Mit Bildern leben : die Visualisierung der Wissensgesellschaft in volkskundlich-kulturwissenschaftlicher Perspektive

Autor(en): **Gerndt, Helge**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **100 (2004)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-118171

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Schweizerisches Archiv für Volkskunde 100 (2004), 173–203

Mit Bildern leben

Die Visualisierung der Wissensgesellschaft in volkskundlich-kulturwissenschaftlicher Perspektive

Helge Gerndt

Bilder bestimmen unser Schicksal. Das klingt dramatisch. Das ist jedenfalls ein Grundakkord in den modernen Bilddiskursen, die uns genauso überschwemmen wie die Bilder selbst. Die Metapher des Überflutens, die sich hier aufdrängt, ruft sofort die aktuellste Zukunftsvision vor Augen: *The Day After Tomorrow*, wo man die Freiheitsstatue in einer Meereswoge versinken sieht und dann New York unter einer Eiswüste erstarrt. In diesem Film packt uns geradezu physisch die prognostische Gewalt der Bilder. Historiker belegen «Macht und Ohnmacht der Bilder» auch in der Vergangenheit, z. B. – 2002 publiziert – im Bildersturm der Reformatoren[1], und das Bonner Haus der Geschichte präsentiert derzeit eindringliche Zeugnisse über «Bilder und Macht im 20. Jahrhundert»[2]. 1997 hat der Freiburger Sprachwissenschaftler Uwe Pörksen den «Weltmarkt der Bilder», deren globale gesellschaftspolitische Instrumentalisierung, kritisch seziert.[3] Und kürzlich sind nun auch die Beiträge der Münchner Vorlesungsreihe zum «Iconic Turn» unter dem Diktum «Die neue Macht der Bilder» erschienen.[4] Mit *Bildern* zu leben (statt in erster Linie mit Dingen oder Texten), scheint offenkundig ein Merkmal unserer Zeit. Was bedeutet das? Was ist *neu* daran? Und vor allem: *Wie* können wir mit Bildern, die uns umringen und beherrschen, leben? Der ehemalige Leiter des Zentralinstituts für Kunstgeschichte Willibald Sauerländer hat im Sommer 2003 im Auditorium Maximum der Münchner Universität um einen kritischen Ikonoklasmus (also: Bildersturm, Bilderstreit) der visuellen Wahrnehmung gebeten.[5]

Doch zuerst: Von welchen Bildern ist genau die Rede? Die Bilder unseres Alltags sind heute vor allem massenmedial vermittelte Bilder: in Zeitungen und Illustrierten, auf «Info-Screens» und Kinoleinwänden, über Computer- und Fernsehschirme. Im privaten Umfeld denken wir meist an Fotografien oder Wandbilder, materiale Objekte mit Erinnerungs- und Schönheitswert, die freilich als Bild im Bild zunehmend auch in den Massenmedien auftauchen. Obwohl wir das Bild als eine klar begrenzte visuelle Sinneinheit begreifen, die immer einen materialen Träger hat, wollen wir im Blick behalten, dass man auch von *Sprach- und Vorstellungsbildern* spricht, die in einer eigentümlichen Beziehung zum Bild im engeren Sinne stehen. Nicht zuletzt in dem veränderten Verhältnis von realen und irrealen Bildphänomenen liegt das spezifisch Neue der Bilderwelt unserer Zeit. Dieser Wandel erscheint in den bildschaffenden Neuen Medien als Ortslosigkeit der Bilder, als Allgegenwart von Simultanität, als Entmächtigung des Bildgestalters. Aber auch unabhängig davon ist heute der Umgang mit Bildern zu einem in solcher Intensität bisher unbekannten gesellschaftlichen Problem geworden: durch massenhafte Zirkulation, «Echtzeitigkeit» und gesteigerte Suggestivkraft der Bilder sowie eine ver-

stärkte Rivalität von Sprache und Bild. Wir müssen uns fragen, was Bildsimulationen in Medizin und Technik oder das Argumentieren mit Bildern in Konsumanzeigen und Wahlwerbung für unser Denken, Handeln und Wirklichkeitsempfinden bedeutet.

Ich möchte hier eine ausgewählte Bilder-Folge vorführen[6], in der Hoffnung, dass die eine oder andere Bildkombination sich festhaken und über meine knappe Erläuterung hinaus *von sich aus* manches aufzeigen kann. Es bleibt ja ohnehin ein unlösbares Problem, mit Worten adäquat über Bilder zu sprechen. Ich ordne meinen Gedankengang in mehrere kleine und drei übergreifende Schritte:

1. Was können Bilder als Kommunikationsmittel – und darüber hinaus – leisten?
2. Wie visualisiert unsere Gesellschaft ihr Wissen von der Welt?
3. Welche Chancen bieten Bilder, die Wirklichkeit zu verstehen?

Bilder als Kommunkationsmittel

Am 18. Oktober 2003 veröffentlichte die *Süddeutsche Zeitung* auf ihrer Titelseite das Bild eines strahlenden deutschen Bundeskanzlers, dicht umdrängt von ebenfalls lächelnden Abgeordneten (Abb. 1)[7]. Das Bild vermittelt gelassene Heiterkeit. Schweift der Blick zum darüber gesetzten Titel, ist man irritiert, weil das Wort «Stau» mit seiner negativen Konnotation den positiven Bildeindruck konterkariert. Manch einer wird (den Titel als Kommentar zum *Bild* verstanden) schmunzeln, weil die Bezeichnung «Stau» – die sich auf den gesellschaftlichen Reformdruck wie auf das Gedränge bei der Abstimmung beziehen lässt – als Wortspiel erscheint. Andere wird das Foto empören, wenn sie (das Bild als Kommentar zum *Titel* verstanden) in den Gesichtern der Volksvertreter ein Sich-Lustigmachen über ihre dem Volk zugemuteten Reformen zu erkennen meinen. Wieder andere mögen aufatmen, da ein erheiternder Reformstau wenig Schlimmes erwarten lässt. Wer daraufhin das dritte Element dieses redaktionellen Bildarrangements, die Bildlegende, konsultiert, könnte vermuten, dass man sich über die Wiederholung der Wahl wegen eines Auszählungsfehlers amüsiert, sodass jener «Reformstau», der gewichtige Versäumnisse anprangert, als «Abstimmungsstau» insinuiert, zur Banalität herabgewürdigt erscheint. Was also vermittelt dieses Zeitungsbild? Wird hier ein parlamentarischer Sachverhalt visualisiert oder eine politische Atmosphäre illustriert oder ein Schelmenstück vorgestellt? Was bewirkt eine solche *visuelle* Komponente in unserer Alltagskommunikation?

