



Das Bild als Möglichkeit

IKONIK

Mario Leimbacher



DAS BILD ALS MÖGLICHKEIT

IKONIK

***Dieser Text ist erhältlich als E-Book auf Amazon:
<http://www.amazon.de/IKONIK-ebook/dp/B00BE1B3P0>***

oder als Taschenbuch über www.editionqubus.ch

ISBN 978-3-033-03865-3

© editionqubus
26.2.2013
www.editionqubus.ch
Bergstrasse 38
CH 8165 Schöfflisdorf

MARIO LEIMBACHER

INHALT

DIE BILDFRAGE

Alltägliche Bilder	7
Das Bild und seine Orte	18
Modelle und Bildtheorien	29
Methodische Fragen	36

IKONIK

Logik und Ikonik	39
Bild, Bildobjekt und Bildzeichen	50
Semantische Schichten	57
Ähnlichkeit und Konventionalität	72
Bild, Auge und Körper	93
Synchronizität und Sinnschichten	97
Bild- und Kunstbegriff	118
Das biologische Bild, Handlung und Verletzungen	134
Bild und Wort	139

MODELLBILDUNG

Modellprozesse	159
Verortung und Logik des Bildes, Die Bildfalle	161

BILDKOMPETENZ, REDUZIERT

Die Situation	177
Bildkompetenz zusammengefasst	186
Zu den Bildern	192

DIE BILDFRAGE

ALLTÄGLICHE BILDER

Das Einkaufszentrum, in dem wir uns wöchentlich mit dem Lebensnotwendigen eindecken, beherbergt wie alle mir bekannten Einkaufszentren die unterschiedlichsten Geschäfte. Das grösste und am besten besuchte ist das Lebensmittelgeschäft, das auch wieder aus unterschiedlichen Abteilungen besteht. In der ersten finden wir die Frischprodukte mit den Unterabteilungen Gemüse, Salate und Früchte. In der Unterabteilung Früchte, die aus mehreren grossen Gestellen und wenigen Korbbehältern besteht, gibt es weitere Bereiche. Wir finden hier Gestelle mit grossen Mengen reifer Saisonfrüchte, exotische Früchte, Aktionen und einheimische Früchte. In den Gestellen der einheimischen Früchte können wir zwischen den einzelnen Fruchtarten, den Trauben, Äpfeln und Birnen unterscheiden, und innerhalb dieser Kategorien sind die einzelnen Sorten in einem oder mehreren Behältern zu finden. Ich kann mich hier also in einem grünen Kunststoffgitter bei der Apfelsorte "Boskoop" bedienen, die ich für einen Apfelstrudel verwenden möchte. Oberhalb der Gestelle hängen Poster mit schönen roten Äpfeln, Trauben und hellgrünen Birnen, auf denen in einem markanten Schriftzug der Slogan "MEHR SAISONFRISCHE" lesbar ist.

Jede dieser Sorten ist an einer Gitterseite gut sichtbar mit einem Schild versehen, auf dem eine Nummer, der Name, die Herkunft und der Preis dieser Gegenstände stehen. Das bedeutet, dass alle Dinge innerhalb eines Gitters dieselbe Nummer, denselben Namen und denselben Preis haben. Wenn ich genau hinsehe, finde ich sogar auf jedem einzelnen der grösseren Gegenstände einen kleinen farbigen Kleber, auf dem eine Herkunftsbezeichnung sichtbar ist. Somit finde ich hier eine der



Möglichkeiten realisiert, die der Philosoph Ludwig Wittgenstein in seinen "Philosophischen Untersuchungen" vorgeschlagen hat, die darin besteht, die Dinge zu bezeichnen, indem man ihnen eine Etikette mit dem Namen anheftet. Die Verbindung von Wort und Gegenstand ist im Falle dieser Früchte vorbildlich gegeben (vgl. Wittgenstein 1953).

Ich vermute jedoch, dass Wittgenstein diese Idee nicht so wörtlich verstanden hat und darüber erstaunt wäre, sie hier verwirklicht zu finden.

Ich nehme 10 Stück einer Sorte dieser eindeutig bezeichnen- und berechenbaren Gegenstände, fülle sie in einen Sack, lege den Sack auf ein Waage, gebe die dazugehörige Nummer ein und erhalte so einen Kleber, auf dem der Preis steht, den ich zu bezahlen habe. Diesen Kleber hefte ich auf den Sack. Ich gerate so in den Besitz einer Menge Äpfel, die eine Reihe von Betrachtungen auslösen könnte und die auf den ersten Blick weder mit meinem Ziel, einen Apfelstrudel zu machen, noch mit dem Thema dieser Betrachtungen, nämlich den Bildbegriff genauer zu erfassen, etwas zu tun haben. Zumindest philosophische, semiotische und mathematische Betrachtungen könnten von diesem Moment ausgehen, vermutlich auch psychologische, soziologische, biologische, physikalische und weitere mehr. Im Blick auf den Korb mit Äpfeln öffnet sich vor mir ein Ozean menschlicher Beschäftigungen und Wissenschaften.

Ich gehe ganz selbstverständlich davon aus, dass die Bezeichnungen und damit die Kategorisierung eindeutig sind, dass also die Nummer und der Name denselben Gegenstand bezeichnen und es im ganzen Geschäft keinen zweiten Ort gibt, an dem ich denselben Gegenstand möglicherweise mit einer anderen Nummer oder einem anderen Preis erhalte.

An einem weiteren Ort im selben Geschäft erkenne ich im Bereich der Haushaltsartikel und zwischen den Schreibwaren und Toilettenartikeln ein Gestell, in denen es Bilder gibt. Ich finde aufgerollte Poster, Bilder in Holz- oder Kunststoffrahmen in verschiedenen Ausführungen und Grössen, aber auch leere Rahmen. Im benachbarten Gestell sehe ich eine grosse Menge Bilder, alle im Format A5, zusammen mit einem Briefumschlag

in eine Folie verpackt. Sie sind mit "Geburtstage", "Hochzeiten", "Gratulationen" und weiteren Anlässen bezeichnet.

Beim Betrachten dieser Gegenstände erkenne ich auch gewisse Merkmale im Sinne von Arten oder Sorten. Es gibt grosse, aufgerollte Poster, verschiedene Sorten gerahmter Bilder, die sich durch ihre Grösse aber auch durch die Beschaffenheit der Rahmen unterscheiden.

Ein Merkmal dieser Dinge besteht darin, dass sie auf der einen Seite einfarbig und auf der anderen Seite mehrfarbig sind. Die mehrfarbige Seite zeigt Dinge, die ich auch sonst in der Umgebung sehe oder aus anderen Quellen kenne, zum Beispiel Früchte, Blumen, Tiere, Menschen oder andere sonst auch sichtbare Dinge. So wie bei den Äpfeln ihre Gemeinsamkeiten in der Form, der Farbe, dem Geschmack und dementsprechend in der Verwendung vorliegen, zeigen auch diese Objekte Gemeinsamkeiten im Aussehen und in der Verwendung.

Ich könnte nun also neben den 10 Äpfeln, die ich für einen Kuchen gekauft habe, ein Bild kaufen, das auch wieder eine Menge Äpfel zeigt. Ich kann aber diese Äpfel nicht für einen Kuchen verwenden, sondern würde diese Äpfel, respektive das Bild zuhause an eine Wand hängen oder in einem Briefumschlag verschicken. Der Unterschied erscheint banal, denn in der linken Hand, in der ich eine Postkarte halte, befindet sich ein Papier, in der rechten ein Sack mit Äpfeln. Mit den Äpfeln auf dem Bild kann ich keine Kuchenfüllung machen, dafür sind sie zu wenig rund und weder das Gewicht noch der Geruch stimmen. Für meine Augen sind sie sehr schön und appetitlich, für die Hände und die Nase fühlen sie sich schlecht an. Die Äpfel auf den Bildern sind nicht wirklich.

Mit diesem unscheinbaren Wort "wirklich" bin ich nun über das Ufer getreten. Der banale Unterschied kann, wenn mich diese Frage nicht loslässt und ich sie strapazieren möchte, zu einem gravierenden werden. Mit dieser Feststellung hat mich eine Welle der Frageflut erwischt, denn was macht die Äpfel in meiner rechten Hand wirklicher als die abgebildeten in meiner linken? Gibt es Unwirkliches? Ist der Begriff nicht selber schon ein Widerspruch, denn es gibt doch nichts, das nicht wirkt? Ist das Unwirkliche weniger wert als das Wirkliche? Beinhaltet das Bild einen Fehler?

Warum werden mir in diesem Geschäft falsche Sachen angeboten? Warum sollte ich etwas kaufen, das nicht wirklich ist?

Oder vermittelt das Bild eine andere Wirklichkeit? Wirkt es anders? Werde ich manipuliert? Oder liegt das Problem möglicherweise an der hier verwendeten Sprache, denn wenn ich das Wort Äpfel verwende, ist dieses Wort ja selber auch nichts als eine Bezeichnung für etwas, an das wir uns erinnern, das wir uns vorstellen. Das Wort ist so wenig ein Apfel wie das Bild, das ihn abbildet.

Für meine alltäglichen Besorgungen bildet dieser Konflikt kein Problem. Zu den Fragen, die sich bilden könnten, kommt es gar nicht, denn fast jede Person an meiner Stelle würde feststellen, dass Bilder eben Bilder sind, und die anderen Dinge eben einfach nur Dinge mit klaren Namenstäfelchen. Der Ozean möglicher Fragen ruht weit weg von diesem Alltag. Menschen, die an diesem Ort stehen bleiben und ins Grübeln kommen, geraten in Gefahr, als seltsam abgestempelt zu werden. Solche, die von diesen Fragen überflutet werden und vergessen, warum sie einen Sack voller Äpfel im Einkaufswagen haben, werden therapiert und vielleicht medikamentös behandelt, damit sie dieser Fragewelt wieder entkommen können.

Es gäbe nun noch weitere Beobachtungen zu beschreiben, die bezüglich der Seriosität des Einkaufszentrums hinsichtlich des systematischen Bildens von Kategorien in den Abteilungen Unsicherheit entstehen lassen. Die meisten der angebotenen Gegenstände sind eindeutig bezeichnet und in Kategorien geordnet, so dass sie wie in der Mengenlehre ineinander verschachtelten Mengen zuzuordnen sind. Das Rüstmesser, das ich verwende um die Äpfel zu rüsten, hängt bei der Sorte Küchenmesser, welche ich innerhalb der Kategorie Schneidewerkzeuge in der Abteilung der Haushaltsartikel finde.

Aber warum sind in der Nähe des Gestells der Schneidewerkzeuge Bilder aufgereiht?

Was lässt sich mit Bildern bearbeiten?

Ein auffallendes Beispiel einer fehlerhaften Mengen- oder Kategorienbildung besteht darin, dass es an allen Orten von Bildern nur so wimmelt, aber an keinem anderen Ort weitere Frischprodukte oder einheimische Früchte zu finden sind. In der Elektroni-

kabteilung stehen mehrere Reihen Fernsehgeräte übereinander, auf denen für kurze Momente dasselbe Bild erscheint. Eine ganze Wand des Raumes ist bedeckt mit Bildschirmen, auf denen in kurzen Rhythmen erschreckende Szenen aus den Abendnachrichten erscheinen. Menschen werden in einem Gefängnis gefoltert. Eine lebendige Tapete von Folterszenen erscheint als leuchtendes Muster des Einkaufszentrums.

Von jedem Handy oder Computerbildschirm aus leuchten mich Bilder an. Beim Preis dieser Geräte ist nicht klar, ob das Gerät oder die Bilder gemeint sind. Von der Decke hängen Tafeln mit Bildern. Auf den meisten Produkten in den Regalen wie den Konservendosen, den Müslischachteln und Fruchtsaftpackungen gibt es Bilder. Wenn ich also einen Orangensaft kaufe, erhalte ich gratis dazu das Bild mit einigen Orangen, aber nirgends erhalte ich zu einem Bild gratis Äpfel. Wäre es seltsam, als Geburtstagsgratulationskarte das Orangenbild des Orangensaftes zu verschicken? Die Orangen auf der Fruchtsaftpackung sind mindestens so schön und real wie auf der Gratulationskarte. Auf der Müslipackung strahlt mich eine überaus schlanke Frau an. Frauen kann ich aber in diesem Geschäft keine kaufen. Dass es Bilder gibt, die etwas kosten, und andere, die gratis und erst noch zum Wegwerfen gedacht sind, muss bedeuten, dass sie unterschiedliche Werte besitzen. Wie kommt es, dass das eine Bild einen höheren Wert hat als das andere?

Der Soziologe Alfred Schütz hat in seinem Werk "Die Strukturen der Lebenswelt" unser Leben in das fraglos Gegebene eingeteilt: das wären die eindeutig angeschriebenen Lebensmittel und die Welt des Apfelstrudels, und in das Problematische, das wären die Bilder, vielleicht auch die Worte, die sich in ihrer Verwendung als problematisch erweisen. (Schütz 1979)

Die Verwendung des Bildbegriffes in der Welt des Einkaufszentrums und des Lebensnotwendigen geschieht zwar noch selbstverständlich und fraglos, er bezeichnet eine Kategorie handwerklich-technisch produzierter und handelbarer Gegenstände. Vielleicht könnte man die Welt der Bilder als Übergangsorte bezeichnen, die zum Problematischen verleiten. Wir sind von ihnen in fast allen Situationen umgeben, ob wir dies wollen oder nicht.

Wir informieren und unterhalten uns mit ihnen, ohne Fragen nach ihrem Wert oder ihrer Bedeutung zu stellen, diese scheinen sich aus der Verwendung und ihrem Kontext zu ergeben. Wir denken dabei einerseits an Dinge, die im Wesentlichen visuell, aber auch immer haptisch erfahrbar sind, die man selber produzieren, erwerben, verkaufen, einrahmen, ausschneiden, aufbewahren, zerstören oder wegwerfen, projizieren oder an eine Wand hängen kann. Auch die schnelllebigen und flüchtigen Bilder der elektronischen Medien zählen dazu, die im Verborgenen als digitale Daten vorhanden sind, die aber erst als Bilder in Erscheinung treten, wenn man sie dazu auffordert.

Bei der alltäglichen Verwendung von konkreten Bildern besteht eine Übereinkunft darin, dass es sich einerseits um einen materiell fassbaren Gegenstand handelt, gleich ob es ein Papier, ein Handybildschirm oder eine Projektion ist, und andererseits, dass dieser auf eine bestimmte Art behandelt werden soll, aber auch dass er von allen in dieser Weise behandelt werden muss. Erfüllt er dieses Kriterium nicht, kann man nicht über ihn sprechen. Diese Konvention meint die Art des Platziereins und Ansehens; das Ding muss auf eine ganz bestimmte Art und Weise angesehen werden können. Der Begriff spricht damit einerseits Materialität und andererseits ein bestimmtes Verhalten an. Wenn ich die Müslipackungen betrachte, haben alle eine richtige Lage im Gestell. Es gibt ein Oben und ein Unten. Die auf der Müslipackung stehende Frau hat den Kopf oben und die Füße unten, wie die Menschen, die neben mir ihre Einkäufe machen. Ist nun die Darstellung der Frau auf der Müslipackung eine Konvention, eine von der Gesellschaft bestimmte Norm, wie das von Sprachwissenschaftlern behauptet wird? Dann müsste es auch eine gesellschaftliche Norm sein, dass wir die Füße unten haben und den Kopf oben.

Bei den Messern oder Äpfeln scheint ihre Lage im Gestell oder Korb keine so grosse Rolle zu spielen. Vermutlich liegen die Messer aus dem praktischen Grund in einer bestimmten Richtung im Gestell, damit wir uns nicht schneiden, wenn wir sie anfassen. Ist der Grund, warum die Frau auf der Müslipackung die Füße nicht oben hat, auch ein praktischer?

Sobald sich der Fokus auf die Bilder in der Mehrzahl richtet, lösen sich die Verknüpfungen zwischen Gegenstand und

Verhalten, da Bilder in und auf allen möglichen Materialien erscheinen können. Wenn ich die aufgeschichteten Zeitschriften im Kiosk anschau, erkenne ich sofort, welche Flecken in den visuellen Mustern Bilder und welche Wortansammlungen sind. Die Materialisierung wird austauschbar, die spontane Funktion des Gegenstandes und seine Verwendung treten in den Vordergrund. Man assoziiert dann möglicherweise die von den Medien verbreiteten, schnelllebigen Bilder, die verschwindenden Bilder, die Bildbotschaften der Zeitungen, Illustrierten, bis hin zu denen der elektronischen Medien, die sich nicht mehr so einfach anfassen und einrahmen lassen. Der Begriff "Bild" bezeichnet dann weniger ein Ding als ein flüchtiges, kommunikatives Element, und damit eher ein sprachliches Zeichen wie das Wort, der Satz, der Text, die zwar in ihrer konkreten Erscheinung auch gemeinsam beschrieben werden können, aber den Fokus auf einen vermittelten Sinn lenken. Man könnte, wenn man von den Bildern in der Mehrzahl spricht, diese als Löcher in der Umgebung betrachten, bei denen die Lage und damit das Richtig oder Falsch nicht mehr so wichtig sind. Es gibt gemeinsame Merkmale, die für alle von uns sofort deutlich machen, dass es sich um Bilder handelt.

Alle diese als reale Gegenstände oder als Erscheinungen gemeinsamer Anschauung beschreibbaren Möglichkeiten des Bildbegriffes sind begleitet von Tätigkeiten, die nicht wegdenkbar sind, die in der Verwendung mitgedacht werden. Das Bild ist begleitet von rezeptiven, kommunikativen vermittelnden, zeigenden, produktiven, urteilenden und handelnden Tätigkeiten. Erst durch die mit dem Gegenstand verbundene Tätigkeit wird dieser zu dem, was man in der Umgangssprache mit Bild benennt.

Diese Offenheit und Mehrdeutigkeit scheint auf den ersten Blick kein Problem zu sein, denn damit steht der Bildbegriff in unserem Sprachgebrauch nicht alleine da. Viele Begriffe provozieren ähnliche Schwierigkeiten, sobald man zu fragen beginnt. Ein vergleichbares Problem wird bei den Worten sichtbar, denn diese kann ich in grosser Menge in Büchern versammelt kaufen, andere werden mir in grosser Menge gratis angeboten.

Beim Versuch einer Befragung des Bildbegriffs stelle ich fest,

dass sich die Schwierigkeiten multiplizieren. Einerseits bezeichnet der Begriff einen einfach definierbaren, materiellen Gegenstand, das gemeinsam beurteilbare Bildobjekt, andererseits dient dieser Gegenstand selber dazu, wieder andere Gegenstände darzustellen und damit zu bezeichnen.

Das Bild lässt sich mit einer Schleuse vergleichen, deren Existenz Sinn erhält, wenn sie sich für den Schiffsverkehr, das heisst für die alltägliche Kommunikation schliessen und wieder öffnen lässt, und wenn es in seiner Tätigkeit nicht weiter beachtet und hinterfragt wird. Im Gang durch das Einkaufszentrum werden wir mit einer unglaublichen Menge Bilder konfrontiert, die als einzelne in der Masse der Farben und Formen untergehen und nur ab und zu und ganz kurz, aber vielleicht ganz subtil ihre Wirkung entfalten. Wird das Bild zum Beispiel als eine Kategorie innerhalb der Haushaltsgegenstände in Frage gestellt, scheint man die Kontrolle über das Öffnen und Schliessen zu verlieren.





DAS BILD UND SEINE ORTE

Mit dem Wort *Bild* haben wir eine umgangssprachlich eindeutige Etikette vor uns. Sobald versucht wird, eine Definition vorzunehmen, die auch für unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen Geltung haben soll, zerfällt diese oberflächliche Eindeutigkeit.

Für die Wissenschaften existieren weder allgemeingültige Definitionen des Bildbegriffes noch Kategorien von Bildaspekten.

Betrachten wir den Bildbegriff in seiner nackten Form, also das Wort *Bild* als akustische Form und Lautfolge, oder das geschriebene Wort als typografische Form, das beim Lesen die Lautfolge provoziert, so ist das vorerst ein sichtbarer oder hörbarer Sinneseindruck. Dieser akustische Sinneseindruck, den die Semiotik als arbiträres (willkürliches) Zeichen betrachtet, hat sich für uns bis zu einem gewissen Grad ohne unsere bewusste Initiative zu einem Gefäß entwickelt, das gefüllt ist mit Erlebnissen und Erfahrungen, auf die wir zurückgreifen können. Auch wenn wir nicht vor einem realen Bild stehen, können wir den Begriff verwenden, und damit entweder ein einzelnes Erlebnis oder generell alle damit verbundenen Erfah-



rungen ansprechen. Nicht das Wort und seine typografische oder akustische Form, sondern der mit dieser Form geprägte Begriff bezeichnet unser Wissen und unsere Erfahrungen, in diesem Fall zum Thema Bild. Wenn wir den Begriff verwenden, senken wir dieses Instrument in die Sedimente unserer Erfahrungen und filtern diejenigen Erfahrungen heraus, die sich mit dem Begriff verbunden haben.

Die Früchte, die ich auf dem Bild erkenne, sind nicht Teil des Bildobjektes, sondern existieren als Erinnerung und Erfahrung. Die wirklichen Äpfel, die für dieses Bild fotografiert wurden, existieren schon lange nicht mehr. Sie wurden gegessen und verdaut. Das Bildobjekt selber bleibt ein Stück Papier mit Farbspuren.

„Das Zeichen ist, genauer formuliert, die Differenz zwischen Bezeichnendem (Poster) und Bezeichnetem (fotografierte Äpfel), im Deutschen etwas schwerfällig zu formulieren.“ (Luhmann 2009, S. 76.)

Die nach der Befragung erhaltenen Bildsplitter lösen auch den Bildbegriff auf. Er kann nicht mehr als ein selbstverständliches, sprachliches Werkzeug benutzt werden. Das Zeichen oder eigentliche Bild bleibt das flüchtige Erlebnis.

Die Art der Fragen beeinflusst die Menge der verbleibenden Teile wie auch die Orte, wo sie lokalisiert werden. Ich

Apfel

versuche nun möglichst viele Splitter des Begriffs als Bildkategorien zu verfolgen und aufzulisten. Anschliessend werde ich beschreiben, wie die jeweiligen Fragen die Art des Zerfalls beeinflussen.

Ich werde das Poster mit dem Schriftzug "MEHR SAISON-FRISCHE", das oben am Gestell der Früchte hängt, befragen, und die einzelnen Splitter den zugehörigen Abteilungen zuordnen. Das Ziel dieser Betrachtung ist eine Kategorienbildung.

1. DAS BILD ALS ABBILD

Das Bild der Früchte auf dem Poster wurde von einer Fotografin mit einem Gerät erzeugt. Diese hatte die Gegenstände aus dem Geschäft und von demselben Gestell genommen, von dem ich meine Äpfel für den Apfelkuchen kaufte. Sie hat diese in ihrem Studio in einem flachen Korb platziert und mit Lampen beleuchtet, so dass sie ohne störende Schatten oder Reflexe erscheinen und fotografisch optimal abgebildet werden können. Man erhält den Eindruck, die Früchte rollen aus dem Korb auf den Betrachter zu.

Das fotografisch erhaltene Bild gilt als Dokument, als momentaner, mechanisch-optischer Abdruck der Früchte. In der Semiotik wird von einem indexikalischen Zeichen gesprochen, da jeder Pixel der Fotografie einem Ort des Raumes entspricht, der - für die Optik der Kamera - im sichtbaren Ausschnitt lag. Wenn der Betrachter von einer bestimmaren Position aus dieses Bild wahrnimmt, entspricht die Erscheinung dieser Früchte genau der Erscheinung, die die Fotografin durch die Kamera wahrgenommen hat. Dieses Bild ist ein mechanisch-perspektivisch-naturalistisches Abbild einer realen Situation. Es wird als Abbild der Wirklichkeit definiert.

Die Fotografin hat ihr Studium an der Kunsthochschule gemacht. Sie arbeitet als Künstlerin und teilzeitlich für die Grafikabteilung des Lebensmittelgeschäfts. Während ihrer Ausbildung wurde nie die grundsätzliche Frage gestellt, wie Bilder funktionieren und warum Bilder problematische Fragen auslösen. Sie hat während ihrer Ausbildung unter anderen das Kunstgeschichtsmodul besucht, in dem die Trompe d'oeil-Malerei der Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts betrachtet wurden.

Bei dieser Fotografie erinnerte sie sich an den Trick des Malers Pieter Claesz, Gegenstände so auf der Tischkante zu platzieren, dass der Betrachter den Eindruck erhält, dass sie im nächsten Moment herunterfallen. Der Betrachter greift unwillkürlich zu, um die Gegenstände vor dem Herunterfallen zu schützen. Man könnte also das Werk der Fotografin als eine Hommage an die Trompe d'oeil-Maler interpretieren.

2. DAS BILD ALS GRAFIK (LAYOUT)

Der Begriff *Grafik* hat mehrere Aspekte. Grafische Arbeiten sind erstens Bilder, die für einen kommunikativen und ökonomischen Zweck erzeugt und eingebunden werden. Die grafische Gestaltung behandelt das Bild als ein kommunikatives Produkt, das durch eine Optimierung der Bildelemente und deren Zusammenspiel im Ganzen einen ökonomischen wie ästhetischen Wert entwickelt. Bei der formalen Gestaltung eines grafischen Produktes spricht man von Layout. Andy Warhol war in den 60er-Jahren des letzten Jahrhunderts zuerst einer der bekanntesten Grafiker New Yorks, bevor er zum berühmtesten POP-Art-Künstler avancierte.

Die Fotografin hat die digitale Bilddatei dem Grafiker der zuständigen Werbeabteilung geschickt. Dieser hat die Fotografie zugeschnitten und in das vorgesehene Format eingepasst, den Schriftzug entworfen und eine passende Hintergrundfarbe bestimmt. Der Grafiker hat die abgebildeten Früchte kurz angesehen, bei einer einen Fleck wegretuschiert und im gesamten Bild die Kontraste und Farben leicht verändert, damit sie ins Farbkonzept des Lebensmittelgeschäfts passen. Als die Fotografin zufälligerweise in der Früchteabteilung ihre Fotografie erkannte, ärgerte sie sich darüber, dass die vorderste Frucht angeschnitten wurde.

Der Grafiker hat seine Ausbildung vor vielen Jahren an der damaligen Schule für Gestaltung gemacht. In seiner Ausbildung wurde nie die Frage erörtert, was das Bild vom Wort unterscheidet und welche Fragen der Bildbegriff auslösen kann. Die wichtigsten Inhalte waren Seitengestaltung, Typografie, Naturstudien, Fotografie, Farbenlehre und Bildbearbeitung, also praktische Anleitungen zur Gestaltung eines Bildproduktes.

3. DAS BILD ALS GRAFIK (DRUCK)

Der zweite Aspekt des Begriffes *Grafik* meint die Produktions- und Reproduktionstechnik (zum Beispiel Zeichnung, Kalligrafie, Offsetdruck, Laserdruck, Lithografie, Radierung, Holzschnitt usw.). In der ursprünglichen Verwendung meint Grafik ganz allgemein ein gestisch-zeichnerisch erzeugtes Produkt.

„Wir haben derart drei verschiedene Bildbegriffe in Hinsicht auf die Bildgenese vor uns. Der erste geht davon aus, dass alles Grafische als intentional erzeugtes Flächiges sich zuerst grundsätzlich auf die Abbildung bezieht. Das Bild entsteht mit dem Abbild. Der zweite geht davon aus, dass sich zuerst die Zeichnung entwickelt, welche sich nachfolgend in die Abbildung und damit in das Bildhafte transformiert.

Die Zeichnung ermöglicht das Abbild und geht nachfolgend in ihm auf. Der dritte geht davon aus, dass intentionale flächige Erscheinungen zwar Abbildungen sein können, sich aber in keiner Weise darauf beschränken lassen. Abbilder sind in dieser letzten Auffassung zwar Bilder, doch nicht alle Bilder sind Abbilder, und die Genese ist entsprechend differenziert und wechselseitig zu bedenken.“ (Maurer 2011, S. 99.)

Im Umfeld der gestalterischen und grafischen Berufe sind Grafiken seriell produzierte Bilder. Von einer Grafik existiert kein Original.



Der Grafiker hat die von ihm erzeugte PDF-Datei dem Drucker geschickt, der von dieser Datei die für den Druckvorgang benötigten Druckvorlagen erzeugt hat um für alle Filialen des Geschäftes insgesamt 500 Exemplare dieses Bildes herzustellen. Den Drucker haben die dargestellten Früchte kaum interessiert, sondern die exakte Übereinstimmung der vier dazu benötigten Druckvorgänge, damit das gedruckte Produkt der Vorlage am Bildschirm entspricht.

Der Drucker hat eine Lehre in der Druckerei gemacht. An der Gewerbeschule gab es kein Fach, das semiotische Fragen beantwortet. Es gab jedoch einen Chemiker, der ihm den Unterschied zwischen einem synthetischen und einem pflanzlichen Pigment erklärte.

4. DAS BILD ALS STIMMUNG UND VERFÜHRUNG

In der Geschäftsleitung des Lebensmittelkonzerns gibt eine Abteilung, die für Werbung und grafische Produkte zuständig ist. Diese plant bis ins letzte Detail, welche Farben, welche Motive und welche Schriften verwendet werden. Dies ist ein Konzept, das *Corporate Design* genannt wird.

Das Poster mit den Früchten erfüllt eine kleine, ganz bestimmte Aufgabe im Gesamtbild der Firma. Es vermittelt eine Stimmung, ganz gleich, ob es betrachtet wird oder nicht, und verhält sich wie die Musik, die im Hintergrund rieselt. Die dominierende Farbe Grün mit einem Stich ins Gelbe und die einzelnen roten Flecken erzeugen den Eindruck von Frische. Die Beleuchtung mittels einiger Spots erzeugt helle, gelbgrüne Flecken im Gesichtsfeld der Konsumenten und erweckt den Eindruck, im eher dunklen, waldartigen Chaos dieser Warenwelt auf beleuchtete Wiesen zu blicken. Im Schriftzug ist wie in den meisten Werbebotschaften der Firma ein Buchstabe durch die Farbe hervorgehoben.

Das Bild hat mit allen anderen akustischen und visuellen Elementen zusammen die Wirkung einer animierenden Botschaft, die das Wohlbefinden im Geschäft und die Kauflust verstärken soll.

Einzelne Angestellte dieser Abteilung machen regelmässige

Weiterbildungen, um mittels der neuesten Forschungsergebnisse der Verhaltensforschung auf Details der "Kundenbedürfnisse" eingehen zu können. Zur Optimierung des Erscheinungsbildes gehören auch regelmässige Kundenumfragen über die Firma.

5. DAS BILD ALS VORSTELLUNG

Die Äpfel, die auf dem Poster sichtbar werden, sind nicht Teil des Posters, denn das besteht nur aus Papier und Farbpunkten. Die Äpfel müssen im Betrachter entstehen. In meinem *Geist* ist eine Bezeichnung für das Apfelerkennen verankert, das in dem Moment aktiviert wird, in dem Äpfel in irgendeiner Art für mich sichtbar werden. Was in mir drinnen geschieht, ist für niemanden *sichtbar* ausser für mich. Für mich selber ist das Sichtbarwerden ein Erlebnis. Das bewusste Erkennen innerer Bilder und Vorstellungen kann auch als ein *Sehen* bezeichnet werden. Weder Philosophen, Mediziner, Neurologen noch Psychologen können das sichtbar machen, was ich beim Sehen erlebe. Vordergründig könnte man dieses Poster als dessen Sichtbarmachung bezeichnen, dann wäre man aber in einem begrifflichen Spiegelkabinett gefangen, denn das, was ich erkenne, ist das, was die Fotografin für mich sichtbar gemacht hat.

Ich habe als einzige Person direkten Zugriff auf meine Wahrnehmung und Erfahrung dieser Früchte, jedoch nicht über einen der bekannten Sinne, sondern über das Wahrnehmen von Wahrnehmungs- und Interpretationsvorgängen meiner selbst. Einzig ein Künstler und Gestalter kann gemeinsame Sichtbarkeit wieder über eine Visualisierung herstellen. Das, was der Psychologe oder Neurologe formuliert, sind entweder Interpretationen von beobachteten oder beschriebenen Verhaltenssymptomen oder Visualisierungen der Aufzeichnungen von Messgeräten, also bildgebende Verfahren.

6. DAS BILD ALS ERINNERUNG UND TRAUM

Wenn ich das Poster nicht mehr ansehe, habe ich noch eine Erinnerung an das Bild. Es gehört eine weitere Bezeichnung *in meinen Kopf*, denn die Erinnerung ist nicht dasselbe wie die gegenwärtige Wahrnehmung. Da ich eine visuelle Situation aus der Vorstellung zeichnerisch rekonstruieren kann, müssen bildhafte

Erinnerungen in mir abrufbar sein. Zu diesen in mir wachrufbaren Bildern gehören auch die Traumbilder, die phantastischen und gedanklich konstruierten Bilder.

7. DAS BILD IM AUGE

Ohne einen physikalisch oder biologisch beschreibbaren Transport-, Übersetzungs- und Aufzeichnungsvorgang kann es keine Bildwahrnehmung geben. Aus diesem Grund übernehmen der Physiker und der Biologe die Untersuchung des Verhaltens des Lichtes in unserer Umgebung, in unserem Auge bis zu dem Punkt, wo die Lichtreize in Nervenimpulse übersetzt werden. Die Retina ist der zentrale Ort, an die eine Bildbezeichnung geheftet werden muss, denn die Retina ist einer der Orte, wo von einem Abbild gesprochen werden muss. Möglicherweise ist die Retina sogar der einzige Ort, wo von einem Bild gesprochen werden darf, wie ich im Kapitel "Die Bildfalle" erläutern werde.

8. DAS BILD DURCH DIE HAND

Wenn ich einen Apfel sehe, ihn ergreife und hineinbeisse, sind meine Augen, mein optischer Wahrnehmungsvorgang im Gehirn, aber auch mein ganzer Körper mit seinen Bewegungsorganen, vermutlich sogar mein Magen davon betroffen. Sie reagieren auf diese Tat, oder rufen die Tat vielleicht sogar hervor. Wenn ich den Apfel sehe, muss mein ganzer Organismus mit diesem Bild in Kontakt stehen. Somit breiten sich die Bedingungen zur Klärung des Bildbegriffes im gesamten Körper aus.

Aristoteles feierte den Sehsinn als den reinsten Sinn, da er die Dinge nicht berühren muss. Plato misstraute ihm, da er nur ein täuschendes Abbild der eigentlichen Welt der Ideen vorgaukelt. Die neurobiologische Forschung kann belegen, dass wir ohne ein Angleichen von optischer und haptischer Erfahrung des gesamten Körpers keine visuelle Raumwahrnehmung zustande bringen würden. Menschen, die in der Jugend erblinden und später dank einem operativen Eingriff wieder sehen lernen, haben grosse Mühe, die Synchronisation der Körpererfahrung mit der visuellen Wahrnehmung wieder zu koordinieren (vgl. Kurson 2008).



„Viele Sehtheorien blenden die Erfahrung aus, dass wir mit dem ganzen Körper wahrnehmen und ihn als Medium mit allen Sinnen einsetzen. Man feiert oder kritisiert den Sehsinn als einen „Fernsinn“, der sich mühelos vom Körper löst und selbständig agiert, ja sogar gegen den Körper agieren kann.“ (Belting 2007, S. 53.)

9. DAS BILD ALS ERKENNTNISMITTEL

Ich vermute, dass ich auch die Worte, die ich hier verwendet habe, als Bildelemente einbeziehen muss, denn das Wort *Poster* und das Wort *Äpfel* machen es erst möglich das zu artikulieren, was ich bezwecke. Wörter sind "Bilderwecker". Wenn ich das Wort *Äpfel* lese, liegt vor mir das typografische Bild „Ä-p-f-e-l“ und es bildet sich in mir die akustische Lautfolge und das dazugehörende Bild von Äpfeln. Das Wort bleibt nicht nur eine Lautfolge, also müssen auch die Worte und ihre Wirkung bei der Bildentstehung eine Rolle spielen.

10. DAS BILD ALS METAPHER - SICH EIN BILD MACHEN

Ganz zuletzt taucht vor meinen Augen ein Bildaspekt auf, der mir bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht aufgefallen ist. Ich habe im Lebensmittelgeschäft eine Fotografie der Situation gemacht und sie in diesem Text als Illustration verwendet. Wenn ich mich heute in diesen Moment zurückversetze, mache ich mir ein Bild dieser Situation.

Die Redewendung *sich ein Bild machen* spricht mehr an als die Fotografie aufzeichnet. Das fotografische Bild repräsentiert den Moment meines gezielten Blicks auf eine räumliche Situation mit abzubildenden Gegenständen. Sie versetzt durch die eindeutige Perspektive den Betrachter an meine Stelle als damaligen Beobachter und Fotografen. Sie liefert einen kurzen Moment und einen beschränkten Blickwinkel. Wenn ich mich jedoch zurückbesinne, mache ich mir ein Bild, das umfassender ist. Ich setze mich ins Bild über eine Situation, an die ich mich erinnern kann, die auch das gesamte Umfeld im Sinne meines Erfahrungshorizontes einbezieht. Sich ein Bild einer Situation zu machen bedeutet, alle wesentlichen Aspekte einzubeziehen, nicht nur die momentan visuellen.

MODELLE UND BILDTHEORIEN

Die aufgelisteten Aspekte des Bildbegriffes sind vermutlich nicht vollständig. Die Frage nach einer Begriffsdefinition wird üblicherweise nicht im Einkaufszentrum gestellt, sondern in privaten Studierstuben oder universitären Vortragssälen, in den Kunsthochschulen, den Werbeagenturen oder in den Ateliers der Gestalterinnen und Gestalter. Eher selten entwickeln sich systematische Fragen ausserhalb der dafür vorgesehenen Institutionen. Die Wissenschaften versuchen die Fragen so zu stellen und zu beantworten, dass sie im Kontext ihrer Fakultäten und Studien verstanden und beachtet werden. In den Ateliers werden die Fragen der Arbeit und Situation gemäss im Medium beantwortet, das befragt wird, also an und mit Bildern. Die Fragen und Antworten kreisen in der Regel innerhalb der disziplinspezifischen Diskurse und bleiben damit in den Institutionen gefangen.

Wenn den hier erhaltenen "Bildsplittern" eine oberflächliche Ordnung gegeben werden soll um sie in einem Modell einzupassen, kann man drei unterschiedliche Schichten feststellen. Es gibt Aussagen über die Materialität des Bildes - dem Papier mit Offsetdruckfarben-, dann gibt es Aussagen, die die Anordnung und Form dieser Materialität beschreiben - runde, gelbgrüne Formen -, zum Schluss kommen die Funktionen, Bedeutungen und Spekulationen dazu - Darstellung, Dokumentation, Verkaufsförderung -, die durch das Bild ausgelöst oder mit ihm bezweckt werden. Die unterste Schicht entspricht der Materi-

Sinnschichten, Grundmodell des visuellen Zeichens

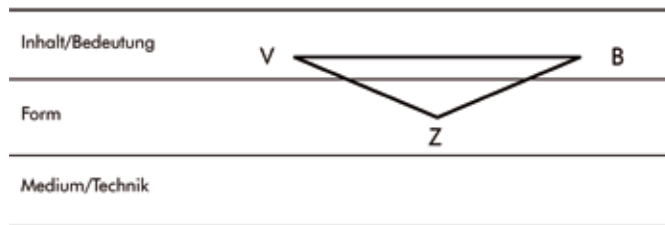
mental (Verweis, Bedeutung, Inhalt, Spekulation)
formal (Erscheinung, Anordnung und Komposition, Layout)
medial (Materialität, Bildträger und Bildmittel)

alität und man kann sie als physische, die oberste als mentale oder geistige Schicht betrachten, die entspricht der Spekulation und Deutung. Das Formale bildet eine Übergangszone, die die zwei Schichten verbindet und zusammenhält.

In der Semiotik, die ein Teilgebiet der Sprachwissenschaft ist, wird das Poster mit den Äpfeln, falls man es als ein sprachliches Zeichen verstehen will, anhand dreier Aspekten erklärt: Der erste ist das Zeichen selber, das ist das grosse Papier mit den aufgedruckten Farben und Formen, der zweite ist der Eindruck in mir als Leser des Zeichens, bei dem aus den Farben und Formen auf dem Papier in mir selber der Eindruck von Früchten erzeugt wird, der dritte sind die wirklichen Früchte, die die Fotografin benutzte, um das Bild mit Hilfe des Fotoapparates zu erzeugen. Das Bildobjekt ist das Mittel, das über meinen visuellen Eindruck eine Brücke zu den fotografierten Früchten bildet. Es zeigt mir die Dinge, aber es ist sie nicht. Im Weiteren werde ich versuchen, diese zwei Modelle in Einklang zu bringen.

