmen eines Gestaltungsunterrichtes gestellt wurde, ist für das bildnerische Denken relevant. Daher muss das, was unter den Funktionen des bildnerischen Denkens verstanden werden soll, genauer bestimmt werden und vor allem gegen andere Inhalte der bildnerischen Lehre abgegrenzt werden. Von den Lehrinhalten, die die Funktionen des bildnerischen Denkens betreffen, sind zunächst die grundlegenden Bildelemente (Punkt und Linie) sowie deren verschiedene Verwendungsweisen (als Umriss, als Schraffur, als Raster, usw.) zu unterscheiden. Übungen zum Umgang mit diesen Gestaltungsmitteln sind häufig fester Bestandteil von bildnerischem Unterricht. Allerdings geht es hier weniger um eine denkerische Leistung, sondern darum, das Material des Gestaltens kennenzulernen und eventuell die Handfertigkeit zu schulen. Weiterhin besteht ein großer Teil der Farbenlehre aus physiologisch oder physikalisch begründeten Wahrnehmungsgesetzen, die ebenfalls nicht zum bildnerischen Denken, wohl aber zu einer bildnerischen Gestaltungslehre gehören. Auch die Regeln der Perspektive sollen zu diesem grundlegenden Material gezählt werden, auch wenn sie natürlich eine denkerische Leistung verlangen. Aber hier handelt es sich um Regeln der darstellenden Geometrie, nicht des bildnerischen Denkens. Zwei zentrale Funktionen dieses Denkens sollen im Folgenden exemplarisch erläutert werden: Das Zusammensetzen und das Übersetzen.

3. Zusammensetzen

Jeder bildnerische Produktionsprozess beinhaltet das Problem des Zusammensetzens bzw. der ›Komposition‹: Wie erreiche ich eine gute bzw. qualitätsvolle Zusammensetzung der einzelnen Gestaltungsmittel oder -elemente? Was hier im Einzelnen als ›gut‹ oder ›qualitätsvoll‹ verstanden wird, ist natürlich sehr verschieden. Dementsprechend fallen auch die Antworten auf diese Frage recht unterschiedlich aus. Gemeinsam ist ihnen aber die Suche nach einer Art Regel, mit deren Hilfe das Problem des Zusammensetzens leichter zu lösen ist. Sowohl am Bauhaus als auch an der HfG Ulm war das Thema Komposition zentraler Bestandteil der Lehre.

3.1 Bauhaus

Wassily Kandinsky hat in seiner Schrift *Punkt und Linie zu Fläche*, in der er einen Teil seiner Bauhaus-Lehre veröffentlichte, verschiedene Kompositionsprinzipien ausführlich behandelt. Er hat für seine Studenten mehrere Regeln aufgestellt, nach denen bestimmte Zusammensetzungen der Bildelemente harmonisch und andere dagegen disharmonisch wirken. Eine dieser Regeln behandelt die Charakterisierung der verschiedenen Richtungen in einem Bild. Dabei geht er von einer Analyse der Wirkung aus, die verschiedene Bildteile allein aufgrund ihrer Position im Bild auf uns haben. Kandinsky drückt diese Unterschiede mit dem Begriff des »Gewichtes« aus. Verschiedene Bildteile haben unterschiedliches Gewicht. Er teilt die Bildfläche in vier Quadranten ein und be-

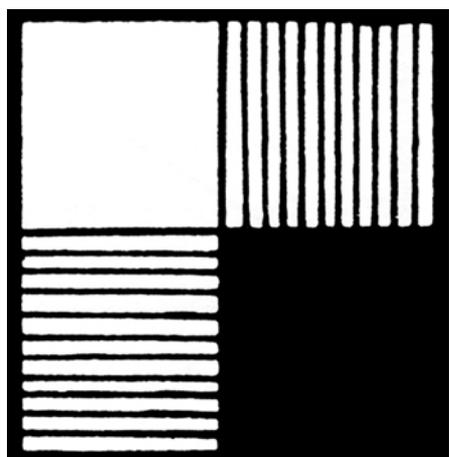


Abb. 1: Wassily Kandinsky: Gewichtsverteilung. (KANDINSKY 1955: 145), (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2010

schreibt eine Zunahme des »Gewichtes« von links oben nach rechts unten (Abb. 1) (vgl. KANDINSKY 2009: 142 ff.).

Diese Verteilung trifft prinzipiell auf alle rechteckigen Bildformate zu. Aus ihr leitet Kandinsky eine Charakteristik der beiden Diagonalen ab: Die Diagonale von links unten nach rechts oben (und umgekehrt) bezeichnet er als »harmonisch« bzw. »lyrisch«, da sie zwei Flächenbereiche mitein-

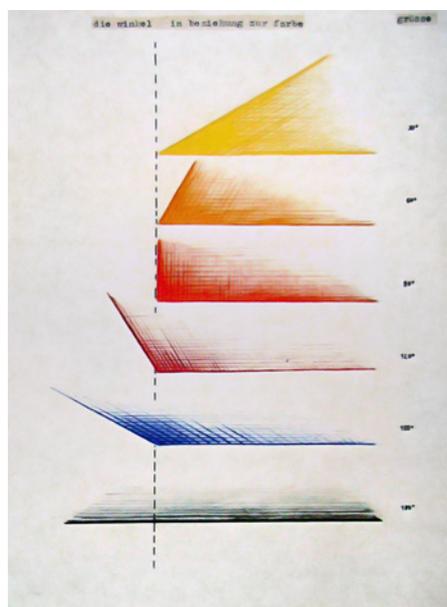


Abb. 2: Friedly Kessinger-Petitpierre: die Winkel in beziehung zur farbe. (POLING 1982: 78)

ander verbindet, die gleichgewichtig sind. Die Diagonale von links oben nach rechts unten (und umgekehrt) hingegen nennt er »disharmonisch« oder »dramatisch«, da sie zwei Flächenbereiche miteinander verbindet, die gegensätzliches Gewicht haben (vgl. KANDINSKY 2009: 145).

Ein weiteres Beispiel für eine Kompositionsregel aus dem Unterricht von Kandinsky bezieht sich auf das Verhältnis von Farbe und Form. Ähnlich wie er von einer Entsprechung der Grundformen mit den Grundfarben (Kreis – Rot, Quadrat – Blau, Dreieck – Gelb) ausgeht, stellt er auch eine Übereinstimmung zwischen Farben und Winkeln her (Abb. 2).

Eine Komposition, in der ein Winkel (oder auch die entsprechende Kurve) mit der ihm zugehörigen Farbe zusammengebracht wird, ist harmonisch. Werden hingegen Winkel und Kurven mit Farben kombiniert, die ihnen nicht entsprechen (z.B. ein flacher Winkel, der gelb gefärbt ist), dann handelt es sich um eine dissonante oder dramatische, dynamische Komposition.

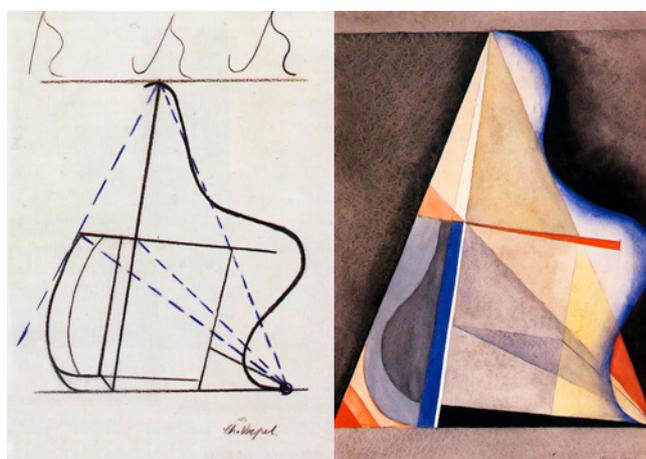


Abb. 3a und b: Charlotte Voepel-Neujahr:
Analytische Zeichnung und Farbkomposition
nach analytischer Zeichnung. (FIEDLER 1999:
386)

Eine Arbeit aus Kandinskys Unterricht, bei der man sehr deutlich die Ableitung einer Komposition von einem Stillleben unter Berücksichtigung dieser Kompositionsregeln beobachten kann, ist von Charlotte Voepel-Neujahr erhalten (Abb. 3).

In der linken Zeichnung kann man noch ansatzweise erkennen, dass es sich um die Zeichnung einer Anordnung von Gegenständen handelt, auch wenn die Gegenstände im Einzelnen nicht mehr eindeutig zu erkennen sind. Bei dem rechten Bild handelt es sich um eine freie Interpretation der linken Zeichnung. Sie ist aus den drei Grundfarben (Rot, Gelb, Blau) sowie verschiedenen dreieckigen und rundlichen Formen aufgebaut. Die meist spitzen Winkel sind eher gelblich oder rötlich gefärbt, die runden offeneren Formen eher bläulich. Nach Kandinsky dürfte es sich hier daher tendenziell um eine harmonische Komposition handeln.

Mit seiner Klassifizierung von Kompositionen als »harmonisch« oder »disharmonisch« verbindet Kandinsky allerdings keineswegs eine Wertung und damit eine normative Vorstellung von Bildern. Beide Charaktere haben für ihn ihre Berechtigung. In seinen Erklärungen hierzu verwendet er den Begriff »Harmonie« implizit mit zwei unterschiedlichen Bedeutungen. Einmal gebraucht er diesen Begriff im eher üblichen Sinne und bezeichnet damit (in Bezug auf Bilder) eine für den Betrachter angenehme Ausgeglichenheit der verschiedenen Bildelemente. In einem etwas anderen Sinne meint er die Übereinstimmung zwischen dem Charakter eines Bildes und seinem aktuellen kultu-

rellen Umfeld. Ein Bild ist in diesem zweiten Sinne harmonisch, wenn es zu seiner Zeit passt. Eine Disharmonie im ersten Sinne kann so zu einer Harmonie im zweiten Sinne werden. Dies meint Kandinsky, wenn er schreibt: »Ja, die Harmonie! Eine komplizierte Angelegenheit, an die man sich verlieren kann. Das Gegenteil der Harmonie ist die Disharmonie. Und im Laufe der ganzen Geschichte der Malerei wird die Disharmonie von gestern zur Harmonie von morgen.« (KANDINSKY 1973b: 239) Worin für Kandinsky die Harmonie seiner Zeit (d.h. die Harmonie im zweiten Sinne) besteht, beschreibt er wie folgt: »das verlorene Gleichgewicht, fallende »Prinzipien«, [...] scheinbar zielloses Streben, [...] Gegensätze und Widersprüche – das ist unsere *Harmonie*.« (KANDINSKY 2004: 113)

Nur hinter dieser »zweiten« Harmonie verbirgt sich eine bestimmte Auffassung davon, was oder wie Kunst sein soll und damit ein normativer Anspruch. Doch »Harmonie« in diesem zweiten Sinne ist nicht Gegenstand des Unterrichts bei Kandinsky. Die »Harmonieregeln«, die Kandinsky seinen Studenten an die Hand gibt, sollen ihnen unabhängig von normativen Vorstellungen über Kunst beim Zusammensetzen ihrer Bilder helfen.

3.2 HfG Ulm

Die HfG ist dafür bekannt, dass in dieser Institution versucht wurde, den Prozess der Gestaltung so weit wie möglich zu verwissenschaftlichen. Das Ausbildungsziel war die angewandte Gestaltung (z. B. Produktdesign), der Anspruch, Kunst zu produzieren, wurde bisweilen sogar als rückständig und elitär verstanden und daher abgelehnt (vgl. AICHER 1975: 12 ff. und AICHER 1991: 162). Im Rahmen des Gestaltungsunterrichtes wurden den Schülern z. T. konkrete Kompositionsregeln beigebracht. Manche Kompositionsprinzipien wurden dagegen nur durch praktische Aufgabenstellungen behandelt. Tomás Maldonado war einer der einflussreichsten Lehrer der HfG Ulm. Seit 1954 unterrichtete er im Rahmen der Grundlehre das Fach *Visuelle Methodik* (auch *Visuelle Einführung* genannt). Zentraler Inhalt dieses Unterrichtes war die Symmetrielehre. Hier wurden über mehrere Stunden hinweg die verschiedenen Arten der Symmetrie sowie ihre Kombinationsmöglichkeiten behandelt. Auch praktische Aufgabenstellungen wurden zu diesem Thema gestellt. Den erhaltenen Unterrichtsmitschriften³ ist zwar nicht zu entnehmen, warum die Symmetrie so ausführlich besprochen wurde, doch das Lehrbuch, das Maldonado hier weitgehend als Grundlage verwendet hat, gibt darüber Auskunft. Der Titelanfang des 1956 erstmals erschienenen Buches lautet: »Symmetrie – Versuch einer Anweisung zu gestalthaftem Sehen und sinnvollem Gestalten« (WOLF/WOLFF 1956). Ihr Ziel erklären die beiden Autoren im ersten Kapitel »Das objektiv Schöne oder Freiheit und Notwendigkeit«: »Die notwendigen Grundlagen aufzudecken des objektiv Schönen in Natur und Kunst [...] [ist] der Sinn der folgenden Betrachtungen; würdige Subjekte zu bilden zu seinem Verständnis und seiner Darstellung ihr Ziel. [...] Das Schöne wird von allem, was zu Recht Mensch heißt, unmittelbar empfunden. Es wird aber um so entschiedener aufgenommen und um so vollkommener dargestellt, je tiefer seine Grundlagen durchdacht sind. Deshalb muß [sic] jedes Urteilen und Schaffen in Kunst und Wissenschaft mit dem Studium des Schönen beginnen. [...] [Die] Notwendigkeit im Schönen beruht auf der Zahl und Zahlenverhältnissen und damit auf einem hintergründigen und weitreichenden Phänomen des Mathematischen, der Symmetrie«

³ Vgl. u.a. Skript von Ulrich Burandt, Dp 33.12, Skript von Gerda Müller-Krauspe, Dp 23.7 A und Skript von Monika Buch, AZS 116, alle im Archiv der HfG in Ulm.

(WOLF/WOLFF 1956: 1). Die Beschäftigung mit Symmetrie wird also damit gerechtfertigt, dass sie notwendige Bedingung von Schönheit ist. Nach der Theorie der Autoren besteht die Erfahrung von Schönheit im Erfassen einer Ordnung. Diese Ordnung entsteht aus den Übereinstimmungen und Unterschieden verschiedener Formen. Das System dieser Ordnung ist die Symmetrie, durch die die Abwandlung einer Form unter Beibehaltung bestimmter Eigenschaften mathematisch beschrieben werden kann.

Der theoretische Unterricht wurde von praktischen Übungen begleitet, bei denen die behandelten Prinzipien der Symmetrie umgesetzt werden sollten (Abb. 4a/b). Bei beiden praktischen Arbeiten wurden eine oder mehrere Dreiecksformen immer wieder in Größe, Farbe und Orientierung variiert und miteinander kombiniert. Dadurch entsteht ein relativ geschlossener Eindruck der gesamten

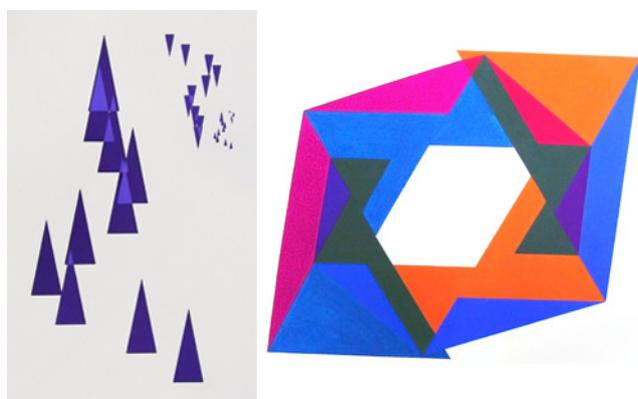


Abb. 4a (links): Symmetrie, 1956/1957, Dozent: Tomás Maldonado, Student: Klaus Krippendorff, Ulmer Museum/HfG Archiv, Depositum Krippendorff, Dp 18.

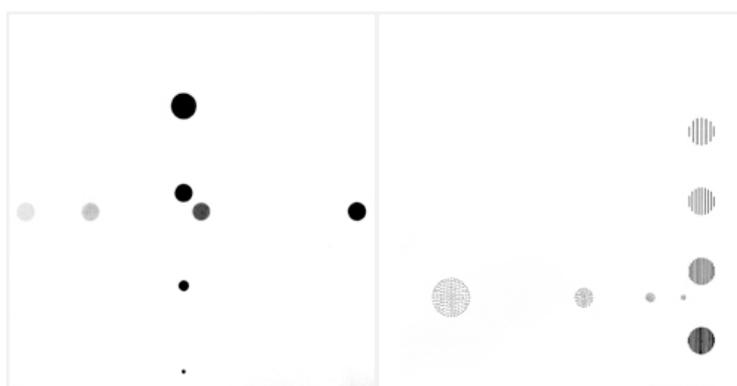
Abb. 4b (rechts): Symmetrie, 1956, Dozent: Tomás Maldonado, Student: Hans von Klier, Ulmer Museum/HfG Archiv, Depositum von Klier, Dp 17.2.

Komposition. Das Thema Symmetrie wurde im Rahmen der visuellen Einführung als Kompositionsprinzip eingeführt, das zu einem im allgemeinsten Sinne angenehmen Gesamteindruck einer Gestaltung führen soll. Erreicht wird dieser Gesamteindruck durch eine bestimmte Art der Beziehung der verschiedenen Bildelemente zueinander: durch die Symmetrie.

Bereits aus dem Unterricht von Max Bill ist eine Aufgabenstellung überliefert, die zwar nicht den Titel Symmetrie trägt, aber dennoch den gleichen Prinzipien folgt (Abb. 5a/b). Die Aufgabenstellung lautete: »Eine Reihe von Punkten mit mathematischer zusammen mit einer solchen in farbiger Progression«. Gefordert war also die Anordnung von zwei Punktreihen auf einer quadratischen Fläche, wobei bei den Punkten immer jeweils eine ihrer Eigenschaften variiert wurde während die anderen gleich blieben (z. B. Variation der Größe, Konstanz der Helligkeit und umgekehrt).

Abb. 5a (links): Punktreihen, 1953, Dozent: Max Bill, Student: Klaus Erler, Ulmer Museum/HfG Archiv, Depositum Erler, Dp 9.20.

Abb. 5b (rechts): Punktreihen, 1953/54, Dozent: Max Bill, Student: Christoph Naske, Ulmer Museum/HfG Archiv, Depositum Naske, Dp 24.3.



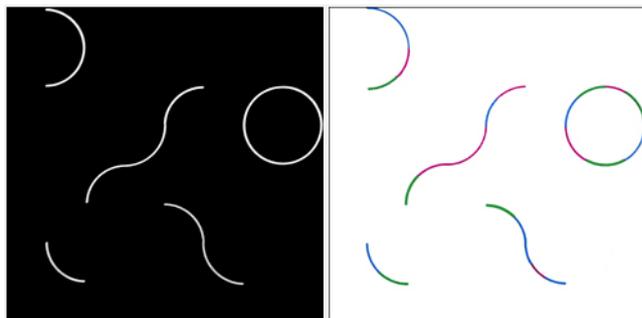


Abb. 6: Unterschiedliches Gleichgewicht einer Figur durch Farben, 1956, Dozent: Tomás Maldonado, Student: Hans von Klier, Ulmer Museum/HfG Archiv, Depositum von Klier, Dp 17.2.

Genau wie bei den späteren Aufgabenstellungen von Maldonado zur Symmetrie wird hier eine Einheit der Bildkomposition erreicht, indem trotz Variation der Formen eine gewisse Konstanz gewahrt bleibt. Auch bei dieser Aufgabenstellung geht es um die Anwendung von Kompositionsregeln. Ob diese explizit formuliert wurden oder implizit durch die praktische Auseinandersetzung erfahren wurden, ist nicht mehr rekonstruierbar. Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass nicht alle praktischen Übungen der Einübung explizit formulierter Regeln gedient haben. Es sind auch bei Maldonado Aufgaben zu finden, die anscheinend unabhängig von expliziten Gestaltungsregeln gestellt wurden. Eine solche Aufgabenstellung thematisiert ganz ähnlich wie bei Kandinsky das Verhältnis von Form und Farbe (Abb. 6a/b).

Hier lässt sich erkennen, wie in der Schwarz-Weiß-Version die verschiedenen Formen miteinander korrespondieren und so als zusammengehörend wahrgenommen werden: der Halbkreis links oben korrespondiert mit der Kreisform am rechten Rand. Zwischen den beiden wellenförmigen Linien in der Mitte und rechts unten gibt es ebenfalls eine Übereinstimmung. Die gebogene Linie links unten kann sowohl als ein Teil eines Kreises, als auch als Teil einer Wellenlinie gesehen werden, so dass diese fünfte Form eine Verbindung zwischen den anderen vier herstellt. Durch die unterschiedlichen Farbgebungen in der hellen Version hingegen werden diese Korrespondenzen zwischen den Formen verschleiert. Diese Aufgabenstellung ist ein Beispiel für viele Übungen, zu denen keine explizite Regel formuliert wurde. Dennoch muss man davon ausgehen, dass die Gestaltungslehrer annahmen, die Studenten würden in der praktischen Arbeit etwas lernen. Es scheint also, dass im Bereich des bildnerischen Denkens nicht alles Lernbare lehrbar ist im Sinne von verbalisierbar (worauf weiter unten näher eingegangen wird).

3.3 Zusammenfassung

Zwar gibt es deutliche Unterschiede zwischen dem Unterricht am Bauhaus und an der HfG. Die ›Reinigung‹ der Designausbildung von künstlerischen Ansprüchen wurde an der HfG sicher konsequenter betrieben als am Bauhaus. Aber sowohl Kandinsky als auch Maldonado stellten sich – unter ihrem jeweiligen Vorzeichen – die Frage, wie die verschiedenen Bildelemente oder Gestaltungselemente so miteinander kombiniert werden können, dass sie als Gesamtheit eine bestimmte, der Sache angemessene Wirkung erzielen. In beiden Fällen wird dies dadurch erreicht, dass die einzelnen Bild- bzw. Gestaltungselemente in eine bestimmte Beziehung zueinander gesetzt werden. Bei Kandinsky werden diese möglichen Beziehungen und ihre Wirkungen aufgezählt, bei Maldonado wird eine allgemeine Regel genannt, um diese Beziehung herzustellen. Darüber hinaus wird bei ihm wie auch bei Bill die Sensibilität für Komposition ohne Bezug zu einer Regel

durch praktische Übungen geschult. Gemeinsam ist allen Lehrern das Problem, das das bildnerische Denken lösen muss: aus den einzelnen Gestaltungselementen ein gelungenes Ganzes zusammenzusetzen.

4. Übersetzen

Eine andere zentrale Frage des bildnerischen Denkens lautet: Wie kann man Strukturen, Systeme oder Sachverhalte in ein Bild übersetzen? Bildnerisches Gestalten hat es sich schon immer zur Aufgabe gemacht, für einen Sachverhalt in der Welt eine bildnerische Entsprechung bzw. Analogie zu finden. Dabei geht es nicht immer um gegenständliches Abbilden von etwas Sichtbarem. Auch eine abstrakte Komposition kann das Ergebnis einer Übersetzung ins Bild sein. Welche abstrakten oder ungegenständlichen Bilder in diesem Sinne als Analogie aufgefasst werden können und welche nicht, soll hier nicht diskutiert werden. Sicherlich ist die Grenze zwischen Bildern als Analogien und solchen, die gerade diesen Analogie-Charakter bewusst verneinen (wie die Werke der Minimal Art) fließend. Die Tatsache, dass sich nicht bei jeder bildnerischen Produktion das Problem des Übersetzens stellt, heißt nicht, dass dies nicht als Funktion des bildnerischen Denkens aufgefasst werden kann. Ebenfalls ohne Bedeutung ist hier die Frage, ob man die Ähnlichkeit als einen Spezialfall von Analogie oder umgekehrt betrachten möchte.⁴ In jedem Fall soll Analogie hier aufgefasst werden als eine Entsprechung oder Übereinstimmung zweier Systeme in gewissen Merkmalen ihrer Elemente und/oder der Beziehungen ihrer Elemente, wobei das eine System in unserem Fall das der bildnerischen Gestaltung ist.

4.1 Bauhaus

Paul Klee hat an mehreren Beispielen das Problem der Übersetzung ins Bild in seinem Unterricht behandelt. Eine Aufgabe bestand darin, die Funktionsweise einer Wassermühle in einer Zeichnung so deutlich wie möglich sichtbar zu machen. Klee hat hierfür eine Begrifflichkeit ausgearbeitet, mit deren Hilfe sich die Beziehungen der einzelnen Elemente eines Systems kategorisieren lassen. Er unterscheidet zwischen dem aktiven, dem passiven und dem medialen Elementen eines Systems, wobei das Aktive dabei immer die größte Bedeutung hat. Es ist das bewegende Element des Systems, vergleichbar einem Motor, der die Energie liefert. Das mediale Element überträgt die Energie weiter und das passive Element ist das, was durch die Energie verändert wird. Auf die Wassermühle angewendet sieht eine korrekte Analyse nach Klee wie folgt aus (Abb. 7a):

Das Wasser ist das aktive Element (I), das Räderwerk das mediale (II) und der Hammer das passive Element (III). Was Klee unter einer korrekten Darstellung versteht, wird klar, wenn man sich sein Negativ-Beispiel ansieht (Abb.7b): Hier sind die verschiedenen Elemente in einem ›falschen‹ Verhältnis zueinander dargestellt, da hier das aktive Element, das Wasser, bildnerisch am wenigsten Gewicht hat. Für Klee kommt es also nicht nur darauf an, dass die bildnerische Übersetzung einen Erkenntnisgewinn liefert, sondern er legt auch fest, welche Art von Wissen wertvoll ist. Ein Bild

⁴ Wie Christian Thiel in seinem Artikel zum Stichwort »Analogie« betont, widersprechen sich diese beiden unterschiedlichen Auffassungen nur scheinbar (vgl. Thiel 2004).

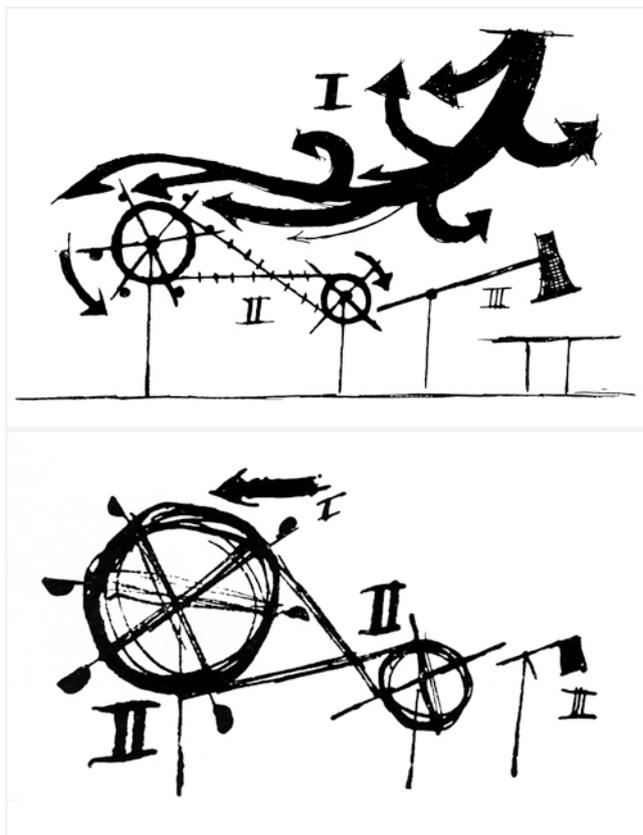


Abb. 7: Paul Klee: Wassermühle. (Klee 1964: 345 f.), (c) VG Bild-Kunst, Bonn 2010

bringt nur dann wertvolle Erkenntnisse, wenn es uns über das Verhältnis des Aktiven, Passiven und Medialen in der Welt aufklärt. Dagegen wäre eine Darstellung, die nur die äußerlich sichtbaren Proportionen der Wassermühle wiedergibt, für Klee nicht zufriedenstellend.

