HEFT 03

IMPRESSUM

HEFT

Heft 03, Februar 2010 | www.meinheft.ch

Publikation des Verbandes der Schweizer Lehrerinnen und Lehrer für Bildnerische Gestaltung LBG-EAV

Redaktion: Mario Leimbacher, Verena Widmaier, Markus Kachel, Valeria Soriani

Kontakt/Inserate: Mario Leimbacher, Bergstrasse 38, CH-8165 Schöfflisdorf | lem@ken.ch, www.bildschule.ch |

Informationen für Inserenten: www.bildschule.ch/material.asp

Gestaltung: www.hoppingmad.ch

Verlag/Bestellungen: Verlag Pestalozzianum an der Pädagogischen Hochschule Zürich sowie bei der Redaktion.

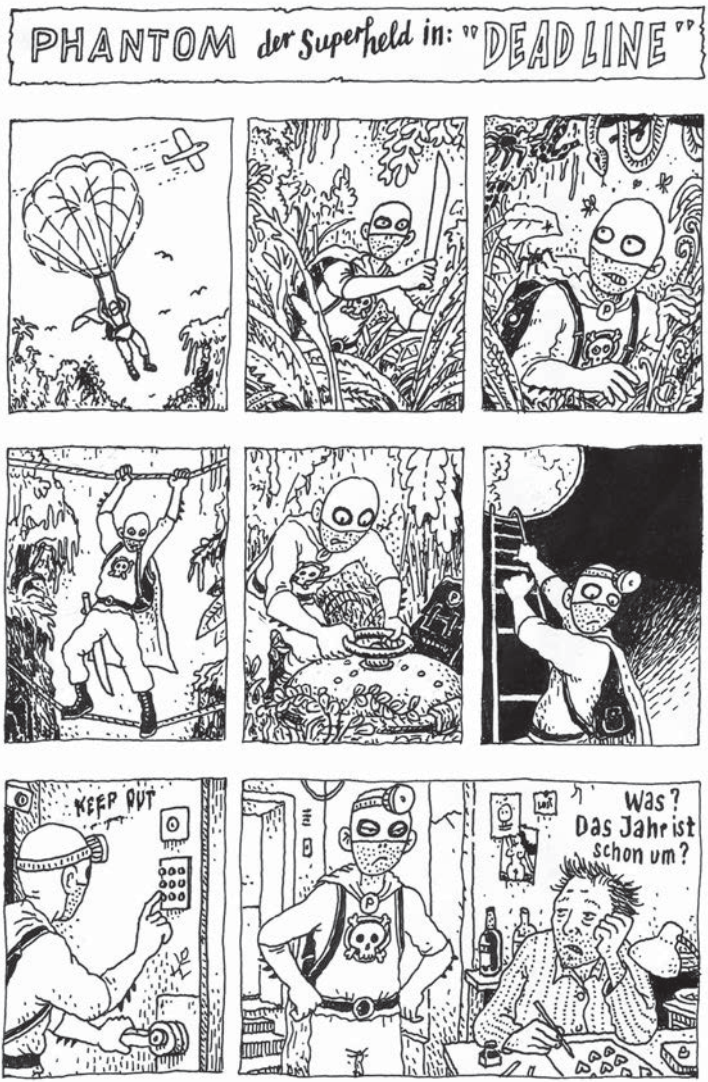
www.verlagpestalozzianum.ch | verlag@phzh.ch

Druck: Feldner Druck AG, Feldmeilen | Auflage: 1000

© alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren

«PHANTOM»

Thomas Ott, geboren 1966, lebt und arbeitet in Zürich als selbständiger Illustrator und Comiczeichner


PHANTOM der Superheld in: "DEADLINE"
KEEP OUT
Was? Das Jahr ist schon um?

INHALT

Impressum 2

Mario Leimbacher
Einleitung 9

Verena Widmaier
gesichtet 11

BILDVERHALTEN 17

Erwin-Josef Speckmann
Jede Kunst entsteht zweimal 19

Alexander Glas
«Der Streit um epistemologische Aspekte beim Bildgebrauch - Überlegungen zu einer Entwicklung des Blicks zwischen Einzelheit und Allgemeinheit». 41

Hans Roth
Tradition und Konvention – zum anderen Sehen in Kollektiv– und Individualgesellschaften 65

Dieter Maurer
Bildbedingungen? Bildgeschichte! 75

Mario Leimbacher
Die Bildfalle 91

Andreas Chiquet
Visual Literacy – Ein Verantwortungsanspruch in der Begriffsfalle. 153

Heinrich Lüber
Bilder? 183

BILDER 229

Verena Widmaier
..... 230

Markus Kachel
..... 252

BILDVERMITTLUNG 281

Barbara Bader
Die Verkehrte Welt: Bildkonzepte von Zweitklässlern im Spannungsfeld von Darstellung und Dargestelltem 283

Hans Ruedi Wehren
Guter Bild-Unterricht sorgt vor allem dafür, dass die Bilder immer gut sichtbar bleiben 301

Beat Frutiger
Das vergessene Bildmerkmal 319

Beatrice Hediger, Lea Simonetto, Sibilla Caflisch
Visuelle Eingriffe 347

Thomas Meyer
Aktion für ein kluges Zürich 356

Tamara Hauser, Andrea Henssler
«Visuelle Eingriffe im öffentlichen Raum» 358
Kommentar zum Praktikum ZHdK 360

Oliver Lanz
Kunstprojekt «KinGym»Bilder von Franz Gertsch mit Kinderaugen betrachtet 365

Hanna Schmid und Verena Widmaier
Einen Wald – wie darstellen? 373

Verena Widmaier
Yes or No Manor Werbung Tablaux Vivants 381

Manuel Pörtner-Hayoz
Das Magritte-Prinzip 387

Samuel Schütz
Wer findet ein gutes Bild gut? 393

Judith BossharT, Kantonsschule Stadelhofen Zürich
Was ist ein Bild? 399

Silvia Arbogast
Schöner Schrott 409

STAND DER DINGE 419

Roland Schaub
Notwendige Auftragserklärung für die Schule dank Lehrplan 21 421

Roland Schaub
Politisches Tauziehen um die Anerkennung der neuen Masterstudiengänge Art Education und Music Pedagogy 425

Edith Glaser
Promotionsverordnung Umsetzungshilfe – Fach Bildnerisches Gestalten 430

Verena Widmaier
Zu den Aktivitäten der Schweizerischen UNESCO-Kommission[1] und ihrer Projektgruppe «Kunst und Bildung»[2] 2009 436

NOTIZEN 463
Rezension 465
Vorschau auf Heft 04 471

MARIO LEIMBACHER

EINLEITUNG

«L'image n'existe pas!»
Was war zuerst, das oder das ? Die ärgerliche Frage, die uns schon als Kinder bereitete und uns zur Einsicht führte, dass es Fragen gibt, die sich nicht zufriedenstellend beantworten lassen, ist nicht weit von unserem aktuellen Thema entfernt. Die Suche nach den «Bildmerkmalen» führt unwillkürlich zur Frage nach dem Wesen des Bildes oder zum Versuch einer Definition des Bildbegriffes.

Wer sich mit allem Ernst an diese Fragen wagt und klare Antworten erwartet, landet mit grosser Wahrscheinlichkeit im Dickicht der Dornen vor dem .

Wer oft mit seinen Fragen in diesen Dornen gelandet ist oder dem die , rettet sich in philosophische Aussagen. Denn die Philosophie behauptet von sich, die Disziplin zu sein, die Frage nach dem Wesen des Bildes zu stellen hat. So stellt sie z.B. die die Frage danach, was wohl zuerst war, das Wort oder das Bild.

Die Arbeit am Bild in der gestalterischen Praxis und im Unterricht ist zu einem wesentlichen Teil eine Tätigkeit, die fraglos und ohne verbale Auseinandersetzung geschieht. Der bildnerische Prozess ist eng verknüpft mit dem Sehen, dem Wahrnehmen des Bildes wie des Raumes, sodass von einer visuellen Logik oder einer eigenen Reflektionsform gesprochen werden kann. In dieser Bildlogik oder Logik der Wahrnehmung wirken Fragen oft störend und verstörend.

Würden wir aber nicht auch Fragen stellen, die stören und die offensichtlich in eine Sackgasse führen, könnten wir die Möglichkeiten des Denkens und der Sprache nicht ausschöpfen. Wir würden vermutlich auch die Möglichkeiten des Bildes nicht umfassend erfahren.

In den Gesprächen, die neben den hier veröffentlichten Texten geführt wurden, wie auch in den Texten selber, kommen immer wie-

der die Vorbehalte und der Respekt zum Ausdruck, die der sprachlichen Begegnung mit dem Bild entgegengebracht werden.

Tendenziell nimmt man sich zurück und will die Bilder sprechen lassen. Zum Teil wirken die Aussagen dann fragmentarisch, fast provokativ hingeworfen. Andere Texte sind über Wochen und Monate immer wieder überarbeitet, verworfen, wieder neu komponiert und geglättet worden. In wenigen Beiträgen wird bewusst auf das Wort verzichtet. In unserer Praxis entwickeln wir vermutlich meist eine souveräne Sprache, die die gestalterische Arbeit begleitet, lenkt und unterstützt.

Die Frage nach dem Bild, dessen Rolle und Verknüpfungen in der Sprache und nach dem Sprengen dessen Grenzen wird immer brennender und komplexer. Sie berührt Narratives in der Bilddramaturgie, im Comic, Film und der Computeranimation wie auch Argumentatives in der technischen Bilderzeugung als wissenschaftliches Dokument. Nun bewegt sich die Aufmerksamkeit auch weiter zum Mentalen, zur bildhaften Vorstellung, zum Fokus auf die Wahrnehmung selber und zur Neurologie als einem weiteren Zugang zu unseren Sprachen, Wahrnehmungs- und Artikulationsformen.

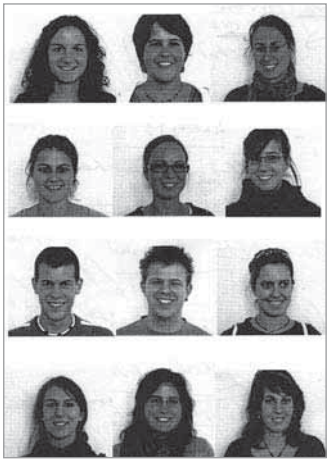
Was der Neurologe E.-J. Speckmann für das Kunstwerk sagt, gilt vielleicht auch für das Bild. Es existiert nicht. Es bildet sich (immerhin) zweimal. Einmal im Produktionsprozess, das andere Mal in der Rezeption. In jeder Begegnung mit dem Bild sind beide Aspekte verwoben, denn man kann ein Bild nur erkennen, wenn man es (zumindest mental) erzeugt. Weder im einen noch anderen lässt es sich isolieren und ist es ein objektivierbares Ding. Ausserhalb davon hat es weder Existenz noch Bedeutung.

Wenn wir nun im Heft 03 mit diesen Beiträgen Fragen, Erfahrungen und Beispiele zum Thema Bildmerkmale publizieren, bieten wir Ansätze und die Möglichkeit, mit teilweise unkonventionellen Schritten einen gemeinsamen Begriff zu erfahren und an ihm zu arbeiten.

Wir möchten hier und auch in den weiteren Ausgaben neben den konkreten Beispielen aus der Praxis immer auch Exkursionen in die theoretischen Disziplinen und Arbeiten ermöglichen.

VERENA WIDMAIER

GESICHTET



Zu Beginn des Semesters erhalte ich Bilder und Adressen der neuen Studierenden. Ich bin immer neugierig, wer da kommt und versuche mir gleich die Gesichter und Namen zu merken. Mit etwas Übung glückt mir das meistens.

Diesmal schaffe ich es nicht. Warum nur? Alle Studierenden lächeln mir gleich entgegen. Die Gesichter wirken wie erstarrt. Die Köpfe, die Arten ihrer Blicke und vor allem ihre Gesichtszüge scheinen identisch. Der Unterschied durch Frisuren und Brillen erleichtern mir das Merken nicht.

Wie sind diese Bilder bloss entstanden? Auf Nachfrage wird klar: Die Studienleiterin besitzt eine Kamera mit Smile Shutter Funktion! Die Kamera und die technischen Daten beginnen mich zu interessieren. Auf einem deutschen Grafikerforum finde ich diese Kommentare:

«Habe gestern bei einem Freund eine Sony Kamera gesehen, die automatisch auslöst, in dem Moment, in dem das Objekt der Begierde (der Mensch) lacht. Mich würde interessieren, ob diese Funktion nur bei Sony Kameras vorhanden ist und wie diese Funktion rein technisch umgesetzt wird.»

«Hallo Marcus, diese Funktion nennt sich Smile-Shutter (Sony) oder Smile Shot (Olympus). Sobald mehrere Personen auf dem Bild sind, müssen diese per Touchscreen erstmal ausgewählt werden. Eine Spielerei, die völlig überflüssig ist. Taugt zum

Beispiel nicht für ein Gruppenbild auf einem Gothic-Konzert. Da lacht nämlich keiner!»

«Hallo Marcus, also ein Automatismus, der automatisch bei Lachen auslöst, ist so was von überflüssig. Es liegt doch die Kunst im Fotografieren durch den Sucher zu schauen und den Moment abzuwarten, in dem man abdrückt, oder? Soll alles die Maschine übernehmen, wo bleibt da die Kreativität?»

Sony wirbt für das Produkt: «Seit kurzem sind die schlanken und äußerst eleganten Cyber-shot Kameras T200 und T70 mit der Smile Shutter-Funktion ausgestattet.

Die intelligente Technologie erkennt ein Lächeln im Gesicht der anvisierten Personen und löst die Aufnahme genau im richtigen Moment aus. Sie müssen den Auslöser einmal betätigen, um den Fokus einzustellen. Die Aufnahme wird automatisch ausgelöst, wenn die Personen im Bild lächeln.

Für noch bessere Ergebnisse sind die Kameras mit einer Gesichtserkennung ausgestattet, die den Fokus und die Belichtungseinstellungen automatisch anpasst. So entstehen scharfe, lebendige Porträts mit natürlichen Hauttönen.»

Der Smile Shutter fängt ein Lächeln ein, bevor es Ihnen entgeht

Das Foto wird erst ausgelöst, wenn die Person lächelt

Nur noch lächelnde Gesichter dank Cyber-shot mit Smile Shutter

Die neuesten Cyber-shot Modelle T2, T70 und T200 verfügen über die hervorragende neue Smile Shutter-Technologie, dank der Ihnen beim Fotografieren kein Lächeln mehr entgeht.

Drücken Sie einfach die Auslösetaste, sobald Sie die Gesichter im Display sehen, und das Foto wird erst dann ausgelöst, wenn die Personen zu lächeln anfangen. Das geht automatisch, und das Beste daran: Es macht Spaß!

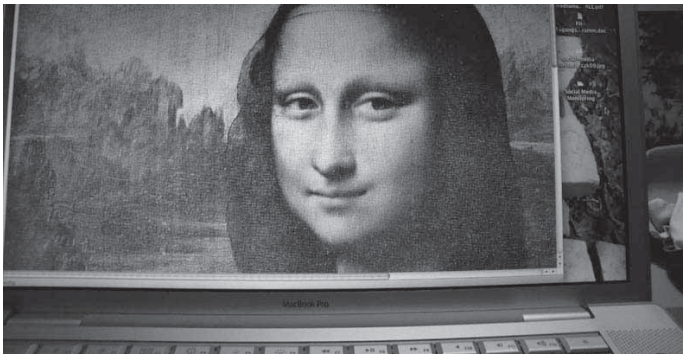
Lesen Sie also weiter, und finden Sie heraus, warum es dank des Smile Shutters um Sie her mehr lächelnde Gesichter gibt.

Ein kurzer Film zeigt die Funktion und ihre Handhabung vor: Bei richtiger Pose der Mundwinkel löst die Kamera das Bild aus.

Ich mache mir Gedanken über die typischen und formalen Merkmale des Lächelns. Um dem Technischen auch praktisch auf die Spur zu kommen, leihe ich mir die Kamera der Studienleiterin aus. Ich will das Programm testen. Wann löst die Kamera aus? Wann nicht? Ich habe die Idee, dass die Kamera auch beim Anblick der Monalisa auslöst. Und wie wäre es mit einem Wienerli auf dem Teller? Löst ein Smiley Icon auch aus? Muss es ein Menschliches Gesicht sein? Welche Grundmerkmale genügen, um die Kamera zum Auslösen zu bringen?

Natürlich möchte ich Ihnen meine Bildexperimente nicht vorenthalten. Von der Smileykollektion liess sich die Kamera nur auf das markierte Smiley ein.

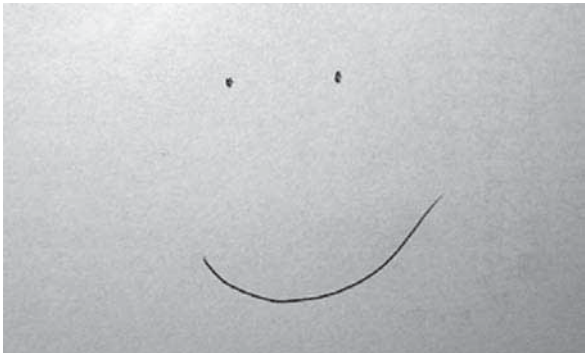
Die Monalisa erkannte die Kamera sofort!



Und das Wienerli auf dem Teller wurde auch zum digitalen Bild:

Die Emotion kommt über dieses Zeichen J zum Tragen. Es ist genauso ansteckend wie Gähnen und Weinen. Gelacht wird in der Regel, um die anderen zu beeinflussen.

Die Kamera kann zwischen spontanem Lachen und gespieltem Lachen nicht unterscheiden. Soviel steht fest: Von der psychologischen Seite her begreife ich die Geschichte wahrscheinlich nie. Von den Themen her, die soziale Systeme generieren, sind die



Grundmuster seit Anbeginn der Menschheit eingespielt: Das «Lachen» zum Beispiel als ein Zeichen für Zustimmung. Das Lachverhalten als spontaner Ausdruck von Freude und Zufriedenheit.

Die Signalwirkung des Lachens soll auch andere in eine positive Stimmung versetzen. Dennoch gibt es auch Lachen aus Neid, spöttisches Lachen, Lachen aus Schadenfreude, das Auslachen und das Lachen aus Verlegenheit oder weil es kitzelt.

Ich erinnere mich an eine Arbeit von René Pulfer aus den Anfängen der Videokunst in den frühen 80 er Jahren. René Pulfer zeigte sich selber in einer lächelnden Pose, gerade wie in der Rolle eines Fernsehansagers. Er beginnt nicht zu sprechen, sondern verharrt in der Lächelpose. Dieses Lächeln versucht er aufrecht zu erhalten. Die Betrachterin, der Betrachter des Videos erfährt, wie dieses Lächeln zu einer schmerzhaften Maske wird und wie es nach einer geraumen Zeit, mit Muskelzuckungen über das ganze Gesicht verteilt, zerfällt.

Kein Wunder, denn ein spontanes Lachen dauert in der Regel fünf bis sieben Sekunden, wie ich der Sonntagszeitung vom 11. Oktober entnehme. Nun, jetzt gibt es endlich ein Programm, damit uns das Lachen nie mehr abhanden kommt.