In der Semiotik wird seit langem darüber gestritten, wie es überhaupt möglich ist, dass mich ein Papier mit Farbspuren über die Anwesenheit von Äpfeln täuschen kann. Im Gegensatz zum Wort ist das Bild nicht ein arbiträres, also ein willkürlich formbares Zeichen. Beim Bild kann man die Formen nicht ändern, ohne damit auch die Botschaft zu beeinflussen. Es ist nicht möglich, willkürliche Formen zu kreieren, die dann auch dasselbe Erlebnis von Äpfeln erzeugen. Ein Begriff der Verbalsprache kann im Gegensatz zum Bild ohne Folgen auf die Bedeutung in eine andere

dreiteiliges Zeichenmodell (im Raster der Sinnschichten)



B: Bedeutetes (gemeinter oder dargestellter Gegenstand, Verweis)
 V: Vorstellung (Erfahrenes, Wissen, Erinnerung)
 Z: Zeichen (Form, Materialität, Vermittler)

Sprache übersetzt werden. Eine Folgerung daraus sagt, dass die Bildbedeutung nicht willkürlich festgelegt werden kann, sondern natürlich geschieht. Der Bildwissenschaftler Sachs-Hombach nennt die Bilder aus diesem Grund "wahrnehmungsnahe Zeichen".

Einige Sprachwissenschaftler verwenden den auch in der Umgangssprache oft verwendeten Begriff Ähnlichkeit. Sie sagen, das Bild habe Ähnlichkeit mit den Äpfeln. Das muss aber ein offensichtlicher Irrtum sein, denn das Papier, das ich in der linken Hand halte, hat keinerlei Ähnlichkeit mit den Äpfeln in der Einkauftasche. In einer Bildtheorie muss der Ähnlichkeitsbegriff folglich genauer definiert werden.

„Die Debatte um die räumliche Repräsentationalität von Bildern ist die älteste und zugleich populärste: In ihr stehen sich vereinfacht gesprochen Konventionalisten und Realisten gegenüber, wobei Erstere den Modus der zentralperspektivischen Raumdarstellung als Übereinkunft oder Gewohnheit einstufen, letztere dagegen als diejenige Form, durch welche die Bilderscheinung dem Dargestellten ähnlich ist.“ (Günzel 2009, S. 62.)

Die eher den Konventionalisten zuzuordnenden semiotischen Theorien behaupten, das Bild führe zu einer Repräsentation der Äpfel im Sinne eines kognitiven Prozesses, und ich identifiziere diese nicht wegen einer Ähnlichkeit, sondern weil ich es gelernt habe, in den Farben und Formen auf dem Papier Äpfel zu sehen, so wie ich es gelernt habe, dass ein Mann in einem Bild, der an einem Kreuz hängt, Christus sein muss. Das würde bedeuten, dass Bilder über die dargestellten Gegenstände Geschichten erzählen und dass das Erkennen von Bildern auf erlernten, gesellschaftlichen Verhaltensnormen beruht.

Ich kann mich aber weder an eine Schulstunde erinnern, in der mir die Aufgabe gestellt wurde, die Gegenstände auf Bildern zu lernen wie die Buchstaben, die Fremdwörter oder grammatikalische Regeln, noch kann ich mich an einen Moment der Kindheit erinnern, wo ich einen Gegenstand auf einem Bild nicht erkannt habe. Ich habe möglicherweise eine dargestellte Geschichte nicht verstanden, aber die darge-

stellten Gegenstände waren in jedem Moment präsent.

Erlernte oder eingespielte Normen und Konventionen lassen sich zudem ablehnen und deren Einhaltung verweigern. Ich kann aber nicht verhindern, auf dem Bild Äpfel zu sehen, dafür müsste ich die Augen schliessen. Dann sehe ich aber auch die wirklichen Äpfel nicht mehr.

Auch die Begriffe des Lernens und der Konvention bedürfen einer Klärung.





METHODISCHE FRAGEN

Beschreibungen der Eigenart oder Funktionsweise der Bilder wecken den Eindruck, etwas über das Bild aussagen zu können und zu erfahren. Sie geben jedoch nicht über das Bild, sondern bloss versteckt darüber Auskunft, wie und auf was sich die erklärende und beschreibende Sprache richtet. Sie führen weder zu einer Bildwahrnehmung noch zu einer Bilderfahrung. Diese Aussagen sind methodische Spiegelungen, die nur indirekt über den beschriebenen Gegenstand Auskunft geben. Was bei dieser Spiegelung im Detail entsteht, werde ich im letzten Kapitel anhand eines Modellprozesses aufzeigen. Es scheint mir wichtig festzustellen, dass hier mit dem Medium Sprache und nur am Rand mit Bildern argumentiert wird. Der Professor für Vergleichende Bildtheorie Lambert Wiesing sagt über das mediale Problem folgendes:

„Der mimetische Charakter der Philosophie verlangt von ihr selbst eine konsequente Mitthematisierung jener Medialität, durch die hindurch etwas gesagt und gebildet wird, so dass ein Wissen darüber stets in Erinnerung bleibt, dass mit den Mitteln der Rede oder des Bildes nicht das Ding selbst, sondern die Darstellung des Dinges zum Vorschein kommt.“ (Wiesing 2005, S. 148.)

Wiesing setzt hier Wort und Bild in dieselbe Kategorie, was sich als problematisch erweisen wird. Der Medientheoretiker Marshall McLuhan bringt es vereinfacht auf den Punkt:

„Das Medium ist die Botschaft.“ (Luhan 1997, S. 112.)

Sprachen werden als Kulturtechniken betrachtet, die sich selber thematisieren können, also zum Beispiel die Verbalsprache, die ich hier verwende. In der Kulturtechnik Kochen kann ich das Kochen nicht reflektieren. Ein Koch würde da vermutlich widersprechen. Ob die Bilder zu den Sprachen gehören ist auch umstritten. Um in diesem spiegelnden Spiel mehr an Präzision und Eindeutigkeit zu gewinnen, wird immer wieder versucht, die Sprachen zu "reinigen". Man nimmt an, dass wenn die Spiegel immer sauberer und präziser werden, man genauere Auskünfte über das Gespiegelte selber erhielte und

die Aussagen weniger missverständlich sind. Der amerikanische Philosoph Richard Rorty betrachtet eine bildhafte Sprache als Ursache von Missverständnissen. Für ihn gehören Bilder nicht in das Gebiet der erkenntnistheoretischen Aussagen. Nun entdeckt man, dass die grösste Verunreinigung in diesem Prozess der Autor und Beobachter selber ist, da er sich in den Spiegeln immer wieder selber anblickt, und im Versuch, an Präzision zu gewinnen, das Ausgrenzende verstärkt. Darum berufen sich einige Wissenschaften auf Kulturtechniken, in denen der Betrachter scheinbar draussen bleibt, das sind zum Beispiel die Mathematik, die Geometrie und die Programmiersprachen. Auch andere Philosophen beklagten die Verunreinigung der Spiegel und reduzieren ihre Aussagen auf wenige, radikale Sätze. Nur lassen sich aber mit diesen Tätigkeiten nichts mehr über die Tätigkeiten und den Tätigen selbst aussagen. Das Medium beschränkt sich auf Anweisungen und die Aussagen werden reine Funktionen, oder es wird lapidar festgestellt, dass weitergehende Aussagen sinnlos sind. Der letzte Satz in Wittgensteins logisch-philosophischen Traktaten lautet:

„Wovon man nicht sprechen kann, darüber soll man schweigen“.

Mit dem nun folgenden sprachlichen Spiel sollen die Türen und Fenster, durch die der Betrachter ein- und austreten kann, durch die er hinein- und hinausschauen kann, offen bleiben. Die Folge davon ist eine gewisse Ansammlung von Verunreinigungen. In den Ecken sammeln sich Fettreste an, und auf den Büchern Staub. Einzelne der Stockwerke zeigen sich als unpassierbar. Das Licht erkenne ich erst, wenn ich einen Vorhang ausschüttle und sich das Licht in den Millionen von Staubpartikeln bricht.

Meine Frage richtet sich zuerst darauf, was nach der begrifflichen Auflösung eines problematischen Gegenstandes wie dem Bild übrig bleibt, anschliessend auf die Frage nach den Grenzen der Konventionalität. Darf man von Grenzen sprechen oder sind diese nicht viel eher fließende Übergangsbereiche? Die von vielen Wissenschaften sehnlichst herbeigewünschte Möglichkeit, die Welt in absolute Kategorien einteilen zu können, muss ein Wunschdenken bleiben. Kategorien und Modelle sind Möglichkeiten und rein denkerische Hilfsmittel.

IKONIK

LOGIK UND IKONIK



001. **W**enn sich eine Logik des Bildes erkennen und aufzeichnen lässt, dann nennen wir sie Ikonik.
Der Begriff Ikonik wurde vom Max Imdahl geprägt. Eine Einführung und Definition des Begriffes befindet sich unter anderem im Werk "Giotto – Arenafresken, Ikonographie, Ikonologie, Ikonik", (Imdahl 1988, S. 92.)
002. Logik und Ikonik bezeichnen zwei unterscheidbare Erkenntnisaspekte, deren Unterscheidbarkeit für ihr Verständnis von Bedeutung ist, darum ist auch eine begriffliche Unterscheidung und Klärung sinnvoll. Ich gehe davon aus, dass Ikonik nicht als eine Art von Logik beschreibbar ist und umgekehrt. Von einer Logik des Bildlichen zu sprechen wäre damit problematisch.
003. Die Ikonik ist weder eine Bildtheorie noch eine rein philosophische Disziplin, denn sie bezieht sich auf vergleich- und wahrnehmbare Tätigkeiten, auf die Wahrnehmung generell, auf die Bildwahrnehmung wie die Bildproduktion, ohne sich auf eine fertige Kategorie des Bildes berufen zu können.
004. Damit Bildtheorien oder eine Bildgrammatik entwickelt werden können, muss als Vorbedingung der Bildbegriff umrissen werden. Das wird durch die Ikonik bewerkstelligt. Die Ikonik kann als grundlegender Teil einer Bildtheorie oder als Voraussetzung für Bildtheorien verstanden werden.
005. Die Ikonik verhält sich zur Bildwissenschaft wie die Logik zur Linguistik. Wir sprechen und verständigen uns oft, ohne Gesetze der Logik anzuwenden oder von Logik etwas zu verstehen. Wir sehen Bilder und können sie erzeugen, ohne von Ikonik eine Ahnung zu haben.
006. Die Logik beschreibt wie sich Aussagen zueinander verhalten müssen, um bestimmte Ergebnisse erzielen zu können.

Die Ikonik beschreibt die Beziehungen zwischen der darstellenden Fläche und unserer Wahrnehmung sowie unserem Verhalten im Raum. Eine auf einer Ikonik beruhende Bildtheorie würde die Beziehungen innerhalb des Bildes als einem Prozess beschreiben. Dazu gehören die Fläche des Bildobjektes, dessen Bestandteile sowie unser Wahrnehmen und Verhalten vor diesem Bildobjekt.

007. Die Ikonik beschreibt eine mit der Logik vergleichbare, der Erkenntnis zugängliche, aber spezifische Methode und Struktur des Verhaltens, der Wahrnehmung und des Denkens.

008. Logik und Ikonik bilden als vereinfachte aber grundlegende Muster des sprachlichen, wahrnehmenden und artikulierenden Verhaltens eine labile Mikrostruktur, deren Zugriffsformen und Begriffe immer wieder nach einer Überprüfung und Präzisierung verlangen. Darum ist die Begriffsbildung diesbezüglich ein undogmatischer und nicht abschliessbarer Prozess.

009. Beim Untersuchen und Beschreiben einer möglichen Ikonik werden die verwendete Sprache und deren Methode als ein Erkenntnismittel im Sinne einer Bedingung und eines Werkzeugs erkannt, das im vorliegenden Fall ein anderes Erkenntnismittel behandelt und beschreibt. Folglich müssten die Probleme und einschränkenden Folgen dieses Vorgehens sichtbar werden.

Die Wirkungsweise von Erkenntnismitteln, also Symbol- oder Wahrnehmungssystemen wird erkennbar und deren Methoden beschreibbar, denn im beschriebenen Prozess greift die im Argumentieren und Beschreiben benutzte Sprache mit der ihr entsprechenden Methode in die Wahrnehmungs- und Erkenntnisvorgänge ein, die sie abbilden sollte, und verändert sie in diesem Vorgang möglicherweise. Es muss dann damit gerechnet werden, dass die Antworten das Fragen selber abbilden und nicht nur das Befragte.

010. Die Option bleibt bestehen, dass dieses Vorgehen nicht zu befriedigenden Resultaten führt und sich als sinnlos erweist, dann nämlich, wenn unser ganzes Verhalten und Handeln als ein konventionell-sprachliches verstanden wird. Wenn jegliches Urteilen und Interpretieren in und von uns durch angeleitetes, antrainiertes sprachliches Lese- und Artikulationsver-

halten vorgeprägt ist, ist alles Spur, Muster, ist alles Text.

„Das, was ich Text nenne, ist alles, ist praktisch alles. Es ist alles, das heißt, es gibt einen Text, sobald es eine Spur gibt, eine differentielle Verweisung von einer Spur auf die andere. Und diese Verweise bleiben nie stehen. Es gibt keine Grenzen der differentiellen Verweisung einer Spur auf die andere. Eine Spur ist weder eine Anwesenheit noch eine Abwesenheit.“ (Derrida 2004, S. 53)

Die von uns wahrgenommene und erklärte Welt wäre somit als ein auf konventionellen Symbolsystemen basiertes Muster zu verstehen, dann liegt die vorausgesetzte Position im Sinne einer Metastruktur als Bedingung für das Erkennen von Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozessen ausserhalb unserer Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit.

„Die Philosophie ist ein Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache.“ (Wittgenstein 1953, S. 109.)

011. Trotz bildtheoretischer Bemühungen, die mehr als zweitausend Jahre andauerten, hinterlassen alle Ansätze ikonischer Modelle einen fragmentarischen und widersprüchlichen Eindruck. Natur- wie geisteswissenschaftliche Disziplinen formulieren Aussagen zum Wesen und der Funktionsweise des Bildes, ohne dass eine grundlegende Disziplin oder ein einheitliches Verständnis entwickelt wurden, auf die sich aufbauende Methoden berufen können. Die Vermutung, diese Probleme könnten mit einer fehlenden Ikonik zu tun haben, ist naheliegend. Das kann bedeuten, dass bis heute eine Ikonik nicht möglich war, nicht angewendet wurde, oder dass eine Ikonik nicht möglich ist.

Zur Beruhigung kann erwähnt werden, dass auch die Logik als eine Grundlage unserer sprachlichen Verständigung nicht ein einheitliches Fundament bildet. Wir lernen mit Worten zu handeln wie mit Äpfeln und verstecken im Fruchtkorb der Sätze gerne mal einen faulen Apfel, vielleicht ohne es selber zu realisieren.

012. Falls eine Ikonik möglich ist, könnte das bedeuten, dass sie Bilder und Modelle produziert und keine Aussagen über die Bedingungen von Wahrheit macht.

013. Unsere Aufmerksamkeit ist im Normalfall gefangen von Gegenständen und Inhalten, egal ob wir mit dem Blick etwas fokussieren und beobachten oder nur gedanklich einer Frage oder Aufgabenstellung nachgehen. Die Bedingungen des Bildes zu untersuchen bedingt zuallererst, diese Gefangenschaft im Inhaltlichen zu unterbrechen, um die Aufmerksamkeit auf die Form des Wahrgenommenen richten zu können. Wenn wir einen Baum betrachten und uns überlegen, welches Alter er hat und zu welcher Gattung er gehört und ob er wohl bald gefällt wird, machen wir uns inhaltliche Überlegungen. Die Erscheinung des Baumes bleibt dabei ein blosses Transportmittel, das von der Anwesenheit des befragten Objektes zeugt, egal von welcher Seite die Sonne auf ihn scheint. Wenn frischer Schnee die Äste bedeckt und er plötzlich wie eine Kohlezeichnung vor der weissen Landschaft erscheint, rückt die visuelle Erscheinung des Baumes in den Vordergrund. Man nennt dies auch ästhetische Betrachtung. Den Fokus vom Wahrgenommenen auf die Wahrnehmung selber zu richten bedeutet aber noch einen Schritt weiter aus dem alltäglichen, reflexartigen Verhalten. Das Spiel zwischen inhaltlicher und ästhetischer Betrachtungsform selber gerät in den Fokus. Wie geschieht dieser Wechsel? Können wir ihn steuern?

Eine der Bedingungen dazu ist nicht aussergewöhnlich, denn wenn wir einen Gedanken verfolgen und uns auf ihn konzentrieren, schliessen wir dazu nicht unbedingt die Ohren und Augen. Der Fokus des Blicks ist dabei nicht auf einen bestimmten Punkt gerichtet, sondern schwebt in einer undefinierten Distanz. Sobald wir unsere denkende Tätigkeit wahrzunehmen versuchen, verlieren die gedanklichen Inhalte ihre Wichtigkeit, und das Denken wird als eine innere Bewegtheit erfahren. In diesem Zustand ist alles, was innerhalb des Gesichtsfeldes erscheint, gleichwertig unbestimmt. Mit dem Geräuschhintergrund vergleichbar nehmen die Augen ein op-

tisches Rauschen wahr, dessen Herkunft zwar erkannt wird. Wie das Rauschen der Autos, des Regens, der Stimmen ist nichts fremd; so werden die Gebäude, Bäume und Büsche in der Umgebung erkannt, aber nicht als einzelne Dinge verfolgt und benannt. Erst wenn die Dinge benennbar werden, werden sie aus ihrer Umgebung gelöst und inhaltlich bewertet. Da man mit der beschreibenden Sprache als Instrument gewohnt ist, die Aufmerksamkeit auf Gegenstände, also auf Objekte oder Situationen zu richten, und nicht auf den Zugangsprozess zu diesen, entsteht die dualistische Beziehung Subjekt-Objekt im Sinne einer Fesselung. Die Fesselung selber geschieht beiläufig und gleitet permanent wie eine nasse Seife aus dem Fokus der Aufmerksamkeit. 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.

Die Begriffe, selbst wenn sie vorerst nur formale und inhaltsleere Instrumente sind, setzen sich in einem Modell fest, welches sie selber konstituieren.

014. In diesem Vorgang gerät man, wenn man sich den Sprach- respektive 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. Die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt gelingt nicht mehr, da sie eine Einheit bilden. Wo versteckt sich nun das Bewusstsein oder das Ich, von dem aus wahrgenommen wird? Das sprachliche Instrumentarium hat Mühe, diese Feinheiten darzustellen, denn es bildet ein Muster von Sinnschichten und kann die Relationen dazwischen als ausgebreitete Kräfteverhältnisse nur schwer benennen. Das Bewusstsein oder der Geist werden oft als der imaginäre Ort betrachtet, wo das Denken und die Sprache entstehen, es gleicht einer Höhle, aus der das Denken quillt, vorstellbar als Quelle des Gedankenflusses. Wenn man aber die naive Vorstellung eines imaginären Kämmerchens des

Bewusstseins, oder das Bild der zwitschernden Vögel im Vogelnest des Gehirns, oder der leuchtenden Glühbirne von Daniel Düsentrieb aufgibt, weil damit das Problem nur immer eine Ebene weitergeschoben wird und die Untersuchung in einem endlosen Geplapper enden würde, muss dieses mit der Wahrnehmung, der Verarbeitung und der Gestaltung identisch sein.

015. Das Bewusstsein ist mit dem Körper identisch, mit den Nervenzentren und den Sinnen und richtet sich also auf seine wahrnehmende und darin produktive Tätigkeit. Merleau-Ponty spricht diesbezüglich vom "Leib". In der Beschreibung dieser Wahrnehmung wird jeder zum Dilettanten, da keine natur- oder geisteswissenschaftliche Disziplin weiter als bis hierhin ein Instrumentarium bieten kann. Man muss vom Schreibtisch in die Werkstatt wechseln und die Sprache als Werkzeug betrachten, das den Gegenstand holzschnittartig entwickelt.

„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.“ (Whorf 1984, S. 46.)

Maurice Merleau-Ponty fasst das Problem des Fokus auf die Wahrnehmung in seinem Text "Das Primat der Wahrnehmung" folgendermassen 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.“ (Merleau-Ponty 2003, S. 26.)

016. Der Schritt aus dem dualistischen Reflex, der in und mit der Sprache geschieht, ist nicht ein Schritt ins Leere, sondern einer, der in eine der Wahrnehmung entsprechenden Tätigkeit mündet. Wer also die visuelle Wahrnehmung betrachtet, untersucht diese indem er schaut, den Prozess aufzeichnet, dokumentiert und begleitet, also zeichnet, malt oder fotografiert. Wer das Sprachlich-Akustische betrachtet, befasst sich mit den Lauten, den Rhythmen und Geräuschen, dem Lärm und betätigt sich akustisch, musikalisch. Wer sich mit dem Tastsinn und den weiteren Sinnen des Körpers als Ganzem befasst, macht physisches Training, bewegt sich, massiert, tastet, modelliert, bildhauert. Man kommt nicht darum herum, in der Reflexion zu dilettieren, aber im jeweiligen praktischen Spezialgebiet Kompetenz zu entwickeln. Diese Art der Forschung nennt man empirisch, und dies trotz der Tatsache, dass sie sich mit Sprache beschäftigt.
017. Die Feststellung führt zur Einsicht, dass theoretische Bemühungen auch in diesem Bereich nur zu sinnvollen Aussagen gelangen können, wenn sie in direktester Form aus der Praxis erwachsen. Eine Theorie über Bilder und deren Gebrauch kann nur aus der Bildpraxis entstehen. Der Bildbegriff kann also nicht eine logisch definierbare Menge von Dingen bezeichnen, sondern nur ein spezifisches, produktives und rezeptives Verhalten.
018. Die Wirkung eines Begriffes, zum Beispiel des sprachlichen Werkzeuges *Bild*, unterscheidet sich in Abhängigkeit vom sozialen und gesellschaftlichen Umfeld, von der Bildung, dem Beruf und den Interessen, in denen Erfahrungen zu diesem Begriff gefördert und differenziert werden. Gleichzeitig ist er als Standard und soziales Gut etabliert. Würden wir einen Begriff als Gefäss betrachten,

wäre der Bildbegriff einer, der sich wie ein Ballon ausdehnen liesse. Die Gefäßshaut würde aber mit der Zunahme der Menge der Erfahrungen und Betrachtungen immer transparenter. Die Grenzen würden fließend. Der Dekonstruktivismus liesse die Begriffshaut platzen und möglicherweise sagen, dass alles Bild ist. Dieser Fehler soll hier nicht gemacht werden.

019. Das Ziel der Begriffsklärung eines Erkenntnismittels kann nicht sein, das Gefäß schon aus den Tiefen unserer Erfahrung herauszuziehen, wenn es sich mit den ersten assoziativen Brocken gefüllt hat, sondern es tiefer hinab zu senken und zu beobachten, wie es die Dinge an sich zieht.

Es stellt sich die Frage, ob in allen diesen Erfahrungen und Erinnerungen, die auf konkreten Ereignissen beruhen, ein Merkmal deutlich wird, das wie eine Art Färbung oder Geruch den Begriff charakterisiert. Es geht dabei nicht um eine lexikalische Definition oder ein mögliches Bildideal, denn es ist weder möglich eine Begriffsdefinition im Sinne eines Kondensats aller gemeinsamer Eigenschaften aller jemals wahrgenommenen oder existierenden Bilder zu erhalten, noch gelingt dies als Extrakt aller Funktionen, die ein Bild einnehmen kann, dafür wird es immer wieder Beispiele geben, die nicht erfasst wurden. Der Begriff muss weiter als bis zu den Dingen führen, die mit ihm bezeichnet werden, und weiter als bis zu den konkreten, zum Beispiel ökonomischen Funktionen, die diese Dinge erfüllen, denn das Bild bezeichnet nicht ein Ding, sondern ein Mittel des Erkennens, ein Reflexionsorgan, ein menschliches Organ.

020. Der Fokus der Aufmerksamkeit wird damit weggelenkt vom Produkt und dessen Definition über seine möglichen Eigenschaften. Er richtet sich auf die mit dem Begriff assoziierten Regungen, Verhalten und Tätigkeiten. Er macht aber vorerst nicht Halt beim gestalterischen Prozess, bei der zeichnenden Hand oder der Bildwahrnehmung, sondern richtet sich auf die Wahrnehmung. Die Frage lautet somit: Gibt eine Grundvoraussetzung für das Bild und wie lässt sie sich beschreiben? Ikonik gründet vorerst in der Wahrnehmung und deren Beschreibung.

„Die wahrgenommene Welt wäre der Hintergrund, der von jeglicher Rationalität, jedem Wert und jeder Existenz vorausgesetzt wird. Eine derartige Auffassung zerstört weder die Rationalität noch das Absolute. Sie versucht vielmehr, beides auf die Erde herabzubringen.“ (Ponty 2003, S. 27).

Gleichzeitig gründet die Begriffssuche aber auch in der Erscheinung, denn Erscheinung und Wahrnehmung sind nicht voneinander lösbare Aspekte. Der Bildbegriff beschreibt eine Schnittmenge von Erscheinung und Wahrnehmung. Das setzt eine Öffnung des Bild- wie des Zeichenbegriffes voraus und verstärkt die Fokussierung auf den Umgang mit dem Bild. Was bedeutet für uns das Bild? Kann ich meine eigene Bildwahrnehmung betrachten? Wie erfahre ich das Bild?

021. Die Aufmerksamkeit richtet sich somit weder auf das Bild als Gegenstand und Objekt, noch auf eine mögliche Bedeutung oder einen Verweis auf etwas anderes, das durch das Bild vermittelt würde, sondern auf das Bild als eine Regung oder ein Verhalten.
022. Der Bildbegriff bezeichnet nicht eine Klasse von Dingen mit gemeinsamen Eigenschaften oder Funktionen. Bilder sind weder Gegenstände noch Codes, weder handelbare Ware noch vermittelte Botschaften. Die Beschreibung oder Definition innerhalb einer dieser Kategorien führt zu Widersprüchen und nicht zu befriedigenden Resultaten. Die Kategorie, zu der alle Bilder zählen, muss erst erfahren werden. Um eine Ikonik zu erkennen und zu verstehen, muss ihr Gegenstand erfahren und angewendet werden. Belting sagt: *„In dieser Hinsicht erweist sich der Begriff des „Bildaktes“ als hilfreich. Denn Bilder entfalten ihre Wirkung unter bestimmten Setzungen, die von den Intentionen ihrer Produzenten geleitet sind.“ (Belting 2007, S. 16.)*
023. Vorerst kann man vermuten, dass das Bild möglich ist.



BILD, BILDOBJEKT UND BILDZEICHEN

024. Das Bild als Möglichkeit ist die Ausgangssituation.
025. Die Grundlage des Bildes ist weder die Fläche der Leinwand noch die des Bildschirms oder die Retina, sondern viel mehr die zu betrachtende Situation.
026. Im Sinne eines Aufmerksamkeitsfokusses ist es naheliegend, den dinglichen Aspekt des Bildes zu akzeptieren, ebenso wie eine Funktion und vermittelnde Aufgabe, die es übernehmen kann. Ding und Code bilden mögliche Verknüpfungen mit dem *Bild als Möglichkeit*, sie sind aber nicht dessen Bedingungen. Eine begriffliche Präzisierung wird notwendig um klar zu stellen, wovon im Folgenden die Rede ist. Darum wird unterschieden zwischen *Bild* als einem noch sehr offenen Begriff für das *Bild als Möglichkeit*, *Bildobjekt* als Begriff für das Bild als ein erzeugter oder wahrgenommener Gegenstand, sowie *Bildzeichen* als Begriff für das Bild als Kommunikationswert oder Code. Diese Differenzierung unterscheidet sich von den gebräuchlichen Unterscheidungen der Semiotik in Bildobjekt und Bildträger zum Beispiel bei Wiesing, wo mit Bildobjekt das Dargestellte gemeint ist, oder der Dreiteilung des Zeichens in der Semiotik von Peirce, wo aber im Prinzip vergleichbare Grundgedanken formuliert werden.
027. Zudem muss für die folgenden Beobachtungen und Beschreibungen unterschieden werden zwischen dem Fokus der Augen und dem Fokus der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit. Der Aufmerksamkeitsfokus liegt üblicherweise auf dem Sehfokus. Sie bilden zusammen die Subjekt-Objektkonstellation, denn wir blicken an, was uns beschäftigt und interessiert. Wir richten unseren visuellen wie mentalen Fokus darauf. Der visuelle Fokus richtet sich auf ein Objekt der Umwelt, der mentale auf den entsprechenden mentalen Inhalt. Wenn das Aussehen eines Dinges nicht unseren Erwartungen entspricht, sind die beiden erzeugten Bilder nicht deckungsgleich. Der Aufmerksamkeitsfokus kann aber vom

visuellen abweichen, indem er sich auf die Peripherie des Gesichtsfeldes richtet oder vom Visuellen abwesend ist und sich beispielsweise auf Geräusche, auf den Körper und seine Befindlichkeit oder das Vorstellen und Denken selber richtet.

028. Eine Voraussetzung für die folgende Untersuchung der Bildaspekte ist die Fähigkeit, mit dem Sehfokus als auch mit dem Fokus der Aufmerksamkeit spielen zu können. Im Folgenden soll das *Bild als Möglichkeit* weiter untersucht werden. Ich gehe davon aus, dass sich eine Klärung der weiteren Aspekte oder Verknüpfungen aus diesem Fokus ergeben.
029. Das Bild ist eine Möglichkeit des Verhaltens. Das Bild findet im Verhalten statt und bildet in ihm eine Option.
030. Das *Bild als Möglichkeit* bezeichnet weder die mögliche Existenz eines Gegenstandes noch die mögliche Eigenschaft oder Funktion eines solchen. Das Bild ist auch nicht ein mögliches kommunikatives Element. Beide Aspekte, das Bildobjekt als auch das Bildzeichen werden erst realisierbar, wenn das *Bild als Möglichkeit* im Verhalten realisiert ist.
031. Das bedeutet, dass ein Teil der gesamten natürlichen wie urbanen Umgebung erst dann als Bildobjekt erkannt und genutzt werden kann, wenn die Bereitschaft für das entsprechende Verhalten gegeben ist. Das könnte bedeuten, dass die Fähigkeit zum Bild biologisch konditioniert ist im Sinne eines Verhaltens und dass diese Fähigkeit geweckt und trainiert werden kann.
Das Bild im Sinne einer Leistung und einer Potenz im menschlichen Verhalten oder im Verhalten von anderen Lebewesen steht somit im Zentrum dieser Fragestellung.
032. Ziel und Resultat der Verhaltensoption *Bild* ist die situative Orientierung, die Orientierung im Sinne eines Erfassens und Einnehmens einer Position im sozialen wie räumlichen Geflecht oder Kraftfeld und das situative Artikulieren. Eine gewohnte Form davon ist das Wahrnehmen und Erkennen von räumlichen Situationen, Verhältnissen und Beziehungen im Raum, egal ob in einem Bildobjekt oder der natürlichen Umgebung.

033. Zur Wahrnehmung einer räumlichen Situation gehört in dieser Betrachtung die Position des Wahrnehmenden selber. Es geht um die Metastruktur, aus der heraus Verhalten beobachtet werden soll, in dem das Subjekt-Objektverhältnis nur eine mögliche Position darstellt.
034. Das zentralperspektivische Bild kann als Modell dieses Positionierens aufgefasst werden, da in ihm der Betracht-erstandort fixiert und ablesbar ist. Die Erzeugung zentralperspektivischer Bilder erfordert die Fähigkeit, den eigenen Standort wahrnehmen und verändern zu können.
035. Beim wiederholten Betrachten eines Bildobjektes wie auch eines Motivs der Umgebung geschieht eine Wiederholung dieser Möglichkeit des Verhaltens.
Es ist nicht ein identisches Bild, das entsteht, sondern ein vergleichbares Bild, das wiederum erzeugt wird. Bildobjekte überdauern als Dinge, Bilder werden immer wieder von neuem aufgebaut.
036. Bezeichnungen wie diese erzeugen gleichzeitig Unterscheidungen. Wenn das Bild als eine Option oder Möglichkeit des Verhaltens bezeichnet wird, gibt es folglich Verhalten ausserhalb des Bildes. Das wäre ein Verhalten, das nicht im Wahrnehmen und Erfassen von räumlichen Situationen und Verhältnissen besteht, sondern zum Beispiel im Verfolgen und Erfassen von chronologischen Mustern, also im Verfolgen von Prozessen und Bezügen zwischen Bildern. Damit gelingt eine Unterscheidung von Logik und Ikonik.
037. Mit dem Erreichen des Zieles, also dem Wahrnehmen, dem Betrachten und Erkennen einer Situation, verliert das Bild seine Funktion und verblasst. Der Aufmerksamkeitsfokus und der Sehfokus richten sich dann an einem weiteren Detail oder in einem anderen Motiv aus. Das Bild überdauert nicht; es ist ein kürzester Moment. Es existiert immer nur für eine ganz kurze Dauer und ist darin vergleichbar mit einem Aspekt des Ein- und Ausatmens, des Herz- oder Flügelschlags.
038. Beim längeren Betrachten eines Bildobjektes kann von einem Aufflackern oder Aufleuchten des Bildes gesprochen werden. Es erscheint in unterschiedlichen Konstellationen,

- je nachdem wie das Bildobjekt erfasst und abgetastet wird. Ein längeres Betrachten ist nur möglich, wenn innerhalb des Betrachtens eine Unruhe gewährt wird und der Sehfokus wandert, denn der Sehvorgang würde sich beim langen Fokussieren einer Situation abschwächen.
039. Der Begriff des Betrachtens meint die konstanteste Form der Bilderzeugung. Eine Frage richtet sich an das Betrachten als einem Verhalten, das einerseits ruhig und situativ sein muss, das andererseits ein Wandern oder Abtasten des Bildraumes verlangt und damit chronologisch-narrativ oder vielleicht sprachabhängig funktioniert.
040. Das Bild ist ein Moment, das von chronologischen Vorgängen begleitet wird. Als ein mögliches Optionsgefüge des Verhaltens gliedert es sich rhythmisch und belegt situative, gleichzeitig wirksame Felder.
041. Aus Sicht der Beteiligung und Aktivität existieren einerseits rezeptive und andererseits produktive Aspekte.
042. Das Bild kann, wenn wir für diese Verhaltensform offen oder in dessen Erwartung sind, wenn also das Bild als Möglichkeit gegeben ist, durch einen Gegenstand, ein Bildobjekt ausgelöst werden, ebenso kann das Bild als ein Verhalten über einen Gestaltungsprozess zu einem Bildobjekt führen. Das Bild ist etwas, das stattfindet. Es definiert sich in der Tätigkeit und damit im Zeitlichen. Es berührt möglicherweise einen Gegenstand, indem es ihn im Erschaffen begleitet oder indem es ihn abtastet und liest. Das Bild kann, muss aber nicht in einer eindeutigen Beziehung zu einem materiellen Gegenstand stehen, denn es gibt als Möglichkeiten das Traumbild, das Nachbild, die bildhafte Wahrnehmung wie auch die bildhafte Vorstellung und Erinnerung. Mit der Möglichkeit des Bildes als Verhaltensoption gibt es die Möglichkeit einer Verbindung zu einem Gegenstand, einem Bildobjekt oder zur natürlichen Umgebung. Die Unterschiede sind nicht prinzipieller, sondern gradueller Natur.
043. Diese Verbindungen werden für das Bild mehr und mehr optional, sie lösen sich mit wachsender bildnerischer Bildung aus ihrer Bedingtheit.
044. Die Einheit von Bild, Bildobjekt und Abgebildetem gehört

zur Grundlage unserer Orientierung und unseres Handelns. Was natürlicherweise als Einheit erlebt wird, zerfällt im analytischen Vorgehen in Einzelteile, in die in der Semiotik beschriebenen Teile eines Zeichens. Wenn der Zerfall dieser spontanen Einheit nicht genau verfolgt wird, kann dies zu einer Konfusion innerhalb der theoretischen Bemühungen führen, denn die Einheitlichkeit als Bedingung für Wahrnehmung wirkt permanent weiter. Sie ist in jedem Moment, auch im analytischen wirksam, und bezieht sich jeweils auf den gewählten, in der Analyse erhaltenen einzelnen Teil, der wiederum als Einheit erfahren wird.

045. Das Bild existiert nur im Moment seiner Realisierung in der Wahrnehmung. Schon die Aussage, man nehme ein Bild wahr, ist problematisch, denn in der Bildwahrnehmung ist das Bild identisch mit der Wahrnehmung, es gibt kein Subjekt-Objekt-Verhältnis. Das Bild ist nicht ein wahrgenommenes Objekt sondern basiert auf der Unteilbarkeit des Erlebnisses. Teilbar wird das Erlebnis erst in einer Überlegung und durch den Eingriff eines analytisch-sprachlichen Vorgehens, mit dem es aber auch als Realisierung und Möglichkeit entschwindet. Diese Einsicht wird durch die Aussage des Kunsttheoretikers W. J. T. Mitchell zusätzlich untermauert:

«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.»
(Mitchell 2008, Buchrückseite)

046. Ein Museum voller Bildobjekte ist ausserhalb der Öffnungszeiten ein Gebäude mit an der Wand hängenden Leinwandstücken, auf denen es partiell Farbspuren hat und die, wenn sie illegal entfernt werden, einen Alarm auslösen.
047. Der einzige Alarm, den ein Bild auslösen kann, ist einer im Verhalten.
048. Ein Ziegelstein ist auch ein Ziegelstein, wenn ich ihn nicht in der Hand halte oder anschau, denn das Museum würde einstürzen, wenn er nur eine Möglichkeit wäre.
049. Vergleichbar mit dem Ziegelstein und dem Gebäude, in dem er

eine existenzielle Bedingung bildet, ist unser Verhalten ein Gebäude, das von Möglichkeiten getragen wird, die sich immer wieder als Bilder realisieren.

050. Bildung bedeutet, den Umfang und die Wirksamkeit unserer Bildmöglichkeiten zu erweitern.
Wer Zugriff auf seine Bilder hat, hat Zugriff auf die Architektur seines Verhaltens. Mit diesem erhält man Zugriff auf das, was man als Wirklichkeit bezeichnet. Dieses so verstandene Weltbild ist umfassender als ein rationales oder religiöses Modell der Welt, denn es bedeutet Zugriff auf die Bedingungen des Wahrnehmens und Erkennens zu haben. In einer Betrachtung zur gesellschaftlichen oder individuellen Konstruktion von Wirklichkeit ist der Faktor des Bildes zentral.
051. Dass bei der Bildwahrnehmung der Eindruck erzeugt wird, das Bild negiere die Zeit, da es immer wieder identisch erscheint und nicht wie ein Satz oder eine Melodie vergeht, hat zur Kultivierung der dualen Vorstellung des Visuellen und Akustischen, des Situativen und Prädikativen geführt. Die Pflege und Kultivierung der Vorstellung des Nicht-Zeitlichen des Bildes in der Literatur als auch in der Kunsttheorie beruht auf einem bequemen Trugschluss und hat zu Mystifizierung des Bildes und zu endlosen Ausschweifungen in den Theorien geführt.
052. Die Mystifizierung des Bildes zementiert den Anikonismus als gesellschaftlichen Normalzustand und verhindert den natürlichen Impuls, eigene Bilder zu entwickeln um sich seine Wirklichkeit zu eigen zu machen.
053. Unsere Bildkultur ist eine zutiefst konventionelle, denn sie basiert nicht auf der Erfahrung, dass Bilder selber erzeugt werden, sondern darin, dass Bilder Gegenstände sind. Wir lassen uns von vorproduzierten Bildern, die wir auch für die eigenen halten, steuern, tragen und versklaven, denn Bilder bewegen und prägen unsere Emotionen und Empathie.
054. Bildtheorien wurden bis anhin immer nur ansatzweise ausformuliert. Eine umfassende Bildtheorie kann nur ausserhalb der traditionellen Fakultäten entworfen werden, da es keine Wissenschaft des wahrnehmenden und produktiven Bildverhaltens gibt. Als solche müsste sie als Praxis wie als

Theorie einer menschlichen Fähigkeit zum Grundwissen jeder Wissenschaft gehören.

055. Bildwahrnehmung ist eine menschliche Basisleistung.

Da Bildwahrnehmung gleichzeitig auf Bildproduktion basiert, auch wenn diese nur mental und weitgehend unbewusst geschieht, ist jeder Mensch auch ein Gestalter seiner eigenen Bilder. Somit ist jeder Mensch im Sinne des erweiterten Kunstbegriffes von Joseph Beuys ein Künstler, aber nicht jeder ist Maler, Fotograf oder Regisseur. Jeder Mensch hat aber das Potenzial zur praktischen, bildnerischen Tätigkeit, vergleichbar mit der Sprachkompetenz.

056. Bildobjekte sind materielle Dinge und gehören zur Welt, die wir erblicken, ertasten, umschreiten, riechen und hören. Sie sind ein Teil der Wirklichkeit, sie versinken im Hintergrund dieser Welt und werden ununterscheidbar darin, oder sie lassen sich in dem Moment als Bildobjekte isolieren, wo das Bild als Möglichkeit verwirklicht ist.

057. Im Moment, wo sich ein solches Ding als Bildobjekte zeigt, isoliert es sich nicht nur in einer ausserordentlichen Art von der natürlichen Umgebung, es scheint uns zu rufen. Ohne dessen Isolation in unserem Verhalten würde der Ruf jedoch ungehört verhallen. Die Isolation wird abhängig vom Fokus der Fragestellung als eine Eigenschaft des Objektes oder als eine Option unseres Verhaltens beschreibbar. Damit gleichen sie den sprachlichen Elementen, den Worten, die auch als akustische oder typografische Formen im Geräuschhintergrund oder der visuellen Umgebung verschwinden können.