4.2 HfG Ulm

Auch aus Ulm sind Aufgabenstellungen überliefert, bei denen es darum geht, für ein System eine bildnerische Übersetzung zu finden, in der die entscheidenden Merkmale des Systems deutlich werden. Im Grundlehre-Unterricht von Otl Aicher sollten zwei Kreuzungsarten in Hinblick auf vorgegebene Aspekte verglichen werden (Abb. 8a/b). Der relative Durchgangsverkehr der Hauptstraße im Vergleich zu den einmündenden Straßen sowie das Verkehrsaufkommen der unterschiedlichen Abbiegespuren waren in der Aufgabenstellung enthalten. In der linken Zeichnung ist dieses Verkehrsaufkommen mit unterschiedlich dicken Pfeilen wiedergegeben. In der rechten Darstellung sind die Überschneidungen der Fahrbahnen sichtbar gemacht: Je größer der Punkt, desto häufiger die Überschneidung.

Im Unterschied zu der Aufgabe von Klee wurden hier Merkmale der Kreuzung dargestellt, die quantifizierbar sind (Größe des Verkehrsaufkommens). Aus diesen Werten ergeben sich sowohl die Dicke der Pfeile (auf der linken Darstellung) als auch die Größe der Punkte (auf der rechten Darstellung). Es ist aber davon auszugehen, dass der Sinn dieser Zeichnungen nicht allein darin bestand, die quantifizierten Werte, mit denen die Kreuzung beschrieben werden kann, in einem richtigen Verhältnis abzubilden. Die Bandbreite der verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten dieser Werte lässt darauf schließen, dass die Art der Darstellung ebenfalls Thema dieser Aufgabenstellung war.

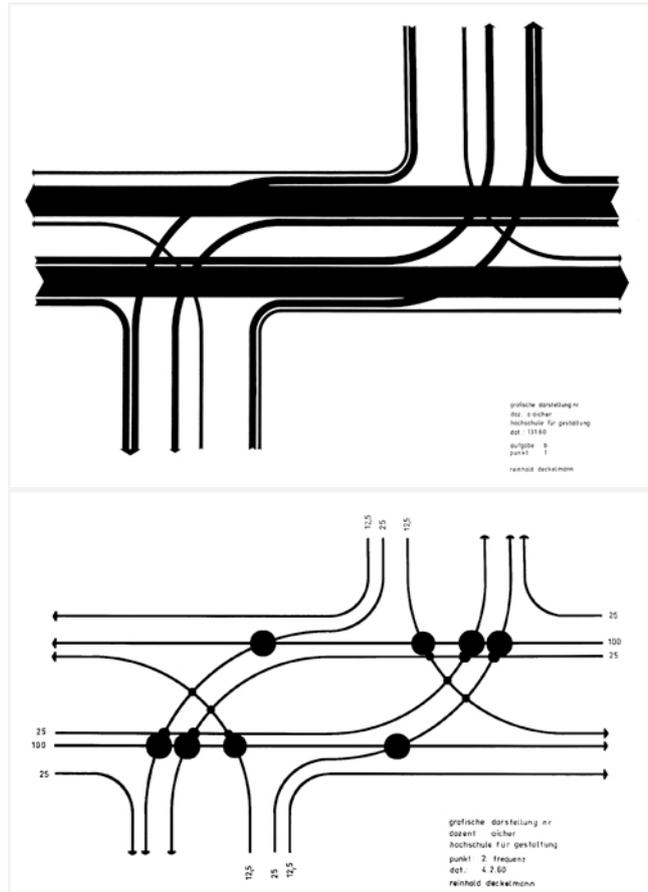


Abb. 8a: Leistungsvergleich zweier Kreuzungen, Funktionsdarstellung und Fahrbahnüberschneidung, 1960, Dozent: Otl Aicher, Student: Reinhold Deckelmann, Ulmer Museum/HfG Archiv, Depositum Deckelmann, Dp 47.29.

Vergleicht man beispielsweise die obigen Abbildungen mit einer anderen Lösungsvariante (Abb. 9a/b), wird deutlich, wie viel Spielraum die Studenten in der Art der Darstellungsweise hatten.

Genauso wie in den oberen Abbildungen sind die vorgegebenen Werte korrekt umgesetzt (die Größe des Verkehrsaufkommens der unterschiedlichen Spuren und die Anzahl der Fahrbahn-

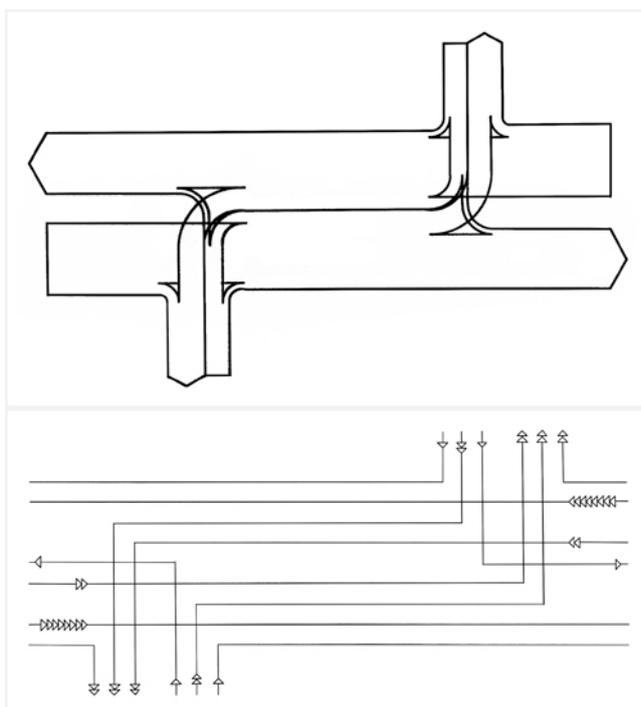


Abb. 9: Leistungsvergleich zweier Kreuzungen, Funktionsdarstellung und Fahrbahnüberschneidung, 1960, Dozent: Otl Aicher, Student: Gerhard Curdes, Ulmer Museum/HfG Archiv, Depositum Deckelmann, Dp 40.23.

überscheidungen). Dennoch sind sie wesentlich weniger prägnant dargestellt und lassen sich viel schlechter aus der Zeichnung herauslesen. Der Freiraum, der hier den Studenten gegeben wurde, musste ohne jede Regel durch die reine Praxis bewältigt werden. Hierin ähnelt diese Aufgabe der bereits behandelten Aufgabe zum Verhältnis von Farbe und Form (Abb. 6a/b), bei der ebenfalls keine explizite Regel zur Problemlösung überliefert ist.

4.3 Zusammenfassung

Die Gemeinsamkeit beider Aufgabenstellungen liegt darin, dass in beiden Fällen die Darstellung einen Erkenntnisgewinn liefert, der in Abhängigkeit dazu steht, was als relevante Eigenschaft des Systems angesehen wird. Dieser Erkenntnisgewinn ist außerdem abhängig von der Art der Darstellung (dunkle Pfeile oder helle, Größe des Wasserrades im Vergleich zu den anderen Teilen). Die Entscheidungen, die der Gestalter bei der Herstellung dieser Darstellungen treffen muss, erfordern einen Denkprozess, bei dem es darum geht, eine bildnerische Analogie für das betreffende System zu finden. Dabei gibt es bessere und schlechtere Analogien und zwar in Abhängigkeit zu dem, was als das Wesentliche des Systems angesehen wird. Das Übersetzen von etwas in der Welt in eine bildnerische Analogie kann daher als eine weitere Funktion des bildnerischen Denkens bezeichnet werden. Im Unterschied zum Problem der Komposition wird zumindest im Unterricht der HfG Ulm, soweit er rekonstruierbar ist, keine Regel besprochen, die eine gelungene Übersetzung garantiert. Stattdessen müssen die Studenten mit dem Freiraum umgehen, der ihnen gegeben ist. Klee hingegen lehrt seinen Schülern das System des Aktiven, Passiven und Medialen als Übersetzungsregel, vermittelt damit allerdings zugleich seine normative Vorstellung von Kunst.

5. Grenzen des Lehrbaren

Die Tatsache, dass nicht für alle bildnerischen Probleme eine Regel zu ihrer Lösung angegeben wird, ist ein Indiz dafür, dass das Lehrbare im Bereich des bildnerischen Denkens an bestimmten Punkten an seine Grenzen stößt. Es scheint ein zentrales Charakteristikum dieses Denkens zu sein, dass es diese ›Lücken‹ des Lehrbaren gibt. Die verschiedenen Gestaltungslehrer gehen mit dieser Eigenart unterschiedlich um.

5.1 HfG Ulm

An der HfG reflektierten Otl Aicher und der Mathematiker Horst Rittel das Unlehrbare explizit, Maldonado hingegen äußert sich diesbezüglich zurückhaltender. So schreibt Aicher: »design [sic] erweist sich in der einzelentscheidung [sic], am einzelnen objekt [sic], nicht in der wahrheitsfindung [sic]« (AICHER 1962: 272) und bemerkt damit, dass nicht alle Probleme des Designs durch eine regelhafte Vorgehensweise gelöst werden können. Die Lücke im Lehrbaren besteht hier darin, dass für manche Gestaltungsprobleme keine allgemeine Regel zur Lösung angegeben werden kann. Stattdessen muss der Einzelfall wie eine Ausnahme behandelt werden, für den jeweils eigene Regeln geschrieben werden müssen. Horst Rittel war von 1958 bis 1963 an der HfG Dozent für

Design-Methodologie, Wissenstheorie und Theorien der Kommunikation. Ursprünglich eingestellt, um das Projekt der Verwissenschaftlichung des Designprozesses weiter voran zu treiben, ist er einer derjenigen, der gerade die unlehrbaren Elemente im Gestaltungsprozess betont. In einem Artikel aus dem Jahr 1961 stellt er im Namen des Rektoratskollegiums der HfG die Arbeitsmethoden und die Grundlagen der HfG dar. Darin reflektiert er explizit die Grenzen des Lehrbaren: »Was ist eigentlich lehrbar? Lehrbar sind ein bestimmtes Sachwissen, Fertigkeiten und Methoden und die Kenntnis offener und zu diskutierender Probleme. Im Gegensatz dazu können Auffassungen und Meinungen nur exemplifiziert, demonstriert und diskutiert, aber nicht gelehrt [...] werden. Das Bewusstsein von den Spielräumen der freien Entscheidung muß [sic] sich entfalten.« (RITTEL 1961: 283)

Maldonado hingegen ist vorsichtiger im Thematisieren des Unlehrbaren, zumindest soweit es den Mitschriften aus seinem Unterricht zu entnehmen ist. Dennoch hat er sich sicher damit beschäftigt. Wie bereits erwähnt, behandelt das Buch *Symmetrie*, das Maldonado seiner Symmetriehlehre im Rahmen des Kurses *Visuelle Einführung* zu Grunde gelegt hat, explizit die Frage der Schönheit: »Schönheit ist [...] gegründet auf Notwendigkeit und Freiheit.« (WOLF/WOLFF 1956: 1). Das Verhältnis dieser beiden Elemente wird wie folgt erklärt: »Vollkommenheit ist noch nicht Schönheit. Das Vollkommene ist da, wenn das Notwendige geleistet ist, das Schöne erst, wenn Freiheit das Notwendige zwar nicht aufhebt, aber verbirgt.« (WOLF/WOLFF 1956: 1) Zentraler Inhalt des Buches ist eine Ausführung dieses Notwendigen in Form der Symmetriehlehre. Zum Element der Freiheit wird am Ende des Buches folgendes erklärt: »Die Freiheit gibt dem schaffenden Menschen die größte Fülle der Möglichkeiten; sie ist aber ebenso seine größte Gefahr. Daß [sic] er dieser zu begegnen wisse, dazu möge er sich mit der in unserer Betrachtung dargelegten und in unserem System zusammengefassten Notwendigkeit auseinandersetzen. Was ihn zum Künstler macht, lässt sich aber [...] auch dann noch nicht lehren.« (WOLF/WOLFF 1956: 127) Die Freiheit ist nach Wolf/Wolff das unlehrbare Element der Schönheit. Auch wenn Maldonado – soweit den Unterrichtsmitschriften zu entnehmen – explizit nie über Schönheit oder das Unlehrbare gesprochen hat, scheint er den Gedanken von der Verbindung von Freiheit und Notwendigkeit doch verinnerlicht zu haben. Denn 1966 beschreibt er in einem Artikel über Designtheorie einen neuen »Anspruch an die Designpädagogik. [...] Das wäre die Überwindung des Widerspruchs zwischen Theorie und Praxis, zwischen Wissen und Handeln, zwischen Bewusstsein und Realität, zwischen Freiheit und Notwendigkeit.« (MALDONADO 1966) In dieser Dichotomie von Freiheit und Notwendigkeit wird eine weitere Lücke des Lehrbaren deutlich: Wenn man unter dem Notwendigen die Regeln versteht, die bei der Lösung der verschiedenen Gestaltungsprobleme helfen können, dann kommt die Freiheit dadurch hinzu, dass diese Regeln nicht absolut gesetzt werden und man sich gegebenenfalls sogar über sie hinwegsetzt. Die Lücke des Lehrbaren besteht also in zweifacher Hinsicht: Im ersten Fall ist das Problem, dass bei bestimmten Fragen allgemeine Regeln fehlen und die Probleme nur anhand des Einzelfalls gelöst werden können. Im zweiten Fall gibt es zwar Regeln, diese gelten aber nicht absolut, sondern müssen eventuell modifiziert, erweitert oder sogar bewusst gebrochen werden. Es handelt sich um »Regeln mit Vorbehalt«.

5.2 Bauhaus

Kandinsky erkennt die gleichen Grenzen des Lehrbaren, auch wenn er sie zum Teil mit einem ganz anderen Vokabular beschreibt. Zunächst betont er immer wieder die Wichtigkeit der Intuition im

Gestaltungsprozess: »Wir können außerdem auch ganz mit Recht behaupten, daß [sic] bis zur Gegenwart die intellektuelle Arbeit als solche, das heißt ohne intuitives Element, niemals lebende Werke hervorbrachte. [...] Ich kann nur aus persönlicher Erfahrung sprechen: meine verschiedenen Versuche, von Anfang bis zu Ende auf eine ausschließliche vernunftgemäße Art zu verfahren, haben niemals zu einer wahren Lösung geführt.« (KANDINSKY 1973a: 147)

Zu den Problemen des Gestaltungsprozesses, bei denen Regeln zur Lösung fehlen, schreibt Kandinsky: »Wenn ich die Regeln des Tischlers kenne, so werde ich immer einen Tisch machen können. Der aber, welcher die vermutlichen Regeln des Malers kennt, darf nicht sicher sein, daß [sic] er ein Kunstwerk schaffen kann. Diese vermutlichen Regeln, [...] sind nichts als Erkenntnis der inneren Wirkung der einzelnen Mittel und ihrer Kombination [sic]. Es wird aber nie Regeln geben, durch welche eine gerade in einem bestimmten Falle notwendige Anwendung der Formwirkung und Kombination [sic] der einzelnen Mittel zu erreichen sein wird.« (KANDINSKY 1973c: 37) Das, was diese Lücke im Regelwerk der Gestaltung nach Kandinsky ausfüllt, nennt er die »innere Notwendigkeit«: »Alle Mittel sind heilig, wenn sie innerlich-notwendig sind. Alle Mittel sind sündhaft, wenn sie nicht aus der Quelle der inneren Notwendigkeit stammen. [...] Nur durch Gefühl [...] ist das künstlerisch Richtige zu erreichen. [...] Bei sichersten Proportionen, bei feinsten Waagen und Gewichten, kommt aus der Kopfrechnung und deduktiven Wägung nie ein richtiges Resultat zur Folge.« (KANDINSKY 2004: 88) Das, was nach Kandinsky bei der Gestaltung der »inneren Notwendigkeit« entstammt, entspricht im Vokabular von Wolf/Wolff genau dem Gegenteil des Notwendigen, nämlich der Freiheit. Hier wird deutlich, dass auch bei Kandinsky im Einzelfall der Regelbruch die richtige Lösung eines Gestaltungsproblems sein kann. Auch er weist also auf die zweifache Begrenztheit des gestalterischen Regelwerkes hin.

5.3 Lehrbarkeit und Lernbarkeit

Wie erläutert, zeigt sich die Grenze des Lehrbaren in zweifacher Hinsicht: In der vorbehaltlichen Geltung von Regeln und im völligen Fehlen von Regeln bei der Lösung von bildnerischen Problemen. Genauer betrachtet handelt es sich hierbei um zwei Aspekte desselben Phänomens. Wenn eine Regel nur unter Vorbehalt und nicht bei jedem Einzelfall genau gleich angewendet werden kann, dann entspricht der Einzelfall, auf den die Regel nur verändert angewendet werden kann, den Fällen, in denen es gar keine Regel gibt. Es scheint also charakteristisch für das bildnerische Denken zu sein, dass es zwar mit Regeln arbeitet, diese aber einen anderen, und zwar geringeren, Stellenwert haben, als in anderen Bereichen des Denkens. So wird durch die Begrenztheit des bildnerischen Regelwerkes zwar die Grenze des Lehrbaren bestimmt, aber nicht automatisch auch die Grenze des Lernbaren. Das Unlehrbare muss nicht gleichzeitig auch unlernbar sein. Was sich nicht mehr durch die Lehre von mehr oder weniger allgemeingültigen Regeln vermittelt lässt, das kann sich in der persönlichen Erfahrung des Einzelfalls und damit in der eigenen praktischen Arbeit zeigen. Das bedeutet, dass die Lücke des Lehrbaren nicht nur ein besonderes Charakteristikum des bildnerischen Denkens zu sein scheint, sondern auch eine ganz spezifische Unterrichtsform notwendig macht: die Verschränkung von Theorie und praktischer Arbeit. Aus diesem Grund findet bis heute jeder Gestaltungsunterricht bis hinein in den Kunstunterricht an den allgemeinbildenden Schulen im Wechselspiel von Bildbetrachtung und Produktion statt.

6. Fazit

Anhand des Unterrichtes von verschiedenen Gestaltungslehrern wurden zwei wesentliche Funktionen des bildnerischen Denkens herausgestellt. Das Zusammensetzen eines Bildes und das Übersetzen von einem Stück Welt in ein Bild sind zwei wesentliche Funktionen, die das bildnerische Denken im Prozess der Bildproduktion zu leisten hat. Die verschiedenen Gestaltungslehrer bieten den Gestaltern hierfür unterschiedliche Regelsysteme als Hilfestellung an. Dabei scheint die Begrenztheit der Regelsysteme bei der Lösung bildnerischer Probleme ein charakteristisches Merkmal des bildnerischen Denkens zu sein. Diese Lücke des Lehrbaren kann im Gestaltungsunterricht durch die eigene praktische Arbeit geschlossen werden. Für die Charakterisierung des bildnerischen Denkens bedeutet dies, dass es Denkprozesse beinhaltet, die anscheinend nicht von allgemeinen Regeln geleitet werden und nur in der eigenen gestalterischen Tätigkeit geschult werden können. Zur Schulung des bildnerischen Denkens scheint also die Produktion mindestens ebenso viel beizutragen, wie die Rezeption. So hat Dewey Recht, wenn er einen übergreifenden Begriff für dieses Denken fordert. Im Deutschen besitzen wir einen solchen Begriff bereits mit dem Wort ›bildnerisch‹, nur steht es noch aus, dass er für die Bildwissenschaft fruchtbar gemacht wird.

Literatur

- BARCK, KARLHEINZ (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart [Metzler] 2000-2005
- AICHER, OTL: die hochschule für gestaltung. neun stufen ihrer entwicklung. In: *archithese*, 15, 1975, S. 12-16
- AICHER, OTL: *Zur Situation der Hochschule für Gestaltung, 1962, Typoskript im HfG-Archiv Ulm, zitiert nach: SPITZ, RENÉ: HfG Ulm. Der Blick hinter den Vordergrund, Zitat im Kapitel: »HfG Ulm: Rektoratskollegien 1955-1962«* (online: <http://www.wortbild.de/index.php?id=32>, Zugriff am 06.03.2010.) AICHER, OTL: das ganz gewöhnliche. In: AICHER, OTL: *analog und digital*, Berlin [Ernst und Sohn] 1991, S. 155-179
- ARNHEIM, RUDOLF: *Visual Thinking*, Berkeley u.a. [University of California Press], 1969 (dt. Version: *Anschauliches Denken: zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln [DuMont Schauberg] 1972)
- BÖHME, GERNOT: *Atmosphären*. 6. Auflage, Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- BÖHME, GERNOT: *Theorie des Bildes*. 2. Auflage Frankfurt/M. [Fink] 1999
- DEWEY, JOHN: *Art as Experience*, New York [Perigee Trade] 1980
- FIEDLER, JEANNINE; FEIERABEND, PETER (Hrsg.): *Bauhaus*, Köln [Könemann Verlag] 1999
- KELLY, MICHAEL (Hrsg.): *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford [Oxford University Press] 1998

SANDKÜHLER, HANS JÖRG (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie*, Hamburg [Meiner] 1999

MITTELSTRASS, JÜRGEN (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Stuttgart [Metzler] 2004

RITTER, JOACHIM (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1971 ff.

KANDINSKY, WASSILY: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, 10. Auflage, Freiburg [Benteli Verlag] 2009

KANDINSKY, WASSILY: *Der Wert eines Werkes der konkreten Kunst*. In: KANDINSKY, WASSILY: *Essays über Kunst und Künstler*, 3. Auflage, Bern [Benteli Verlag] 1973a, S. 233-247

KANDINSKY, WASSILY: *Betrachtungen über die abstrakte Kunst*. In: KANDINSKY, WASSILY: *Essays über Kunst und Künstler*, 3. Auflage, Bern [Benteli Verlag] 1973b, S. 144-152

KANDINSKY, WASSILY: *Über die Formfrage*. In: KANDINSKY, WASSILY: *Essays über Kunst und Künstler*, 3. Auflage, Bern [Benteli Verlag] 1973c, S. 17-47

KANDINSKY, WASSILY: *Über das Geistige in der Kunst*, Bern [Benteli Verlag] 2004

KLEE, PAUL: *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, 2. Aufl., Basel [Schwabe Verlag] 1964

MALDONADO, TOMÁS: *Anstöße gegen das Behagen in der Designtheorie*. In: *ulm 17/18*, 1966 (online: <http://ulmertexte.kisd.de/leitseite.html>, Zugriff am 01. 11. 2009)

MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist*. In: MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg [Meiner] 2003, 275-317

PFENNIG, REINHARD: *Gegenwart der Bildenden Kunst. Erziehung zum Bildnerischen Denken*, 5. Aufl., Oldenburg [Isensee-Verlag] 1972

POLING, CLARK: *Kandinsky – Unterricht am Bauhaus: Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin*. Weingarten [Kunstverlag Weingarten] 1982

RITTEL, HORST: *Zu den Arbeitshypothesen der Hochschule für Gestaltung in Ulm*. In: *(Das) Werk*, Bd. 48, 1961 (online: <http://retro.seals.ch/digbib/home>, Zugriff am 04.03.2010, 281-283)

Routledge Encyclopedia of Philosophy: REP (online: <http://www.rep.routledge.com/>, Zugriff am 18. 12. 2009)

Stanford Encyclopedia of Philosophy (online: <http://plato.stanford.edu/>, Zugriff am 18. 12. 2009)

THIEL, CHRISTIAN: Analogie. In: *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Stuttgart [Metzler] 2004

WOLF, LOTHAR/WOLFF, ROBERT: Symmetrie. Versuch einer Anweisung zu gestalthaftem Sehen und sinnvollem Gestalten systematisch dargestellt und an zahlreichen Beispielen erläutert, Münster [Böhlau-Verlag] 1956

Engelbrecht, Martina¹ / Betz, Juliane¹ /
Klein, Christoph^{2,3} / Rosenberg, Raphael^{1,4}

Dem Auge auf der Spur: Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden

Abstract

As part of an interdisciplinary DFG funded research project between Art History and Psychology we studied gaze movements from

a historical point of view – examining art literature, esp. descriptions of art works;

an empirical point of view – using an eye-tracker, questionnaires and interviews.

We collected and keyworded more than 500 text passages that address eye-movements in the context of art beholding in order to explain the history of the description of eye movements in art literature. In a second step we analyzed the relation between these literary descriptions and the physiological processes of perception. We found out that the gaze movement patterns of the test persons do in fact resemble the structure of the paintings similarly to the way in which gaze movement paths are described in the historical text passages. We also examined in which way the instruction to speak about paintings while looking at them influences the test persons' gaze move-

1 Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg.

2 Universitätsklinik für Kinder- und Jugendpsychiatrie, Universität Freiburg.

3 School of Psychology, University of Bangor.

4 Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

ment patterns. As to the influence of instructions on the process of perception, our preliminary results have strong implications for the constructive role of language in the beholding of visual arts.

Im Rahmen einer DFG-geförderten Zusammenarbeit von Kunsthistorikern und Psychologen untersuchten wir Blickbewegungen bei der Betrachtung von Gemälden aus historischer und empirischer Perspektive.

Wir sammelten und verschlagworteten über 500 Texte der Kunstliteratur, in denen Augenbewegungen thematisiert werden, um einen geschichtlichen Überblick über kunstliterarische Beschreibungen von Blickbewegungen zu erarbeiten. Parallel zu dieser historischen Studie zeichneten wir mittels Eye Tracking Blickbewegungsdaten bei der Betrachtung von Gemälden auf, um das Verhältnis von natürlichem Blickverhalten und den in den Texten beschriebenen Blickmustern zu untersuchen. Unsere Blickbewegungsmessungen, die auf eine Quantifizierung der Wiederholungsrate strukturtragender Elemente abzielten, konnten nachweisen, dass die fiktiven Augenbewegungen in der Kunstliteratur den empirisch messbaren Bewegungen ähneln, die das Auge beim Betrachten eines Gemäldes vollzieht. Wir fanden heraus, dass Versuchspersonen Blicksprünge, die die kompositionelle Struktur von Gemälden widerspiegeln, vielfach wiederholen. Gruppenunterschiede ergaben sich dadurch, dass die Hälfte der Probanden die Gemälde während der Betrachtung beschreiben sollte. Das Sprechen über Bilder übt einen deutlichen, empirisch messbaren Einfluss auf den Prozess der Gemäldebetrachtung aus.

1. Einleitung

Wie verhält sich die durch ophthalmologische Studien gewonnene Erkenntnis, dass menschliches Blickverhalten nicht in zusammenhängenden Bahnen sondern in einer schnellen Abfolge von Fixationen und Sakkaden abläuft, zur Gewohnheit von Kunsthistorikern, Bilder an Hand fiktiver Blickbewegungen zu beschreiben? Um dieser Frage nachzugehen, sammelten und verschlagworteten wir über 500 Texte der Kunstliteratur, in denen Augenbewegungen thematisiert werden. Parallel hierzu führten wir eine empirische Blickbewegungsstudie durch.