BILDVERHALTEN

5

MARIO LEIMBACHER

DIE BILDFALLE

Ausgangslage

Wir stehen in unserer beruflichen Tätigkeit an einer Schnittstelle zwischen Bildtheorie und Bildpraxis. Im Zusammenspiel von gestalterischer Produktion, verbaler Reflexion und Vermittlung sind wir herausgefordert zu überprüfen und anzuwenden, was sonst in isolierten Disziplinen entworfen wird. Sobald die gedankliche Auseinandersetzung über den konkreten Fall einer einzelnen Aufgabestellung im Unterricht hinausgeht und z.B. unser Selbstverständnis in der Bildung oder die Rolle der Bilder in der Gesellschaft berührt, geraten wir in ein unüberschaubares Feld von theoretischen Auseinandersetzungen. Einen Transfer herzustellen zwischen dieser Forschung, den dahinter stehenden Weltbildern sowie dem einzelnen, konkreten Bild und dessen Bewertung bedeutet, innerhalb der Disziplinen und Zugangsweisen gezielt Kanäle zu öffnen. So verstehe ich die folgenden Beobachtungen als eine gedankliche Exkursion und eine Rückmeldung aus der Position der Praxis und Vermittlung.

Meine Beobachtungen gründen einerseits auf alltäglichen und fachlichen Erfahrungen. Andererseits beziehen sie sich auf fachfremdes Wissen. Ich zitiere aus dem Basiswissen einzelner Fachbereiche wie der Biologie (Evolution des Auges) und Physik (Optik) sowie der Wahrnehmungsforschung. In unserem Fach sind die Schnittstellen zu diesen Disziplinen naheliegend. Meine aus den Beobachtungen naheliegende Schlussfolgerung ist, dass die traditionelle Bildwissenschaft in eine Falle gerät, die Bildfalle.

Einige der hier zitierten Aussagen stehen in einem Zusammenhang mit der Behauptung beinahe apokalyptischer Szenarien oder «Turns». Sie beziehen sich auf eine diagnostizierte Bilderflut und

den inflationären Umgang der Gesellschaft mit visuellen und elektronischen Medien, die wachsende Rolle der Bilder als Argumente der Wissenschaften sowie auf die Gewichtung des Bildes in einem Vergleich mit der Sprache im philosophischen und erkenntnistheoretischen Diskurs. Die Sprache als Gegenstand und traditionelles Mittel der Philosophie scheint unter Druck geraten zu sein. Es wird gesprochen vom «Iconic Turn» bei Gottfried Boehm, vom «Pictorial Turn» bei W.J.T Mitchell und von «Visualistic Turn» bei Klaus Sachs-Hombach, um einige der aktuellen Autoren im Bereich der Bildwissenschaft zu nennen. Die Autoren beziehen sich häufig gegenseitig auf die jeweiligen Aussagen sowie auf den vom Philosophen Richard Rorty beschriebenen «Linguistic Turn», in dem es um eine Differenzierung innerhalb der philosophischen Betrachtungsweisen und die sprachliche Bedingtheit der Erkenntnis geht, so auch um eine Befreiung vom Bildhaften (Metaphorischen) in der Sprache.

«Nicht Sätze, sondern Bilder, nicht Aussagen, sondern Metaphern dominieren den grössten Teil unserer philosophischen Überzeugungen. Das Bild, das die traditionelle Philosophie gefangen hält, ist das Bild vom Bewusstsein als einem grossen Spiegel, der verschiedene Darstellungen enthält – einige davon akkurat, andere nicht – und mittels reiner, nichtempirischer Methoden erforscht werden kann.» (Rorty, 1, S. 22)

Drei aus dem Feld der Bildtheorien herausgegriffene und aus meiner Sicht problematische Aussagen lauten:

> *Das Bild hat eine Bildlogik, die nur für das Bild gilt (Ikonik, Imdahl, Boehm).*
> *Das Bild ist ein (konventionelles) Zeichen (Semiotik, Eco).*
> *Das Bild kann als technisches Bild bildzerstörende Wirkung entfalten (Ikonoklasmusvorwurf, Boehm, Belting).*

Ich verstehe das Vorgehen des amerikanischen Kunst- und Sprachdozenten W.J.T. Mitchell in seinem Werk Bildtheorie als vorbildlich unsentimental, alles in diesem Themenkomplex vorerst in Frage zu stellen, um zu schauen, was dabei herauskommt, wenn

man fragt, beobachtet und mit Vorbehalten Schlüsse zieht. Auch Mitchell spricht von einem «Turn». Er nennt ihn den «Pictorial Turn». Er lokalisiert diesen im Sinne einer Panikattacke der traditionellen Kunstwissenschaften. Eine seiner acht Gegenthesen zu den «Mythen über Visuelle Kultur» lautet:

«Wir leben nicht in einem ausschliesslich visuellen Zeitalter. Der «Visual» oder «Pictorial Turn» ist eine wiederkehrende Trope, die eine moralische und politische Panik auf Bilder und sogenannte visuelle Medien ablenkt. Bilder sind bequeme Sündenböcke, und das verletzende Auge wird von der unbarmherzigen Kritik rituell ausgerissen.» (2, S. 323)

Bildungsbrüche

Als Kinder kritzeln wir, zeichnen und malen, wenn uns die Möglichkeit dazu geboten wird, oder wir gestaltet auch ganz autonom und ohne äusseren Antrieb. Wir entwickeln in den ersten Jahren eine souveräne Kompetenz in unseren spielerischen Bewegungen und Gesten, die unter anderem zu Spuren, Farben und Formen auf dem Format führen, das uns zur Verfügung steht. Ohne grössere Probleme sprengen wir auch dessen Beschränkungen und nutzen Boden, Wände und weitere Flächen unserer Umgebung für das zeichnerische und malerische Dokument. Gesten, Zeichen und Bilder werden selbstverständliche Folgen und Produkte unserer Artikulationslust.

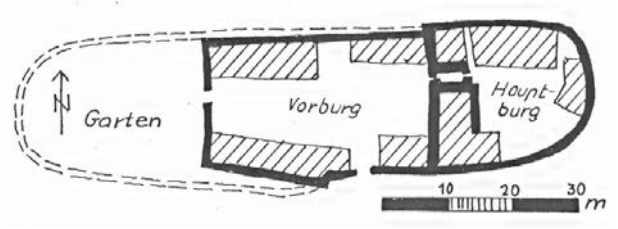
Neben dem architektonischen Raum, in dem die spielerische Nutzung in Form von Kritzeleien und Graffitis selten willkommen ist, bietet der urbane Raum für spontanes Gestalten nur sehr bescheidene Parzellen in Form von Zeichenpapier, Sandkästen, Spielplätzen und Freizeitanlagen, und sind die verbleibenden Freiräume wie Bäche, Wälder, Strände und andere Zonen immer noch beliebte, aber kaum mehr alltägliche Gestaltungsräume.

Im ursprünglichen Drang nach Gestik, nach Bewegung, Selbstdarstellung und spielerischer Kommunikation werden keine wesentlichen Unterscheidungen der Medien gemacht. Das Bauen einer Burg im Sand und das zeichnerische Bilden einer Burg auf dem Papier wird höchstens graduell und nicht prinzipiell unter-

schieden. Im Erlebnis werden die begehbare Burg, die Plastikburg oder die gezeichnete Burg nicht als unterschiedliche Wirklichkeiten verstanden, sondern als ein einziges Motiv. Gesten, Bewegungen, Klänge, Geräusche, erzeugte Spuren, Spielgegenstände, Zeichen und Bilder werden in nahtlosen Übergängen genutzt oder erzeugt. Die Zeichnung einer Burg ist nicht das Zeichen für eine bestimmte, realere Burg, sondern ist eine real erlebte Burg, die mit ein paar Strichen auch wieder zerstört werden kann.

Erst mit der schulischen Struktur und Alphabetisierung beginnt die Trennung der Handlungs- und Artikulationsformen in Zeiten und Orte, in Unterrichtsgefässe, die von spezifischen Themen und Medien besetzt werden. Mit der schematischen Darstellung einer Burg im Unterricht wird diese nicht mehr primär belebt und erlebt, sondern verstanden. Ziel des Unterrichts scheint in erster Linie objektive Distanz und Vergleichbarkeit. Die Burg wird zersetzt in einzelne, bezeichnete und nummerierte Teile. Die Burg besteht nicht mehr aus Steinen und Rittern, sondern aus Begriffen, die Elemente eines Verständnismusters sind, das sich über alles legen lassen sollte. Zeichen und Bezeichnetes beginnen sich voneinander zu lösen und das erlebte Motiv verblasst. Der Prozess kann als Bruch zwischen einer phänomenologischen zu einer zeichentheoretischen Behandlung des gestalteten Objektes, so auch des Bildes betrachtet werden. Das Bild der Burg behält, da es aber immer einen Rest von Wirklichkeit erfahren lässt, in seiner Einmaligkeit und Präsenz gegenüber der beschriebenen Burg etwas leicht Suspektes.

Auf der einen Seite entwickeln sich in einer deutlichen Dominanz Buchstabe, Wort und Zahl, auf der anderen Seite die im Ver-



gleich unstrukturierten und unsystematisch genutzten weiteren Medien und Artikulationsmöglichkeiten. Es entwickelt sich in kürzester Zeit eine Unterscheidung zwischen den «starken» Fächern mit klaren Regeln und Funktionen und den «schwachen» Gebieten, wo die Freiheiten oder die Unverbindlichkeit in den Lehrplänen Spiegel der Unsicherheiten über ihre Bedeutung für die Entwicklung und Bildung darstellen.

Gestalterisches Spiel und bildnerische Artikulation verblassen. Das Bild als ein zentrales Element für Information und Wissenserwerb wird einerseits in den Medien, in den schulischen Fächern und Themen immer präsenter, andererseits wird es im Bereich der produktiven Tätigkeit ausgeblendet. Mit der spontanen und spielerischen Bildproduktion hört das Kind in den meisten Fällen vor der Pubertät auf. Dem Gestalten genügt das alleinige Angebot eines Freiraumes nur noch selten, sondern Erfolgserlebnisse und Anteilnahme mit und an den Produkten begleiten, ermöglichen und provozieren deren Fortbestand. Vorbilder, Anleitungen und Förderung werden gesucht um die nächsten Entwicklungsschritte zu machen. Die produktiven bildnerischen Fähigkeiten verkümmern und das bis zu diesem Moment Erarbeitete genügt dem mit Vergleichen beginnenden Jugendlichen sowie dem erziehenden und bildenden Umfeld nur noch schwer. Bilder werden mit anderen Bildern verglichen und bewertet. Techniken und Fertigkeiten werden als massgebende Werte erfasst und kommuniziert. Die gestalterische Produktion wird mit Lernen, handwerklichem Üben und formalem Können verbunden, mit der komplexen Beherrschung eines perspektivischen und illusionistischen Raumes. Ein Rest des gestischen Kritzelns des Kindes und des in sich versunkenen Zeichnens verbleibt in der Schrift als letzte Form von Spurenlegung, allenfalls in insgeheim entwickelten Tags und Graffitiversuchen. Die Möglichkeit des Bildes als eine Form der Reflexion und Artikulation wird aufgegeben. Diese Kompetenz wird nun an die wenigen Begabten delegiert, die sich mit schönen Zeichnungen oder krassen Graffitis profilieren können, die nun mit ihren professionellen Spuren die mediale oder architektonische Umgebung

beliefern und prägen. Die Welt des Bildes besteht nicht in einem kommunikativen Gleichgewicht.

Bildnerisches Gestalten erhält mit diesem Bruch den mystifizierenden Nimbus der Kunst mit der Voraussetzung der Gabe, des Genies, oder bekommt den abwertenden Geschmack des Hobbys und der Freizeitbeschäftigung. Das Gewicht kommunikativer und forschender Kompetenz verlagert sich einseitig auf Schrift und Sprache und damit, wie sich zeigen wird, auf eine stärker von Konventionen und lernbaren Strukturen geprägten Kulturtechnik.

Eine Kulturtechnik im engen Sinn ist eine menschliche Artikulationsform, die sich selber, ihre Systematik und Wirkung zum Thema machen kann. Die zentralen Kulturtechniken in diesem Sinn sind Sprache (Wort), Visualistik (Bild), Akustik (Musik), Gestik (Mimik, Tanz) und die möglichen und etablierten Kombinationen. Neben allen anderen gesellschaftlichen Klassen entwickelt sich hier ein Zweiklassensystem der Kulturtechniken, auf der einen Seite die mit dem Mythos umrankten Künstler und Gestalter, die die Gesellschaft mit den von ihr reflexartig rezipierten Artikulationen beliefern, auf der anderen Seite diejenigen, die sich zurücknehmen, das Interesse an der gestalterischen Artikulation und dem visuellen Ausdruck verlieren und von sich vorschnell behaupten, sie seien nicht begabt.

Im Gegensatz zu der gebräuchlichsten Kulturtechnik, dem Lesen und Schreiben, dem Reden und Zuhören, also der sprachlichen Kommunikation, die nicht so präsente visuelle Spuren erzeugt, ist der Umgang mit Bildern einseitig. Er entwickelt sich zu einer rein rezeptiven Kompetenz und es stellt sich die Frage, ob dies als Kulturtechnik im engen Sinn zu bezeichnen ist, da der Laie nicht die Möglichkeit hat, vergleichbar mit Sätzen, nach Bedarf Bilder in einem bewusst gesteuerten Prozess zu erzeugen. Bilder und bildhafte Elemente im Kontext der Kommunikation, der Medien und Werbung scheinen einfach lesbar, da sie nichts anderes als das zeigen, was wir auch aus der natürlichen visuellen Erfahrung kennen. Bildung, Wissenschaften und Wirtschaft gehen davon aus, dass Bilder einfach und reflexartig lesbar sind, warum sollte man also die Menschen ausbilden, Bilder zu lesen und zu produzieren?

Ist dieser bildnerische Analphabetismus, den man analog zum Analphabetismus Anikonismus nennen kann, eine logische und notwendige Folge der Arbeitsteilung und Spezialisierung oder ein Bruch und Fehler im Bildungskonzept?

Bild und Sprachverhalten

Der beobachtete Bruch innerhalb der Erziehung und Bildung bezüglich des Umgangs mit dem Bild, der in den ersten Schuljahren geschieht, führt konsequent zu weiteren Brüchen innerhalb der Spezialisierung und Berufsausbildung. In den aussergewöhnlichen Rollen, die die Kunst und das Bild als Studiengebiete und als gesellschaftliche Themen einnehmen, entwickelt sich ein Mythos, der sich unter anderem im unkoordinierten Nebeneinander eines produktiven und eines theoriebildenden Teils des Gegenstandes äussert. In den Bildtheorien und philosophischen Texten, die ihrem Erstaunen über die menschliche Fähigkeit der Bildwahrnehmung Ausdruck geben, wird die menschliche Fähigkeit und Praxis der Bildproduktion kaum differenziert beschrieben und damit ausgeblendet.

Ein zwingender Austausch zwischen den Institutionen, die Theoriebildung und Forschung betreiben sowie der Praxis Bildnerischer Gestaltung, Kunst und Vermittlung hat keine Tradition. Eine Überprüfung entstehender und vorhandener Theorien in der Praxis oder die Vermittlung von Erkenntnissen aus Forschungsvorhaben für die Praxis ist nicht institutionalisiert und es bleiben, falls sie vorkommen, freiwillige und partielle Ereignisse. Die Heterogenität der Anforderungen einerseits an praktischer Bildkompetenz und andererseits an theoretischem Wissen erlaubt es den verschiedenen Institutionen und Personen, eigene und möglicherweise ganz eigenwillige Bildtheorien zu entwerfen, in denen sich der oben beschriebene Bruch in Form von Kategoriefehlern und mystifizierenden Übertreibungen äussert. Das Gestalten von Bildern scheint weitgehend ohne theoretische Grundlagen und das Entwickeln von Bildtheorien ohne bildnerische Praxis auskommen zu können.

Die Arbeit am und der Weg zum Bild bleibt der Kunstwissenschaft ein Mysterium, das mit der rätselhaften Umschreibung «auf irgendeine Weise» von Gottfried Boehm treffend bezeichnet wird:

«Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie an Binnenereignissen einschliesst. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler *auf irgendeine Weise optimiert.*» (3, S. 30)

Lambert Wiesing (Professor für Vergleichende Bildtheorie in Jena) spricht in seinen «Studien zur Philosophie des Bildes» von einem ungelösten Menschheitsrätsel: «Man muss es mit aller Deutlichkeit sagen: Wie ein Bildträger in der Lage ist, das Bewusstsein eines gegenwärtig sich präsentierenden Bildobjektes beim Betrachter zu erzeugen, ist zumindest derzeit unerklärlich – und das ist auch nicht sehr verwunderlich, denn hätte man eine Erklärung, so hätte man nichts Geringeres als eines der grossen Rätsel der Menschheit gelöst.» (11, S. 52)

Hans Belting schreibt im Vorwort des Bandes «Der zweite Blick» (4): «Es gibt noch keine Bildwissenschaft, die eine integrative Wirkung auf Disziplinen ausüben könnte, die heute die Bilder zu ihrem Thema machen. Es gibt ebenso wenig eine Bildergeschichte, so wie man von einer Kunstgeschichte reden kann.»

Auch Klaus Sachs-Hombach beschreibt die Situation einer Bildwissenschaft skeptisch: «Nach wie vor ist es jedoch unklar, in welchem Masse wir in der Lage sein werden, die wesentlichen Eigenschaften und Funktionen der Bildverwendung nach wissenschaftlichen Standards zu erfassen. Es ist, mit anderen Worten gesagt, nach wie vor unklar, ob bzw. in welchem Sinn von Wissenschaft es eine (evtl. der Sprachwissenschaft vergleichbare) Bildwissenschaft überhaupt geben kann.» (5, S. 10)

Der Philosoph Hans-Georg Gadamer ist, was das Erklären von Kunstwerken betrifft, sehr vorsichtig.

«Die Dialektik von Frage und Antwort kommt hier nicht zum Stehen. Vielmehr zeichnet es das Kunstwerk geradezu aus, dass

man es niemals ganz versteht. Das will sagen, dass man, wenn man an es fragend herantritt, nie eine in der Weise endgültige Antwort erhält, dass man nun <weiss>.» (…) «In Wahrheit kommt es darauf an, den Abstand der Zeit als eine positive und produktive Möglichkeit des Verstehens zu erkennen. Er ist ausgefüllt durch die Kontinuität und des Herkommens und der Tradition, in deren Lichte uns alle Überlieferung sich zeigt. Hier ist es nicht zu wenig, von einer echten Produktivität des Geschehens zu sprechen.» (6, S. 63)

Um das Wesen des Bildes zu beschreiben, wird in den kunst- und bildtheoretischen Schriften das Bild oft in einen Vergleich mit der Sprache gebracht. Das Bild funktioniere nicht prädikativ und chronologisch wie die Sprache, sondern situativ und simultan (Boehm). Gleichzeitig wird es als Phänomen beschrieben, das von der Wahrnehmung der realen Welt prinzipiell zu unterscheiden ist. Das Bild liegt für viele der Theorien als Gegenstand einer eigenen Kulturtechnik ausserhalb der rational und zeichentheoretisch fassbaren Sprache sowie dem natürlichen Verhalten. Je nach Fakultät und Disziplin werden dem Bild unterschiedliche Muster zugeordnet. Einerseits wird der zeichenhafte und der mediale Charakter des Bildes hervorgehoben, also dass das Bild etwas mitteile und kommunikativ sei. Andererseits wird dem Bild Unhintergehbarkeit und eine innere, beschreibbare Logik zugesprochen.