058. Sprachliche Zeichen sind bezüglich ihrer Wahrnehmung im Vergleich mit den "einfachen Dingen" ausserordentlich fehlerhaft, da sie einerseits etwas Zusätzliches zu beinhalten scheinen, dieses aber andererseits selber nicht erfüllen können. Sie verweisen auf etwas, das sie nicht sind. Ihre Fehlerhaftigkeit tritt jedoch als eine solche nur in Erscheinung, wenn wir ihnen fragend, analytisch und urteilend begegnen, wenn wir also Sprache auf Sprache anwenden. Ansonsten sind sprachliche Elemente in ihrer Wirkung real wie Steine oder Möbel. Wenn ich jemanden als Arschloch bezeichne, hat das dieselbe Wirkung wie ein Faustschlag, ausser die beschimpfte Person betrachtet meine Aussage als eine reine Lautfolge oder analysiert den Hintergrund meiner Beschimpfung und relativiert damit das Gewicht des Wortes. Eine beleidigende Karikatur ist ein Sammelsurium von Linien auf einem Papier und gleichzeitig die verletzende Verunstaltung einer menschlichen Gestalt. Die oben zitierte Aussage von Mitchell wird unter diesem Aspekt proble-

matisch, da sie die Verantwortung negiert, die wir mit der Erschaffung von Bildern übernehmen müssen. Analysieren bedeutet auch Formalisieren. Die Analyse eines Satzes oder Bildes beinhaltet neben der Auflösung des Inhaltes immer auch den Blick auf die Pragmatik, auf die Betrachtung des Kontextes, also zum Beispiel der Gründe sowie Auswirkungen des Vorkommens.

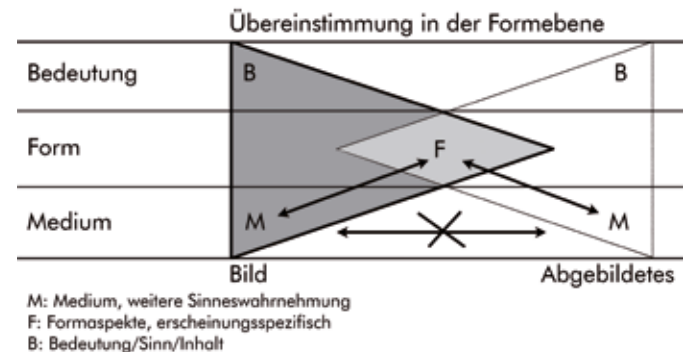
059. Bildobjekte können als Löcher, Signale oder Schleusen verstanden werden, die in unserer natürlichen Umgebung Markierungen bilden. Das Angebot dieser Dinge, als Markierungen wahrgenommen zu werden, aber auch die Art der Verwendung dieser Objekte, geschieht jedoch in der Konditionierung oder Entscheidung des Bilderzeugers. Sie können hier als individuelles Phänomen oder auch als gesellschaftlich-soziales betrachtet werden. Die Bildobjekte können aber ununterscheidbar sein von den urbanen oder natürlichen Mustern und Strukturen. Sie verlieren dann ihren Zeichencharakter.
060. Die zuvor als Grundlage für eine Ikonik betrachtete Unterscheidung zwischen Bildobjekt, Bildzeichen und Bildmöglichkeit provoziert neben einer phänomenologischen Betrachtung, die sich auf die Verhaltensorption *Bild* bezieht, eine zeichentheoretische Frage, da die Differenzierung im Fokus auf das Bild als ein Zeichen und kommunikatives Element eine semiotische Entscheidung bedeutet. Die hier vorgeschlagene Differenzierung hat zum Ziel, unseren unwillkürlichen Umgang mit den Bezeichnungen von erkenntnistheoretischen Mitteln etwas ins Wanken zu bringen.
061. Die Semiotik als Wissenschaft der Sprache und der sprach-

ikonologische Beschreibung	Inhalt, Botschaft
ikonografische Beschreibung	Farbe, Form
vorikonografische Beschreibung	
	Medium, Technik

Das System der Bildanalyse nach E. Panofsky

lichen Zeichen untersucht die Strukturen der Sprachen, ihre Bedingungen und ihr Funktionieren. In der Semantik als einem Teilbereich der Semiotik wird beschrieben, wie das einzelne Zeichen zu seiner Bedeutung gelangt. So wie die Biologie mit der Pflanze umgeht, wird in der Semantik das Zeichen zerteilt und beschrieben, was nach der Zerstörung übrig bleibt und wie die verbleibenden Teile in einem Modell wiederum bezeichnet werden können. Der alltägliche Bildbegriff beruft sich darauf, dass wir auf dem Poster eine Menge Äpfel erkennen und gleich wie die wirklichen Äpfel im Gestell der Frischprodukte identifizieren. An dieser Tatsache ändert auch ein Bildbegriff nichts, der durch eine Reihe von Fragen und Betrachtungen fragil geworden ist.

062. Das Bedürfnis, das den Befragungen zugrunde liegt, kann darin bestehen, eindeutiger und klarere Zuordnungen zu den Begriffen machen zu können, also die problematischen Teile der Welt in eindeutig beschriftbaren Gestellen unterzubringen. Dieses Bedürfnis wird von einem Erkenntnissschritt zum nächsten schrittweise enttäuscht. Je weiter man vordringt, desto komplexer scheinen die Verhältnisse zu werden. Es tun sich fraktale Muster auf, die im Hintergrund möglicherweise einen Mechanismus haben, der erkennbar wird. Der Systemtheoretiker George Spencer-Brown hat dieses Grundmuster als eine Folge von "Unterscheidung und Bezeichnung" bezeichnet (Luhmann 2009, S. 77.).



063. Die Einheit von Bild, Bildobjekt und Bildzeichen wird mit diesen Fragen aufgebrochen und die Teile werden in Modellen in semiotische Beziehungen zueinander gestellt. Als eine Erklärung der Funktionsweise des Zeichens können die Modelle der Semiotik wie zum Beispiel das dreigliedrige Schema von Peirce verwendet werden, in dem im Zeichen unterschieden wird zwischen Zeichenträger, also dem Bildobjekt (Z), der Vorstellung oder Zeichenerfahrung, dem erlebten Bild (V) sowie der Bedeutung, also dem Abgebildeten oder Gemeinten (B) (siehe S. 30). Das strukturalistische und eher organische Zeichenmodell Saussures, das das Zeichenerlebnis als organische Einheit versteht, das nicht abschliessend aus den Teilen erklärt werden kann, ist für das Verständnis des Bildes im Sinne einer Möglichkeit naheliegend.
064. Die in der Semiotik vorgenommene Systematik und Aufteilung des Zeichens erweist sich als ein trügerisches Labyrinth, da im Moment der Zeichenerfahrung keines dieser Teile ausserhalb unseres Denkens und Urteilens existiert. Sie sind Projektionen des Denkens, die entstehen, wenn Zeichen auf Zeichen gerichtet werden, wenn wir also beginnen, an einem Namenstäfchen weitere Namenstäfchen anzuheften. Je genauer das entstehende Modell den sprachlichen Vorgang abbilden muss, desto komplexer und unübersichtlicher wird es.
065. In den Zeichenmodellen der Semiotik wie auch zum Beispiel im bekannten Analysemodell des Kunstwissenschaftlers E. Panofsky fehlt die materielle oder mediale Ebene; also die Frage danach, womit und auf welche Weise ein Zeichen, ein Bild oder Kunstwerk erzeugt wurde. Die Schichten der vorikonografischen, der ikonografischen und ikonologischen Interpretation bei Panofsky bewegen sich in der formalen und deutenden Sinnschicht und lassen die Erzeugungsbedingungen aus (siehe S. 58). In der Beschreibung eines Zeichens können formale wie inhaltliche Aussagen oft erst aus der Erfahrung medialer Vorgänge, also aus der Zeichenpraxis erklärt werden. In der Linienführung der Zeichnung eines Flusses von Van Gogh wird die haptisch-physische Erfah-



rung der Fließbewegung des Wassers erlebbar. Die einheitlich gestrichen Striche der Zeichnung in der Richtung der Strömung entsprechen keiner fotografisch-visuellen Wahrnehmung. Auf Flussoberflächen finden sich keinerlei längs gerichteten Strukturen sondern eher die quer gerichteten Formen von Strudeln, Reflexen und Wellenbewegungen. Ebenso werden in Tuschzeichnungen chinesischer Bilder die Bewegungen von Bambusblättern spürbar.

066. Das hier vorgeschlagene Modell unterscheidet sich von den gängigen Zeichenmodellen durch die Umkehrung des semiotischen Dreiecks. Keines der bekannten Modelle bildet die unterste Sinnschicht, die mediale oder materielle Ebene ab. Die Elemente "Vorgestelltes" und "Bedeutetes" befinden sich hier in derselben Schicht zuoberst, da sie speziell am Beispiel des Bildes in einem Element zusammenfallen. Das Bildobjekt ermöglicht die Anwesenheit des Dargestellten und nur sehr selten dient es ausschliesslich als Verweis auf einen anderen Gegenstand oder ein Verhalten. Als Beispiel kann man die Verkehrszeichen nennen. Die Fotos im Familienalbum werden nicht als Verweise auf abwesende Personen betrachtet, sondern die Fotos generieren deren Anwesenheit, sonst könnte man die Porträts durch Namen ersetzen. Die darstellenden Kunstwerke in den Museen können nicht mit Texten und nicht einmal mit Kopien ausgewechselt werden, die die Werke beschreiben oder reproduzieren, denn diese erzeugen gegenwärtige, mediale Präsenz, auf die wir körperlich reagieren. Die Materialität eines Pinselstrichs ist nicht übersetzbar.

067. Ob in einem semiotischen Modell das Bild im Sinne eines Zeichens dreigliedrig wie bei Peirce oder zweigliedrig wie bei de Saussure beschrieben erscheint, ist von der Fragestellung und dem Fokus der Aufmerksamkeit abhängig. Das semiotische Modell ist nicht eine abbildende Darstellung, sondern es zeichnet auf, was der sprachliche Vorgang mit dem Beschriebenen anstellt. Im Moment der Bildwahrnehmung ist nur das erlebte Bild real. Es gibt im Moment der Bildwahrnehmung weder etwas "Inneres" noch etwas "Äusseres". Erst wenn auf das Bild als Möglichkeit verzich-

tet wird und etwas Narratives herausgelesen oder hineininterpretiert und in die Sprache übertragen wird, zeigen sich die zwei Teilaspekte Bildobjekt und Bilderlebnis, diese einzelnen Elemente sind aber ausschliesslich Folgerungen. Das isolierte Phänomen der Bildwahrnehmung als einem inneren Vorgang ist eine Annahme, keine Erfahrung. Sobald wir uns ein Bild, das wir gesehen haben wieder vergegenwärtigen, also in der Erinnerung aufrufen, bezieht sich das vergegenwärtigte Bild auf das Gesehene. Es wird damit wieder vollständig. Die als Fehler oder Täuschung erlebte Spaltung eines Sichtbaren, das *da* und *doch nicht da* ist, erzeugt zwei Elemente, die sich im Sinne der (von der Kunst- und Bildwissenschaft beschriebenen) "Ikonischen Differenz" beschreiben lassen.

068. Das Bildobjekt ist als ein zu der äusseren Wirklichkeit zählendes Element erfassbar, da es von allen Sinnen erfahren werden kann und mechanisch-handwerklich produziert wird. Das ist das Poster als ein Ding aus Papier und Farbe. Das Bild als Erlebnis ist das vom Bildobjekt ausgelöste oder in ihm erwartete mentale-psychische Konstrukt, in dem mögliche Verweise auf etwas anderes, das abgebil-

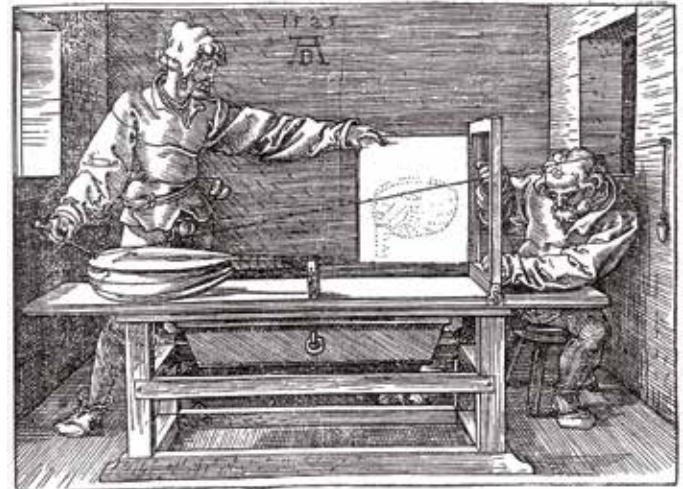


det wurde und stattgefunden hat, erfahren werden. Das sind die auf dem Poster erkannten Äpfel.

069. Die zwei Zeichenelemente der Peirc'schen Semiotik "Vorstellung" (V) und "Bezeichnetes" (B) sind im Gegensatz zum "Zeichen" (Z) selber nicht sinnlich fassbar, sondern bilden eine mentale Brücke im Sinne eines Zeigens auf das Gemeinte. Sie befinden sich beide in der mentalen Ebene, in der Bedeutung generiert wird. Die Äpfel, die ich auf dem Poster erkenne, zeigen auf die damals vorhanden gewesenen Äpfel im Fotostudio, da hier eine indexikalische Abbildung mit einem Ursache-Wirkungsverhältnis vorliegt. Die aus der Vorstellung gemalten Äpfel eines Gemäldes von Magritte beispielsweise verweisen auf sämtliche Apfelerfahrungen des Malers, respektive des Bildbetrachters. Im Gegensatz zum Physischen des Bildobjektes, dem Zeichen, sind Vorstellung und Abgebildetes metaphysische Aspekte, denn auch in diesem Beispiel ist der dargestellte Apfel nicht haptisch erfahrbar.
070. Einzelne Aussagen der Semiotik wie auch der Bild- und Kunstwissenschaften stolpern über das Wörtchen *auf*, das ich im Satz verwendet habe: *Das sind die auf dem Poster erkannten Äpfel*, denn *auf* ist in diesem Zusammenhang unbrauchbar. Nichts liegt oder steht auf diesem Poster. Auch *in* wäre falsch. Richtiger ist die Formulierung „Die Äpfel, die das Poster zeigt...“, oder „Die Äpfel, die ich beim Betrachten des Posters erkenne...“. Damit wird eine Distanz zur Materialität von Papier und Farbe aufgebaut und *das Poster* oder *das Ich* werden als tätige Subjekte behandelt. Differenzierte Formulierungen bringen Verhalten ins Spiel und die etwas hilflosen Ausdrücke wie „es hat...“ werden umgangen.
071. Im Moment der Realisierung eines Bildes oder eines Zeichens existiert, da in diesem Moment kein Subjekt-Objekt-Verhältnis erfahrbar ist, nur das Bild im Sinne des von Saussure bezeichneten "Semen". Erst nach einem "Loslassen" der Bildrealisierung können Bildobjekt und mentaler Vorgang gedanklich separiert werden. Aber auch in der Separation werden im Moment der Wahrnehmung wieder Eindeutigkeiten erzeugt, die wiederum in Einzelelemente zerlegbar

sind. So entsteht ein endloses Spiegelkabinett aus Teilen, wie es in der peirc'schen Semiotik praktiziert wird.

072. Die in der Semiotik vorgenommene Teilung des Zeichens gleicht dem Zerschneiden eines Regenwurms mit zwei Schnitten in einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Beim Betrachten der Einzelteile lebt jeder Teil weiter und besitzt wiederum einen Anfang, eine Mitte und ein Ende.
073. Das Wechseln der Positionen der Aufmerksamkeit zwischen den Teilen des Zeichens in der semantischen Beschreibung oder Analyse beschreibt semantische Sprünge innerhalb von Sinnschichten.
074. Im Unterschied zur konventionellen Semantik, die das Zeichen als ein analysierbares Objekt behandelt, betrachte ich das Bild als eine Option des Verhaltens und als solches schon als eine genügend stabile Basis für den Begriff.
075. Der erfahrbare Fehler des Bildzeichens bleibt nicht eine Eigenschaft des Objektes, sondern wird Merkmal unseres Verhaltens. Da der Bildbegriff sich nicht mehr auf das Bildobjekt als Bestandteil der wahrgenommenen Welt bezieht, sondern auf unser Verhalten, kann alles Wahrgenommene bildhaft erfasst werden, ein Bildobjekt genauso wie die natürliche Umgebung, oder die natürliche Umgebung in Beziehung zu einem in ihr vorhandenen Bildobjekt.



076. Die Zeichentheorie ändert im Moment der Frage nach Bestandteilen des Zeichens den Aggregatzustand des Wahrgenommen um systematische Aussagen machen zu können. Das Bild befindet sich im natürlichen Zustand in einer *spontan-flüssigen* Form, um wirken zu können. In diesem Zustand bildet es auch in unserer Wahrnehmung eine Einheit, und diese lässt sich weder vom Bewusstsein nach etwas anderem unterscheiden. Die Fragestellung will jedoch eine Unterscheidung. Die "Emulsion der Wirklichkeit" trennt sich auf, flockt aus, so dass deren Struktur ein Benennen von Mustern zulässt. Das Bild verliert in diesem Moment die Möglichkeit zu sein, es zersplittert, und wie beim Hologramm zeigt jeder Splitter ansatzweise wieder das Ganze.
077. Das sprachliche Behandeln des Bildes führt zu Resultaten, die bis anhin als Aussagen über das Bild betrachtet wurden, dabei sind es Aussagen über das sprachliche Behandeln von Wahrnehmungsinhalten. Nur wenn diese Aussagen die Autonomie des Bildes als Ganzheit im Auge behalten, den Regenwurm also nur virtuell zerschneiden und seine Existenz im Sinne einer Möglichkeit erfassen, können sie auch für eine Bildtheorie als brauchbare Resultate verstanden werden.
078. Das sprachlich-analytische Behandeln von Wahrnehmungsinhalten und damit auch von Bildern erzeugt in der Regel drei Frage- und Antwortklassen. Dieser sprachliche Automatismus kann in Bezug auf die Zeichentheorie als ein Zerfallen des Wahrnehmungsinhaltes in semantische Schichten oder Sinn-schichten betrachtet werden. Diese Schichten entsprechen nicht den in der Semiotik etablierten Teilen des Zeichens, da bei diesen die mediale Ebene fehlt. Das Bewusstsein darüber, in welcher semantischen Schicht man sich in der Beschreibung oder Argumentation befindet, ist eine Grundlage für sinnvolle Aussagen über etwas Wahrgenommenes. Viele der offensichtlichen Fehler der Bildtheorien gründen in einem nichtdeklarierten Wechsel der semantischen Schichten.

079. a. Die Frage nach dem „was ist?“ oder „was bedeutet?“

Diese Frage wird in den meisten Fällen reflexartig gestellt und spontan beantwortet. Wir identifizieren in einem Bild dar-

gestellte Gegenstände gleich spontan wie Gegenstände der realen Umgebung. Die Frage erzeugt inhaltliche Antworten und fokussiert das Bild als Botschaft. Die Bildbeschreibungen beinhalten dann den Ausdruck „Es hat...“. Die Sprache reproduziert den Kommunikationswert und betrachtet das Bildobjekt als Träger eines übersetzbaren Inhaltes, zum Beispiel mit der Aussage, dass das Bild mit den Äpfeln die realen Äpfel bedeutet, die die Fotografin für das Bild verwendete. Das wäre ein dokumentarischer Verweis des Bildes.

Inhaltliche Aussagen sind eine Form der Übersetzung in ein anderes Medium. In der Fähigkeit, etwas zu übersetzen, sieht man den Beleg dafür, es verstanden zu haben. Innerhalb dieses Übersetzungsvorganges gibt es alle möglichen Stufen zwischen einem reinen Repetieren im anderen Medium bis zur persönlichen Interpretation, die wieder ein gestalterischer Produktionsprozess sein kann.

Die Inhaltsfrage ist verknüpft mit der Sinnfrage, also der Frage danach, zu welchem Ziel und Zweck das Bild erzeugt wurde. Hier geschieht durch den Sinnbegriff eine Vermischung zwischen *Sinn*, verstanden als Zweck oder Richtung, und *Sinn*, verstanden als vermittelndes Medium. Die semantischen Schichten werden mit den Sinnschichten als formale Aspekte und mit der Frage nach der Abstraktion weitere Differenzierung erhalten. Erwin Panofsky hat in seinem Interpretationsschema diese inhaltlichen Schichten mit dem Begriff "ikonologisch" und "ikonografisch" differenziert.

080. b. Die Frage nach dem „wie ist?“ oder „welche Form hat es?“

Die Frage erzeugt Antworten mit einem stilistischen und formalen Fokus und umschreibt die Erscheinung. Sie ist eng verknüpft mit der nächsten Kategorie, da die Materialität oft die Erscheinung prägt. Die Frage nach der Form relativiert den Kommunikationswert und kann damit einen Wertekonflikt auslösen. Dieser Wertekonflikt wurde mit der Abstraktion in der Malerei zu Beginn des letzten Jahrhunderts exemplarisch vollzogen.

Erwin Panofsky hat in seinem Schema die formale Schicht mit dem Begriff „*vorikonografisch*“ beschrieben. Innerhalb des Formaspektes geschieht im Weiteren eine Aufsplitterung in weitere Sinnschichten, da je nachdem, wie und mit welchem Massstab etwas verglichen wird, die differenzierbaren Sinne angesprochen werden. Im Gegensatz zur übersetzenden Interpretation des Inhaltes ist die formale Beschreibung eine rein phänomenologische, die keinerlei Spekulation beinhalten darf. Sie gibt Auskunft darüber, wo und wie etwas wahrgenommen wird.

081. *c. Die Frage nach dem „wodurch?“ oder „mit was oder welchem Medium?“*

Die Frage richtet sich einerseits an die Geschichte und Entstehungsbedingungen des Wahrgenommenen und interessiert den Historiker und Soziologen, andererseits an die Tätigkeit der Bildproduktion und interessiert den Gestalter, den Grafiker und Fotografen, den Techniker, Handwerker oder Restaurator. Im Schema von Panofsky wird die mediale Ebene nicht erwähnt.

Die mediale als eine technische und historische Beschreibung ist eine rein spekulative und muss in der eigenen Erfahrung mit dem Gegenstand begründet werden, denn sie wird aus dem fertigen Produkt herausgelesen. Die Geste eines Pinselstrichs verwandelt sich im Betrachter in die Bewegung von Wellen, in die vom Wind bewegten Fasern eines Schilfblattes, in das Berühren und Umschliessen eines Körpers. Wer also nicht selber Malpraxis besitzt, wird kaum eine sinnvolle Interpretation des Mediums Malerei vornehmen können, da das empathische Erlebnis der eigenen Geste nicht aufrufbar ist. Die Fähigkeit der Bilderzeugung bleibt mysteriös und wunderbar. Darum fehlt diese Ebene in vielen kunsthistorischen oder bildwissenschaftlichen Arbeiten und führt zu Fehldeutungen.

In Beschreibungen und Argumentationen gezielt zwischen diesen Schichten wechseln zu können ist eine Voraussetzung für das Erfahren und Erkennen von Erkenntnismitteln.

Das Bewusstsein, sich in einer Argumentationskette inner-

halb einer semantischen Schicht oder einer Sinnschicht zu bewegen und beim Verlassen dieser Schicht möglicherweise Fehlschlüsse zu erzeugen, kann erkenntnistheoretischen Gebäuden das Fundament entziehen. Alfred Schütz hat in "Strukturen der Lebenswelt" den Wechsel zwischen Sinnschichten als Schockerlebnis beschrieben (Vgl. Schütz 1979, S. 50.). Bei der anschließenden Betrachtung des Ähnlichkeitsbegriffes wird dies exemplarisch aufgezeigt.

082. Wenn der Fragende mit seiner Fragestellung gegenüber dem Bild nicht in eine dieser drei analytischen Schemen fallen will, richtet sich die Aufmerksamkeit auf den Wahrnehmungsvorgang selber, also auf das eigentliche Bild als Verhaltensoption und beschreibt den Prozess der Bildentstehung und die Bildbegegnung. Diese phänomenologische Fragestellung erfasst das Bild als eine immer wieder von neuem und immer wieder unterschiedlich auftretende Möglichkeit. Dieser fluktuierende Zugang zum Bild bedeutet und verlangt mentale Konzentration, denn der Fokus verschiebt sich unwillkürlich immer wieder auf interpretierende, wertende, deutende und narrative Muster. Innerhalb dieses Beschreibens können diese deutenden, formalen oder medialen Aussagen sinnvoll sein, wenn ein Bewusstsein über die jeweilige Schicht vorhanden ist. Das Bild beginnt zu fließen, da die Sprache beschreibend und bildhafter wird.

083. Dadurch, dass das Bild als eine Verhaltensoption erkannt wird, erübrigen sich weitere Definitionsprobleme wie sie in der Bildtheorie vorkommen. Es stellt sich damit nicht mehr die Frage, wie eine Klasse von Bildern zu definieren sei und ob zum Beispiel der Plan einer Stadt oder das Spiegelbild als Bilder anzusehen sind. Sie sind keine Bilder, können aber als Bildobjekte erfahren werden.



ÄHNLICHKEIT UND KONVENTIONALITÄT

084. Ähnlichkeit wird in der alltäglichen Verwendung aber auch in einzelnen wissenschaftlichen Bilddefinitionen als ein zentrales, wenn nicht sogar wichtigstes Bildkriterium betrachtet. In der Semiotik wird unter den Zeichen eine grobe Unterscheidung gemacht zwischen Symbolen, verbalen arbiträren Zeichen und den Ikonen, den abbildenden Zeichen. 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 Dinge vor, von denen der eine den anderen abbildet. Lambert Wiesing definiert Ähnlichkeit in seinem Text "Artifizielle Präsenz" mit folgendem Satz:

„Denn eine Ähnlichkeit zu haben, heisst, dass etwas mit etwas anderem partiell identisch ist.“ (Wiesing 2005, S. 130.)

Mit "etwas" sind dabei vermutlich materielle Gegenstände, also Dinge gemeint.

085. Der Begriff Ähnlichkeit wird hier mit dem leicht missverständlichen Begriff identisch erklärt. Wird hier identisch als *das gleiche sein* oder als *gleich erscheinen* verstanden? Das Erste führt zu ontologischen und metaphysischen, das Zweite zu phänomenologischen Fragen, die sich auf die Sinneswahrnehmung beziehen. 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 Fotos und gegenständliche Bilder („Abbilder“) sind insofern ikonische Zeichen, als sie Farb- und Formqualitäten mit ihren Objekten gemeinsam haben und diesen ähnlich sind.“ (Nöth 2000, S. 244.)

In dieser Bilddefinition bedeutet Ähnlichkeit vermutlich eine partielle, adjektivische Identität. Das Bild hat etwas, das der abgebildete Gegenstand auch hat. Eine Eigenschaft

des Bildes findet sich auch als eine Eigenschaft des Dargestellten, was eine semantische Relation zwischen den zwei Dingen Bild und Abgebildetem oder Zeichen und Bezeichnetem erzeugt. Der Betrachter des Bildes erkennt diese Relation als etwas, das das Bild und das abgebildete Objekt in eine verwandtschaftliche Beziehung versetzt, die wahrnehmbar, beschreibbar und damit objektivierbar ist. Dass diese Relation - mit dieser Formulierung beschrieben - ein Trugschluss ist, haben einige Bildtheoretiker, die wie Umberto Eco eher dem sprachwissenschaftlichen und semiotischen Lager zugehören, dargelegt, denn die schwarze Linie der Konturzeichnung eines Pferdes beispielsweise findet sich in keiner Art und Weise als eine Eigenschaft des wirklichen Pferdes (so Eco). Ähnlichkeit wird in diesen Theorien darum als Bildkriterium abgelehnt. Die Sprachwissenschaftler untersuchen nun aber nach ihrer Kritik am verwendeten 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. Eine Klärung des Begriffes der Ähnlichkeit führt zwingend zu phänomenologischen Fragen, da das Erscheinen an den Sinn gebunden ist, dem etwas erscheint. 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.“ (Wiesing 2005, S. 131.)

086. Nun werden die oben prognostizierten Bruchstellen in der Argumentation und diesen Formulierungen nur schon darin deutlich, dass es sinnlos ist, von einem "fiktiven materiellen Gegenstand" ganz generell und von diesbezüglichen Ähnlichkeitsrelationen zu sprechen. Lokalisieren sich die Phänomene oder die Bildobjekte auf der Bildoberfläche? Wo ist das genau? Die Äpfel *auf* dem Bild existieren ausschliesslich für meine Augen und die so auf eine Sinnschicht eingeschränkte Wahrnehmung. Sie sind weder *auf* noch *in* dem Bild. Es existieren keine irgendwo schwebenden Schichten zwischen uns und dem Bild. Wie sollte die Ähnlichkeitsrelation einer Erscheinung zu einem realen Gegenstand beschrieben werden, wenn dieser nicht auch wieder als Erscheinung, also eben nicht als umfassend wahrgenommener Gegenstand verstanden würde? Der anfangs vernünftige Gedanke der Unterscheidung von darstellendem Material und Erscheinung wird nicht konsequent zu Ende gedacht und auch auf das Bedeutete, also den dargestellten Gegenstand bezogen.

087. Vor dem Hintergrund einer begrifflichen Reduktion, die eine Klärung und Präzisierung auslöst, verändert sich der Blick auf das Verhältnis zwischen Konventionalität und Natürlichkeit bezüglich der menschlichen Produkte und Tätigkeiten. Wurden in den Kunst-, Bild- und Medienwissenschaften bis jetzt vorwiegend Produkte und deren Kontexte fokussiert und klassifiziert, und so zum Beispiel das Bild als ein konventionelles Zeichen definiert, dessen Erfassen und Verwendung auf Lernprozessen basiere, so sollte man nun weiter differenzieren können. Nicht das Bildobjekt ist konventionell, also nicht das Ding, sondern nur ein Ausschnitt

aus der Art und Weise, wie mit ihm umgegangen wird. Konventionalität ist ein Aspekt des Verhaltens, der enger auslegbar ist als das Verhalten an sich.

088. Konventionalität beginnt an einem bestimmbareren Ort und endet auch wieder an einem erkennbaren Ort, sonst wird ein sinnvoller Gebrauch des Begriffes Konventionalität selber verunmöglicht. Konventionalität beginnt an dem Ort, wo wesentliche, erkennbare kulturspezifische Unterschiede im Verhalten mit Bildern beschreibbar werden.

Ein Bildobjekt, das bei verschiedensten Menschen vergleichbare Empfindungen auslöst, also zu vergleichbaren Bilderlebnissen führt, kann nicht als ein Objekt bezeichnet werden, das von Konventionen geprägt ist. Werbung, die auf der ganzen Welt identisch erscheint, also zum Beispiel mit identischen Gesichtern auftritt, versucht nichtkonventionelle Bildreflexe und Bildprozesse in Gang zu bringen. Konventionalität endet dort, wo zum Beispiel in der Kunst mit dem Medium wiederum gespielt werden kann, wo es im Produktionsprozess reflektiert und verarbeitet wird. Dass diese Grenzen nicht festgeschrieben sind und sich nicht hart ziehen lassen, sondern fließen und sich über die Generationen und in einer globalisierten Medienflut anpassen, versteht sich von selbst.

089. Ikonik als Beschreibung eines spezifischen, situativen Erkenntnismusters äussert sich im Bildobjekt als ein auf der Fläche übersetztes Muster der Wahrnehmung und des Verhaltens im Raum. Diese Übersetzung kann als logische Folge beschrieben werden. Für das Bild im Sinne einer Möglichkeit ist die Fläche keine Bedingung, denn Wahrnehmung im Raum ist situatives Wahrnehmen und kann als Bilderlebnis betrachtet und bildhaft artikuliert werden. Alle räumlich lokalisierbare Erfahrung, also auch zum Beispiel die Erfahrung der Schwerkraft und aller lokalisier- und wahrnehmbarer Sinnesdaten sind ein Feststellen von Fakten. Diese sind weder wahr noch falsch. Sie werden einfach erlebt. Diese Feststellungen können bildhaft interpretiert, auf der Fläche wiedergegeben oder von der Fläche abgelesen werden.

090. Der Begriff Logik bezieht sich auf die Beziehung von Aussa-

gen. Nicht eine einzelne Aussage („Dieses Bild ist schön“), sondern ihre Beziehungen („Dieses Bild ist schön, denn es hängt in allen Stuben“) sagen etwas über einen Wahrheitsgehalt aus, darum kann die Beziehung des Bildes als einer Verhaltensoption zum konkreten Bildobjekt als ein vergleichbares Verhältnis betrachtet und beschrieben werden, das auch bestimmbar nach Gesetzen folgt. Es lässt sich feststellen und beurteilen, ob ein Bildobjekt eine Erfahrung im Raum oder einen räumlichen Sachverhalt abbildet. An dieser Mustererkennung wird seit mindestens 500 Jahren gearbeitet und sie wurde bis jetzt an den Schulen mehr oder wenig sinnvoll vermittelt. Die Gesetze der Perspektive stellen einen kleinen Ausschnitt aus dieser Gesetzsammlung der Ikonik dar.

091. Der Unterschied zwischen einem Bildobjekt und dem, was durch das Bildobjekt abgebildet ist, liegt nicht in einer Art Filter oder einer Gestaltungskonvention, sondern darin, dass das Bildobjekt den anderen Kanälen, also den weiteren Sinnen keine adäquate Wahrnehmung liefern kann. Das ist ein äusserst banaler aber meist ignorierte Unterschied (siehe Grafik S. 97).
092. Würde das Bildobjekt den anderen Kanälen eine adäquate und umfassende Wahrnehmung ermöglichen, gäbe es keinen Unterschied mehr zum Abgebildeten. In diesem Sinn kann das Bild als monosensuelle, asynchrone Information eines isolierten Sinnes und Mediums definiert werden, denn sobald das Bild weitere Sinnesdaten liefern könnte, wäre es kein Bild mehr, es würde zum Beispiel zu einem Relief, einem Film, einer Geruchs- oder Geschmacksquelle oder Vergleichbarem. Diese Form der Wahrnehmung muss als asynchron betrachtet werden, denn die anderen Sinne lassen sich nicht ausschalten. Sie erzeugen aber als Gesamtkonzept keine synchrone Einheit als Wirklichkeitserlebnis. Der Konflikt mit dem Bild der Äpfel in der einen Hand und dem Bild in der anderen besteht darin, dass nur im Bereich der optischen Sinnschicht Übereinstimmung geschieht. Alle anderen Sinnschichten wie Nase, Hände und Zunge werden enttäuscht. Sobald eine Sache oder ein Ding allen Kanälen

zusammenstimmende Informationen liefert, wird es sinnlos, von Ähnlichkeit zu sprechen. Eine Person oder ein Stein ist nicht ein Zeichen an sich.

093. Information beruht auf der Asynchronizität der Sinne und Medien.
094. Unsere visuelle Wahrnehmung kann von unendlich vielen Faktoren in der Qualität und Ausprägung beeinflusst werden, zum Beispiel von Teilblindheit, durch die Lichtqualität, durch Drogen, den Nebel, durch Trübung des Bewusstseinszustandes und so weiter, so dass dieser Variantenreichtum dem der Bilder zumindest gleichkommt. Aus diesem Grund können Kriterien der Bildobjektgestaltung nicht für eine Definition des Bildbegriffs dienen.
095. Das Flächige als formale Bedingung für das Bildhafte findet sich genau an zwei lokalisierbaren Orten, erstens im Augenhintergrund auf der Retina, zweitens als Oberfläche des Bildobjektes, die als Komposition von Farb- und Helligkeitswerten betrachtet werden kann. Weder in uns als physischer und empfindender Einheit, weder in der natürlichen Umwelt noch in der bildverarbeitenden Hirnregion existiert das Flächige im Sinne eines flachen, informierenden Dinges. In



der Natur kann das Flächige jedoch beispielsweise in einem Schattenwurf auf dem Boden oder einer Wand beobachtet werden, den wir ebenfalls bildhaft erfassen und in eine indexikalische Relation zu seinem Gegenstand, beispielsweise einem Baum, setzen.

096. Es ist naheliegend, dass die Beziehung dieser zwei Orte, der Retina und Bildoberfläche für die Ikonik wie für Bildtheorien eine zentrale Rolle spielt, wie ich im Abschnitt über die Modellprozesse genauer darlegen werde.
097. Da die Retina phylogenetisch gesehen eine Spezialisierung der Haut ist, bildet die Haut als Oberfläche und Grenze den Archetypus des Ortes, an dem Bildprozesse geschehen. Die Beschreibung des Bildobjektes als Aspekt der Ikonik bezieht sich somit auf die physikalischen und biologischen Gesetze des situativen Registrierens innerhalb einer Fläche, die sich im Auge konzentrieren.
098. Da das Bild hier nun nicht mehr als eine Klasse von Objekten mit vergleichbaren Eigenschaften verstanden wird, stellt sich die Frage, wie Ähnlichkeit als ein Bildkriterium verstanden werden kann. Ähnlichkeit müsste als eine Relation zwischen Bildobjekt, Bild und dem Dargestellten oder Gemeinten verstanden werden. Ähnlichkeit wäre jedoch nicht eine Relation zwischen zwei vergleichbaren Gegenständen, sondern das Merkmal eines Verhaltens, das eine Beziehung herstellt. Ähnlichkeit ist oberflächlich betrachtet ein Kriterium der Beurteilung oder Beschreibung von Relationen zwischen unterschiedlichen Gegenständen oder Situationen. Ähnlichkeit schließt Identität aus. Ein Gegenstand kann nicht sich selber ähnlich sein, dies im Gegensatz zur mathematischen Definition von Ähnlichkeit.
099. Es ist notwendig, die Begriffe Identität und Ähnlichkeit in dieser Betrachtung deutlich zu unterscheiden, sonst müsste ich davon ausgehen, dass ich die Personen meiner Familie nur wieder als identisch erkenne, weil sie sich auch am nächsten Tag noch ähnlich sind. Eine solche Ausweitung des Ähnlichkeitsbegriffes auf Identität verunmöglicht dessen Klärung und Verwendung.
100. Ähnlichkeit bedingt ein vergleichendes oder verwechseln-

des Verhalten. Dieses bezieht sich üblicherweise auf das Sichtbare. Es können aber alle Erfahrungsebenen oder Sinn-schichten betroffen sein. Ich kann einen Gegenstand aufheben und feststellen, dass er schwer ist wie Blei. In diesem Fall ist er bezüglich des Gewichtes mit den Erfahrungen des Aufhebens von einem Gegenstand aus Blei ähnlich.

Das Beispiel zeigt, dass mit Ähnlichkeitsaussagen nicht primär Eigenschaften von Gegenständen beschrieben werden, sondern die mit ihnen gemachten Erfahrungen, also den damit erfahrenen Tatsachen. Die Aussagen bleiben trotzdem an den Dingen haften und verhelfen ihnen zu ihrem schier unauflösbarem Objekt-, und uns zu unserem Subjektcharakter. Der in Bezug auf das Gewichtserlebnis verglichene Gegenstand kann aber ein völlig unterschiedliches Aussehen haben, trotzdem stimmt die Ähnlichkeit, sie bezieht sich auf eine spezifisch sinnliche Erfahrung.

101. Damit wird deutlich, dass wir in der phänomenologischen Betrachtung nur etwas über einen Gegenstand bezüglich der mit ihm gemachten Erfahrungen aussagen können. Es existieren unter diesen Bedingungen keine Gegenstände an sich, sondern nur Situationen. Das bedeutet, dass sich solche Beschreibungen immer in formale Teile auflösen lassen. Die phänomenologische Anstrengung versucht mittels einer Konzentrierung des Fokus auf die Wahrnehmung selber die Objekt-Subjektspaltung aufzulösen. Eine Folge dieser Konzentrierung ist gleichzeitig eine Ausweitung des Fokus der Aufmerksamkeit auf die gesamte Situation. Man macht sich ein Bild.
102. In der Beschreibung von Ähnlichkeiten bewegt sich eine analytische Tätigkeit in einem spezifischen Erfahrungsbereich und darf diesen in der Argumentationskette nicht wechseln, denn in diesem Erfahrungsbereich liegt das Merkmal des vergleichenden Verhaltens, das in den Fokus der Aufmerksamkeit gerät. Dieser Bereich muss in der Argumentationskette deklariert sein, sonst geschehen Verzerrungen der Argumentation. In der Verwendung des Ähnlichkeitsbegriffes bei der Untersuchung der Konventionalität der Perspektive von Goodman wird diese Verzerrung offensichtlich.

„Perspektivisch gemalte Bilder müssen wie alle anderen gelesen werden; und die Fähigkeit zu lesen muss erworben werden“ (Goodman 1967, S. 25.)

In einer im selben Text anschliessenden Aussage kann man erkennen, dass in Goodmans Argumentation seine Kenntnis der Gesetze der perspektivischer Darstellungen nicht deutlich wird.

„Nehmen wir ein realistische Bild, das in normaler Perspektive und mit üblichen Farben gemalt ist, und ein zweites Bild, das dem ersten genau gleicht ausser darin, dass die Perspektive umgekehrt und jede Farbe durch ihre Komplementärfarbe ersetzt ist. Das zweite Bild liefert, wenn man es angemessen interpretiert, genau dieselbe Information wie das erste.“ (Goodman 1976, S. 44.)