Schon seit den 1930er Jahren wurden Blickbewegungen bei der Betrachtung von Kunstwerken mehrfach untersucht (erstmalig BUSWELL 1935), wobei in der Regel nur kurze Betrachtungszeiträume in der Größenordnung von wenigen Sekunden analysiert wurden. Um längere Betrachtungszeiträume auszuwerten und eine möglichst natürliche Betrachtungssituation zu generieren, richteten wir am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg ein Blicklabor ein, in dem die Versuchspersonen aufgefordert wurden, hochwertige Faksimiles von Gemälden für 15 Minuten zu betrachten. Sie konnten dabei sitzen, aufstehen und sich vor dem Gemälde bewegen.

2. Historische Studie: Bildbetrachtung und Blickbewegung in der Kunstliteratur

Der älteste Beleg für die Beschreibung von Blickbewegungen in der Kunstliteratur findet sich in Prokop von Caesareas panegyrischer Schrift *De Aedificiis*, 553-555, in der er die Schilderung von Bauwerken gezielt einsetzte, um Kaiser Justinian als Herrscher und Bauherren zu preisen. In der Beschreibung der Hagia Sophia reflektierte Prokop an Hand der Darstellung der Blickbewegungen eines fiktiven Betrachters, welche Architekturelemente das Auge des Betrachters anziehen und welche Bewegungen der Blick vollzieht:

»Die riesige [goldene] Kuppel scheint nicht auf dem festen Bau zu ruhen, sondern am Himmel zu hängen [...]. Alle die Bauglieder, die [...] ineinander gefügt [sich] gegenseitig in Schweben halten und nur auf ihre nächste Umgebung stützen, leihen dem Werk eine einzigartige, ganz ausgezeichnete Harmonie, lassen aber das Auge des Betrachters nicht lange an einer Stelle, sondern jeder Einzelteil zieht den Blick ab, um ihn schnellstens auf sich zu lenken. Rasch wandert unausgesetzt das Auge hin und her, da sich der Betrachter nicht im Stande fühlt auszuwählen, was er mehr von all dem anderen bewundern soll. « (I, 46-49, dt. nach Procopius 1977: 141 f.)

Der Passus macht deutlich, dass sich Prokop des Zusammenhangs zwischen Augenbewegung und Aufmerksamkeit bewusst war. Gleichzeitig gelang es ihm, durch die Schilderung der Blickbewegung die ästhetische Wirkung der Kuppel zu veranschaulichen, die beinahe schwerelos schwebend den Raum überfängt, da die Wände mit ihren zahlreichen Öffnungen filigran erscheinen und die Strebepfeiler im Innenraum nicht sichtbar sind.

Explizite Beschreibungen von Blickbewegungen, die beim Betrachten eines Kunstwerks stattfinden, kommen erst wieder in der Frühen Neuzeit vor, als sich von Italien ausgehend der theoretische und schriftliche Diskurs über bildende Kunst auszubreiten begann. Besonders seit der Mitte des 17. Jahrhunderts gingen mehrere Autoren von Bildbeschreibungen davon aus, dass die Art und Weise, wie ein Kunstwerk strukturiert ist, das Auge des Betrachters leitet. Da sich der Begriff der Komposition, den wir heute üblicherweise verwenden, um die formale Organisation des Raumes und der Fläche eines Bildes zu beschreiben, erst ab dem 18. Jahrhundert verbreitete, fungierte die Darstellung von Augenbewegung als Ersatz für den Kompositionsbegriff. So begründete André Félibien in der Redaktion von Charles Le Brun's Vortrag über die *Mannalese* von Nicolas Poussin die Notwendigkeit einer harmonischen Komposition von Farben und Figurengruppen damit, dass das Auge des Betrachters durch das Bild wandere und das Gemälde daher so komponiert sein müsse, dass es das Auge auf angenehme Weise lenke:

»Il [Le Brun] dit que ce qu'il appelle parties, sont toutes les figures séparées en divers endroits de ce Tableau, lesquelles partagent la vue, luy donnent moyen en quelque façon de se promener autour de ces figures, & de considérer les divers plans & les différentes situations de tous les corps, & les corps mesmes différens les uns des autres. / Que les groupes [...] servent [...] à arrêter la vue; En sorte qu'elle n'est pas toujours errante dans une grande étendue de pais.« (FÉLIBIEN 1668: 83)

In seinem *Salon* von 1767 systematisierte Denis Diderot diese Vorstellung, wonach jedes Bild eine das Auge lenkende Kompositionslinie beinhalten solle, indem er forderte, dass jedes Gemälde

entlang einer einzigen Linie komponiert sein müsse. Diderot bezeichnet diese Linie als *chemin de composition* oder *ligne de liaison*:

»Il y a dans toute composition un chemin, une ligne qui passe par les sommités des masses ou des groupes, traversant différens plans, s'enfonçant ici dans la profondeur du tableau, là s'avançant sur le devant. Si cette ligne, que j'appellerai ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente, si ses circonvolutions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses, la composition sera louche, obscure; l'oeil irrégulièrement promené, égaré dans un labyrinthe, saisira difficilement la liaison. Si au contraire elle ne serpente pas assez, si elle parcourt un long espace sans trouver aucun objet qui la rompe, la composition sera rare et décousue. Si elle s'arrête, la composition laissera un vuide, un trou. [...] Une composition bien ordonnée n'aura jamais qu'une seule vraie, unique ligne de liaison; et cette ligne conduira et celui qui la regarde et celui qui tente de la décrire.« (DIDEROT 1963: 186f.)

Im 19. und 20. Jahrhundert lässt sich eine zunehmende Tendenz zur Beschreibung von Kunstwerken an Hand von Augenbewegungen (potenzieller) Betrachter feststellen – nach wie vor dient die Blickbewegung dabei überwiegend zur Erläuterung struktureller Aspekte des Werkes. Als um 1900 die Komposition zu einem zentralen Forschungsfeld im Rahmen einer stilgeschichtlich ausgerichteten Kunstgeschichte wurde, deklarierten einige Kunsthistoriker Augenbewegungen sogar als Ursache für Stilveränderungen. So erklärte Heinrich Wölfflin den Übergang von der »Verwirrung« der Frührenaissance zur »Ruhe« der Hochrenaissance im frühen 16. Jahrhundert mit dem Bedürfnis des Auges nach Entspannung:

»Das Quattrocento machte dem Auge unglaubliche Zumutungen. Der Beschauer hat nicht nur die größte Mühe, aus den enggestellten Kopfreihen die einzelnen Physiognomien sich herauszuklauben, er bekommt auch Figuren in Bruchstücken zu sehen [...].

Was für eine Befriedigung empfindet dagegen das Auge vor den figurenreichsten Kompositionen Raffaels [...]. Unter allen Errungenschaften des 16. Jahrhunderts wird die völlige Befreiung der körperlichen Bewegung vorangestellt werden müssen. [...] Der Körper regt sich mit lebendigeren Organen und das Auge des Beschauers wird zu einer erhöhten Tätigkeit aufgerufen.« (WÖLFFLIN 1899: 292)

Wilhelm Waetzold begründete wenig später den geografischen Unterschied von Stilen damit, dass verschiedene Völker unterschiedliches Blickverhalten aufweisen:

»Bei den Italienern spricht die architektonisch-plastische Begabung der Nation mit, die das Auge daran gewöhnt, der Form der Dinge nachzugehen, jede Gestalt einzeln für sich im Raume zu sehen und in abtastenden Blickbewegungen sich der Körperlichkeit eines Dinges zu versichern. [...] Das Sehen des Italiener isoliert, das Sehen der Niederländer und Deutschen verbindet; das erste ist an die Beweglichkeit des Blicks, das zweite an das ruhig schauende Auge gewöhnt.« (WAETZOLD 1912: 211f.)

Es bleibt die Frage, inwieweit Beschreibungen von Blickbewegungen in der Kunstliteratur dem natürlichen Verhalten des menschlichen Auges bei der Betrachtung von Kunstwerken entsprechen: Seit 1878 ist bekannt, dass das Auge bei der Betrachtung unbewegter Objekte keine fließende Bewegungen ausführt, wie sie in der Kunstliteratur oftmals angenommen werden. Vielmehr muss der Betrachter durch eine schnelle Folge von Blicksprüngen, so genannten Sakkaden, seinen Blick auf immer andere Punkte des Gesichtsfeldes richten, um während der dazwischen

liegenden kurzen Dauer einer Fixation einen Ausschnitt des Betrachteten wahrnehmen zu können (vgl. WADE / TATLER 2005). Der Eindruck eines Sichtfeldes bzw. eines Bildes ergibt sich demzufolge aus einer Vielzahl kleinflächiger Seheindrücke, die nacheinander stattfinden und nicht, wie in den oben vorgestellten Beschreibungen, in einer kontinuierlichen Bewegung des Blickes entlang einer Kompositionslinie ablaufen. Blicksprünge vollziehen sich daher nach anderen Regeln als es sich viele Kunsthistoriker vorstellen. Kunsthistorische Beschreibungen von Blickbewegungen sind also ein literarisches Konstrukt, das insbesondere dazu dient, kompositionelle Sachverhalte auszudrücken. Dennoch beschreiben Kunsthistoriker bis heute Kunstwerke an Hand hypothetischer Augenbewegungen. Nur vereinzelt werden dabei die Ergebnisse der empirischen Blickforschung aufgegriffen.⁵ Dieser zumeist passiven Rezeption psychologischer Erkenntnisse sind jedoch aus zweierlei Gründen Grenzen gesetzt: *Erstens* werden die Ergebnisse psychologischer Laborversuche rezipiert, ohne angemessene Kenntnisse über Möglichkeiten und Bedingungen der Versuchsanordnungen zu besitzen und *zweitens* wurden bislang in den meisten empirischen Versuchsanordnungen die Fragen der Kunstwissenschaftler nicht umfassend berücksichtigt.

3. Empirische Studie

3.1 Forschungsstand

Die Erforschung der Blickbewegung gewann im Laufe des 20. Jahrhunderts in Psychologie und Medizin zunehmend an Bedeutung und führte zu einer Weiterentwicklung der Aufzeichnungssysteme. Die Frage nach dem Blickverhalten während der Betrachtung von Gemälden wurde erstmals ausführlich von Buswell (1935) gestellt, der zwei Phasen der Bildbetrachtung unterschied: Auf eine erste Phase der allgemeinen Erkundung des Bildes mit kürzeren Fixationen folgt die Betrachtung von Einzelheiten mit längeren Fixationen.

Molnar (1981) quantifizierte die Fixationsdauer in Zusammenhang mit der Beschaffenheit des Bildes (»Stil«) und verschiedenen Vorgaben, die den Versuchspersonen gemacht wurden. Er schloss auf ein Drei-Phasen-Modell der Bildbetrachtung, demzufolge im Verlauf einer fünfminütigen Betrachtung die Sakkaden allmählich kürzer, die Fixationen hingegen länger werden. Zangemeister, Sherman & Stark (1995) untersuchten das Blickverhalten von Experten und Laien über 30 Sekunden hinweg an Hand von gegenständlichen und abstrakten Bildern. Während in Bezug auf die Variable »Fixationsdauer« weder Unterschiede zwischen den Probandengruppen noch zwischen den Gemäldetypen auszumachen waren, inspizierten Kunstexperten im Vergleich zu Laien die Bilder mit längeren Blicksprüngen, wobei dieser Gruppenunterschied für abstrakte Bilder stärker ausgeprägt war als für gegenständliche.

Alle zuvor genannten Studien konzentrierten sich bei der Auswertung der Blickbewegungen vor allem auf die Ausprägung einzelner Parameter wie Fixationsdauer und Länge der Sakkaden. Im

5 Frangenberg (1990: 144 ff.), Baxandall (1994: 413), Clausberg (1999), Rosenberg (2000: 49 ff.) und Giuliani (2003: 27 f.) haben bspw. versucht, psychophysiologische Publikationen über Blickbewegung für das Verständnis der Kunstrezeption fruchtbar zu machen.

Gegensatz dazu interessierte sich Yarbus (1965) für den generellen Verlauf von Blickbewegungen in Bezug zur Bildfläche und publizierte erstmals grafische Darstellungen von Augenbewegungen ausgehend von längeren Bildbetrachtungsdauern (bis zu 30 Minuten). Er deutete zudem an, dass sowohl die Struktur des Bildes als auch die Erwartung und Instruktion des Betrachters einen unmittelbaren Einfluss auf den Verlauf der Blickbewegungen ausüben. Die damalige analoge Aufzeichnung der Blickbewegungsdaten ermöglichte jedoch lediglich die Auswertung eines Bruchteils der Sakkaden. Dieser Teil der Untersuchungen von Yarbus liegt deswegen nur als grobe grafische Darstellung der Daten einzelner Versuchspersonen vor, deren Herkunft und Ausbildung nicht erfasst wurde.

In der neueren psychologischen Forschung werden häufig parallel zur Blickbewegungsmessung Interviews oder Lautdenkprotokolle aufgezeichnet, um Interdependenzen zwischen Blickverhalten und verbaler Äußerung untersuchen zu können. Anders als in unserer Studie, die aus kunsthistorischer Perspektive untersucht, wie der Verlauf von Blickbewegungen beim Erfassen der kompositionellen Gesamtstruktur eines Gemäldes mit deren Versprachlichung zusammenhängt, stehen in anderen Studien einzelne Aspekte wie die subjektive Einschätzung (»Gefallen«) von Gemälden⁶, die Wahrnehmung spezifischer Kompositionselemente (Farbe)⁷ oder das Zusammenspiel von künstlerischer Intention und Erwartungshaltung des Betrachters im Vordergrund.⁸ Allgemein zeichnet sich die Tendenz ab, dass Blickbewegungsmessungen verstärkt eingesetzt werden, um den Einfluss von Objekt (Gemälde) und Subjekt (Betrachter) auf die Wahrnehmung von Bildern zu trennen.

3.2 Stimuli

Für unsere Studie wurden vier Bilder ausgewählt: Filippo Lippi, *Verkündigung*, um 1450 (München, Alte Pinakothek), Pieter Bruegel, *Blindensturz*, 1568 (Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte), Vincent van Gogh, *Bildnis eines Bauern*, 1889 (Venedig, Peggy Guggenheim Sammlung) und Franz Marc, *Kämpfende Formen*, 1914 (München, Pinakothek der Moderne). Das Verständnis dieser Gemälde setzt unterschiedliche Grade an Vorwissen voraus: Das Porträt van Goghs sowie die Grundstruktur von Bruegels *Blindensturz* (Abfolge der aufeinander gestützten Blinden) können von jedermann weitgehend voraussetzungslos verstanden bzw. erkannt werden, wohingegen für das Verständnis von Lippis *Verkündigung* Kenntnisse der christlichen Ikonographie notwendig sind. Franz Marcs Gemälde wurde als Beispiel für abstrakte Malerei ausgewählt, um stilistische Einflüsse (in diesem Fall gegenständlich vs. abstrakt) auf das Blickverhalten zu untersuchen.

Von allen vier Gemälden wurden Reproduktionen in Faksimilequalität ausgehend von großformatigen Ektachromes durch Laserbelichtung auf Fotopapier hergestellt (Größenverhältnis zum Ori-

6 Locher, Krupinsky, Mello-Thomas und Nodine (2007) untersuchten die verbale und okulomotorische Reaktion von Versuchspersonen auf Werke berühmter Künstler innerhalb der ersten 100ms und während einer beliebig langen Zeit der Betrachtung.

7 Locher, Overbeeke und Stappers (2005) untersuchten den Einfluss von Farbfeldern auf die Wahrnehmung von kompositioneller Ausgewogenheit.

8 Tatler, Wade und Kaulrad (2007) arbeiteten mit verfremdeten Stimuli (Porträts, bei denen die Gesichter in Rasterfelder eingebettet sind), um herauszufinden, welchen Anteil die kompositorischen Absichten des Künstlers und die visuelle Erfahrung des Betrachters an der Wahrnehmung von Kunst haben.

nal je nach Bild zwischen 1:0,75 und 1:1). Die Fotos wurden auf Kunststoffplatten aufgezogen und erhielten stilistisch passende Holzrahmen.

3.3 Probanden und Versuchsaufbau

Der Versuchsplan unserer Studie umfasste die Faktoren »Expertenstatus« (Experte versus Laie), »Interview« (angekündigtes Interview nach jedem Gemälde versus kein Interview) und »Gemälde« (Lippi = L, Bruegel = B, Marc = M, Van Gogh = V). Um Carry-over-Effekte zu kontrollieren, wurde die Reihenfolge der vier Bilder für die jeweils 15-minütige Betrachtung permutiert. Die Einteilung der Versuchspersonen in Experten und Laien erfolgte auf der Grundlage eines Expertise-Summenwertes, der mit Hilfe eines telefonisch erhobenen Expertisefragebogens vorab ermittelt wurde. Der Fragebogen erfragte im Wesentlichen Art und Häufigkeit der Beschäftigung mit Kunst sowie das Vorhandensein einer kunstwissenschaftlichen bzw. künstlerischen Ausbildung. Um eine vergleichbare sprachliche Ausdrucksfähigkeit zwischen Experten und Laien zu erzielen, rekrutierten wir Erstere aus Studierenden der Kunstgeschichte, Letztere aus Studierenden der historischen und philologischen Fächer der Universität Heidelberg. Jeweils 48 Probanden wurden auf Grund ihres Studienfachs sowie der vorweg erhobenen Daten als Experten bzw. als Laien klassifiziert. Des Weiteren wurde zu Beginn jeder Untersuchung ein kurzer Fragebogen ausgefüllt, der soziodemografische Grunddaten sowie spezielle Angaben zu Vorerfahrungen im Umgang mit Bildern erfragte. Nach der Installation und Kalibrierung des kopfgetragenen Eye Trackers (iView-X HED-HT der Firma SMI, Teltow) wurden die Blickbewegungen während der vier 15-minütigen Bildbetrachtungen registriert. Der Versuchsleiter führte mit den Probanden der Experimentalgruppe während der jeweils letzten fünf Minuten der Gemäldebetrachtung ein Interview durch. Er forderte die Versuchspersonen an Hand offener Fragen u. a. dazu auf, das Gemälde zu beschreiben und persönliche Eindrücke wiederzugeben. Die Probanden der Kontrollgruppe betrachteten die Gemälde für je 15 Minuten ohne Instruktion. Allen Versuchspersonen wurde am nächsten Tag ein Fragebogen zu jedem Bild vorgegeben, durch den die Erinnerung an die betrachteten Gemälde überprüft wurde.

4. Auswertung und Ergebnisse

Die quantitative Auswertung der Blickbewegungsdaten erfolgte mit Hilfe der von uns entwickelten Software *Eye Trace*. Dieses Programm bietet die u. a. Möglichkeit, die am häufigsten betrachteten Bildelemente auf zwei Arten zu definieren: *Erstens* als bottom-up (datengeleitet) definierte »Cluster« (Abb. 1), die auf absoluten Fixationshäufigkeiten beruhen und je nach Datensatz in unterschiedlicher Anzahl und Verteilung vorkommen; *zweitens* als top-down (theoriegeleitet) festgelegte »Regions of Interest« (ROI, Abb. 2), die Gruppenvergleiche ermöglichen. Bei der Auswertung wurde neben den Blickbewegungsparametern Fixationsdauer und Sakkadenlänge insbesondere die Häufigkeit der Übergänge zwischen Clustern und ROI quantifiziert. Die von einzelnen Versuchspersonen mehrfach wiederholten Übergänge können als Balken dargestellt werden, wobei die Anzahl der Wiederholungen durch die Dicke der Balken kodiert wird (Abb. 3 & Abb. 4). Um personenübergreifende Mittelwerte zu berechnen und grafisch darzustellen, überzogen wir die Gemälde mit einem Raster und färbten dessen Felder umso dunkler, *erstens* je mehr Fixationen

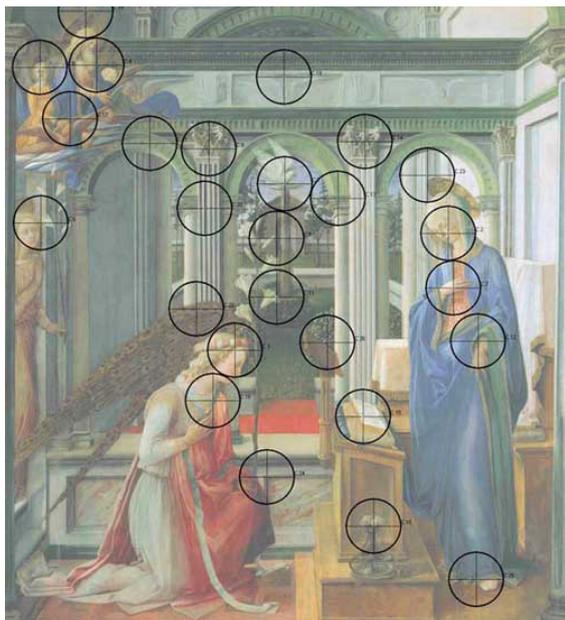


Abb. 1 (links): Eye Trace – Grafische Darstellung von »Clustern« basierend auf relativen Fixationshäufigkeiten pro Minute (»bottom up«), Definition: Radius = 60mm; min. Anzahl von Fixationen pro Minute = 1,3; Overlap = 0%. Bildbeispiel: Filippo Lippi, Verkündigung, um 1450, München, Alte Pinakothek.

Abb. 2 (rechts): Eye Trace – »top down«-Definition von »Regions of Interest« (ROI).

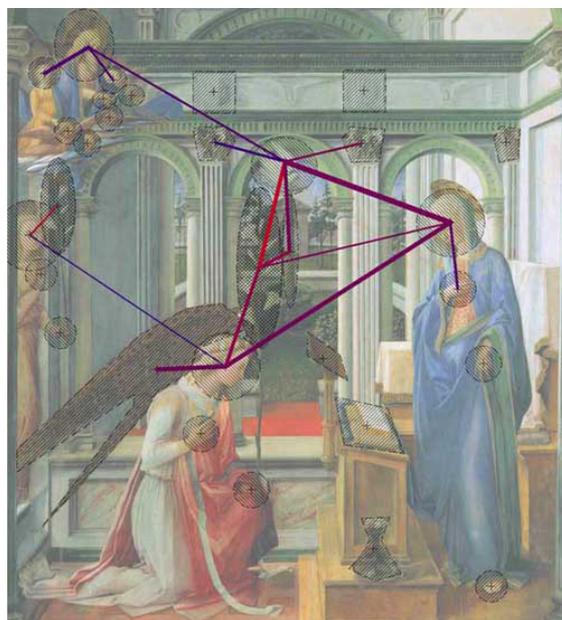
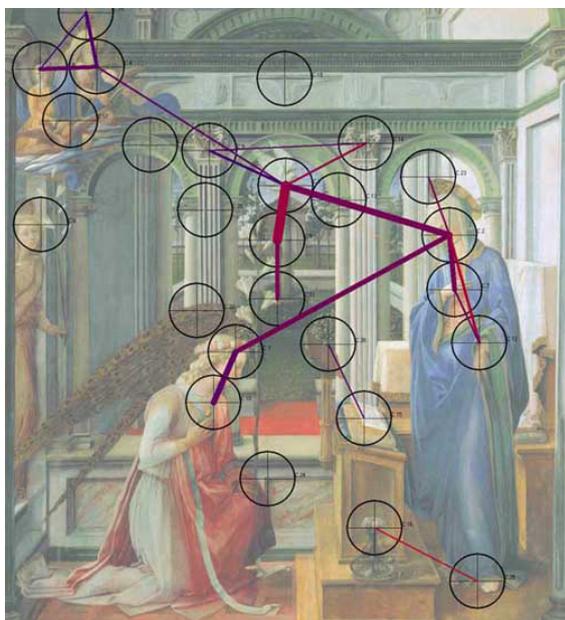


Abb. 3 (links): Eye Trace – Grafische Darstellung aller mind. 0,4-mal pro Minute wiederholten Cluster-Übergänge basierend auf den Daten eines Experten der Experimentalgruppe für die gesamte Betrachtungsdauer von 15 Minuten. Farbliche Kodierung der Ausrichtung: blau = rechts > links, rot = links > rechts, violett = beide Richtungen überlagert; die Dicke der Balken kodiert die Häufigkeit der Wiederholung.

Abb. 4 (rechts): Eye Trace – Grafische Darstellung berechneter Übergangshäufigkeiten zwischen den ROIs basierend auf den Daten derselben Versuchsperson wie in Abb. 3; Definition der Übergänge analog der Cluster-Übergänge (Abb. 3).

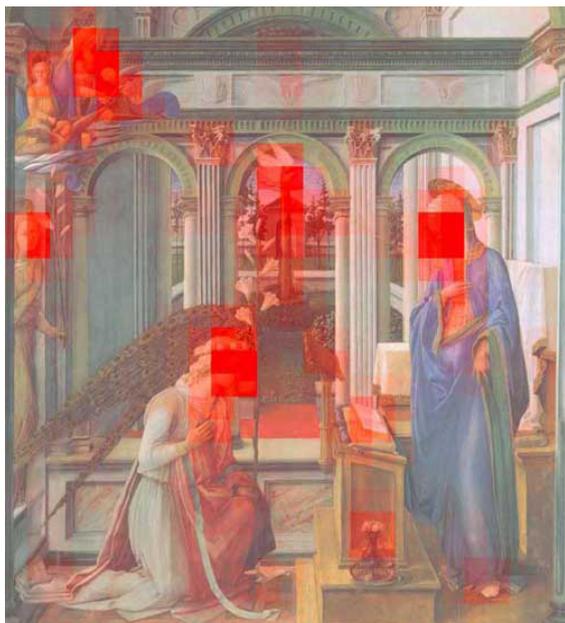


Abb. 5: Eye Trace – Rasteranalyse: grafische Darstellung der kumulierten Anzahl der Fixationen aller Versuchspersonen (N=72) während der gesamten Aufzeichnungszeit auf einem 5 cm-Raster.

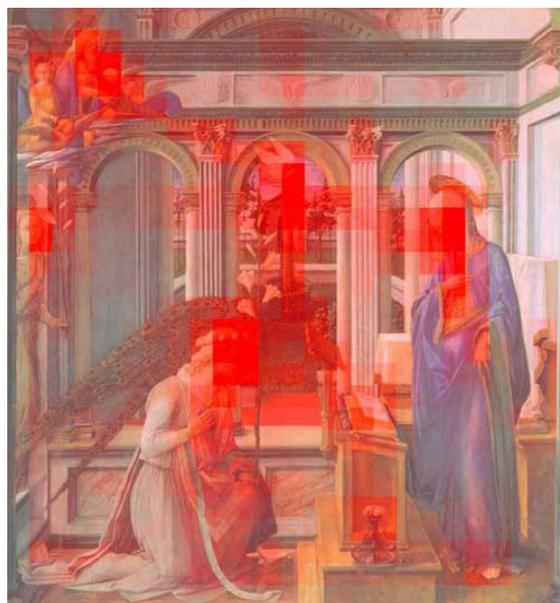


Abb. 6: Eye Trace – Rasteranalyse: grafische Darstellung der kumulierten Anzahl der Sakkaden aller Versuchspersonen (N=72) während der gesamten Aufzeichnungszeit auf einem 5cm-Raster.