Wer etwas vergleichen und einander gegenüber stellen will, muss das zu Vergleichende «in gleicher Distanz» zu sich halten können, was eine banale Voraussetzung für Objektivität ist. Für diese Tätigkeit braucht der Vergleichende ein neutrales Instrument, also etwas Drittes, mit dem gemessen und verglichen wird. Diese Bedingung ist im Fall einer analytischen Untersuchung nicht erfüllbar, denn als Vergleichende befinden wir uns mit der Frage nach den Ähnlichkeiten, Unterschieden und den Antworten darauf in einem diskursiven Sprachvorgang. Wir vergleichen etwas mit dem Instrument des Vergleichens selber, was kaum vernünftige, resp. einer wissenschaftlichen Fragestellung entsprechende Antworten

erzeugen kann. Wer sich also mit Fragen an das Bild wagt, befindet sich immer in einer bestimm- und darstellbaren sprachlichen Position und vergleicht aus dieser Warte. Die Sprache als Instrument des Denkens gerät hier an eine Grenze.

In einer philosophischen, sprachwissenschaftlichen oder ästhetischen Fragestellung richtet sich die Aufmerksamkeit auf das Bild als Element einer Kulturtechnik. Es wird damit in der Kulturtechnik der Sprache die Kulturtechnik des Bildes behandelt. Da davon auszugehen ist, dass unsere Kulturtechniken nicht künstliche und unabhängige Zeichensysteme sind, sondern sich bedingen und überlagern, verlangen diese Abhängigkeiten, sich dieser Ausgangslage bewusst zu sein, damit man sich nicht von der eigenen Rhetorik überzeugen lässt und der Illusion erliegt, dass die entstehenden Muster mehr über die behandelte als die behandelnde Kulturtechnik sagen.

Da man nicht alle Fragen aufs Mal stellen kann und nicht in einer Aussage alles beantwortet, also eben nicht bildhaft arbeitet, wird in den Fragestellungen je nach Frageform ein anderer Aspekt des befragten Gegenstandes hervorgerufen. Man ritzt sozusagen mit den Fragen durch die Frageform (was, wie, warum, womit?) jeweils an einen anderen «Ort» des Bildes und erhält dementsprechend andere «Klagelaute». Damit sich die ansammelnden Aussagen nicht im Kreis drehen, wiederholen oder widersprechen, werden die Fragen systematisch gestellt. Man drängt mit den Fragen und Aussagen in eine Richtung, denn man will eine Hypothese belegen und so den Leser zu denselben Schlüssen verführen. Die Systematik dieser Fragestellungen kann in Modellen abgebildet werden. Diese Modelle sagen damit aber mindestens so viel über die Sprache und Methode aus als über das Befragte. Sie sind eigentliche Modelle oder Bilder eines Sprachverhaltens.

Vergleich
Kann man sich vorstellen, das Denken zu erforschen ohne zu denken? Oder die Sprache zu untersuchen ohne Sprache anzuwenden?

Man müsste sich also, um Bild und Sprache in einen Vergleich setzen zu können, ausserhalb von beidem befinden, in einem sprachlosen, meditativen Zustand oder einer weiteren Kulturtechnik. Da dies nicht ein analytischer Zustand ist, also nicht zu irgendwelchen Aussagen führt, kann man höchstens davon ausgehen, dass man sich im Sprachlichen wie im Bildhaften in einem Gleichgewicht befindet, dann wäre ein Vergleichen ein akzeptables Vorgehen. Damit hätte man aber beide Kulturtechniken schon als Vor- und Rückseite einer Münze, als unlösbar verknüpft akzeptiert. Man müsste damit das Metaphorische und Bildhafte als wesentlichen Aspekt der Sprache verstehen, das Sprachliche aber auch als wesentlich für das Bild.

Wenn die Sprache das Bild behandelt, zerreisst das Bild im chronologischen Vorgang des Sprachflusses. Es wird in der Analyse zersetzt in ein System von Aspekten und eine Folge von Schichten oder Elementen. Das Bild hat keine Chance, im Fokus des analytischen Sprachflusses bestehen zu bleiben. Es wird unwiderruflich in einem semiotischen Zeichenmodell zerstört, wie es die anschliessend zitierten Modelle von Panofsky oder dem Beispiel aus dem gestalterischen Unterricht darstellen.

Das Erstaunliche und für die Kunst- und Bildwissenschaft dermassen Ätzende ist jedoch, dass wenn man das Bild in seinem Monolog zerfetzt und ihm die Augen ausgerissen hat (Mitchell), es einen immer noch unentwegt anstarrt. Es bleibt stoisch bestehen. Im äussersten Fall, wenn die Sprache vor dem Illusionismus des Bildes versagt, greift man wieder zum (zumindest verbalen) Ikonoklasmus, um die Zerstörung zu vollenden.

Sprachkolonialismus

Es wäre ignorant zu bestreiten, dass viele Texte der Kunst- und Bildwissenschaft hoch spannend sind, wesentliche Erkenntnisse über die Kunst und die einzelnen Werke vermitteln. Diese Kunstwissenschaft kann über Kunstwerke wie über deren Rolle für den Menschen bemerkenswerte Aussagen machen. Die Autoren sagen aber oft auch viel aus über sich selber und die angewendeten Methoden. Viele von ihnen sind sich ihrer seltsamen Position bewusst und stellen sich und auch die Wissenschaftlichkeit ihres Fundamentes in Frage.

«Blickt man sich in der einschlägigen Forschung um, so fragt man sich, ob der Streit um die allein selig machende Bildwissenschaft nicht die Bilder aus den Augen verliert und statt dessen DAS BILD, das es in der Praxis gar nicht gibt (ebenso wenig wie DEN TEXT), zu einem Diskursfetisch macht.» (Hans Belting in «Bilderfragen», 7, S. 11)

In anderen Aussagen kommt aber deutlich eine Form des innerkulturellen Kolonialismus zum Vorschein. Die Kunstwissenschaftler sehen sich als eine Art Urwaldforscher (Trapper, Iconic Trap), die sich in den Urwald der Bilder begeben wie einen letzten Teil einer unerforschten Welt, eines weissen Flecks auf der Landkarte. Sie begeben sich mit ihren theoretischen Werkzeugen wie mit einer Taucherausrüstung in eine Unterwasserwelt, in der man sich aber auch ohne Taucherglocke gut zurechtfinden kann. Dass es ohne theoretische Taucherglocke geht, beweisen all die chaotisch agierenden und wilden Bildproduzenten, die Eingeborenen, die seit langem die Hirnwindungen der Theoretiker mit ihren Bildprodukten infiltriert und besetzt halten. Es ist witzig zuzusehen, aber auch tragisch. Im inszenierten Briefwechsel zwischen Gottfried Boehm und W.J.T. Mitchell nehmen beide diese Position hoffentlich nicht ganz so ernst.

«Als ich schliesslich Deine Arbeiten gelesen und Dich auch persönlich kennen gelernt habe, gewann ich den Eindruck, als hätten sich zwei Waldläufer (Trapper) getroffen, die den gleichen, kaum bekannten Kontinent der bildlichen Phänomene und der Visualität durchstreift hatten, um da und dort Messpunkte

anzulegen, ihn als wissenschaftliches Terrain neu zu erschliessen, bevor sie dann, wie es sich in dieser Art von Erzählung des Typs «Lederstrumpf» gehört, ihre jeweiligen Wege weitergehen.» (Gottfried Boehm in «Bilderfragen», 7, S. 28)

Es geht mir ein wenig wie einem Eingeborenen, der dem seltsamen Treiben der Safarijäger zusehen muss. Ich weiss nicht, ob ich lachen oder heulen soll.

Innerhalb der Bild- und Kunstwissenschaften erscheint Erwin Panofsky als eine Ausnahme, da er eine Systematik der Deutung von Werken der Kunst entworfen hat, die heute noch angewendet und oft zitiert wird. Die Zitate von Panofsky stammen aus den Werken «Sinn und Deutung in der bildenden Kunst» (8) und «Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft» (9).

Die folgende tabellarische Gliederung wurde von Panofsky im Laufe der Zeit in mehreren Schritten differenziert und spiegelt eine Systematik der Betrachtung von Werken der bildenden Kunst. Für die Betrachtung profaner oder alltäglicher Bilder und die Bildbetrachtung im Unterricht kann die Systematik ebenfalls verwendet werden, sie müsste aber, wie ich es unten vornehme, begrifflich anders gewichtet werden. Im Schema von Panofsky ist von oben nach unten eine schrittweise Abstufung von einer phänomenologischen zu einer dokumentarischen Deutung zu erkennen. In einer älteren Fassung spricht er auch von den Schichten Phänomensinn, Bedeutungssinn und Dokumentsinn. In der ersten und obersten Stufe (I) werden die Formen und Farben innerhalb des Bildes, soweit das möglich ist, als dargestellte oder abgebildete Gegenstände identifiziert. Der Bedeutungssinn (II) kann anschliessend die erkannten Gegenstände, Personen oder Situationen z.B. einer historischen, religiösen oder literarischen Erzählung zuordnen. Mit dem Dokumentsinn (III) wird das Bild und die Art der Darstellung im historischen und kulturellen Kontext erläutert. Wie Felix Thürlemann im Band Bildtheorien (10, S. 214) ausführt, war es nicht Panofskys primäre Absicht, mit diesem Modell ein Interpretationsrezept zu liefern, sondern sozusagen eine Mechanik und damit die auch die Beschränktheit des Interpretationsvorganges

zu beschreiben.

«Ich habe in einer synoptischen Tabelle zusammengefasst, was ich bis hierher deutlich zu machen versucht habe. Aber wir müssen in Erinnerung behalten, dass die säuberlich geschiedenen Kategorien, die in dieser synoptischen Tabelle drei unabhängige Bedeutungssphären anzuzeigen scheinen, sich in Wirklichkeit auf

Interpretationsmodell nach Panofsky			
Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I Primäres, oder natürliches Sujet – (A) tatsachenhaft, (B) ausdruckshaft–, das die Welt künstlerischer Motive bildet	Vor-ikonographische Beschreibung (und pseudoformale Analyse)	Praktische Erfahrung (Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen)	Stil-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden)
II Sekundäres oder konventionales Sujet, das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet	Ikonographische Analyse	Kenntnis literarischer Quellen (Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen)	Typen-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden histo rischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden)
III Eigentliche Bedeutung oder Gehalt, der die Welt ‹symbolischer› Werte bildet	Ikonologische Interpretation	Synthetische Intuition (Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes), geprägt durch persönliche Psychologie und ‹Weltanschauung	Geschichte kultureller Symptome oder ‹Symbole› allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Beding ungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden)

Aspekte eines Phänomens beziehen, nämlich auf das Kunstwerk als Ganzes, so dass bei der eigentlichen Arbeit die Zugangsmethoden, die hier als drei unzusammenhängende Forschungsoperationen erscheinen, miteinander zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozess verschmelzen.» (8, S. 49)

Panofsky macht selber bezüglich der systematischen und iso-

Modell der Bildbeschreibung in der Kunstvermittlung			
Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
Physische und mediale Präsenz, Produktions- Entstehungs- und Vermittlungsbedingung des Werkes	Technische, handwerkliche und mediale Beschreibung	Technische, handwerkliche und mediale Praxis	Medienspezifische Vergleichsmöglichkeiten
Formale und stilistische Merkmale (Form und Farbe, medienspezifische Eigenheiten)	Formale Beschreibung (Form und Formdeutung, Stilgeschichte)	Fähigkeit der Abstraktion in Praxis wie Anschauung (Nicht-Gegenständliche Betrachtungsweise gegenständlicher Darstellungen)	Geschichte der Kunst seit der Renaissance und Geschichte der Abstrakten und Konkreten Kunst
Inhalt, Botschaft, Bedeutung, Ausdruck und Kontext des Werkes	Interpretation des Inhaltes, des Verwendungszwecks, der Motive und Ausdrucksfähigkeit	Empathie, Nachvollzug der bildnerischen Ausdruckspotentiale Eigene bildnerische Ausdrucksfähigkeit	Einsicht in disziplinspezifische Diskurse. (Wie wird innerhalb der bildnerischen Gestaltung auf vergangene und aktuelle Erscheinungen verwiesen)

lierten Anwendung der gesonderten Deutungsschichten Vorbehalte, wie das Zitat verdeutlicht. Er sieht das Verhältnis seines Schemas zum beschriebenen Kunstwerk in einem Vergleich mit einem geografischen Gradnetz zur realen Landschaft. Es ist also ein Modell zur Orientierung innerhalb der Beschäftigung mit dem Bild und nicht als ein Rezept zu betrachten.

Im Schema von Panofsky wird die mediale und handwerkliche Beschreibung eines Werks vernachlässigt, da es ihm in erster Linie um klassische Werke der Bildenden Kunst geht. Es erscheint bei ihm also keine Unterscheidungsmöglichkeit z.B. zwischen einem Fresko oder einem Ölgemälde auf Leinwand. Dafür wird zwischen der Identifikation dargestellter Gegenstände (II) und der kulturellen Einbettung (III) unterschieden.

Für eine praxisnahe Betrachtung und Beschreibung eines Bildes ist es jedoch zentral, ob es sich um eine Tuschzeichnung, um eine Fotografie oder eine computergenerierte Grafik handelt. Im aktualisierten Modell rücken damit der Produktionsprozess und die medialen, materiellen wie ökonomischen Bedingungen stärker ins Blickfeld.

In der Vermittlung der beschreibbaren Bildaspekte liegt die Gewichtung weniger auf der ikonologischen Deutung, dem kunsthistorischen Fokus und diesem spezifischen Wissenshintergrund, sondern auf den individuellen und handwerklichen Bedingungen der Bildproduktion, der Reflexion des Verhältnisses zwischen dem Wahrgenommenen, dem Empfundenen und dem im Bild Erscheinenden. Die physische Präsenz des Bildes als Gegenstand, dessen Entstehungsbedingungen und die medialen, technischen Aspekte selber erhalten damit ein grösseres Gewicht als die kunsthistorische Einbettung. Das untere Schema ist eine Anpassung Panofskys Modell auf unsere Praxis.

Die in unserem Unterricht oft verwendete Dreigliederung der Bildanalyse in die Sinnschichten Medium, Form und Inhalt bewirkt eine insgesamt eher phänomenologische Beschreibung. Sie setzt kaum historisches Wissen voraus, sondern mediale, formale und ikonografische Erfahrung. Ikonologische Beschreibungen setzen den Gegenstand in einen historischen und kulturellen Kontext

und behandeln ihn damit als Objekt in einem weiteren «Bild». Mit dieser Einbettung und Behandlung als historisches Dokument geschieht eine Aufwertung im Sinne eines wissenschaftlichen Beweisstückes, aber eine Entwertung als einmalige Artikulation eines Menschen.

Das Schema nach Panofsky entspricht damit einem Teilbereich des dreigliedrigen Zeichenmodells des sprachlichen Zeichens der Semiotik nach Peirce. Dort wird unterschieden zwischen Zeichengestalt, Vorstellung und Bedeutetem. Das Bedeutete wird im Bereich der Pragmatik als einem Teilgebiet der Semiotik, also dem konkreten Fall und Umgang differenziert. Auch in der Semiotik wird bei der Ebene der Zeichengestalt keine Unterscheidung zwischen formaler und medialer Beschreibung gemacht, also z.B. zwischen Zeichenträger (Papier und Tinte) und Form (Typografie), denn ob ein Wort mit Tinte auf Papier oder als Neonschrift erfahren wird, scheint für das Verständnis des Textes keine Rolle zu spielen. Beim Bild fallen dafür Bedeutung und Vorstellung zusammen, da im Erleben des Bildes nicht zwingend an etwas Externes gedacht wird, auf das das Bild verweist.

Die Vergleichbarkeit der Modelle der Bildanalyse zum Modell des Zeichens in der Semiotik verdeutlicht, dass das Muster dieses sprachlichen Verhaltens überall in Erscheinung zu treten scheint, wo ein Gegenstand der Wahrnehmung systematisch untersucht und beschrieben wird. Das dreigliedrige Modell kann als eine Grundstruktur sprachbedingter Systematik verstanden werden, die aber in der Praxis in unzähligen Varianten und Gewichtungen vorkommt. Die Sinnschichten Medium - Form - Inhalt oder Material - Erscheinung - Funktion finden sich auch in den umgangssprachlichen Formeln Hand - Herz - Kopf sowie Körper - Seele - Geist oder weiterer Trinitätsmodelle wieder.

Erst eine konsequente und radikale Aufspaltung eines Wahrnehmungsinhaltes in die semantischen Schichten ermöglicht eine Lösung von Form und Inhalt und damit eine Digitalisierung (Übertragbarkeit) des Wahrgenommenen. Bestünde die Aufgabe einer Bildbeschreibung einzig darin, dass der Leser der Beschreibung, ohne das Bild vor den Augen zu haben, dieses wieder vor

sich sieht, wäre eine lineare, «sprachliche» Auflistung aller Helligkeits- und Farbinformationen am exaktesten und entspräche damit einerseits der Auflistung der optischen Eindrücke der Fotorezeptoren der Netzhaut oder der Pixel eines digital gespeicherten Bildes. Jede weitere Form der Beschreibung würde sich erübrigen, wenn der Leser über dieselben Erfahrungen und dasselbe Wissen wie der Beschreibende, also über dieselbe Konditionierung verfügen würde, die Formen also mit denselben Bewertungen als bekannte Situationen und Gegenstände identifiziert. Darüber hinausgehende Aussagen wären Beschreibungen des subjektiven Erlebens und Interpretierens.

Das heisst aber nicht, dass damit die sprachlichen Möglichkeiten auf dieses Schema beschränkt sind und sich darin erschöpfen. Das heute im Unterricht bekannte Vorgehen einer nichtanalytischen Beschreibung vor dem Bild, bei dem die Beobachtungen, Empfindungen und Erlebnisse ohne das Ziel einer systematischen Deutung und Analyse notiert und ausgetauscht werden, vermeiden die offensichtliche Aufspaltung des Prozesses in Interpretationsebenen. Die Beschreibung dessen, was im Wahrnehmenden selber dem Wahrgenommenen gegenüber geschieht, produziert einen eher dialogischen oder aufzeichnenden Text, der möglicherweise Aspekte der Motive und des Produktionsprozesses und damit auch die zeitlichen Dimensionen des Bildes aufgreifen kann. Diese phänomenologische Methode richtet den Fokus auf den Wahrnehmenden und den Wahrnehmungsprozess.

Ähnlichkeit als Bildkriterium

Ähnlichkeit wird in der alltäglichen Verwendung aber auch in einzelnen wissenschaftlichen Bilddefinitionen als ein zentrales, wenn nicht sogar wichtigstes Bildkriterium betrachtet. Man spricht dabei von der Ähnlichkeit zwischen dem Bild auf der einen Seite und dem dargestellten Objekt auf der anderen Seite. Man stellt sich dabei zwei unterschiedliche, reale Gegenstände vor.