Ein bekannter Aspekt perspektivischer Darstellung sagt, dass weiter entfernte Gegenstände kleiner erscheinen als nahe, und die nahen die hinteren dadurch ganz oder teilweise verdecken können. Die Perspektive umkehren müsste heissen, dass die hinteren Gegenstände grösser erscheinen, so wie der Scheinriese Thur-Thur in der Geschichte "Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer" von Michael Ende. Eine solche Darstellungsweise ist nicht möglich, sie ist kaum denkbar, ausser man wechselt beispielsweise bei einer zentralperspektivischen Darstellung mit einem Fluchtpunkt im Bildzentrum den Betrachterstandort und setzt ihn an den Ort des Fluchtpunktes des ersten Bildes. Das erzeugt eine Sicht aus der Gegenrichtung. Das ergibt aber ein anderes Bild mit einer differierenden Aussage. Selbst bei einem nichträumlichen oder nichtperspektivischen Bildbeispiel wie dem „Mädchen“ von Goethe, das dieser zur Erzeugung eines farbigen Nachbildes herstellte, kann nicht von einer identischen Bildinformation gesprochen werden, wenn das Bild durch Komplementärfarben umgekehrt würde. Sollte Goodman mit "dieselbe Information" einfach die bildliche Anwesenheit und Auflistung von Gegenständen gemeint haben, wäre seine Argumentation verständlich, nur würden damit die wesentlichen bildspezifischen Möglichkeiten des Vergleichens, Unterscheidens und Positionierens ausser

Acht gelassen werden. Das Bild wäre nichts anderes als ein figürlicher Text, der in diesem Sinn "angemessen interpretiert" werden muss. Die Potenz des Bildes nicht nur im Falle gegenständlicher und naturalistischer Darstellung liegt neben der einfachen Präsentation von Gegenständen oder Sachverhalten in einem Positionieren der Bildelemente im Raum, was Imdahl in seinen Erläuterungen zur Ikonik beschrieben hat (Vgl. Imdahl, 1988, S. 92.). In Goodmans Argumentation wird deutlich, dass er nicht über Bilder, sondern über Texte redet. Leon Battista Alberti, der im 15. Jahrhundert gelebt hat, nimmt im folgenden Text Bezug zu Vergil, der in der Aeneis auch schon das Vergleichende als Unterscheidungsmerkmal beschrieben hat.

„In Vergleichen nehmen wir alle diese Eigenschaften zur Kenntnis. Denn eben das Vergleichen von Dingen lässt uns gewahr werden, was in höherem, was in geringerem oder was in gleichem Masse vorhanden ist. Und in der



Folge nennen wir dann „gross“, was grösser ist als ein bestimmtes Kleines, am „grössten“, was grösser ist als ein bestimmtes Grosses; „leuchtend“, was heller ist als ein bestimmtes Dunkles, am „leuchtendsten“, was heller ist als ein bestimmtes Helles.“ (Alberti 2000, S. 224.)

103. In der Argumentation von Goodman wird zudem vernachlässigt, dass es auch nichtkulturelle oder nichtkonventionelle Fähigkeiten gibt, die der Mensch erwerben muss, die sich wesentlich unterscheiden zum Beispiel zum Spracherwerb, so wie das aufrechte Gehen, das Schwimmen und weitere Tätigkeiten. Sogar das Fahrradfahren kann als nichtkonventionelle Tätigkeit betrachtet werden, denn es basiert auf dem Nutzen des physikalischen Gesetzes der Fliehkraft und die Form dieser Tätigkeit unterliegt den Gesetzen, die nicht arbiträr, also beliebig sind. Hinter der naturalistischen Erzeugung von Bildern als eine Kulturtechnik steht ein mehr als 500jähriger Prozess, der heute im fotografischen Bild, im Film und der 3D-Animation aktualisiert ist. Die Behauptung, die Resultate dieses Prozesses seien Konventionen, negiert im Prinzip die Erkenntnisse der Aufklärung und den Bildungsanspruch, diesen Prozess einzeln nachzuvollziehen und damit nutzbar zu machen.
104. Die Fähigkeit des Menschen, die von der Retina aufgezeichneten Bilder als reale Umgebung, als dreidimensionale Räume und Objekte zu erkennen, ist eine natürlich erworbene Fähigkeit und unterscheidet sich nur graduell von der Fähigkeit, Bilder zu „lesen“.



105. So sind auch bei Ernst Gombrich in seinem Werk *Kunst und Illusion* und Umberto Eco's Einführung in die Semiotik ein Wechseln der semantischen Schichten in der Argumentationskette bei der Beschreibung des Ähnlichkeitsbegriffes festzustellen. Eco schreibt, dass ein mit einer Konturlinie gezeichnetes Pferd mit dem wirklichen Pferd keine Ähnlichkeit haben kann, da sich diese Linie in keiner Art und Weise beim Pferd finden lässt.

„ Wenn ich auf ein Blatt Papier mit einer Feder die Silhouette eines Pferdes zeichne, indem ich diese Silhouette durch eine durchgezogene elementare Linie verwirkliche, wird jeder bereit sein, in meiner Zeichnung ein Pferd zu erkennen; und doch ist die einzige Eigenschaft, die das Pferd auf der Zeichnung hat (die durchgezogene schwarze Linie), die einzige Eigenschaft, die das wirkliche Pferd nicht hat.“ (Eco 2002, S. 204.)

Die Aussage „das wirkliche Pferd nicht hat,...“ meint offensichtlich ein Erfahren, ein Umschreiten und Berühren des "wirklichen Pferdes", also ein körperlich-physisches Erfahren des sogenannt realen Dinges, nicht ein visuell-optisches. In diesem kurzen Satz geschehen die verschiedensten Sprünge innerhalb der semantischen Schichten, die die Aussage schlussendlich unverständlich machen, denn auch der Ausdruck „die einzige Eigenschaft, die das Pferd auf der Zeichnung hat“ wirft die Frage auf, von welchem Pferd bezüglich der Bildsplitter (Einführung) hier die Rede ist:

- das dargestellte möglicherweise in Wirklichkeit existierende Pferd, das dem Bedeutetem entsprechen würde?
- das wahrgenommene im Sinne des visuellen Eindrucks, das dem Vorgestellten entsprechen würde?
- die auf dem Blatt Papier sichtbare Form, die ein Pferd darstellen soll, das Mediale?

106. Es gibt schlichtweg kein "Pferd auf der Zeichnung", es gibt nur eine visuelle Erscheinung im Sinne eines "Bildes als Möglichkeit". Diese Formulierung und Argumentation stellt sich das Bein und gleicht einem semantischen Stolpern. Es gibt nur ein feststellbares und untersuchbares Verhalten, das eine Relation herstellt zwischen der sichtbaren Form auf dem

Papier und dem sichtbaren Ding auf der Weide. Das sichtbare Objekt auf der Weide ist möglicherweise weniger gut sichtbar als das, was durch die Zeichnung erfahren wird. Es geht in dieser Ebene der Betrachtung ausschliesslich um die Sinnschicht des Sichtbaren, um das "Vor-die-Augen-Stellen".

„In der Tat, sie (die Malkunst) birgt eine geradezu göttliche Kraft in sich und leistet nicht nur, was man der Freundschaft nachsagt – dass sie Abwesende vergegenwärtigt –; vielmehr stellt sie auch Verstorbene erkennbar vor Augen, sogar noch denen, die viele Jahrhunderte später leben. Das aber trägt dem Künstler Bewunderung ein und verschafft den Betrachtern Lust.“ (Alberti 2000, S. 235.)

Um den Disput um die Konventionalität des Erkennens oder Lesens von Bildern zu erhellen, kann das trivialste Beispiel herbeigezogen werden. Wer von der Konventionalität der Bilder überzeugt ist und diese in einer Theorie vertritt, wurde als Bildbetrachter entweder noch nie von einem erotischen oder pornografischen Bild stimuliert, oder er hat es unterlassen sich die Frage zu stellen, zu welchem Zeitpunkt der Biografie und mit welchen Mitteln diese Konventionalisierung stattgefunden haben soll.

Das Bild ist das was es darstellt.

107. Wirklichkeit ist ein fließendes System.

Im dem Moment, in dem wir ein Bild erblicken und von ihm gefangen sind, verhalten wir uns wie naive Bilderstürmer und halten das Dargestellte für wirklich. Das tun wir alle. Im nächsten Moment relativieren wir die fesselnde Botschaft und betrachten die Hautfarbe der abgebildeten Frau, den dunklen Hintergrund aufgrund seiner Unschärfe oder das Layout und fragen uns, warum das Bild angeschnitten wurde.

„Bilderstürmer hängen einem Irrglauben an. Sie glauben, dass die Hersteller oder Betrachter von Bildern in den Bildern die Wirklichkeit des Dargestellten selbst vor Augen zu haben glauben.“ (Geimer 2006, S. 187)

108. Wirklichkeit hat etwas mit Nähe zu tun, mir der ganz konkreten Berührbarkeit, dem Formen, dem Berühren und Berührtwerden, dem Beissen und den Gerüchen, sie verschwimmt im Nebel der Distanz, räumlich wie psychisch. Wirklichkeit

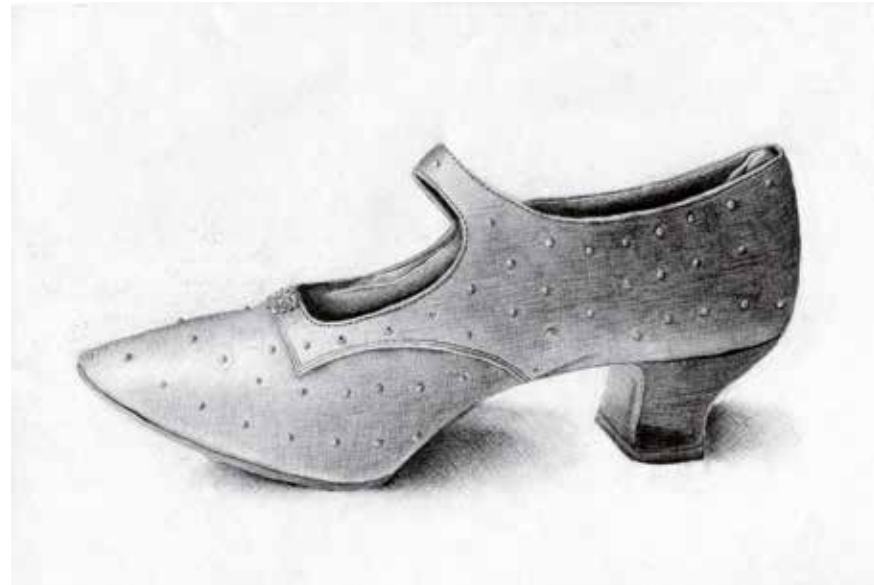
kennt keine Kategorien sondern nur Verantwortung.

109. Die visuell-optische Erfahrung beinhaltet schon beim alltäglichen Sehen Abstraktionsprozesse, die bis hin zur Reduktion auf eine Konturlinie gehen können, die sich auch als konturverstärkenden Phänomenen bei der visuellen Wahrnehmung beobachten lassen.

Bei der Beschreibung einer visuell-optischen Erfahrung handelt es sich um eine phänomenologisch-empirische Ebene mit internen Vergleichbarkeiten. Der Verweis auf das Ding oder der Vergleich mit dem "eigentlichen Ding" ist ein ontologisch-metaphysischer. Die Vermischung dieser Ebenen erzeugt einen argumentativen Bruch. Bei Ernst Gombrich findet sich der Bruch der Sinnschichten zum Beispiel in folgendem Satz:

„Denn der Maler kann ja noch weniger das, was er vor sich sieht, einfach „abschreiben“. Er kann es nur in seine technisch bedingten Gegebenheiten „übersetzen“.“ (Gombrich 2002, S. 30.)

110. Mit dem Ausdruck „das, was er vor sich sieht“ ist offensichtlich nicht das visuelle Erlebnis des Gegenstandes, sondern der Gegenstand, das sogenannte „Ding an sich“ gemeint. Das Gewicht liegt in seiner Aussage auf dem Akkusativob-



jekt *was* und nicht auf dem Prädikat *vor sich sieht*, sonst wäre sie unvollständig. Es gab jedoch nie und gibt auch heute keinen Künstler, der die Illusion hat, einen realen Gegenstand mit rein visuellen Mitteln zu erzeugen. Dieses Anliegen wäre nur mit dem Begriff "Klonen" bezeichnenbar, was andere Mittel als bildnerische verlangt.

111. Wenn man nun denselben Ausdruck wörtlich nimmt, also wirklich nur „was er vor sich sieht“, nicht auch das, was er riecht, hört oder tastet, dann kann man wirklich von einem "Abschreiben" sprechen. Der Künstler "schreibt ab". Das war eines der deutlich formulierten Ziele der Kunst seit der Renaissance, die Natur nicht zu klonen, sondern für das Auge „abzuschreiben“. Diese Fähigkeit der exakten Wahrnehmung und Wiedergabe wurde als Voraussetzung betrachtet, eine neue Bildwirklichkeit zu erzeugen.
112. Bezeichnenderweise finden sich in einigen aktuellen bildwissenschaftlichen Texten genau diese Ansätze, den Bildbegriff bis zum Klon auszuweiten. Der Begriff wird damit unbrauchbar. Im Text von Christiane Kruse im Band "Bilderfragen" von Hans Belting heisst es:

„Mit dem Auftritt der Klone hat sich, wie es aussieht, der Topos des «lebendigen Bildes» erledigt. Jetzt, da die Biotechnologie in der Lage ist, Lebewesen mit eigens dafür erfundenen Biotechniken zu erzeugen, scheint es, dass das Bildsein der Bilder überwunden ist.“ (Belting 2007, S. 167.)

Auch in Mitchells "Das Leben der Bilder" kommt die Passage mit dem Klonen als erweitertem Bildbegriff vor. Diese Begriffsverwirrung ist unter anderem ein Symptom der Vermischung von Kunst- und Bildbegriff, dem ich im Abschnitt "Bild-, Kunstbegriff und Erkenntnispraxis" weiter nachgehe.

„Der Klon bezeichnet das heutige Potenzial zur Erzeugung neuer Bilder – Bilder, die insofern neu sind, als sie den alten Traum von der Erschaffung eines «lebendigen Bildes» erfüllen, einer Replik oder Kopie, die nicht bloss ein mechanisches Duplikat ist, sondern ein organisches, biologisches lebensfähiges Simulacrum eines Lebewesens.“ (Mitchell 2005, S. 28.)

113. Die Erfahrungsbereiche, in denen von Ähnlichkeit gesprochen wird, kann man einerseits als semantische Schichten bezeichnen, da sie Bezug nehmen zu den in der analytischen Betrachtung des Zeichens erhaltenen Zeichenaspekten, andererseits werden noch differenziertere Schichten im Abstraktionsvorgang als Isolation eines einzelnen Sinnes, und innerhalb diesem noch weitere Abstraktionsstufen in rein formalen Aspekten erkennbar werden.

114. Entsprechend den semantischen Schichten gibt es eine Funktionsähnlichkeit (a), eine formale Ähnlichkeit (b) sowie eine medial-historische Ähnlichkeit (c).

115. a. Funktion

Eine Funktionsähnlichkeit besteht beispielsweise zwischen einem Baum und einem Baldachin. Beide können Schatten spenden, das heisst, ihre Verwendung kann zum selben Ziel führen. Eine Strafe und eine Belohnung kann man als funktionsähnlich betrachten, denn mit beiden erhofft man sich eine Veränderung des Verhaltens einer Person. Die Funktionsähnlichkeit fokussiert den Sinn und Zweck des Wahrgenommenen. Ein Text und ein Bild können denselben Zweck erfüllen, indem sie zum Beispiel die Lage und Grösse einer geometrischen Form bezüglich anderer Formen beschreiben, obwohl sie kaum formale Ähnlichkeit besitzen.

116. b. Form

Eine formale Ähnlichkeit besteht zwischen der Erscheinung des Gesicht einer Person und deren Portraitfotografie. Die formal beschreibbare Ähnlichkeit ist die am häufigsten verwendete. Sie lässt sich wiederum aufteilen in die Sinnschichten, also zum Beispiel in Oberflächenstruktur (haptisch), Gewicht (physisch), Geschmack (oral), Geruch (olfaktorisch), visuell (optisch). Formale Ähnlichkeit muss immer situations- und sinnspezifisch beschrieben werden.

Die Portraitfotografie hat nur mit dem aus demselben Blick-

winkel betrachteten Gesicht Ähnlichkeit. Eine durch eine Lupe betrachtete Oberfläche wird unterschiedlich beurteilt als dieselbe von blossen Auge betrachtete Struktur. Für die Geruchsempfindung oder den Tastsinn hat eine Portraitfotografie keine Ähnlichkeit mit dem abgebildeten Gesicht. Eine rechteckige Form auf einem Bildobjekt hat Ähnlichkeit mit einem abgebildeten Objekt, zum Beispiel einer Hausfassade, wenn der Betrachter des Hauses dieselbe Betrachterposition wie der Bildproduzent einnimmt. Diese Ähnlichkeit lässt sich geometrisch als Eigenschaften von geometrischen Formen, also zum Beispiel von Rechtecken beschreiben. Der in der Mathematik verwendete Ähnlichkeitsbegriff und die Gesetze der zentrischen Streckung können als Grundlage für diese Ebene herbeigezogen werden. Er muss aber nicht mathematisch exakt, sondern sinngemäss in einem erweiterten Formenvokabular angewendet werden, denn in unserem Gesichtsfeld sind nur wenige Muster geometrisch beschreibbar. Ein nahes Haus gleicht einem weit entfernten Haus desselben Haustypus' in der visuellen Wahrnehmung der realen Umgebung wie auch der Wahrnehmung desselben Haustypus' auf einem Bildobjekt. Ähnlichkeit ist also nicht primär ein Bildkriterium, sondern ein beschreibendes Kriterium jeder Wahrnehmungsform.

Ein Bildobjekt kann also Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten aufweisen, falls auch das Abgebildete bildhaft verstanden wird. Die rechteckige Fläche auf einem Bildobjekt ist aber nur dann der rechteckigen Mauer eines abgebildeten Hauses ähnlich, wenn die Mauer frontal und ohne Verzerrungen wahrgenommen, respektive abgebildet wird. Die rechteckige Form auf dem Bildobjekt hat natürlich keine Ähnlichkeit mit dem Gewicht dieser Mauer, obwohl auch das Gewicht als formale Eigenschaft betrachtet werden kann.

117. c. *Medium*

Die für Vergleiche am wenigsten benutzte semantische Schicht für Ähnlichkeitsrelationen ist die medial-historische

Ähnlichkeit. Sie lenkt den Fokus einerseits auf die Entstehungsbedingungen des Bildobjektes, andererseits auf die Herstellungsweise und das Medium als vermittelndes und erzeugendes Gerät, zum Beispiel die Videokamera, den Monitor oder Beamer, den Bleistift und die zeichnende Hand. Der Fokus auf die Erzeugung und Herstellungsweise kann bis zu einem Blick auf die geschichtlichen und sozialen Erzeugungsbedingungen reichen.

In Bezug zu dieser semantischen Schicht hat das Bild der Äpfel keine Ähnlichkeit zu den physisch verwertbaren, fotografierten Äpfeln. Weder die Erzeugungsweise noch die physische Zusammensetzung sind vergleichbar. Die Ähnlichkeit besteht ausschliesslich in der situationsspezifischen optischen Übereinstimmung.

Eine Videokamera ist bezüglich der Herstellungsweise einem Auto ähnlich. Beide werden aus industriell vorgefertigten Einzelteilen in automatisierten Produktionsbetrieben erzeugt. Sie sind auch in ihrem historischen, ökonomischen oder soziologischen Fokus ähnlich.

Formale und medienspezifische Ähnlichkeitserlebnisse können in Zeichnungen und in der Malerei synchronisiert werden, da die zeichnende Hand erfahrene und beobachtete Entstehungs- und Transformationsprozesse nachvollziehen kann. Die mit Pinsel und Tusche gezeichneten Schilfblätter einer chinesischen Zeichnung zeigen das natürliche Wachstum wie die Bewegung der Blätter als Gesten. Diese Zeichen sind im wörtlichen Sinn mimetisch nachmachend.

118. Skulpturen wirken innerhalb der formalen Schicht synchron auf mehrere Sinnschichten, da sie optische wie haptische Ähnlichkeitserlebnisse ermöglichen.

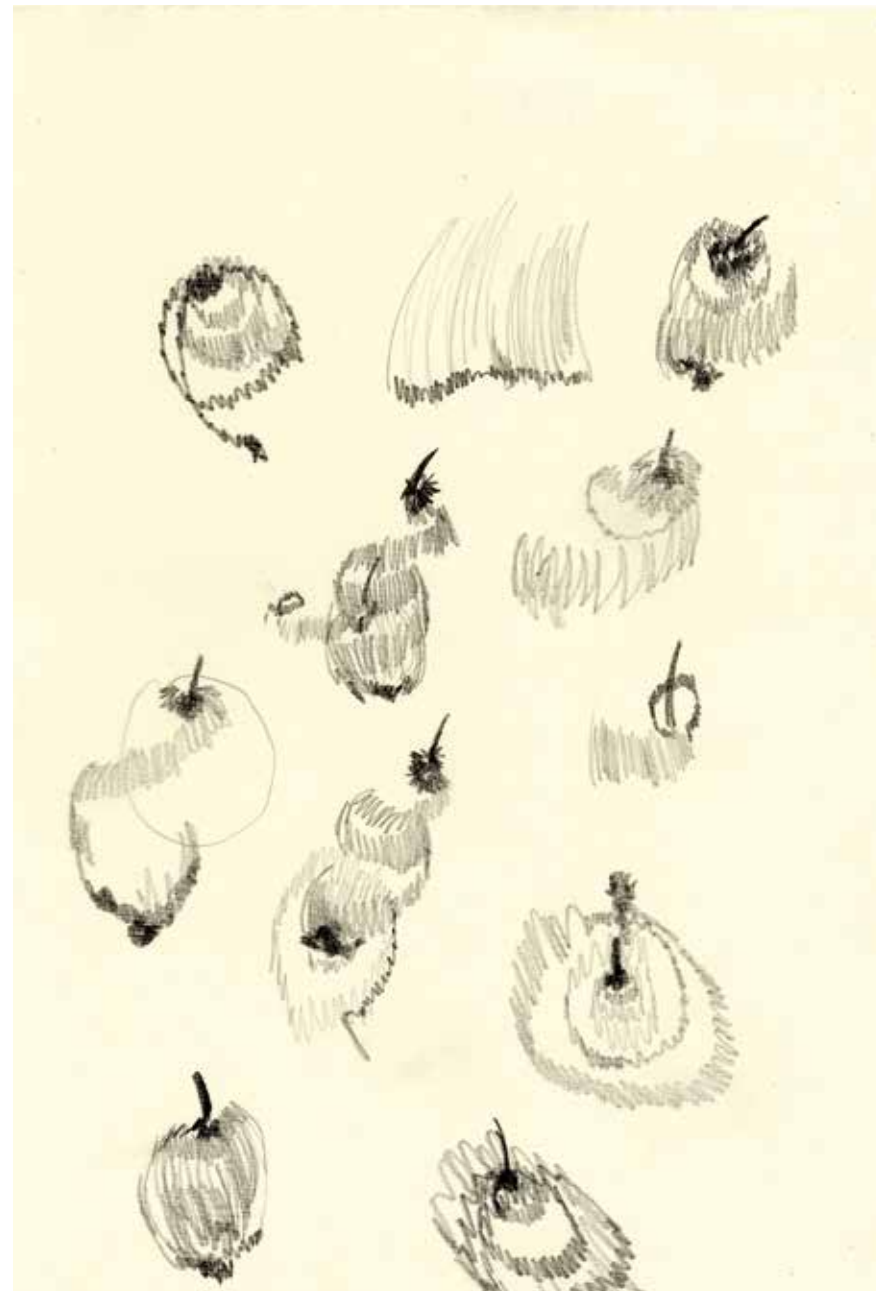
Da ein solches Bildobjekt mehrere semantische Schichten anspricht, kann man es als multisemantisches Zeichen betrachten.

119. Im Blick auf die semantischen Schichten werden der Gebrauch von Analogien und Metaphern wichtig.

Das Werk "Honigpumpe am Arbeitsplatz" von Joseph Beuys an der Documenta 6 bestand aus einem Pumpsystem von Motoren, Schläuchen und Metallrohren, das 150 kg Honig

durch verschiedene Räume des Museums pumppte. Die Analogien zwischen diesem Kunstwerk an der der Documenta und zum Beispiel sozialen Netzwerken oder dem Blutkreislauf beinhaltet eine formale wie mediale Ähnlichkeit, und sie bezweckt eine Übertragung auf eine funktionale Ebene. Die Honigpumpe ist ein "Bild", das formale wie mediale Ähnlichkeit mit dem Blutkreislauf hat, und dadurch eine funktionale Ähnlichkeit anfordert.

120. Ähnlichkeit bedingt Abstraktionsprozesse. Solange jedes Erlebnis, jede Tatsache für sich genommen und erlebt werden, gibt es weder einen Anlass noch eine Möglichkeit, Ähnlichkeiten festzustellen. Erst das Isolieren einzelner semantischer Schichten, Sinn- oder Sinnesbereiche erlaubt Vergleiche und Übertragungen.
121. Der optisch-geometrisch beschriebene, also visuelle Ähnlichkeitsbereich kann aber auch in einzelnen Fällen haptisch oder im Sinne des bewegten Körpers im Raum erfahren werden. In diesem Fall gelingt eine Synchronisierung der Sinnschichten. Ich kann unter bestimmten Umständen mit den Augen wie mit den tastenden Fingern den Farbauftrag auf einem Bild mit den dargestellten Formen vergleichen. Er erscheint möglicherweise als Relief, also als eine Zwischenform zwischen rein visueller und plastischer Darstellung. Ein weiterer Grund sinnübergreifender Ähnlichkeit liegt in der gestischen Bilderzeugung der Malerei oder Zeichnung, in der mit der darstellenden Geste Richtungen und Formen des Tastens am dargestellten Gegenstand selber erzeugt werden, die vom Betrachter nachvollzogen werden. Dieses Nachvollziehen geht vom unwillkürlichen Nachproduzieren der Bewegung eines Pinselstriches bis hin zur empathischen Reaktion auf dargestellte figürliche Gesten, welche von der Neurologie als Reaktion der "Spiegelneuronen" bezeichnet werden (Vgl. Rizolati 2008, S. 106.).
122. Im Film geschieht eine Synchronisation des Visuellen und Akustischen. In Simulatoren wird versucht, das Visuelle, Akustische mit dem Gleichgewichtssinn zu synchronisieren. Die kugelförmige Form eines Apfels lässt sich mit der Hand wie mit den Augen erleben. Die beiden Erfahrungen zusam-



men mit den weiteren Sinneseindrücken ermöglichen die Erfahrung eines realen Gegenübers, das im Erlebnis mehr bedeutet als die Summe der einzelnen Sinneseindrücke. Die visuelle Wahrnehmung des Apfels wird mit dem Kugelerlebnis der Hand in Einklang gebracht werden, und es wird kein Widerspruch zwischen den flächigen Abbildern auf der Retina und der räumlichen ertasteten Kugel erlebt.

123. Sprachliche Zeichen, ganz gleich ob sie sich in Wort oder Bild manifestieren, bedeuten immer die Lösung einer oder mehrerer Sinne aus der Sinneskonzeption.
124. Form und Funktion lassen sich nur bei arbiträren Zeichen beliebig kombinieren. Die Ideale der Bauhauszeit, die Form der Funktion unterzuordnen, haben bis heute Auswirkungen auf das Design von Gebrauchs- und Kulturgütern.
125. Die semiotische Unterscheidung zwischen Bildzeichen und Wirklichkeit und die Frage nach der Denotationsweise des visuellen Zeichens lösen sich in grundlegendere Fragekomplexe auf.
126. Eine Ikonik oder eine Bildtheorie, die sich auf Aussagen über die Eigenschaften von Bildobjekten beschränkt, betrachtet nur eine Folge ihres Gegenstandes.
127. Die Ikonik beschreibt das Verhältnis zwischen der darstellenden Fläche und der Wahrnehmung sowie dem Verhalten im Raum.

128. Das Auge als optisches Instrument steht "zwischen" uns als Wahrnehmenden und der durch uns erfahrenen Welt. Es scheint zwischen Subjekt und Objekt zu vermitteln aber auch eine irritierende Grenze zu bilden und oft werden die Worte gegen die Bilder ausgespielt. Die Sprache als akustische Botschaft berühre uns tiefer als das Bild, das ja nur die Oberfläche abbildet, vernimmt man seit Plato. Die Fraglosigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der wir dieses Instrument für unsere Orientierung benutzen, erschwert ein Erkennen der Bedingungen des Sehens. Wir identifizieren mit dem Fokussieren der Augen auch einen weit entfernten Gegenstand als ein räumliches Objekt, obwohl wir ihn nicht physisch erfahren, sondern über die zwei auf der Retina aufgezeichneten Abbilder. Diese mechanisch-funktional anmutende Betrachtungsweise unserer Sehorgane ist ein wichtiger Fokuswechsel, da sie es erlaubt, die Bedingungen des Sehens zu befragen.
129. Das Auge ist phylogenetisch gesehen ein Hautorgan. Es hat sich als spezialisierter Ort der Haut zuerst zu einer Vertiefung herausgebildet (Augentierchen), der Helligkeitsunterschiede in der Umgebung registrieren kann. Aus dieser Vertiefung wurde ein fast geschlossenes Sehorgan, das neben Helligkeitsunterschieden auch differenzierte Grössenunterschiede und Bewegungen erfasst. Im letzten Schritt hat sich das Auge als geschlossener Körper mit eigener Bewegungsfähigkeit herausgebildet. Im Prinzip kann aber die Retina nach wie vor als die Transformation eines Hautbereiches betrachtet werden, der situative optische Signale auf einer Fläche registriert und an den Sehnerven weitergibt. In der Medizin wird versucht, mit Retinaimplantaten als Ersatz für eine zerstörte Retina oder mit dem Brainport, einem Gerät, das optische Signale einer Videokamera auf die Haut der Zunge überträgt, erblindeten Menschen das Sehen zu ermöglichen.

130. Die Transformation eines Hautausschnittes zum Sehorgan bedeutet ein Schritt von Berührung zu Distanz. Die Retina als Hautorgan hat sich innerhalb des "Berührenden" auf die Berührung von Licht mit einem dazwischengeschalteten optischen Übersetzungsprozess spezialisiert und provoziert damit den Eindruck von Unberührtheit. Es geschieht eine Teilung in ein Aussen und Innen. Dieser dazwischengeschaltete optische Brennpunkt erzeugt als Nebenschauplatz den Dualismus der entmaterialisierten Welt.

131. 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 abgelöstes, suspektes Thema. Der skopische Blick, der sich mittels Mikroskops, Teleskops, Endoskops ergibt und der eindringende, eindringliche Blick will ins Innere, wo der Blick seinen Ursprung hat und wieder zurück. Das Auge ist von sich aus ein Voyeur.

Im Blick auf unser Sehorgan als ein mit der Haut verwandtes Organ öffnet sich ein grosses Feld an Implikationen. Dies sind:

- *Der Betrachter als distanzierter Voyeur*
- *Der Mythos der Reinheit des Auges*
- *Die nackte und verhüllte Haut*
- *Das verdeckte, verhüllte Gesicht*
- *Das Gesicht und dessen Verlust.*

132. Das einzelne Auge erzeugt einen indexikalischen Abdruck eines Ausschnittes der Aussenwelt mit Hilfe des Lichts als Medium. Jeder Reiz eines farb-oder helligkeitsempfindlichen Nervs, von denen es Millionen auf der Netzhaut gibt, entspricht einem entsprechend farbig oder als Helligkeitswert wahrgenommenen Punkt des vom Auge aus registrierten Feldes der Umwelt. Im Gegensatz zu den Fingern,

die mit einem Gegenstand in Kontakt treten und ihn auch behandeln und bewegen können, ist das isolierte Auge ein passives Organ. Es kann wohl durch das Fokussieren auf Distanzen reagieren, aber es kann nichts bewegen.

133. Dieser Index eines Ausschnittes der Umwelt wird als perspektivisches Abbild bezeichnet. Perspektivisch bedeutet, dass die Art des Aufzeichnens mathematisch-geometrisch beschreibbar ist, dass mit zunehmender Distanz eine zunehmende Verkleinerung der wahrgenommenen Teile in einer geometrisch definierbaren Regel feststellbar ist. Die Folge dieser Regel besteht zum Beispiel darin, dass Fluchtlinien sichtbar werden, die sich in einem Fluchtpunkt treffen. Die geometrischen Regeln der Perspektive sind wie alle anderen geometrischen Entdeckungen keine Konventionen wie die grammatikalischen Regeln der Sprache, sondern Entdeckungen. Es ist möglich, die Perspektive als eine nicht willkürliche Tatsache zu erfahren.

134. Um aktiv zu werden und die Umgebung räumlich zu erfassen, also nicht nur als statischen, indexikalischen Abdruck, benötigt das Auge Bewegungsorgane, also Muskeln. Diese befinden sich im Auge selber in der Iris (Fibrillen) und dienen dem Schliessen und Öffnen der Pupille, sowie in der Augenumgebung um das Auge selber zu bewegen. Sie dienen dazu, die Augen zu richten und zu fokussie-



ren und dienen dem Kopf und natürlich dem ganzen Körper um ihn für verschiedene Sichtwinkel zu bewegen. Damit das einzelne perspektivische Abbild auf der Netzhaut für den Wahrnehmungsvorgang nutzbar wird, müssen die wahrgenommenen Teile der Umwelt gleichzeitig physisch erfahren werden. Ohne die körperliche Erkundung des Raumes würden die Augen isolierte optische Organe bleiben, die nicht zur Orientierung im Raum nutzbar wären

135. Etwas mechanisiert beschrieben, besitzen wir im Kopf zwei Fotoapparate, die wir schon als Kleinkind zu nutzen gelernt haben, indem wir die von diesen Geräten erzeugten Eindrücke mit dem Erstasteten, Gehörten und mit dem vom ganzen Körper erfahrenen Sinnesdaten synchronisieren.

«Damit Lernvorgänge in Gang kommen, die eine umgebungsrichtige Wahrnehmung entstehen lassen, muß eine aktive, motorische Auseinandersetzung mit der Umwelt stattfinden. ... Offenbar sind die Rückmeldungen über das eigene motorische Handeln entscheidend dafür, daß Adaption und Lernen im Wahrnehmungssystem zustande kommen.» (Ritter, 1986, S. 9.)

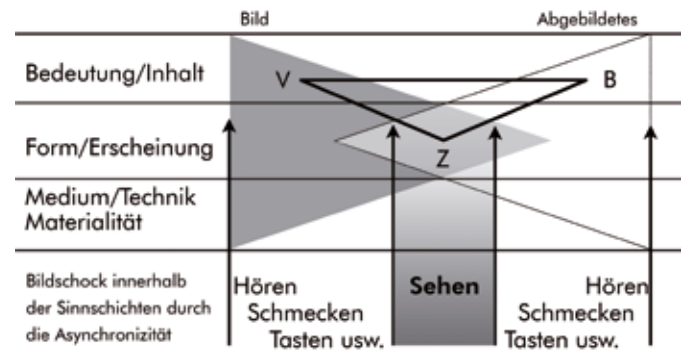
136. Die in der Semiotik oft verwendeten einfachen Kommunikationsmodelle zur Erklärung menschlicher Wahrnehmung und Verständigung (Vgl. Eco) verkennen die Komplexität der Wahrnehmung. Nur weil wir physisch und sinnlich umfassend unsere Welt erleben sind wir fähig, ein fotografisches Bild als selbstverständliches Dokument der Welt zu interpretieren. Diese Synchronisierung geschieht in der realen Umgebung gleich wie beim fotografischen Bild oder dem naturalistischen und handwerklich erzeugten Bild. Wenn wir etwas Faszinierendes in unserer natürlichen Umgebung wahrnehmen wird auch hier reflexunterbrechendes Verhalten verhindern, dass wir es in Besitz nehmen oder anfassen werden. Das Wissen, dass ein fotografisch erscheinender Sachverhalt nicht die "richtige" Sache ist, ist eine wichtige,

Bild und Abgebildetes werden umfassend sinnlich erlebt. Die Übereinstimmung geschieht aber nur auf der formalen Ebene im Bereich der visuellen Wahrnehmung

aber nur eine unter vielen weiteren Verhaltensanweisungen der Umwelt gegenüber.

*„Denn zunehmend beginnt das Auge zu erkennen, dass das Sehen vom Inneren eines Körpers ausgeht und daher ein Sehen mit dem Körper und im Körper bedeutet.“
(Linda Williams, zit. in Herta Wolf 2003, S. 239.)*

137. Die Klarheit und Reinheit, mit der das Auge die Welt erblickt, wird oft mit der Reinheit des Geistes verglichen. Aristoteles Aussage, dass das Auge das reinste Sinnesorgan sei, da es die Dinge nicht berühren müsse, relativiert sich vor dem Wissen, dass das Auge blind wäre, wenn es nicht durch die Hände und den gesamten Körper "erzogen" worden wäre.
138. Weil wir die natürliche Umgebung gleich wie das fotografische Bild nur erkennen, weil wir sie körperlich erkunden und mit allen Sinnen synchronisiert haben, machen wir beim reinen visuellen Betrachten unwillkürlich Bezüge zur körperlichen Erfahrung. Diese Bezüge können als emphatische Reaktionen betrachtet werden. Zwischen Bild und Abgebildetem machen wir innerlich keinen Unterschied. In der Forschung und Untersuchung über die Spiegelneuronen als biogische Basis der Empathie machen Rizzolatti und Sinigaglia keine Unterscheidung zwischen Bildwahrnehmung und der visuellen Wahrnehmung realer Figuren (Vgl. Rizzolatti 2008).

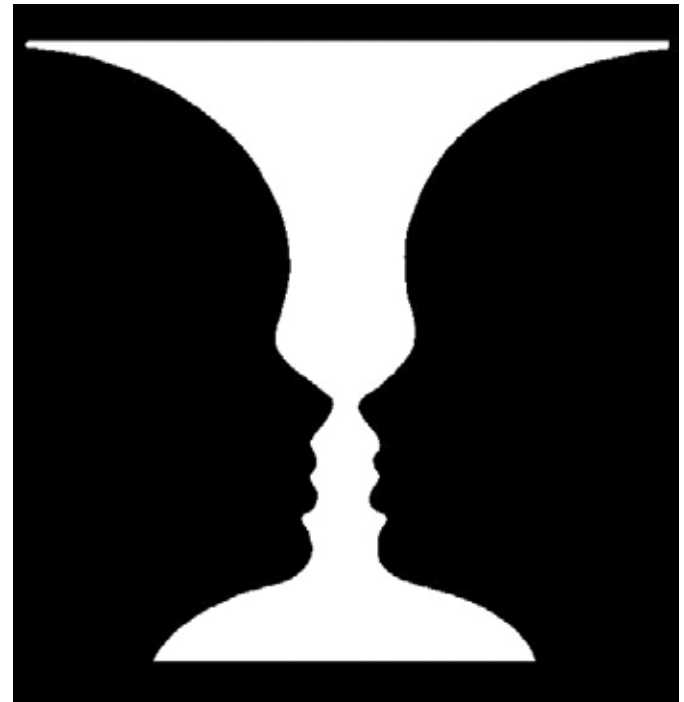


SYNCHRONIZITÄT UND SINNSCHICHTEN

139. Die vorgenommene begriffliche Trennung von Bild als Objekt und Bild als Verhaltensoption löst Probleme einzelner Theorien, schafft aber neue, da nun nicht mehr nur über äussere, gemeinsam betrachtete Dinge und Verhältnisse, also gemeinsam wahrgenommene Bildobjekte gesprochen werden muss, sondern davon ausgegangen werden kann, dass subjektiv erlebte Verhältnisse wahrgenommen und beschrieben werden, und diese so als Gemeinsamkeiten verstanden und für das Entwerfen von Modellen und Theorien genutzt werden können. Dieses Vorgehen ist weder selbstverständlich noch einfach, es war aber schon immer die Voraussetzung für philosophische und ästhetische Betrachtungen.
140. Verbunden mit der Schwierigkeit, dass sich der Gegenstand in den Bereich des Subjektiven verlagert, verlangt die Beschreibung des Gegenstandes eine Kontextualisierung. Im Vokabular der Semiotik muss der Gegenstand im Kontext seiner Verwendung, also der Pragmatik beschrieben werden, denn nur im Hinblick auf den Kontext kann erklärt werden, warum wir ein Bildobjekt als Bildzeichen verstehen und nicht als das, was es abbildet.
141. Solange die nun folgende Beobachtung eines Verhaltens meine subjektive Beobachtung bleibt, ist sie einfach eine Behauptung, die ohne Wirkung bleiben muss. Sobald die lesende Person dieselbe Beobachtung im eigenen Verhalten machen kann, besteht eine Übereinstimmung, und die aus der gemeinsamen Beobachtung gemachten Folgerungen erhalten ein Fundament.
142. Das folgende Beispiel ist ein einfaches Experiment, dessen Resultat jedoch wesentliche Konsequenzen für diese Betrachtungen hat.
143. Die Aufmerksamkeit als Fokus des Bewusstseins kann sich nur auf eine Tatsache auf einmal richten, respektive nur eine einzelne Tatsache erfassen. Multitasking des Bewusstseins ist nicht möglich. Ich behaupte also, dass wir in einem betrachteten Bildobjekt nicht die Farbverteilung beurteilen und

gleichzeitig die mit den dargestellten Figuren erzählte Geschichte erfassen können. Dies können wir nur nacheinander. Wir können auch nicht unsere Aufmerksamkeit auf den Kopfschmerz richten und uns gleichzeitig den Puls fühlen, auch das ist nur nacheinander möglich. Das Bewusstsein als Fokus der Aufmerksamkeit ist also vergleichbar mit einer Spur, in der das Denken gelenkt wird, oder die als Zeichenspur bewusst gelegt wird.