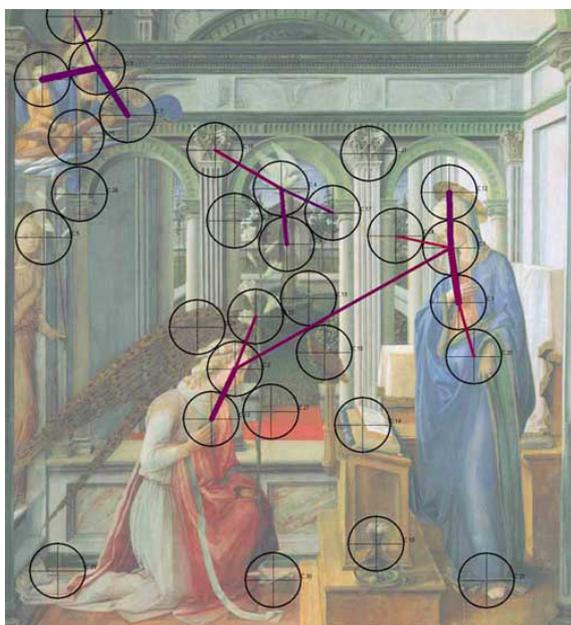


Abb. 7: Eye Trace – Grafische Darstellung der Wiederholung kompositionsrelevanter Strukturen an Hand aller mind. 0,3-mal pro Minute wiederholten Clusterübergänge basierend auf einer zufällig ausgewählten Teilstichprobe von N=18 Probanden und bezogen auf die gesamte Betrachtungsdauer von 15 Minuten. Eine solche Auswahl war erforderlich, weil entsprechende Berechnungen über alle Probanden die Rechenkapazität unseres Laborrechners übersteigen. Die in den Abb. 7 bis 11 dargestellten Ergebnisse wurden mit anderen Zufallsstichproben nahezu identisch repliziert und sind daher auf die Gesamtstichprobe verallgemeinerbar.

im entsprechenden Quadrat gefunden wurden (Abb. 5) oder *zweitens* je mehr Sakkaden darüber hinweg verliefen (Abb. 6).

Die Analyse der Blickbewegungsdaten bestätigte unsere Ausgangsthese, wonach Versuchspersonen bestimmte Sakkaden vielfach im Verlauf mehrerer Minuten wiederholen. Diese **Blicksprünge** entsprechen bei den bislang untersuchten Gemälden weitgehend der Struktur der Bilder und kommen den »Kompositionslinien« nahe, die aus Kompositionsskizzen von Kunsthistorikern und Kunsterziehern geläufig sind.⁹ Ein wichtiges Ergebnis unserer Studie ist, dass sich die Bahnen, innerhalb derer die Blicksprünge wiederholt werden, intersubjektiv sehr stark ähneln, wenn man sie über die gesamte Messstrecke hinweg grafisch veranschaulicht (Abb. 7). Die genaue Abfolge der Sakkaden, in der die Blicksprünge vollzogen werden, ist hingegen von Proband zu Proband unterschiedlich. Daraus schließen wir, dass das Verständnis eines Bildes bzw. die Wahrnehmung seiner Struktur mit der Wiederholung jener Blicksprünge einhergeht, die die Komposition nachvollziehen. Dies geschieht in abgeschwächter Form auch dann, wenn das Gemälde während der Betrachtung nicht zusätzlich beschrieben wird. Zudem fällt auf, dass die von den Versuchspersonen häufig wiederholten Blickbahnen eine große Übereinstimmung mit traditionellen Beschreibungen des jeweiligen Bildes aufweisen. So haben Versuchspersonen im Falle von Bruegels *Blindensturz* besonders häufig die strukturell relevante Diagonale betrachtet (Abb. 8), die auch in einschlägigen Beschreibungen des Gemäldes betont wird – so etwa bei Hans Sedlmayr:

»Als Ordnung [...] betont das Neapler Bild mit größtem Nachdruck die von links oben nach rechts unten fallende Diagonale, oder genauer, die Verbindung einer Schar fallender Diagonalen mit einer Parabelkurve. Die fallende Diagonale ist in mehreren Parallelen durchgeführt [...]. Die Köpfe der sechs Blinden aber sind sehr auffallend in einer Parabelkurve angeordnet, welche die zunehmende Beschleunigung der Bewegung unübertrefflich zum Ausdruck bringt und dem Sturz – rein anschaulich genommen – etwas Unausweichliches, Verhängnisvolles, Notwendiges verleiht.« (SEDLMAYR 1957: 9)

9 Zur Geschichte der Kompositionsskizze siehe Rosenberg (2008).

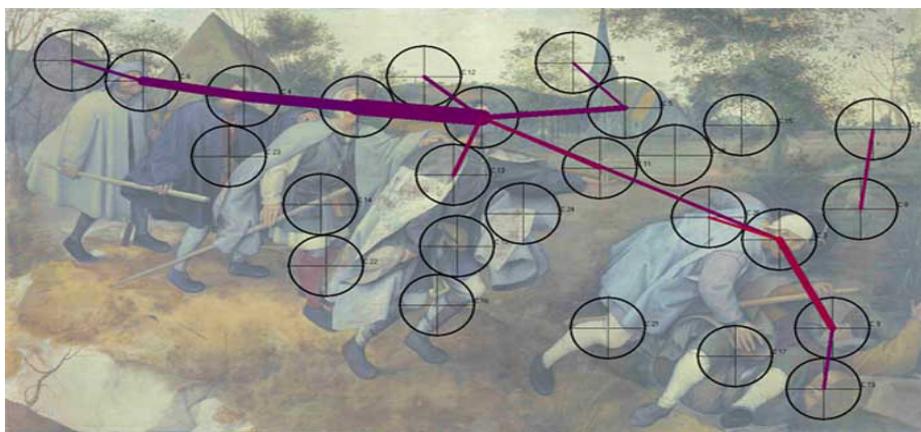


Abb. 8: Eye Trace – Grafische Darstellung der Wiederholung kompositionsrelevanter Strukturen an Hand aller mind. 0,3-mal pro Minute wiederholten Clusterübergänge basierend auf einer zufällig ausgewählten Teilstichprobe von N=21 Probanden für die gesamte Betrachtungsdauer von 15 Minuten. Bildbeispiel: Pieter Bruegel. *Blindensturz*, 1568, Neapel, Museo di Capodimonte.



Abb. 9: Eye Trace – Grafische Darstellung der Wiederholung kompositionsrelevanter Strukturen an Hand aller mind. 0,3-mal pro Minute wiederholten Clusterübergänge basierend auf einer zufällig ausgewählten Teilstichprobe von N=23 Probanden für die gesamte Betrachtungsdauer von 15 Minuten. Bildbeispiel: Franz Marc, Kämpfende Formen, 1914, München, Pinakothek der Moderne.

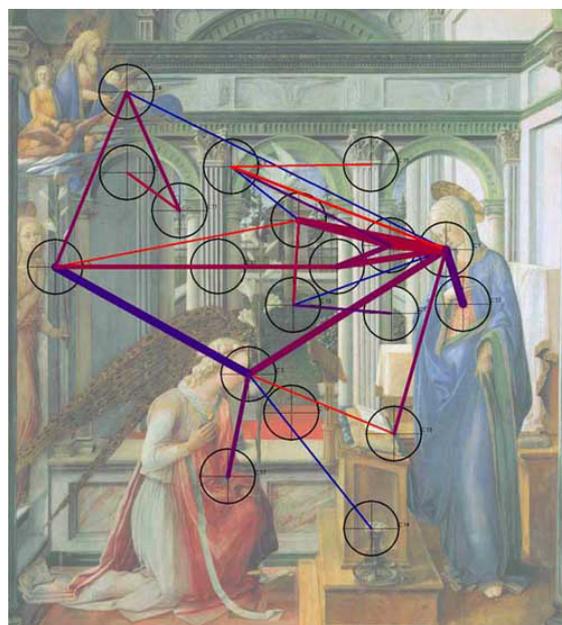


Abb. 10: Eye Trace – Grafische Darstellung des Einflusses von Sprechen auf das Blickverhalten an Hand aller mind. 0,3-mal pro Minute wiederholten Clusterübergänge basierend auf einer zufällig ausgewählten Teilstichprobe von N=18 Probanden der Experimentalgruppe für die letzten fünf Minuten der Bildbetrachtung (Instruktion: Bildbeschreibung).

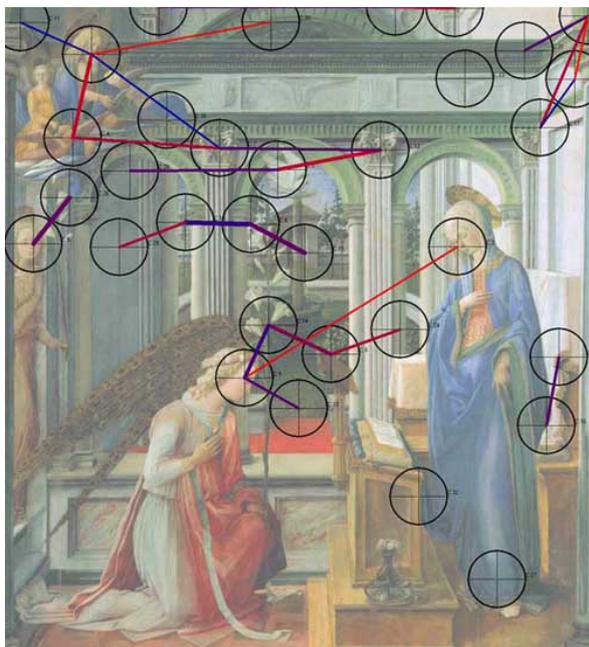


Abb. 11: Eye Trace – Grafische Darstellung des Einflusses von Sprechen auf das Blickverhalten an Hand aller mind. 0,3-mal pro Minute wiederholten Clusterübergänge basierend auf einer zufällig ausgewählten Teilstichprobe von N=18 Probanden der Kontrollgruppe für die letzten fünf Minuten der Bildbetrachtung (keine Instruktion).

Durch die Visualisierung der wiederholten Clusterübergänge (Abb. 9) wird deutlich, dass die Versuchspersonen auch bei komplexen Bildern wie Franz Marcs *Kämpfenden Formen* mehrfach kompositionsrelevante Elemente mit ihrem Blick abtasten: Sie blicken zwischen den beiden das Bild dominierenden Farbmassen hin- und her. Dies entspricht dem Titel und den meisten Beschreibungen des Bildes: Dargestellt ist der Kampf zwischen der linken, hellen, »aktiven« Seite mit warmen Farben und der rechten, dunklen, »introvertierten« Seite mit kalten Farben.

Für die weitere Auswertung wurde die gesamte Betrachtungszeit eines jeden Gemäldes (ca. 15 Min.) in drei gleich lange Segmente unterteilt, wobei die Probanden der Experimentalgruppe im dritten Segment interviewt wurden, während die Versuchspersonen der Kontrollgruppe das jeweilige Bild weiter schweigend betrachteten. Auffällig war in diesem Zusammenhang der Unterschied zwischen beiden Gruppen: Während des Sprechens über das Bild blickten die Versuchspersonen der Experimentalgruppe bis zu fünfmal häufiger auf die kompositionsrelevanten Strukturen der Gemälde als die Probanden der Kontrollgruppe während der stummen Betrachtung (Abb. 10 vs. 11). Gleichzeitig lässt sich beobachten, dass bei den Versuchspersonen der Experimentalgruppe die durchschnittliche Länge der Sakkaden während des Sprechens zunahm, wohingegen die Dauer der Fixationen abnahm.

Die Veränderungen der Blickbewegungsparameter, die sich während des Sprechens über ein Gemälde bei gleichzeitiger Betrachtung ereignen, lassen darauf schließen, dass die Versuchspersonen in der vorangegangenen Phase der stummen Betrachtung ein individuelles Verständnis des Kunstwerks entwickelt haben. Dies ermöglicht es ihnen, das Bild während des Interviews schneller und großflächiger mit ihrem Blick abzutasten. Das Auge dient in diesem Fall offensichtlich dazu, die bereits erkannten Strukturen nachzuvollziehen. Durch seine Augenbewegungen vergewissert sich der Sprecher also der Korrektheit dessen, was er bereits begriffen hat.

Die Auswertung der Datensätze der hier beschriebenen Studie ist noch nicht abgeschlossen. Derzeit werden insbesondere die Unterschiede im Blickverhalten von Experten und Laien analysiert.

Literatur

BAXANDALL, M.: Fixation and Distraction. The Nail in Braque's Violin and Pitcher (1910). In: ONIANS, J. (Hrsg.): *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honour of E. H. Gombrich at 85.* London [Phaidon Press Ltd] 1994, S. 399-415

BUSWELL, G.T.: *How People Look at Pictures. A Study of the Psychology and Perception in Art.* Oxford [University of Chicago Press] 1935

CLAUSBERG, K.: *Neuronale Kunstgeschichte.* Wien [Springer] 1999

DIDEROT, D.: *Salon de 1767.* Oxford [Clarendon Press] 1963

FÉLIBIEN, A. (Hrsg.): *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, Sixième*

conférence. Paris 1668

FRANGENBERG, TH.: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jh.s.* Berlin 1990

LOCHER, P.J.; OVERBEEKE K.; STAPPERS, P.: Spatial balance of color triads in the abstract art of Piet Mondrian. In: *Perception*, 34 (2), 2005, S. 169-189

LOCHER, P.J.; KRUPINSKI, E.A.; MELLO-THOMAS, C.; NODINE, C.F.: Visual interest in pictorial art during an aesthetic experience. In: *Spatial Vision*, 21 (1-2), 2007, S. 55-77

MOLNAR, F.: About the Role of Visual Exploration in Aesthetics. In: DAY, H.I. (Hrsg.): *Advances in Intrinsic Motivation and Aesthetics*. New York / London 1981, S. 385-413.

PROKOP V. CAESAREA: *Bauten*. München 1977

ROSENBERG, R.: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*. München / Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2000

ROSENBERG, R.: Le schéma de composition, outil et symptôme de la perception du tableau. In: RECHT, R. ET AL. (Hrsg.): *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris 2008, S. 419-431

ROSENBERG, R.; BETZ, J.; KLEIN, C.: *Augensprünge*. In: *Bildwelten des Wissens – Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Bd.6,1, 2008, S. 127-129

SEDLMAYR, H.: Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse. In: SEDLMAYR, H. (Hrsg.): *Heft des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, Heft 2, München 1957

TATLER, B.W., WADE, N.J. & KAULARD, K.: Examining art: dissociating pattern and perceptual influences on oculomotor behaviour. In: *Spatial Vision*, 21 (1-2), 2007, S. 165-184

WADE, N. J. & TATLER, B. W.: *The Moving Tablet of the Eye. The Origins of Modern Eye Movement research*. Oxford [Oxford University Press] 2005

WAETZOLDT, W.: *Einführung in die bildenden Künste*. Leipzig [Ferdinand Hirt & Sohn] 1912

WÖLFFLIN, H.: *Die klassische Kunst*. München 1899

YARBUS, A.L.: *Eye Movements and Vision*. New York [Plenum Press] 1967

ZANGEMEISTER, W. H.; SHERMAN, K.; STARK, L.: Evidence for a Global Scanpath Strategy in Viewing Abstract Compared with Realistic Images. In: *Neuropsychologia*, 33, 1995, S. 1009-1025

Christian Trautsch

Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich

Abstract

Based on the distinction between wide, abstract and narrow, concrete concepts of image and thus of abstract and concrete images, this article presents a comparison of the image philosophies of Ludwig Wittgenstein and Oliver Scholz. According to Wittgenstein's theory, the image is integrated into a complex world ontology and represents a means to an end – it must not necessarily be a sign. In contrast, Scholz's autotelic describes a concrete emblematic artifact. For Wittgenstein, the picture is only an image if it is a matter of fact, while for Scholz, an image may be unrealistic, and be only constituted by its syntactic and semantic properties. Interestingly, both approaches have three major general objectives in common: to examine the relevance of reality and the relationship between image and sign and the most complete examination of the image.

Ausgehend von der Unterscheidung von weiten, abstrakten und engen, konkreten Bildbegriffen und somit von abstrakten und konkreten Bildern, wird im vorliegenden Beitrag ein Vergleich der Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' vorgenommen. Während das Bild bei Wittgenstein in eine komplexe Weltontologie integriert ist, nicht zwangsläufig zeichenhaft sein muss und ein Mittel zum Zweck darstellt, ist das Bild bei Scholz ein selbstzweckmäßig beschriebenes konkretes zeichenhaftes Artefakt. Während bei Wittgenstein das Bild nur dann ein Bild ist, sofern es einen Sachverhalt der Wirklichkeit darstellt, kann das Bild bei Scholz durchaus wirklichkeitsfremd sein und wird im Wesentlichen durch seine syntaktischen und semantischen Eigenschaften konstituiert. Interessanterweise verfolgen beide Ansätze drei wesentliche gemeinsame Grobziele: die Prüfung der Wirklichkeitsrelevanz und des Zusammenhangs von Bild und Zeichen sowie die weitgehend erschöpfende Darstellung des Bildbegriffs.

Einleitung

»Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit [...].

Was das Bild mit der Wirklichkeit gemein haben muß,
um sie auf seine Art und Weise – richtig oder falsch – abbilden zu können,
ist seine Form der Abbildung [...].

Die abbildende Beziehung besteht aus den Zuordnungen der Elemente
des Bildes und der Sachen.« (WITTGENSTEIN 1984a: 15, Absatz 2.1.2 ff.)

»Ein Bild ist etwas nur dann,
wenn es als Element eines Zeichensystems
mit bestimmten Eigenschaften fungiert,
so behandelt, so verstanden wird.«

(SCHOLZ 2004: 135)

Der vorliegende Aufsatz vergleicht die Bildphilosophien von Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico-Philosophicus* (1984a) und Oliver Scholz' *Bild, Darstellung, Zeichen* (2004). Die oben dargestellten Zitate stellen Schlüsselstellen zu den Bildbegriffen der beiden Autoren dar. Demnach versteht Wittgenstein unter *Bild* ein der Form nach der ›Wirklichkeit‹ gleichendes ›Modell‹, das durch Zuordnungen der Bildelemente zu den ›Sachen‹ konstituiert wird. Dagegen sieht Scholz das Bild als auf bestimmte Art und Weise strukturiertes und interpretiertes Zeichensystem.

Wie sich im Verlauf dieser Arbeit herausstellen wird (siehe 2.1 bis 2.3), handelt es sich bei den genannten Ansätzen um in ihren Grundgedanken gegensätzliche Positionen. Gemäß der von Klaus Sachs-Hombach vorgenommenen Bildunterscheidungen (vgl. u. a. 2004), lässt sich die Theorie von Wittgenstein als Philosophie mit einem weiten Bildbegriff bezeichnen. Weniger ein Bild als konkreter Gegenstand, sondern vielmehr ein abstraktes Verhältnis der Isomorphie ist gemeint. Dagegen vertritt Oliver Scholz einen engen Bildbegriff, der das Bild durchaus als Artefakt versteht (vgl. 1.).

So ist die Frage berechtigt, welchen Sinn es macht, zwei gegensätzliche Theorien zu vergleichen, wenn es am Ende doch nur auf Unterschiedlichkeit in jeder Hinsicht hinausläuft. Doch ganz so einfach ist es nicht. Interessanterweise haben beide Ansätze – wenn auch schließlich mit unterschiedlichen Ergebnissen – drei wesentliche Aspekte gemeinsam: die Frage nach der *Relevanz der Wirklichkeit beim Bild* und nach dem *Zusammenhang von Bild und Zeichen* sowie das Grobziel der weitgehend erschöpfenden Darstellung des Bildbegriffs.

Der vorliegende Aufsatz ist wie folgt gegliedert: In Abschnitt 1 werden ein paar wesentliche Aussagen der beiden Bildphilosophien genannt. Abschnitt 2 widmet sich den gemeinsamen Aspekten verschiedener Ergebnisse.

1. Allgemeines zu den Bildbegriffen Wittgensteins und Scholz'

Das laufende Kapitel widmet sich den Bildbegriffen in Wittgensteins *Tractatus* [...] (1984a) und Scholz' *Bild, Darstellung, Zeichen* (2004) zunächst im Allgemeinen. Es werden lediglich Voraussetzungen und Grundzüge der Theorien aufgezeigt. Detailliertere Angaben zu den Texten werden im Zusammenhang mit den gemeinsamen Aspekten gemacht (siehe 2.1 bis 2.3) und sollen hier nicht vorweggenommen werden.

1.1 Das Bild als besondere Art von Tatsache bei Wittgenstein

Das Wittgenstein'sche Bild ist in eine komplexe Weltontologie integriert, die im Folgenden umrissen wird. In einem ersten Abschnitt wird der Zusammenhang bzw. die gegensätzliche Abhängigkeit von Welt und Gegenstand geklärt. Die Welt ist demnach ›alles, was der Fall ist‹ und ›[w]as der Fall ist, die Tatsache, ist das Bestehen von Sachverhalten‹. Sachverhalte wiederum kommen durch die ›Verbindung von Gegenständen (Sachen, Dinge)‹ zustande. Umgekehrt lässt sich auch die Welt schrittweise aus den Gegenständen erschließen. Durch die Konfiguration der Gegenstände entstehen Tatsachen und alle Tatsachen zusammengenommen ergeben die Welt. Die einfachen und unteilbaren Gegenstände stellen die ›Substanz der Welt‹ dar. Dennoch ist die Welt keine Verbindung von Gegenständen sondern von Tatsachen, da die Welt – so Wittgenstein – keine ungeordnete Menge von Gegenständen, sondern eine Menge von Sachverhalten, die geordnete Gegenstandspaare sind, ist. Die Welt stellt also ein logisch in sich stimmiges Ganzes dar. Die Gegenstände sind des Weiteren mit einer ›logischen Form‹ ausgestattet, die die ›Möglichkeit der Struktur‹ darstellt. Die logische Form legt fest, welche Gegenstände Konfigurationen (die Strukturen) eingehen können.

Nach Wittgenstein stellt das Bild eine besondere Art von Tatsache dar. Allerdings ist nicht jede Tatsache ein Bild, da sonst auch die Gegenstände und die Welt in irgendeiner Weise bildhaft sein müssten. Das Bild zeichnet sich durch zwei wesentliche Aspekte aus, die in den genannten Zitaten der Einleitung vorkommen. Es findet sowohl eine Abbildung der Wirklichkeit als auch eine Zuordnung von Bildelementen zu Gegenständen statt (mehr dazu vgl. 2.1).

1.2 Das Bild als besondere Art von Artefakt bei Scholz

Im ersten Kapitel von *Bild, Darstellung, Zeichen* mit dem Titel *Bilder – Begriffe und Fragen* stellt Oliver Scholz sieben verschiedene Bildverständnisse vor, wobei u. a. natürliche, innere und mathematische Bilder erläutert werden. Er selbst gibt zu verstehen, dass er das Bild vorwiegend als bestimmte Art von Artefakt bzw. als künstlichen Gegenstand versteht und nennt als Beispiele Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte.

Die in den nachfolgenden zwei Kapiteln vorgenommenen Widerlegungen gängiger Bildverständnisse (zur Ähnlichkeits- und Kausalrelationsauffassung vgl. 2.1) sowie die Erläuterungen der bildlichen Strukturmerkmale und Voraussetzungen für Bildhaftigkeit in Kapitel 4 (*Strukturen bildlicher Zeichensysteme*) sind von einer Synthese der Symboltheorie Nelson Goodmans (1976) und der

perzeptuellen Bildauffassung Ernst H. Gombrichs (1984) (Klassifikation im Wesentlichen nach SACHS-HOMBACH 2004) geprägt. Ein Bild ist demnach ein Artefakt mit bestimmten syntaktischen und semantischen Strukturmerkmalen (nach GOODMAN 1976 und 1997), das zudem noch als solches interpretiert werden muss (Theorie des Bilder-lesen-Lernens in GOMBRICH 1984).

2. Gemeinsame Aspekte und verschiedene Ergebnisse bei Wittgenstein und Scholz

Wie in der Einleitung angedeutet, setzt sich sowohl Wittgenstein als auch Scholz mit der Frage nach dem Zusammenhang von Bild und Wirklichkeit sowie mit der Zeichenhaftigkeit von Bildern auseinander. Beide haben zudem ein gemeinsames Grobziel: die möglichst erschöpfende Darstellung des Bildbegriffs. Die genannten Punkte sollen im Folgenden erläutert werden.

2.1 Das Verhältnis von Bild und Wirklichkeit

2.1.1 Der Wirklichkeitsbezug als konstitutiv für das Bild bei Wittgenstein

Der Zusammenhang von Bild und Wirklichkeit spielt bei Wittgenstein eine essenzielle Rolle. Damit ein Bild überhaupt Bild sein kann, muss es nämlich einen Sachverhalt der Wirklichkeit abbilden. Da – so Wittgenstein – die ›gesamte Wirklichkeit‹ die Welt ist, ist auch der Weltbezug dem Bild wesentlich. Bilder von fiktiven Gestalten oder Vergleichbarem lassen sich daher grundsätzlich ausschließen (vgl. dazu seine Selbstwiderlegungen WITGENSTEIN 1984b). Nach Wittgenstein machen wir uns ›Bilder von den Tatsachen‹, wobei den Gegenständen der Tatsachen bzw. in den Sachverhalten die Bildelemente im Bild entsprechen. Die abbildende Beziehung ist eine ›Zuordnung der Bildelemente zu den Sachen‹. Im weiteren Verlauf des Textes geht Wittgenstein darauf ein, wie es überhaupt sein kann, dass das Bild die Wirklichkeit abbilden kann. Die Gegenstände und die ihnen zugeordneten Bildelemente weisen beide die gleiche logische Form auf. Wie wir in 1.1 gesehen haben, bestimmt die logische Form, welche Konfigurationen Gegenstände eingehen, d. h. welche Sachverhalte sie bilden können. Durch die Übereinstimmung der logischen Form, die Wittgenstein auch ›Form der Wirklichkeit‹ nennt, ist das Bild in der Lage, einen Sachverhalt vollständig abzubilden. Doch wie genau zeigt sich die logische Form am Bild? Die Idee der logischen Form, wie die gesamte Abbildungstheorie, ist an die Hertz'sche Mechanik angelehnt und meint, dass an dem Bild genauso viel zu unterscheiden sein soll, wie an dem Sachverhalt, den es abbildet. Oder anders gesagt: Das Bild weist dieselbe logische Mannigfaltigkeit wie der abgebildete Sachverhalt auf. Die Begriffe *Gegenstand* und *logische Form* sind vom Hertz'schen Massenteilchen und seiner Fähigkeit zur Bindung an andere Massenteilchen abgeleitet (vgl. MAIER 1985).