Lambert Wiesing definiert Ähnlichkeit in seinem Text «Artifizielle Präsenz» mit folgendem Satz: «Denn eine Ähnlichkeit zu haben, heis-

st, dass etwas mit etwas anderem partiell identisch ist.» (11, S. 130)

Der Begriff «Ähnlichkeit» wird hier mit dem leicht missverständlichen Begriff «identisch» erklärt. Wird hier identisch als «das gleiche sein» oder «als gleich erscheinen» verstanden?

Im Text «Bildsemiotik» von Winfried Nöth, dem Autor des «Handbuchs der Semiotik», in dem es an dieser Stelle um den Zeichenbegriff von Peirce geht, wird Ähnlichkeit so beschrieben: «Auch Photos und gegenständliche Bilder («Abbilder») sind insofern ikonische Zeichen, als sie Farb- und Formqualitäten mit ihren Objekten gemeinsam haben und diesen ähnlich sind.»(12, S. 244)

In dieser Bilddefinition bedeutet Ähnlichkeit vermutlich eine partielle, adjektivische Identität. Das Bild habe etwas, das der abgebildete Gegenstand auch hat. Eine Eigenschaft des Bildes finde sich auch als eine Eigenschaft des Dargestellten, was eine semantische Relation zwischen Bild und Abgebildetem oder Zeichen und Bezeichnetem erzeugt. Der Betrachter des Bildes erkennt diese Relation als etwas, das dem Bild wie den abgebildeten Objekten zugehört, gemeinsam beschreibbar und damit objektivierbar ist.

Dass die Relation in dieser Formulierung einen Trugschluss bedeutet, haben einige Bildtheoretiker, die wie Umberto Eco (25) eher dem sprachwissenschaftlichen und semiotischen Lager zugehören, dargelegt, denn z.B. die schwarze Linie der Konturzeichnung eines Pferdes findet sich in keiner Art und Weise als eine Eigenschaft des Pferdes (nach Eco). Ähnlichkeit wird in diesen Theorien darum als Bildkriterium abgelehnt. Die Sprachwissenschaftler untersuchen nun aber nach ihrer Kritik am Ähnlichkeitsbegriff nicht, wo die Fehlerquelle liegt, sondern folgern daraus, dass das Bild konventionellen Charakter hat, also als konventionelles Zeichen erlernt und gelesen werden muss.

Sobald man diese Ähnlichkeit im konkreten Fall genauer beschreiben will, realisiert man, dass man nicht ausschliesslich Eigenschaften des dargestellten Gegenstandes beschreibt, sondern auch dessen situationsspezifische Erscheinung. Identisch muss in dieser Interpretation immer «gleich erscheinen» bedeuten.

Lambert Wiesing macht denselben Schritt, wenn er an anderer Stelle in seinem Text, wo es um den Mimesisbegriff von

Plato und seine Bildkritik geht, die Bilddefinition so differenziert:

«Um diese beiden Weisen (bildliche Darstellung und Imitation) differenzieren zu können, gilt es zu beobachten, dass man bei einem Bild seine Ähnlichkeit zum Abgebildeten nur beschreiben kann, wenn das darstellende Material von der gezeigten Darstellung unterschieden wird. Denn offensichtlich hat nicht der materielle Bildträger mit dem dargestellten Gegenstand Ähnlichkeit. (…) Entscheidend sind einzig die Phänomene, die in der Betrachtung scheinbar sichtbar vorhanden sind: die Bildobjekte, denn dieses wird betrachtet, wenn ein Bild als Zeichen auf etwas Ähnliches bezogen wird: Der auf der Bildoberfläche sichtbar werdende Gegenstand hat Ähnlichkeit mit einem existenten oder fiktiven materiellen Gegenstand.» (11, S. 131)

Das Problem einer Bruchstelle innerhalb der Argumentation wird nun in diesen Formulierungen deutlich, nur schon darin, dass es den «fiktiven materiellen» Gegenstand an sich oder in einer Ähnlichkeitsrelation kaum geben kann. Lokalisieren sich «die Phänomene» oder «die Bildobjekte» auf «der Bildoberfläche», und wo ist das genau? Was kann damit gemeint sein? Wie sollte die Ähnlichkeitsrelation einer «Erscheinung» zu einem «existenten Gegenstand» beschrieben werden, wenn dieser nicht auch wieder nur als Erscheinung, also eben nicht als umfassend wahrgenommener Gegenstand verstanden würde? Der anfangs logische Gedanke der Unterscheidung von darstellendem Material und Erscheinung wird nicht konsequent zu Ende gedacht und auch auf das Bedeutete, also den dargestellten Gegenstand bezogen.

In einer konsequenten Untersuchung erfährt auch der Ähnlichkeitsbegriff in seiner Anwendung zwingend eine Aufspaltung in semantische Schichten. Man muss von einer funktionalen (Inhalt, Funktion, Zweck), materiellen (Medium, Material) und einer formalen (Sichtbarkeit) Ähnlichkeit sprechen. Eine funktionale Ähnlichkeit besteht z.B. zwischen einem Baum und einem Baldachin, beide erfüllen den Zweck des Schattenspendens. Dass bei der Relation zwischen einem Bild und dem dargestellten Objekt nur von einer formalen Ähnlichkeit zu sprechen ist, sollte

selbstverständlich erscheinen. Also sollte man in der ganzen Argumentationskette bei formalen Aspekten bleiben und Materialität oder andere Sinnschichten ausblenden. Diese Differenzierung wird aber selbst in den bildtheoretischen Texten nicht gemacht und führt zu Sackgassen innerhalb der Theorien. Es entwickeln sich eigentliche Argumentationsbrüche. Das Bild eines Baumes hat weder eine materielle noch eine funktionale Ähnlichkeit mit dem dargestellten Baum, sondern nur eine formale. Es geht also um die formalen Aspekte des Materials des Bildes ebenso wie um die formalen Aspekte des Materials des Baumes. Fokussiert man diese formale Relation zwischen dem Bild des Baumes und dem realen Baum, wird deutlich, dass eine solche Ähnlichkeit sich immer auf die situationsspezifische Erscheinung und einen bestimmten Betrachterstandort bezieht. Ein von unten oder aus der Vogelperspektive betrachtete Baum hat keine formale Ähnlichkeit mit der konventionellen, horizontalen Sicht auf den Baum. Die Verwendung des Ähnlichkeitsbegriffes als Kriterium für Bildeigenschaften rückt damit das Auge und den Sehvorgang als Medium im Wahrnehmungsprozess ins Zentrum der Untersuchung. Die formale Schicht des Ähnlichkeitsbegriffes bezieht sich auf Sichtbarkeit als eine optisch-visuelle Relation. Man darf also nicht mehr davon sprechen, dass das Bild eines Baumes mit dem Baum Ähnlichkeit hat, sondern das Bild des Baumes hat Ähnlichkeit mit einer bestimmten Ansicht des Baumes. Umgekehrt ist es genauso. Ein real erlebter Sonnenuntergang hat erscheinungsspezifische Ähnlichkeit mit den meisten konsumierten Postkartensonnenuntergängen. Im Weiteren sind sicher alle Postkartensonnenuntergänge aus dem Blickwinkel des normalen Strandgängers aufgenommen. Niemand erwartet von einer Postkarte, dass sie wie die Wellen rauscht, dass sie nach Fisch riecht oder einen wie die Meeresbrise umbläst.

Die Ähnlichkeitsrelation ist damit eine Relation innerhalb des visuellen Wahrnehmungsprozesses, nicht zwischen zwei greifbaren Objekten. Diese Relation wird im gebräuchlichen Zeichenmodell der Semiotik nicht thematisiert. Das Bild ist, wie Klaus Sachs-Hombach beschreibt, nicht nur ein wahrnehmungsnahes

Zeichen, es ist ein wahrnehmungsbedingtes. Im Handbuch für Semiotik differenziert Winfried Nöth den Begriff folgendermassen:

«Die Wahrnehmung von Ähnlichkeiten ist vielmehr ein kognitiver Prozess, der für das Erkennen und Wiedererkennen unserer alltäglichen Umwelt eine notwendige Voraussetzung ist.» (12, S. 197)

Eine sinnvolle und präzise Verwendung des Ähnlichkeitsbegriffes zwingt also dazu, bei sämtlichen Aspekten der Bildkriterien, so auch beim Wahrnehmungsprozess, von Sinnschichten zu sprechen. Niemand erwartet, dass das Bild eines Baumes dem haptischen, dem akustischen Sinn, dem Geruchssinn oder anderen Wahrnehmungskanälen den Eindruck von Ähnlichkeit vermittelt. Würde das Bild dies tun, würde es immer mehr zum wirklichen Baum. Dieser würde dann wiederum als realer, erlebbarer Baum auch materielle und funktionale Ähnlichkeit erfüllen. Der Gesichtssinn und damit das Auge als zentrales Instrument und was dieses im Wahrnehmungsprozess mit dem Baum anstellt, muss beantwortet werden. Dass jemand, der keine Ahnung davon hat, wie man einen Baum darstellen kann, bei dieser Fragestellung in Konfusion gerät, ist naheliegend. Der Laie sucht beim Darstellen eines Gegenstandes nach Darstellungsregeln und Darstellungskonventionen, also nach bekannten und schon vorliegenden Bildern und umgeht damit die Forderung, mögliche Relationen und Gesetzmässigkeiten in seinem Sehvorgang wahrzunehmen und zu erkennen. Praktische Bildkompetenz ist eine Voraussetzung dafür, Ähnlichkeitsrelationen bei Bildern erfassen und interpretieren zu können.

Der Fokus der Aufmerksamkeit richtet sich somit auf die Frage danach, wie ein Bild entsteht, welches die Bildmöglichkeiten sind und wo sich das Bild lokalisiert. Im Weiteren werde ich bei der Frage nach dem Ort des Bildes die Ähnlichkeitsrelationen genauer betrachten. Ohne jedoch die visuelle Wahrnehmung im Sinne eines Bildverhaltens genauer zu beschreiben, kann diese Verortung des Bildes nur schwer gelingen.

Bildlogik und Ikonoklasmusvorwurf

Die in den Kunst- und Bildwissenschaften vorgenommenen Grenzziehungen zwischen Bild und Sprache sowie zwischen unterschiedlich gewerteten Bildern, einem «Bild», das eine «ikonische Spannung kontrolliert aufbaut und dem Betrachter sichtbar werden lässt» (14, S. 35) und dem Bild, das sich in seiner abbildenden oder illusionistischen Funktion aufgibt, scheinen gemeinsam zu Aussagen von Bildzerstörung (Ikonoklasmus) zu führen.

Der Vorwurf des Ikonoklasmus, der trotz der historischen Belastung des Begriffes auch heute noch gemacht wird, lautet: das technische Bild hat eine bildzerstörende Wirkung. Er bezieht sich auf den Illusionismus des technischen und des perspektivischen Bildes, das laut Vorwurf keine ikonische Anschauungsweise mehr zulässt, da sich das Bild in seinem Illusionismus selber negiert. Bei Hans-Georg Gadamer, auf den sich einige Kunsttheoretiker beziehen, findet sich diese Unterscheidung in seinem Werk «Wahrheit und Methode» im Abschnitt «Die Seinsvalenz des Bildes». (6, S. 139) Er macht eine Unterscheidung zwischen «dem Bild» und «dem Abbild», welche sich deutlich auf die Unterscheidung zwischen dem musealen Bild und dem Abbild als Gebrauchsgegenstand in der Kommunikation bezieht. Es geht damit um die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst oder das Bild im sakralen oder profanen Kontext. Ich finde jedoch bei Gadamer trotz dieser Unterscheidung keine Wertung oder Weltuntergangsszenarien, wie sie bei anderen Autoren erscheinen. Dass die Künstler nicht erst im letzten Jahrhundert in bewussten Akten die Unterscheidung zwischen sakralem und weltlichem oder musealem und profanem Bild aufgelöst haben, dieses Kriterium also als objektives Unterscheidungsmerkmal nicht mehr funktionieren kann, scheint aber an Gadamer und einigen Kunstwissenschaftlern vorbeigegangen zu sein.

Historisch ist der Schritt vom «ikonisch relevanten Bild» zum «bilderzerstörenden Bild» in der Renaissance zu orten, in dem Moment, indem von Architekten, Malern und Kunsttheoretikern die Perspektive als Darstellungsgesetz des Raumes entdeckt, angewandt

und beschrieben, und somit der Grundstein für das «technische Bild» gelegt wurde. Der Schritt zur Kamera Obscura, zur Fotografie und der 3D-Simulation waren folgerichtige Entwicklungen.

Was in diesem Moment mit der Bildlogik geschehen ist wurde von vielen Autoren beschrieben und ist ausführlich dokumentiert (z.B. Jean Gebser, 18). Ich fasse es anhand der zwei folgenden Beispiele einer Buchmalerei und des Bildes «Die Geisselung» von Piero della Francesca kurz zusammen.

«Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.»

Mit dieser Aussage beginnt Max Imdahl seinen Aufsatz über die Ikonik (14, S. 300) als einer spezifischen Anschauungsweise für den Umgang mit Bildern. Er beginnt die Beschreibung der ikonischen Anschauungsweise mit dem Beispiel einer kleinen Buchmalerei aus dem Codex Egberti aus dem 9 Jh., dargestellt ist die Bitte des Hauptmanns von Kapernaum. In der Mitte der kleinen, querformatigen Darstellung einer Szenerie mit Figuren, von der Mitte leicht nach links gerückt, ist Jesus zu erkennen. Links einige Apostel in einer gedrängten Gruppe, rechts der Hauptmann, ebenfalls Teil der Gruppe seines Gefolges. Jesus wendet sich, die Körperhaltung und den rechten Arm zur Bildmitte und zum Hauptmann gerichtet, mit dem Kopf zurück zu den Jüngern. Zwischen ihm und den Jüngern ist eine kleine Lücke in der Figurenreihe, rechts, zwischen ihm und dem Hauptmann, eine grössere. Die Bildposition und die Haltung lassen eindeutig erkennen, dass Jesus zur Gruppe der Jünger gehört, sich aber in dieser Situation und Auseinandersetzung von ihnen leicht distanziert (Bild links).

Max Imdahl belegt in seiner Beschreibung die logische Beziehung der bildlich zwingenden Komposition der Figuren zur Dramaturgie der dargestellten Szene der Geschichte. Er macht mehrere Versuche, die Komposition zu verändern, indem er die Figur von Jesus ausschneidet und zwischen den Figurengruppen der Jünger und derjenigen des Hauptmanns hin und her schiebt und neu platziert. Seine Beobachtungen und Schlussfolgerung bestehen darin, dass die vom Künstler gewählte Position die beste ist.

Alle andern können die Spannung der Szenerie nicht so deutlich zum Ausdruck bringen.

Aus «codex egberti», Christus und der Hauptmann von Kaphernaum

Diese bescheidene aber konkrete Beobachtung an einem Bild, die mit minimsten bildnerischen Eingriffen verbunden ist, erscheint als ein überzeugendes und exemplarisches Beispiel der Behandlung von visueller und bildnerischer Intelligenz. Das Bildbeispiel ist sehr einfach, da die Figuren in einer schematischen Aufreihung mit leichten Überschneidungen und ohne weitere räumliche Merkmale dargestellt sind. Das Prinzip dieser Beobachtung lässt sich auf alles Bildhafte anwenden und sagt nichts anderes, als dass jede formale Variante in einem Bild eine inhaltliche Änderung zur Folge hat. Umgekehrt sagt es auch, dass inhaltliche Änderungen formale Konsequenzen fordern.

Auf die von Erwin Panofsky entwickelte Systematik der Deutung von Bildern bezogen, macht Imdahl eine vorikonografische Aussage, in der er etwas über das Verhältnis der Formen im Bildganzen sagt. Dieses vorikonografische Verhältnis entspricht der Dramaturgie der Erzählung und korrespondiert somit mit der ikonografischen Situation. Eine ikonologische Beschreibung würde nun das Bild und seine Eigenheiten in den historischen Zusammenhang setzen und z.B. erwähnen, dass in der Zeit der Gotik Figuren nicht in einem natürlichen Raum, sondern in einem linearen, narrativen Verhältnis dargestellt werden. Auch Imdahls

kurze Schilderung dieser ikonischen Logik kann damit in eine Beziehung zu anderen Mustern wie dem semantischen Modell des Zeichens gebracht werden.

In dieser Untersuchung werden bildspezifische Merkmale untersucht und eine Systematik dahinter vermutet, die von Imdahl als Ikonik bezeichnet wird. Die Untersuchung geht aber in diesem Fall nicht sehr weit. Sie stoppt, bevor sie weitere Aussagen zur Bildsprache machen kann, die die Aussagen zur Logik der Bilder belegen oder ihnen widersprechen könnten, die sie auch in einen Vergleich zur Sprache setzen.

Wenn wir in diesem Bildbeispiel die Darstellung von Jesus herausschneiden und spiegeln, also nicht nur verschieben, müsste auch eine ikonische Veränderung, also eine Veränderung in der Aussage des Bildes stattfinden (Bild rechts). Denn auch die Spiegelung einer Figur ist vorerst eine formale Angelegenheit.

Es wird aber deutlich, dass nun nicht eine Nuancierung in der Aussage stattfindet, sondern eine Verfälschung. Die Bildaussage stimmt nicht mehr mit der Geschichte überein. Die sprachlich formulierte Erzählung müsste neu geschrieben werden. Ich habe wie in einer mathematischen Relation ein Zeichen umgekehrt, also z.B. das Zeichen «mehr als», das mit den Zeichen «<» und «>» dargestellt wird. Wenn ich ein solches Zeichen umkehre, ändert sich nicht nur eine Nuance in der Rechnung, resp. in der Dynamik des Bildes.

Diese Beobachtung kann noch zu keiner Schlussfolgerung führen, denn viele visuelle sowie sprachliche Aspekte wurden nicht berücksichtigt. So ist das untersuchte Bild eine sehr einfache Illustration. Sie nimmt Bezug zu einer Erzählung und damit zu einer chronologischen Aussage und könnte auch mit stärker reduzierten Zeichen, wie sie z.B. Varia Lavater in ihren Visualisierungen von Märchen verwendet hat, dargestellt werden. In diesen werden die Märchenfguren wie z.B. der Wolf und das Rotkäppchen mit einfachen geometrischen Figuren und Farben dargestellt, die sich innerhalb flächiger Zeichen der Landschaft, des Waldes und der Gebäude bewegen und nur leicht ihre Form und Position verän-

dern. Trotzdem ist die Geschichte bildhaft lesbar. Damit würde eine der Verbalsprache nahe Zeichensystematik verwendet, die wiederum bildhaft und gleichzeitig chronologisch in einer bestimmten Leserichtung erfasst würde. Damit würden wir zum Problem kommen, dass Sprache auch mindestens einen visuellen Aspekt hat, nämlich die Typografie und Anordnung der Schrift in der Fläche.

Das verwendete Bild des Codex Egberti ist nur beschränkt bildhaft in aller Konsequenz. Die einzigen räumlichen Aspekte bestehen in den Überschneidungen der in der Gruppe stehenden Figuren und ihren stereotypen und angedeuteten Volumen. Es gibt weder landschaftliche, architektonische Raumelemente noch Größenverhältnisse oder eine Lichtdramaturgie. Macht über den Raum in der bildlichen Darstellung wie sie die Renaissance entwickelt hat, wird noch nicht angesprochen.