Einen Monat später musste die Regierung ihre Reformvorhaben auf einem Parteitag durchsetzen. Auch das wurde in der Zeitung durch ein Titelfoto eingefangen.[8] Man sieht den Bundeskanzler in staatsmännischer Pose, vor ihm das Parteitagsmotto «Das Wichtige tun» als Aussagesatz am Rednerpult, im Hintergrund die Parteibuchstaben SPD in der Unschärfe verschwimmend. Auf das Kanzlerwort kommt es an, nicht auf die Partei – so könnte man die Bildbotschaft deuten. Das Foto vermittelt als Nachricht untergründig auch eine Meinung.

Abb. 1: AP-Foto (SZ, 18./19.10.2003)

Am Vortag war bereits eine Karikatur zum Parteitagsauftritt des Kanzlers erschienen (Abb. 2)[9], mit viel Text und einem letztlich nur sprachlich zu vermittelnden Gag: «Das Wichtige tun» – «Mich überwältigend wählen!» Das ist der Keim einer Geschichte. Man könnte weitererzählend die Nebenfiguren einbeziehen, um in deren Minen vielleicht Überraschung, Einverständnis oder Süffisanz zu entdecken. Die Bildunterschrift ergänzt die Pointe: «Programm-Parteitag», was ironisch die Wiederwahl des Kanzlers als dessen politisches Programm unterstellt.

Zwei Tage später wurde das Thema von einem anderen Karikaturisten nochmals aufgenommen.[10] Auch hier ging es um einen Reflex auf das Parteitagsmotto, nun aber nicht als mehr oder minder persönlicher Wunsch. Vor Kanzler Gerhard Schröder am Rednerpult steht ein Abgeordneter mit einem übergrossen Buchstaben «R» in der Hand, verweist auf das Motto an der Wand und sagt: «Ich hätte da einen Änderungsantrag.» Der Vorschlag, statt des «*W*ichtigen» das «*R*ichtige» zu tun, ironisiert generell die Wortspielerei politischer Propaganda. Die Situation ist unrealistisch abgebildet, wird aber gerade dadurch, dass Sprache und Buchstabe ins Bild gefügt sind, als eine Geschichte lesbar. Zeichnen allein bedeutet noch nicht Erzählen.

Demgegenüber lässt ein etwas älteres, wortloses Bild jedoch erkennen, dass ihm ein Erzählmotiv als Bezugspunkt zu Grunde liegt (Abb. 3)[11]. Es handelt sich ebenfalls um eine politische Karikatur, denn die Protagonisten am oberen Bildrand sind für deutsche Staatsbürger rasch als Finanzminister Theo Waigel und Arbeitsminis-

ter Norbert Blüm, beide Mitglieder der Regierung Helmut Kohl bis 1998, zu identifizieren. Über dem linken Torbogen wird ein Füllhorn mit Geld- oder Goldstücken ausgeschüttet, über dem rechten ein Kübel mit – ja was? Das zweimalige «Gaben»-Überschütten unter einem Tor kennen wir aus dem Frau-Holle-Märchen, wo auf zwei Stiefschwestern jeweils am Ende ihrer Jenseitsreise entsprechend der vollbrachten guten oder schlechten Taten ein Gold- bzw. Pechregen herniederfällt. Hier giesst ein Finanzminister – «wie ein Engel» – über dem reichen, auf dem Sprung in sein Geldbad befindlichen Dagobert Duck das goldene Füllhorn aus, und gleichzeitig entleert sein Ministerkollege für Arbeit und Soziales über der Volksmenge einen Kübel voll Pech. Es tropft auf die «kleinen Leute», die – wie uns die Redensart souffliert – eben «Pech haben». Die Analogie zwischen den erzählten und den gezeichneten Torbogen-Szenen und die plausible Nähe der Wortassoziationen zu den realen Politik-Erfahrungen stützen sich gegenseitig. Handlungsabläufe aber bleiben offen. Bilder *zeigen* nur; sie wecken Assoziationen, doch sie *erzählen* nicht. Es bedarf immer eines Rezipienten, der *anhand* eines Bildes oder *vor* einem Bild oder *über* ein Bild erzählt. Jede Beschreibung einer Illustration schafft eine *neue* Geschichte. Zum Illustrationsbild wird das, was unser inneres Auge in einem Text fokussiert; die Rückverwandlung, die Narrativierung des Bildes, hängt davon ab, wie unser Sprachsinn die Bilddarstellung ordnet.[12]

Wir haben bisher nur den Darstellungsaspekt der Bilder ins Auge gefasst; Abbilden ist im Kommunikationsprozess die verbreitetste Bildpraxis. Aber Bilder sind mehr als nur Abbilder. Wenn es der Mensch selbst ist, der – wie der einst auch in München wirkende Kunsthistoriker Hans Belting postuliert[13] – den «Ort der Bilder» darstellt, bedeutet das, dass der Doppelsinn von «Bild» (als äusseres Objekt und als innere Vorstellung) in anthropologischer Sicht ein Fundament darstellt, die nicht aufgegeben werden darf. Anders und genauer gesagt: die Charakteristik des Bildes liegt in einem *dreifachen* Zusammenspiel: zwischen seiner Materialität (als Bild*objekt*), seiner Visualität (als Bild*darstellung*) und seiner – wie ich es nennen möchte – Visionalität (als Bild*vorstellung* im Kopf des Menschen).

Auch in ihrer Materialität, als handhabbare Objekte, werden Bilder zum kommunikativen Zeichen. In der Papstaudienz des russischen Präsidenten Wladimir Putin besitzt die Ikone eine zentrale, genau kalkulierte Rolle, die speziell über die Pressefotografie ihre Aussenwirkung entfaltet (Abb. 4)[14]. Genauso gewinnt etwa ein Bild des radikalen irakischen Predigers al-Sadr, das ein junger Araber vor einem brennenden US-Militärfahrzeug in die Höhe hält, über die Verbreitung des entsprechenden Fotos durch die Druckmedien eine neuartig-aggressive Funktion in der globalen Alltagskommunikation.[15] Die konkrete politische Auseinandersetzung wird durch Bildgebrauch überblendet.