2.1.2 Der Wirklichkeitsbezug als nebensächlich für Bildhaftigkeit bei Scholz

Auch Oliver Scholz setzt sich in *Bild, Darstellung, Zeichen* mit dem Verhältnis von Bild und Wirklichkeit auseinander – nämlich im Zusammenhang mit einer Untersuchung, inwiefern die Wirklichkeit relevant für Bildhaftigkeit ist. In seinem einleitenden Kapitel *Bilder – Begriffe und Fragen* (2004) deutet Scholz an, dass er letztlich zwar einen systembezogenen Ansatz präferiert (vgl. 2.2), sich jedoch vorher noch mit gängigen, sich schließlich als falsch herausstellende Bildtheorien auseinander setzen möchte. Dabei handelt es sich um die wirklichkeitsbezogenen Ansätze der Ähnlichkeits- und der Kausaltheorie des Bildes. Grundgedanke der Ähnlichkeitstheorie, die an den Aristotelischen Mimesis-Begriff angelehnt ist (vgl. SCHOLZ 2004: 17 ff.; vgl. ARISTOTELES 2001), ist, dass bildliche Darstellung wesentlich auf Ähnlichkeit beruht. Nach der Kausaltheorie ist etwas nur dann ein Bild, wenn das Abgebildete ein kausal relevanter Faktor bei der Entstehung des Bildes gewesen ist (vgl. SCHOLZ 2004: 82 ff.).

Zunächst prüft Scholz, ob Ähnlichkeit hinreichend für Bildhaftigkeit ist, was er u. a. mit Bezug auf die relationslogischen Eigenschaften zwischen einem dargestellten Gegenstand (Objekt, Person etc.) und dem ähnlichen Bild widerlegt. Ist a b ähnlich, so weist auch b Ähnlichkeit mit a auf; Dennoch kann nur eines ein Bild vom Anderen sein. Als nicht notwendig – so Scholz – erweist sich die Ähnlichkeitsauffassung u. a., da es ja auch im Sachbezug leere Bilder gibt. So haben wir kein Problem damit, Gemälde von Einhörnern und Göttern als Bilder zu bezeichnen, auch wenn sie keinen Teil unserer Wirklichkeit, d.h. der sichtbaren Welt darstellen (vgl. SCHOLZ 2004: 17 ff.).

Da Ursache-Wirkungs-Beziehungen asymmetrisch sind, hat die Kausaltheorie des Bildes durchaus einen Vorteil gegenüber der Ähnlichkeitsauffassung. Allerdings ist sie nur auf einen kleinen Teil der möglichen Bilder anwendbar: Dass etwas ein Bild von einem Einhorn sein kann, hat nichts damit zu tun, dass das Einhorn eine kausale Rolle bei der Entstehung des Bildes gespielt hat. Selbst bei im Sachbezug nicht-leeren Bildern (Allgemeinbilder, Genrebilder etc.) lässt sich die Kausaltheorie nicht ohne Weiteres anwenden. Ein Bild von einem Tiger stellt i. d. R. nicht den Bildverursacher *Tiger*, sondern ein Allgemeinbild von einem Tiger dar. So ist die Kausaltheorie lediglich auf natürliche (Schatten, Spiegelungen) und nicht-leere singuläre Abbildungen (nach Modellen gezeichnete Porträts etc.) anwendbar.

Bei der Ähnlichkeitsauffassung und der Kausaltheorie handelt es sich um die wahrscheinlich wichtigsten zeichenphilosophisch relevanten Relationen zwischen Bild und Wirklichkeit. Da sich sowohl Ähnlichkeit als auch Kausalität als nicht zwingend für das Bild ergeben haben, ist auch der Wirklichkeitsbezug nicht notwendig für Bildhaftigkeit. Nach seiner systembezogenen Analyse des Bildbegriffs (vgl. 2.2) gibt Oliver Scholz zu verstehen, dass Bilder zwar i. d. R. denotieren (i. S. v. GOODMAN 1964), Denotation aber dennoch nicht notwendig ist.

2.2 Die Frage nach dem Zeichenhaften am Bild

2.2.1 Das Satzzeichen als das sinnlich Wahrnehmbare am Bild bei Wittgenstein

Wie in 1. gezeigt wurde, ist Bildhaftigkeit bei Wittgenstein zunächst nur an die abbildende Beziehung zwischen Gegenstand und Sachverhalt, die durch die Übereinstimmung der logischen Form zustande kommt, gebunden. Sinnlich wahrnehmbare Zeichen spielen hier zunächst keine Rolle. Auch an der Stelle, wo sich Wittgenstein über die Wahr- oder Falschheit von Bildern, die von der Übereinstimmung oder Nicht-Übereinstimmung des Bildsinnes mit der Wirklichkeit abhängt, äußert, ist noch nicht von Zeichen die Rede. Das »logische Bild der Tatsachen« ist der »Gedanke« (WITTGENSTEIN 1984a: 17, Absatz 3), der zwar wahr oder falsch sein kann, jedoch kein Zeichen ist.

In einem weiteren Schritt heißt es: »Im Satz drückt sich der Gedanke sinnlich wahrnehmbar aus« (WITTGENSTEIN 1984a: 17, Absatz 3.1), womit er zum ersten Mal auf Zeichen zu sprechen kommt. So wie der noch nicht sinnlich wahrnehmbare Gedanke, ist auch der Satz das Bild eines Sachverhaltes, nur dass dieses dagegen ein Zeichen ist. Der Satz ist kein Bild des Gedankens, sondern sein sinnlicher Ausdruck (zur Zusammensetzung der Sätze vgl. 2.3). Als Oberbegriff zu Satz führt Wittgenstein das *Satzzeichen* ein, das zwar immer Zeichen, jedoch nicht zwingend Bild sein muss. Das Satzzeichen ›in projektiver Beziehung zur Welt‹ – also der ›Satz‹ – ist ein bildhaftes Satzzeichen. Darüber hinaus gibt es noch sinnlose und unsinnige Satzzeichen. Sinnlose Satzzeichen sind die reinen Sätze der Logik, die zwar gelten, jedoch keine Tatsachen beschreiben. Unsinnige Satzzeichen dagegen beziehen sich auf vermeintliche Sachverhalte (z. B. Aussagen über Gott).

2.2.2 Der zeichentheoretische Ansatz bei Scholz

Wie in der Einleitung angedeutet, vertritt Oliver Scholz einen an die Symboltheorie Goodmans und an die perzeptuelle Bildauffassung Gombrichs angelehnte Bildphilosophie. Das Bild wird als ein auf bestimmte Art und Weise strukturiertes und interpretiertes Zeichensystem verstanden. Scholz' Widerlegungen der Ähnlichkeitsauffassung und der Kausaltheorie des Bildes (vgl. 2.1.2) schließt sich eine systembezogene Analyse an. Ausgangspunkt seines Kapitels *Strukturen bildlicher Zeichensysteme* (SCHOLZ 2004: 102 ff.) ist die Frage, welche syntaktischen (Konstruktion der Zeichen) und semantischen (Anwendungsbereiche von Zeichen) Eigenschaften sowohl denotierende (nicht-leere) als auch nicht-denotierende (leere) Bilder verbinden.

Da Bilder keine strengen Alphabetsysteme wie die Sprache aufweisen, sind sie nicht syntaktisch disjunkt, was soviel heißt wie, dass jede Marke (›Markierung‹) eine Inkription (›Eintragung‹) verschiedener Charaktere (›Erkennungsmerkmal‹) sein kann. Dagegen kann z. B. keine Marke im Deutschen zugleich ein *a* und ein *d* sein. Bildsysteme haben eine kontinuierliche Korrelation, die in der Koppelung von syntaktischer und semantischer Dichte besteht. Das bedeutet, dass eine geringfügige Merkmalsveränderung nur eine kleine Inhaltsverschiebung zur Folge hat. Der Begriff der syntaktischen Dichte ist direkt von Nelson Goodman übernommen worden, wonach ein Schema genau dann syntaktisch dicht ist, wenn zwischen zwei Charakteren jeweils ein dritter liegt. Semantische Dichte ergibt sich aus dem Fehlen semantischer Disjunktheit und semantischer Diffe-

renziertheit, wobei Ersteres die Konsequenz hat, dass zwei Charaktere einen Anwendungsbereich gemeinsam haben können und Letzteres, dass Mehrdeutigkeiten (*Ambiguitäten*) möglich sind. Von vergleichbaren Zeichentypen wie Karten und Diagramme unterscheiden sich Bildsysteme ferner durch ihre relative Fülle, d. h. durch ihre vergleichsweise hohe Anzahl signifikanter Aspekte des Zeichens (in Farbe, Textur, Umriss etc.). Darüber hinaus weisen Bilder eine hohe Gedrängtheit auf, die in der Bildung von Klassifikatoren (Prädikate) bei wenigen (im Idealfall nur einem) Merkmalen besteht.

Neben den reinen Zeichensystem-Eigenschaften, deren Analyse für Scholz die wichtigste Aufgabe der Bildphilosophie ist, findet sich noch – wie bereits angedeutet – ein Gombrich'scher Ansatz wieder, nach dem wir erst lernen müssen, Bilder zu lesen (vgl. 1984). Das Bild ist erst dann ein Bild, wenn der Interpretationsrahmen der eines bildlichen Zeichensystems ist bzw. wenn es so gelesen wird. So kann ein dem Kopf von Karl Marx ähnlich abgetipptes *Kommunistisches Manifest* sowohl als Bild als auch als Text gesehen werden. Die Fähigkeit zur Deutung von Bildern muss erst gelernt werden, was wie bei den Sprachsystemen durch den Umgang mit den Zeichen geschieht.

2.3 Gemeinsames Grobziel und verschiedene Feinziele

Wie in der Einleitung angedeutet, haben sowohl Wittgenstein als auch Scholz das Bestreben, den Bildbegriff möglichst erschöpfend zu klären. Im Folgenden wird darauf eingegangen, wie das im Einzelnen geschieht.

2.3.1 Das Bild als Teil einer komplexen Weltontologie und als Mittel zum Zweck zur Konstruktion einer logischen Syntax bei Wittgenstein

Wie in 1. gezeigt wurde, ist der Bildbegriff bei Wittgenstein in eine abstrakte Weltontologie integriert. Die Voraussetzungen für Bildhaftigkeit, die Unterscheidung von sowohl abbildenden als auch nicht-abbildenden Tatsachen, der Zusammenhang von Bild und Zeichen sowie von Sprache und Bild usw. werden in einer Weise dargestellt, wie sie komplexer, umfangreicher und in sich stimmiger nicht sein könnte. Trotz der aphoristischen Form der im Dezimalsystem gegliederten Abschnitte, lässt sich ohne weiteres ein zusammenhängendes Gerüst der verschiedenen in Verbindung mit dem Bild verwendeten Begriffe erstellen. U. a. lassen sich die Bilder nach den Tatsachen klassifizieren, wonach nicht alle Tatsachen Bilder aber alle Bilder Tatsachen bzw. Tatsachen, die abbilden, sind. Auch könnte man die Bilder nach den Satzzeichen klassifizieren, wobei man bei den Satzzeichen die bildhaften – Satzzeichen als Bild bzw. Sätze –, sinnlose und unsinnige unterscheiden könnte. Wie man es auch dreht, es ergibt sich ein widerspruchsfreies Gerüst, in dem der Bildbegriff einen wichtigen Platz einnimmt.

Im Gegensatz zu *Bild*, *Darstellung*, *Zeichen* ist der Bildbegriff allerdings ein Mittel zum Zweck, das auf ein Plädoyer für eine logische, von Mehrdeutigkeiten freie Grammatik, die im Folgenden umrissen werden soll, hinausläuft.

In ihrer 1994 eingereichten Dissertation mit dem Titel *Die Logik des Tractatus* (herausgegeben 1995) unternimmt Annette Brosch den Versuch, die von Wittgenstein nur in ihren Schemata angedeutete Weltlogik auszuformulieren. Demnach entspricht die Weltlogik in ihren metamathematischen Eigenschaften denen der Aussagenlogik. Der Elementarsatz, d. h. das Satzzeichen in projektiver Beziehung zur Welt besteht lediglich aus gepaarten Namen (Bildelemente des Satzes), die formal bzw. der logischen Form nach zusammengehören. Innerhalb der Elementarsätze gibt es keine verknüpfenden logischen Konstanten (\Rightarrow , \wedge , \vee), wohingegen zwischen den Elementarsätzen die Relationen Exklusion und Unabhängigkeit bestehen, die mit dem Sheffer-Strich, aus dem sich alle anderen logischen Relationen bilden lassen (\Rightarrow , \wedge , \vee), ausgedrückt werden können. Die abbildende Beziehung des Satzes, wobei Wittgenstein im engen Sinne nur Elementarsätze als Bilder sieht, besteht in der Zuordnung eines Elementarsatzes $\langle n_1, n_2 \rangle$ ($n = \text{'Name'}$) zu einem Sachverhalt $\langle g_1, g_2 \rangle$ ($g = \text{'Gegenstand'}$) (vgl. BROSCH 1995).

2.3.2 Die Klärung des Bildbegriffs als Selbstzweck bei Scholz

Im Gegensatz zum Vorgehen von Wittgenstein wird der Bildbegriff bei Scholz selbstzweckmäßig behandelt. Einziges Ziel ist es, die syntaktischen und semantischen Merkmale bildlicher Zeichensysteme zu klären. Dies geschieht ebenfalls in einer den Bildbegriff erschöpfenden Weise. Anstatt einfach nur den eigenen Ansatz detailliert zu klären und für diesen zu werben, macht sich Oliver Scholz die Mühe, zunächst gängige Bildverständnisse, wie unsinnig sie ihm auch erscheinen mögen, zu klären sowie die Für und Wider abzuwägen. Bis er zu seinem Kernkapitel 4. *Strukturen bildlicher Zeichensysteme* (SCHOLZ 2004: 102 ff.) kommt, werden zwei Großkapitel über die Ähnlichkeits- und die Kausaltheorie des Bildes vorangestellt (vgl. 2.1.2).

Vom Ansatz her geht Scholz genau von der anderen Seite an das Bild heran. Während bei Wittgenstein das Bild nicht zwingend ein Zeichen sein muss, versteht Scholz Bilder grundsätzlich als Zeichen bzw. als ein auf besondere Weise strukturiertes und interpretiertes zeichenhaftes Artefakt (vgl. 2.2.2). Hierbei geht Scholz nicht von der unspezifischen Fragestellung *Was ist ein Bild?* aus. Anstelle dessen formuliert er von Anfang an konkrete Fragestellungen wie: *Welchen Umfang hat das Bild? Welche Phänomene fallen unter den Begriff des Bildes? Wie unterscheiden sich Bilder von anderen Zeichensystemen?* usw., die er in hinreichender Weise zu klären vermag.

3. Schlussbetrachtung

Der vorliegende Aufsatz hat sich zum Ziel gesetzt, die Bildbegriffe von Ludwig Wittgensteins *Tractatus Logico Philosophicus* und Oliver Scholz' *Bild, Darstellung, Zeichen* miteinander zu vergleichen. Es hat sich gezeigt, dass beide Autoren zwei im Großen und Ganzen gegensätzliche Positionen vertreten. Während Wittgenstein ein abstraktes Verhältnis der Isomorphie im Blick hat, vertritt Scholz einen Ansatz, der von dem Bild als grundsätzlich zeichenhaftem Artefakt (das man sehen kann) ausgeht.

Trotz dieser Unterschiede weisen beide Positionen gemeinsame Aspekte auf. Beide deuten auf ihre Art und Weise den Zusammenhang und die Notwendigkeit des Wirklichkeitsbezugs für Bildhaftigkeit. Beide untersuchen die Voraussetzungen, unter denen das Bild ein Zeichen sein kann. Während Scholz das Bild grundsätzlich als Zeichen versteht, dessen Struktur nur geklärt werden muss, ist das Bild bei Wittgenstein nur dann ein Zeichen, sofern es als Satzzeichen auftritt. Auch wurde gezeigt, dass beide Ansätze um eine den Bildbegriff erschöpfende Darstellung bemüht sind.

Der Vergleich der beiden Positionen hat ergeben, dass selbst Theorien verschiedener Bildtheorie-Epochen – Wittgensteins *Tractatus* als Teil der Gegenbewegung zur mentalistischen Auffassung des Empirismus und die Bildphilosophie Scholz' als im Rahmen der erneuten Aufwertung mentaler Prozesse einzuordnender Ansatz (nach der Unterscheidung von SACHS-HOMBACH 2004) – und mit verschiedenen Methoden – der *Tractatus* als aphoristische und *Bild, Darstellung, Zeichen* als wissenschaftlich-essayistische Abhandlung – überraschend ähnliche Aspekte erhellen können.

Literatur

- ARISTOTELES: *Poetik. Griechisch / Deutsch*. 2. Ausgabe. Stuttgart [Reclam] 2001
- BROSCH, ANNETTE: *Die Logik des Tractatus*. Frankfurt/M. / N.Y. [Lang] 1995
- DAHMS, HANS-JOACHIM: *Philosophie, Wissenschaft, Aufklärung*. Berlin [de Gruyter] 1985
- GOMBRICH, ERNST H.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart [Klett-Cotta] 1984
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 2. Auflage, Indianapolis [Hackett] 1976
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997
- MAIER, ULRICH: Hertz, Wittgenstein und der Wiener Kreis. In: DAHMS, HANS-JOACHIM: *Philosophie, Wissenschaft, Aufklärung*. Berlin [de Gruyter] 1985
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; REHKÄMPER, KLAUS (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. 2. Ausgabe. Wiesbaden [DUV] 2004
- SCHOLZ, OLIVER: *Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildlicher Darstellung* (1991). 2. Ausgabe. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004

WITTGENSTEIN, LUDWIG: Tractatus Logico-Philosophicus. In: WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Werkausgabe Band 1. Tractatus Logico-Philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen* (1918-1919). Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984a

WITTGENSTEIN, LUDWIG: Philosophische Untersuchungen. In: WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Werkausgabe Band 1. Tractatus Logico-Philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984b

WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Werkausgabe Band 1. Tractatus Logico-Philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984c

Christian Trautsch

Arbeitsstelle für Semiotik (Leitung: Prof. Dr. Roland Posner)

Sekr. FR 6-3

Franklinstraße 28/29

D - 10587 Berlin

christian_trautsch@yahoo.de

Beatrice Nunold

Landschaft als Topologie des S(ch)eins

Abstract

Our reality constitutes itself as being one of pictures. Landscape is a product of aesthetic reflection as well as the perception of reality and virtual reality of first order (VR 1). Pictorial representation of a landscape is virtual reality of the second order (VR 2). A picture is a structure of relations with a specific topology or an interrelationship. A picture is set in relation. Topology relates to relational similarities and differences as well as their transfer into other interrelationships, other topologies. The differences between nature, landscape (VR 1), metaphor of landscape and pictorial representation of landscape, etc. (VR 2) describe a change of the interrelationship. These changes happen in a physical-psychic-mental production of reality. We are involved in the events of particular relationships of the picture. The Topology of Being and Appearance reflects the inconspicuous similarities of relations and proportions in the relationship of the world in association with our physical-psychic-mental existential orientation in the world.

Unsere Realität bezeichnet sich selbst als Bild. Landschaft ist ein Produkt ästhetischer Reflektion wie auch die Vorstellung von Realität und virtueller Realität der ersten Ordnung (VR 1). Bildliche Repräsentation von Landschaft ist virtuelle Realität der zweiten Ordnung (VR 2). Ein Bild ist eine Struktur von Verbindungen mit einer spezifischen Topologie oder einem Zusammenhang. Ein Bild wird in Relation gesetzt. Topologie bezieht sich auf relationale Gemeinsamkeiten und Unterschiede wie auch auf ihren Transfer in andere Zusammenhänge oder Topologien. Der Unterschied zwischen Natur und Landschaft (VR 1), Metapher von Landschaft und bildliche Repräsentation von Landschaft etc. (VR 2) beschreibt die Veränderung des Zusammenhangs. Diese Veränderungen finden in einer physisch-psychisch-mentalen Produktion von Realität statt. Wir sind an den Ereignissen bestimmter Bildzusammenhänge beteiligt. Die Topologie des Seins und Scheins reflektiert die unscheinbaren Gemeinsamkeiten von Zusammenhängen und Propor-

tionen in Beziehung mit der Welt assoziiert mit unserer physisch-psychisch-mental existentiellen Orientierung in der Welt.

1. Einleitung

Das Wortspiel Topologie des S(ch)eins funktioniert im Deutschen. Das englische *Topology of Being and Appearance* gibt die gemeinte Ambivalenz von Sein als Schein und Schein als Sein nicht wieder.¹ Bevor ich mich also dem eigentlichen Thema zuwende, werde ich kurz umreißen, was unter einer Topologie des S(ch)eins zu verstehen ist. Der Vortrag gliedert sich in vier Abschnitte:

- Was meint Topologie des S(ch)eins.
- Landschaft als Immersionsraum und Topologie des S(ch)eins
- Bild gewordene Topologien: Caspar David Friedrich und Chong Son
- Beschluss

2. Was meint Topologie des S(ch)eins

Der Begriff Topologie des Seins² prägte Heidegger für das Nennen der und die Kunde von der Ortschaft als dem Seinsverhältnis, in dem wir uns als Sterbliche immer schon befinden. Befinden meint zum einen, das Befinden innerhalb des Bezugs- und Verweisungsgefüges Welt, das Befinden in einem kulturellen, historischen, gesellschaftlichen, sozialen usw. Zusammenhang. Zum anderen ist es zu verstehen als Befindlichkeit im physio-psychisch-mental Sinn. Verbunden damit ist unser Selbst- und Weltverstehen. Befindlichkeit geht immer mit einem mehr oder weniger bewussten Seinsverständnis einher.

Verstehen ist immer gestimmt, zumindest bei intakten Hirnstrukturen. Affekte erfüllen unentwegt lebenswichtige organisatorisch-integratorische Aufgaben (vgl. HEIDEGGER 1993: 133, 142; CIOMPI 1997: 128). Heideggers ›Geviert‹ beschreibt die Koordinaten einer Ortschaft, in die der Mensch (der Sterbliche) sich stets schon verortet hat zwischen der ›Erde‹ als seiner materiellen Existenz, dem ›Himmel‹ als einer übergeordneten, transzendenten Regelmäßigkeit und den ›Göttlichen‹ oder ›Zukünftigen‹ als überzeitliche Perspektive. Eine Topologie des Seins ist zugleich eine Topologie der physio-psychisch-mental Verfasstheit des Menschen, der physio-psychisch-mental Bezugs- und Verweisungsgefüge oder Zusammenhangsstrukturen (vgl. KETTERING 1987: 223).

1 Ausführliche dt. Fassung des Vortrags *Landscape as a Topologie of Being and Appearance* für den XXII World Congress of Philosophy in Seoul, vom 30.07. – 05.08.2008.

2 Der Begriff findet sich erstmals in dem so genannten Hüttenbüchlein, Aus der Erfahrung des Denkens (HEIDEGGER 1954: 23).

Die Topologie als mathematische Disziplin beschäftigt sich, allgemein gesprochen, mit kontinuierlichen Transformationen von Zusammenhangsstrukturen und deren relationalen Ähnlichkeiten (Homöomorphismen), aber auch mit deren Brechungen und den Übergängen in andere Zusammenhangsstrukturen, also andere Topologien (Antimorphismen). Im letzten Fall wird von Nichtstandard-Topologie (NsT) gesprochen.

3. Zwei einfache Beispiele:

1. Der Übergang von einem Becher zu einem Torus (Doughnut) ist ein Beispiel für eine kontinuierliche Veränderung. Das topologische Geschlecht verändert sich nicht. Der Torus ist aus dem Becher hervorgegangen und auf diesen rückabbildbar. Er ist eine homöomorphe Abbildung des Bechers.
2. Im Übergang von einer Kugel zu einem Torus verändert sich das topologische Geschlecht. Die Zusammenhangsstruktur bricht. Der Torus ist aus der Kugel hervorgegangen, aber nicht auf diese rückabbildbar. Der Torus ist eine antimorphe Abbildung der Kugel mit emergenten Eigenschaften.

Eine Topologie des Seins befasst sich mit den Transformationen und Brüchen der physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge oder Zusammenhangsstrukturen unseres In-der-Welt-seins oder all dessen, was wir Wirklichkeit nennen.

In der Topologie geht es um Abbildungsprozesse, um relationale Ähnlichkeiten. Bild ist keine Ding, sondern eine topologische Kategorie. Ein Bild ist ein relationales Gefüge mit einer spezifischen Zusammenhangsstruktur. Der Bildprozess ist ein Ab-bildprozess, aber nicht notwendigerweise ein homöomorpher, strukturerhaltender. Bildtheorie ist Ab-bildtheorie, wenn Abbild nicht allein eine mehr oder weniger gelungene Kopie des Urbildes meint, sondern sich auf die Zusammenhangsstruktur bezieht. Das mittelhochdeutsche Wort *Bild* hält fest, was verloren gegangen zu sein scheint. Es meint Vor-bild, nicht im Sinne von Urbild, sondern vor einem konkreten Bild, Muster, Verhältnisse, Proportionen. Es war damit ähnlich konnotiert wie einst logos (dazu: SCHADEWALDT 1978: 187 f.; vgl. NUNOLD 2003: 215 f., 236; NUNOLD 2004: 30) und impliziert ein Sammeln und Versammeln in der Anwesenheit für uns, ein In-Beziehung-setzen, das etwas als etwas so und so bestimmtes im Unterschied zu etwas anderem für uns erscheint. (vgl. HEIDEGGER 1954: 207–229; HEIDEGGER 1959: 185, 237; HEIDEGGER 1998: 94 ff.; BENJAMIN 1983: 276, 79; SALLIS 1983: 19 ff., 157 ff.; NUNOLD 2004: 31 ff., 55 ff., 102 ff.; NUNOLD 2000)

Die Neurobiologie geht davon aus, dass unser Gehirn ein informationell geschlossenes System ist. D.h. es hat keinen direkten Kontakt zur so genannten Außenwelt. Was wir wahrnehmen, ist kein mehr oder weniger genaues Abbild einer von uns unabhängigen Realität, sondern wird aktiv von unserem Gehirn produziert. Wirklichkeit konstituiert sich als Im-Bilde-sein. Das ist nicht bloß metaphorisch, also wiederum bildlich gemeint. Es handelt sich nur insofern um einen Topos, einen Gemeinplatz als es den allen Menschen gemeinen, wenn auch je individuell erschlossenen Daseinsraum, das physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge benennt. Wir sind

leibhaftig immer schon im Bilde, eingetaucht in eine virtuelle Realität 1. Ordnung (VR 1), die wir Wirklichkeit, Welt nennen. Sie ist, so Merleau-Ponty »Urpräsentation des Nichturpräsentierbaren«, »originäre Präsentation des Nichtrepräsentierbaren« (MERLEAU-PONTY 1986: 277, 261). Wirklichkeit (Welt, VR 1) ist ein relationales Gefüge mit individuellen Topologien. In diese sind wir in existenzieller Weise verwickelt, in dem Sinne, in dem Merleau-Ponty von unserer »Verwickeltheit ins Sein« spricht (MERLEAU-PONTY 1986: 117). Die Urpräsentation geschieht meist unmittelbar und wir gewinnen in unseren alltäglichen Vollzügen nur selten eine reflexive Distanz.

Aus dem Immersionsraum Wirklichkeit (VR 1) gibt es keinen Notausgang. Das unterscheidet (noch) die VR 1 von einer virtuellen Realität 2. Ordnung, in die wir beim Lesen, beim Schauen eines Films, eines Theaterstücks, dem Betrachten eines Bildes, versunken in unsere Gedanken oder im Cyberspace usw. eintauchen. Eine Topologie des Seins ist immer auch eine Topologie des Scheins. Es geht dabei sowohl

- um die historischen, soziokulturellen, individuellen usw. Veränderungen,
- um Brüche der physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge, unseres In-der-Welt-seins, als auch
- unseres Im-Bilde-seins überhaupt (als VR 1 und VR 2),
- um den gewissermaßen leibhaftigen und in einem wort-wörtlichen Sinne gemeinten Ur-sprung, in dem als den

alles umfassenden Anfang (archae) jedes physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüges, jeder Welt und Wirklichkeit für uns. In diesem Sinne ist eine Topologie des S(ch)eins auch eine Archäologie des S(sch)eins.