Gottfried Boehm beschreibt das, was Max Imdahl Ikonik nennt, in seinem Buch «Wie Bilder Sinn erzeugen» als Logik der Bilder.

«Bei aller Aktualität lässt sich die Bilderfrage nicht mit allzu schnellen Diagnosen und Rezepten weiterführen. Wenn alle – oder fast alle – von den «Bildern» reden, die unterschiedlichsten Disziplinen sie entdeckt haben, bedarf es der Verständigung über die Prämissen. Wenn es tatsächlich jene «Wende zum Bild» gibt, die der Begriff Iconic Turn umschreibt, dann kommen nicht nur Tages- und Oberflächenphänomene ins Spiel, sondern tragende Voraussetzungen unserer Kultur. In diesem Sinn diskutieren wir die These: Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd fügen wir hinzu: diese Logik ist nicht prädikativ, das heisst nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.» (15, S. 34)

Was in beiden Aussagen von Imdahl und Boehm auffällt, ist einerseits eine Reduktion der beschriebenen visuellen Erfahrungen auf das Bild. Es werden ausschliessende Aussagen gemacht (nur

ihnen zugehörige Logik…, und …durch nichts anderes zu ersetzen ist). Dem Bild wird etwas zugeschrieben, was ausschliesslich innerhalb der Bildlogik beschreibbar ist. Zum anderen wird das Bild der Sprache gegenübergestellt. Es werden damit zwei sich ausschliessende oder ergänzende Artikulationsformen und Kulturtechniken postuliert.

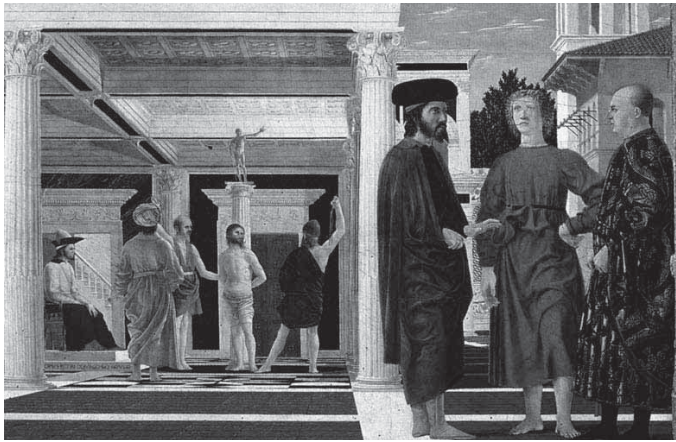
In dem vorher beschriebenen Beispiel einer Buchillustration aus dem Codex Egberti sind alle Bildelemente aus Sicht einer Bildlogik in einer räumlich undefinierten, eigentlich typografischen Fläche angeordnet. Die einzigen räumlichen Aspekte der figürlichen Darstellungen und Überschneidungen innerhalb der Figurengruppen sind schematisch und konventioneller Art, wie es zwischen der antiken, römischen Malerei und der Renaissance üblich war, gewisse Darstellungskonventionen in älteren Bildern oder z.B. Bauhüttenbüchern nachzuzeichnen und immer wieder anzuwenden. Die Figuren erscheinen stereotyp und kulissenhaft. Ihre Gewänder und andere Details wie die Hände wirken wie mit Schablonen oder Stempel erzeugt. Die Bildfläche hat Ähnlichkeit mit der typografischen Fläche, in der der Leerraum zwischen den Zeilen und Typen (Durchschuss) ebenfalls wichtigen gestalterischen Kriterien folgt, aber selber nicht narrativ zu deuten ist.

Für den Betrachter bedeutet dies eine Freiheit gegenüber dem Bild, da die Figuren eine Geschichte innerhalb der Fläche erzählen und keinen Bezug nehmen zu einem betrachtenden Subjekt und seiner Position. Die Illustration ist dementsprechend ohne einen Bezug zum Raum und damit zum Körper des Betrachters und kann aus allen Blickwinkeln gelesen werden. Es ist im Prinzip eine Schrift mit Bildzeichen, in der eine gewisse Bildlogik ablesbar wird. Die Folge ist, dass der Betrachter und seine Position nicht Bestandteil der Bildlogik sind.

Die Freiheit des Betrachters in der Eigenbewegung gegenüber dem Bild aus dem Codex Egberti wird beim Bild von Piero della Francesca ersetzt mit der Fixierung des Betrachters durch den Fluchtpunkt der Zentralperspektive. Der Betrachter erhält jedoch demgegen-

über die Freiheit, sich in einem virtuellen, perfekt organisierten Raum zu bewegen. Diese Fixierung auf eine einzige und eindeutige Betrachterposition wurde in der Kunstgeschichte unterschiedlich bewertet. Die einen sahen in ihr eine Auflösung und Isolation des Subjektes (Gebser) gegenüber einem imaginären, unendlich weit entfernten Fluchtpunkt, andere eine Negierung der Persönlichkeit in der Erstarrung des Raumes. Aus der Sicht des Bildschöpfers bedeutet es eine Positionierung im Raum und eine Eroberung des Raumes, denn die Wahl des Betrachterstandortes ist eine bewusste Positionierung im Raum und bedeutet Freiheit gegenüber jeder anderen Autorität, die sonst über Gewicht und Bedeutung eines Bildinhaltes und den Grössenverhältnissen das Diktat hat. Das Rückversetzen des zentralen Motivs der Geisselung Christi durch einen römischen Soldaten in den Hintergrund des Bildes, also einen unbedeutenderen Teil im Raum, der es erlaubt, die Figuren kleiner darzustellen, ist ein Untergraben der kirchlichen Vorgabe, die Figuren ihrer Bedeutung nach darzustellen. Der tief angesetzte Fluchtpunkt lässt die rechts in den Vordergrund gesetzten Personen umso grösser und monumentaler erscheinen. Eine ausführliche und schon fast detektivische Recherche des Zürcher Autoren Berndt Roeck geht der Entstehungsgeschichte dieses Bildes nach und vermutet in ihr die versteckte Andeutung eines Mordes in der Familie der Auftraggeber, also nicht im geringsten eine Huldigung eines religiösen Inhaltes. Diese und andere Interpretationen sind jedoch alles zugegebene Vermutungen, da nicht sehr viel vom Künstler und seinen Auftraggebern bekannt ist. Es lassen sich also noch fröhlich weitere Interpretationen anbringen, so z.B., dass sich der Künstler selber rechts in der Mitte und im Vordergrund darstellt, umgeben von seinen Sponsoren. Er positioniert sich im neu eroberten, freien Raum unter der Weite des Himmels, in dessen Richtung auch eine goldene Figur weist, die im Hinterging auf der Säule steht, an der Christus angebunden ist.

Diese Manipulation des Betrachters durch den Künstler ist ein Mittel, das in der Malerei, der Fotografie und im Film als Kameraposition ganz selbstverständlich eingesetzt wird. Es ist die



Die Geisselung, Piero della Francesca (27)

Erweiterung der Bildlogik um den Betrachter und sein Verhalten, das sich vom Textlichen und Narrativen wegbewegt durch die Fixierung auf eine Position ausserhalb des Bildes, denn der Künstler und der Betrachter stehen immer in einer räumlichen Beziehung zur Bildfläche als Blickfeld. In diesem Blickfeld kann der Betrachter weiterhin wandern, jedoch nur mit seinem Blick, also innerhalb einer reduzierten Sinnschicht.

Der mit der Perspektive und Fixierung möglich gewordene Illusionismus ist eine legitime Manipulation des Betrachters, die die visuellen Medien ausnutzen. Auch die Literatur zieht mit ihren Mitteln den Leser in einen Bann, den chronologischen Faden der Geschichte, aus dem sich der Manipulierte in einem bewussten Nachvollzug dessen, was mit ihm geschehen ist, wieder Emanzipieren kann.

Die bildende Kunst hat in weiteren Schritten seit der Entdeckung der Perspektive die Position und Bewegung des Betrachters differenziert. Max Imdahl hat in einem weiteren Beispiel in dem erwähnten Aufsatz das Landschaftsbild mit einer Mühle von Jacob von Ruisdael beschrieben (14, S. 313). Hier stellt er als ein Merkmal der Bildlogik fest, dass der Maler in der Darstellung der

Mühle und der Landschaft zwei unterschiedliche Perspektiven anwendet. Die Mühle werde bewusst in einer starken Untersicht gegenüber einer Aufsicht auf die Landschaft gezeigt. Damit wird die Mühle dominant und schon fast portraithaft wahrgenommen und erhält in der weiteren Bilddramaturgie, die mit Licht und Schatten der Bewölkung und den Reflexen der Wasseroberfläche arbeitet, eine dominante Rolle.

Trotz diesem Illusionismus, der schon in antiken Darstellungen wie den pompeijanischen Wandmalereien und durch die technische Errungenschaft der Perspektive in vielen Renaissancegemälden vorzufinden ist, glaube ich nicht, dass irgendein Kunsthistoriker diese Werke als ikonoklastisch bezeichnen würde. Der Vorwurf des Ikonoklasmus ist im Prinzip ein Pauschalvorwurf an die Malerei und das Bild als solche, an ihre legitimen Mittel der visuellen Suggestion und Verführung.

«Die Möglichkeiten des Bildes werden in dieser postmodernen Perspektive sehr einseitig ausgedeutet. Vor allem ist es ein Medium betörender Suggestion im Dienste eines Illusionismus, von dem es heisst, dass er sogar den Alltag des Menschen beherrsche, die Differenz zwischen Darstellung und Wirklichkeit einzuebnen vermöchte. Gelungene Simulation macht vom Bild freilich einen stark ikonoklastischen Gebrauch. Eine durchgängig ästhetisierte Welt wäre auch völlig kunstlos.» (3, S.12)

Der Vorwurf, den Boehm hier formuliert, richtet sich an zwei Adressaten, einerseits die technischen Bildmedien (Fotografie, Film, Computersimulation) sowie andererseits an alte wie neue Tendenzen der Medientheorie, die schwanken zwischen Weltuntergangsszenarien und grenzenloser Euphorie. Der Vorwurf ist massiv, er wirft den illusionistischen Bildmedien, also z.B. der Fotografie wie dem Film Ikonoklasmus, also Bildzerstörung vor. Die Aussage lautet: der Film macht vom Bild bildzerstörenden Gebrauch. Der Vorwurf ist aber ein pauschaler, der immer von Fall zu Fall, wenn ein modernes Werk in den Fokus gerät, relativiert wird.

«Damit ist natürlich nicht gesagt, dass mit reproduktiven – oder simulierenden – Bildtechniken nicht starke Bilder gemacht werden

könnten. Die Geschichte der Fotografie, des Films oder der beginnenden Videokunst haben dies zur Genüge bewiesen.»(3, S. 35)

An anderen Stellen tun sich Widersprüche auf zwischen dem Postulat einer Kategorie des «idealen Bildes», dessen Existenz aus den kunstwissenschaftlichen Aussagen zu schliessen ist, sowie einem beschriebenen Übergang vom «starken» zum «schwachen» Bild, der in der Renaissance mit der Entwicklung der perspektivischen Bilder begonnen und mit der Fotografie und dem Film einen weiteren Schritt genommen hätte. Auch in der Semiotik werden Wort und Bild mit den Attributen «starke» und «schwache» Zeichen versehen. Es wird zwar nie vom idealen Bild gesprochen, aber eine derartige Ablehnung und Verurteilung der «Neuen Medien» lässt den Schluss zu, dass diese Kunstwissenschaft klare Verdikte fällt. Boehm formuliert deutlich im Sinne einer kategorischen Unterscheidung, dass sich das wahrgenommene Ding (Wirklichkeit) von seiner Darstellung (Bild) grundlegend unterscheide (15. S. 210) und bezieht dies auf den Mehrwert, der sich in der ikonischen Differenz und dem sich eröffnenden Sinn eines solchen Bildes ergibt.

«Es ist also die ikonische Differenz, in der sich eine «unmögliche» Synthese ereignet, in der thematischer Fokus und unbestimmtes Feld in die Form einer spannungsvollen Beziehung versetzt werden. In ihr verwandelt sich die Faktizität des Materiellen in den Prozess aktuelle Wirkung, in Sinn.» (15. S.211)

An anderer Stelle wird der Übergang von sogenannt starken zu den schwachen Bildern beschrieben.

«Es (das illusionistische Bild) vollendet seine Intention dann am besten, wenn es keinerlei Eigenwillen ins Spiel bringt, gar nicht auf sich verweist, sondern sich ganz transparent macht auf die Sache. (…) Die so gearteten Bilder technischen Bilder sind mithin auch ganz schwache Bilder. Ihre Schwäche resultiert aus der Negation ihres Eigenwertes und aus dem Vorrang der bildlichen Angleichung an das Dargestellte.» (15. S. 247).

Hans Belting schlägt in seinem Aufsatz «Idolatrie heute» im Band «Der zweite Blick» in dieselbe Kerbe:

«Das Bild alter Art verlangte nach Deutung und Analyse. Es war mit einer semantischen Komplexität ausgestattet, welche im Gegenzug die semantische Energie unseres geistigen Blicks suchte. Als Ort der Symbolik war es dem Ort von blosser Information direkt entgegengesetzt (die Kunst okkupiert heute noch, so gut sie kann, diese alte Rolle). Ein Bild ging nicht im visuellen Tatbestand auf, sondern benutzte das «Organ» des Visuellen als Medium der Transzendenz.» (4, S. 279)

Im Vorwurf an die Selbstverleugnung und Suggestionskraft des Bildes versteckt sich die uralte Angst vor dem Verlust der Sprache und dem analytischen Instrumentarium vor dem Bild. Es ist nicht das Bild als Gegenstand der klassischen Bildwissenschaft, das mit einem Turn sozusagen seine Position zurückerobert, sondern die Position eines in der Kunstgeschichte eingebetteten und domestizierten Bildes und damit dieser Fakultät soll gerettet werden. Eine Tradition gegenüber den «neuen» Bildern und anderen möglichen Fakultäten, wie z.B. einem Gebiet wie «Visual Studies» oder der Neurologie als eine neue «Disziplin des Geistes» soll verteidigt werden. Mitchell, obwohl auch er Autor eines «Turns», beurteilt die Situation der Kunstwissenschaften kritisch.

«Die Visual Studies drohen Kunstgeschichte und Ästhetik zu Subdisziplinen innerhalb eines erweiterten Forschungsfeldes zu machen, dessen Grenzen alles andere als klar sind. Was kann eigentlich ins Gebiet der Visual Studies fallen? Nicht bloss Kunstgeschichte und Ästhetik, sondern wissenschaftliche und technische Arbeit mit Bildern, der Film, das Fernsehen und die digitalen Medien ebenso wie philosophische Untersuchungen über die Epistemologie des Sehens, semiotische Studien über Bilder und visuelle Zeichen, psychoanalytische Forschungen zum skopischen Trieb, phänomenologische, psychologische und kognitive Studien über den Sehprozess, soziologische Studien über Zuschauerschaft und Zurschaustellung, visuelle Anthropologie, physiologische Optik und Sehen beim Tier, usw.» (2. S. 317)

Schlussendlich ist die hinter den Wertungen und Grenzziehungen stehende Grundhaltung vergleichbar mit den Aussagen Oswald Spenglers in seinem Werk «Der Untergang des Abendlandes».

«…Daraus folgt – ein bitteres Eingeständnis-, dass es mit der abendländischen bildenden Kunst unwiderruflich zu Ende ist. Die Krisis des 19. Jahrhunderts war der Todeskampf. Die faustische Kunst stirbt, wie die apollinische, die ägyptische, wie jede andere an Altersschwäche, nachdem sie ihre inneren Möglichkeiten verwirklicht, nachdem sie im Lebenslauf ihrer Kultur ihre Bestimmung erfüllt hat. Was heute als Kunst betrachtet wird, ist Ohnmacht und Lüge, Musik nach Wagner so gut wie die Malerei nach Manet, Cézanne, Leibl und Menzel. (…) Man gehe durch alle Ausstellungen, Konzerte, Theater und man wird nur betriebsame Macher und lärmende Narren finden, die sich darin gefallen, etwas – innerlich längst als Überflüssig Empfundenes – für den Markt herzurichten.» (19, S. 377)

Diese Aussagen sind Behauptungen die gestellt werden, bevor es zu einer Frage kommt. Es stehen keine Untersuchungen über den Bildgebrauch in der Gesellschaft dahinter, sondern tradierte Vorstellungen innerhalb der Disziplinen, die aufgeladen und überspitzt werden, bevor das Vorgehen zwischen der Frage und der Aussage hinterfragt und bestimmt wurde. Die Frage nach dem Wesen der Bilder muss sich an den eigenen Umgang mit Bildern richten und fragen, was geschieht in und mit mir, wenn ich ein Bild produziere und betrachte. Sie richtet sich auf die Wahrnehmung des Bildes in einen Vergleich mit vergleichbarer oder unterschiedlicher Wahrnehmung.

Wer dem Bildbegriff auf den Grund gehen will stellt eine Frage an die Wahrnehmung. Die Erschütterungen, die die Frage nach dem Bild auslöst, bringen auch das Selbstverständnis der Sprache als Erkenntnismittel in Bewegung.

Assoziation
Sprache ist das Verdauungsprodukt des Gesehenen.
Wenn man sich Zeit lässt für eine Frage, also nicht gleich die Ant-

wort bereitstellt, sondern die Frage sich wiederholen lässt, entschwindet das hinter der Frage stehende Motiv. Der Druck der Frage löst sich auf und der Körper gewöhnt sich an das seismische Beben des Fragens. Die Frage wiederholt sich mechanisch, repetitiv, auditiv. Die Worte bleiben als reine Klangfolgen wirksam. Wenn das Motiv der Frage entschwindet, bleibt der Hintergrund des Motivs möglicherweise für Momente bestehen. Dort wo das Motiv war bleibt ein Vakuum, entstehen weisse Flecken. Die Farben des Hintergrundes gewinnen an Intensität, an Leuchtkraft, wie bei den weissen Flecken Cézannes.

Wahrnehmung

Beobachtung
An einer Podiumsdiskussion der Abteilung Art Education der Zürcher Kunsthochschule der Künste im Haus für Konkrete Kunst, an der sich Dozentinnen und Dozenten vorstellten und ihren Aufgabenbereich beschrieben, antwortete die Chefin der Kulturabteilung einer bekannten Sonntagszeitung auf die Frage, was sie von ihren zukünftigen Studierenden erwarte, dass der Begriff Wahrnehmung sicher nie verwendet werde.