144. Ein bekanntes Beispiel dafür sind die Kipp- oder Umkehrbilder, die sich in fast jedem Text der Bild- und Verhaltenstheorien finden. Das Bild, auf dem zwei spiegelsymmetrische Gesichtsprofile sichtbar sind, die durch ihren Zwischenraum eine Vase bilden, zeigt, dass immer nur ein Motiv erkennbar ist, entweder die Vase oder die Gesichter. Die Spur unseres Bewusstseins kippt also immer hin und her, zwischen den Gesichtern und der Vase.



Es ist ausgeschlossen, Gesichter und Vase gleichzeitig zu erfahren.

145. Die aus diesem Experiment gewonnene Erkenntnis besteht darin, dass das Erkennen der Figur immer eindeutig und chronologisch funktioniert. Ein möglicher Konflikt besteht im Erinnern daran, dass man noch Sekundenbruchteile zuvor im selben Blickfeld etwas anderes erkannt hat. Es gibt jedoch keinen Konflikt der "Gleichzeitigkeit" unterschiedlicher Interpretationen, wie er von einzelnen Kunstwissenschaftlern wie Mitchell beschrieben wird. Genauso wenig wie wir gleichzeitig zwei Sätze denken können, können wir gleichzeitig in unserer Wahrnehmung zwei unterschiedliche Motive erzeugen. In der Neurologie wird von einem "Vokabular der Akte" gesprochen, das wir in der visuellen Wahrnehmung abrufen, wenn wir aus der Formenvielfalt des Wahrgenommenen einzelne Gegenstände oder Figuren verfolgen, die sich selber auch wieder aus einer Konstellation unterschiedlicher Formen zusammensetzen.

„Wenn in einem bestimmten Netzhautbereich eine solche einfache geometrische Form auftaucht, dann wird demnach im visuellen Kortex die entsprechende interne Repräsentation aktiv. Da sich die Objekte der Außenwelt immer aus mehreren einfachen geometrischen Formen zusammensetzen, werden beim Betrachten dieser Objekte auch gleichzeitig mehrere interne Repräsentationen einfacher geometrischer Formen aktiv sein. Die Gesamtheit aller, beim Betrachten eines bestimmten Objekts gleichzeitig aktiven internen Repräsentationen, ergeben die interne Repräsentation des gesamten betrachteten Objekts. Die Nervennetze, in welchen diese internen Repräsentationen angelegt sind, werden von den verschiedenen Autoren mit unterschiedlichen Bezeichnungen belegt: HUBEL spricht von »Konstellationen« (Kap.2.2), SINGER von »Ensembles« (Kap.2.2.1), HOFSTADTER von »Signaturen« (Kap.2.2.1), und PALM von »Assemblies« (Kap.3.6.2.3.1).“ (Häfele 1993, 2.3.1.1., S. 21.)

146. Ein vor uns liegendes Bildobjekt ermöglicht ein Bild im Sinne des Hintergrundes einer motivischen Wertung. Beim Betracht-

ten von Bildern wandern wir üblicherweise durch den Bildraum wie durch die natürliche Umgebung und fokussieren Objekte vor ihrem Hintergrund. Wir können jedoch die einzelnen Formen eines Bildes betrachten, ohne einen Gegenstand zu identifizieren oder ohne uns für ein Motiv zu entscheiden. Das Bild besteht dann nur aus einer ungegenständlichen Formenkomposition, die vom Bildobjekt ausgelöst wird. Das Abrufen aus dem "Vokabular der Akte" oder der "inneren Repräsentationen" kann also willentlich unterbrochen werden.

147. Wir können automatisierte Handlungen ausführen und uns gleichzeitig um anderes kümmern, wie beispielsweise Autofahren und mit dem Beifahrern sprechen oder am Strassenrand nach einem bestimmten Gebäude Ausschau halten. Die Aufmerksamkeit lässt sich wie der Strahl einer Taschenlampe eng fokussieren oder auf ein weiteres Feld ausweiten. Sobald wir aber Unterscheidungen machen und Entscheidungen fällen müssen, verengt sich der Fokus auf einen imaginären Punkt. In diesem Sinn bewegt sich der Fokus der Aufmerksamkeit fortwährend vor einem Hintergrund von automatisierter Wahrnehmung und Aktivität. Im Fokus des Bewusstseins und damit beschreibbar kann aber nur eine Figur, ein Motiv, ein Inhalt sein. Aus diesem Grund ist es wesentlich, sich der semantischen Schicht bewusst zu sein, auf die man den Fokus und die Aufmerksamkeit richtet und argumentiert. Die Frage muss also gestellt werden, vor welchem Hintergrund eine Sache betrachtet wird oder eine Frage gestellt wird.

148. Die Fehler der oben zitierten Aussagen von Bild- und Kunstwissenschaftlern besteht in einem Wechsel von einer erkenntnistheoretischen, dem "Abschreiben", zu einer umgangssprachlichen oder ontologischen Ebene, dem "Sein" eines Dinges.
149. In der Sprachwissenschaft wird meistens nur vom chronologischen Verlauf des Erkennens einer Figur gesprochen. Jedes Wort oder jedes Motiv ist eine Figur im Sinne eines Symbols. Dieser Ablauf ist immer chronologisch.
150. Die Frage wird jedoch kaum gestellt, wie das einzelne Symbol zu seinem Wert gelangt und wo die spezifischen Quali-

täten des Bildes liegen. Das Kippbild ist das extrem simple Beispiel einer situativen Erfahrung. Wir sind jedoch fähig, ohne zugrundeliegende chronologische Prozesse, höchst komplexe Bilder augenblicklich zu entschlüsseln. Das beste Beispiel sind Gesichter, bei denen wir augenblicklich sämtliche Details zu einem Gesamteindruck "zusammenrechnen" und sofort erkennen, wie es einem Menschen geht, wie er sich fühlt und was er zum Ausdruck bringen möchte.

151. Diese Fähigkeit macht keine Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung eines realen oder eines bildlichen Gesichtes. In beiden Fällen kann sicher nicht von einem Leseprozess gesprochen werden, denn das Erkennen von Gesichtern gehört zu den ersten kindlichen Erfahrungen. Sollte dies als Leseprozess interpretiert werden, gäbe es kein Verhalten, das nicht in irgendeiner Form dementsprechend konventionell wäre. Der Begriff selber würde nichtssagend.
152. So wie es keine Gleichzeitigkeit des Erkennens von Vase oder Gesichtern beim Kippbild gibt, sowenig gibt es eine Gleichzeitigkeit einer bewussten Wahrnehmung von Bildinhalt und Bildobjekt, also unterschiedlicher semantischer Schichten. In dem Moment, in dem ich in der Zeichnung von Pagnest eine alte Frau erkenne (S. 107), fällt die Möglichkeit weg, das Bildobjekt als Papier mit Farbspuren wahrzunehmen. Sobald ich aber die Linienführung untersuche, verschwindet das Gesicht in den Bewusstseins hintergrund.
153. Die Beobachtung, dass das Bewusstsein sich nicht spalten kann, es also keine "Gleichzeitigkeit" von interpretierten Inhalten gibt, sondern nur ein Nacheinander, löst auf simpelste Art einzelne Knacknüsse der Bildwissenschaften. W. J. T. Mitchell beschreibt das Problem mit folgendem Satz:
„Der Grund (für das Bilderkennen) liegt vielmehr darin, dass ein Bild ohne einen paradoxen Trick des Bewusstseins nicht als solches gesehen werden kann: Es bedarf dazu der Fähigkeit, etwas zur gleichen Zeit als „da“ und als „nicht da“ zu sehen.“ (Mitchell 2008, S. 32.)
154. Dieses "zur gleichen Zeit" ist das Problem. Das Bewusstsein hat keine Möglichkeit, die dargestellten Gegenstände und gleichzeitig die sie darstellenden Farben als abstrakte Kom-

position zu erfassen. Die Tatsache, dass das Bild aber nur ein Bild ist und nicht eine reale Person vorhanden ist, bildet einen Aspekt des Hintergrundes und Kontextes, vor dem das Bewusstsein agiert und etwas fokussiert, ohne den das Bewusstsein auch nicht auskommt.

155. Es gibt also keine Gleichzeitigkeit, keinen paradoxen Trick des Bewusstseins, sondern einen Wechsel der Wahrnehmungsebenen, der als Schock oder Sprung erlebt werden kann.
156. Es könnte sein, dass die alltägliche visuelle Wahrnehmung auf einem Muster von Hintergrund und Fokus beruht und permanent motivische Wertungen gemacht werden, was auch von der Gestalttheorie beschrieben wird. Wir nehmen auch die Gesamtheit eines Bildobjektes gleich wie die natürliche Umgebung als Hintergrund wahr und wandern von Figur zu Figur fokussierend durch dieses Feld. Das sind Vorgänge, die eine Bildtheorie beschreiben müsste. Bildhafte Wahrnehmung in einem situativen Sinn kann als Hintergrund eher narrativer Objektverfolgung betrachtet werden. Die Gesamtsicht über ein Bildobjekt und damit eine eigentliche bewusste Bildwahrnehmung geschieht nur selten und höchstens für Augenblicke, ausser der spontane Fokus wird zugunsten der Ausbreitung auf das ganze Bild- respektive Gesichtsfeld bewusst aufgelöst.
157. Was in der alltäglichen Wahrnehmung als Prozess im Hintergrund abläuft, muss in der gestalterischen Arbeit, egal ob es fotografisch, malerisch oder filmisch geschieht, ins Bewusstsein gehoben werden. Der Ort und die Richtung eines Objektes im Bildfeld beeinflusst den entstehenden Eindruck und die empathische Reaktion des Betrachters. Der Bildproduzent führt in der Regel nicht eine vorformulierte Bildidee aus, sondern wächst in der Arbeit in diese hinein. Dies verlangt und bewirkt einen rhythmischen Wechsel zwischen einem ausgebreiteten Fokus auf den Hintergrund und dem Erfassen der darin eingebetteten Figuren. "Ins Bewusstsein gehoben" ist nicht gleichbedeutend mit "Erklärt" oder "Interpretiert", da diese Form des Bewusstseins stark an die Bildhandlung gebunden ist. Es ist sozusagen ein intuitiv-präsenes Feld.

Diese Gestaltungsfaktoren werden in der Kunsttheorie mit den Begriffen Gesamtfläche und Binnenereignisse beschrieben (Vgl. Boehm 2001, S. 30.). Da sie hier aber in der Regel nur als Resultat im Produkt und nicht als Gestaltungsvorgang beschrieben werden, wird das Produkt gegenüber dem Prozess überbewertet und mystifiziert.

158. Die Bildgenese kann als eine "Dunkle Kammer" beschrieben werden, eine Blackbox, da sie sich dem theoretischen Zugriff entzogen hat, respektive die Theorien sind vor ihr geflohen. Das Beobachten und Beschreiben der Bildgenese kann nur im Sinne eines subjektives Ereignisses während dem Selberproduzieren erfasst werden, und da die konventionelle theoretische Auseinandersetzung mit dem Bild nicht auch Bildkompetenz verlangt, bleiben die herkömmlichen Theorien auf Aussensichten beschränkt.
159. Ein wesentliches Bildungsziel wäre es, über entwickelte Bildpraxis diese Bedingungen des Bildes zu erfahren, die Mechanismen zu erkennen und mögliche Konventionalität aufzubrechen.
Möglich ist dies nur durch ein bewusstes Training der Bildkompetenzen. In den Bildungskonzepten der letzten Jahrzehnte ist dieses Training vernachlässigt worden.
160. Bildwahrnehmung ist, wenn man sie auf das Visuelle reduziert, kaum unterscheidbar von der visuellen Wahrnehmung der Umwelt, darum ist in den Bild- oder Kunstwissenschaften eine Reduktion des Bildes auf das Visuelle ein Vorgehen, das existenzielle Zusammenhänge ausklammert. Es ist erwiesen, dass unsere visuelle Raumwahrnehmung untrennbar verknüpft ist mit der körperlichen Erkundung des Raumes und der Objekte und ohne diese keine Möglichkeit bilden kann.
Das Bild hat als mentales Konstrukt in allen Facetten und Details nichtlösbare Verbindungen zu den physischen Erfahrungen und damit zum Körper als Ganzheit wie zu jedem körperlichen Organ, nicht nur zum Auge.
„Ich denke sowieso mit den Knie“, sagt Joseph Beuys.
161. Mit der Behauptung, dass sich das Bild nur über das Visuelle erschliesse, wird eine künstliche Reduktion und Abgren-

zung zum Verbal Sprachlichen und zur physischen Raumerfahrung vorgenommen, die der Beobachtung und Erfahrung widerspricht. Auch Blinde haben räumlich-bildhafte Erfahrung. Ihnen fehlt bloss der optisch-indexikalische Übersetzungsvorgang des Auges.

162. Die Ikonik als Beschreibung der Bedingung des Bildes umfasst mehr als die Beschreibung der visuellen Wahrnehmung. Die Ikonik basiert einerseits auf den Gesetzen seines Mediums, des Lichtes. Nicht das Bild ist das Medium, sondern das Licht und die das Licht transformierenden Oberflächen. Andererseits basiert die Ikonik auf der Transformationsleistung dieser Oberflächen und Substanzen, mit denen wir unsere Welt erleben, also zum Beispiel auf der Optik als Verhalten des Lichtes.
Das Bild als mentales Konstrukt ist von seinem Medium abhängig, dem Licht. Das Auge ist dafür das exemplarische Organ und der Knotenpunkt, den es aufzuschliessen gilt. Es steht im Schnittpunkt zwischen dem mentalen Konstrukt und dem, was wir meinen "draussen" zu erkennen.
163. Das wesentlichste Merkmal des Bildes bezüglich des Mediums und bezüglich des erzeugten Konstrukts ist die Gleichzeitigkeit oder das Situative. Licht kann auch als einzelner Strahl, beispielweise in Form eines Laserstrahles auftreten. Er ist in dieser Form aber nicht bildwirksam.
164. Das Licht ist das wichtigste Medium des Bildes. Rudimentäre situative Erfahrungen und Bildprozesse können aber auch durch weitere Medien vermittelt werden wie Wärme, Druck, Schwerkraft und dem Raumempfinden aller Organe und Körperteile.
165. Aus Sicht der Bildgenese sind diese Empfindungen aber nicht rudimentär, sondern grundlegend, denn eine Geste ist zuerst eine räumlich-körperliche und erst dann eine visuelle Erfahrung. Aus diesem Grund ist das Bild nicht an Visualität gebunden.
Das Bild nimmt immer Bezug zum physisch Erlebten, ohne das es nicht denkbar ist, denn wir nehmen ein Bild wahr in Beziehung zu unserer physischen Lage. Das "Stehen" gegenüber einem Bild prägt unser "Verständnis" desselben.

166. Die Wahrnehmung der natürlichen Umgebung beschäftigt alle unsere Sinne in einem Zusammenspiel, einer organischen Konzeption. Das Resultat dieser Konzeption bezeichnen wir als Wirklichkeit.

Bildobjekte sind immer Bestandteile der natürlichen Umgebung und sind ebenso haptisch fassbar wie diese. Ein Bildobjekt wird von allen Sinnen wahrgenommen und ist Teil der realen Umwelt. Als Teile dieser Umgebung haben Bildobjekte die Eigenart, durch ihre formalen Eigenschaften über den Wahrnehmungsprozess auf andere Umgebungsteile oder auf sich als Zeichen zu verweisen, sie können also abbilden.

167. Wenn ich mich nun in die Situation des Einkaufszentrums zurückversetze, in der ich in der einen Hand einen Apfel aus der Abteilung der Frischprodukte halte, und in der anderen eine Gratulationskarte mit abgebildeten Äpfeln, so erlebe ich die Differenz folgendermassen:

Wenn ich die Karte ansehe, erkenne ich eine grosse Menge der schönsten Äpfel, daneben sehe ich den Apfel, den ich in der anderen Hand halte. Beide Erfahrungen sind beinahe identisch, wenn ich sie auf das Sehen reduziere. Der einzelne Apfel ist jedoch auch noch vorhanden, wenn ich ihn nicht ansehe, denn seine haptische Erfahrung korrespondiert mit der visuellen. Die anderen Äpfel sind nur solange vorhanden, wie ich sie anschau, denn das, was ich dann noch in der Hand halte, ist ein Papierbogen. Das Bilderlebnis gründet auf einem Bruch der Sinneskonzeption.

168. Der Bruch der Sinneskonzeption bedeutet ein Bruch des synchronen Erlebens. Die Synchronizität der Sinne wird aufgelöst. Das Bildereignis bedeutet, dass wir Asynchronizität erleben, was als eine Abspaltung, als Reibung, als Fehler oder Erlebnis einer Leere beschrieben werden kann.

169. In dem Moment, wo ein Bildobjekt eine abbildende Funktion im Bildprozess auslöst, spaltet sich das Sehen von der Sinneskonzeption ab. Der verbleibende Rest der Sinneskonzeption wird inaktiv und blockiert. Wir betrachten in diesem Moment das über das Bildobjekt erlebte als ein Reales. Im Moment der Bildwahrnehmung besteht nie das Bewusstsein des Nicht-Realen, dieses ist nur im Hintergrund vorhan-



den. Der Bruch ist ein Aspekt des Hintergrundes und dieser beeinflusst unser Verhalten üblicherweise in dem Sinn, dass wir nicht aus dem Saal rennen, wenn wir auf der Leinwand einen Zug auf uns zu fahren sehen, so geschehen im Film der Gebrüder Lumiere „L'arrivée du train“ zu Beginn der Filmgeschichte im Jahr 1895.

170. Bildobjekte lösen den Gesichtssinn aus der Sinneskonzeption heraus, da sie als Realisierung des Retinainhaltes wirken. Im Wahrnehmungsprozess geschieht eine Gleichsetzung des Retinainhaltes mit dem Bildobjekt und die organische Konzeption der Sinne fällt in sich zusammen. Dies ist erlebbar als Bildschock, welcher die Kunsttheorie als ein "Da und Nicht-Da" beschreibt.

Unser Wissen darüber, dass es nur ein Bildobjekt ist, das als Reales erscheint, hat keinen wesentlichen Einfluss auf das Erleben selber, da dieses sich nicht teilen lässt. In dieser Zwickmühle geraten die Bildtheorien in euphorische oder verzweifelte Zustände.

171. Das Wahrnehmen und Erfassen von Situationen, in denen die eigene Wahrnehmung und Befindlichkeit Bestandteil sein soll, bedeutet jedoch, den Hintergrund mit dem Beobachteten zusammen zum Fokus zu erheben. Vor dieser Schwierigkeit stehen wir, wenn wir unsere Aufmerksamkeit vom Bildobjekt zum Bild selber richten wollen, denn wir sind diejenigen, die einerseits in der Wahrnehmung das Bild erschaffen, und sind andererseits auch diejenigen, die es gleichzeitig beobachten wollen. Vor dem Hintergrund dieser Schwierigkeit wird es verständlich, dass Bildwahrnehmung im umfassenden Sinn nur für kurze Momente möglich ist.

172. Wenn nun die Fähigkeit der Bildwahrnehmung auf dem Abspalten des Visuellen von der Sinneskonzeption beruht und dies als Abstraktion erkannt wird, muss jede Form der Abspaltung eines Sinneserlebnis von der Gesamtheit der Erfahrung als ein Abstraktionsvorgang verstanden werden. Wenn ich also im Gestell der Früchte blind einen Apfel ergreife, und dieser in der Form, im Gewicht und der Oberflächenstruktur genau dem üblichen Apfelerlebnis entspricht, kann es sich

ohne Weiteres um einen künstlich erzeugten Kunststoffapfel handeln, also um ein Zeichen für einen wirklichen Apfel. Skulpturen sind Abstraktionen ebenso wie Bilder.

In der Blumenabteilung des Einkaufszentrums geschieht es immer wieder, dass ich mich frage, ob die Blumen natürlich oder künstlich sind. Ich erkenne die Unterschiede erst indem ich sie abtaste und so die haptische Beschaffenheit ergründe. Die künstlichen Blumen befriedigen meine visuelle und visuell-räumliche Erfahrung. Sie enttäuschen aber meine haptische, meine olfaktorische und meine zeitliche Erfahrung, denn richtige Blumen verändern ihr Aussehen und welken. Sie bekommen keine Spinnweben und Staubschichten. Auch hier verlieren Sinnschichten ihre Synchronizität.

173. Die physische und haptische Erfahrung offeriert mir im Gegensatz zum Beispiel zur akustischen oder olfaktorischen Erfahrung den Gegenstand der Erfahrung selber. Wenn ich einen Apfel ergreife, erlebe ich nicht ein Verhalten dieses Gegenstandes, ich erfahre nicht das Symptom eines Ereignisses, sondern ich behandle ihn.
174. Die zu unseren gebräuchlichsten Sprachen kultivierten Abstraktionsmethoden bestehen im Abspalten des Akustischen oder des Visuellen von der gesamten Sinneskonzeption, da die von diesen Sinnen erfahrenen Konstrukte in ihrer Trennung von der Sinneskonzeption einfacher übersetz- und übertragbar sind als die weiteren körperlichen Erfahrungen. Die haptische Erfahrung bedeutet immer die direkte Anwesenheit des Erfahrenen als einem Teil der Umwelt. Nur in Ausnahmefällen wie zum Beispiel dem Tasten der Blindenschrift wird der Tastsinn für Kommunikation genutzt.
175. Was ich berühre ist das Andere und ich habe in meiner Berührung Kontakt mit ihm. Der Ort der Berührung ist eindeutig definiert und wird am Ort der Berührung erlebt. Die wichtigste Hintergrundberührung, vor der wir alle anderen Berührungen bewusst erfahren und derer wir uns selten bewusst werden, ist unsere Lage bezüglich der Schwerkraft. Wir berühren immer irgendwo den grossen "Magneten", der uns anzieht. Eine weitere permanente Berührung ist die der

Kleider, deren wir uns nur im Hintergrund bewusst sind.

176. Es erscheint als wenig sinnvoll, berührend ein Surrogat oder Zeichen dessen zu erfahren, was eigentlich gemeint wird. Skulpturen werden kaum zum Zweck der Berührung erzeugt, sondern auch für die Augen und deren räumliche Erfahrung im unterschiedlichen Fokussieren aus verschiedenen Positionen.

Die Streichelzoos, Tast- und Berührungsaktionen für Kinder von dafür geeigneten Skulpturen in Kunstmuseen sind wie die Bemühungen der Kunsterziehung im Sinn von G. Selle in den 70er-Jahren eine etwas hilflose Bemühung um Synchronizität der Sinne als Reaktion auf die Tatsache, dass unsere Wirklichkeit eine immer stärker wort- und bildobjektabhängige Realität wird.

177. Das Akustische kann im Sinne einer isolierten Sinnschicht als ausgezeichnetes Medium zur Vermittlung von Botschaften betrachtet werden. Im Gegensatz zum haptisch-physischen Erlebnis einer Berührung erlebe ich das Geräusch immer als etwas, das ich sende oder das mir zugeschickt wird. Die Ursache des Geräusches bin entweder ich selber oder ein Ereignis ausserhalb von mir in einer durch das Geräusch selber bezeichneten Distanz und Lage. Das Geräusch stellt nicht ein Objekt in seiner Anwesenheit dar, sondern dessen Tätigkeit. Es ist das Symptom und die Information eines Ereignisses, einer Tatsache im Sinne von Wittgenstein.

Geräusche sind Symptome von Ereignissen.

178. Im Erlebnis eines Geräusches erlebe ich ein Ursache-Wirkungsverhältnis. Ich erfahre mich von Beginn an als Verursacher wie als Empfänger von akustischen Symptomen und kann diese in Verbindung bringen zu den weiteren Sinnesindrücken. Ich erzeuge Geräusche wenn ich mich bewege, wenn ich atme, wenn ich schreie, wenn ich etwas berühre und fallen lasse. Meine Erfahrungs- und Handlungskompetenz ist von Beginn an in dieses Gesamtkonzept der Sinne eingebettet. Ich erlebe auch, dass ich als Verursacher von Bewegungen und Geräuschen Reaktionen in meiner Umgebung auslöse und diese abhängig sein können vom Sinn oder Medium, welches ich benutze. Das von mir erzeugte

Geräusch reicht weiter als die Berührung, es wirkt in einer Distanz in den physischen wie sozialen Raum, den ich tastend, rufend und schliesslich auch visuell erkunde.

179. Im Bereich der Geräusche kann der Bruch der Sinneskonzeption sehr einfach geschehen, in dem man zum Beispiel ein Geräusch imitiert. Tiere wie Menschen sind fähig, akustische Symptome zu imitieren. Diese Imitation erzeugt einen Bruch der Synchronizität, da der normale, in der Erfahrung gesetzte Klangkörper als Verursacher nicht mit dem aktuellen übereinstimmt.

180. Der Bereich der akustischen Symptome reicht vom Geräusch eines natürlichen Ereignisses wie zum Beispiel dem Rauschen der Wellen bis hin zum Fluch als einem Ausdruck für Ärger. Auch gesprochene Wort sind Symptome. Sie zeugen vom Atem und vom durch die Mundorgane beeinflussten Luftstrom. Nur sind diese Symptome zusätzlich aufgeladen mit Werten und Bedeutungen. Jedes Wort als akustisches Symptom hat das Ziel, im Hörer ein Verhalten zu provozieren. Das Wort Apfel hat das Ziel, im Hörer alle Erfahrungen mit Äpfeln aufzurufen, also die visuellen, die haptischen, die oralen und geruchsmässigen. Die Wertebelegung der akustischen Signale in Form von Worten ist eine erlernte und antrainierte. Im alltäglichen Gebrauch der Sprache kann man aber keinen Entschlüsselungsprozess mehr feststellen, da das Wort Baum ein unwillkürlich erzeugtes Bild eines Baumes erzeugt. Die meisten Worte sind damit spontan wirkende Symbole für das, was sie in uns an Erfahrungen aufrufen sollen.

181. Das Visuelle und damit das Bildhafte, um das es hier geht, bildet ein verwirrendes Zwitterding zwischen dem Distanzierten, dem Symptomhaften und dem Berührenden. Ich kann nicht gut behaupten, dass das, was ich sehe, ein Symptom eines Ereignisses sei. Ich sehe die Form, die Farbe und Helligkeit eines Gegenstandes und betrachte diese als eine Eigenschaft des Gegenstandes. Ich betrachte diese Erfahrung weder als eine Mitteilung noch als Berührung. Ich betrachte sie einfach als eine Grundvoraussetzung der Existenz jedes Gegenstandes, dass er Farbe, Form und

Helligkeit als Eigenschaften besitzt. Die Betrachtung der Eigenschaften eines Gegenstandes als sein "Besitz" kann jedoch unter einer veränderten Fragestellung als eine Eigenschaft meines Wahrnehmungsvorganges betrachtet werden, denn dieser filtert einerseits und gestaltet andererseits. Der Wahrnehmungsvorgang erzeugt die wahrgenommene Gestalt. In der bildnerischen Gestaltung wird der Begriff "Erscheinung" als die Schnittmenge zwischen Eigenschaft als zum Gegenstand zugehörig und Wahrnehmung als zum Betrachtenden zugehörig verwendet.

182. Zur Bedingung der physischen Raumerfahrung als Grundlage des Visuellen, die einigermaßen verständlich und nachvollziehbar erscheint, kommt die Erkenntnis, dass das, was wir sehend erfahren, auf einem komplexen optischen Übersetzungsprozess beruht. Der Eindruck, dass wir einen Gegenstand ausschliesslich über unsere Augen erfassen, muss als kurzichtig erkannt werden, denn der Apfel vor uns auf dem Tisch, den wir sehen, ist der Apfel, den wir berührt haben, den wir angefasst und gegessen haben und den wir riechen; vielleicht nicht der konkret vor uns liegenden Apfel, aber all die vergangenen Äpfel sind in dem aktuellen, nur optisch wahrgenommenen Apfel präsent. Der gesehene Apfel ist eine über unsere Augen als optische Instrumente projizierte Erscheinung auf der Retina, die wir zusammen mit den anderen Sinneskanälen zum Gesamteindruck des Apfels zusammensetzen. Es geschieht somit in unserer Wahrnehmung eine umfassende Koordination und Synchronisierung der Sinne und Erfahrungsbereiche zu der simpel erscheinenden Tatsache eines Apfels auf dem Tisch.

183. Wir interpretieren folglich schon in unserer Wahrnehmung die zwei Bilder der beiden Retinae im wörtlichen Sinn, also zwei Bildobjekte zusammen zu einem Gesamtbild unserer Umgebung.

Damit wird deutlich, dass unsere Fähigkeit der Bildwahrnehmung oder Bildproduktion nicht so aussergewöhnlich sind. Bildwahrnehmung ist gegenüber der Komplexität der realen Wahrnehmung eine Reduktion, und in dieser Reduktion liegt das Spezifische dieser Kulturtechnik.



184. Das Aussergewöhnliche der menschlichen Leistung besteht in der Fähigkeit, innerhalb des "Vokabulars der Akte", wie es von der Neurologie bezeichnet wird, zu spielen. Wir sind nicht oder nur beschränkt gefangen von dem, was wir wahrnehmen, sondern wir können wie dies zu Beginn als eine Bedingung dieser Untersuchung bezeichnet wurde, unseren Aufmerksamkeitsfokus vom Sehfokus lösen und gezielt einzelne Bereiche der Sinne oder einzelner Sinnesfelder betrachten. Wir haben die Fähigkeit, uns von einem Motiv inhaltlich beeindrucken zu lassen oder es formal aufzulösen. Wir können gezielt unterschiedliche Aspekte der Wahrnehmung in den Fokus unserer Aufmerksamkeit heben.
185. Das Bild bildet das exemplarische Spielfeld, unseren Aufmerksamkeitsfokus zu verändern, aufzulösen oder zu konzentrieren.
186. Erst das Erlebnis der Asynchronizität der Sinnschichten im Bild- oder Spracherlebnis führt zum Bedürfnis, synchrones Erleben als Beruhigung und Ausgleich zu ermöglichen. Die Vorstellung eines Gehirns, das in einer Nährlösung schwimmt und nur über die angeschlossenen Augen Kontakt zur Wirklichkeit hat, ist eine Horrervision aus SF-Romanen.
187. Die Naturwissenschaften nutzen Synchronisierungsfunktionen der Sinnschichten für funktionierende Systeme, was an einfachsten Beispielen wie zum Beispiel dem Hebelgesetz demonstriert werden kann.
Die Verdoppelung eines Hebels, welche geometrisch und damit visuell wahrnehmbar ist, bewirkt, dass mit demselben Kraftaufwand das doppelte Gewicht gehoben werden kann, was haptisch und physisch erlebbar ist.
Es gelingt also eine Synchronisierung von Visuellem und Haptischem, was einer visuellen Schwerkraftwahrnehmung gleichkommt.

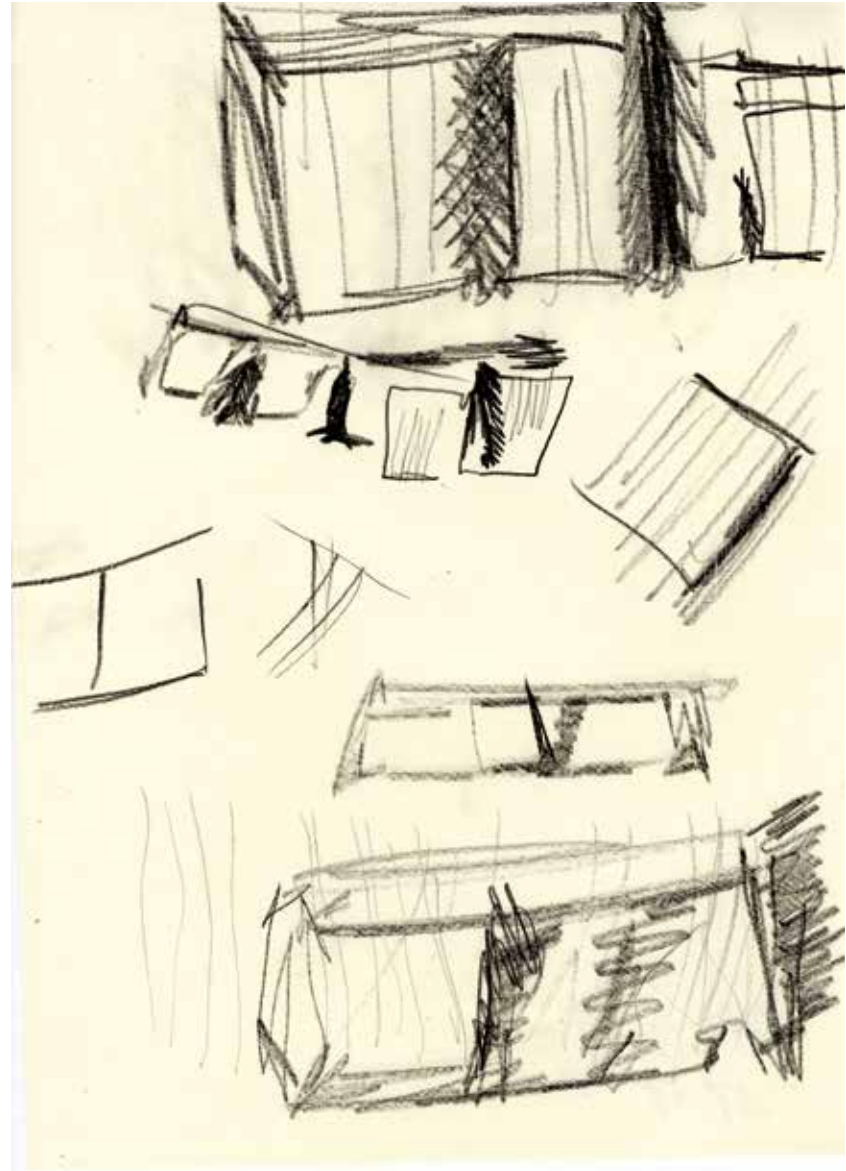




BILD - UND KUNSTBEGRIFF

188. Analog zum Bild gibt es nicht Dinge, die Kunst sind, und solche, die nicht Kunst sind, sondern es gibt Kunst als Möglichkeit. Kunstwerke sind Auswirkungen, Produkte oder Symptomtome dieser Möglichkeit. Man kann vom Möglichkeitssinn sprechen als Organ oder Bedingung künstlerischer Tätigkeit.
189. Kunst entsteht zweimal, einmal im Produzenten, das andere Mal im Rezipienten (Vgl. Speckmann 2008).
190. Kunst ist flüchtig und lässt sich weder erpressen noch planen. Sie entsteht unter den Bedingungen einerseits einer Leere, eines Leerraumes, einer Langeweile, einer Offenheit, in der ein Anliegen, eine Suche, eine forschende Neugier wächst und entdeckt wird, andererseits mit und in einer wachsenden medialen Kompetenz, einer Sicherheit und eines Vertrauens in die Handlungskompetenz und die Erfahrung des Werkzeuges als Medium. Die wachsende Unsicherheit benötigt eine wachsende Sicherheit, egal ob dies Tanzschritte oder Zeichenspuren sind. Sie bahnt sich ihren Weg selbständig in der medialen Verwirklichung. Die Person liefert sich ihr darin aus.
191. Kunst lässt sich nicht denken. Sie ist nicht konzeptuell oder strategisch planbar, da im rein Konzeptuellen das Medium und die entsprechenden Sinne zweitrangig sind. Im Konzeptuellen geschieht keine Generierung von Wirklichkeit, folglich kann das Zweimalige im rein Konzeptuellen nicht stattfinden. Sobald Kunst sich vermittelt, hat sie schon medial Platz gefunden, vorerst vielleicht nur sprachlich, also auch in einem Medium, und hat damit das rein Gedankliche schon verlassen. An die Sprache werden dann die Erwartungen poetischer, also hoher Wirklichkeit gestellt.
192. Die mediale Verwirklichung von Kunst bedeutet eine Erweiterung oder Heilung der isolierten Sinne. Wird ein fotografisches Werk als Kunstwerk erfahren, wird damit der von der Sinneskonzeption abgespaltene visuelle Sinn mit dem Ansprechen des Möglichkeitssinnes wieder gebunden. Eine zuvor undenkbare Möglichkeit sieht sich im Bild verwirklicht. Dies geschieht in der Produktion wie in der Rezeption. Die-

ser Prozess kann ein versteckter individueller oder ein öffentlich und museal propagierter sein.

193. Kunst ohne Sicherheit ist Paranoia, Sicherheit ohne Kunst ist schnell vergessener, virtuoser Wettbewerb.
194. Kunst und Medienkompetenz sind verschränkt. Aufgrund dieser Verschränkung ist Kunst nicht vermittelbar. Sie weigert sich, strategisch vereinnamt zu werden und verweigert sich auch einer vorgegebenen schulischen Methodik. Die Vermittlung kann Kunst vielleicht ermöglichen. Dabei muss auch im Vermittelnden die Medienkompetenz, also künstlerische Praxis erlebbar werden. Solange Kinder nicht von den Erwachsenen mit konventionellen ästhetischen Normen oder Aufgaben belastet werden, sind sie in ihrem forschenden Experimentieren spontan künstlerisch tätig.
195. Wenn sich die vermittelnde Person selber als Gestalter versteht und erfährt, braucht Kunst nicht thematisiert zu werden. Dann genügt es den Kindern zu helfen, einen Apfel so zu zeichnen, wie sie es selber möchten. Einen Kunstkontext bei der Betrachtung von für den Unterricht geeigneten Werken herzustellen ist überflüssig.
196. Unser vorschneller Vergleich zwischen Kinderzeichnung und moderner Kunst und unsere Bewunderung des spontan scheinenden Gekritzels der Kinder führt zu Kurzschlüssen in der Pädagogik. Kinder interessieren sich für Geschichten, nicht für die Prozesse der Kunst des letzten Jahrhunderts. Der Boom der Kunstvermittlung ist traurig. Er zeigt ein Bedürfnis auf, kann es aber in der Vermittlung nicht einlösen, denn es sind immer die anderen, es sind die Vorbilder, die Kunst erzeugen und deren Produkte man behandelt und mit den eigenen vergleicht, da kann es noch so leicht und spielerisch daherkommen. Vermittlung von Kunst ist historisierend und damit ein innerer Widerspruch. Die behandelten Kunstwerke sind immer schon erzeugt. Nie wird Kunst in ihrem Entstehen erfahren, denn das lässt sich nur in der eigenen künstlerischen Tat. Selbst die Beschäftigung mit der gegenwärtigsten Kunst ist rückblickend und führt damit vom eigentlichen Kunsterleb-

nis weg. Zumindest bedarf es einer grossen Sorgfalt, in der Vermittlung Kunst zu thematisieren ohne sie zu mystifizieren oder intellektuell zu missbrauchen und in ein Zweckgefüge zu pressen.

197. Die Museumspädagogik mit ihren Touren durch die Museen und die gutgemeinten kindlichen Annäherungen an gemeinsam besprochene Kunstwerke gehen von einem naiven und banalisierenden Verständnis künstlerischer Arbeit aus. Mit den Malaktionen à la Klee, Kirchner, Kandinsky, Twombly oder Basquiat werden die Prozesse, die hinter diesen Werken stehen verharmlost und missbraucht. Im Prinzip können diese erst verständlich werden, wenn in der eigenen Arbeit vergleichbare Fragestellungen auftauchen. Vorher bleiben diese Begegnungen oberflächliche, formale Spielereien, die von den damit konfrontierten Kindern nicht ernst genommen werden. Es sind die naiven, kunstbeflissenen Erwachsenen, die in Begeisterung ausbrechen und die klassische Moderne in ihrer Direktheit, Einfachheit und Buntheit als kindergerecht missverstehen. Sie reproduzieren das verbreitete Klischee des *Das kann ich auch* und halten die formal einfachen und farbenfrohen Gemälde dieser Epoche für pädagogisch geeignet, den Kindern die Welt der Kunst näherzubringen. Die Kinder wollen die Gesetze erkunden und erfahren wie die Welt aufgebaut werden kann, nicht wie sie dekonstruiert wird und in Farbflächen zerfällt. Die Zeit der Schülerinnen und Schüler würde gescheiter dafür verwendet, die gestalterischen Grundlagen zu ermöglichen, die später dann schrittweise die Fragestellungen auslösen, die in den Kunstwerken sichtbar werden. Sinnvoll werden solche Themen frühestens gegen Ende der Gymnasialzeit.
198. Es ist kurzsichtig, Kinder in einem Alter, in dem sie einerseits von sich aus Grenzen ausloten und kennenlernen wollen, andererseits mit Vehemenz nach Anleitungen, Grenzsetzungen und Strukturen verlangen, mit einer Tätigkeit zu konfrontieren, die einerseits einen unendlich weiteren und reiferen Erfahrungshorizont verlangt, andererseits diesen Horizont in einem ganz engen, professionellen Feld wie der Malerei beispielsweise ausreizt.