Das gesellschaftspolitische Leben bringt auch ganz neue Bildarten hervor. So bedeutet bei vielen regierungsunabhängigen Weltorganisationen wie Robin Wood oder Greenpeace die mediengerechte Aufbereitung von Protestaktionen gegen die Zerstörung der Tropenwälder (z. B. das Luftbild eines Holzflosses, auf dem in gros-

Abb. 2: Dieter Hanitzsch: Programm-Parteitag (SZ, 17.11.2003)

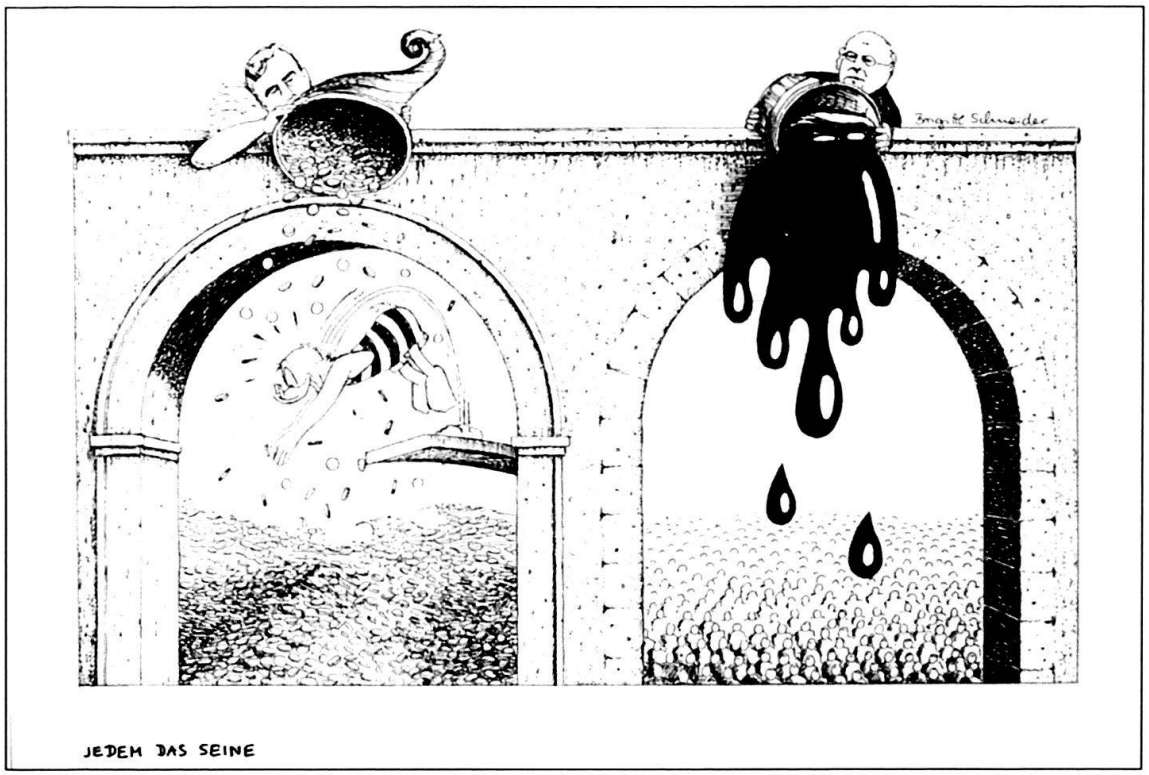


Abb. 3: Brigitte Schneider: Jedem das Seine (ca. 1998)

Abb. 4: AP-Foto (SZ, 6.11.2003)

sen Buchstaben «Crime» zu lesen ist) oder die mahnende Erinnerung an Technikkatastrophen (z.B. ein Foto von auf dem Strassenpflaster wie tot ausgestreckt liegenden Menschen, deren Körperumriss mit Kreide festgehalten ist, vor einem Transparent mit der Inschrift «Remember Bhopal – 20005 ... and still dying») das Kernstück ihrer Bewusstseinsarbeit.[16]

Die Visionalität des Bildes, die inneren Bilder, die in unseren Köpfen aus Wahrnehmungen, Erinnerungen und Vorstellungen erwachsen, lassen sich nur schwer objektivieren. Zwei hier wiedergegebene Karikaturen sind ein ereignisnaher Kommentar zur ersten Mondlandung am 20. Juli 1969. Das eine Bild (Abb. 5)[17] konfrontiert den natürlichen, im europäischen Bewusstsein der Moderne mit romantischen Empfindungen aufgeladenen Mond mit seinem entzauberten Fernsehabbild, das andere (Abb. 6)[18] evoziert spannungsreiche Wertempfindungen zwischen Arm und Reich, Oben und Unten in den USA. Beide können wir als «nervöse Auffangorgane des inneren und äusseren Lebens», wie Aby Warburg Bilder einst charakterisiert hat[19], begreifen, als visuellen Ausdruck komplexer Bewusstseinszustände.

Das gilt, freilich in tiefgründigerer Weise, auch für René Magrittes Gemälde «Der Schulmeister», das einen in Rückenansicht steif dargestellten Mann mit Hut zeigt, über dem die Mondsichel steht.[20] Hier geht es jedoch nicht um den Mond oder irgendeine äussere Realität, sondern diese dient nur als Folie für ein Bilder-

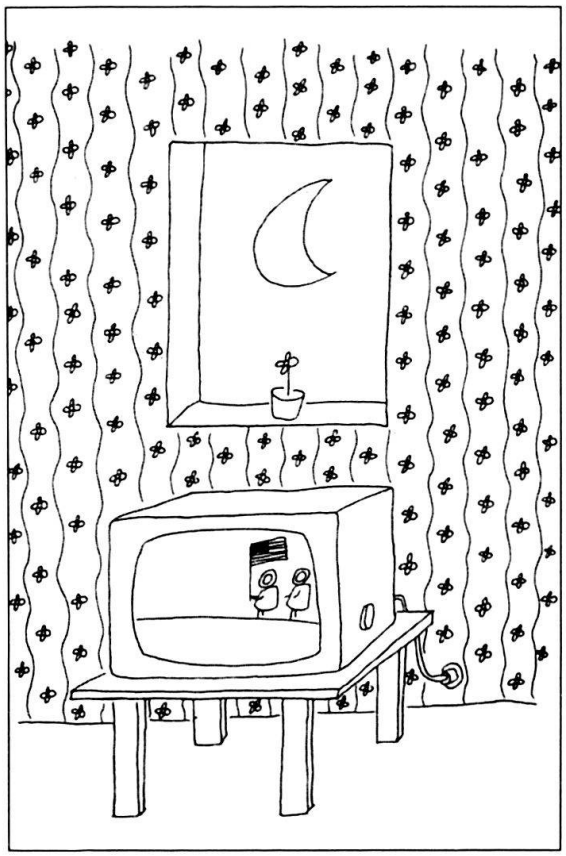


Abb. 5: Ivan Steiger (SZ, Ende Juli 1969)

»Unser Mond«

Abb. 6: Luis Murschetz: «Unser Mond». (SZ, 22.7.1969)

schaffen, das das Geheimnis eines Künstlerbildes vor dem ausschliesslichen Zugriff des Intellekts bewahren will. Für den Malerphilosophen Magritte sind dessen Bilder Erkenntnismittel in einem die Wissenschaft transzendierenden Sinne; sie sollen – wie er oft bekundet hat – «das Mysterium evozieren»[21].