Der Ur-sprung ist die Differenz selbst. Er ereignet sich als eine universale Relationalität. Heidegger spricht von dem »Verhältnis aller Verhältnisse« als der »Ortschaft aller Orte und Zeit-Spiel-Räume« (HEIDEGGER 1959: 215, 258) und Merleau-Ponty von einer »universalen Dimensionalität« (HEIDEGGER 1993: 333, vgl. 279, 315; HEIDEGGER 1954: 189, 192; HEIDEGGER 1959: 13, 24ff; MERLEAU-PONTY 1984: 33; vgl. NUNOLD 2000, 2004: 42 ff.). Im Buddhismus entspricht dem das Konzept der Leere. Die Leere, das Nichts aber ist, wie wir aus dem ostasiatischen Denken wissen und wie Heidegger orakelt, nicht nichts (vgl. HEIDEGGER 1949, 1983). Sie ist allerdings nichts Substanzielles, sondern eher so etwas wie ein prozesshaft gedachtes Substrat unseres leib-seelisch-geistigen Existierens, ein physio-psychisch-mentales Grund- und Gründungsgeschehen, unsere zweite und eigentliche Natur, wenn die erste Natur unsere biologische Existenz beschreibt. Im Sinne einer NsT kann von einem physio-psychisch-mentalenen Vor- oder Grundzustand, gewissermaßen von einer physio-psychisch-mentalenen Prägeometrie gesprochen werden (vgl. EISENHARDT, KURTH 1993; EISENHARDT, KURTH, STIEHL 1995; KURTH 1997; NUNOLD 2004: 42 ff.), aus der alle anderen Zusammenhangsstrukturen, alle anderen physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge emergieren. Er ist so etwas wie die Matrix jeder VR, ein universale In-differenz. Ein Abwesen, das ein Anwesen, ein Sosein erst gewährt. Sie besitzt keine Metrik, ist maßlos im Sinne des griechischen *apairon*, und sie ist kein Kontinuum. Der Grundzustand ist ur-sprünglich ein unendlicher und zerklüfteter

(vgl. HEIDEGGER 1994: 156 ff.) oder zerbrochener Zusammenhang. Kurth und Eisenhardt führen den Begriff fraktgen für die Zerbrochenheit innerhalb der NsT ein (EISENHARDT, KURTH 1993: 60). Die NsT weist Selbstähnlichkeiten auf, die auf Grund der Durchdringungseigenschaften nichtstandard- topologischer Zusammenhangsstrukturen, »unordentlicher« oder »bizarrer« sind als die Selbstähnlichkeiten, wie sie von Gebilden der fraktalen Geometrie bekannt sind (EISENHARDT, KURTH 1993: 46; vgl. NUNOLD 2000, 2004: 44 f.).

4. Landschaft als Immersionsraum und Topologie des S(ch)eins

Unsere materielle Wirklichkeit bezeichnen wir als Natur. Natur mag zwar unabhängig von uns existieren, ist aber als solche für uns unerkennbar. Was wir als Natur erleben, ist ebenfalls eine durch einen physio psychisch mentalen Prozess her vor gebrachte VR 1. Natur als Lebensraum bezeichnen wir als Landschaft.

Landschaft meint zunächst ein geografisches Gebiet mit typischem Gepräge. Allgemein unterscheiden wir zwischen natürlichen und von Menschen geprägten Landschaften. Wir sprechen von: Berg-, Seen-, Küsten- Kulturlandschaft, Stadt-, Industrie-, Parklandschaften usw. Konkreten Landschaften geben wir Namen (Toponyme) wie Harz, Sahara, Alpen, Rocky Mautains, Seoraksan (Seorakgebirge), Geumgangsán (Diamantenbergen) oder Peakdusan.

Landschaft bezeichnet keine unabhängig vom Menschen existierende Natur, sondern einen durch reflektiertes Sehen in einem physio psychisch mentalen Prozess her vor gebrachten Immersionsraum der VR 1. Landschaft ist ein Produkt einer ästhetischen Reflexion. In beiden Fällen haben wir es mit Schein, Fiktion zu tun.

Alle Medien, auch Bilder, in unserem Falle Landschaftsdarstellungen, sind Immersionsmedien. Während Landschaft eine VR 1. Ordnung ist, ist Landschaftsdarstellung eine VR 2. Ordnung. Bilder, auch Landschaftsbilder können lügen, nicht nur dadurch, dass sie uns inhaltlich belügen, sondern durch das Leugnen ihre Bildhaftigkeit, in ihrer Tendenz zur Totalimmersion.³

Kunst produziert Schein. Im Unterschied zu anderen Immersionsmedien reflektiert sie auf ihre eigene Scheinhaftigkeit. »Nur der Schein lügt nicht,« sagte einst Josef Albers. Kunst ist Antifiktion. Sie legt die Fiktion offen.

Landschaft ist nicht allein ein topologischer Begriff in dem Sinne, dass er einen Lebensraum bezeichnet. Er ist selbst ein Topos und Grundlage für Metaphern wie: Parteienlandschaft, Museumslandschaft, Wissenschaftslandschaft, Chatlandschaft, Attraktorlandschaft oder anthropische Landschaft der Stringtheorie. Hier als Beispiel das Plakat, der Hamburger Weizsäcker-Vorlesungen (Abb. 1).

3 Die Totalimmersion setzt voraus, dass alle Bezüge zur realen Welt abgebrochen werden. Je perfekter die Ersatzstimuli er VR sind, desto schwieriger wird die Unterscheidung zwischen der VR 2 und der VR 1 (Wirklichkeit). Die VR des Cyberspace bietet gegenwärtig wohl den weitestgehenden Versuch und die am weitesten gehende Versuchung einer Totalimmersion. (vgl. Nunold 2006 a)



Abb. 1: Plakat: Carl Friedrich von Weizsäcker-Vorlesung 2007

Während bei den beiden letztgenannten die Landschaftsmetapher auf die graphische Darstellung abstrakt-mathematischer Zusammenhänge beruht, beruht sie bei den anderen auf der Vielgestaltigkeit von kulturellen, wissenschaftlichen, politischen, medialen und kommunikativen Umfeldern oder Lebensräumen.

Wie oben ausgeführt, geht es in einer Topologie des S(ch)eins um Abbildungsprozesse, um relationale Ähnlichkeiten, um Transformationen und Brüche von physio-psychisch-mentalens Zusammenhängestrukturen. Die Unterschiede zwischen Natur, Landschaft (VR 1), Landschaftsmetapher, Landschaftsbild etc. (VR 2) sind Resultate von Veränderungen solcher Bezugs- und Verweisungsgefüge. Die Veränderungen vollziehen sich während der physio psychisch mentalen Hervorbringung von Wirklichkeit.

Landschaft, als in einem reflektierten Sehen hervorgebrachte Wirklichkeit, ist abhängig und auf der materiellen Ebene identisch mit der vom Menschen unabhängig seienden Natur. In diesem Sinne ist sie dasselbe wie Natur. Zugleich ist sie etwas qualitativ anderes, das durch keine wissenschaftliche Naturbeschreibung rückabbildbar ist und zwar aus prinzipiellen Gründen:

1. Eine Landschaft ist die konkrete Präsentation von etwas, was für uns als solches weder präsentierbar noch repräsentierbar ist. Sie ist eine antimorphe also nicht strukturhaltene Abbildung, der von uns als unabhängig vorgestellten Natur.
2. Sie ist aus der ur-sprünglichen In-differenz, der universalen Matrix hervorgegangen und gehört in diese als dem alles umfassendem Anfang (archae) jeder VR. So gesehen ist sie dasselbe wie sie, Relationalität, ein physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge, wenn auch als konkrete Präsentation nicht das gleiche.
3. Sie ist insofern und ur-sprünglich, dasselbe als sie in eins mit der universalen Matrix oder In-differenz, als der Ur-sprung jeder VR, aus der Brechung eines physisch-materiellen oder neuronalen Vorzustandes emergiert, der als solcher für uns Teil der VR 1, an sich aber unerkennbar ist.

4. Der physisch-psychisch-mentale Vorzustand und das physio-psychisch-mentale Bezugs- und Verweisungsgefüge, welches die konkrete Präsentation einer Landschaft erleben lässt, sind dasselbe wie der physisch-materielle und neuronale Vorzustand. Es handelt sich hier wie dort um Zusammenhangsstrukturen. Gleichwohl sind sie etwas grundsätzlich Neues, nicht auf diese reduzierbar und rückabbildbar. Auf einer noch tieferen Ebene sind sie dasselbe, wie die präsentierte Landschaft, im weitesten Sinne physikalische Zusammenhangsstrukturen, aber auf Grund von diversen Brechungen der Zusammenhangsstrukturen längst nicht mehr das gleiche.
5. Naturwissenschaftlich betrachtet, etwa in geologischer, geographischer, topographischer Hinsicht, z. B. als Rohstoffressource oder Ökosystem, öffnet sich Landschaft als ein anderes physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge. Wir sind in anderer Weise im Bilde. Es handelt sich ebenfalls eine antimorphe Abbildung eines ihr vermutlich zugrunde liegenden Naturzustandes. Aber es ist, wie gesagt, zugleich etwas grundsätzlich anderes.
6. Wie die in einer ästhetischen Reflexion her-vor-gebrachte Landschaft ist dieselbe Landschaft als rein wissenschaftlich Betrachtete ein physio-psychisch-mentale Zusammenhangsstruktur und insofern ebenfalls dasselbe. Doch beide sind eigenständige Abbildungen des einen vorausgesetzten Naturzustandes. Sie sind eigene Weisen des In-der-Welt-, des Im-Bilde- oder In-der-VR-1-seins. Sie mögen einander bedingen und durchdringen und miteinander gekoppelt sein und es mag Ähnlichkeiten und Überschneidungen geben, Teilhomöomorphien. Gleichwohl sind sie nicht aufeinander reduzierbar oder durch einander ersetzbar. So werden wir die Schönheit, Erhabenheit oder Heiterkeit einer Landschaft nicht finden, wenn wir die Ebene der ästhetischen Reflexion verlassen, ebenso wenig wie etwa die mineralogische exakte Beschreibung einer Felsformation, wenn wir die mineralogisch-wissenschaftliche Betrachtungsebene verlassen.

Die wissenschaftliche Sicht einer Landschaft ist topologisch betrachtet nicht wahrer als eine ästhetische Betrachtungsweise. In einer Abbildtheorie geht es um Ähnlichkeitsrelationen nicht um Wahrheitsrelationen. Falsch werden sie erst, wenn die eine oder die andere verabsolutiert wird und das Sehen, Denken, Fühlen und Handeln dominiert. Dass beide Sichtweisen und viele andere situations- und kulturbezogenen wenigstens nicht grundsätzlich fehlgehen, zeigt sich schon daran, dass wir bisher noch überlebt haben.

Eine Landschaftsdarstellung ist eine VR 2. Ordnung und abhängig von der materiellen Ausführung. Der ästhetische Schein, ihre Schönheit, Erhabenheit, Heiterkeit, auch ihre Verlogenheit, der Kitsch, alles was uns anzieht, in den Bann schlägt oder abstößt, verschwindet, zerlegen wir das Bild in seine materiellen Komponenten.

1. Auf der physikalischen Ebene ist es identisch mit dem ihm zugrunde liegenden materiellen Substrat.
2. Als Substrat, wie es an sich sein mag, bleibt es für uns unerkennbar.
3. In Gestalt der materiellen Komponenten wird es Teil der Wirklichkeit für uns, gehört zur VR 1.



Abb. 02



Abb. 03

Abb. 2: Wenzel Hollar (1607-1677): *Landschaftskopf*. Aus: Eugen von Philippovich: *Kuriositäten/Antiquitäten*, 23, 1966, Braunschweig

Abb. 3: Salvatore Dalí: *Paranoisches Gesicht*. Aus: *Le Surréalisme au service de la révolution*, Paris Nr. 3, Dez. 1931, MITTEILUNG: *Paranoisches Gesicht*

4. Beschäftigen wir uns mit der materiellen Beschaffenheit oder Ausführungen des Bildes, mit seinen Formen, Farben etc. haben wir die VR 2 schon verlassen.

Kunstwissenschaftliche Betrachtung wechselt nicht nur ständig zwischen VR 1 und VR 2 hin und her. Sie hat ihren Ort auf der Schwelle, im Über-Gang zwischen VR 1 und VR 2, nicht dort wo das Vexierbild, die Vexier-VR, zwischen verschiedenen Bildinhalten schwankt (Abb. 2, 3), sondern zwischen zwei Realitätsebenen und Zusammenhangsstrukturen.

Die VR 2 ist nicht einfach nur aus der VR 1 hervor-gegangen. Sie ist nicht nur eine Transformation der VR 1. Das wäre zu linear gedacht. Die unterschiedlichen physio-psychisch-mentalenen Zusammenhangsstrukturen, der VR 1 und VR 2 emergieren aus der universalen In-differenz unseres physio-psychisch-mentalenen Grundzustandes. Sie durchdringen einander und sind miteinander gekoppelt. Wir aber sind immer schon im Bilde, in diverse Zusammenhangsstrukturen verwickelt. Diese werden sich im Prozess der Her-vor-bringung von Realität (VR 1, VR 2) immer schon herausgebildet haben, bevor wir uns ein konkretes Bild etwa von einer Landschaft machen. Die Brechung der Zusammenhangsstruktur und auch der Sprung in eine andere bleiben meist unbemerkt. Massenmedien setzen darauf. Wir sind in die bizarr-fraktgene Topologie des S(ch)eins unauflöslich verwickelt. Das letztlich Unterscheiden und Abgrenzen und eine reflexive Distanz nie absolut möglich sind, scheint das ostasiatische Denken mit größerer Gelassenheit zu akzeptieren. Eine kleine Geschichte, die Walter Benjamin (BK: 263) erzählt, mag dies illustrieren. Sie handelt davon, dass ein alter Maler Freunden ein neues Bild präsentiert:

Wie sich die Freunde aber nach dem Maler umsahen, war der fort und in dem Bild. Da wandelte er auf dem schmalen Weg zur Tür, stand vor ihr still, kehrte sich um, lächelte und verschwand in ihrem Spalt.

Die Absolutheit der Distanz: Ich – Welt, Ich – Gegenstand, Ich – Bild ist eine phänomenale Täuschung, im doppelten Wortsinn. Die Distanz zu überbrücken, bedarf es eines gütigen Gottes als Vermittler und Garant, dass die vermeintliche Außenwelt keine bloße Phantasmagorie ist. Zumindest das abendländische Denken hat seit Kant und nach Descartes mentalistischer Wende ein Problem damit, die Außenwelt nicht beweisen zu können. Die Ontologie war bis dahin mit der Inventarisierung, dessen was es staunenswerter Weise gibt, beschäftigt. Äcker, Steine, Einhörner, Teufel, Engel und Bäume gehörten zum Inventar der Welt. Das alte Weltgefüge geriet Mitte des 17. Jhd. in eine schwere mentalistische Krise. Kants zweite kopernikanische Wende inthronisierte den Menschen wieder im Zentrum seiner Welt, aber eben nur seiner Welt, wie sie ihm erscheint, nicht der, wie sie unabhängig von seinen Erkenntnis- und Anschauungsbedingungen existieren mag. Der Hochmut des Menschen, das Maß aller Dinge zu sein, wird ihm zum Alptraum. Die Welt gleicht Piranesi (1720 1778) *Carceri* (Abb. 4), aus denen es kein Entrinnen gibt, und denen die modernen *Carceri* eines M.C. Escher nicht unähnlich sind (Abb. 5).

Das Seinsverhältnis hat sich geändert. Es ist dem ostasiatischen ähnlicher, nicht gleich geworden. Das abendländische Denken hat seither immer wieder die Nähe zum ostasiatischen gesucht, und doch kann es sich von seiner Grundhaltung, die geprägt ist durch die Dichotomie von Ich und Welt, von Sein und Schein, von Sein und Nichtsein und einem radikal zweiwertigem Denken, nicht freimachen. Es wagt den Sprung, wie Heidegger wohl sagen würde, in ein anderes, noch ungewisses und unbekanntes Seinsverhältnis nicht. Den Sprung wagt das abendländische Denken nicht nur nicht aus Angst. Obgleich es sich durch Angst, als Angst vor dem Nichts, dem Ab-grund von Sein und Schein, von Ich und Welt, existenziell bedroht fühlt. Viele westliche Denker und Denkerinnen sind in dieser Hinsicht Adrenalinjunkies, die wie Bungi-Springer, die gern den Blick in die Tiefe und den Sprung in den Ab-grund wagen, solange das elastische Seil ihrer Metaphysik sie sichert.



Abb. 4 (links): G.B. Piranesi: *Carceri d'invenzione*, 1760, Radierung, 55 x 42, *Bibliothèque Nationale de France, Paris*

Abb. 5 (rechts): M.C. Escher: *Relativity*, 1953, Lithograph: www.mcescher.com



Abb. 6: Chong Son: 한국어:
인왕제색도 (仁王霽色圖)
(*nwangjesaekdo*), After Rain at Mt.
Inwang, 1751, Tusche auf Papier, 79.2
× 138.2 cm, Ho-Am Art Museum,
Yongin

Sie meinen diese Sicherung zu brauchen, weil das Nichts, der Ab-Grund die Weise ist, wie die universale Relationalität in ihrem Bezugs- und Verweisungsgefüge, ihrer Wirklichkeit und VR 1 sich zeigt. Sie zeigt sich nicht, und wenn dann nur flüchtig, fast spukhaft, als tragfähige und alles her-vor-bringende universale Matrix oder als alles sammelnde und versammelnde Leere, als ein Anwesen gewährendes Ab-wesen, vergleichbar Heideggers »Lichtung« und »A-letheia« oder dem »Verhältnis aller Verhältnisse« und »Ortschaft aller Orte und Zeit-Spiel-Räume«, welche abwesend ins Anwesen versammeln.

Abwesenheit ist die Bedingung der Möglichkeit von Anwesenheit als Sein für uns. Das Staunen der Antike wandelte sich nicht in Gelassenheit, welche die schwebende In-Differenz zwischen An- und Abwesen ebenso feierlich geschehen lässt (Abb. 6), wie die zwischen den Bezugs- und Verweisungsgefügen von VR 1 und VR 2. Das abendländische Denken wird daran fast irre. Descartes Zweifel, gar Verzweiflung bis zu Wittgensteins Konfusion werden zur Grundstimmung. Kant trieb die existenzielle Grundfrage um: Was können wir wissen, wenn die Welt für uns abhängig von unserer Wahrnehmungs- Erkenntnisbedingungen ist. Wittgenstein fragte sich: Was kann ich überhaupt verstehen? »Ein philosophisches Problem hat die Form: ich kenne mich nicht aus« (PU: § 123). Die kritische Philosophie, wie die analytische gehören in die abendländische Physik und teilen die kritisch, analysierende, ab-, be- und umgrenzende und unterscheidende Grundhaltung. In-Differenz, gar ein In-der-Differenz-halten ist da nur schwer aushaltbar.

Mitte des 17. Jhd. werden Landschaftsdarstellungen zu einem eigenständigen Genre. In ihnen wird das veränderte Seinsverhältnis in der Verhältnishaftigkeit des Bildes bildhaft, ohne selbst thematisiert werden zu müssen. Sie sind Ausdruck eines sich verändernden Seinsverständnisses. Caspar David Friedrichs Mönch am Meer (1809/10) ist ein Schlüsselbild (Abb. 7).

Die Aufhebung der Linear- zu Gunsten einer 180-Grad-Perspektive verwirrt unsere Sehgewohnheiten. Die einzige Senkrechte in dieser weiten, trüb verhangenen Landschaft, in der Strand, Meer und Himmel ineinander übergehen, ist der winzige Mönch. Die kleine Rückenfigur ist keine Staffage. Sie ist eine der Koordinaten des eröffneten Weltgevierts, die axis mundi. Als Sterblicher steht er klein und der Erde verhaftet, aber aufrecht unter dem trüben Himmel. Seine Senkrechte durchbricht nicht die Dunkelzone. Die Vertikale steht, wie das in die Höhe Strebende und Ragende etwa der gotischen Kirchenbauten, für die Erhebung zum Sinn und Einheit stiftenden, transzendenten

Abb. 7: C.D. Friedrich: *Mönch an Meer*, 1809-10, Öl auf Leinwand, 110×171,5 cm, Nationalgalerie, Berlin



Gott. Der einst Transzendenz und übergeordnete Sinnhaftigkeit verheißende Himmel ist verhangen. Womöglich ist dahinter Nichts, Leere und nicht zu transzendierende Immanenz zu finden. Das Bild ist Gestalt gewordene In-Differenz. Der Bildraum ist unbegrenzt, Himmel, Wasser und Land gehen in einander über und scheinen unwirklicher als das graue Neutrum des Nebels.



Abb. 8 (links): Chong Son: *Soyojeong* (소요정 逍遙亭), a pavillion in Yancheon-gu (Seoul), Tusche auf Papier, http://goodking.new21.net/bbs/rgboard/view.php?&bbs_id=00005&page=&doc_num=1452&PHPSESSID=9f54012936f1823019ffe75f0859699b

Abb. 9 (rechts): Suk Ran-hi: *Nature*, 1990, Acryl auf Leinwand, 130 x 160 cm, property of the official residence of the Minister of Foreign Affairs and Trade

Der Grundton des Bildes ist melancholisch, eine traurige Gelassenheit. Während ostasiatische Landschafts- und Naturdarstellungen (Abb. 8, 9) häufig, eine heitere Gelassenheit ausstrahlen, hier von Chong Son (1656 ~1759) *Soyojeong* und *Natur* der 1939 in Seoul geborenen Künstlerin Suk Ran-hi, deren Bilder u. a. Ausdruck einer emphatischen Imagination von Naturprozessen sind. Das Heitere ist der Grundton des Heilen, Trauer aber der des Loslassens, der Los- und Ablösung, des Trennens. Melancholie ist eine unbestimmte alles umfassende Traurigkeit. Bei Friedrich der Trauer über das Verschwinden der alten Welt, der ge- und bewohnten Zusammenhangsstrukturen. Der Mönch ist ein Bild der Unbehaustheit, wie er da steht, klein, barhäuptig, schutzlos, dem Wetter und damit dem Wandel ausgeliefert. Zur Wanderschaft verdammt, um mit Nietzsche zuzusprechen. Nur dass dieser Mönch, die Wanderschaft, das Unterwegssein und den Weg als Ziel nicht heiter Gelassen beschreitet. Seine Wege sind kein Dao, sondern, da der Gedanke an ein Ziel nicht aufgegeben werden kann, Irrwege, Sackgassen oder Wege ins Ungewisse, abbrechend und wie die Horizonte verstellt und vergittert (Abb. 10-13), Heideggers Holzwegen nicht unähnlich.



Abb. 10 (links): Chong Son: A secluded house near a valley in Mt. Inwangen (인곡유거도 仁谷幽居圖), ca. 1742, <http://hanulh.cafe24.com/310>

Abb. 11 (rechts): C.D. Friedrich: Erinnerungen an das Riesengebirge, 1789/1834, St. Petersburg

Der winzige Mönch erreicht nicht die Dämmerzone des Himmels und damit eine Sinn und Ziel stiftende Sphäre. Der Kopf des Mönchs ragt in die urgewaltige In-Differenz zwischen Werden und Vergehen, zwischen Form und Formlosigkeit. Das Meer, ein Symbol protheushafter Gestaltlosigkeit, bildgewordene Protomaterie, erfüllt die Weltimmanenz, wie der Äther Descartes, Hookes und Hygens das Vakuum. Alles scheint besser als das Nichts, die Leere. Das Land, selbst der Himmel scheinen aus ihm hervor und unterzugehen. Die Transzendenz wird in die Weltimmanenz hereingeholt. Sie wird Teil der VR 1. Was hier heraufdämmt ist ein Weltuntergang, eine Götterdämmerung. Der fahle Glanz des opak-dunstigen Himmels ist nicht mehr das göttliche Licht, das die Welt und die Dinge erhellt, wie hier bei Jan Bruegel d.Ä. (Abb. 14), wo die Wege noch ein Ziel haben und Wirtshäuser Reisenden Schutz bieten.

Er ist bestenfalls der Widerschein des verloren lumen supernaturale. Er ist das, ohne die entzündenden göttlichen Funken, nur schwach glimmende lumen naturale der menschlichen Vernunft.



Abb. 12

Abb. 12: C.D. Friedrich: Felsenlandschaft im Elbsandsteingebirge, 1822-23, Österreichische Galerie, Wien

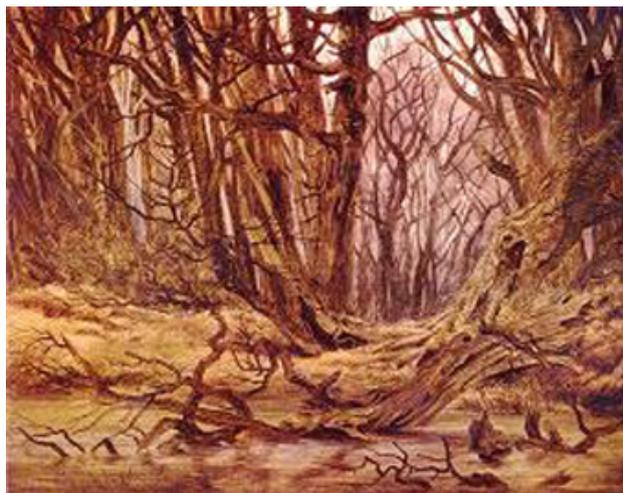


Abb. 13

Abb. 13: C.D. Friedrich: Wald im Spätherbst, 1835, Angermuseum, Erfurt

Die aber blickt wahrsten Sinne des Wortes nicht durch. Das Licht der Welt ist so Diffus wie die Welt in-different. Die Opaktheit des mittelalterlichen Goldgrundes verhieß Transzendenz ohne Transparenz. Die Verheißung dieses opaken Himmels ist unbestimmt und ungewiss, wie die heraufdämmernde Welt. Was sie gewiss nicht verheißt ist Transzendenz, höchstens Transzendentalität wie Kants regulativen Ideen, die, für bare Münze genommen, einen transzendentalen Schein, einen Wahrschein (verisimile) erzeugen, gewissermaßen den zombiehaften Widerschein eines erloschenen transzendenten Lichts. Kirchen und Klöster, die in den Himmel ragend, die Verbindung zum Gott in transzendenter Höhe stifteten, kommen bei Friedrich fast nur als Ruinen vor, eingestürzt wie der Turm zu Babel, traurige Zeugen eines vermessenen Projekts. Das himmlische Bodenpersonal wird obdachlos und umher getrieben, wie der Kapuziner am Meer. (Abb. 15), der noch im Begriff steht die Welt neu zu ordnen und damit neu zu erschaffen.