Den Fokus auf die Wahrnehmung beim Sehen und der Betrachtung des Bildes zu richten bedingt, einen Schritt aus einem konditionierten, sprachlichen Verhalten zu tun, da man mit der beschreibenden Sprache als Instrument gewohnt ist, die Aufmerksamkeit auf Gegenstände (Objekte oder Situationen) zu richten, und nicht auf den Zugangsprozess zu diesen. Der gewohnte, semantische Mechanismus einer gliedernden Untersuchung scheitert im Fall der Beschreibung des Wahrnehmungsprozesses, er scheint die «reine» Wahrnehmung zu behindern oder von ihr abzulenken und den Zugang zu ihr stark vorzudefinieren. In diesem Vorgang gerät man, wenn man sich den Sprach-, resp. Denkmechanismen nicht entzieht, in die verzwicktesten Fragen, denn wenn die Wahrnehmung in den Fokus gerät stellt sich die Frage, ob man auch das Wahrnehmen der Wahrnehmung wahrnehmen kann, also wo versteckt sich nun das

Bewusstsein oder das Ich, von dem aus wahrgenommen wird? Das sprachliche Instrumentarium ist zu grob, um die Feinheiten darstellen zu können, denn es bildet ein Muster von Sinnschichten und kann die Relationen dazwischen nur schwer benennen.

Das Bewusstsein wird oft betrachtet als der imaginäre Ort, wo das Denken und die Sprache entstehen, also wie eine Höhle, vorstellbar als Quelle eines Flusses, wie die Donauquelle, in der der Fluss aus einer Felsenhöhle mitten in der Stadt Donaueschingen entspringt. Wenn man aber die naive Vorstellung eines imaginären Kämmerchens des Bewusstseins aufgibt, oder das Bild der zwitschernden Vögel im Vogelnest des Gehirns, oder der leuchtenden Glühbirne von Daniel Düsentrieb, weil damit das Problem nur immer eine Ebene weitergeschoben wird und die Untersuchung in einem endlosen Geplapper enden würde, muss dieses mit der Wahrnehmung, dessen Verarbeitung und Gestaltung identisch sein.

Das Bewusstsein richtet sich also auf seine wahrnehmende und produktive Tätigkeit. In der Beschreibung dieser Wahrnehmung wird jeder zum Dilettanten, da keine geisteswissenschaftliche Disziplin weiter als bis hierhin ein Instrumentarium bieten kann. Man muss vom Schreibtisch in die Werkstatt wechseln.

«Was wir wissenschaftliches Denken nennen, ist eine spezielle Entwicklung des westlichen indoeuropäischen Sprachtypus, der nicht nur eine Reihe verschiedener Dialektiken, sondern auch eine Menge verschiedener Dialekte oder Fachsprachen entwickelt hat. Diese Fachsprachen werden sich heute gegenseitig unverständlich. Der Terminus Raum zum Beispiel wird und kann für einen Psychologen nicht dasselbe bedeuten wie für einen Physiker.» (20, Benjamin Lee Whorf)

Maurice Merleau-Ponty fast das Problem des Fokus auf die Wahrnehmung in seinem Text «Das Primat der Wahrnehmung» so zusammen:

«Wir können daher weder die klassische Unterscheidung zwischen Form und Materie auf die Wahrnehmung anwenden noch das wahrnehmende Subjekt als ein Bewusstsein auffassen, das eine sinnliche Materie interpretiert, entschlüsselt oder ordnet, deren ideales Gesetz es kennt. Die Materie geht mit ihrer Form

<schwanger>, was im Grunde so viel bedeutet wie, dass jede Wahrnehmung innerhalb eines bestimmten Horizonts und schliesslich in der <Welt> stattfindet, von denen uns sowohl der eine als auch die andere eher praktisch gegenwärtig sind, als dass sie ausdrücklich von uns erkannt oder gesetzt werden, und dass die gewissermassen organische Verbindung zwischen dem wahrnehmenden Subjekt und der Welt prinzipiell den Widerspruch zwischen der Immanenz und der Transzendenz umgreift.» (21)

Der Schritt aus dem Gebäude der Sprachlogik ist nicht ein Schritt ins Leere, sondern einer in eine der Wahrnehmung entsprechende Sprache und Tätigkeit. Wer also die visuelle Wahrnehmung betrachtet, untersucht diese, indem er schaut, diese aufzeichnet, also zeichnet, malt, fotografiert usw. Wer das Akustische betrachtet, befasst sich mit den Lauten, den Geräuschen, dem Lärm und betätigt sich akustisch, musikalisch. Wer sich mit dem Tastsinn und den Sinnen des Körpers als Ganzem befasst, macht physisches Training, bewegt sich, massiert, tastet, modelliert, bildhauert, macht Sex usw. Man kommt nicht darum herum, zu dilettieren.

Das Sichtbare und das Berührbare

Das Zwiespältige am Auge und dem Fotoapparat besteht im Widerspruch zwischen räumlicher Distanz und Wahrnehmung, zwischen Raumerfahrung und innenliegender Rezeption. Was das Auge sieht und der Fotoapparat aufnimmt, erscheint als eine unberührbare, starre Ferne, es ist perspektivisch weit weg. Gleichzeitig wissen wir aber, dass sich das entstehende Bild im Inneren des Auges und Apparates lokalisiert, was aber den Eindruck der Distanz nicht ändert. Wir werden vom Bild berührt, können aber das Gesehene nicht berühren. Die Netzhaut liegt im Inneren des Auges, im Inneren des Körpers, und das entstehende Bild erst recht, wenn wir die Haut als Grenze zwischen Innen und Aussen betrachten.

«In der platonischen und aristotelischen Erkenntnistheorie stand das Sehen an erster Stelle als schärfster und edelster der Sinne, u.a. weil er als einziger nicht in direkten Kontakt mit Objekten tritt». (22, S. 381)

Damit wird die Verwandtschaft zwischen Haut und visueller Wahrnehmung deutlich. Wir nehmen nicht etwas Äusseres wahr. Unser Blick bewegt und berührt keinen Gegenstand, sondern wir verarbeiten das auf der Retina aufgezeichnete Bild in unserer Wahrnehmung zu einer visuell geprägten Erfahrung.

In diesem Sinn ist die Netzhaut als empfangendes Organ im Inneren des Auges eine umgekehrte Fortsetzung der Haut als äusserem Organ der Berührung. Die Netzhaut ist eine Einstülpung der Haut, die erst durch diese Umkehrung der Wahrnehmung den Distanzsinn des Sehens ermöglicht. Der Ähnlichkeitsbegriff, wie er zuvor differenziert wurde, kann hier nochmals als Argument für die Verwandtschaft von Haut und Auge herbeigezogen werden. Gegenstände bis zu einer bestimmten Grösse können vom Tastsinn auf Form- und Oberflächeneigenschaften hin erfahren werden. Formale Eigenschaften wie das Verhältnis von Länge und Breite werden von der Haut als Tastmedium erkannt und können als ähnlich mit der visuellen Erfahrung bezeichnet werden.

Die Haut bildet – aus Sicht der Evolution – zuerst das Stigma als Organ der Lichtempfindlichkeit bei Kleinstlebewesen (Augentierchen), dann eine Vertiefung (Tasse) noch ohne Abschluss einer Linse und dann eine Höhle und damit einen eigenen Bereich, eine dunkle Kammer (z.B. beim Nautilus), die nicht mehr für Berührung, sondern nur noch für das Aufzeichnen von Licht und Schatten vorerst empfänglich ist. Damit verliert es sich, dass das Licht ein Äquivalent zu Wärme ist. Wärme und Kälte bedeuten im Auge nicht mehr Berührung, sondern werden als Hell-Dunkel erfasst. Die Lichtstrahlen sind nicht mehr wie bei den Ägyptern die Arme und Hände der Sonne, die den Menschen berühren, sondern optische Phänomene. Wir können nicht das sehen, was wir berühren und nicht das berühren, was wir sehen. Sobald wir etwas mit unseren Händen berühren, entschwindet es dem Blick. Was wir sehen wollen, dürfen wir nicht berühren. Haut und Auge treten in ein Spannungsfeld und nackte Haut wird ein eigenes, suspektes Thema. Der skopische Blick (Mikroskop, Teleskop, Endoskop usw.) und der eindringende, eindringliche Blick will ins Innere, wo der Blick seinen Ursprung hat, wieder zurück. Das Auge ist von sich aus Voyeur.

Es ist fast unmöglich, das, was wir sehen, als reinen Netzhautreiz wahrzunehmen und als solchen zu interpretieren, so stark identifizieren wir in unserer Konditionierung das Gesehene mit Dingen der Aussenwelt und Umgebung. Wir meinen somit, mit dem Auge etwas über die wirklichen, gesehenen Dinge zu erfahren, mit ihnen in Kontakt zu sein. Dabei verarbeiten wir eine indexikalische Aufzeichnung des Umraumes nach optischen Gesetzen, also eine optische Übersetzung, die den Gesetzen der Geometrie unterliegt. Unsere Erfahrung seit Kleinkind, als unsere Umgebung zuerst noch in Reichweite der Hände lag und das Sichtbare auch das Greifbare war, als wir noch nach den sichtbaren Dingen zu greifen versuchten und immer seltener Erfolg damit hatten, führte langsam weg und erschuf den Distanzsinn, den perspektivischen Blick, als Hilfsmittel der Eroberung des Raumes.

Die Verwandtschaft von Haut und Auge hat in der Erfindung des «Brainport» eine Bestätigung erfahren. Mit diesem Gerät, das die Impulse einer kleinen Kamera (als Ersatz für die Optik des Auges) auf einen flächigen Chip auf der Zunge überträgt, können erblindete Menschen nach einer gewissen Trainingszeit wieder Bilder wahrnehmen. Die Nerven der Zunge als hautartige Oberfläche ersetzen die Netzhaut.

«Wir sehen nicht mit den Augen, sondern mit dem Gehirn», sagt Dr. Paul Bach-y-Rita, Leiter eines Forscherteams an der Universität Wisconsin. Das optische Bild dringt nicht weiter als bis zur Retina vor. Dort wird es in ein räumlich-zeitliches Muster von Impulsen verwandelt. Aufgrund dieser Impulse rekonstruiert das Gehirn dann das Bild, das die Augen gesehen haben. Die Zunge sei dazu ideal, weil sie am sensibelsten auf elektrische Impulse reagiere. Brainport basiert auf der Idee, dass das Gehirn von den Sinnesorganen aufgenommene Informationen auch dann interpretieren kann, wenn sie nicht durch die natürlichen Kanäle dorthin geleitet werden.» (23)

Wenn man dieses Prinzip weiterdenkt ist es vorstellbar, dass jedes hautartige Organ als Rezeptionsorgan für Bilder im konventionellen Sinn verwendbar sein kann, wenn eine Optik vorgeschaltet wird. Mit der Zeit lernt das Gehirn die Daten, die von der Zunge oder anderen situativen Rezeptionsorganen kommen, genauso zu interpretieren.

Mit dem Bild des Auges als Einstülpung der Haut wird deutlich, dass dieses Instrument schon alleine eine gewisse Systematik der Übersetzung der Aussenwelt leistet. Durch die Anwendung eines einfachen Winkelgesetztes, das besagt, dass Scheitelwinkel von Geradenkreuzungen immer gleich gross sind und damit Proportionen in dieser gegenüberliegenden Winkelbeziehung gleich bleiben, leistet das Auge eine optisch-indexikalische Aufzeichnung jedes sichtbaren Punktes des Aussenraum (Winkel α) in dem Innenraum des Auges (Winkel γ), auf der Retina. Wenn wir die Haut und unseren Bewegungssinn, also die Fähigkeit der Veränderung von Lage und Position im Raum, kombiniert mit der Erfahrung von Berührung und Abgrenzung, als Grenze und Sinn erfassen, leistet das Auge als optisch-geometrische Quelle von Orientierungsinformationen eine neue Dimension von Informationen, die in einer Übersetzungsleistung in den Verbund der anderen Sinne eingebracht werden muss. Erst dieser Sinn ermöglicht aus Sicht der Evolution eine effiziente und schnelle Orientierung und Bewegung im Raum, die Beherrschung des Raumes. Somit hat die visuelle Wahrnehmung schon von sich aus einen Übersetzungscharakter, im weiteren auch durch die Tatsache, dass die Einzelteile des Sehfeldes üblicherweise nicht als Gesamtheit erfasst und interpretiert werden, sondern im Wandern und Fokussieren, im permanenten Erfassen von Figur-Grundverhältnissen ein chronologisches Rhythmisieren erfahren.

Das fotografische Bild negiert in gewisser Weise diese chronologische Übersetzungsleistung. Es bietet auf einer Fläche, simultan und in Vergleichbarkeit zur Haut, alle räumlichen Informationen gleichzeitig. Die Fotografie und damit jede Art naturalistischer, perspektivischer Darstellung macht das Ferne, das Übersetzte, zu einem Eigenen. Sie stülpt den eingestülpten Sinn wieder nach aussen und macht den Eindruck, Haut zu sein, Berührungssinn zu sein. In diesem Zwiespalt bewegt sich der Betrachter des Bildes und derjenige, der beginnt, Fragen danach zu stellen.

Verortung und Logik des Bildes

Wir leben mit der Vorstellung, dass wir alles gleichzeitig innerhalb des Sehfeldes deutlich erkennen. In Wirklichkeit müssen wir ohne Unterbruch mit der Bewegung der Augen und des Kopfes diesen Bereich absuchen und den Blick auf die gewünschten Details fokussieren. Wir streifen beim Sehen nicht durch ein fertiges, überall gleich detailreiches Bild oder produzieren einzelne Bilder und fügen diese zusammen, sondern wir streifen mit den Augen umher, springen von Ort zu Ort, auf der Suche nach den gewünschten, genauen optischen Informationen und erkennbaren Figuren.

Wenn wir mit einem Fotoapparat Bilder von der Weite des gesamten Sehfeldes machen wollen, benötigen wir extreme Weitwinkelobjektive. Um das dabei entstehende Bild wieder in der natürlichen Wahrnehmungsweise zu betrachten, müssen wir es sehr nahe vor die Augen halten oder es sehr stark vergrössern.

Zwischen dem kleinen Bereich des suchenden Blicks, der ein Detail fokussiert und nur den Bereich von etwa 2 Grad umfasst, sowie der Gesamtheit des Sehfeldes, liegt der Zwischenbereich des Blickfeldes. Dieses kann als Bereich bezeichnet werden, den wir problemlos überblicken, um Situationen und Verhältnisse unserer Umgebung wahrzunehmen. Der Bereich des Blickfeldes umfasst ca. 300–500 und entspricht dem Normalobjektiv eines Fotoapparates. Um das Blickfeld zu überschauen, genügen die Bewegungen der Augen und ihr Fokussieren, um das anvisierte Detail scharf zu erkennen. Sobald wir Details anvisieren, die ausserhalb des Blickfeldes liegen, bewegen wir den Kopf in diese Richtung. Damit ändert sich auch automatisch wieder das gesamte Sehfeld.

Wenn wir Bilder betrachten, halten wir zu diesen normalerweise eine Distanz, damit ihre Ausdehnung innerhalb des Sehfeldes dem Blickfeld entspricht. Nur wenn wir Details wie die Maltechnik oder dargestellte Gegenstände genauer erkennen möchten, treten wir näher. Diese Distanz nehmen wir zu vielen medialen Produkten ein, zum Bildschirm, zur Buchseite, zur Kinoleinwand und der Theaterbühne, ausser wir haben Sehstörungen, Vorliebe für grössere Distanz zum Geschehen oder

wollen uns vom betrachteten Geschehen in nächster Nähe überfluten lassen.

Damit ist davon auszugehen, dass das gewohnte Betrachtungsformat eines Bildes sowie die inhaltliche Komplexität einem natürlichen Sehverhalten entsprechen, das eine Relation zur Bewältigung des gesamten Blickfeldes hat und die genaue Bildausprägung erst in zweiter Linie kulturspezifisch konventionell ist. Nur selten durchbrechen Bilder diese Normen entweder durch übergrosse Formate und/oder extreme Überfülle von Bildinformationen. Dabei denke ich an die Bilder von Hieronimus Bosch mit den Darstellungen des Jüngsten Gerichts, andere szenische Gemälde oder inszenierte Fotografien. Bei der Betrachtung dieser Bilder treten wir, nachdem wir sie als Ganzes einmal zu erfassen versuchten, näher, und betrachten die einzelnen Szenen innerhalb des Blickfeldes. Häufig sind diese auch wie in sich abgeschlossene kleine Bühnen ausgeführt und stehen nicht zwingend in Kontakt mit den anderen. Wir sehen uns also vor einem Welttheater mit mehreren Bildern. Die Begriffe Bild, Szene und Akt als Begriffe von Film und Theater sprechen diese Überblickbarkeit an. Wenn wir Bilder in einem Museum betrachten, egal ob gegenständliche, fotografische, konkrete oder abstrakte, wir positionieren uns in der Distanz des Blickfeldes, um einerseits das Ganze zu überschauen und andererseits mit den Augen die Details der Komposition fokussieren zu können. Kleine Bilder und Miniaturen betrachten wir einfach von Nahem.

Wenn das Auge keinen Widerstand und der Blick keine Grenzen und Leitlinien erfährt, also das Bild als Bühne einer Szenerie negiert wird, wie es teils die moderne Malerei praktiziert (Reinhard, Pollock, usw.), wird das betrachtete Objekt erst über den Umweg unserer Blickfeldmechanismen wieder zum Bild. Wir erkennen nicht ein Bild mit einer reflexartig lesbaren Bildlogik, wir suchen aber eine. Der suchende Blick muss sich im Bildraum zurechtfinden, dabei erweitert er den Fokus und nimmt z.B. den Bildumraum in Beschlag. Er erkennt je nach Objektart neue und unge-

wohnte Konstellationen. Er nimmt aber das Bildobjekt verstärkt als Objekt in einem Umfeld wahr.

Im Alltag wie beim Erkennen von Bildmotiven sind wir uns gewohnt, räumliche Situationen und Gegenstände aus allen möglichen Blinkwinkeln zu erkennen. Wir identifizieren die uns umgebenden Personen erstens als menschliche Wesen und zweitens als die uns bekannten Personen, auch wenn wir sie vom Boden aus betrachten oder von weit oben, von einer Terrasse, von einem Dach aus oder noch aus anderen Blickwinkeln. Obwohl sich die visuell erkennbare Gestalt und Form wesentlich ändert, bleibt die Fähigkeit, das Gesehene zu erkennen bestehen. Perspektivische Bilder bieten immer eine einzelne von unendlich vielen möglichen Ansichten. Mit dieser Fixierung auf gerade diese Ansicht kann uns mit einem Bild etwas gezeigt werden, z.B. die Betrachterposition und ihre entsprechende Rolle in der Bildlogik, so wie ich es am Beispiel von Piero della Francesca beschrieben habe. Im Normalfall stellt ein Bild eine Situation dar, wie wir sie auch unter normalen Bedingungen erfahren würden und die Aussage beschränkt sich auf diese Referenz. Das heisst, das Bild zeigt uns etwas aus unserem Alltag und unserer gewohnten Erfahrung.

Die populäre Verbreitung des fotografischen Bildes als einem immer streng perspektivischen Bild im privaten Bereich sowie den Medien provoziert Fragen. Für uns ist, wie oben ausgeführt, das visuell Wahrgenommene gleich wirklich wie das im Bild visuell Wahrgenommene. Man müsste damit von einer Wirklichkeitsverschiebung hin zum Unberührbaren sprechen, zu einer Verschiebung zur fixen, statischen Betrachter- und Erlebnisposition, wie sie das Perspektivegesetz vorschreibt. Wird unsere Wahrnehmung immer perspektivischer? Isolieren wir uns in diesem erstarrten Bild? In den Aussagen des Kulturphilosophen Jean Gebser, der vom perspektivischen Zeitalter spricht, geht die Diagnose in diese Richtung.