«Dies ist ein Stück Käse», lautet der Titel eines anderen Bildes von Magritte (Abb. 7)[22] und führt uns an der Nase herum, sobald wir versuchen sollten herauszufinden, welcher Käse gemeint ist; denn das führt vom Käse*bild* unter der Käseglocke über Magrittes *Bild* vom Käsebild unter der Glocke durch die Verschlungenheit von Sprachspiel und Metasprache samt Magritte'scher Bildreminiszenzen («Das ist keine Pfeife»[23]) in die Aporie, ins Unbeantwortbare. Da muss ein Bildbetrachter die Sprachlogik notgedrungen beiseite lassen und vom «äusseren» zum «inneren» Auge wechseln. Das «Bild» erscheint dann unmittelbar als eine eigene, mit Worten nicht auszudrückende Wahrnehmungsform von Welt.

Halten wir fest, dass Bilder nicht nur die sprachliche Kommunikation bereichern, indem sie sie ergänzen oder abtönen, sondern dass sie jenseits ihrer Zeichenfunktion als autonome Ausdrucks- und Erkenntnismittel wirksam sind. Wir wollen jetzt unseren Blick wechseln – von der Statik zur Dynamik – und kurz einige Möglichkeiten des Visualisierens ins Auge fassen.

Visualisierungsprozesse

Wenn wir den Bekundungen in Politik und Feuilleton glauben, leben wir heute in einer Wissensgesellschaft oder werden es in naher Zukunft tun.[24] Aber die Kernfrage, was *Wissen* ist, wird dabei kaum je zureichend beantwortet. Gehört nicht z. B. auch dazu, dass wir Bilder – wirklich! – verstehen, zumal überall die mediale Wende vom text- zum bildvermittelten Wissen verkündet wird? Ein brennendes Thema ist z. B. der rasante Erdbevölkerungszuwachs. Neben die berühmte exponentielle Weltbevölkerungskurve[25], die z. B. als visuelles Argument für die Akzeptanz des Genpflanzen-Anbaus dient, kann man auch eine veranschaulichend karikierende Darstellung der übervölkerten Welt stellen[26] oder eine Schaubildreihe, in der z. B. die Struktur des Altersaufbaus in verschiedenen Ländern – Gegenwartssituation samt Prognose – anschaulich zu einander in Beziehung gesetzt sind.[27] Karikaturen wie die von Horst Haitzinger präsentieren «Vorstellungswissen», und Diagramme sind typische Mittel, das heute für viele Bereiche oft übertrieben hochgeschätzte Zahlenwissen zu verbildlichen.

Karikaturen visualisieren problematische Sachverhalte, und zwar mit kritischer Attitüde und häufig, um für abstrakte Vorgänge Aufmerksamkeit zu erzeugen. Aus einer unüberschaubaren Fülle hier nur zwei Beispiele: eins für den Wahn ungebremster globaler Firmenfusionierung (Abb. 8)[28] und eins für die Globalisierungsdiskussion allgemein (Abb. 9)[29]. In seiner Berliner Rede 2002 hatte der deutsche Bundespräsident Johannes Rau gesagt: «Die Globalisierung ist kein Naturereignis. Sie ist von Menschen gewollt und gemacht. Darum können Menschen sie auch ver-