199. Kunst als Therapieform erkennt die Gefahren, die künstlerische Beschäftigung mit sich bringt. Die Nähe von Kunstwerk, krimineller Tat und Verbrechen liegt im erweiterten Möglichkeitssinn beider Verhaltensauffälligkeiten und im Bruch und der Infragestellung von gesellschaftlichen Konventionen. In autoritären Gesellschaftsformen werden sie häufig nicht unterschieden. Darum sind kunsttherapeutische Ansätze vielleicht nicht schädlich, haben aber in ihrer Harmlosigkeit wenig mit Kunst zu tun.
200. Das Bild als Möglichkeit bildet in seiner Offenheit ein plausibles aber nicht zwingendes Feld für die Kunst als Möglichkeit.
201. Im Bild ist alles möglich.
202. In der Bildung wie in der Kunstvermittlung tritt die Beschäftigung mit dem Bild zur Zeit in den Hintergrund, da mit den medialen Technologien scheinbar alle einfachen Bilder machen können. Massgebenden Personen dieser Institutionen haben keine oder primär frustrierende Erfahrungen in der Bild- oder Kunstpraxis. Die Arbeit am Bild wird mit der schwindenden Position der Malerei in der Kunstszene gleichgesetzt (Vgl. Interview C. Moersch, Heft 4 2011). Die kritisierte Dekadenz der etablierten Kunst führt zu einer Ablehnung des Bildes als Gegenstand der Forschung. Damit wird ein Medium, das exemplarisch zur Erfahrung eigener Wirklichkeitsproduktion am geeignetsten ist, vernachlässigt.
203. Solange die Verknüpfungen zwischen dem Bildbegriff als ästhetischem, wahrnehmungspraktischem und wahrnehmungstheoretischem Begriff und dem Kunstbegriff nicht geklärt sind, ist eine entmystifizierte Anwendung in der Bildung verunmöglicht.
Eine verbindliche Einbindung in die Bildung und Erziehung ist verunmöglicht, solange das Bild und die Kunstwerke selber als konventionelle Zeichen interpretiert werden, denn Konventionalität und entwicklungspsychologische Fragestellungen, die in der Bildung und Erziehung zentrale Fragen sind, schliessen sich bis zu einem gewissen Grad aus.
204. Bilder sind keine Texte.
205. Aus der Erkenntnis, dass durch das Bildobjekt eine spezifische Form von Wirklichkeit generiert wird und nicht etwa ein

konventionelles Muster sprachlicher Zeichen im Sinne eines lesbaren Textes, lässt sich ein Verständnis der Bildentstehung und Bildproduktion entwickeln, das nicht neu ist, aber ein Schritt weiter zu einer Differenzierung des Bildbegriffes führt. Die Künstler der Renaissance nannten ihre Bildkreationen Erfindung (Inventionen). Sie hatten nicht die Kunst neu erfunden, sondern einen neuen begrifflichen Zugang zu ihrer Tätigkeit geschaffen. Ihr Kunstbegriff bezeichnete das Anliegen und die Fähigkeit nach dem Vorbild der Natur und den neu entdeckten Gesetzen wie der Perspektive neue Welten explizit als Realitäten für das Auge zu erzeugen.

206. Dieses Kunstverständnis und diese Fähigkeit führten zu einer bis heute fortgesetzten, schrittweisen Emanzipation gegenüber etablierten, institutionellen Mustern und Autoritäten der Kirche und der politischen Mächte, Die Naturgesetze und die vom Individuum ganz konkret nachvollziehbaren Wahrnehmungsgesetze und die auf ihnen fundierten Darstellungsmöglichkeiten wurden über die Dogmen der herkömmlichen Darstellungskonventionen gestellt. Nicht mehr die von der Kirche bevorzugte Gestalt wurde im Bild gross dargestellt, sondern die Figur, die dem Betrachter räumlich am nächsten ist.

Das kirchliche Argument für das Bild, das in ihm die Möglichkeit der Verbreitung der christlichen Botschaft für den Analphabeten sieht, das Bild also als visualisierten Text versteht, betrachtet es damit wie die traditionelle Semiotik als ein konventionelles Zeichen. Wer die Texte von Alberti und Vasari aus dieser Zeit liest, realisiert, dass diese Sichtweise schon dazumal widerlegt war. Die Künstler interessierten sich kaum für die dargestellten Figuren, die austauschbar wurden, sondern für die Möglichkeit der Darstellung selber.

207. Die Kunst im Allgemeinen und der Prozess der Bildentstehung im Besonderen bilden ein Schlupfloch, das es ermöglicht, dem erkenntnistheoretischen Zirkel zu entgehen. Der Zirkel bezeichnet die frustrierende Erkenntnis, dass das Erfassen der "nackten Wirklichkeit" nicht möglich ist, da wir nur über unsere von Konditionen geformten Sinne und Verhaltensmuster etwas über die Wirklichkeit aussagen können.

Wir haben keine Möglichkeit, zwischen unserer konditionierten und einer möglicherweise objektiven Wahrnehmung zu vergleichen.

„Ein solcher direkter Vergleich ist aber nicht möglich, denn er verlangt die paradoxe Fähigkeit, die Welt unabhängig von unserer Wahrnehmung wahrzunehmen.“ (Roth 2009, S. 75.)

Das Problem des Zirkels entsteht jedoch nur unter der Voraussetzung, dass man aus der Position eines platonischen Dualismus, also einer Subjekt-Objekt-Fixierung davon ausgeht, dass es etwas "hinter" der wahrgenommenen Realität gibt, etwas, zu dem wir in unserer Blindheit nie Zugriff haben werden. Zweitens verkennt diese Position die Erfahrung, dass wir diese Realität gezielt um uns herum erschaffen, sei es in ihrer architektonisch-urbanen oder sozialen Struktur, oder exemplarisch in der Produktion der sprachlichen Wirklichkeit sowie der Bildwirklichkeit.

208. Die im zeichnerischen, malerischen oder auch unter gewissen Umständen im filmischen und fotografischen Prozess erlebte Generierung von Bildwirklichkeit, unter der Voraussetzung, dass der Prozess und seine Bedingungen und Hürden in den Fokus geraten, führt uns unmissverständlich vor



Augen, dass hier Erkenntnispraxis geschieht. Das einfachste aber geduldig und präzise vorgenommene Naturstudium ist der einfachste Beleg dafür, denn dieses gelingt nur, wenn wir unser Wissen, wie ein Ding aussieht, ausschalten.

Der erkenntnistheoretische Zirkel löst sich in dieser Erfahrung auf, denn Wirklichkeit wird mit den eigenen Händen erzeugt, wird in ihrer Entstehung verfolgt und muss nicht mehr als etwas Äusseres, Fremdes betrachtet werden.

209. Unser heutige Kunstbegriff setzt sich aus heterogenen und kaum hinterfragten Traditionen zusammen. Er hat sich einerseits als umgangssprachlicher Begriff bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als Synonym des Bildbegriffs gefestigt, gleichzeitig hat er sich als spezifischer Begriff einzelner Kunst- und Geisteswissenschaften zu einem erkenntnistheoretischen Begriff gewandelt, der sich vom Bildobjekt gelöst hat. Die heterogene Verwendung selbst unter Experten verunmöglicht heute eine einigermaßen ernsthafte Anwendung des Begriffes. Seit über Bilder gesprochen wird und die Gedanken dazu schriftlich notiert werden, besteht eine scheinbar unwillkürliche Verknüpfung zwischen dem Bild- und dem Kunstbegriff. Einerseits wird von DEN KÜNSTEN gesprochen, wobei man alle möglichen Medien und Sinne meint, andererseits wird DIE KUNST immer mit dem Bild assoziiert. In umgangssprachlichen wie auch in Kunst- oder bildwissenschaftlichen Diskursen kann es vorkommen, dass die Begriffe nicht unterschieden werden, dass also von Kunst gesprochen wird und damit die Bilder gemeint werden und umgekehrt.
210. Bild und Kunst befinden sich in einem geschwisterlichen Verhältnis. Sie gehören dank gemeinsamer Wurzeln zusammen. Nun könnten sie erwachsen werden, wenn man ihnen die Chance dazu gäbe.
211. Die vorgenommene Differenzierung und weniger starre Anwendung der Begriffe hat weitreichende Folgen. Im Einkaufszentrum sind die Konsequenzen nicht auf den ersten Blick erkennbar. Möglicherweise geht im Umgang mit Bildern eine gewisse Naivität und Beeinflussbarkeit verloren und die Müllpackung wird nicht wegen der abgebildeten, schlanken Frau gekauft; im Gegenteil, diese Bilder werden ärgerlich und wir-

ken schlussendlich kontraproduktiv. Die stereotypen Muster der Werbung beginnen sich gegen ihre eigenen Interessen zu richten.

212. Ich vermute, dass die Folgen kaum messbar sind, aber dennoch einen wesentlichen Einfluss auf unser Verhalten ausüben. Da alles, also auch die alltägliche Umgebung bewusst bildhaft wahrgenommen werden kann, versinken die Bildobjekte stärker in den Mustern des Alltags. Ihr Zeichen- und Signalcharakter verliert an magischer Kraft. Für den Menschen, der mit diesem Bildbewusstsein unterwegs ist, beginnen sich "die Löcher der Bilder" zu füllen, sie werden opak. Es lässt sich mit ihnen spielen.
213. Andererseits realisieren wir, dass wir mit unserem Verhalten die Welt ästhetisieren und es dazu kaum eine Rolle spielt, wo wir uns befinden. Der altertümliche Begriff "pittoresk", der eine bestimmte Umgebung als malenswert bezeichnet, wandert in eine Verhaltensoption und bezeichnet eine Sichtweise. Die aktuellen Trends fotografischer Arbeiten lenken den Blick auf urbane Nebenschauplätze, Einfahrten, Vorgärten und Betonabschränkungen. Auch die Bausünden der letzten Jahrzehnte werden ästhetisiert.
214. Die Gleichsetzung der Welt der Bilder mit der Welt der Kunst, respektive einer qualitativ bestimmten Teilmenge daraus, war naheliegend, ist aber nicht weiter sinnvoll. Aus heutiger Sicht ist diese Verknüpfung eine Reaktion auf die schöpferische Tätigkeit - nicht nur der Bildproduktion – als ein Erschaffen aus dem Nichts. Verständlich ist diese Interpretation, da der Bildentstehungsprozess im Gegensatz zum Satz, im Bild weniger gut ablesbar und nachvollziehbar ist. Die verbreitete und spontane Assoziation von Bild und Kunst gründet damit einerseits in der verbreiteten mangelnden gestalterischen Bildpraxis, dem "Anikonismus", andererseits im Kunstbegriff selber, der den Möglichkeitssinn anspricht. Die erste Verbindung gilt es zu durchbrechen, die zweite zu erfahren.
215. Im Aufbrechen der Bindung zwischen dem Bild- und dem Kunstbegriff lässt sich feststellen, dass weitere erkenntnistheoretische Fragen auftauchen. Die Beschreibung des Kunstwerks im Sinne einer Schöpfung aus dem Nichts, wie

es von vielen Philosophen oder Kunsttheoretikern vorgenommen wird, erweist sich als Kurzschluss. Der Produktionsprozess eines Kunstwerks lässt sich erleben, detailliert beobachten und präzise beschreiben. Er ist immer an eine hohe Medienkompetenz und Medienpraxis einerseits, andererseits an das Anbinden dieser Medienkompetenz an ein experimentelles, forschendes Verhalten innerhalb der eigenen Wahrnehmung und dem eigenen Urteilen gebunden. Im selben Sinn wie das Mysterium Kunstwerk aufbricht, zerfällt auch das Mysterium *Ding an sich* oder die *reine Vorstellung* als Elemente philosophischer Gebäude, denn viele von ihnen bauen auf dem Ästhetikbegriff, und damit auf dem Begriff der Wahrnehmung, der Perzeption auf.

216. „Jeder Mensch ist ein Künstler.“ (Joseph Beuys)

Die Wandlungen des Kunstbegriffes, die einerseits mit der Etablierung des Bildmediums Fotografie im vorletzten Jahrhundert und andererseits mit der Gleichsetzung von Kunst und Leben zu Beginn des letzten Jahrhunderts wesentliche Anstöße erhielt und eine Lösung des Kunstbegriffes vom Werk beinhaltet, ist ein der Lösung des Bildbegriffes vom Bildobjekt vergleichbarer Prozess. Die Klärung dieses Geschehens ermöglicht es, die Verknüpfung von Bild und Kunst unter differenzierten Bedingungen zu betrachten, und sie könnte die Rolle der Bildkompetenz in der Bildung neu definieren.

217. Bildmediengewohnte Menschen erfassen heute Bildinhalte in Sekundenbruchteilen. Filme arbeiten seit Jahrzehnten mit Bildlängen (Zeitraum zwischen zwei Schnitten) von Sekundenbruchteilen. So werden auch einzelne Bilder in den Print- wie elektronischen Medien spontan erfasst und inhaltlich erkannt. Dass Bilder in Sekundenbruchteilen wirken können, hat die Filmindustrie auch durch die heute verbotenen Werbebotschaften bewiesen, die während Filmsequenzen unzulässig projiziert wurden.

Die Erzeugung von Bildobjekten war aber bis zur Erfindung der Fotografie ein langwieriger Prozess, den man in der Renaissance deshalb "Erfindung" nannte. Die handwerklich – technische Leistung der Bilderzeugung und deren Über-

flutungskraft bildeten eine natürliche Verbindung und diese Arbeit wurde wie ein Wunder, ein Trick oder wie eine Zauberei angesehen.

218. Die Unterscheidung zwischen den "wertvollen" Bildern der Kunst und den "bildzerstörenden" Bildern der "Neuen Medien", wie es noch heute von Kunstwissenschaftlern wie Gottfried Boehm oder Hans Belting vorgenommen wird, konnte nie überzeugend begründet werden. Da auch heute diese Leistung der manuellen Bilderzeugung kein allgemeines Bildungsgut ist, hat sich der Mythos erhalten.

„Das Bild alter Art verlangt nach Deutung und Analyse. Es war mit einer semantischen Komplexität ausgestattet, welche im Gegenzug die semantische Energie unseres geistigen Blicks suchte.“ (Belting 2000, S. 278.)

„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 einzuebren vermöchte. Gelungene Simulation macht vom Bild freilich einen strikt ikonoklastischen gebrauch. Eine durchgängig ästhetisierte Welt wäre auch völlig kunstlos.“ (Boehm 2001, S. 12.)

219. Wer heute beruflich Bilder produziert, genießt und pflegt diesen Mythos aus Bequemlichkeit oder Eitelkeit oder empfindet ihn als seltsamen Anachronismus.

220. Begriffsbildung als Voraussetzung von Erkenntnisvorgängen basiert auf der Konstanz der wahrgenommenen und begriffenen Objekte oder Vorgänge. Die Konstanz des Objektes in unserem Wahrnehmungsfeld, die zum Beispiel darin besteht, dass ein Tisch aus den möglichen Blickwinkeln immer als derselbe Tisch erkannt wird, kann nicht einem einzelnen Sinn zugeordnet werden, sondern basiert auf dem Zusammenspiel aller Wahrnehmungsbereiche. Erst die physische Raumerfahrung verhilft dem Sehsinn zur räumlichen Wahrnehmung.

221. Die Begriffsbildung erschafft ein Gefäß der Möglichkeiten oder Variablen des Begriffenen. Das Wort im Sinne eines Ge-

fässes verlangt nach Bildern im Sinne von Möglichkeiten.

222. Wenn wir davon ausgehen, dass ein auf einem Bild dargestellter Baum und der wirkliche Baum vergleichbare, also empathisch ähnliche Reaktionen im Betrachter auslösen, dann liegt das Problem der Konventionalität nicht im Bildzeichen, sondern in unserer Wahrnehmung generell. Wir müssen davon ausgehen, dass das, was wir als Baum visuell wahrnehmen, für alle Menschen formale Übereinstimmung besitzt, sonst gäbe es Fotografie als ein Bildmedium nicht. Sie hätte keinen Erfolg gehabt. Was wir aber schlussendlich in diesem Baum für Werte und Bedeutungen für unser individuelles Leben erfahren, muss bis zu einem gewissen Grad durch unsere Erziehung, die gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen geformt, und damit konventionell geprägt sein.
223. Damit stellt sich die Frage der Konventionalität nicht an das Bild, sondern an unsere Wahrnehmung der Welt und die Frage lautet: Wieweit sind wir fähig, die im Raum wahrgenommenen Sachverhalte wie auch die in der Ikonik beschreibbaren bildlichen Darstellungen von Konventionen zu befreien?
224. Was die Kunst (auch im Sinne einer Konvention) bezweckt hat, ist ihr im Laufe von etwa 500 Jahren zumindest am Bild exemplarisch gelungen, nämlich die Konventionalität des Sehens erfahrbar zu machen und schrittweise aufzubrechen. Die Kunst hat damit erreicht und bewiesen, was ihr heute als Zweck zugeschrieben wird, nämlich Konventionen des Verhaltens erfahrbar zu machen und aufzubrechen.
225. So wie es möglich ist, alles situativ Wahrgenommene bildhaft zu verstehen und bildhaft darzustellen, also zum Beispiel in Form von Hell-Dunkel-, Farbtonwerten oder einer Formenkomposition zu sehen, ist die Verknüpfung einer Situation, eines Verhaltens oder eines Objektes mit dem Kunstbegriff ein rein kulturspezifischer, willkürlicher Akt (Pop-Art). Somit kann auch jedes Bildobjekt und jedes Bild wiederum in den Kunstkontext gestellt und entsprechend interpretiert werden. Es gibt aber keinen Grund mehr, diesen Akt der KunstdeklARATION auf Bilder zu beschränken.
226. Das Wunderbare, das dem Bild durch seine zauberhafte Entstehung anhaftet, da es scheinbar ausserhalb des Ursache-

Wirkungsgefüges ordinärer Sachverhalte entsteht, hat sich auf den Kunstbegriff übertragen. Dieser bezeichnet nun ebenfalls eine Möglichkeit des Verhaltens und der Sicht auf die Welt, die einen Sachverhalt, ein Objekt oder auch einen Popstar aus dem Ursache-Wirkungsgefüge hebt.

227. Die Aura des Kunstwerks, die noch von Walter Benjamin als eine an die Einmaligkeit und Unreproduzierbarkeit des manuell erschaffenen Gegenstandes gebundene Bedingung bezeichnet wurde, kann nun zur Wertschätzung des Augenblicks, der Situation oder des Prozesses überhaupt werden.

„Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks - sein einmaliges Dasein an einem Orte, an dem es sich befindet.“ (Benjamin 2011, II)

So enthebt nur schon der Entscheid, etwas ins Museum zu stellen, den Gegenstand seiner möglicherweise ursprünglich zugewiesenen Funktion und macht ihn zu einem Gegenstand der Kunst, wie dies von Marcel Duchamp zu Beginn des letzten Jahrhunderts praktiziert wurde. Kunstsituationen oder Kunstobjekte werden also möglicherweise Auslöser eines Kunstverhaltens, so wie ein Bildobjekt ein Bild auslösen kann.

228. Bis zu Beginn des 20ten Jahrhunderts zeigte sich eine Revolution in der Kunst durch Brüche von Traditionen der Malerei und eine Entwicklung der Darstellungsweise auf der Fläche



des Bildobjektes. Der Weg zur Abstraktion bedeutet eine Befreiung von der unwillkürlichen Identifikation des Netzhautreizes mit identifizierbaren, benennbaren Objekten. Seit mehr als hundert Jahren geschieht diese Revolution nicht mehr durch das Variieren der Objekte der Kunst, sondern durch ein Variieren des Verhaltens des Blicks.

229. In diesem Sinn bedeutet Kunst als Möglichkeit eine Option des Verhaltens und der Wahrnehmung, die als Möglichkeit etwas weiter führt als das Bild. Dadurch, dass sie einen Gegenstand oder eine Situation willkürlich mit einem neuen Wert belegen kann, durchbricht sie die Einbettung von Verhalten und Handlungen in konventionell wertende Muster. Kunst hat damit einen religiösen Status erhalten, denn sie erschafft und durchdringt umfassend Wirklichkeit.
230. Kunst ist vom Medium zur Botschaft geworden. Es häufen sich Aussagen, die die semantische Trennung von Medium und Botschaft in Frage stellen. Auch die markanten Aussagen von McLuhan werden aktualisiert und neu eingebettet.
„The medium is the message.“ (McLuhan 1997)
«Um etwas auszudrücken, braucht man einen Grund – der Ausdruck ist der Grund.» (erster Blogeintrag von Ai Weiwei)
„Action is system.“ (Talcott Parsons, Luhmann 2009)
„Kunst löst keine Probleme, die mit der Welt zu tun haben. Und zwar deshalb nicht, weil sie sich kontinuierlich ihre eigenen Probleme schafft, sich somit von der Wirklichkeit entfernt und überflüssigerweise selbst eine Art von Wirklichkeit erlangt.“ (Aldo Walker 1981)
231. Dasselbe, was mit dem Bild mit dem Spiel: „Bild auf – Bild zu!“, geschehen kann, geschieht mit dem Kunstbegriff und ermöglicht das Spiel: „Kunst ja – Kunst nein!“.
232. Die zeitgenössische Welt der Kunst und der Kunstmarkt haben mit dem Kunstbegriff nur insofern etwas zu tun, als dass die begriffliche Zuordnung als eine rein willkürliche erscheint. Die marktkonforme Zuordnung ist zu einem grossen Teil ökonomisch oder im weiterlebenden Mythos begründet. Die Werke der Gegenwartskunst lassen sich nur von aktiv tätigen Künstlern oder ausgebildeten Spezialisten als Kunstwerke in-

terpretieren, also einem von sehr heterogenen Assoziationen geprägten Begriff zuordnen. Oft braucht es dazu eine intensive Auseinandersetzung über den Kontext seiner Entstehung und Präsentation. Über eine gesellschaftliche Relevanz lässt sich systembedingt nichts aussagen.

233. Der Kunstmarkt wie die Kunsthochschulen haben kein Interesse daran, diesen Mythos zu zerstören, denn sie würden damit ihre herkömmliche Autorität und ökonomische Existenzgrundlage untergraben. Durch die Pflege des Mythos' oder die Ignoranz eines erweiterten Kunstbegriffes stellen sie sich jedoch selber in Frage.
234. Eine fortgesetzte Pflege der Verknüpfung Bild und Kunst an den Hochschulen und den anderen Bildungsinstitutionen zementiert den Mythos wie auch die sozialen und politischen Konventionen des Bildes wie der Kunst. Um den Kunstbegriff wirkungsvoll anwenden zu können, muss er von der bildnerischen und gestalterischen Ausbildung gelöst werden, denn er muss in allen Tätigkeiten und Disziplinen anwendbar und erkennbar werden. Kunst ist ein notwendiger Aspekt jeder forschenden und erst recht jeder erkenntnistheoretischen Tätigkeit. Kunst kann nicht die Disziplin einer einzelnen Hochschule sein.
235. Kunst als Verhaltensoption mit dem Bild als Verhaltensoption zu verbinden, kann als ein exemplarisches Training des Verlagerns von Werten betrachtet werden. Als wesentlicher Faktor der Bildung wäre dieses Training nicht nur Selbstzweck, sondern massgebende Grundlage für das unbelastete Beobachten und Forschen.
 Eine messbare, soziale oder gesellschaftliche Relevanz wird sich dabei kaum entwickeln lassen, denn die Kunstobjekte selber verschwinden in der Masse der Produkte der Kreativitätswirtschaft.
236. Ein System der Kunst, sofern es überhaupt sinnvoll ist von einem solchen zu sprechen, ist ein System ausserhalb der Logik oder Ikonik. Ebenso wie das Bild als Möglichkeit eine Bedingung für das Erfassen von Situationen und Beziehungen ist, ist Kunst als Möglichkeit eine Form des Denkens und Wahrnehmens, das konventionelle Kategorien und Muster

auflöst, und ist in diesem Sinn auch eine existenzielle Bedingung des forschenden Denkens.

237. Kunst findet heute auch in den Labors und Forschungsstätten der Konzerne und naturwissenschaftlichen Hochschulen statt, da Entdeckungen und Erfindungen in vielen Fällen auf dem Bruch von Denk- und Vorstellungskonventionen beruhen. Sie müssen aber, um überhaupt wahrgenommen zu werden, in einem politischen und ökonomischen Umfeld einen Bedarf zur Realisierung voraussetzen. Das Problem der "L'art pour l'art" wird sich in diesem Tätigkeitsfeld sicher auf neue Art erweisen.



DAS BIOLOGISCHE BILD, HANDLUNG UND VERLETZUNGEN

238. Die Lösung des Bildbegriffes vom Bildobjekt als materiellem Gegenstand ist nicht bloss das gedankliche Resultat einer Folge von Beobachtungen, sondern ein historischer und individuell erlebbarer Vorgang. Die Entwicklung der Bildpraxis und Bildtechnologie der letzten Jahrzehnte öffnet den Blick auf brisante Faktoren zum Verständnis des Bildes als Verhaltensoption.
239. Die seit zwei Jahrzehnten zunehmende Verbreitung des digitalen Bildes, der selbstverständliche, alltägliche Gebrauch des Handys und weiterer elektronischer Geräte, die wie Erweiterungen des Körpers getragen und verwendet werden, geben den Aussagen von McLuhan weiterhin Gewicht. Unser mediales Verhalten rückt das Medium und die mit ihm verwirklichte Präsenz der Person im Geflecht der mediatisierten Gesellschaft weiter in den Fokus, denn die Bilder und Botschaften bleiben immer dieselben. Man könnte vermuten, dass die wichtigsten Motive seit den pompejischen Wandmalereien identisch geblieben sind und sich höchstens regional von kulturellen, religiösen und politischen Strömungen zurückhalten und beeinflussen liessen. Dies verwirklicht sich in den Bereichen *Götter und andere Popstars oder Vorbilder, es betrifft die Familie, Familiengeschichte, Freunde und gesellschaftliche Anlässe, es gilt für Portraits und Gesichter, für Krieg, Tod und Verletzungen, für Naturphänomene, und reicht bis zu erotischen Spielen, bis zu Sex und Pornografie, und tritt natürlich in den entsprechenden Kombinationen und Mischformen auf.*
240. Es ist offensichtlich, dass die in den Medien verbreiteten Botschaften austauschbar sind, dass es nicht primär um diese als einzelne, einmalige Botschaften geht, sondern um den Anschluss an das grosse mediale Netzwerk des

gesellschaftlichen Seins und die Sicherung der aktiven und virtuellen Position.

Dass dies nicht nur das Bild betrifft, sondern auch das Akustische ist in den Momenten offensichtlich, in denen wir beobachten, wie wir in jedem Moment mit akustischen wie visuellen Medien verbunden sind.

„der tod ist der ursprung des bildes. Vielmehr des bildermachens. Die flucht vor ihm; der fluch, ihm ausgeliefert zu sein und die sehnsucht ihm in irgendeiner art und weise zu entgehen, ihn zu überlisten. So ist das bild(nis) eine vermeintliche list gegen den tod, indem das leben festgehalten wird – und der tod der anderen. Es sind stets die anderen, deren leichnam auf bildern sieht. Niemals der eigene aus dem leben gerissene leib, niemals der eigene tod. Der mag eine idee bedeuten. Dem blick hingegen bleibt er im allgemeinen verborgen. Unsichtbar, der eigene tod.“ (ingruber 2011, S. 17.)

241. Das digitale Bild ist nicht mehr gebunden an einen physischen Träger wie das Gemälde oder die analoge Fotografie. Es lässt sich aus seiner eigentlichen Heimat aufrufen, dem digitalen Speicher des Gerätes, der eine Analogie zum menschlichen Gedächtnis darstellt, und auf alle möglichen Oberflächen projizieren oder drucken. Das digitale Bildobjekt selber bildet damit eine Analogie zur Retina als transformierender Oberfläche, die ja wie der Sensor der Digitalkamera nicht eine subtraktive, sondern eine additive Farbmischung aus Helligkeitsunterschieden und Grundfarben erzeugt. Im Blick auf den Bildschirm schauen wir uns in den Hintergrund der eigenen Augen. Der glatte, flache und kühle Touchscreen wird zur Analogie des Gesichtes.
242. Weder durch die Retina als isoliertem Sensor noch mit dem digitalen Bild wird Materialität der Farbe oder eines Bildträgers spürbar. Damit wird eine Synchronisierung mit anderen Erfahrungsebenen noch weiter unterdrückt. Das digitale Bild entfernt das visuell Wahrgenommene einen Schritt weiter weg vom Berührten. Die Auftrennung der Sinnschichten schreitet voran.
243. Das digitale Bild führt uns den Bildreflex einerseits als biolo-

gischen und psychologischen Prozess vor. Es demonstriert ihn exemplarisch und initiiert diesen Schritt zur Lösung des Bildbegriffes vom Bildobjekt. Andererseits wird uns das eigene Verhalten und die Handlungen, die erst den Moment des Bildes ermöglichen und zu ihm führt sichtbar gemacht.

244. Die Gegenwart eines Bildes als Option des Verhaltens und seine mögliche Verknüpfung mit einem konkreten Bildobjekt demonstriert uns dessen Existenz als ein Schnitt durch eine Zeitkapsel. Die Gegenwart zieht die Vergangenheit wie einen Schweif hinter sich her und begründet darin die Art und Weise, wie wir mit unserer Sinneskonzeption umgehen, ob wir also ein Ding als Papier oder als Portrait wahrnehmen.
245. Die Behandlung der digitalen Bilder über einen Touchscreen, ihr Verschieben, Vergrössern oder Verzerren über die Berührung der Fläche des Bildes verstärkt eine Desynchronisierung der Sinneskonzeption. Da Bilder Verletzungen sind, können sie wie Waffen wirken.

„Ein gutes Bild ist wie ein virales Geschoss. Es dringt mit hoher Geschwindigkeit in den Betrachter ein, breitet sich dort aus, mutiert, und schafft ein neues Bewusstsein.“
(Roger Ballen, Fotograf, DRS 2, 2012)

246. Wir können unsere Finger auf das Bild eines Kriessopfers legen und empfinden die glatte, kühle Fläche des Glases, nicht der Gedärme und der offenen Wunde. Der Künstler Thomas Hirschhorn hat in seiner Installation "Crystal of Resistance" an der Biennale 2011 in Venedig diese schizophrene Situation auf penetrante und eindruckliche Art demonstriert. Auf den bewegten Bildern eines ganzen Gerüsts voller Monitore haben ununterbrochen die gefilmten Finger des Betrachters Bilder von Verletzungen und Kriegssituationen herumgeschoben und immer wieder Details vergrössert. Es wird zu einem Klicken und Zappen in Verletzungen.
247. Die permanente Präsenz des elektronischen Bildes am Bildschirm jedes Gerätes und die permanente Verfügbarkeit aller dieser Geräte bedeutet eine Angleichung des Bildes an die visuelle Umwelt. Das stundenlange Sitzen vor der Bild- und klangproduzierenden Maschine auf YouTube, Fa-

cebook, dem Computerspiel und den ununterbrochen neu lancierten Tools zertrümmert unwiderruflich die Einheit der Sinneskonzeption. Diese Wirklichkeitserfahrung löst sich auf. Das Visuelle wie das Akustische sind Parallelwelten, eigene Wirklichkeiten, die neu zu synchronisieren sind.

248. Über die Folgen dieser Auflösung kann zurzeit nur spekuliert werden. Eine wahrscheinliche Auswirkung ist einerseits ein Opakwerden der visuellen Umwelt. Ihre Verletzbarkeit wird nicht mehr wahrnehmbar, da ihre Verletzbarkeit permanent ritualisiert und präsent ist.
249. Die permanente Anforderung an Empathie beginnt ihre Möglichkeit auszulöschen. Andererseits öffnet die Verfügbarkeit der Bilder ein immenses Feld an Spielmöglichkeiten mit dem "Wirklichen".
250. Jedes Bild ist eine Verletzung. Die oben gemachte Feststellung, dass Bilder Löcher in unserer Umgebung sind, gilt in einem verstärkten Sinn.
251. Bilder sind Verletzungen, die sich der Betrachter über die Bildobjekte zufügt, die vom Bildproduzenten bewusst als potenzielle Verletzungen in die Welt gesetzt werden.
252. Die Erfahrung des Bildes als eine Verletzung der Oberfläche der sichtbaren Welt machen einerseits verständlich, warum ein Bedarf da ist nach "Schönheit" im Bild. Das "schöne Bild" scheint diese Verletzung rückgängig zu machen. Es überspielt die Wunde mit einem heilenden Muster. Die Haut eines schönen, gestickten Tuches liegt über der Verletzbarkeit. Nur wer dieses Muster entschlüsseln kann, erkennt hinter dem Kitsch die Wunde, erlebt auch hinter der Schönheit das Verletzte und versteht und erträgt damit auch Bilder, die nicht schön sind.
253. Andererseits ist es verständlich, dass die Unverletzbarkeit der realen Umwelt real oder virtuell verletzt werden will, denn wer hat schon die Möglichkeit in der realen Welt gestaltend einzugreifen. Wir sind den Medien in der Öffentlichkeit hilflos ausgesetzt und können, wenn wir nicht politische oder ökonomische Macht haben, nur mittels Vandalismus eingreifen.



254. «Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit.» (Wittgenstein, 4.01)
Das Verhältnis zwischen Sprache und Bild wurde im "Tractatus logico-philosophicus" von Wittgenstein in knappen Sätzen beschrieben. Abgesehen von historisch bedingten, begrifflichen Unklarheiten zum Beispiel bezüglich der Begriffe Vergleichbarkeit und Ähnlichkeit, erscheinen viele der Aussagen radikal einfach und verständlich. Eine der zentralsten Aussagen besteht in einer Identität von Satz und Bild. Worte und Satzteile stellen im Satz ein Beziehungsgefüge her, das als Bild verstanden werden kann, als ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz kann nicht nur als ein solches verstanden werden, er wird als ein solches erfahren. Die Aussage Wittgensteins stellt eine Beziehung zwischen Sprache, Bild und Wirklichkeit her. Sie bildet ein komplexes Modell. Gleichzeitig baut das Modell das Problemfeld der Objektivitätsspaltung auf, da in ihm zwischen Sprache, Bild und Wirklichkeit unterschieden wird und Sprache als etwas aufgefasst wird, das ausserhalb der Wirklichkeit liegt.
255. Mit der Unterscheidung einerseits und der Vergleichbarkeit andererseits werden Satz und Bild im Sinne der Unterscheidbarkeit von Logik und Ikonik beschrieben, wie es zu Beginn dieses Textes vorgenommen wurde.
256. Bild und Wort scheinen im ersten Moment einfach unterscheidbar. Diese Unterscheidung kann als eine kategoriale betrachtet werden, bei der es keine Übergänge oder Zwischenstufen gibt. Dies gelingt aber nur im Fokus auf die Produkte und kann in den Sinnschichten Akustik (Ohr) und Visuellem (Auge) festgemacht werden. Das Wort wird als chronologische Abfolge seines akustischen Entstehens und Vergehens erfahren, das Bild im Erfahren eines situativen Figur-Grundverhältnisses. Beide Erkenntnismuster beruhen auf einer Auffälligkeit des Verhaltens, einem Fehler in der Synchronizität der Sinnschichten, der nutzbar gemacht und als Sprache verwendet wird.

Der Begriff der Synchronizität wurde ursprünglich von C. G. Jung geprägt, von ihm aber in einem anderen Zusammenhang verwendet. Das von ihm verwendete Modell entspricht jedoch im Sinne einer Visualisierung den hier formulierten Gedanken zur Unterscheidung von Wort und Bild.

257. Das akustische Zeichen kann als ein Muster der Veränderungen und das visuelle Zeichen als eines der Unterscheidung betrachtet werden. Saussure hat das akustische Zeichen als ein lineares bezeichnet. Er hat die Sprache nicht als ein System verstanden, das bestimmte Lautfolgen, also Worte mit Werten belegt, sondern die Werte entstehen laut Saussure durch Veränderungen und Rhythmen, also ausschliesslich in einem zeitlichen Geschehen.

258. Sobald jedoch diese zwei Systeme in ihrer prozessualen Struktur im menschlichen Verhalten erfasst werden, also im konkreten Erleben und Wahrnehmen von Sprache oder Bild, verliert die Unterscheidung an Eindeutigkeit. Die spezifischen Muster können nur als Tendenzen oder Richtungen, nicht aber als Oppositionen verstanden werden, denn das Bild kommt nicht ohne chronologische Unterscheidung und das Wort kommt nicht ohne situatives Wahrnehmen aus. Situatives wie chronologisches Wahrnehmen und Artikulieren sind wie Raum und Zeit nicht als voneinander gelöste Systeme vorstellbar.

„Es ist immer verkehrt, Raum und Zeit gegeneinander auszuspielen, die in jedem kulturellen Element miteinander verflochten sind – eine ebenso triviale wie robuste Wahrheit. In welcher Variante auch immer: Kultur ist ein Chronotopos.“ (Böhme, in Günzel 2009, S. 191.)

259. Wort und Bild sind ineinander verschränkt.



260. Im Entstehen von Wort wie Bild verschränken sich Form und Inhalt. Es ist nicht so, dass man einen Satz zuerst fertigen denkt und ihn dann spricht, sondern die Sätze entstehen aus einem rhythmischen Verschränken der Motive und der Formerfahrung. In dieser Formerfahrung gibt es noch keine Unterscheidung zwischen Chronologischem, das dem Wort entspricht und Situativem, das dem Bild entspricht.

261. Auch das entstehende Bild ist nicht vor seinem Entstehen mental konstruiert worden, sondern es entsteht in einem Entwurfsprozess, bei dem Chronologisches nicht von Situativem getrennt ist.

262. Das fotografische Bild scheint über dieses Prozessuale hinwegzutäuschen, da mit ihm eine höchst komplexe und detailreiche Komposition in Sekundenbruchteilen, also scheinbar zeitunabhängig und situativ entstehen kann. Wer aber den gesamten Vorgang von der Kaufentscheidung der Kamera, der Vorbereitung eines Shootings bis zur Auswahl eines Bildes aus einer digitalen Sammlung von tausenden von Bilddaten, das Layout wie den Druck und die Form der Präsentation einbezieht, muss erfahren, dass der Moment der Fotografie innerhalb des Vorganges selber zu einem relativ unbedeutenden Augenblick wird.

263. Bild und Wort verlangen immer nach ihrer medialen Ergänzung und Erweiterung. Das Bild verlangt nach Erklärungen und Bezeichnungen, Das Wort will zum Bild werden, um Wirkung entfalten zu können. McLuhan's Aussage stimmt also auch in diesem engen Feld, das besagt, dass der Inhalt eines Mediums immer zuerst ein anderes Medium ist.

264. Das Problem vieler Theorien ist, dass sie aus einer Aussenschau auf die Produkte sehen, die dann analysierbar und in Zeichenaspekte trennbar sind. Aus dieser vermeintlich objektiven Aussensicht lässt sich nichts über den Vorgang sagen. Der sprachliche wie bildliche Prozess muss im mystischen Dunkel bleiben.

„Zunächst ist der Gestaltungsvorgang in sich komplex und relativ unzugänglich; er lässt sich experimentell in nur geringem Ausmass aufhellen, denn es ist äusserst fraglich, ob echte gestalterische Leistungen unter plan-

mässig gesetzten und variierten Bedingungen überhaupt erreichbar sind.“ (Mühle 1967, S. 3.)