Abb. 14: Jan Bruegel d. Ä.: Landstraße mit Reisenden und Wirtshaus, um 1611, Zürich



Abb. 15: C.F. Friedrich: Klosterfriedhof im Schnee, 1817-1818, Nationalgalerie, Berlin

In dem, während das Alte verlöscht, heraufdämmernden Bezugs- und Verweisungsgefüge ist die Distanz zwischen betrachtendem Subjekt, der Welt und den Dingen eine relative und weniger eine zu überwindende, sondern wie ein Schmerz zu verwindende. Auf verschlungenen und sich windenden Wegen stellt sie sich je anders dar, so etwa in Bruce Chatwins Reisebeschreibungen. Die wiedergewonnene Zusammenhangsstruktur, der Zusammenhalt ist vom Subjekt produziert. Das Neue ist diese Verwindung der geschaffenen Distanz zwischen dem betrachteten Objekt und dem betrachtenden Subjekt. Der Mönch markiert, das produktive Zentrum dieser düsteren Welt. Die Rückenfiguren Friedrichs sind Platzhalter des Subjekts. Sie halten die jeweilige Welt offen. Wie der Mönch die Ur-in-differenz des Meeres nicht durchbricht, gibt es aus der Welt als Erscheinung kein auftauchen. Jeder Mensch produziert seine Wirklichkeit. Daher müssen wir, wie Kleist, selbst zum Kapuziner werden, um die Welt zu verstehen (Kleist, 959). Wir sehen allerdings nicht die Welt mit Friedrichs Augen, sondern so wie er die Welt sehen würde, hätte er dieselbe physische und psychisch-mentale Konstitution wie wir. In dem Film *Being John Malkovich* (Spike Jonze 1999) geschieht vergleichbares. Malkovich schlüpft durch den Tunnel im 71/2 ten Stockwerk in seinen vermeintlich eigenen Kopf. Die Welt und seine Subjektivität, sein Ich, seine Identität, die sich zu einem Möglichkeitsspielraum, einem Bezugs- und Verweisungsgefüge objektivieren, haben mit dem Malkovichs, der da versucht, seine eigene Identität zurück zu erobern, nichts mehr zu tun. Sie ist Illusion, wie er selbst. Der Protagonist ist ein Schauspieler und Platzhalter jeder möglichen Identität und ihrer möglichen Welt. Er ist wie die Rückenfiguren in Friedrichs Bildern, deren Antlitze sich nie objektivieren lassen, weil sie jedes beliebige Antlitz annehmen können. Mit jedem Antlitz variiert das Antlitz der Welt.

Der Mönch und andere Rückenfiguren Friedrichs stehen zwar für das produktive Zentrum der eröffneten Welt, sie bilden aber nicht das Zentrum des Bildes. Das Subjekt ist displaziert. Das Zentrum, von wo aus sich eine Welt nach einheitlichen Maßstäben organisieren könnte, fehlt. In Kafkas *Schloss* etwa treibt es irrlichternd als Phantom mit unmöglichen Anweisungen sein Unwesen. Der Landvermesser K., hat sich immer schon, vermessen, verschätzt, benimmt sich unangemessen und anmaßend und ist stets fehl am Platze.

Friedrich konstruierte einen Großteil seiner Bilder nach dem goldenen Schnitt, so auch im *Mönch am Meer*. Die *Divina Proportione* galt als göttliches Maß und stand für das Unendliche und Unermessliche. Sie kommt in dem historischen Moment zu Ehren, in dem Gott zur unbeweisbaren

Spekulation wird und lediglich als regulative Idee ein widergängerisches Dasein fristet. Als regulative Idee wird das Göttliche zur innerweltlichen Maßgabe durch ein letztlich Unermessliches (vgl. Nunold 2006 a). Der goldene Schnitt ist die Proportion gewordene ästhetische Idee der regulativen Vernunftidee Kants, die ästhetische Kompensation des Verlustes der Mitte (Sedelmayr).

Während des Mittelalters dominierten religiöse Themen die Kunst. Natur, Stadt, Land kommen nur als zeichenhaft reduzierte Versatzstücke vor. Als der Mensch beginnt sich selbst zu entdecken, entdeckt er die Welt und die Natur. Es entsteht das Bemühen, die Welt möglichst wirklichkeitsgetreu wiederzugeben. Bedingung für eine Wirklichkeitstreue war, die Konstruktion des Bildraumes als raum-körperliches Kontinuum, welches den Gesetzen der Optik und des menschlichen Sehens unterlag. So bleibt die Landschaft Bühne für die Aktivitäten des Menschen in der Welt, bzw. mythologischer Ereignisse oder des Heilgeschehen. Der Bildraum, den die Linearperspektive eröffnete, ist vergleichbar eines starren Blickes aus einem Fenster. Der Rahmen ist das Portal, durch das hindurch geblickt, aber nicht hindurch gegangen werden kann. Beispiele gibt es viele. Erwähnt sei hier nur Claude Lorrains *Die Verstoßung der Hagar* (Abb. 16).



Abb. 16: Claude Lorrain: *Landschaft mit Verstoßung der Hagar*, 1668, Alte Pinakothek, München

Auch eine ideale Landschaft, soll sich dem objektiven Blick des Menschen so darbieten, als gäbe es diese Landschaft und nähme er den Betrachterstandpunkt außerhalb dieser Landschaft ein. Die Distanz: Ich – Welt wird zum Kriterium für die Glaubhaftigkeit einer Darstellung. Das Im-Bilde-sein wird verleugnet und auf ein Sich-ein-Bild-machen reduziert. Es führt ein Weg von den Weltlandschaften etwa eines Jochim Patinir (1475/80-1524) bis zum Weltbild, dem Bild, welches das weltdistanzierende Ich sich von der Welt macht, und der Feldherrenperspektive, dem bürgerlichen Kontrollblick der Panoramen.

Um sich ein umfassendes Weltbild machen zu können, um sich die Welt total geistig und materiell anzueignen, muss die Welt vermessen werden. Die Landschaftsmalerei entwickelt sich parallel zur Kartographie (Abb. 17). Es ist als würden diese Karten nicht nur die bisher unüberbrückbar scheinenden Distanzen zu fernen Ländern und zu deren Reichtum überwinden helfen, sondern die zwischen Ich und Welt überhaupt. Die Welt ist bege-, befahr- und beherrschbar (Abb. 18).

Mit der mentalistischen Wende in der Mitte des 18. Jhd. gerät das gut vermessene Weltgefüge aus den Fugen. Ist die Welt für uns abhängig von unseren Wahrnehmungs- Erkenntnisbedingungen,



Abb. 17: Abraham Ortelius: Europakarte, *Theatrum orbis terrarum*, 1570, <http://www.khm.at/landschaft2/data/reisen/kuenstler/kuenstler.htm>



Abb. 18: Meindert Hobbema: *Allee von Middleharnis*, 1689, National Gallery, London

zerspringt die einheitliche und vermeintlich objektive Beobachterperspektive der wohlvermessenen Welt in unzählige subjektive Perspektiven. Die Summe aller individuellen Standpunkte ergibt nach Leibniz die vollkommene Perzeption. Er verdeutlicht diese Standpunktrelativität in seinem Stadtbeispiel (M. § 57), in dem »eine und dieselbe Stadt«, von verschiedener Seiten betrachtet, immer wieder ganz anders und gleichsam in perspektivischer Vielfalt erscheint. Die Standpunktrelativität bei Leibniz bezieht sich auf ein absolutes Sosein. Von jedem Standpunkt aus ist ein Aspekt dieses Soseins erkennbar. Leibniz geht hier von der sehr optimistischen Grundhaltung aus, dass der allgütige Gott gewiss nicht täuscht und die »beste aller möglichen Welten« gewiss keine Täuschung sein kann. Fehlt der gütige Gott, fehlen die einheitsstiftende Instanz einer polyperspektivischen Welt und damit ein einheitlicher Maßstab. Gibt es keine gemeinsame Welt, mit einem Zentrum und verbindlichen Koordinaten, organisiert sich die Welt für jeden anders. Kafkas Landvermesser K. vermag die Fremde nicht zu vermessen, weil sie sich nicht einheitlich und verbindlich organisiert. Er kann nicht zum Schloss gelangen und erhält keine Legitimation, keine Maßgabe für sein In-der-Welt-sein. Sekten, Verschwörungstheoretiker, politische Rattenfänger und sonstige Fanatiker strukturieren ein scheinbar aus den Fugen geratene Weltgefüge mit ihren oft einfachen Totalerklärungsmustern. Sie bieten den Orientierungs- und Obdachlosen eine physio-psychisch-mentale Heimstatt und Maßstäbe für ihr Handeln, Fühlen und Denken. Wirklichkeit aber ist aus Gründen, die sich aus einer NsT des S(ch)eins ergeben, nie total zusammenhängend. Descartes, den Zweifel an der Wirklichkeit von selbst und Welt in eine mentalistische Krise stürzte, erfand

das Koordinatensystem. Die axis mundi muss je neu gesetzt werden. Sie ist nicht mehr mittig. Die Welt läuft gewissermaßen nicht mehr rund. C. D. F. rekonstruiert mittels des Goldenen Schnitts und seiner gebrochenen Dimensionalität die Einheit in einem zerbrochenen, diskontinuierlichen und polyperspektivischen NsT Zusammenhang von jedem beliebigen Standpunkt im Unendlichen aus als Selbstähnlichkeit. Er stiftet Vergleichbarkeit und wenigstens annäherungsweise Ver- Ab- und Anmessbarkeit. Die Hoffnung stirbt zuletzt.

Dem ostasiatische Denken und Fühlen, und dies sage ich mit Vorbehalt als Westeuropäerin, die ihr abendländisch geprägtes physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge nicht ablegen kann, wie ein paar abgetragene und womöglich drückende Schuhe, scheint dieser Hang zum Absolutismus fremd zu sein. Ihr physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge scheint keines produktives und organisatorisches Zentrums, weder eines Gottes noch des Subjekts, das wie der Gott des Cusanus Mittelpunkt und Umfang der Welt bilden, und diese nach ewigen Gesetzen stabil halten, zu bedürfen. Zu sagen er fehle, wäre unangebracht. Sie bedarf seiner nicht, ebenso wenig wie des Goldenen Schnitts, der wenigsten den Anschein eines einheitsstiftenden Zusammenhalts im Unendlichen verheißt. Oben erwähnte ich, dass das abendländische Denken radikal zweiwertig ist. Das trifft, wie mir scheint, auch für das ostasiatische zu, aber die Wertigkeit ist eine andere und dadurch auch die Ontologie und die Kosmologie, das Seins- und Weltgefüge. Hier ist nicht der Raum für einen logischen Diskurs. Daher werde ich einen Vergleich zwischen Landschaftsdarstellungen (Abb. 19, 20), die ja Bild gewordene Topologien des S(ch)eins sind, eines Caspar David Friedrich und des koreanischen Malers Chong Son versuchen.

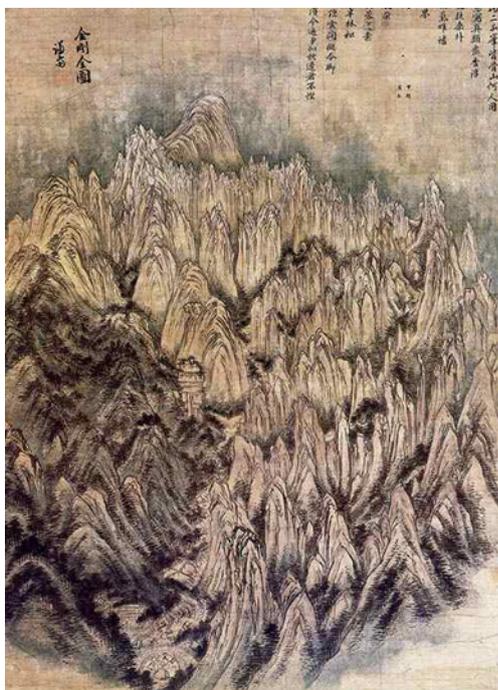


Abb. 19

Abb. 20

Abb. 19: Chong Son: *Geumgang jeondo* (한국어: 금강전도 (金剛全圖), *General view of Mt. Geumgangsán*, 1734, Ho-Am Art Museum, Yongin

Abb. 20: C.D. Friedrich: *Der Watzmann*, 1824-1825, Nationalgalerie, Berlin

5. Bildgewordene Topologien: Caspar David Friedrich und Chong Son

Chong Son (1676 ~ 1759) lebte ein Jahrhundert vor Friedrich. Er brach, wie der berühmte Maler der Romantik, mit der Tradition und revolutionierte die koreanische Malerei, in dem er sich von der traditionellen chinesischen Landschaftsmalerei abkehrte, in der Landschaften idealtypisch ohne Charakteristika vorkommen. Bei ihm wie bei Friedrich besitzen Landschaften einen ihnen eigenen Charakter und werden als realistisch oder naturalistisch empfunden. Beide gingen in die Natur. Die Landschaften sind keine reinen Ateliererfindungen. Von Friedrich sind seine akribischen Skizzen bekannt. Die Motive verwendete er immer wieder in seinen Bildern, manchmal gespiegelt. Er konstruierte eine Landschaft aus realistisch scheinenden Versatzstücken. Friedrich verstand, wie alle Frühromantiker, die Kunst der Inszenierung auf einem sehr hohen Reflexionsniveau (Vgl. Nunold 2006 a). Weder Chong Sons noch Friedrichs Landschaften sind in einem engen Sinne realistisch oder naturalistisch. Sehen wir uns also Friedrichs *Watzmann* und Chong Sons *Geumgangsan* an. Bei allen Unterschieden gibt es Gemeinsamkeiten:

Chong Son verweigert sich der ostasiatischen Tradition des San-en-ho (der drei Fernen: Höhen-, Tiefen-, und Weitenferne). Die Felsspitzen drängen in den Vordergrund und versperren den Blick in die Tiefenferne.

Friedrich verweigerte sich der Linearperspektive. Was ihm die Schelte eines Kulissenmalers einbrachte.

Bei beiden füllen die Felsmassen die ganze Breite und fast die gesamte Höhe des Bildes. Die Gipfel im Hintergrund verstellen den Tiefenraum und drängen nach vorn. Bei beiden scheinen die unterschiedlichen Bildebenen flach und kulissenhaft hintereinander geschoben. Selbst der Rest Himmel, der bei beiden eine beinahe gleiche Form hat, wirkt wie eine leere Folie, vor die sich die mächtigen Berge geschoben haben.

Chong Son *Diamantgebirge* baut sich aus seriell wiederholten vertikalen, fast selbstähnlichen Strukturen auf. Die von der Gebirgsformation wiederholt und zusammengefasst werden. Die Betonung der Vertikale ist etwas Neues. Das Serielle nimmt ihr aber die Zentrierungseigenschaften, die die Vertikale in der westlichen Kunst besitzt.

Friedrichs *Watzmann* besteht nicht nur aus Bildzitate, seine Formen sind einander ähnlich und wiederholen sich. Dadurch besitzen die vertikalen Formationen ebenfalls keine Zentrierungseigenschaften.

Chong Son Landschaft ist zu allen Seiten unabgeschlossen. Sie ermöglicht keine Orientierung im Raum. Sie ist, und das ist vermutlich typisch für die ostasiatische Malerei, nicht von einem festen Betrachterstandpunkt aus konzipiert, sondern polyperspektivisch.

Friedrichs 180-Grad-Perspektive hat einen vergleichbaren Effekt: bewegliche Betrachterstandpunkte und Polyperspektivität. Seine Landschaft, kann wie die seines koreanischen Kollegen unendlich fortgesetzt werden.

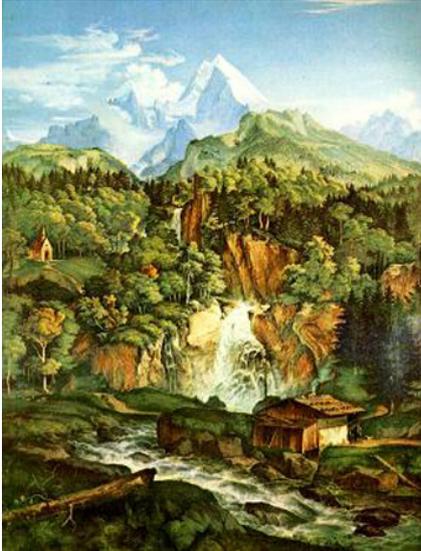


Abb. 21: Ludwig Richter: *Der Watzmann*, 1824, Neue Pinakothek, München

Beide Landschaften wirken für Menschen unbewohnbar und unzugänglich. Kein Weg führt hinein oder hinaus. Die Bildebenen scheinen unverbunden. Hier gibt es weder Wege die Ziel sein, noch solche die an ein Ziel führen könnten.

Beide sind Charakterdarstellungen einer Landschaft, aber keine Landschaftsporträts und keine Veduten.

Friedrichs *Watzmann* ist eine Erfindung und eine Reaktion auf Ludwig Richters *Watzmann* (Abb. 24), den er als zu überladen, in seiner Bewohnbarkeit und Idealisierung und Staffelung nach Vorder-Mittel- Hintergrund, ganz ähnlich wie Chong Son, als falsch empfand. Als Vorlage diente ihm eine Aquarellstudie seines 1822 gestorbenen Schülers August Heinrich und Skizzen seiner Harz- und Riesengebirgsreisen. Die Felsformation im Vordergrund z. B. entstand nach Zeichnungen des Trudensteins am Hohnkopf in der Nähe des Brockens im Harz. Friedrich hat die Alpen nie gesehen. Und doch versammelt Friedrichs *Watzmann* durch Abstraktion, Reduktion und Wiederholung das Wesentliche und Charakteristische des Hochgebirges.

Chong Sons *Geumgangsán* zeichnet sich ebenso durch Abstraktion, Reduktion und Wiederholung auf das Charakteristische der Diamantberge aus. Die gleich geschliffenen Diamanten vielkantig erodierten Granitformationen haben dem Gebirge ihren Namen gegeben. Um zu charakterisieren bedarf es der konkreten Anschauung in der Natur, nicht unbedingt aber des konkreten Objekts, wie auch Friedrichs *Watzmann* zeigt.

Soweit in Stichpunkten einige Gemeinsamkeiten. Die Unterschiede scheinen zunächst weniger evident. Doch gerade an ihnen lassen sich die unterschiedlichen Seins- und Weltverhältnisse erkennen:

5.1 Friedrich malt mit Öl auf Leinwand, Chong Son mit Tusche auf Papier

Ein Europäer mag sich fragen, ob die wenig substanzhafte Tusche und dann auch noch auf zartem Papier überhaupt geeignet ist, den Eindruck von lastender Schwere und massiver Materialität

eines Gebirges her-vor-zubringen. Schon die Wahl der Mittel ist einem anderen Seinsverhältnisses und einer anderen Wertigkeit innerhalb eines nicht weniger zweiwertigen Denkens geschuldet. Die klassische Logik unterscheidet zwischen Sein und Nichts, zwischen Positiv und negativ (P und ~P), zwischen Objekt und Subjekt. Das Objekt gehört zum Sein, das Subjekt zum Nichts. In unserem Denken überlagert sich positiv für Sein mit der Bewertung *positiv* für gut und negativ für Nichts mit der Bewertung *negativ* für schlecht.⁴ Die Bewertung und die ontologische Auszeichnung sind zwei unterschiedliche semantische Ebenen, die der Beschreibung und die des Sollens. Wir begehen permanent, ohne dass wir es merken, gewissermaßen am Grunde, in den kryptischen Tiefen unseres Denkens und Fühlens, also unseres physio-psychisch-mentalenen Bezugs- und Verweisungsgefüge, einen naturalistischen Kurzschluss. Das abendländische Denken ist, da verrate ich nichts Neues, auf das Sein gerichtet, die Substanz. Die ist etwas Massives, Handfestes, Beharrendes und absolut Positives, auch positiv Bewertetes. Gott ist das absolute, positive Sein und Ursache, Zentrum und Umfang alles Seienden, alles Positiven, also Existierenden und Guten. Letztlich geht wahrscheinlich das Theodizeeproblem auf diesen grundtiefen naturalistischen Kurzschluss der abendländischen Metaphysik zurück. Nachdem wir Gott aus dem physikalisch- und kausalgeschlossenen Weltzusammenhang herauskatapultiert haben und unsere Wirklichkeit sich als ein Konstrukt unseres Gehirns darstellt, haben wir ein Problem. Nicht nur, dass das positive Sein gar nicht so beharrlich, kontinuierlich und nach ewigen Gesetzen Regiertes, geradezu Parmenidisches zu sein scheint. Es stellt sich als grundnegatives, subjektives dar, als eine von einem an sich unerkennbaren Gehirns erzeugte VR 1. Das Subjekt, auf der Seite des Nichts verbucht, wird zu einem kontrafaktischen Produkt des Gehirns, von dem wir nicht mal mehr von dem unsrigen reden dürften. Descartes *res cogitans* wird zum Phantom in der Phantasmagorie der Welt.

Die Ölmalerei entspricht mit ihrer Materialität und ihrem Anschein von Beständigkeit dem abendländisch-metaphysischen Weltverhältnis. Die Impressionisten benutzten gerade diese Materialität, um den Trug, die sensualistische Illusion zu erzeugen, gewissermaßen eine *reductio ad absurdum*. Die metaphysische Leere, das Nichts, nach dem Verlust des positiven Seins, wird mit flirrend-farbig-diskreter und scheinbar flüchtig aufgetragener Farbmaterie, noch den Duktus des Meisters als Spur des subjektiven Willens tragend, gefüllt. Erst im Auge der Betrachtenden, im Gehirn, soll das eigentliche Bild produziert werden. Kunst wird zur Konzeptkunst. Dahinter verbirgt sich der *horror vacui*, ebenso in den hinkenden und leerlaufenden Takten der musikalischen Romantik, nicht nur des Walzers, wie in der Diffamierung als Nihilist, wenn das Nichts selbst zum Thema der Philosophie gemacht wird. Nun gut, ich will mich nicht mit den Animositäten und Befindlichkeiten des abendländischen Denkens aufhalten.

Tusche auf Papier oder gar Seide huldigt, vom westlichen Standpunkt aus gesehen, dem Substanzlosen, Flüchtigen, Veränderlichen. Jeder, der schon mal mit Tusche versucht hat zu malen, weiß, wie schwer zu kontrollieren Tusche ist und wie sich das Bild wie von selbst fast eigenmächtig gestaltet. Dieses Ein- und Seinlassenkönnen, die sprichwörtlich ostasiatische Gelassenheit, gehört einem anderen Weltverhältnis an. Die Bewertung und der naturalistische Kurzschluss in der Basiszusammenhangsstruktur des Fühlens, Denkens und Handelns sind gewissermaßen dem westlichen polar. Die Substanz, das beharrende, Sein, Welt und Objekt ist das Negative und negativ Bewertete, es ist letztlich Nichtsein, Schein. Das Nichts ist das Positive aber Abwesende

4 Zudenken geben sollte uns, dass z.B. ein positiver medizinischer Befund meist negativ im Sinne von schlecht ist.

und positiv Bewertete. Eine logische Formalisierung müsste das berücksichtigen und könnte so aussehen: n und $\sim n$. Das Ich muss nicht zum denkenden Ding konkretisieren und im Gehirn Raum und Zeit beanspruchen, um Wirkungen im physikalischen Sein verursachen zu können. Als zum eigentlich Positiven, wirklichen oder Nichtnegativen und in diesem Sinne Abwesenden gehörend, würde es als konkretisierte *res cogitans* dem Schein, dem Nichtsein und der Nichtswürdigkeit anheimfallen. Als kontrafaktisches Produkt eines nur scheinhaft existierenden Gehirns ist es laut Gesetz der doppelten Verneinung eben nicht nichts ($\sim n$). Aber was ist es dann? Hier nähern wir uns dem *casus knacksus* des zweiwertigen Denkens, dem *tertium non datur* und der Notwendigkeit, im Sinne von aus der Not gewendet, nicht im modalen Sinne, einer mehrwertigen Logik und einer entsprechenden Semiotik, die auch die so genannten negativen Kategorien nicht ausschließt und dem sonst ausgeschlossenen Dritten in seiner Vielgestaltigkeit einen topologischen Ort in der Zusammenhangsstruktur unseres Fühlens und Denkens einräumt. An dieser Stelle kann ich nur auf die logischen Arbeiten eines Gotthard Günther (1978, 1976, 1979, 1980) und die semiotischen Vorarbeiten der Autorin verweisen (Nunold 1999, 2003, 2004).

Ein Ich, das nicht zwanghaft ins Anwesen drängt, sich nicht aus Angst vor dem Nichtsein, zum Ding verdichtet, umgrenzt und abgrenzt von der vermeintlichen vom Gehirn halluzinierten Nichtigkeit, kann sich gelassen weiten und so groß wie die Welt werden. Es geht nicht verloren. Es ist diese Welt und bringt sie aus dem Abwesen ins Anwesen in die Erscheinung. Auch das ist Schein, aber nicht der zombiehafte Widerschein eines längst begrabenen *lumen supernaturale*, sondern ein Ab-glanz des Abwesens im Anwesen. Es verleiht den Dingen eine feierliche Flüchtigkeit. Abendländisch geprägte Gemüter mögen in der ostasiatischen Kunst einen Hauch von Schmerz erkennen, der die Werke durchzieht. So auch das von Chong Son. Aber vielleicht ist das nur ein Reflex unseres Weltverhältnisses, des vermeintlich erlittenen Verlustes und der narzisstischen Kränkung. Das Schöne der ostasiatischen Kunst ist womöglich nicht des Schrecklichen Anfangs, welches gelassen verschmäht uns zu zerstören. (Rilke). Es ist des Heilen Anfang und Ab-glanz, nicht Vorschein, welches Geborgenheit, im doppelten Sinne Aufgehobenheit im Abwesen verheißt. Daher kann es gelassen hingenommen und nicht bloß gerade noch ertragen werden. Abwesen kann auch bedeuten Schutz in der Anonymität, nicht Auflösung in einem engen westlichen Verständnis, eher ein vor-treten in die Präsens, bescheiden, höflich als habitualisierte Abwesenheit und wieder zurücktreten in die Ab-sence des großen Gesamtzusammenhangs. Nichts, im doppelten Sinne, kann hier verloren gehen. Das Schöne hat kein Medusengesicht, das droht zu versteinern, die Differenz, das Negative unserer Existenz zu löschen und im positiven Sein zu annihilieren. Das Positive Sein, der Materie, des physikalischen Prozesses wird plötzlich zum undurchdringlich dichten Schwarzen Loch, dass unsere physische und psychisch-mentale Existenz, gewissermaßen Materie und Information, zu verschlingen droht. Wir stehen daher auch auf Erhaltungssätze in der Physik. Daraus ergibt sich schon ein weiterer Unterschied zwischen den Gebirgslandschaften Chong Sons und Friedrichs.