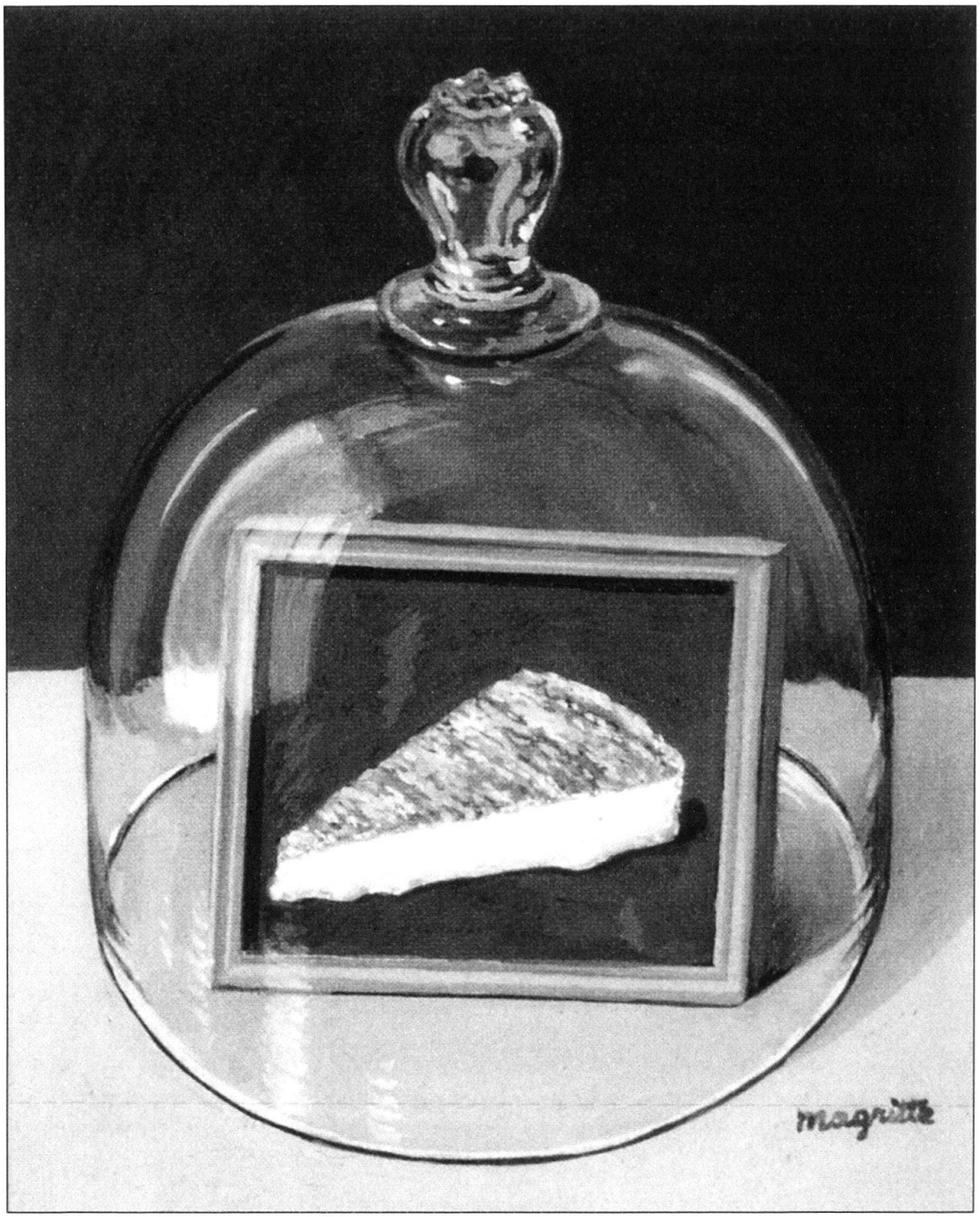
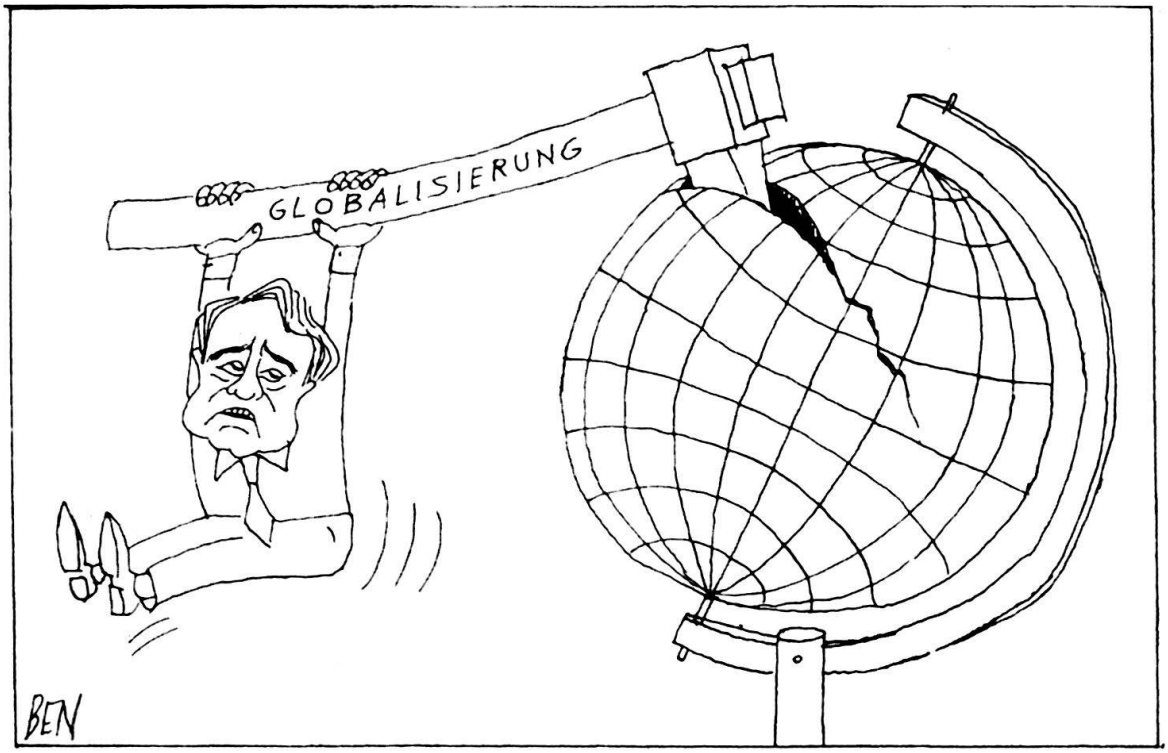


Abb. 7: René Magritte: Dies ist ein Stück Käse (Gouache auf Papier, 1952)

ändern, gestalten und in gute Bahnen lenken.»[30] Beide Zeichner finden für die von ihnen thematisierten Probleme absurde Bilder. Man kann diese auch als zugespitzte Facetten des herrschenden Weltbilds verstehen.

Als Weltbilder begreifen wir in der Regel ein bestimmtes Konglomerat von Abstraktionen, welches in unserem Kopf selten zu einer wirklich stimmigen Bildvorstellung gerinnt. Aber es lässt sich durchaus konkretisieren. Dabei helfen die Bildtraditionen der jeweiligen historischen Zeit. Die Illustration aus einer deutschen

Abb. 8: Hans-Jürgen Starke: Die allerletzte Fusion (2000)



Gestaltungswille SZ-Zeichnung: Gabor Benedek

Abb. 9: Gabor Benedek: Gestaltungswille (SZ, 14.5.2002)

Abb. 10: Handschriftenmanufaktur Ludwig Henfflin: Erschaffung der Welt (um 1477)