Beim zeichnerischen Darstellen der Umgebung fällt auf, dass das gerade fokussierte Objekt beim Zeichnen tendenziell zu gross wird, wenn es nicht als flächige Erscheinung innerhalb der Um-

gebung oder mit Messungen perspektivisch exakt erfasst wird, also als eine verglichene Form unter anderen Formen. Es entsteht im Fokus des Blicks eine Art Wahrnehmungsblase. Wir legen im Blick auf das Betrachtete eine Gewichtung, und die Umgebung scheint sich zu verkleinern. Das Umfeld oder der Hintergrund des betrachteten Objektes zoomt weg, das Objekt wird wie in einer optischen Blase beim Betrachten vergrössert. Wenn man also beim Zeichnen an einem Punkt anfängt und von dem aus weiterfährt, landet man wie bei der Sprache an einem anderen Ort. Der Stift findet nicht mehr zurück, weil die jeweils fokussierten und dargestellten Objekte unterschiedliche Gewichtung erhielten. Wenn es nicht möglich ist, das ganze Blickfeld flächig zu erfassen, um damit die Proportionen wiedergeben zu können, gibt es verschiedene Tricks, das Gegenstandssehen und damit das Gewichten zu verhindern. Dies sind nicht Darstellungs- oder Zeichenrezepte, sondern Tricks, das Sehen umzugewöhnen. Man konzentriert sich z.B. auf Zwischenräume und versucht, deren Proportionen und Helligkeiten zu erfassen. Zwischenräume sind keine Objekte, darum kann sie der Mensch besser als begrenzte Flächen wahrnehmen. Eine andere Möglichkeit ist der Trick von Baselitz, das Wahrgenommene auf dem Kopf darzustellen. Man versetzt sich sozusagen künstlich in den Zustand des Neugeborenen, bei dem die visuelle Welt noch auf dem Kopf steht und noch keine visuelle Objektidentifikation stattfindet.

In der Zeichnung der Terrasse und Palme im Hintergrund habe ich mich auf die Palme konzentriert und die Umgebung ohne Messen und Proportionsüberprüfung gemacht. Während dem Zeichnen erschien mir die Erscheinung der Situation völlig in Ordnung. Die Fotografie derselben Situation mit einem Weitwinkelobjektiv (24mm, DSLR) als perspektivisch korrektes Bild ergibt völlig unterschiedliche Proportionen. Die Palme rückt in den Hintergrund als unbedeutender Fleck innerhalb des Ausblicks. Die Verwendung eines Zoomobjektives mit grösserer Brennweite würde meinem Fokussieren eher entgegen kommen. Eine solche Aufnahme war wegen der geringen Tiefe der Terrasse nicht möglich.

Das Auge ist eines der Instrumente, die uns zu überprüfbaren Aussagen über die Gestalt der entfernten Dinge und des Raumes verhelfen, es ist im Normalfall das wichtigste. Wir bewegen und orientieren uns in den unterschiedlichsten Situationen mit absoluter Sicherheit. Das, was das Auge vermittelt, muss stimmen. Wenn wir uns in einer Menschenmenge in einer Stadt bewegen, bahnen wir uns einen Weg unter Berücksichtigung der unterschiedlichsten und entferntesten auch wieder bewegten oder still stehenden Objekte. Wir berechnen unbewusst mögliche Treffpunkte mit anderen bewegten Menschen oder Fahrzeugen und schaffen so eine nicht anzuzweifelnde räumliche Sicherheit. Die Wahrnehmung unseres Auges wird von und mit unseren anderen Sinnen, dem Gehör und im Speziellen unserem Bewegungs- und Tastsinn überprüft und damit objektiviert. Diese Sicherheit des Auges über den Raum ist nicht eine kulturelle Leistung, auch die Tiere verfügen über sie, sondern ein Koordinations- und Angleichungsprozess, der seit der Geburt in Gang ist und laufend verfeinert und differenziert wird. Trotzdem ist diese Sicherheit kulturspezifisch mit- und umgeprägt. Die ersten zugfahrenden Menschen waren sich nicht an die schnell wechselnden Bilder beim Blick aus dem Fenster gewöhnt und hatten Probleme damit. Wer sich nicht gewöhnt ist, aktuelle Filme zu sehen, wird die schnelle Schnitttechnik nicht ertragen. Diese Gewöhnung an die kulturspezifischen Wahrnehmungsformen geschieht aber beiläufig, sie wird in den seltensten Fällen bewusst trainiert oder geschult. Ein bekanntes Beispiel sind die Trainingssimulatoren für

Piloten oder für Soldaten, in denen mit Computersimulationen Reflexe antrainiert werden.

Da das Auge alleine als unbewegtes optisches Instrument ohne Muskelkontraktionen und den damit ermöglichten Fokussierungen keine räumlichen Informationen produziert, also keine Informationen über die Distanz zu einem Objekt vermittelt, sondern ausschliesslich eine flächige Verteilung von Abbildungspunkten auf der Retina, ist eine Raumwahrnehmung unlösbar mit den Bewegungsorganen verbunden. Die intuitiv erfasste Logik des Raumes, dessen Konstruktion wie auch dessen perspektivische Folgen im Bild sind nicht mit einem konventionellen Lernprozess verbunden, sondern eine reflexartige Interpretation des Bildes.

«Die funktionelle Struktur der alltäglichen Erfahrung lässt uns ein Haus als einen Gegenstand wahrnehmen, in dem man wohnt, wenn wir das Gemälde eines Hauses sehen. Das Bild einen Hauses mit der Gestalt eines zum praktischen Gebrauch bestimmten Hauses zu assoziieren, ist die «normale» Aufgabe des Gehirns. Das Ziel des Surrealismus war es, das Gehirn von diesen gewöhnlichen Funktionswegen abzubringen und auf die Schiene ungewöhnlicher Assoziationen zu dirigieren und so die Hirnfunktion «Kunst» auszulösen (Speckmann, 24, S. 123).

Ort des Bildes

Üblicherweise geschieht, wie anfangs beschrieben, beim Versuch einer Bilddefinition und der daraus folgenden Aufzählung der Bildaspekte eine Aufspaltung zwischen realem und mentalem Bild, zwischen materiellem, sinnlich fassbarem Bildgegenstand und der geistigen Vorstellung. In der Terminologie der Semiotik sind das die zwei Zeichenelemente Zeichenträger und Bedeutetes. Das dritte Element im klassischen semiotischen Dreieck, das Referenzobjekt oder der Interpretant, also die Sache, auf die das Bild verweist, bleibt beim Bild eher unbedeutend. Das Bild bietet sozusagen das Objekt, auf das verwiesen werden sollte, als visuelles Erlebnis selber an. Damit geschieht in dieser Fragestellung eine Fokussierung der Aufmerksamkeit auf die Relation zwischen

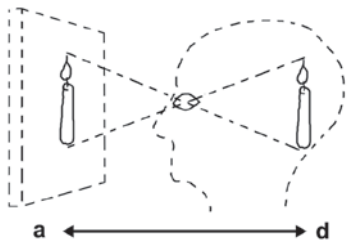
Bildgegenstand und Bilderlebnis, zwischen realem Äusserem und kognitivem Innerem. Die Frage stellt sich dabei, was und mit welcher Methode man etwas über diese «Orte» aussagen kann, und ob innerhalb dieser Bereiche eine Systematik oder Berührungsfläche erkennbar ist. Das Äussere bezeichnet man üblicherweise als Wirklichkeit, das Innere als Wahrnehmung, als geistige oder zerebrale Tätigkeit. Das sind Orte, über deren objektive Zugänglichkeit viel gestritten wird. Liegt die festzulegende Berührungsfläche zwischen unserem ganzen Körper als Erlebnisbereich sowie der Umwelt oder liegt sie nur zwischen dem zerebralen Erlebnisbereich sowie allem von diesem Erlebnisbereich Verarbeiteten, also auch unserem Körper. Denn unseren Körper können wir einerseits als wahrnehmendes Sinnesorgan und gleichzeitig als wahrgenommenes Objekt erfahren, also auch als zur äusseren Wirklichkeit zugehörig. In der Frage nach dem Ort des Bildes steht man damit wieder vor dem Problem, dass man das Auge in seiner Tätigkeit als Sinnesorgan im Gegensatz z.B. zu den Händen als Tast- und Handlungsorgane in seiner Tätigkeit selber kaum wahrnehmen kann. Wir sehen uns nicht sehen. Wir tasten uns nicht sehen, aber wir sehen uns tasten. Bezogen auf die semiotische Fragestellung, wie das Bild als Zeichen verstanden und dargestellt werden kann, fehlt noch ein zentrales Element im Modell, denn wie ein Bildobjekt zu einer Vorstellung werden kann, bleibt in der Relation Bildobjekt-Vorstellung unbeantwortet.

Es bleibt nur ein einziger, klarer Fixpunkt im ganzen Prozess, das ist das Auge als optisches Sinnesorgan, über das wir recht viel wissen und das wir im Fotoapparat im Sinne von McLuhan als technische Erweiterung unseres Sinnes benutzen. Wir kennen und beschreiben die optische Übersetzungsleistung des Auges exakt. Was davor und dahinter geschieht, verschwimmt und bietet Raum für Spekulationen und möglicherweise falsche Theorien.

W.J.T. Mitchell verwendet in seiner Bildtheorie eine kleine Grafik (2, Modell 1), die er als Palimpsest bezeichnet. Ein Palimpsest ist ursprünglich eine mehrmals verwendete und immer wieder gereinigte Schreiboberfläche, z.B. ein Pergament. Im übertragenen Sinn wird es als eine Metapher für geistige Prozesse verwendet,

also z.B. das Produzieren und Überprüfen von Modellen, die Verhalten erklären sollen. Mitchell verwendet das Modell als Visualisierung der möglichen Beziehungen zwischen Bild, Wirklichkeit, Projektion und Bildwahrnehmung. In seinem Modell, das er als Visualisierung für mehrere mögliche Ebenen der Projektion benutzt und nicht als Illustration für einen einzelnen Vorgang, ist die Projektion der Kerze im Kopf der Vereinfachung wegen wieder richtig herum gestellt. Der Pfeil und die Bezeichnungen a und d wurden von mir für die folgenden Erklärungen beigefügt.

Wenn wir ein bildhaftes Element wie die Kerze im Modell 1 im Sinn einer optisch-indexikalischen Prägung verstehen, also als eine auf einer Fläche angeordnete Anzahl von Farb- und Helligkeitsinformationen mit einer kausalen Relation zur optischen Wahrnehmung des Dargestellten (nicht zum Dargestellten selber), gibt es im Wahrnehmungsprozess nur einen einzigen Ort, wo dieses Element in einem semantischen plausiblen Sinn verwendet werden darf, nämlich auf der Retina. Ein Element (visuelles Zeichen) im Modell in diesem Sinn darf sich auf nichts anderes beziehen, weder auf die Wirklichkeit (Äusseres) noch auf das zerebrale Geschehen (Inneres). Im Modell 1 von Mitchell wird dieser zentrale Ort der Retina jedoch nicht aufgeführt. Dieser würde leicht rechts ausserhalb des Schnittpunktes der Projektionsstrahlen liegen, also im Wahrnehmenden selber. Im Modell 1 werden einerseits das wahrgenommene Objekt und andererseits das projizierte oder vorgestellte Objekt,



Modell 1 (nach W.J.T Mitchell)

also der visuelle Eindruck oder das mentale Bild als indexikalische Prägungen (Konturdarstellung der Kerze) dargestellt. Es ist eine einfache Relation zwischen a und d, in der die Art der Relation und damit das Medium Licht und Auge nicht präzise thematisiert werden. Diese visuelle Darstellung der Kerze in einer Konturzeichnung nimmt eindeutig Bezug zur optischen, visuellen Wahrnehmung. Ob man hier eine fotografische Darstellung oder eine Konturzeichnung verwendet, würde nichts am Problem ändern. Die so verwendeten bildlichen Darstellungen der Kerzen wecken den Eindruck, es gebe «draussen» in der Wirklichkeit so etwas wie diese Kerze und ebenfalls «drinnen» im Hirn, so wie ein Abdruck. Man müsste hier korrekterweise einfach das Wort «Kerze» verwenden, denn das Wort hat keinen Bezug zu einer einzelnen Sinnschicht.

Umberto Eco würde jetzt aus der Sicht seiner Semiotik argumentieren, dass eine Konturzeichnung nichts mit der wirklichen Kerze zu tun hat, dass auch keine Ähnlichkeit zur wirklichen Kerze besteht (25). Darum dürfe diese Art der Darstellung nicht als Zeichen für das wirkliche Objekt verwendet werden. Im anderen Punkt hat Eco aber nicht recht, nämlich wenn er den Faktor Ähnlichkeit für das visuelle Zeichen in der Semiotik vollständig verwirft und sagt, es sei eine erlernte Konvention, die Kerze in einer Konturdarstellung zu erkennen. Die Konturdarstellung hat natürlich keine Ähnlichkeit mit der wirklichen Kerze, sondern nur mit unserer visuellen Wahrnehmung dieser Kerze, nämlich der Verarbeitung des Retinaeindrucks im Sehprozess, wo sich indexikalisch kausale wie konturbildende Vorgänge nachweisen lassen, und allenfalls den Ergänzungen der anderen Sinne wie dem Tastsinn. Ähnlichkeit besteht also höchstens in der Relation cd, dargestellt im Modell 2.

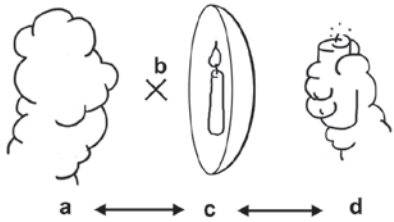
Ähnlichkeit ist ein formales Kriterium und darum muss das Medium oder Instrumentarium, dass diese formale Relation erzeugt, präzise befragt werden.

Über das wahrgenommene Ding (a) lässt sich nur das sagen, was wir von ihm über alle Sinne erfahren, was wir vermittelt bekommen haben und was aus diesem Ganzen für Schlüsse möglich sind. Ich filtere bei der visuellen Wahrnehmung der Kerze in einem Selektionsprozess aus der Wirklichkeit (als Wolke dargestellt) mit meinem

visuellen Fokus und meiner mentalen Einstellung die Figur einer Kerze heraus. Das ist für uns die Wirklichkeit der Kerze. Visualisierte Wahrnehmungsinhalte wie Konturzeichnungen und indexikalische Prägungen sagen viel mehr aus über die Wahrnehmung selber als über das Wahrgenommene, sind also als Zeichen für das visuelle Erlebnis, die Vorstellung und für die Wirklichkeit nicht zulässig. Das Objekt an sich bleibt im platonischen Sinn im Dunkeln und darf in einem Modell, in dem es um ein Erkenntnismittel wie das Bild geht, nicht optisch-indexikalisch-bildlich dargestellt werden.

Die indexikalische Prägung dieses Objektes in der Retina ist eine einzelne aus unendlich vielen möglichen Erfahrungsmomenten des Objektes, ich sage bewusst nicht Eigenschaften. Nur schon visuelle Ansichten gibt es unzählige. Aus diesem Grund habe ich es im Modell 2 als Wolke (a) dargestellt. Im Sehprozess muss der Brennpunkt (b) und die Retina (c) als gesonderte Elemente dargestellt werden, um den optischen Vorgang zu berücksichtigen.

Die Wahrnehmung (d) selber vom Objekt (a), die wir vorschnell mit der Projektion auf der Retina gleichstellen und identifizieren, also wie einen Abdruck in einer Wachsplatte, darf ebenfalls im Modell nicht eindeutig bildlich visualisiert werden, da die direkte visuelle Erfahrung wie auch visuelle Vorstellung oder Erinnerung, die wir von der Kerze haben, nur ein Bruchteil unserer Erfahrung dieser Kerze ist, resp. sein sollte. Der visuelle Eindruck der Kerze und die visuelle Erinnerung sind in unserem zerebralen Speicher kein Pendant zum produzierten Abbild oder der Prägung auf der Retina. Es existiert in unserem Hirn nicht ein Bild im Sinne eines Wachsabdruckes. Biologisch formuliert besteht das mentale Bild (Innere) aus einem komplexen, im Raum des Hirnes zeitlich und räumlich strukturierten, neurologischen Vorgang, der in keiner Weise einen formalen Bezug zum Bild in der Retina und damit keine Ähnlichkeit mit dem Wahrgenommenen aufweist. Die registrierte oder hineininterpretierte Ähnlichkeit ist nicht physisch beschreibbar, sonder eine rein mentale und gedankliche Konstruktion. Es ist ungenau zu behaupten, wir würde das, was die Retina aufzeichnet, mit dem Hirn wahrnehmen und verarbeiten,



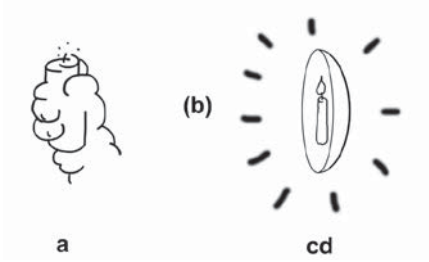
Modell 2, reale visuelle Wahrnehmung

sondern der Prozess besteht in der Tätigkeit der Retina sowie dem zerebralen Prozess zusammen. Aus diesem Grund ist die Verwendung des Begriffs Ähnlichkeit höchstens in der Kombination mit anderen Sinnen wie z.B. dem Tastsinn der Hand verwendbar, mit dem wir im Tastvorgang vergleichbare formale Aspekte wie das Verhältnis von Länge und Breite der Kerze feststellen können.

Wir halten und tasten die Kerze mit den Händen, riechen an ihr, spüren ihr Gewicht. So bildet sich das heraus, dem wir Wirklichkeit sagen. Die wiederum als Wolke dargestellte Wahrnehmung hat jedoch eine leichte Prägung in der Richtung der Prägung auf der Retina und dem Erlebnis des Tastens, da unsere Vorstellungsleistung eine starke Verbindung zum Auge hat und damit sicher visuell geprägt ist. Auch das sogenannte mentale Bild, das ein Thema der Kognitionswissenschaften ist, ist eine von der Struktur des Auges beeinflusste mentale Leistung, aber eben kein Bild.

Die erste Schlussfolgerung besteht in der Erkenntnis, dass es keinen Ort ausser der Retina gibt, wo das Bild in reiner Form existiert. Die Retina ist die Berührungsfläche innerhalb der behaupteten Relation Bild - Vorstellung.
Was ist aber mit der Wahrnehmung eines Bildes? Wie kann Bildwahrnehmung in diesem Modell (Modell 3) erklärt werden?