5.2 Chong Sons Geumgangsän eignet nichts von der massiven Materialität des Watzmanns an.

Seine gewaltige Größe füllt das Nichts des Papiers mit Anwesenheit, aber einer, die ins Abwesen mit zarten, von Abwesen gezeichneten, Linien und Farben, deren Flüchtigkeit bewahrend, wie



Abb. 22: Pablo Picasso: Kleines Mädchen(Maya) mit Boot, 1938, Sammlung A.R. Nicht, Zürich

abwesend gezeichnet ist. So als wäre die Abwesenheit des Subjekts, das Wie-von-selbst-geschehen und die Anheimgabe des Malprozesses an das wenig Substanzhafte, Flüchtige, Veränderliche und Eigenmächtige der Tusche die Gewähr dafür, dass alles, auch das Gewaltige, mit Abwesenheit in einem doppelten Sinne gezeichnet ist: von der Abwesenheit des Subjekts, aber eben auch in dem Sinne, in dem wir davon sprechen, jemand sei vom Leben gezeichnet. Mag sein, dass hier das Äquivalent zur Erhabenheit zu suchen ist. Erhabenheit einer Landschaft im westlichen Verständnis setzt gewaltige Größe und Übermächtigkeit auch der Präsenz, pures, brutales Sein voraus, Massivität in jeder Hinsicht, dass die von Nichtigkeit und Negativität gezeichnete Existenz des Menschen bedroht und nur aus einer sicheren ästhetischen Distanz, aus Kants »Lehnstuhlperspektive« zu ertragen ist. Womöglich müssen wir daher die Berge, Sinnbild des Erhabenen in der Natur, besteigen und bezwingen, während Koreaner angeblich in die Berge gehen. Dazu bedarf es keines Weges. Das Subjekt, das sich weitet, wird selbst zum Berg, wie ein Kind das ein Tier oder einen Gegenstand nachahmt, selbst dazu sich wandelt. Ein Bild von Picasso zeigt seine Tochter, die beim Spiel zum Boot wird (Abb. 22). Wir sprechen abwertend von Selbstverlorenheit. Doch wie gesagt: Nichts kann verloren gehen. Hier kommen wir zu einem weiteren Unterschied.

5.3 Die Nichtbegehbarkeit der beiden Gebirgslandschaften ist je eine andere. Das gleiche ist nicht unbedingt dasselbe.

Wenn das »Bergwerden« zum Weg des Subjekts gehört, der in das Sein ins Anwesen des Berges führt, kann bei Chong Son nur in dem Sinne von einer Nichtbegehbarkeit gesprochen werden, als der Geumgangs an nicht bestiegen und bezwungen werden kann. Aber ein Mensch, dessen Ich sich weiten und riesengroß zum Gebirge werden kann, müsste sich selbst bezwingen. Was so weich, weit, veränderlich und gewissermaßen abwesend anwesend ist und potentiell riesengroß wie der komplex-komplizierte Naturzusammenhang, ist selbst erhabenen und unbezwingbar. Es ist erhaben auch über die Nichtigkeit des kleinen zu einem Popanz aufgeblasen Egos, das in seinen Begehrlichkeiten, Ängsten, Selbstverhinderungen be- und verharrt. Im Westen schreiben wir

diese Eigenschaften unserem »inneren Schweinehund« zu, gewissermaßen der dunklen negativen Seite unseres Ichs. Diese muss bezwungen, überwunden werden, wie wir auch unsere Angst und Furcht bezwingen und überwinden wollen anstatt sie zu verwinden. Ein weiches, offenes, sich weiten könnendes, veränderliches und eben auch winden könnendes Subjekt, kann Schmerz, Angst, Gier auf verschlungen, sich windenden Pfaden nicht umgehen, dann bliebe im Grunde alles beim Alten, sondern ins Ab-wesen geleiten und so darüber hinwegkommen. Nur dem westlichen Denken und Fühlen mag ein in dieser Weise habituiertes Verhalten als Charakterschwäche und Charakterlosigkeit erscheinen, dem ostasiatischen hingegen als weise und freundlich. Was zurück bleibt, wenn die gewaltige Natur einer Landschaft, Schmerz oder Angst verwunden sind, ist der in der ästhetischen Reflexion aufscheinende Ab-glanz eines ins Ab-wesen Geborgenen und Aufgehobenen, das in einer ostasiatischen Topologie des S(ch)eins Erhabene.

Friedrichs *Watzmann* ist gewaltig. Er gilt nicht umsonst als Maler des Erhabenen. Er schuf ein Gegenbild zu Ludwig Richters *Watzmann*, das die Gewaltigkeit des Hochgebirges und seine Lebensfeindlichkeit verharmlost und es bis in die Berggipfel begeh- und bewohnbar, ja fast idyllisch erscheinen lässt. Jean Paul nannte die Idylle »Vollglück in der Beschränkung« (1813: § 739). Weniger schmeichelhaft könnte von narzisstischer Borniertheit gesprochen werden, die selbstgefällig auch das für ihre beschränkte Welt zu Große und den bei den heimischen Futternäpfen und wohlgefüllten Bauch endenden Horizont Übersteigende mit ihrer biedermeierlichen Kleingeistigkeit ästhetisch kolonialisiert. Friedrich wurde angefeindet wegen der Monotonie, seiner Landschaften. Ihnen fehlt die bunte Vielfältigkeit eines von Menschen geprägten Lebensraums. Friedrich empfand ein solches Landschaftsverständnis als naturwidrig. Es verharmlost, verniedlicht und vermenschlicht das Gewaltige und des Menschen Unbedürftige, Autonome der Natur, dem der Mensch und sein Pläsierchen, seine kleine beschränkte Welt gleichgültig sind. Diese Autonomie, wir würden heute von Autopoiesis sprechen, Kant von »Selbstorganisation« und »Teleonomie« der Natur im Gegensatz zur »Teleologie«, (KdU), vollzieht sich aus sich selbst und für sich selbst, ohne höheren Sinn und Zweck, gleichwohl zweckhaft.⁵

Waren die Natur und alles Seiende bis zum Ausgang des Mittelalters Gravuren, Chiffren, Engramme oder Signaturen Gottes, die, wenigstens von Eingeweihten, gelesen und verstanden werden konnten, dem Menschen zum Nutzen und Frommen, und in allem ihren Schöpfer preisend, wird die Natur dem Menschen fremd und in ihrer Eigenmächtigkeit bedrohlich. Das Hochgebirge wird bei Richter zur harmlos-heimeligen Heimstatt des Menschen verklärt. Es breitet seine Felswände freundlich schützend über die zerbrechlichen Hütte, gleich einer Schutzmantelmadonna (Abb. 23, 24).

Der klare freundliche Bach ist ein sprudelnder Lebensbrunn, als wäre er dem Busen Mariens entsprungen (Abb. 25, 26).

5 Der sich nach eigenen Gesetzen vollziehende Naturprozess, jenseits von Gut und Böse, von menschlichen Sinn-, Zweck- und Bewertungsmaßstäben, und die als gleichgültig und in ihrer Gleichgültigkeit als grausam empfundene Natur und ihre auch vom Menschen entfesselten Naturgewalten werden in der Gegenwartskunst zum Thema, etwa bei Gerhard Richter oder Robert Longo (vgl. Nunold 2006 b).



Abb. 23 (links): Schutzmantelmadonna, Museo del Sacro Convento, Assisi



Abb. 24 (rechts): Benedetto Bonfigli (um 1420-1496): Confalone di San Francesco al Prato (Schutzmantelmadonna), San Francesco al Prato, Oratorio, Perugia



Abb. 25 (links): Hans Memling: Maria lactans, 15. Jhd., Kathedrale, Granada



Abb. 26 (rechts): Andrea Solario: Madonna mit dem grünen Kissen (Maria lactans), Anfang 16. Jhd., Louvre, Paris



Abb. 27: Girolamo Genga: *Martyrium des hl. Sebastian (Detail)*, Anfang 16. Jhd., Galleria degli Uffizi, Florenz

In gefahrlose Ferne gerückt wacht über allem das weiße, umwölkte Haupt des Watzmanns, gleich Gottvaters allsehendem Auge, altehrwürdig, gütig, weise und weit weg. (Abb. 27, 28, 29).

Das Dreieck ist naturalisiert in der strahlenden Pyramidenform des Berggipfels und, wie das leuchte Blau des Himmels, Goethes »reizendes Nichts«, Transzendenz vorgaukelnd. Die Darstellung einer, gewissermaßen im Auge Gottes, beschaulichen Idylle am Busen und im Schoße von Mutter Natur musste Friedrich verlogen und unwahr vorkommen. Friedrichs *Watzmann* wirkt durch die abstrakt, reduzierten und sich wiederholenden Formen monoton-monumental und monolithisch und dadurch unentziehbar präsent und zugleich abweisend. Friedrichs Landschaften sind durchkonstruiert. Dies brachte ihm den Vorwurf ein, seine Kunst sei die Kunst eines Geometers. Seine Naturmassen schieben sich unverbunden, als eigenmächtige Blöcke vor und hintereinander. Dadurch rücken die fernen vereisten Höhen bedrohlich nah. Wie auch die Massen des Vordergrundes jeden Zutritt verweigern und sich jedem Zunahetreten entziehen. Das Nahrücken der Ferne und das Fernrücken der Nähe erzeugt die unbegreifliche und als objektiv empfundene Fremdheit, die weder ein emotionales und mentales, noch ein physisches einhausen gewährt. Diese Berge sind



Abb. 28 (links): *Gottes Augen schauen auch in die heimlichen Winkel*, 1809, Kupferstich: 135 x 165 mm, Pöhlmann, Johann Paul: *Agnes und ihre Kinder: Ein Lesebuch zur Erzeugung religiöser Gesinnungen bey sechs- bis achtjährigen Kindern*, Nürnberg, 1809

Abb. 29 (rechts): *Detail: Gottvater mit Weltkugel, (Die Verkündigung an Maria)*, 1608, Schwaz, Franziskanerkloster, 3. Joch von Westen, Nordwand

nicht bewohnbar, in ihnen kann kein Mensch leben oder in sie gehen oder eingehen. Sie übersteigen alles menschliche Vermögen auch das seelisch-geistige Fassungsvermögen. Friedrichs Himmel ist leer, kein reizendes, sondern bedrohlich naherückendes, weltumspannendes Nichts.

Die Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne ist das Pendant zu dem am Beispiel Chong Sons Geumgangs beschriebenen Anwesen im Abwesen und Abwesen im Anwesen. Sie ist Ausdruck eines anderen Weltverhältnisses, eines anderen Grundverhältnisses zum Sein. Das Subjekt vermag sich nicht in der Welt zu verorten, es mag nicht mal zu ihr gelangen und schon gar nicht sich zu öffnen und zur Welt zu weiten. Während das Subjekt in der ostasiatischen Tradition riesengroß und umfassend zu werden vermag, verzagt das abendländische in seiner gewissermaßen biedermeierlichen Kleingeistigkeit, die alles was nicht in ihre beschränkte Idylle passt, als unfassbar Fremdes ausgrenzt. Das Unglück ist, dass nach der mentalistischen Wende, die ganze Welt zur Fremde wird und das abendländische Subjekt ein kreuzunglückliches. Hegel vertröstet das unglückliche Bewusstsein auf das Ende der Geschichte. Die Aufhebung des Scheins der VR 1, durch die Vollendung des Systems, also der hegelschen absoluten Wirklichkeit, oder die Aufhebung der VR 1 durch die Verabsolutierung des Scheins der VR 2 sind beides romantische Projekte, denen die Ironie fehlt.

Friedrichs Bilder sind bis ins letzte durch konstruierte, ironisch gebrochene Inszenierungen. Er reflektiert in der Konstruiertheit und Künstlichkeit seiner Bilder die Künstlichkeit der im Bild eröffneten Welt oder auch Fremde und hält, gar nicht biedermeierlich beschränkt, deren Widersprüche aus, reflektiert und betont sie. Anstatt eine Lösung oder gar Erlösung zu versprechen, verweist er auf deren Unaufhebbarkeit, auf ein fernes, unerreichbares Ziel. Der Goldene Schnitt seiner Bilder, auch *Der Watzmann* ist danach durchkonstruiert, ist bildgewordene Unendlichkeit und damit Unerlösbarkeit. Der Anschein der Einheit im Unendlichen ist, schon auf Grund der gebrochenen Maßverhältnisse, seiner gebrochenen, fraktalen Geometrie, kein Vorschein. Die Ironie ist eine Form der Selbsttransparenz der Kunst, wie all unsere Hervorbringungen (vgl. Nunold 2006 a). Selbsttransparenz findet sich auch bei Chong Son.⁶ Bei Friedrich ist sie die eines physio-psychisch-mentales Bezugs- und Verweisungsgefüge, in dem die Menschen als Fremde, Ver- und Abgewiesene verloren gehen. Seine Topologie des S(ch)eins ist die Topologie eines Nicht-Ortes, eines A-topos, des Exils, – kein Ort nirgends, wo Menschen heimisch werden, ein kleines Vollglück in der Beschränkung finden könnten. Heimat wird, wie bei Ernst Bloch, zur Utopie zum U-topos. *Böhmen am Meer* ist bei Anselm Kiefer oder Ingeborg Bachmann nur ein Name für diesen U-topos, der sich auf Shakespeares Wintermärchen bezieht (Vgl. Nunold 2006 b).

Bei Kiefer (Abb. 30) führt ein gerader Weg ins Nirgendwo. Das Ziel ist in krakeliger Schrift an den oberen Bildrand geschrieben und am schmalen, verdunkelt-dichten Himmelsstreifen kaum zu lesen, beinahe abwesend. Nur als Abwesendes ist es in den Hoffnungen der Menschen präsent. Der Himmel, einstmals Transzendenz, Sinn und Hoffnung verheißende Sphäre, ist zu einer kaum sichtbaren Markierung am sehr fernen Horizont, zu einem Nicht-Ort geschrumpft, dem A-topos der Welt adäquat.

6 Fehlende Selbsttransparenz scheint typisch für totalitäre Entwürfe, auch denen bei Hegel und Marx. Mag sein, dass gerade der Mangel an Ironie in die Katastrophen des 20. Jhd. führte.



Abb. 30: Anselm Kiefer: *Böhmen liegt am Meer*, 1995, Sammlung Friedrich Burda, Baden Baden

6. **Beschluss**

Günther Anders spricht von »Mensch ohne Welt«. Als Fremde in der Fremde werden die Grenzen unserer Sprache zu Grenzen unserer Welt, unseres kleinen beschränkten Sprachspiels. »Ich kenne, mich nicht aus«, ist für Wittgenstein die Anfangsfrage aller Philosophie. In anderen Sprachspielen spiele ich nicht mit. Mangelnde Selbsttransparenz in unseren Her-vor-bringungen von Wirklichkeit ist die Folge einer Grundlegenden Amnesie unseres Physio-psychisch-mentalen Bezugs- und Verweisungsgefüges. Heidegger würde von »Seinsvergessenheit« sprechen. Die Zusammenhgangsstrukturen, deren Veränderungen oder auch Brechungen und Durchdringungen, die verschiedenen Abbildungen und Abbildungsebenen, sind ein blinder Fleck in unseren alltäglichen Vollzügen. Die angebliche Verhexung durch Sprache (Wittgenstein: PU: § 109) ist eine Verhexung aus mangelnder Selbsttransparenz in der Her-vor-bringung von VR 1 und 2. Letztlich ist Sprache die lineare Abbeviatur des Bildes (Jonas 1963), des physio-psychisch-mentalen Bezugs- und Verweisungsgefüges, in dem wir uns immer schon befinden werden, und in dessen Topologie wir verwickelt sind, die wir daher nie vollkommen durchschauen. Selbsttransparenz hieße, den ur-sprünglichen Verblendungszusammenhang nicht total zu durchschauen, das gelingt stets nur partiell, sondern ihn als einen solchen auch in seiner Unausweichlichkeit zu erkennen.

Ein linguistisches Grundverhältnis orientiert sich an Tatsachen als Inventar unserer Welt wie die klassische Ontologie an Dingen. Tatsachen sind ebenso vertrackt metaphysische Objekte wie Marx Waren (Marx: Das Kapital, 1.1 d). Wie der mystische Charakter der Ware nicht seinem Gebrauchswert entspringt, so der mystische Charakter der Tatsache nicht dem Wahrheitswert. Tatsachen verdinglichen. Das mentale Konstrukt erscheint als naturgegeben und das Verhältnis zwischen den Tatsachen nimmt die »phantasmagorische Form« des Verhältnisses von unabhängig von uns existierenden Dingen an wie z. B. bei Chirico (Abb. 31, 32). Die Tatsache wird zum Fetisch mit Engels- oder Dämonenfratze.

Die Fixierung auf Tatsachen verstellt den Blick für den Prozess ihrer Her-vor-bringung und für die Dynamik der Verhältnisse, innerhalb derer sie zu dem werden, was sie für uns sind. Um die Verhältnisse zum Tanzen zu bringen, zu verändern, muss die Ähnlichkeit der Konstellation, der Verhältnisse, der Relationen erkannt werden. Ähnlichkeit ist eine Bildkategorie und bezieht sich auf Unscheinbares, ein Ab-wesen, das alles Anwesen in seinem Sosein bestimmt, die Verhältnishaftig-

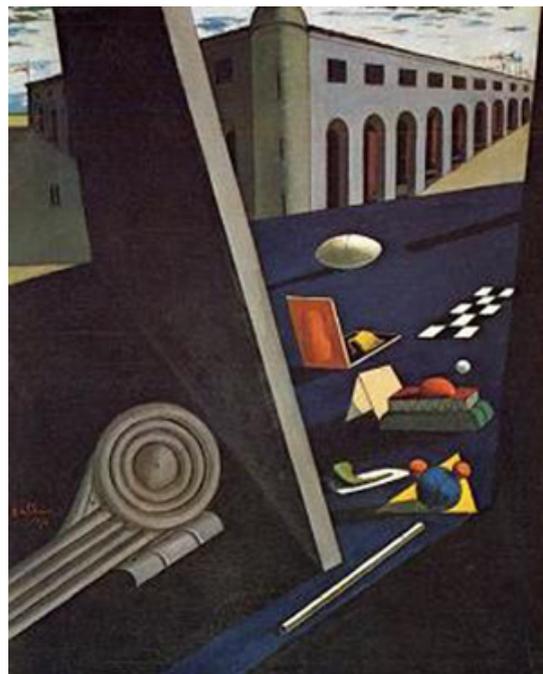
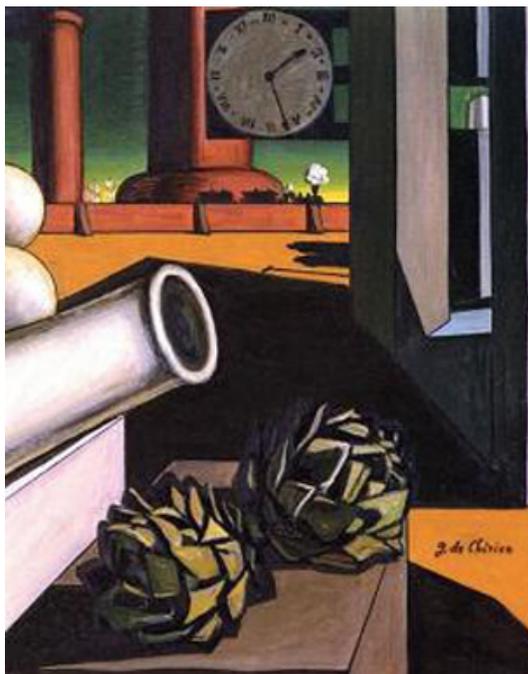


Abb. 31: Giorgio de Chirico: *L'ora metafisica*, 1958, Privatsammlung

Abb. 32: Giorgio de Chirico: *Le caserme dei marinai*, 1914, Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach

keit, die Relationalität. Hier geht es nicht um die Dialektik von Sein und Bewusstsein oder darum, was was bestimmt, sondern um die topologische Zusammengehörigkeit beider, nicht Identität. Dasselbe ist nicht unbedingt das Gleiche. Unerkannt kehren die alten Verhältnisse zurück und mit ihnen die alten Dämonen, nicht als die Gleichen, aber als Dieselben in einer anderen Zusammenhangsstruktur. Kiefers Palimpseststrukturen verweisen auf die unscheinbaren Ähnlichkeiten in der Geschichte. Ähnlichkeit braucht in NsT-Zusammenhängen nicht strukturerhaltend sein. Die jeweiligen Seinsverhältnisse, als Ergebnisse internalisierter Emergenz, ihrer Entwicklungsgeschichte verstanden (vgl. Kurth 1997), sind etwas ganz Unscheinbares, ein Ab-wesen, Ähnlichkeiten in der Konstellation. Benjamin spricht von »unsinnlicher Ähnlichkeit« (Benjamin 1992). Ein solches Grundverhältnis könnte als ikonisches oder topologisches bezeichnet werden.

Literatur

BENJAMIN, WALTER: Berliner Kindheit um Neunzehnhundert. Die Mummerehen. In: TIEDEMANN, ROLF; SCHWEPPEHÄUSER, HERMANN (Hrsg.): *Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften*. 12 Bde. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980

BENJAMIN, WALTER: Über das mimetische Vermögen. In: BENJAMIN, WALTER (Hrsg.): *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Stuttgart [Reclam] 1992

BENJAMIN, WALTER: *Das Passagen-Werk*. 2 Bde., Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983

- CIOMPI, LUC: *Die emotionalen Grundlagen des Denkens*. 3. Aufl., Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1997
- EISENHARDT, PETER; KURTH, DAN: *Emergenz und Dynamik*. Cuxhaven [Junghans, T] 1993
- EISENHARDT, PETER; KURTH, DAN; STIEHL, HORST: *Wie Neues entsteht – Die Wissenschaft des Komplexen und Fraktalen*. Reinbek [Rowohlt] 1995
- GÜNTHER, GOTTHARD: *Idee und Grundriß einer nicht-aristotelischen Logik*. 2. Aufl., Hamburg [Meiner] 1979
- GÜNTHER, GOTTHARD: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*. Band 1, Hamburg [Meiner] 1976
- GÜNTHER, GOTTHARD: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*. Band 2, Hamburg [Meiner] 1979
- GÜNTHER, GOTTHARD: *Beiträge zur Grundlegung einer operationsfähigen Dialektik*. Band 3, Hamburg [Meiner] 1980
- HEIDEGGER, MARTIN: *Was ist Metaphysik*. Frankfurt/M. [Klostermann] 1949
- HEIDEGGER, MARTIN: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen [Neske] 1954
- HEIDEGGER, MARTIN: *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen [Neske] 1959
- HEIDEGGER, MARTIN: *Heraklit*. Frankfurt/M. [Vittorio Klostermann] 1979
- HEIDEGGER, MARTIN: Die Kunst und der Raum. In: HEIDEGGER, MARTIN: *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt/M. [Vittorio Klostermann] 1983, S. 203-220
- HEIDEGGER, MARTIN: *Sein und Zeit*. 14. Aufl., Tübingen [Max Niemeyer Verlag] 1993
- HEIDEGGER, MARTIN: *Beiträge zur Philosophie*. Frankfurt/M. [Vittorio Klostermann] 1994
- HEIDEGGER, MARTIN: *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen [Max Niemeyer Verlag] 1998
- JONAS, HANS: Die Freiheit des Bildes: Homo pictor und die differentia des Menschen. In: JONAS, HANS: *Zwischen Nichts und Ewigkeit*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1963, S. 26-43
- KETTERING, EMIL: *Nähe*. Pfullingen [Neske Verlag] 1987
- KLEIST, HEINRICH VON: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: GRÜTZMACHER, CURT (Hrsg.): *Sämtliche Werke*. München [Winkler] 1967, S. 935-936

- KURTH, DAN: Von der Prägeometrie zur Topologischen Komplexität. In: SALTZER, WALTER G.; EISENHARDT, PETER (Hrsg.): *Die Erfindung des Universums? Neue Überlegungen zur philosophischen Kosmologie*. Frankfurt/M. / Leipzig [Insel Verlag] 1997, S. 247-293
- KANT, IMMANUEL: Kritik der Urteilskraft. In: WEISCHEDER, WILHELM (Hrsg.): *Werke X*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- MARX, KARL: *Das Kapital*. <http://www.mlwerke.de>
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist*. Hamburg [Meiner] 1984
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München [Fink] 1986
- NUNOLD, BEATRICE: *Idee und Grundriss einer sechsrealtionalen Semiotik*. Vortrag an d. Univ. Hannover u. Bremen, 1999, www.nunold.net
- NUNOLD, BEATRICE: *Heideggers Chaos*. Vortrag, Univ. Oldenburg, 2003, www.nunold.net
- NUNOLD, BEATRICE: *Her-vor-bringungen Ästhetische Erfahrung zwischen Bense und Heidegger*. Wiesbaden [Deutscher Universitäts-Verlag] 2003
- NUNOLD, BEATRICE: *Freiheit und Verhängnis*. München [edition fatal] 2004
- NUNOLD, BEATRICE: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; SCHIRRA, JÖRG; SCHWAN, STEPHAN; WULFF, JÜRGEN (Hrsg.): *Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation*, Themenheft zu IMAGE, 3, Köln [Halem] 2006a, S. 149-174
- NUNOLD, BEATRICE: Landschaft als Topologie des Seins. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; SCHIRRA, JÖRG; SCHWAN, STEPHAN; WULFF, JÜRGEN (Hrsg.): *IMAGE*, 4, Köln [Halem] 2006b, S. 3-32
- PAUL, JEAN: *Vorschule der Ästhetik*. 1813, www.Gutenbergprojekt.de
- SALLIS, JOHN: *Die Krisis der Vernunft*. Hamburg [Meiner] 1983
- SCHADEWALDT, WOLFGANG: *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Tübinger Vorlesungen Bd. 1, Frankfurt/M [Suhrkamp] 1978
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: Philosophische Untersuchungen. In: *Werke I*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997

Impressum

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

Bisherige Ausgaben

[IMAGE 10](#)

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 meta-analytische 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](#)

DIETER MAURER / CLAUDIA RIBONI / BIRUTE GUJER: Frühe Bilder in der Ontogenese - Early Pictures in Ontogeny

DIETER MAURER / CLAUDIA RIBONI / BIRUTE GUJER: Bildgenese und Bildbegriff - Picture Genesis and Picture Concept

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

- CHRISTIANE VOSS:** Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
KATHRIN BUSCH: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
WOLFGANG ULLRICH: Fiktionen und Placeboeffekte. Wie Produktdesigner den Alltag überhöhen
GERTRUD LEHNERT: Paradies der Sinne. Das Warenhaus als sinnliches Ereignis
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

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

IMAGE 6

- 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 SCHELKE: 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 J. 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

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

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 RODRIGUEZ: 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

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

FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit

FRANZ REITINGER rezensiert: Geschichtsdeutung auf alten Karten

FRANZ REITINGER rezensiert: Auf dem Weg zum Himmel

FRANZ REITINGER rezensiert: Bilder sind Schüsse ins Gehirn

KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: Politik im Bild

SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bilder auf Weltreise

SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bild und Medium

THOMAS MEDER rezensiert: Blicktricks

THOMAS MEDER rezensiert: Wege zur Bildwissenschaft

EVA SCHÜRMANN rezensiert: Bild-Zeichen und What do pictures want?

IMAGE 3

HEIKO HECHT: Film as dynamic event perception: Technological development forces realism to retreat

HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Ein Kapitel aus der psychologischen Optik

KAI BUCHHOLZ: Imitationen im Produktdesign – einige Randnotizen zum Phänomen der Ähnlichkeit

CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin

CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation

NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung

SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten

DAGMAR SCHMAUKS: Ringelschwanz und rosa Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft

KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R. J. SCHIRRA: Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

BENJAMIN DREHSEL: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation

EMANUEL ALLOA: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs

SILVIA SEJA: 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 medienpezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

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

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

KLAUS SACHS-HOMBACH / STEPHAN SCHWAN: Was ist »schräge Kamera«? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen

HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera: Thesen und Perspektiven

THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeley's »Lullaby of Broadway«

JÜRGEN MÜLLER / JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' The Lady from Shanghai (1947)