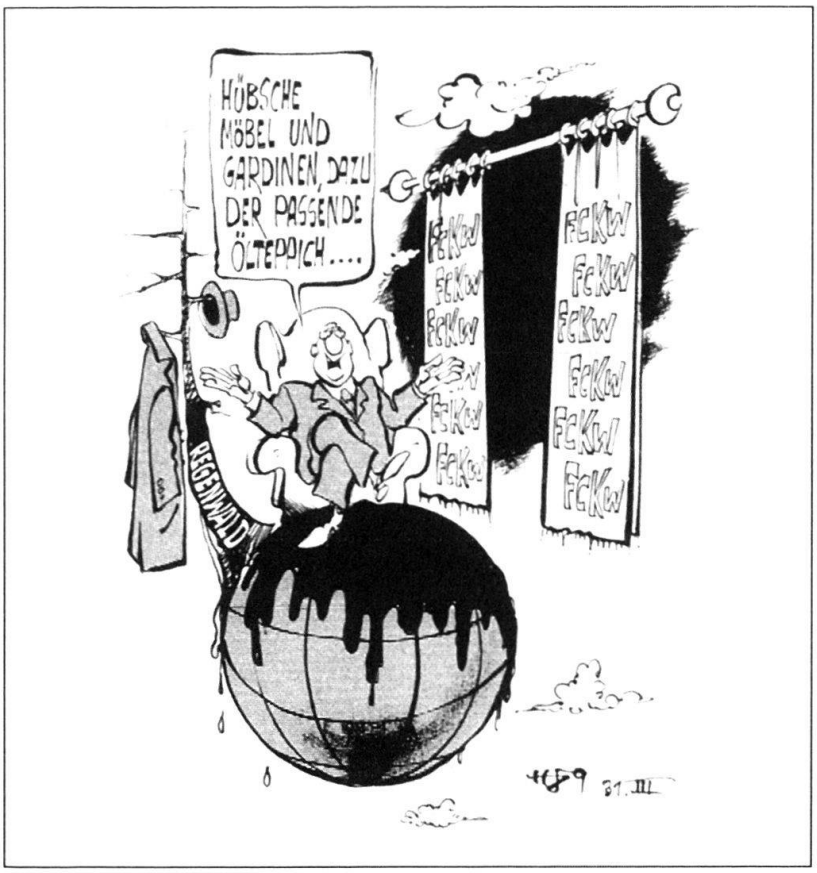


Abb. 11: Horst Haitzinger: Schöner wohnen! (März 1989)

Bibel um 1477 allegorisiert ein damals unbezweifeltes religiöses Wissen über die Erschaffung der Welt durch Gott als Architekten (Abb. 10)[31]. Das Gegenstück von 1989 entlarvt zynisch-plakativ die Arroganz des Menschen auf seinem durch Tankerunglücke und Ozonkillergase zerstörten Globus (Abb. 11)[32]. Beides sind Weltbilder im buchstäblichen Sinne, und sie repräsentieren zeitgemässe Aspekte des jeweils bestehenden Weltverständnisses.

Lenken wir unseren Blick von den *geistigen* Visualisierungsprozessen auf materielle Phänomene. An der Wende zum 21. Jahrhundert haben – wie der Darmstädter Philosoph Gernot Böhme hervorhebt – die Bilder gegenüber den *Dingen* (nicht etwa gegenüber der Schrift) deutlich an Gewicht gewonnen. Sie sind nicht mehr nur Abglanz, Repräsentation von etwas anderem, sondern selbst eine «Falte der Welt, in der wir leben»[33]. Oft umgeben uns *mehr* Bilder als Dinge; manche Dinge *verwandeln* sich auch in Bilder. Wir kennen das aus den Museen, wo die Dinge zugerichtet präsentiert und in Vitrinen «gerahmt» werden, sodass sie tendenziell als Bilder erscheinen. Was erreicht man durch Visualisierung? Sie kann prinzipiell dreierlei bedeuten: etwas Unsichtbares oder Unscheinbares *sichtbar* machen, etwas Abstraktes *veranschaulichen* und etwas mittels Rahmung *ins Bild setzen*. In gewisser Hinsicht sind, wie ich skizzieren will, die *Bilder* von den Dingen den Dingen selbst überlegen.

Unsere Abb. 12 – einem Dokumentationsband des Fränkischen Freilandmuseums in Bad Windsheim entnommen – zeigt ein im Spätmittelalter errichtetes Haus vor seiner Translozierung ins Museum.[34] Dieses Foto von 1970 präsentiert eine vergangene, so nicht wiederherstellbare Situation. Generell gilt: Bilder visualisieren Dinge in einer Weise, dass diese – jenseits ihrer jeweiligen Verortung in Raum und Zeit – hier und jetzt rezipiert werden können. Dinge *sichtbar* zu machen, auch wenn sie als Objekte am Ort des Betrachters nicht oder nicht mehr handgreiflich fassbar sind, ist eine der wesentlichsten Eigenschaften des Bildes.

Die Draufsicht (Abb. 13) erlaubt einen Blick in die Obere Stube und das Baugerüst des Hauses.[35] Dinge und Dingzusammenhänge, die man in natura so nicht sehen kann, Abstraktionen des Wirklichen, die sich im Kopf des Bildgestalters vollzogen haben, werden hier dem Betrachter *anschaulich*. Das ist eine weitere wesentliche Fähigkeit des Bildes. Beide Bilder bieten über Sichtbarkeit und Veranschaulichung hinaus eine Verbildlichung im wörtlichen Sinne, nämlich ein *Ins-Bild-Setzen*, soll heissen: die Körperlichkeit der Dinge wird den Bildmerkmalen Flächigkeit, Simultanität und Rahmung unterworfen.[36] Eine zweidimensionale, «vergleichzeitigte», abgegrenzte Darstellung kennzeichnet die zentrale Eigenschaft des Bildes, seine Visualität.

Unter visuellem Aspekt gewinnen nun die *Dinge*, wenn sie im Bild erscheinen, eine besondere Eigenschaft, die man ihre «Horizonthaftigkeit» nennen kann. Sie wird in dreifacher Hinsicht wirksam: 1. Die Dreidimensionalität eines realen Hauses verschwindet im Horizont der Bildfläche; 2. die kontinuierliche Raumeinbindung eines Hauses endet am Horizont des Bildrahmens; 3. die sich historisch wandelnde Hausgestalt wird auf einen einzigen Zeithorizont reduziert.

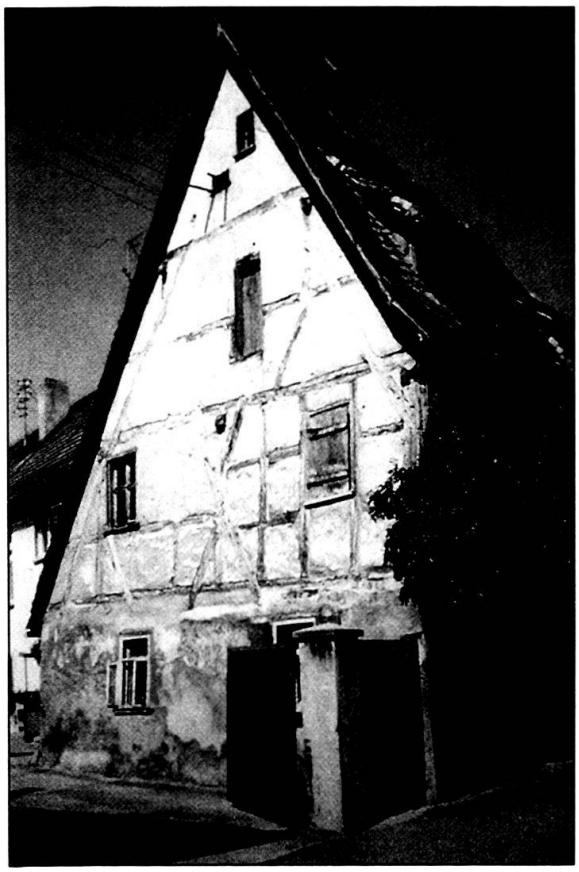


Abb. 12: Haus in Bad Windsheim (Foto um 1970)