265. Die Bildforschung und damit auch die Bild- wie Kunsttheorien befinden sich in einer eigentlichen Objektivitätsspaltung, denn sie vertrauen in ihrer Empirik dem visuell Wahrgenommenen, indem sie Produkte beschreiben, vergleichen und katalogisieren, aber sie misstrauen dem Prozess der visuellen Wahrnehmung selber, der in sich nicht unterscheidbar ist zwischen Bildproduktion, Bildwahrnehmung und natürlicher Wahrnehmung.
266. Die Frage, ob die Verhaltensauffälligkeit die Ursache für Sprache ist oder die Sprache diesen Fehler erzeugt, kann nicht beantwortet werden, denn die Frage setzt Kausalität voraus, und das Erlebnis von Kausalität entsteht als Folge eines sprachlichen Verhaltensmusters, das, wie zuvor beschrieben, nicht die einzig mögliche Erkenntnisform ist.
„Formal gesehen, ist Kausalität ein Schema der Weltbeobachtung.“ (Luhmann 2009, S. 94.)
267. Wenn nun die Betrachtung des Zeichens im Verhalten ihren begrifflichen Grund sucht, nicht im konkreten, sicht- oder hörbaren Einzelfall, auch nicht in einem abstrakten gemeinsamen Nenner aller möglichen Einzelfälle, gelingt die dualistische Unterscheidung zwischen Wort und Bild im Sinne einer Aufspaltung des Verhaltens in zwei entgegengesetzte, kategorisch unterschiedene Muster nicht mehr so eindeutig. Es werden Abhängigkeiten, Überlagerungen oder Übergangszonen sichtbar. Die kategorische Unterscheidung erzeugt den Eindruck, als wolle man mit einer Hand klatschen.
268. Das Wort bildet als akustisches Symptom einer Aktivität eine Anweisung für ein Verhalten. Als erstes löst das Wahrnehmen dieses Symptoms den Nachvollzug der physischen Ursache aus. Wir formen im Hören das Wort nach. Wenn wir lesende Menschen beobachten, erkennen wir häufig, dass die Sprache mit fast unmerklichen Lippen- und Mundbewegungen nachgeformt wird. Zu Beginn der Alphabetisierung konnten die Menschen einen gelesenen Text nicht erfassen, ohne ihn sich selber laut vorzulesen. Dieses Formen der Worte besteht nicht in einer Anhäu-

fung und einem Aneinanderreihen von isolierten Werten oder Funktionen, wie es in der Mathematik oder den Programmiersprachen möglich ist, sondern im Verändern von Kräften und Reizen, die den Organismus steuern und die Bedeutungen "herausschleudern". Die Worte schütteln uns durch. Dieser sprachliche Bildproduktionsrhythmus weckt Synchronizität mit Bildern schon erfahrener Situationen, mit dem Vokabular der Akte. In uns entstehen Assoziationen und damit die wirksamen Begriffe, die sich im Laufe der Erfahrungen mit den Worten zusammen entwickelt und eingelebt haben. Das Wort wird verstanden, wenn in uns Vorstellungen - wie Saussure sagt -, also Bilder entstehen, denn die Bilder vermitteln uns die Situationen oder Gestalten, die mit dem Wort gemeint werden. Das Wort ist ein Bildträger, dessen Funktion auf einem Medien- oder Sinnwechsel gründet. Das akustische Symptom des Wortes hat mit dem Bild keine Ähnlichkeit, nichts gemeinsam ausser der Konvention der gesellschaftlich entwickelten Bedeutung. Es gibt keine Ähnlichkeit, sondern es geschieht eine künstliche Synchronisierung zwischen linearem-chronologischem und situationalem Erleben.

269. In philosophischen Gebäuden wurde immer wieder versucht, dieses spiegelnde, metaphorische Element der Sprache auszuschalten. Wenn man es aber ausschaltet, muss man auf Erkenntnis als Möglichkeit verzichten und sich auf sprachliche Aussagen in Form von Anweisungen beschränken.

„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 1987, S. 22)

270. Der Verzicht von Bildern in der Sprache bedeutet eine Reduktion der Sprache auf Anweisungen, die schlussendlich aber nur sinnvoll sind, wenn sie etwas auslösen oder steu-

ern, also beispielsweise ein menschliches Verhalten oder eine Maschine. Wenn sich dieses menschliche oder maschinelle Verhalten nicht wieder in irgendeiner Form in einer Situation niederschlägt, also wieder modellhaft und bildhaft erfahrbar ist, gleicht es einem Drehen an Ort. Das Problem kann mit dem Schreiten verglichen werden. Wenn wir nicht bereit sind, beide Füße zum Schreiten zu verwenden und einen blockieren, drehen wir uns im Kreis.

271. Die Erfahrung des akustischen Erlebnisses als ein Symptom- und Ursache-Wirkungsgefüge macht es plausibel, dass sprachliche Aussagen eher als Bilder dazu prädestiniert sind, Kausalität zu vermitteln, da Sprache nie gleichzeitig und situativ sondern chronologisch abläuft.
272. Der Sprechende erlebt sich selber als Ursache, als Subjekt der erzeugten Rede, die er als Botschaft, als Geste oder Waffe verwenden kann, jedenfalls als ein erzeugtes Objekt, das wiederum auf ein anderes Subjekt einwirkt.
„Darum kann man sagen, dass Sprache mein Subjekt-Sein wirklicher macht, nicht nur für mein Vis-à-vis im Gespräch, sondern auch für mich selbst.“ (Berger, Luckmann 2010, S. 40)
273. Wenn ich in der Früchteabteilung der Frischprodukte im Lebensmittelgeschäft das Wort "Äpfel" lese, wandelt sich die visuelle, typografische Figur in die akustische Spur der Rede und weckt die dazu gehörende Vorstellung. Saussure hat die Linearität als Merkmal der Rede festgestellt und das Akustische als Lautbild bezeichnet. Ein Lautbild ist jedoch nicht ein Bild, sondern eine lineare, chronologische Figur, also eine Spur. Im Begriff "Lautbild" ist ein innerer Widerspruch vorhanden, denn nur das, was Saussure als Vorstellung im Sinne des Gegenstücks zu Lautbild bezeichnet, kann als Bild verstanden werden.
274. Die Lautfolge "Ä-p-f-e-l" wird in meinem Mundraum mit der Zunge nachgebildet, ohne dass ich das bewusst wahrnehme, zumindest die dazu befähigten Hirnregionen zeigen dies an. Die jedoch von Saussure vorgenommene prinzipielle Trennung zwischen gehörter physischer Lautfolge und psychischem Lautbild als sprachlichem Erlebnis erscheint

als ein künstliches System, denn es gibt nichts Wahrnehmbares, dass nicht in irgendeiner Form als physisch messbare Aktivität vorhanden ist.

275. Da diese akustische Figur im Hörer oder Leser selber erzeugt wird, erschaffen wir das Äpfelerlebnis über eine Rückverwandlung des akustischen Signals in ein Bild. Das Bild des so entstehenden Apfels ist verbunden mit meinen sinnlichen Äpfelerfahrungen und das Wasser wird in meinem Mund zusammenlaufen.
„Das sprachliche Zeichen vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild (image acoustique)“. (Saussure 1967, S. 77)
276. Die einseitige Linearität des Akustischen im Sinne einer Abfolge von Lauten, die Veränderungen unterworfen sind, löst sich teilweise auf, wenn wir realisieren, dass auch am Ende eines Wortes sein Beginn noch präsent ist. Auch ein Satz kann nur Sinn entwickeln, wenn an seinem Ende sein Ganzes noch gegenwärtig ist. Die Erinnerungsleistung verwandelt das Lineare in einen Eindruck von Gegenwart. Mehreres ist gegenwärtig, also doch ein "Lautbild", ein Widerspruch, auf den aber unsere Sprache aufbaut.
277. Das kleinstmögliche Bild ist die Figur-Grundsituation als Grundbaustein von Wahrnehmen und Erkennen. Da es keine Figur ohne Grund gibt, ist das Bildhafte latent vorhanden. Es scheint sich nur im Moment des Sprachlichen aufzulösen, also im Moment der chronologischen Figur und Abfolge.
278. Der sogenannte "unmarked Space", ein vom Systemtheoretiker Spencer-Brown geprägter Begriff für den in einer Unterscheidung wegfallenden Teil, ist nicht gleich Null, sondern er fällt zum Grund, in dem das bezeichnete Motiv erscheint.
„Was ein Ding ist, und was es nicht ist, sind, in der Form, identisch gleich.“ (Brown 1999, S. ix)
279. Produktive Bilderkenntnis als eine nicht-alltägliche Leistung bedeutet, den Aufmerksamkeitsfokus vom unwillkürlichen Figur - Grundverhältnis lösen zu können, um bewusst und gezielt weitere Figur - Grundverhältnisse zu erkunden, oder die Verhältnisse im Wahrnehmungsvorgang selber zu erkunden.

280. Als Verhältnisse des Wahrnehmungsvorganges selber können zum Beispiel das Nachbild als Komplementäreffekt, die Nachbewegungseffekte beispielsweise beim langen Betrachten eines Wasserfalls, konturverstärkende Effekte und Grenzeffekte beim exakten Naturstudium beobachtet und beschrieben werden.
281. Als Beispiel eines Figur-Grundverhältnisses kann das "Schwarze Quadrat" von Kasimir Malewitsch betrachtet werden. Dieses Gemälde ist die radikalste Form eines Figur-Grundverhältnisses, vergleichbar mit den Gemälden von Rothko, und damit ein geschlossenes System. Demgegenüber können rein monochrome Gemälde wie die blauen Flächen von Klein oder die lackierten Flächen von Adrian Schiess mit dem Titel "flache Arbeiten" ein Figur-Grundverhältnis nicht befriedigend erfüllen, darum werden sie selber als farbige Objekte und damit als Figuren in der musealen Umgebung wahrgenommen. Es entsteht eine installative Situation, die wiederum Figur-Grundcharakter hat, aber durch das Eingreifen in den Raum des Betrachters diesen einzu-beziehen versucht.
282. Das Schwarze Quadrat von Malewitsch kann exemplarisch als visueller Begriff erlebt werden. Es ist möglich, die schwarze, beinahe quadratische Fläche als Frontseite eines Würfels, als schwarzes Quadrat, als dunkle Wand eines Innenraumes, als schwarzer Bühnenhintergrund - ein Beispiel davon hat Malewitsch skizziert - und vieles mehr zu erfahren. Dies kann als Beispiel eines Figur-Grund-Verhältnisses im Sinne eines visuellen Begriffs verstanden werden, vergleichbar mit einem sprachlichen Begriff, der auch als Gefäß verschiedenster Füllungen verstanden werden kann.
283. Das schwarze Quadrat Malewitschs kann im Bildhaften verglichen werden mit der Radikalität von Wittgensteins philosophischen Traktaten, zumindest deren letzten Satz.
„Wovon man nicht sprechen kann, darüber soll man schweigen.“ (Wittgenstein 1918)
284. Es ist bemerkenswert, dass weder Malewitsch noch Wittgenstein aufgehört haben zu malen oder zu philosophieren. Malewitsch entwickelte in seiner Malerei figürliche und bäu-

erliche Motive, Wittgenstein eine weniger vereinfachende beschreibende Sprache.

285. Der Rahmen eines solchen Gemäldes ist der Rand der Welt und eine Metapher für den Rand des Erfahrungshorizontes. Alles, was ausserhalb dieses Rahmens ist, hat für dieses abgeschlossene System keine Bedeutung, ist inexistent. Dieses Denkmodell des "trautes Heimes" oder "Geviertes" im Sinne eines romantischen Weltbildes erscheint für aktuelle Denkmodelle nicht mehr zulässig, darum geraten wir möglicherweise in eine neue Form des Ikonoklasmus.
286. Der Begriff "Würfel" bezeichnet eine Figur. Diese Figur ist definiert als ein von sechs Quadraten abgegrenztes Volumen und ist ein geometrisch definierter Raum. Ein Raum ist aber nicht vorstellbar ohne seine Umgebung, also den Umraum. Somit wäre es schlussendlich unwesentlich, ob man sich den Würfel als Körper oder Leerraum vorstellt, denn der Begriff "innen" kann nicht ohne den Begriff "ausser" existieren. Ein Körper ist per definitionem etwas, das sich von etwas Anderem, durch ein Innen vom Ausser unterscheidet.
287. Wir ergänzen jede Figur zwingend durch den sie umgebenden Raum. Die "reine" Figur oder der "reine" Gedanke, wie sie in philosophischen Gebäuden postuliert werden, sind Projektionen, die einen Schritt über das Ziel hinausschies-



sen. Sie sind weder denk- noch vorstellbar, sie sind Anker, die wir im Nichts zu platzieren versuchen, um unsere eigene Position zu festigen.

288. Schon der Begriff "Würfel" ist ein latenter Satz, denn sobald wir uns einen Würfel in der Vorstellung erschaffen, hat dieser eine bestimmte Grösse vor unserem inneren Auge. Er nimmt sofort Bezug zu unseren Erfahrungen geometrischer Körper. Er nimmt auch Bezug zu unserem realen Körper, denn wir stellen ihn uns schwebend und üblicherweise vor uns und nicht hinter uns vor. Sobald wir uns dieser Bedingung als Möglichkeit bewusst sind, können wir uns den Würfel in der Vorstellung auch in jeder anderen Position in Bezug zu unserem Körper vorstellen. Wenn wir ein räumliches Vorstellungsvermögen oder Erfahrung in 3D-Konstruktionen haben, können wir den Würfel vor uns drehen und rotieren lassen, wir können ihn in der Vorstellung beleuchten oder nur aus Konturen konstruieren. Der so vorgestellte Würfel steht in einem ganz bestimmten Verhältnis zu uns als seinen Produzenten. Er ist damit eine Figur in einem Feld.
289. So wie ein einzelnes Wort unwillkürlich zum Satz ergänzt wird, ergänzt sich jede Figur zu einem Bild.
290. Bild und Satz sind bezüglich ihrer Grundkonstellation äquivalent. So kann man sagen, dass die von Wittgenstein genannten Tatsachen, aus denen sich die Welt zusammensetzt, nichts anderes als Bilder sind.
291. Es ist eine Tatsache, dass vor mir auf dem Tisch eine Petflasche mit Wasser steht. Diese Flasche erscheint vor dem Hintergrund des Tisches und der weiteren Umgebung. Nicht die Petflasche ist die Tatsache, sondern ihre Erscheinung vor dem Hintergrund, dem räumlichen wie dem zeitlichen, denn ich habe sie auf den Tisch gestellt und werde sie nun leertrinken. Nun haben sich verschiedene Tatsachen ineinander verschränkt. Ein kleiner Einblick in ein Tatsachengeflecht hat sich aufgetan.
292. Ein Satz kann nur verstanden werden, wenn von Anfang an das Ende vorgedacht und als Potenz zumindest vorhanden ist. An seinem Ende muss sein Beginn noch präsent sein, so dass er im Verstehen eine Prägung bewirkt. Die Prägung

des Satzes ist eine situative, nicht eine kausale, obwohl der Sinn und die Richtung Kausalität bezwecken können.

293. Für Kausalität oder Aussagen zu wahr oder falsch werden mehrere Sätze, also mehrere Prägungen oder Bilder verlangt. Die Logik beschreibt das Verhalten von Sätzen, respektive Bildern untereinander, nicht die Binnenstruktur des Satzes und auch nicht die Binnenstruktur des Bildes.

„Alle Kommunikationsmodelle der westlichen Wissenschaften sind - wie das Modell Sender - Kanal - Empfänger von Shannon und Weaver - linear, sequentiell und logisch. Diese Denkweise reflektiert die Betonung eines Denkens in Kausalitäten, welches das Spätmittelalter der griechischen Gedankenwelt entliehen hatte. Moderne wissenschaftliche Theorien abstrahieren die Figur vom Grund. Für den Gebrauch im elektrischen Zeitalter ist aber ein an der rechten Hemisphäre des Grosshirns orientiertes Kommunikationsmodell erforderlich, um den „schlagartig-alles-auf-einmal“ Charakter der Informationen darzustellen, die sich mit Lichtgeschwindigkeit bewegen.“ (Luhan 1995, S. 25.)

Analytische oder definitorische Aussagen wie zum Beispiel „Ich denke, also bin ich“, sind Prägungen, die sich selber auflösen, denn das „also bin ich“ ist schon im „ich denke“ enthalten. Der Satz „Ein Würfel ist ein geometrischer Körper, der durch sechs gleich grosse, quadratische Flächen begrenzt ist“, ist eine definitorische Aussage, die nichts sagt, was nicht schon im Begriff des Würfels enthalten ist. Nur für den, der den Begriff Würfel nicht kennt, ist der Satz eine sinnvolle Aussage. Er ist dann nicht anderes als eine Verhaltensanleitung oder Anweisung im Sinne einer Wertzuweisung. Diese Wertzuweisung kann aber nur funktionieren, wenn der Würfel in der Vorstellung aus diesen sechs Quadraten gebildet wird, wenn er also "gebildet" wird.

294. Die Logik, so wie sie ganz allgemein verstanden wird, ist ein zu grobes Werkzeug, das Bild zu erschliessen, denn es braucht mehrere Bilder oder Sätze, um sich logisch zu verhalten.

295. Die bis jetzt beschriebenen Beobachtungen und vorgenommenen Schlussfolgerungen führen zur Vermutung, dass sich im Feld der Bildpraxis und Bildtheorie ein "blinder Fleck" oder eine "dunkle Kammer" gebildet haben, metaphorisch dargestellt im "Schwarzen Quadrat" von Malewitsch. Dieser Prozess kumuliert in der Trennung von Bild- und Kunstbegriff.

296. Die Bild- und Kunsttheorien produzieren offensichtliche Fehler, wie auch schon festgestellt (Goodman und Eco) oder scheitern beim Versuch, das Bild begrifflich zu erfassen. Beschreibungen dieser „Blackbox“ finden sich in diversen Kunst- oder Bildtheorien. Im Briefwechsel der beiden Kunsttheoretiker Boehm und Mitchell über ihre Ausflüge in den "Dschungel des Bildes" erhält diese akademische Situation eine seltsame Komik.

«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.» (Boehm in Belting 2007, S. 28)

297. Die Aussagen von Renaissancekünstlern wie Vasari oder Alberti zeugen von einer starken Verschränkung zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Denken, da diese in ihrem Alltag im Produktions- und Gestaltungsprozess standen, und aus diesem heraus eine forschende Tätigkeit entwickelten. Die Mystifizierung und Einkapselung der Kunst und des Bildes bis zur Erfahrung des sich heute abzeichnenden Bruchs zwischen Bildtheorie und Bildpraxis begann in dieser für heute erkennbaren Form mit der Akademisierung und Aufsplitterung der Fachgebiete. Diese Isolierung produziert eine wiederholte Pendelbewegung in der Bild- und Kunsttheorie wie in den Bildungskonzepten, die zwischen einem zu grossen oder zu geringen Respekt

vor dem Bild, respektive vor der Kreativität als eigentlich normalstem menschlichem Verhalten schwankten. Diese Hin- und Her-Bewegung wird bei der Lektüre der Geschichte des Kunst- und Zeichenunterrichtes von Wolfgang Legler deutlich (Legler 2011).

298. Die Gründe für den blinden Fleck der Theorien wird erkennbar in einer Analyse der Entwicklung der bildenden Kunst der letzten 500 Jahre, in der zwei aufeinanderfolgende, für diesen Aspekt zentrale Vorgänge zu beobachten sind. Zum einen geschah eine sprunghafte Zunahme des Interesses und der Fähigkeit der Spezialisten zur naturgetreuen bildlichen Darstellung, in der sich das Bild als etwas Fremdes, Wunderbares und darum auch Zwiespältiges von der Alltagserfahrung des Menschen abkapselte. Gleichzeitig wurde es von den Wissenschaften als Medium genutzt und als Gegenstand und Zeichen analysiert. Die Bilder wurden zwar verwendet, aber weder der Entstehungsprozess noch der Wahrnehmungsprozess wurden Allgemeingut, da sie niemand erklären wollte oder konnte. Bis heute wird weder an den Kunsthochschulen noch in der Lehrerbildung eine Bildkompetenz, in der dieser Zugang geschult und gesichert wird, als nötig erachtet. Im zweiten Prozess wurde dieses Bild in der Abstraktion wiederum dekonstruiert. Die unwillkürliche Mustererkennung wurde zerstört und auf den Wahrnehmungsprozess zurückgeführt, denn nicht nur in der Kunst sondern auch in den Wissenschaften wurde erkannt, dass der Dualismus das Resultat einer Projektion ist, dass das Bild als etwas Festes da draussen gar nicht existiert, sondern wie alle anderen Modelle der Welt eine angreifbare Projektion ist.

299. In der klassisch-modernen künstlerischen Ausbildung wurden diese zwei Prozesse schon fast im Sinne einer Initiation meistens provoziert und begleitet. Sogar Künstler wie Pollock und Krashner, Warhol oder andere Künstler der Abstrakten Kunst, der Pop-Art, der Land- und Minimal-Art haben diese Prozesse durchgemacht. Bis in die 80er- und 90er-Jahre wurden viele, die eine akademische Kunstausbildung machten, so auch die BG-Lehrerinnen und Lehrer

an der Schule für Gestaltung in Zürich mit der Forderung konfrontiert, einerseits ein genaues Naturstudium zu üben, also sozusagen der Konvention des Naturalismus gerecht zu werden, andererseits den reinen Naturalismus zugunsten einer Auflösung des Räumlichen in der Bildfläche als eine Dekonstruktion des Gegenstandes zu erfahren, wahrzunehmen und gestalterisch anzugehen.

300. Dem historischen Kumulationspunkt zwischen Naturalismus und Abstraktion, also der Dekonstruktion des festen, perspektivischen Raumes und der Objektdarstellung, bilden die in Flecken aufgelösten Gemälde Cezannes oder die Malerei Max Gublers, die zum reinen Farberlebnis verweisen, dem Pointillismus Seurats, der auf den Pixel des digitalen Bildes verweist und der Auflösung im Strich bei Van Gogh, Kokoschka und anderen Expressionisten, deren Modus zum Actionpainting und anderen gestischen Artikulationsformen verweisen. Dekonstruktion meint in diesem Zusammenhang, dass sich auch die etablierten Modelle und Methoden zugunsten von situationsspezifischen Zugängen der Gestaltung und Interpretation auflösen, und dass sich im Wahrnehmungs- und Interpretationsprozess alles als Text verstehen lässt.
301. Die Explosion und Gleichzeitigkeit der Stile dekonstruiert auch das Modell einer Chronologie, also einer logischen Entwicklung der Stile. Der Begriff der Avantgarde ist berechtigterweise obsolet geworden. Die Begriffe Gegenwartskunst oder "Contemporary Art" versuchen nur, den Avantgardebegriff herüberzuretten.
302. Die Initiation des Einzelnen fundiert im schrittweisen, systematischen und zwingend praktischen Nachvollzug der Bildkonstruktion und deren Dekonstruktion und Auflösung in einer individuell weitergeführten und entwickelten Bildwelt. Es geschieht ein Aufreissen der Verschränkung von Raum und Zeit und von Wort und Bild.
303. In der Fähigkeit, mehrere Orte im Gesichtsfeld gleichzeitig wahrzunehmen und zu vergleichen, eine Voraussetzung der Malerei seit der Renaissance und in der gleichwertigen Behandlung von Farbflecken in der Malerei Cezannes gip-

felt, geschieht eine Auflösung des chronologischen Fokussierens und Wanderns im Bildraum.

304. Eine daraus folgende Erkenntnis besteht darin, dass das Bild immer gemacht ist. Es ist das verkäufliche Resultat eines Prozesses, der nur von dem abgelesen werden kann, der das Initiationsritual hinter sich hat. Kaum eine Theorie richtet den Fokus auf genau diesen Prozess, da er nur im Machen selber erfahrbar ist.
305. Die Entmystifizierung des Themas und Lösung dieses Konfliktes ist banal einfach aber trotzdem vorerst idealistisch. Sie kann nur darin bestehen, dass praktische, bildnerische Bildung so selbstverständlich und seriös vermittelt wird wie Sprachkompetenz. In der Vermittlung von Sprachkompetenz ist die Verschränkung von eigener sprachlicher Artikulation mit Sprachtheorie selbstverständlich. Das Fehlen eines Selbstverständnisses und der geforderten Interdisziplinarität ist nicht nur ein Problem der Theorien, sondern sie äussert sich darin, dass die gestalterische Praxis dort, wo sie gefördert aber auch gelenkt werden muss, in der Erziehung und schulischen Bildung, immer den Theorien und Ideologien hinterher läuft. Diese Theorien wurden aber höchst selten interdisziplinär zwischen natur- und sozialwissenschaftlichen Erkenntnissen sowie



der künstlerischen und vermittelnden Praxis entwickelt. In vielen souverän klingenden Ausbildungskonzepten bleibt die praktische gestalterische Grundlagenarbeit marginal erwähnt. Teilweise muss sogar davon ausgegangen werden, dass die aktuellen Bildungs- und Vermittlungskonzepte der Kunsthochschulen in einer ikonoklastischen Atmosphäre erzeugt werden.





MODELLBILDUNG

MODELLPROZESSE

306. **U**rteile sind Bilder oder Bildteile. Ein Urteil ist im wörtlichen Sinn nicht nur ein Einzelnes, ein isoliertes Einzelteil, sondern stellt eine Beziehung her. Urteile basieren auf Unterscheidungen und Einteilungen und setzen das Beurteilte in ein situatives Verhältnis zu etwas anderem, beispielsweise zur Umgebung. Es besteht entweder in einem Vergleich oder einer Figur-Grund-Situation. Mit einem Urteil werden Positionen und Werte innerhalb eines Modells be- und gezeichnet.
307. Urteilsbildung basiert auf Modellbildung und bedeutet indirekt auch Bildproduktion. Die Verbindung zum Begriff "Bildung" ist naheliegend. Meistens wird in einer Urteilsbildung ein etabliertes Modell verdeutlicht und bestätigt. Selten werden Modelle erst in der Urteilsbildung entwickelt. Am offensten gegenüber dem Verwerfen von etablierten Modellen sind die Naturwissenschaften. Sie akzeptieren ein Modell solange, bis neu erfahrene Urteile ein erweitertes oder radikal anderes Modell verlangen.
308. Das Beharren auf Modellen, wie es beispielsweise von Religionen in ihren Dogmen und Ritualen praktiziert wird, zeigt ein Verwachsen von Inhalt und Form. Das Modell und die in ihm dargestellte Hierarchie oder Abfolge und Ordnung sind zur Botschaft geworden.
309. Modellbildung ist eine selbstverständliche und alltägliche Tätigkeit, die wir aber in ihrer Konsequenz kaum umfassend zu reflektieren und beschreiben fähig sind. Sobald wir uns über soziale, wirtschaftliche, gesellschaftliche, ästhetische, politische oder andere Situationen orientieren, erzeugen wir meist spontan die Urteile schon etablierter Modelle, die bildhaft visu-

alisiert werden können. Wir "bilden" uns, machen uns "Bilder" und "setzen uns ins Bild". Nur schon im Betrachten eines Gegenstandes oder Sachverhaltes erzeugen wir ein Urteil, indem wir das Betrachtete aus dessen Umfeld abgrenzen und isolieren. Auch die normalsten, alltäglichen Beschäftigungen sind von Verhaltensmustern und Überlegungen begleitet, in denen Modelle wirksam sind: Dies geschieht in der Familie und deren Rollenverständnis, im Verhältnis mit dem Arbeitgeber und Vorgesetzten, im Umgang mit den Angestellten im Einkaufszentrum, bei der Wahl der täglichen Kleidung usw. Die hier wirkenden Modelle stellen Orientierungs-, Abhängigkeits- und Machtverhältnisse dar, die wir unbewusst produzieren und in die wir im biologischen, sozialen und kulturellen Kontext hineingewachsen sind. Diese Muster bilden eine Form der Verhaltens- und Existenzgrundlage, die nicht umfassend durchschaut werden kann, da selbst unsere Reflexionsfähigkeit mit und in diesen Mustern geschieht.

310. Im Versuch, die uns prägenden Modelle zu erfassen und zu analysieren, muss immer schon ein Scheitern in Betracht gezogen werden, denn es ist ausgeschlossen, alle Bedingungen hinter einer Situation in der Beschreibung umfassend einzubeziehen. Darum sind moralische und politisch-dogmatische Analysen meist sehr kurzsichtig, da sie eine Weigerung einschließen, die Bedingtheit der eigenen analytischen Tätigkeit als prägendes Modell einzubeziehen und die Antworten in Frage zu stellen.
311. Die künstlerische Tätigkeit kann als die exemplarische Arbeit betrachtet werden, in der dieser Modellprozess von Grund auf erfahren wird, jedoch nicht primär in der Rezeption, sondern in der Tätigkeit der Modellbildung selber.
312. An diesem Ort geht es jedoch nicht um die konkreten Auswirkungen von Modellen oder Machtverhältnissen, sondern darum, wie Modelle als Bilder funktionieren und wirken. Zudem geht es um die Frage, warum Modellbildung eine der wichtigsten Aspekte von Bildkompetenz ist.
313. Die oben angesprochene Relativierung der Gültigkeit von Modellen und die Erfahrung des Scheiterns darf nicht als Kapitulation verstanden werden, wie es teilweise in aktuel-

len erkenntnistheoretischen Aussagen geschieht, sondern sollte zu einer Präzisierung der Urteile und Aussagen führen. Die Erfahrung der Relativität jeder Wertung und jedes Urteils führt nicht zur Aufgabe des Wertens, des Denkens und Sprechens, sondern zur Fähigkeit, mit Modellen und Urteilen präziser, spielerischen und undogmatischer umzugehen.

314. Im Gegensatz zu Modellen, die in und mit der Sprache entwickelt werden, also beispielsweise philosophischen Modellen unserer Erkenntnisfähigkeit, die nur von Spezialisten derselben Disziplin nachvollzogen und entschlüsselt werden können, erscheinen bildhafte Modelle einfach, da sie mit einem Blick überschaut werden können. Ein seit Generationen gepflegtes visuelles Modell ist das des Lebensweges oder Jüngsten Gerichtes, in dem einerseits ein Aufsteigen von unten nach oben oder ein Fallen von oben nach unten dargestellt wird. Der Raum des Bildes wird allegorisch und für chronologische Vorgänge genutzt.

In vielen auch komplexeren Modellen kommen neben symbolischen auch ikonische Faktoren zum Tragen, die sich wie ein Grundvokabular wiederholen und, wenn sie nicht beachtet werden, zu Unlesbarkeit oder Fehldeutungen führen.

Drei der zentralen, teilweise kulturspezifischen Faktoren dieser visuellen Modellbildung sind:

- das Aufsteigen von unten nach oben
- das Fallen von oben nach unten
- das Lesen von links nach rechts
- die Uhrzeitbewegung, oben nach rechts und unten nach links

Aus diesen Faktoren zusammen ergeben sich oft komplexe Bildstrukturen, die visuell spontan überzeugen, aber zum Interpretieren wiederum Lesefähigkeit erfordern (siehe S. 158 und 156/157).

315. Am heikelsten ist die Modellbildung, wenn sie sich auf das Bilden von erkenntnistheoretischen Modellen selber richten soll. Man beobachtet und überprüft die Modellbildung sozusagen in ihrer Selbstbeobachtung und in ihrem Keimprozess. Im Folgenden wird dies an einem exemplarischen Beispiel der Bildtheorie versucht.



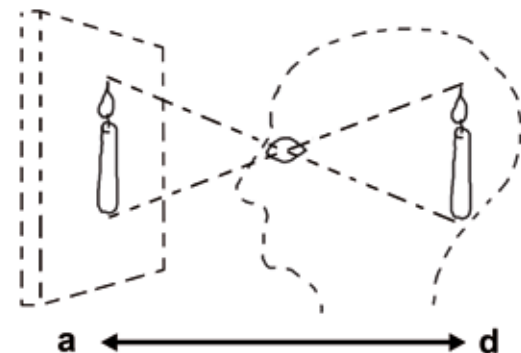
VERORTUNG UND LOGIK DES BILDES, DIE BILDFALLE

316. Der Kunst- und Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell verwendet in seiner Bildtheorie eine kleine Grafik (vergleiche dazu Modell 1), die er als Palimpsest bezeichnet. Ein Palimpsest ist im ursprünglichen Sinn eine mehrmals verwendete und immer wieder gereinigte Schreiboberfläche, beispielsweise ein Pergament oder eine Schiefertafel. Mitchell verwendet es im übertragenen Sinn als eine Metapher und damit als ein Bild für geistige Prozesse. Damit wird es zu einem Modell für das Produzieren und Überprüfen von Modellen. Mitchell verwendet die vorliegende Grafik als Visualisierung der Beziehungen zwischen Bild und Wirklichkeit, als mehrdeutiges Modell der Projektion und Bildwahrnehmung. In seiner Darstellung, die 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 bis d wurden von mir für die folgenden Erklärungen beigelegt.
317. In diesem Modell der visuellen Wahrnehmung oder der Bildwahrnehmung macht Mitchell die übliche Aufspaltung in ein "Äusseres" und ein "Inneres". Links vom Kopf steht das „Äussere“, rechts im Kopf das „Innere“. Es ist eine dualistische Aufteilung in Materie und Geist, Realität und Vorstellung, Wirklichkeit und mentalem Konstrukt. Das Problem dieser Unterscheidung ist, dass gerade diese Zweiteilung auf Urteilen basiert, die primär spekulativ und sprachgebunden sind. Die Grafik visualisiert ein sprachliches Phänomen ohne empirische Aspekte einzubeziehen. Die Wahrnehmung selber ist nicht visualisiert. Wir können über das Äussere und das Innere bezüglich eines Bildcharakters nur Spekulationen anstellen. Die Kerze auf dem Bild ist keine Kerze - "ceci n'est pas une pipe" - son-

Modell 1 (nach W.J.T Mitchell)

dern es sind Farbspuren auf weissem Papier. Die vorgestellte Kerze entzieht sich jeglichen Sinnesdaten. Wir müssen zur Erläuterung immer Hilfsmittel zuhanden nehmen, die von der ursprünglichen Frage nach dem Wesen des Bildes wegführen. Über das Äussere sagen wir, dass es sich um eine rechteckige Leinwand handelt, die mit Ölfarben bestrichen ist und eine Kerze darstellt, oder wir sprechen von der wirklichen Kerze, deren Gewicht und Form wir mit den Händen erfahren. Damit gleiten wir in das haptisch Fass- und Messbare ab. Über das Innere sprechen wir dann im Vokabular der Psychologie oder Neurologie und sprechen von mentalen Prozessen. Das Bild selber wird dabei immer unfassbarer. Die Visualisierung der visuellen Darstellung und Wahrnehmung erzeugt in diesem Modell einen bildlichen Zirkel und stellt einen Sprachmechanismus dar.

318. Das, was wir als eigentliches Bild erfahren, lässt sich weder im Äusseren noch im Inneren isoliert lokalisieren. Beide Bereiche beruhen auf Interpretations- und Übersetzungsvorgängen und sind in diesem Sinn reine Projektionen. Das Modell von Mitchell macht eine verführerische Vereinfachung.
319. Wenn wir ein darstellendes Bild oder 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 oder anderweitigen Relation



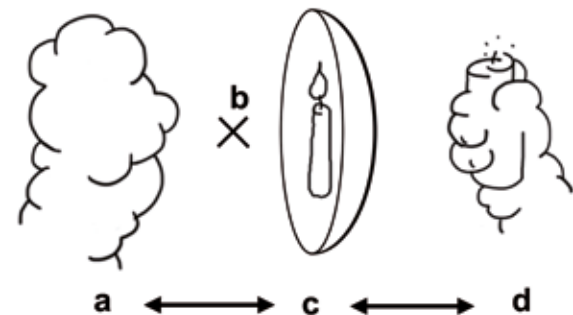
zur optischen Wahrnehmung des Dargestellten (nicht zum Dargestellten selber), gibt es im Wahrnehmungsprozess nur einen einzigen Ort, wo dieses Element in einem semantisch wie empirisch plausiblen Sinn verwendet werden darf, nämlich auf der Retina, semantisch sinnvoll, weil es sich um ein sprachliches Element dreht, empirisch sinnvoll, weil es um Sinneswahrnehmung geht.

320. 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, wenn man das Auge und die Retina als ein optisches Instrument zum wahrnehmenden Subjekt dazurechnet. Im Modell 1 werden einerseits das wahrgenommene Objekt und andererseits das projizierte oder vorgestellte Objekt, 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 in diesem Fall 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 in der Darstellung korrekterweise einfach das *Wort* Kerze oder eine Variable verwenden, denn das Wort hat keinen eindeutigen Bezug zu einer einzelnen Sinnschicht, da es akustisch wie visuell funktioniert. Der Semiotiker Umberto Eco würde argumentieren, dass eine Konturzeichnung nichts mit der wirklichen Kerze zu tun hat, dass auch keine Ähnlichkeit zur wirklichen Kerze besteht. Darum dürfe diese Art der Darstellung nicht als Zeichen für das wirkliche Objekt verwendet werden. Aus einer anderen

Modell 2, visuelle Wahrnehmung mit Brennpunkt (b) und Retina (c)

Perspektive betrachtet 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 (siehe Kapitel zur Ähnlichkeit). 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.

321. Ähnlichkeit ist in unserem Fall ein visuell-formales Kriterium, darum muss das Medium oder Instrumentarium, dass diese formale Relation erzeugt, berücksichtigt werden. Über das wahrgenommene Ding (a, das Bildobjekt mit wahrgenommener Kerze) lässt sich nur das sagen, was wir von ihm empirisch über alle Sinne erfahren, was wir sprachlich vermittelt bekommen und was aus diesem Ganzen für Schlüsse möglich sind. Ich filtere bei der visuellen Wahrnehmung dieses Objektes 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, egal ob die wirkliche Kerze oder die Abbildung gesehen werden. Visualisierte Wahrnehmungsinhalte wie Konturzeichnungen und indexikalische Prägungen sagen mehr aus über die Wahrneh-



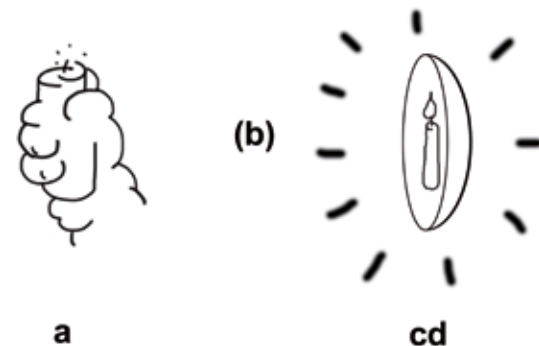
mung selber als über das Wahrgenommene, sind also als Zeichen für das visuelle Erlebnis, die Vorstellung und für die Wirklichkeit nicht zulässig. Das Objekt an sich bleibt in diesem Dualismus im platonischen Sinn im Dunkeln und darf in einem Modell, in dem es um ein Erkenntnismittel wie das Bild geht, nicht optisch-indexikalisch-bildlich dargestellt werden. Die indexikalische Prägung dieses Objektes auf der Retina ist eine einzelne Prägung 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 müssen der Brennpunkt (b) und die Retina (c) als gesonderte Elemente dargestellt werden, um den optischen Vorgang zu berücksichtigen.

322. Die Wahrnehmung (d) vom Objekt (a), die wir vorschnell mit der Projektion auf der Retina gleichstellen und identifizieren, also wie einen Abdruck in einer Wachsplatte, darf im Modell ebenfalls 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, respektive 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 kein Wachsabdruck. Biologisch formuliert besteht dieser Teil, also das Innere aus einem komplexen, im Raum des Hirnes zeitlich und räumlich strukturierten, neurologischen Vorgang, der in keiner Weise einen formalen Bezug zum Bild auf der Retina und damit keine Ähnlichkeit mit dem Wahrgenommenen aufweist. Die registrierte oder hineininterpretierte Ähnlichkeit ist in dieser Relation nicht beschreibbar, sie ist vielmehr eine reine mentale, wahrnehmungspraktische Konstruktion. Es ist unzulässig zu behaupten, wir würden das, was die Retina aufzeichnet, mit dem Hirn wahrnehmen und verarbeiten, sondern der Prozess be-

Modell 3, Bildwahrnehmung, das Bewusstsein wird von der Retina geschluckt.

steht vielmehr darin, dass die Retina und das Gehirn zusammenarbeiten, oder wie Beuys es formuliert: „Ich denke mit dem Knie“. 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, was wir als Wirklichkeit bezeichnen. 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.

323. Die Retina ist in dieser Fragestellung das Urteil, um das sich - wie um einen archimedischen Punkt - die weiteren Urteile drehen müssen. Die Retina ist im ganzen Prozess das kleinste Element, das in der Produktion von Sichtbarkeit eigentlich unsichtbar bleibt, und gerade deshalb nicht ignoriert werden darf.



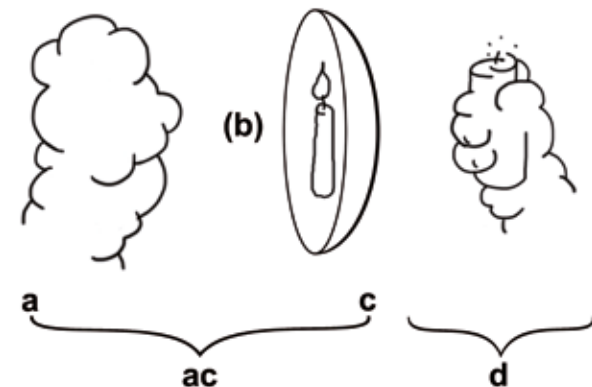
324. Was ist aber mit der Wahrnehmung eines Bildes? Wie kann Bildwahrnehmung in diesem Modell, dem Modell 3 erklärt werden? Das wahrgenommene Bild muss auch wieder als äusseres "Ding an sich", also wie die physisch reale Kerze verstanden werden. Es ist vielleicht ein Blatt Papier mit Farbspuren, eine Projektion auf einer Leinwand, ein flimmernder 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, erkennbar zeichenartigen Prägung, da eine indexikalisch bestimmte 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. Eine formale Beschreibung der Zeichnung der Kerze beschreibt das Format des Papieres, die Papierstärke und Papierstruktur, die Papierfarbe sowie die Graphitspuren auf der einen Seite. Diese Graphitspuren, die wir als Kerze identifizieren, können wir in eine logische Relation zu einer bestimmten Sicht auf eine Kerze setzen. Die Zeichnung oder die Fotografie der Kerze hat einerseits eine „gesteigerte“ Ähnlichkeit zur Registrierung auf der Retina, respektive 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.

325. Im Wahrnehmungsprozess des Betrachters geschieht nun der Bruch, respektive eine Form von 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 ungefiltert und vollständig auf im Betrachter (cd) und wirkt auf das zerebrale Umfeld ganz im Sinn der von der Neurologie beschriebenen Spiegelneuronen. Es löst zerebrale Reaktionen aus, Empathie, Emotionen, Erinnerungen, Ag-

Modell 4, Bildung bedeutet die Fähigkeit, im Modell die Position ändern zu können.

gressionen usw. Der Schrecken des Bildes besteht im 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 als 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.