Das wahrgenommene Bild muss auch wieder als äusseres «Ding an sich» wie die Kerze verstanden werden. Es ist z.B. ein Blatt Papier mit Farbspuren, eine Projektion auf einer Leinwand, ein flim-



Modell 3, Bildwahrnehmung

mernder Bildschirm. Diese Dinge können alle auf die unterschiedlichsten Arten sinnlich erfahren werden. Dieses wirkliche Ding ist im Modell auch wieder als Punktwolke dargestellt, jedoch mit einer leichten Prägung, da eine indexikalisch geprägte Anordnung von Punkten aus einer kausalen Relation zur spezifischen Sicht auf das Dargestellte als eine von unzähligen formalen Eigenschaften auf ihm selber zu finden ist. Die Fotografie der Kerze hat einerseits eine «gesteigerte» Ähnlichkeit zur Registrierung auf der Retina, resp. im Fotoapparat und eine «reduzierte» Ähnlichkeit zur wirklichen Kerze. Haptisch oder akustisch hat die Fotografie der Kerze keine Relation zur wirklichen Kerze. Haptisch würde eine Relation entstehen, wenn mit den Fingern ein Relief spürbar würde. Es ist im Modell dasselbe Element, das zuvor im Modell 2 für die Vorstellung (d) verwendet wurde.

Im Wahrnehmungsprozess des Betrachters geschieht nun der Bruch, resp. die Fehlfunktion. Zwischen der indexikalischen Prägung auf der Retina und dem wahrgenommenen Papier mit Farbspuren wird keine Differenz gemacht. Das wahrgenommene Objekt löst sich als Bild vollständig auf im Betrachter (cd) und wirkt auf das zerebrale Umfeld ganz im Sinn der von der Neurologie beschriebenen Spiegelneuronen. Das heisst, es löst zerebrale Reaktionen aus, Empathie, Emotionen, Erinnerungen, Agressionen usw. Der Schrecken des Bildes besteht im falschen oder fehlenden Widerstand für die

anderen Sinne. Nur der Sehsinn produziert Wirklichkeit und lässt die anderen Sinne wie z.B. die Hand, die sonst in ihrer Gesamtkoordination die Wirklichkeitserfahrung liefern, im Stich. Vorerst findet nicht eine Bewusstseinsspaltung statt in dem Sinn, dass das Bewusstsein Probleme hätte mit dem da und nicht da, wie es z.B. bei Mitchell oder anderen Bildtheoretikern beschrieben wird, denn das Bewusstsein kann sich nur auf etwas auf einmal fokussieren, sondern eine Spaltung der reflexartigen Koordination der Sinne. Der visuelle Sinn löst sich von den anderen und wird als Bestandteil des Bewusstseins betrachtet. Die Retina übernimmt sozusagen das Bewusstsein. Da auch das Fokussieren der Augen nicht mehr verlangt wird, sterben für Augenblicke sämtliche anderen Sinne ausser der optische ab. Die indexikalische Prägung überflutet partiell das Bewusstsein. Sie überflutet es im Bereich des Blickfeldes, wie es oben beschrieben wurde. «Die rätselhafte Beziehung zwischen Bildträger und Bildobjekt», wie es z.B. bei Lambert Wiesing im Buch «artifizielle Präsenz» beschrieben wird, entpuppt sich als Problem einer ungenauen Fragestellung. Die Philosophie macht eine Beobachtung und stellt darauf eine Frage, die die Wahrnehmungsforschung und Neurologie zu beantworten hat.

Die partielle Überflutung des Bewusstseins mit einem optischen Index im Gegensatz zu einem chronologischen (akustischen) bedeutet eine spezielle Wahrnehmungsleistung. Die Verarbeitung der visuellen Wahrnehmung in unserem Hirn beansprucht den grössten Teil der verarbeitenden Regionen. Das Problem dieser Überflutung wirft die bekannten Fragen auf nach Manipulation, Beeinflussung, Macht und Ohnmacht. Es wirft Fragen auf nach unserem Selbstverständnis und unserer Positionierung im realen wie sozialen Raum.

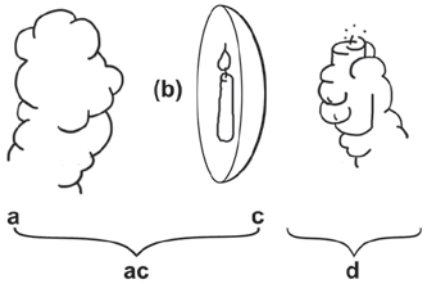
Das Bild wurde vielerorts mit einem Fenster verglichen, durch das man in eine illusionistische Welt blickt. Mit der oben beschriebenen Beobachtung wird deutlich, dass das Bild ein Fenster in uns hinein bildet. Was das Bild zeigt und auslöst, kann nur in uns und von uns ausgelöst werden. Mitchell hat das mit einem schönen Gleichnis beschrieben:

«Ein Bild ist kein Text, der gelesen werden will, sondern die Puppe eines Bauchredners, in die wir unsere eigene Stimme hineinprojizieren. Wenn wir uns von dem, was ein Bild «sagt», gekränkt fühlen, gleichen wir dem Bauchredner, der von seiner eigenen Puppe beleidigt wird.» (5)

Die von der Bildwissenschaft teilweise als unlösbares Menschheitsrätsel (Wiesing) beschriebene Bewusstseinsspaltung bewirkt die Mystifizierung des Bildes. Sie geschieht jedoch erst in dem Moment, wo zwischen Bildträger (Medium) und Bildobjekt (Inhalt) unterschieden wird und es als Papierding oder als Bild wahrgenommen wird. Aber wie bei den Kippbildern ist das ein chronologisches Hin und Herwechseln. Das Bewusstsein wechselt die Frequenzen möglicherweise unwillkürlich, erlebbar wie ein Herzflattern, zwischen den Möglichkeiten der Wahrnehmung hin und her, wenn kein steuernder Eingriff den Prozess bewusst macht. Es ist nicht möglich, das Bild als Papierobjekt und gleichzeitig als Bild zu erfassen. Es ist ein Wechsel innerhalb der semantischen Schichten, der für die Praxis der Bildproduktion ein absolut banaler, selbstverständlicher Vorgang ist.

Diese Verhältnisse werden im Modell 4 spezifisch für das Bildproblem dargestellt.

Das Problem ist die Zuordnung des optischen Index, also der visuellen Wahrnehmung für das Bewusstsein. Es ist deutlich geworden, dass der einzige Ort, wo von einem Bild (im wörtlichen Sinn) zu reden ist, die Retina ist. Wir identifizieren aber das von uns Wahrgenommene reflexartig mit der uns umgebenden Welt, also auch das visuell Wahrgenommene. Wir ordnen also einen Teil von uns, nämlich das Auge und die Bildaufzeichnung des Auges der Welt zu und nicht uns. Das machen wir mit allen Sinnen, auch dem Tastsinn. Was wir berühren, ist das Andere. So erfahren wir einerseits eine Grenze zwischen uns und der Welt, andererseits nehmen wir Kontakt auf. Da aber das Auge eine indexikalische Aufzeichnung in Distanz zu den Dingen ist, nehmen wir uns zurück und legen die Grenze fest in unserer Wahrnehmung, in uns selber. Als Bewusstsein im Modell 4 bleibt bloss der Punkt d.



Modell 4, Identifikationen

Diese Erfahrung mit dem Bild, bei dem der Punkt c eine Überflutung im Bewusstsein bewirkt, zwingt uns zu einer Auseinandersetzung zwischen c und d. Diese Auseinandersetzung löst als erstes den Konflikt des «da und nicht da» aus und den der alten Geschichte mit dem Misstrauen und dem Ikonoklasmus gegenüber den Bildern. Eine Schlussfolgerung dieser Auseinandersetzung müsste aber auch Bezug nehmen zum visuellen Analphabetismus, denn sie kann nicht rein theoretischer Natur bleiben, sonst landen wir wie gehabt in der Mystifizierung des Bildes. Die ganze Diskussion um die Frage, was das Bild ist, die Unterscheidung der Philosophie zwischen Bild und Abbild (Gadamer, Boehm) und die Behauptung des Bildes als Repräsentation löst sich vor dieser Erfahrung und Beobachtung in Nichts auf.

Eine stabile Beziehung zwischen allen Punkten kann nur entstehen in einem Ausgleich von Rezeption, Verarbeitung, Bewusstwerdung und Produktion. Bildpraxis bedeutet somit, die Relationen zwischen den Punkten a, c und d offen zu halten.

Bildlogik

Vor etwa 500 Jahren, also in der Epoche, in der das «technische Bild» zum Thema wurde, und damit das wissenschaftliche das

sakrale Motiv ablöste, hat der Maler und Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti in seinen Worten beschrieben, was heute die Neurologie mit anderen Worten sagt, nämlich den Wirklichkeitsaspekt des Bildes, messbar als Reaktion spezifischer Nervenzellen (Spiegelneuronen) auf visuelle Eindrücke, gleich ob Bild oder Wirklichkeit.

«Ferner wird ein Vorgang die Seelen der Betrachter dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben. Die Natur nämlich, die in unvergleichlichem Masse an sich reisst, was ihr gleicht: die Natur also schafft es, dass wir mit den Trauernden mittrauern, dass wir die Lächelnden anlächeln, dass wir mit den Leidenden mitleiden. Solche Seelenregungen aber geben sich durch die Bewegungen des Körpers zu erkennen. (…) Einem Maler müssen also die Bewegungen des Körpers vollkommen vertraut sein; was aber deren Darstellung betrifft, so hat er sich, nach meiner Auffassung, mit dem gebotenen Geschick nach der Natur zu richten.»

(Leon Battista Alberti, ca. 1440, 31, S. 269)

Giorgio Vasari, ebenfalls ein Maler und Autor aus dieser Zeit, macht eine Schilderung seiner malerischen Arbeit, die einerseits den Zeichenaspekt des Bildes darin betont, dass er das Portrait einer bestimmten Person in einem repräsentativen Aufzug erzeugt, andererseits soll aber das Bild im optimalsten Sinn der Wirklichkeit nachkommen, also nicht unterscheidbar sein von der realen Umgebung.

«Ich malte dann gemäss einer neuen Erfindung in einem Bild von drei Ellen Höhe besagten herzog Alessandro in Rüstung und nach dem Leben portraitiert auf einem Stuhl, der aus gefesselten Gefangenen und anderen Phantasien gebildet ist. Ich entsinne mich, dass ich ausser dem Bildnis, das ihm ähnlich war, die Politur dieser Rüstung hellschimmernd, glänzend und ihrer Eigenheit entsprechend zu gestalten beabsichtigte und kurz davor war, den Verstand zu verlieren, so sehr mühte ich mich damit ab, jede Einzelheit naturgetreu wiederzugeben . Als ich aber die Hoffnung aufgegeben hatte, mich in diesem Werk der Wirklichkeit annähern zu können, zog ich Jacopo da Pontormo hinzu, dem ich aufgrund seines grossen Könnens Respekt zollte, um ihm das Werk zeigen und mich von ihm beraten zu lassen. Als dieser das Bild sah und er

meine Leidenschaft erkannte, sagte er wohlwollend zu mir: «Mein Sohn, solange diese echten glänzenden Waffen neben diesem Bild stehen, werden dir deine immer wie gemalt erscheinen, denn obwohl Bleiweiss die härteste Farbe ist, der sich die Kunst bedient, ist Eisen dennoch viel glänzender und härter. Nimm die echten Waffen weg und du wirst sehen, dass die von dir vorgetäuschten längst nicht so misslungen sind, wie du glaubst.» (29, S. 21)

Was für den Kunstphilosophen Lambert Wiesing ein ungelöstes Menschheitsrätsel ist, beschreibt der Neurologe Wolfgang Singer im lapidarisch erklärbaren zerebralen Vorgang der Interpretation des Netzhautinhaltes, bei dem sich die Registrierung zwischen Bild und natürlicher Umgebung nicht unterscheiden lässt.

«Die auf Bildern dargestellten Objekte sind der unmittelbaren visuellen Wahrnehmung ebenso gut oder schlecht zugänglich wie die dargestellten Objekte selber, denn auch die Objekte können ja nur über Bilder erfasst werden, die sie auf der Netzhaut erzeugen.» (10, S. 104)

Obwohl diese Aussage in einer Publikation für Bildwissenschaft zu finden ist, kann man noch nicht davon ausgehen, dass sie hier auf fruchtbaren Boden fällt.

«Noch fehlt es an einer transdisziplinären Erforschung der Komplexität menschlichen Verhaltens, die ihren Ursprung in unserem Innersten hat. Eines der Hindernisse auf dem Weg zur Entstehung eines solchen innovativen Forschungsbereiches ist die tiefe Kluft, die gegenwärtig Geistes- und Sozialwissenschaften von den Biowissenschaften trennt.» (Barbara Maria Stafford, 26, S. 103)

Die Lösung des Rätsels beruht in der Erkenntnis, dass es kein Rätsel gibt, sondern eine Fragestellung im Sinne einer Huhn-Ei-Frage. Die Folge bedeutet eine Entmystifizierung des Bildes. Die andere und naheliegende Antwort auf die Frage nach dem Wo ergibt eine überraschende und auch befreiende Aussage. Unsere visuelle Wahrnehmung selber kann Bild sein. Die Unterscheidung zwischen visueller Wahrnehmung der Realität und Bildwahrnehmung ist nicht prinzipieller, sondern gradueller Natur. Was für visuelle Gestalter eine alltägliche Erfahrung ist, die Umgebung,

also alles Gesehene bildhaft und situativ zu erfassen, löst die Fragestellung auf in einem Spiel der Wahrnehmungs- und Entscheidungsprozesse, der Verarbeitung und Artikulation. Damit stellt sich auch heraus, dass die Frage, ob eine Bild ein Zeichen im Sinn der Semiotik ist, eine sinnlose Frage bleibt. Das Bild wird dann ein Zeichen, wenn man es im Hinblick auf seine Verwendung untersucht, also im Fokus des Bildverhaltens, der Pragmatik.

Ein für die Bild- oder Verhaltensforschung nahliegende Frage ist die nach den Auswirkungen, wenn unsere Welterfahrung primär bildbasiert wäre. Da es wie oben beschrieben keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Bildwahrnehmung und realer Wahrnehmung gibt, könnte die Frage auch lauten: Was wäre, wenn wir die Welt ausschliesslich mit den Augen erfahren müssten und keine Ergänzung der anderen Sinne stattfinden würde?

Wie anhand von Modell 3 beschrieben, ist das, was wir über ein Bild von einem Gegenstand erfahren, nur ein Bruchteil unserer möglichen Erfahrung des Gegenstandes. Die mentale Vorstellung selber eines Gegenstandes ist nur partiell visuell und wird mit den anderen Erfahrungen aufgeladen und ergänzt. Wenn wir aber nur über ein Bild etwas von einem Gegenstand erfahren, bleibt die später erzeugte Erinnerung und Vorstellung davon ein abgeschwächtes und verzerrtes Echo dieses Bildes, das mit dazu geweckten, möglicherweise falschen Assoziationen versehen wird. Es bleibt phantastisch, unwirklich. Emotionale und körperliche Reaktionen auf diese somit eingeschränkte Vorstellung, die immer und unwillkürlich ausgelöst werden, können keine Korrektur erfahren. Wer sich also z.B. primär über pornografische Bilder eine Vorstellung von Sexualität macht, wird in der Realität ziemliche Probleme haben.

Die Wahrnehmung von Bildern führt zu einer Trennung von visuellem Wahrnehmungsinhalt und den verbleibenden Sinnschichten, dem akustischen, dem haptischen, dem Bewegungssinn usw. Was die zitierte Kunstwissenschaft als negativen Aspekt der trivialen und illusionistischen Bilder bezeichnet, ist jedoch Voraussetzung

jeder Bildwahrnehmung. Wir erhalten einen grossen Teil unseres Wissens über Bilder und betrachten dann dieses Wissen als Einblick in die Wirklichkeit. Die Bildwirklichkeit beinhaltet die Rückkoppelung (Spiegelneuronen) zu den anderen Sinnen und kann so zu wirklichem Erfahrungswissen werden. Diese Rückkoppelung funktioniert aber nur als Wirklichkeitserfahrung, wenn wir zuvor Vergleichbares nicht nur visuell, sondern auch mit den anderen Sinnen erleben konnten, also auch die Folgen bestimmten Handelns und Wahrnehmens erfahren haben. Die Konsequenzen daraus gehen in zwei Richtungen. Erstens muss der Mensch vor und während jeder Bildwahrnehmung Vergleichbares auch mit den anderen Sinnen erleben, was im Normalfall selbstverständlich ist. Zweitens muss der Mensch durch eigene bildnerische Tätigkeit erfahren, dass er die Quelle der Bilder ist, um das oben erwähnte Gleichgewicht herstellen zu können. Das zweite ist zurzeit Wunschdenken.

Die vorliegenden Beobachtungen führen zum Schluss, dass eine Bildlogik nicht die eines geschlossenen und künstlichen Zeichensystems sein kann, sondern in einer Spiegelung der Logik unserer Wahrnehmung und unseres Verhaltens im Raum besteht, in der der Bildproduktionsprozess selber dazuzurechnen ist. Die Bildlogik zu erforschen bedeutet, einerseits Wahrnehmung und Verhalten und andererseits den Gestaltungsprozess zu beschreiben. Das Bild bildet eine Schnittstelle dazwischen.

Die Logik des Bildes ist die auf die Fläche übersetzte Logik der Wahrnehmung und des Verhaltens im Raum.

LITERATUR

1 Richard Rorty, Der Spiegel der Natur – Eine Kritik der Philosophie 1979, Suhrkamp 1987

2 W.J.T Mitchell, Bildtheorie, Suhrkamp 2008

3 Ikonik, Max Imdahl, aus «Was ist ein Bild?», Hrsg. Gottfried Boehm

4 Hans Belting, Dietmar Kamper Hrsg., Der Zweite Blick, Bildgeschichte und Bildreflexion, Wilhelm Fink Verlag, 2000

5 Klaus Sachs-Hombach, Das Bild als kommunikatives Medium, Herbert von Halem Verlag 2006

6 Hans-Georg Gadamer, a: Wahrheit und Methode 1960, J.C.B. Mohr, b: Ergänzungen (Ausgabe 1986)

7 Hans Belting Hrsg., Bilderfragen, Bild und Text 2007

8 Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst» 1955, Dumont 1978

9 Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Haude und Spener, Berlin 1974

10 Bildtheorien, Suhrkamp 2008 (Herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach)

11 Lambert Wiesing, Artifizielle Präsenz (Suhrkamp 2005)

12 Handbuch der Semiotik, 2. Aufl. Winfried Nöth, J.B.Metzler 2000

13 Bildtheorien, Herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Suhrkamp 2009

14 Was ist ein Bild? Hrsg. Gottfried Boehm, Bild und Text 1995

15 Wie Bilder Sinn erzeugen, Gottfried Boehm

16 Bildgrammatik, Klaus Sachs-Hombach, Klaus Rehkämpfer

17 Vilém Flusser, Medienkultur, 1993, Fischer 2002

18 Jean Gebser, Ursprung und Gegenwart

19 Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, C.H. Beck, 1923 (1973)

20 Sprache-Denken-Wirklichkeit, Benjamin Lee Whorf 1956, Rowohlt 1984

21 Maurice Merleau-Ponty, Das Primat der Wahrnehmung 1946, Suhrkamp 2003

22 Metzler Lexikon Kunstwissenschaft 2003

23 dpa, 25.06.2009, © 2009 Financial Times Deutschland

24 Erwin-Josef Speckmann, Hirn und Kunst, Daedalus 2008

25 Umberto Eco, Grundlagen der Semiotik

26 Elke Rövekamp, Das unheimliche Sehen – das Unheimliche sehen, 2004. FUB