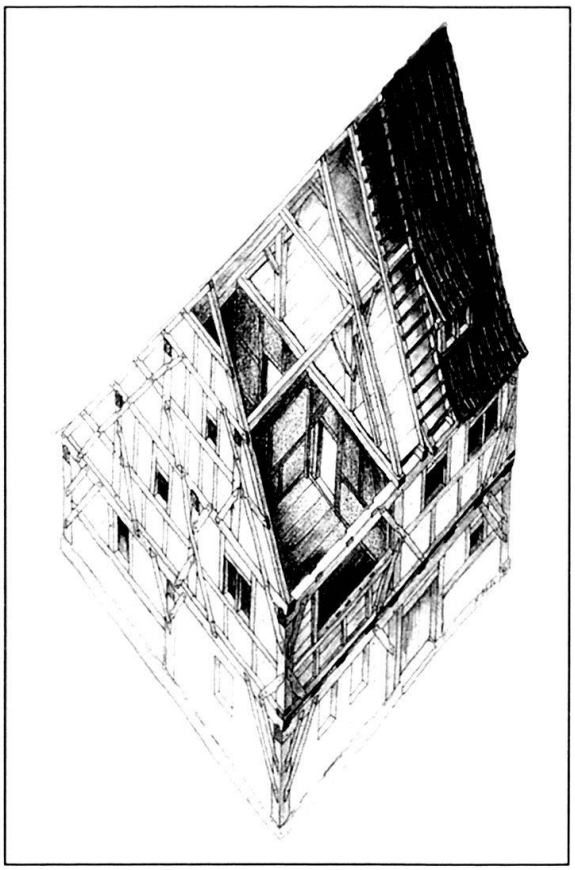


Abb. 13: Konrad Bedal: Haus in Bad Windsheim (2000)

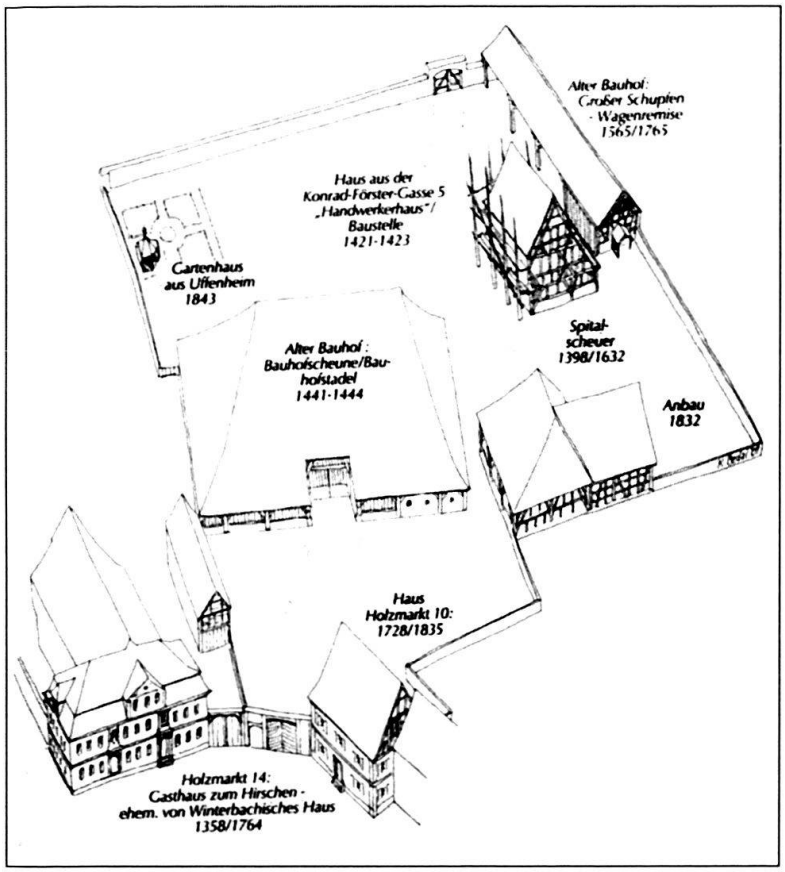


Abb. 14: Konrad Bedal: Baugruppe «Stadt» des Fränkischen Freilandmuseums (2001)

Ein Querschnitt des besprochenen Kleine-Leute-Hauses zeigt den Gerüstbestand zur Bauzeit 1423.[37] Man sieht dort durch Strichelung gekennzeichnete Bauteile, die aus dem beim Abbau festgestellten Sachbefund für eine frühere Zeit erschlossen wurden. So gewinnt der Bildbetrachter trotz der Simultaneität des Dargestellten einen Einblick in die Hausgeschichte. Dinge können also ihre im Bild verlorene Historizität in bildlich-*abstrahierter* Form auch wiedergewinnen.

Fotos des im Museumsgelände neu errichteten Gebäudes lassen dessen konkrete museale Einbettung oftmals nicht erkennen.[38] Ganz generell schafft jeder Bildausschnitt den abgebildeten Dingen eine spezifische «Umgebung». Rahmung verändert die Sicht auf die Dinge, vor allem aber setzt sie dem räumlichen Zusammenhang der Objekte eine Grenze, die in der Realität nicht vorhanden ist. Das Raumkontinuum der Dinge geht verloren. Dafür gewinnen die verbildlichten Dinge aber *visuelle Verfügbarkeit*, die es uns z.B. überhaupt erst möglich macht, dass wir das ursprüngliche mit dem translozierten Haus vergleichen können.