326. Wir lassen uns vom Bild täuschen. Das Gleichnis von Zeuxis und Pharrasius, in dem Zeuxis von Pharrasius dadurch



übertrifft wird, dass er nicht nur Tiere, sondern auch Menschen durch eine naturalistische Malerei täuschen kann, müsste aus dieser Erfahrung umgekehrt werden. Wer mit Bildern Tiere täuschen kann ist der bessere Maler, denn die Menschen zu täuschen ist einfach.

327. Die partielle Überflutung des Bewusstseins mit einem optischen Index im Gegensatz zu einem chronologischen, beispielsweise einem 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 nach Manipulation, Beeinflussung, Macht und Ohnmacht auf. Es wirft Fragen nach unserem Selbstverständnis und unserer Positionierung im realen wie sozialen Raum auf.

328. Das Bild wurde vielerorts mit einem Fenster verglichen, das uns einen Blick in eine andere Welt ermöglicht. Mit der oben beschriebenen Beobachtung wird deutlich, dass das Bild ein Fenster in uns herein bildet. Was das Bild zeigt und auslöst, kann nur in uns und von uns ausgelöst werden. Mitchell hat das mit dem schon zitierten, verblüffenden 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 von dem, was ein Bild „sagt“, gekränkt fühlen, gleichen wir dem Bauchredner, der von seiner eigenen Puppe beleidigt wird.“ (Mitchell 2008, Rückentext)

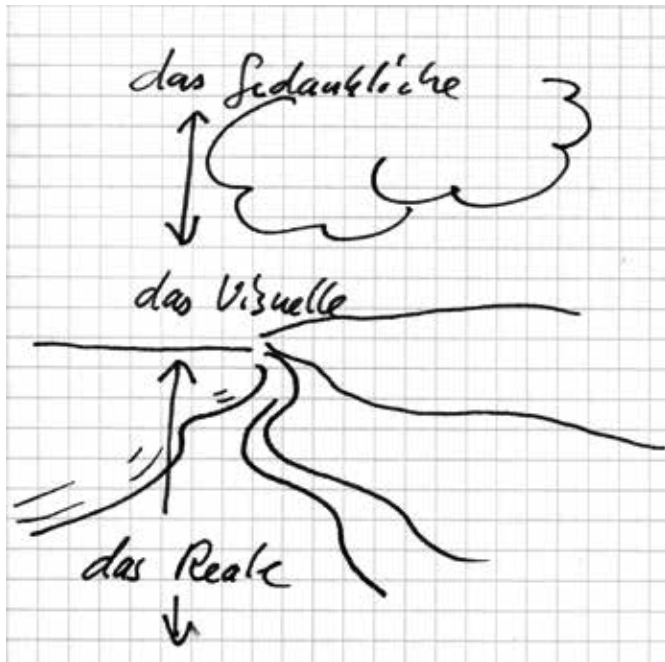
329. Die von der Bildwissenschaft teilweise als unlösbares Menschheitsrätsel beschriebene Bewusstseinspaltung bewirkt die Mystifizierung des Bildes (Vgl. dazu Wiesing). Sie geschieht jedoch erst in dem Moment, wo zwischen dem Bildträger, also dem Medium und dem Bildobjekt, also dem Inhalt unterschieden wird und es als Papierding oder als Abbild wahrgenommen wird. Aber wie bei den Kippbildern ist das ein chronologisches Hin- und Herwechseln. Das Bewusstsein wechselt die Frequenzen möglicherweise unwillkürlich, einem Herzflattern gleich, 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 Abbild zu erfassen, vielmehr findet ein dauernder Wechsel zwischen den semantischen Schichten statt, der für die Praxis der Bildproduktion ein banaler, selbstverständlicher Vorgang ist. In der Zeichnung, der Malerei, der Fotografie wie der Filmarbeit findet während dem Gestaltungsprozess permanent ein Abgleichen zwischen formalen und kompositorischen Entscheidungen sowie den gegenständlichen und inhaltlichen Impulsen statt. Diese Verhältnisse werden im Modell 4 spezifisch auf das Bildproblem dargestellt.

330. Das Problem der Theorien ist die Zuordnung des optischen Indexes für das Bewusstsein. Es ist deutlich geworden, dass der einzige Ort, wo man von einem Bild im herkömmlichen Sinn reden darf, die Retina ist. Was wir visuell wahrnehmen, existiert ausschliesslich auf der Retina. Wir identifizieren aber das von uns Wahrgenommene reflexartig mit der uns umgebenden und mit den anderen Sinnen synchronisierten Welt. Wir ordnen also einen Teil von uns, nämlich das Auge und die Bildaufzeichnung des Auges der Welt zu und nicht uns selbst. 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 ohne vermeintliche Berührung und in Distanz zu den Dingen ist, nehmen wir uns zurück und legen die Grenze zwischen Aussen und Innen in unserer Wahrnehmung hinter der Retina fest, in einem fiktiven Selbst, dabei berühren wir die Dinge auf der Retina in Form von Bildern. Als Bewusstsein im Modell 4 bleibt bloss der Punkt d. 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 Schluss-

folgerung dieser Auseinandersetzung müsste aber auch Bezug zum visuellen Analphabetismus nehmen, 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, wie sie Gadamer und Boehm vorgenommen haben, und die Behauptung des Bildes als Repräsentation löst sich vor dieser Erfahrung und Beobachtung in Nichts auf.

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



BILDKOMPETENZ, REDUZIERT

ART EDUCATION, CLEANED UP
KUNSTERZIEHUNG, AUSGEMISTET



DIE SITUATION

Als Kinder werden wir in die Welt der Bilder geworfen. Wir lernen in ihnen zu schwimmen, ohne dass uns die Fähigkeit mitgegeben wird, die Richtung und Strömung selber zu beeinflussen. Im Gegensatz zur Sprachkompetenz, in der Verständnis und Artikulation parallel wachsen, bleibt das Bildliche mehrheitlich passiv. Das kleine Kind lernt schon in den ersten Jahren die Worte zu sprechen, die es vernimmt und die zu ihm gesagt werden. Es kann bald einmal ganze Sätze sprechen und Geschichten erzählen. Die Sprachkompetenz wächst in einem Wechselspiel der Kommunikation. Bis aber die Bilder, die uns schon als Kleinkinder gezeigt werden, auch selber erzeugt werden können, dauert es länger. Selbst die Imagination, also die ureigensten Bilder, die Fantasien und Träume müssen schlussendlich aus denen wachsen, die wir erfahren haben und vor die wir hingestellt wurden, vielleicht vor den Fernseher oder vor den illustrierten Bilderbüchern.

Analphabetismus ist ein gesellschaftlich anerkanntes Problem und bezeichnet die Unfähigkeit, die Sprachkompetenz bis zur Visualisierung und Lesefähigkeit auszuweiten. Auch ein Analphabet kann sich sprachlich artikulieren, es fehlt ihm nur die Kompetenz der visuellen Übertragung. Anikonismus als etab-

lierte aber nicht thematisierte gesellschaftliche Mangelerscheinung bezeichnet demgegenüber die umfassende Unfähigkeit zur bildlichen Artikulation. Es scheint ein Konsens zu sein, dass es genügt, Bilder als Botschaften lesen zu können. Anikonismus wird nicht als ein Mangel verstanden, sondern als Normalzustand. Die Erkenntnis, dass es zwischen der Bildwahrnehmung und der Wahrnehmung der wirklichen Umgebung keine wesentlichen Unterschiede gibt führt zur Einsicht, dass erst eine bildnerische Praxis und Bildung das Bild zu einem kulturellen Gut erheben und Unterscheidungsmöglichkeiten nutzen kann. Vorher ist das Bild eine nicht reflektierbare Datenquelle.

Das Produzieren von Bildern bedeutet, in die Wirklichkeit einzugreifen. Dieser Vorgang findet im privaten, im gesellschaftlichen und architektonischem Kontext statt.

Das erste gestische Kritzeln, das sich zum intuitiven, expressiven oder sorgsam Malen im Alter von etwa acht bis zehn Jahren ausweitet, wird wohl bewundert, geschätzt und auch vermehrt systematisch erforscht, so beispielsweise in der Forschung von Dieter Maurer, der weitere Verlauf, der gerade von dieser Zeit an bis zur Pubertät am meisten Betreuung und Begleitung erfordern würde, wird jedoch vernachlässigt. In dieser Zeit bestünde die Möglichkeit, identitätsstiftende Erfolgserlebnisse im Erproben und Erfahren handwerklicher und strukturbildender Tätigkeiten im Gestalten zu ermöglichen. Zu den eigenen Bildern werden in diesem Alter die käuflichen, die Designs und Labels, die Schuhe von Nike, das T-Shirt aus Brooklyn; das Abenteuer ist die "Sims-Familie" oder das "Battlefield" am Bildschirm.

Zwischen dem Erlernen einer Sprache und der Fähigkeit Bilder zu erkennen bestehen wesentliche Unterschiede. Das Erkennen von Bildern geschieht reflexartig, und dieser Reflex muss nicht erlernt oder trainiert werden, sondern er spielt sich schon im Alter des Kleinkindes ein. Es macht wenig Sinn, einen Aneignungsprozess als Lernen zu bezeichnen, der sich in der wesentlichen Phase nicht beobachten lässt und in den nicht über eine Änderung eines Verhaltens oder einer Lernstrategie eingegriffen werden kann.

Im kindlichen Aneignungsprozess der Bilder ist schon deren

Kontext und die Fähigkeit integriert, zwischen der Bildwirklichkeit und der synchronen Wirklichkeit unterscheiden zu können. Die Umstände und Situationen des Kleinkindes, unter denen von Gegenständen oder Situationen gesprochen wird, die als Bilder existieren, also zum Beispiel das gemeinsame Betrachten von Bilderbüchern oder das Sitzen vor dem Fernseher unterscheiden sich von Anfang an von den Situationen, in denen dieselben Gegenstände und Situationen real erlebt werden.

Das Erkennen von Bildern bleibt nach diesem Einspielen nicht mehr ein Trainingsziel, sollte es dies jemals gewesen sein, sondern es wird zu einem Lernmittel, da das Kind mit einfachen Bildern Gegenstände kennen lernt. Alltägliche Dinge wie Tiere, Fahrzeuge, geografische Sachverhalte sowie die Buchstaben und Worte lernt das Kind häufig, indem es Bildern Begriffe zuordnet und benennt. Das Antrainieren des Bildreflexes ist eher mit dem Schwimmen oder Fahrradfahren vergleichbar, welches zwar beeinflussbar und für kurze Momente eingeübt werden muss, aber dann wie von alleine geschieht und nicht mehr verlernt werden kann. Da das Etablieren des Bildreflexes sehr früh und vor dem Spracherwerb geschieht, kann sich vermutlich kaum jemand an dieses Geschehen erinnern.

Die Primarlehrerinnen und Primarlehrer zeigen der Klasse nicht einen wirklichen Apfel und nicht einen wirklichen Baum, sondern Bilder, um ihnen die ersten zwei Buchstaben des Alphabetes zu erklären. Die Alphabetisierung geschieht über Bilder. Ob diese Bilder fotografisch, als Piktogramme oder Strichzeichnungen gezeigt werden, ändert wenig an der Tatsache, dass ihr Erkennen nicht zuvor gelernt worden ist. Sie bilden einen Wahrnehmungsträger vor der Alphabetisierung.

Die Abfolge dieser Erfahrungen ist heute beliebig. Einen Apfel lernen die Kinder üblicherweise in der Abfolge Realität-Wort-Bild kennen, einen Elefanten in den meisten Fällen in der Reihe Bild-Wort-Realität. Sie haben zuerst ein Bild, dann das Wort, und erst später sehen sie dieses Tier im Zoo. Auch im Zoo bleibt aber die Erfahrung eine primär visuelle. Zur Synchronisierung kommen die Bewegungen als Raumerfahrung, die Geräusche als akustische und der Geruch als olfaktorische Erfahrung dazu. Zu einer haptischen Erfahrung wird es kaum kommen. Das verdeutlicht,

dass wir viele Dinge und Verhältnisse, die wir als Teile der realen Welt betrachten, nur von einzelnen oder sogar nur von einem Sinn vermittelt sind. Sie werden trotzdem als reale Teile unserer Wirklichkeit verstanden. Die Radiomoderatoren nehmen wir als reale Personen wahr, kennen aber nur ihre Stimmen und von wenigen vielleicht ein Portrait aus den Medien.

Das von Albrecht Dürer 1515 gezeichnete "Rhinozeros" ist eines der berühmtesten Beispiele einer Visualisierung auf Grund einer schriftlichen Überlieferung. Das von ihm erzeugte Bildobjekt hatte zum Ziel, eine Sagengestalt Realität werden zu lassen. Für die meisten Menschen war zu dieser Zeit ein Abgleichen und Synchronisieren nicht möglich. Das mit dem wirklichen Rhinozeros kaum übereinstimmende Bild blieb für lange Zeit die einzige Erfahrungsgrundlage.

Beim Benennen von Gegenständen wird beim Kind keine Differenz zwischen Bild und realem Gegenstand gemacht. Es wird also nicht gesagt:

„Schau, das ist das Bild eines Apfels!“

sondern:

„Dies ist ein Apfel!“

So wie die Spielzeuge verkleinerte Dinge des Alltags sind, mit denen dann auch narrativ verfahren wird, sind die Abbildungen die Gegenstände selber, mit denen Geschichten erzählt werden. Beim Kind sind Wort und Bild spielerisch verschränkt. Die Verknüpfungen lassen sich lösen und austauschen. Ein an die Geste gebundenes Farbgekritzel wird zum Schiff, oder wenn nötig, auch zu einem Berg, so wie eine Geste von einer bedrohlich - fließenden zu einer beschützenden übergehen kann.

Die Ikonik richtet ihren Fokus primär auf Tätigkeiten und Verhalten und beschreibt die spezifische Verhaltensoption Bild. Dies kann sie nur in einer Wechselwirkung zu vergleichbaren und mit ihr verschränktem Verhalten, so zum Beispiel dem Sprachverhalten. Im Zentrum des Feldes der Gegenstände der Ikonik steht das Bild als ein Prozess, am Rande werden Bildbotschaft, Bildmotiv und erzeugtes Bildobjekt die das Feld abschliessenden Elemente.

Die Ikonik verfolgt den Weg vom kleinsten Element eines räumlichen Geschehens über den Prozess der Bildentstehung

zum Bildobjekt und umgekehrt, vom Bildobjekt und seinen kleinsten Elementen zu den Erfahrungen und Empfindungen im Raum.

Erfahrungen und Empfindungen finden immer im Raum statt. Sie äussern sich im Körper und seiner Interaktion im physischen wie sozialen Raum. Empfindungen gründen im Körper als Gesamtorganismus und äussern sich im Körper. Sie lassen sich lokalisieren und damit auch visualisieren, auch wenn sie nicht medizinisch feststellbare Erfahrungen sind. Im Bild wirken die Verhältnisse seiner Teile unter den Bedingungen der Empfindungen im Raum. Dies kann in einer Bildlogik oder Bildgrammatik beschrieben werden. Diese Verhältnisse sind im Grunde so natürlich wie die Gesten des Alltags natürlich sind. Bedrohung wird nicht durch Kauern oder Verkleinern weder in der Realität noch im Bildraum, sondern durch Vergrößerung und räumlicher Dominanz gezeigt. Erst in den Feinheiten werden Konventionen sichtbar. Das Individuum erkennt im Bild diese Logik und findet sie unterstützt in der gemeinsamen Sicht darauf, in der Kindheit im engen Kreis in der Familie, der Schule, dann mit Freunden und im beruflichen und sozialen Umfeld. Das Zeigen und gemeinsame Betrachten von Bildern, egal wo, in Zeitschriften, auf den Monitoren, den Handys oder Digi-



talkameras macht diese zu einem Trägermedium von Gesten und den dahinter wirkenden Emotionen. Das Bild bildet neben einem Angebot an asynchroner Wirklichkeit einen subjektiven wie sozialen Verhaltens- und Erkenntnisträger.

Bilder werden nicht selber produziert. Im Gegensatz zum Spracherlebnis, in dem ein Austausch von eigener sprachlicher Artikulation und Rezeption erlebt wird, erlebt sich derjenige, der Bilder sieht, nicht als aktiv, sondern als rezeptiv und passiv. Genauso wenig, wie sich die Umwelt einfach ändern lässt, lassen sich Bilder erzeugen. Wer aber in die Umwelt eingreifen will, muss sich zuerst selber Bilder machen, und dann, um die anderen von einem Eingriff zu überzeugen, konkret werdende Vorstellungen und Bilder erzeugen. Sonst bleiben Bedürfnisse ohne Mittel und ohnmächtig.

Bilder stellen nicht nur etwas dar, sie repräsentieren nicht nur etwas möglicherweise Reales, was sie zeigen, das existiert auch. Dieses ist zwar asynchron, aber es ist wie vieles unserer realen Umwelt, das wir als asynchron erleben. Wir sind auf Asynchronizität getrimmt, denn schon in unserer Kindheit wird uns im Warenhaus gesagt:

„Nur ansehen, nicht anfassen!“

So haben wir uns daran gewöhnt, dass die berührte Welt eine sehr eingeschränkte ist, dass wir einen Menschen, der uns gefällt, nicht einfach anfassen dürfen. Wir haben ausschliesslich visuellen Zugang zu ihm. Wir werden zum asynchron funktionierenden Voyeur erzogen.

Wenn wir uns vor dem Bildschirm an Katastrophen- oder Kriegsschauplätzen befinden, sind wir uns im Hinterkopf dieser medialen Situation wohl bewusst, die Macht der Bilder bleibt trotzdem bestehen.

Das Verhältnis zwischen Sprache und Bild stellt einen Kompetenzenbruch dar, der als Ohnmacht erlebt werden kann. Es stellt sich die Frage, ob nicht das Auflösen dieses Bruches, also ein selbstverständlicher Umgang mit dem Bild als Bilderzeuger, eine ausgleichende Wirkung für diverse gesellschaftliche Probleme mit sich bringen könnte.

Die Erfahrung, dass die Fähigkeit Bilder zu erkennen, nicht auf einem erlernten, konventionellen Verhalten beruht, sondern

zu einem wesentlichen Teil ein natürlicher Reflex ist und deshalb auch der Bruch zwischen Lese- und Produktionskompetenz nach sich gezogen hat, hat Auswirkungen auf mehreren Ebenen. Das Bild als ein Gegenstand der Forschung fordert und ermöglicht eine Zusammenarbeit unterschiedlicher, teilweise auch isolierter Disziplinen und Wissenschaften. Das Bild als Gegenstand der Bildung verlangt eine Rückbesinnung auf Basiskompetenzen, deren Begründung ein deutlich sichtbares Fundament erhalten kann.

Eine Bildtheorie und die bildspezifische Bildung dürfen auf folgenden Erkenntnissen aufbauen:

1. Der Aspekt der Natürlichkeit des Bilderkennens im Sinne eines Reflexes muss Erkenntnisse unter anderem der Natur-, wie Sozial- und Verhaltenswissenschaften berücksichtigen, so wie dies seit der Renaissance in der Bildpraxis gemacht wird. Eine Bild- oder Kunsttheorie kann also nicht eine reine geisteswissenschaftliche Angelegenheit sein. Erst die Natürlichkeit im Gegensatz zu der von vielen Theorien postulierte Konventionalität des Bildes verdeutlicht den Realitäts- und Wirklichkeitscharakter jeder Form von Bildproduktion, physischer wie mentaler, naturalistischer wie phantastischer und demonstriert damit ein unverzichtbares Element kommunikativen und artikulierenden Verhaltens.

2. Bildkompetenz als Lese- wie als Gestaltungskompetenz muss in der Bildungslandschaft diskutiert und positioniert werden. Eine Bildgrammatik ist möglich, kann aber nicht analog zur Grammatik der arbiträren Sprachen aufgebaut werden, sondern gründet in der Wahrnehmung, dem Verhalten und Handeln im natürlichen wie sozialen Raum. Diese Grammatik beschreibt die Bezüge zwischen der natürlichen Wahrnehmung und dem Verhalten und den entsprechenden bildnerischen Übertragungen. Diese bestehen zum Beispiel in der Beschreibung von Positionen und Kräften im Raum wie "Unten-Oben, Links-Rechts, Vorne-Hinten, Gross-Klein" usw. und von "Oben-nach Unten, Heller-Dunkler, Wärmer-Kälter". Es wurden schon unzählige vor-

bildliche Werke im Bereich der Bildgrammatik erstellt, so zum Beispiel von Rudolf Arnheim.

3. Unter Berücksichtigung des Wirklichkeitscharakters des Bildes erhalten ethische Fragen an Gewicht. Es kann also nicht egal sein, was und wie etwas bildhaft gezeigt wird, denn das Bild berührt uns vergleichbar mit dem Wirklichen. Zu sagen, es sei ja nur ein Bild und nicht real, bedeutet eine Verweigerung von Verantwortung im Umgang mit den Medien. Mitchells Metapher mit dem Bauchredner erweist sich als problematisch, da aus ihr abgeleitet werden könnte, dass man selber Schuld ist, wenn man von einem Bild verletzt wird. Gerade im Hinblick auf die mangelnde bildnerische Bildung muss davon ausgegangen werden, dass Bilder verletzen und beleidigen können.

4. Bildkompetenz bedingt Erfolgserlebnisse in irgendeinem Verfahren und Medium. Das beliebige Probieren und Berühren aller möglichen Bildmedien im Unterricht verstärkt den sowieso schon verbreiteten Eindruck der Beliebigkeit visueller Realität. Den Kindern und Jugendlichen muss ein individueller Zugang zu einem Medium ermöglicht werden, in dem sie sich als kompetent erfahren und auch gegen aussen abgrenzen können. Aus der Erfahrung, in einem Gebiet kompetent zu sein, entsteht die in der Bildung so vermisste Neugier und das Bedürfnis, diese Kompetenz zu erweitern. Um diese Kompetenz ermöglichen und vermitteln zu können, benötigt der gestalterische Unterricht mehr Raum, zeitlich wie gewichtsmässig. Das Vermitteln von Kompetenzen gelingt auch nur, wenn die Lehrpersonen durch eigene Kompetenzen überzeugen.

Die klassische, sprachliche Artikulation als schulische Grundkompetenz baut ein Muster auf, das in seiner Linearität immer zeitbezogen oder zeitgefangen ist. Pessimistisch gesehen hat Sprache als isolierte Disziplin - ausser als kommunikatives und in diesem Sinn sozial stützendes Medium - keine Auswirkungen. Die verbale Äusserung verschwindet permanent in der Geräuschkulisse der Umwelt. Der gelesene Text, wenn er keine bleibenden Bilder und Vorstellungen erzeugen kann, verschwindet klanglos.

Damit Sprache in irgendeiner Form bleibende Wirkung haben soll, muss sie in der Welt der Vorstellung spürbar und in der sozialen wie natürlichen Umwelt sichtbar werden. Dabei kommt sie nicht darum herum, in Situationen und Bildern im weitesten Sinn, also in der Art, wie die Welt gesehen wird, geprägt zu werden. Man muss die Welt gemalt haben, damit man sie im Sack hat, sollte sie dereinst verschwinden, aus welchem Grund auch immer. Fotografieren genügt nicht.

„Robert sah die Wände seines Zimmers in der Helianau so genau vor sich, als wären sie Teil eines Bildes, das er selbst gemalt hatte.“ (Setz 2012, S. 236)



BILDKOMPETENZ ZUSAMMENGEFASST

IKONIK UND BILDTHEORIE

1. Die Ikonik beschreibt das Verhältnis zwischen der Wahrnehmung, dem Verhalten im Raum und der sichtbaren Umsetzung in der Fläche.

Eine differenzierte Unterscheidung zwischen arbiträren und wahrnehmungsbedingten Zeichen wird für das Verständnis des Bildes und die Entwicklung von Bildtheorien von zentraler Bedeutung.

Die Ikonik ist vergleichbar mit der Logik, die das Verhältnis sprachlicher und damit chronologischer und kausaler Vorgänge beschreibt. Die in der Ikonik beschriebenen Verhältnisse sind für eine gemeinsame Anschauung und für die Kommunikation weder willkürlich (arbiträr) noch austauschbar, denn Unten ist immer Unten, und Links ist immer Links, selbst für das schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch und ein monochromes Gemälde von Ives Klein.

2. Das ikonische, bildliche Wahrnehmen, Denken und Handeln ist ein zirkuläres, situatives, das sich wesentlich vom sprachlichen als chronologisch-linearen, diskursiven und kausalen Argumentieren und Artikulieren unterscheiden lässt, mit ihm jedoch verschränkt ist.

Die im vorliegenden Text scheinbar so deutlich ausgeprägte Chronologie und Nummerierung der Aussagen täuscht darüber hinweg, dass die Aussagen ausgetauscht werden können, ohne etwas Wesentliches zu ändern. Beschreibungen und Erklärungen des Bildlichen haben ebenfalls zirkuläre Tendenz.

3. Ikonik und Bildtheorie beschreiben und erklären dieses zirkuläre und situative Wahrnehmen, Denken und Handeln, indem sie es in und mit der Sprache auflösen.

Im Prozess der Beobachtung des Bildverhaltens in der Wahr-

nehmung wie der Gestaltung wird erfahrbar, dass die vorerst oberflächliche Einteilung in situatives und chronologisches Denken nicht konsequent beibehalten werden kann. Ikonisches und logisches Verhalten bilden zusammen eine Einheit.

Von dieser Einheit wird in der Bildung jedoch nur der chronologisch-kausal funktionierende Teil systematisch gepflegt.

4. Ikonik und Bildtheorie als sprachlich ausformulierte Modelle erzeugen eine Reflexionsschicht im Bereich der diskursiv und kausal operierenden Sprache, indem sie deren Struktur nutzen, übernehmen, aber auch im Feld der Kunst aufbrechen und verfremden.

Im Bereich der Theorie sind Bild und Kunst eng verknüpft. Ihre Unterscheidung lässt sich nur im konkreten Einzelfall beschreiben.

In der Praxis haben die grafischen und bildnerischen Kompetenzen kaum Berührungspunkte mit der etablierten Kunst.

BILDPRAXIS

5. Erfahren und überprüfen lassen sich Ikonik und Bildtheorie in der Bildpraxis, darum gründet jede Ikonik und Bildtheorie in der gestalterischen und künstlerischen Tätigkeit. Wer bildnerisch tätig ist, erfährt auch diese Tätigkeit als ein sprachliches Verhalten, dieses ikonische Verhalten ist mit dem verbalsprachlichen Verhalten verknüpft, aber nicht von ihm abhängig.

Die Wahrnehmungsbedingtheit ikonischer Zeichen bedeutet, dass ethischen, moralischen und kulturellen Fragen im Umgang mit Bildern mehr Gewicht gegeben werden muss. Der Bildproduzent trägt Verantwortung für das im Bild gezeigte.

6. Bildpraxis reicht vom situativen räumlichen Erleben, zum Beispiel dem Erfahren der Schwerkraft, dem Schreiten, Springen und Fallen und dem Spiel im Raum mit dem ganzen

Körper und allen Gliedern in Bewegung und Geste bis hin zur grafischen Artikulation sowie der rein optischen Umsetzung der Umgebung oder der visuellen Fantasie in einem perspektivischen und fototechnischen Bild.

Die Konventionalität visueller Zeichen bildet eine Schicht über der physischen und emotionalen Erfahrung des Bildlichen.

7. Das Erarbeiten von Bildkompetenz beginnt im physischen wie visuellen Erkunden des Raumes, dem Erleben und Prägen von Spuren in der Umgebung als Dokumente der eigenen Anwesenheit, als Spuren im Sand, auf dem Papier oder Tags auf den Fassaden, und führt als Mittel der Kommunikation im sozialen Kontakt und Netzwerk zum eigenen Ausdruck in der grafischen Artikulation und zeichnerischen Tätigkeit. Die wesentlichen grafischen Elemente Punkt, Linie und Fläche werden aus der physischen Erfahrung im Raum entwickelt. Der Punkt ist die Folge einer Bewegung zur Fläche, eines Berührens, eines Schlages. Die Linie ist die Folge und Spur einer Bewegung auf der Fläche und die Fläche ist einerseits der Grund dieser Bewegungen und andererseits die Folge mehrerer oder einer ausgebreiteten Bewegungen innerhalb einer weiteren Fläche.

Es gibt keinen Moment, wo das Üben und Entwickeln der bildnerischen und grafischen Kompetenzen beendet ist. Differenzierung hört nie auf.

BILDUNG

8. Grafische Artikulation bedeutet eine grundlegende Form der Produktion von Wirklichkeit.

In der schulischen Bildung werden vorerst Raum und Zeit für ein kontinuierliches Entwickeln kindlicher Fähigkeiten geboten.

Um Sprache zu verstehen und selber sprechen zu können, benötigt das Kind das soziale Umfeld, in dem es in die Sprache hineinwächst, schulische Bildung ist dazu nicht nötig. Ebenso

wird sich das Kind ohne lenkenden Zugriff grafisch verständigen und artikulieren, wenn in seiner Umgebung gezeichnet wird und ihm die Zeit und der Raum dafür geboten werden.

Bildungskonzepte müssen die Fragen beantworten, was der Unterricht über dieses Selbstverständliche hinaus leisten soll.

9. Aus einem natürlichen Impuls der grafischen Artikulation, der physischen und feinmotorischen Betätigung im weitesten Sinn, wächst unter Hilfestellung und Anleitung ein breites Spektrum an Wahrnehmungs- und Artikulationskompetenzen, die jedoch nicht in der ganzen Breite medialer Medien ausufern sollten.

Bevor Bildungskonzepte ökonomische, ethische und moralische Argumente und Ziele mit den Unterrichtsinhalten verknüpfen, sollten sie klären, welches die individuellen Voraussetzungen für Erfolgserlebnisse der zu Bildenden sind. Die Erfahrung von Erfolg in der eigenen Tätigkeit ist die Voraussetzung von Vertrauen in die eigene Person und deren Position im sozialen Netz. Dieses Vertrauen beginnt nicht erst im perspektivisch-naturalistischen Bild, sondern schon im Erlebnis des Kleinkindes, aufrecht stehen und schreiten zu können.

10. Gestalterische Bildung beginnt mit dem Zeichnen, mit einer damit verknüpften einfachen aber intensiven Wahrnehmungsschulung und verlangt und bedingt gleichzeitig das Vertiefen und kontinuierliche Beschäftigen mit einem einzelnen gestalterischen Medium.

Zur Bildung gehört das Entwickeln der Fähigkeit, zwischen den semantischen Ebenen unterscheiden zu können, um Fehldeutungen erkennen und eine differenzierte Reflexion praktizieren zu können.

Die zur Zeit etablierten Unterrichtsmodelle, in denen alle möglichen Medien und Aufgabenstellungen unter dem Begriff Kreativität und Kunst durchgeführt werden, verkennen, dass ein wirkliches Interesse erst mit dem Erlebnis der eigenen Kompetenzen entsteht.



ZU DEN BILDERN

- Die nicht mit Autoren- oder Künstlernamen vermerkten Bilder stammen vom Autor oder aus dem Unterricht.
- Umschlag und Innenseiten: Digitalfotos, Wehntal 2013.
- S. 5: Fotografie als indexikalisches Dokument, Digitalfoto 2010.
- S. 15: Andy Warhol's Mao und ein Besucher, Museum am Hauptbahnhof, Digitalfoto, Berlin 2012.
- S. 16/17: Häutung, transformierte Bilderschichten, Plakatwand in Berlin 2012, Digitalfoto.
- S. 18: Apfel, Birne, Orange, reife Bananen, Digitalfoto 2006.
- S. 22: Der Teller mit der Zitrone fällt vom Tisch, Pieter Claesz, Tafel mit Hummer, Silberkanne, großem Berkemeyer, Früchteschale, Violine und Büchern, 1641, Museum Kunstpalast Düsseldorf
- S. 26/27, Porträt und Fassade, Stickers, Alexanderplatz Berlin, Digitalfoto 2012.
- S. 33: Ein Paar vor einem Gemälde von François Boucher , „Venus und Amor“, um 1742, Gemäldegalerie Berlin, Digitalfoto 2012.
- S. 34/35, Struktur, Ornament und Ordnung. Steinbelag, Digitalfoto Berlin 2012.
- S. 38, Eine Besucherin fotografiert ein Fallenbild von Daniel Spörri, Gemäldegalerie, Digitalfoto Berlin 2012.
- S. 48/49: Berührbares Bild, vom Bild zum Raum, Giuseppe Torretti, Venedig ca. 1660, Anbetung der Hirten, Tonrelief, Bode Museum Berlin.
- S. 61: Die Punkte und Linien sind nicht Symbole für Teile der Natur, sondern Erlebnisse. Wäscherinnen am Fluss, Rohrfederzeichnung, Van Gogh 1888.
- S. 63: Unsere Erfahrung erzeugt den surrealen Apfel und den engen Raum. Rene Magritte, Der Raum des Hörens, 1958.
- S. 65: Das Bild als ein mögliches Verhalten oder eine mögliche Betrachtungsweise wurde schon im 15 Jh. erkannt. Dürer, Dürerscheibe oder Velum, Darstellung einer Mandoline, 1925.
- S. 70/71: Ähnlichkeit? Was unterscheidet die Puppen von den Besucherinnen? Zwei Schülerinnen im Wachsfigurenkabinett Berlin, 2012.
- S. 77: Der Schatten als indexikalisches Zeichen. Ein räumliches Ereignis

dokumentiert sich auf der Fläche, Digitalfoto Athen 2009.

- S. 81: Aquarell von Goethe zur Erzeugung eines Nachbildes.
- S. 82: Umberto Ecos Pferd, „aus Linien, aus Farben oder aus Muskeln, Haaren und Knochen?“
- S. 85: Sie hat den Schuh „abgeschrieben“, „Abzeichnung“ von Sabrina Ladner, 18-jährig, aus einer BG-Semesterarbeit 2010.
- S. 91: Blindzeichnen der haptischen Erfahrung eines Apfels, Schülerarbeit, 17-jährig.
- S. 95: Echnaton mit Familie, von der Sonne berührt, Relief, <http://www.altertuemliches.at/termine/ausstellung/im-licht-von-amarna-100-jahre-fund-der-nofretete-24143>.
- S. 107: Entweder-oder: Eine alte Frau oder ein virtuosos Spiel der Strukturen. Pagnest Amable Louis Claude, French, 1790 – 1819, Portrait of Madame Forster, Early 19 th Century, H. 35 7/8», Graphite, wash, black chalk, and oil on unfinished canvas, Gift of Wright S. Ludington 1954.
- S. 113: Die Fotografie, ein konventionelles, arbiträres Zeichen? Nobuyoshi Araki, Fotografie, A3-Farbkopie, unl. und sign. Auflage.
- S. 115: Blindzeichnen von Schokoladestücken, Schülerarbeit 17-jährig 2009.
- S. 116/117: Die Motive der Kunst wiederholen sich seit Jahrtausenden. Aufnahme aus „AES+F“, Martin Gropius Bau, Digitalfoto Berlin 2012.
- S. 123: Das einfachste Naturstudium kann zur Erfahrung führen, dass der erkenntnistheoretische Zirkel lösbar ist. Tuchstudie, Schülerarbeit 15-jährig. 2009.
- S. 129: Kunst als eine Verhaltensmöglichkeit. Die Künstlerin Eve Babitz und Marcel Duchamp spielen Schach, Museum Pasadena, Foto Julian Wasser 1963, <http://www.julianwasser.com/gallery4.htm>, 22.1.2013
- S. 133: Wir berühren auf den Touchscreens die spiegelnden Oberflächen der Wunden. Thomas Hirschhorn, Crystal of Resistance, Biennale 2011. Detail der Installation mit Videobildern, Digitalfoto Venedig 2011.
- S. 138: Die Sprache hat im Bild eine Schleifenform. Sie wickelt sich in der Zeit ab. Hans Memling, Mittelteil aus dem Trypticon Vanitas und der Tod, ca. 1485.
- S. 147: Wir erkennen problemlos Figuren nur anhand ihrer Konturen. Wasserbüffel im Gegenlicht.
- S. 153: Die Farbe löst sich auf im Raum. Limmatlandschaft, Max Gubler (1898-1973), http://www.altertuemliches.at/files/lot_91_264251_max_gubler_limmatlandschaft.jpg.

- S. 156/157: Allegorie des Lebensweges, Acryl, Aysegül Usta, 17-jährig. Aus einer BG-Semesterarbeit 2011.
- S. 158: Eine Allegorie mit symbolischen und ikonischen Elementen „Paradiesgärtlein“, Oberrheinischer Meister, um 1410/20.
- S. 162/163, Farbtafelbild, Digitalfoto Barcelona 2009.
- S. 175/176: Erkenntnistheoretische Modelle sind oft Landschaftsbilder. Das Fassbare und Materielle ist unten wo wir stehen, das Gedankliche weit oben (im Kopf?), das Ich entschwindet beispielsweise am Horizont und Fluchtpunkt (Vgl. Jean Gebser).
- S. 176: Illustration einer schriftlichen Überlieferung. Albrecht Dürer, Rhinoceros, 1515, <http://www.sightswithin.com/Albrecht.Durer/Rhinoceros.jpg>.
- S. 181: Es ist unmöglich, einen Ort im Gesichtsfeld oder das Detail eines Gegenstandes längere Zeit zu fixieren. Die Augen müssen sich bewegen und mit der kleinsten Blickverschiebung ändern sich augenblicklich die Farben und Grenzverläufe. Farben, Konturen und Grenzen entstehen in unserem Blick. Apfelstudie, Gouache, 1986.
- S. 185: "Tags" in Berlin, East-Side-Gallery, Digitalfoto 2012
- S. 190/191: Spontan Spuren legen, Sandzeichnung, 6-jährig, Digitalfoto Bosa 2003.

LITERATUR

- Schütz 1979, Alfred Schütz und Thomas Luckmann, Strukturen der Lebenswelt, Band 1, Suhrkamp 1979.
- Peirce 1983, Charles S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen, Suhrkamp, 1983.
- Saussure 1967, Ferdinand de Saussure, Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, Walter de Gruyter & Co, Berlin 1967.
- Eco 2002, Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, UTB 2002.
- Alberti 2000, Leon Battista Alberti, Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei Hrsg. Oskar Bätschmann, WBG 2000.
- Berger-Luckmann 2010, Peter L. Berger, Thomas Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Fischer 2010.

- Geimer 2006, in Heft 06, 2013, www.meinheft.ch 2013.
- Mühle 1967, Günther Mühle, Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens, Johann Ambrosius Barth, München 1967.
- Brown 1999, George Spencer-Brown, Gesetze der Form, Bohmeier Verlag 1999.
- Rorty 1989, Richard Rorty, Der Spiegel der Natur – Eine Kritik der Philosophie, Suhrkamp 1989.
- Herta Wolf 2003, Diskurse der Fotografie, Suhrkamp 2003.
- Ingruber 2011, Daniela Ingruber, Bilder ohne Wirklichkeit - kriegsphotographie in Zeiten der Quantenphysik, LIT Verlag Wien 2011.
- Roth 2009, Gerhard Roth, Aus Sicht des Gehirns, Suhrkamp 2009.
- Legler 2011, Wolfgang Legler, Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichtes, Athena 2011.
- Merleau-Ponty 1984, Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, philosophische Essays, Hamburg, 1984, Hrsg. u. übers. von Hans Werner Arndt 1984.
- Heft 05, Texte zum Üben und den Problemen der Theorie, Mario Leimbacher, Heft 05, Zürich 2012.
- Aldo Walker 1981, aus Martin Kunz, Interview mit Aldo Walker, Kunstmuseum Luzern 1981.
- Klaus Sachs-Hombach, Das Bild als kommunikatives Medium, Herbert von Halem Verlag 2006.
- Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode 1960, J.C.B. Mohr, b: Ergänzungen 1986.
- Hans Belting Hrsg., Bilderfragen, Bild und Text 2007.
- Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“ 1955, Dumont 1978.
- Erwin Panofsky, Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Haude und Spener, Berlin 1974.
- Wiesing 2005, Lambert Wiesing, Artificielle Präsenz, Suhrkamp 2005.
- Nöth 2000, Handbuch der Semiotik, 2. Aufl. Winfried Nöth, J.B. Metzler 2000.
- Speckmann 2008, Erwin-Josef Speckmann, Hirn und Kunst, Daedalus 2008.
- Elke Rövekamp, Das unheimliche Sehen – das Unheimliche sehen, FUB 2004.
- Ritter 1986, Manfred Ritter (Hrsg.), Wahrnehmung und visuelles System, Spektrum der Wissenschaft, 1986.

- Heft 05, Heft, Publikation des Verband der Schweizer Lehrerinnen und Lehrer für Bildnerische Gestaltung, www.meinheft.ch 2012.
- Gombrich 2002, E. H. Gombrich, Kunst und Illusion: Zur Psychologie der bildlichen Darstellung, Phaidon 2002.
- Derrida 2004, Peter Engelmann: Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Reclam, Stuttgart 2004.
- Rizzolati 2008, Giacomo Rizzolatti, Corrado Sinigaglia, Empathie und Spiegelneurone, edition unseld, SV. 2008.
- Setz 2012, Clemens J. Setz, Indigo, Suhrkamp 2012.



ISBN 978-3-033-03865-3



9 783033 038653 >

www.editionqubus.ch