Die gewichtigste Veränderung, die eine Visualisierung der Dinge bewirkt, liegt in der Reduktion dinglicher Plastizität auf die Fläche. Gegenstände verlieren im Bild ihre Körperlichkeit, ihre «Lebensfülle», aber sie gewinnen gewissermassen «Überlebenskraft». Denn in bildlicher Form ist noch der fragilste Gegenstand und selbst die immense Dingwelt einer Konsumgesellschaft *speicherbar*, eine Fähigkeit, die durch die Digitalisierung der Bilder nochmals gesteigert worden ist. Als Bild vergrössern die Dinge ihre Chance, im kulturellen Gedächtnis der Menschheit bewahrt zu werden.[39]

In seiner Hausdokumentation hat Konrad Bedal die «Baugruppe Stadt» des Freilandmuseums mit dem gezeigten Exponat im spätmittelalterlichen Bauzustand samt Baugerüst als Zeichnung wiedergegeben (Abb. 14)[40]. Die eingefügten Hausbezeichnungen und -datierungen prägen die Vorstellung einer historischen Situation. Steht der Betrachter mit einem solchen Bild im Kopf dann vor dem realen Gebäudekomplex, wird ihm auch die unmittelbare Realität des räumlichen Kontinuums wie eine Wirklichkeit mit geschlossenem Horizont erscheinen. Ein überzeugend ins Bild übersetztes Geschichtswissen verwandelt die leibliche Gebäude-Erfahrung in eine Bild-Erscheinung. Das korrespondiert ja durchaus mit unserem alltäglichen Erleben zunehmender Gleichzeitigkeit. Wo heute Mobilität und Telekommunikation bislang wirksame Grenzen überwinden, werden Ereignisse, die einst nur räumlich getrennt oder zeitlich nacheinander erfahrbar waren, im Computer oder Fernseher *gleichzeitig* wahrgenommen. Dieses simultane Erleben nahen und fernen Geschehens entspricht der Wirklichkeit einer Bilderwelt.

Soweit einige Streiflichter auf die moderne Gesellschaft, die ihr sich rasant vermehrendes Wissen grossenteils in Bildern speichert und vermittelt. Wenn nun, wie ich hoffe, ein wenig deutlicher ins Bewusstsein getreten ist, dass und wie wir heute in unterschiedlichster Weise mit *Bildern* leben, können wir den Akzent jetzt verlagern: Was bedeutet es, mit Bildern zu *leben*?

Bildlichkeit und Wirklichkeit

Die Wissenschaftsikone unserer Zeit ist die Doppelspirale der DNS. Damit repräsentiert ein *Bild* den Grundbaustein des Lebens. Wie die Atomtechnik im Atommodell, so gründet auch die Gentechnik in einem verbildlichten Konstrukt. Uwe Pörksen nennt die DNS-Spirale ein Visiotyp und meint damit ein *global* wirksames Zeichen und zugleich einen *Denkstil*, der sich in einer bestimmten Art des visuellen Zugriffs auf die Realität ausdrückt.[41] Auf einem Buchumschlag strebt die Doppelhelix aus einer charismatischen Hand vor einer Aureole gen Himmel.[42] Das Titelbild einer Firmenzeitschrift zeigt eine Wendeltreppe, auf deren Stufen verschiedene Personen, offenkundig Forscher/-innen oder Laborant/-innen, stehen; darunter befindet sich eine Schlagzeile zur Genforschung: «Spirale des Lebens entschlüsselt.»[43] Solche spielerisch-mystifizierenden Imaginationen sind für uns von existentieller Bedeutung, weil sich an ihnen das Menschenbild der Zukunft orientiert. Bilder sind Ausdrucksformen, über die wir nicht zuletzt den Fortschritt uns aneignen und steuern. Im gesellschaftlichen Bewusstsein bzw. in den einzelnen individuellen Vorstellungen entwickeln sich daraus entsprechende Bildfantasien; dabei wirken Visionalität und Sprachmetaphorik zusammen, ebenso wie Tradition (Erinnerung) und Gegenwart (Anschauung). Die Doppelhelix-Darstellungen ähneln z. B. den überlieferten religiösen Bildern von der Himmelsleiter (etwa im Traum Jakobs)[44], während die Sprachformel «Spirale des Lebens» assoziativ Begriffe wie Lebensrad oder Lebenstreppe ins Bewusstsein ruft, die ihrerseits in der Volksüberlieferung charakteristische bildliche Ausprägungen erfahren haben.[45]

Der Bildtypus der Lebensalterstufen hat sich im 16. Jahrhundert herausgebildet, eine europaweit verbreitete Bildtradition, die z. B. auf einer dänischen Bildkarte nach einer Vorlage aus dem 19. Jahrhundert in der Form der Lebens*brücke* erscheint.[46] Kennzeichnend ist ein meist zehnstufiger symmetrischer Aufbau, in dem der typisierte Lebenslauf von Männern oder Frauen dargestellt wird. Das Bildmuster ist – v. a. in seinen Accessoires: Kleidung, kennzeichnende Gegenstände – variabel und wurde tatsächlich immer erneut zeitgemässen Normen angepasst. Uns soll hier speziell die Visionalität, der im Bewusstsein wirksame Aspekt des Bildes interessieren.

Johann Machauf, ein Zolleinnehmer und Pflasterpächter aus Weissenhorn in Bayerisch-Schwaben, hat 1843 die Überlieferung auf individuelle Weise adaptiert (Abb. 15)[47]: mit 7 Jahr ein Kind, mit 12 Jahr ein Schneiderjung, mit 16 Jahr in der Fremde, mit 20 Jahr ein Legionist, mit 24 Jahr bei den Schützen, mit 28 Jahr in der Fremde (wohl kaum der Höhepunkt seines Lebens), mit 41 Jahr vermählt, mit 42 Jahr ein Landwehrkorporal, mit 46 Jahr ein Malergehilf, mit 49 Jahr Pächter. Die visualisierte Lebensgeschichte orientiert sich hier – ein seltenes, aber doch für die Lebenswirklichkeit aussagekräftiges Beispiel – weniger an dem idealen als an dem realen Lebenslauf eines Individuums.[48]

Andererseits kann das Bildstereotyp sehr wohl dazu dienen, auch gesellschaftliche Bewusstseinslagen pointiert einzufangen, wie es der amerikanische Karikatu-

rist Saul Steinberg 1954 zeigt (Abb. 16)[49]. Die Wunschvorstellung eines Pensionärsdaseins unter Palmen mit – bemerkenswerterweise – einem *ausgesparten* Tod, lässt sich auch noch für unsere Gegenwart – augenzwinkend oder nicht – als gültig ansehen. Freilich müssen wir konstatieren, dass solch eine eher harmlose, friedfertige Zukunftsvision aus dem überlieferten Bilderschatz inzwischen von Gegenwarts-Bilderfahrungen entschieden suggestiverer Art zugedeckt wird. Die Zerstörung des World Trade Centers am 11. September 2001 hat im visuellen Zeitbewusstsein eine tiefe Kerbe hinterlassen. Die Wechselwirkung von realem Geschehen, Bildvermittlungspraxis und daraus resultierenden politischen Folgen dieses Falles demonstriert die Bildermacht der Postmoderne auf eine kaum zu steigernde Weise.

Ein ganz aktuelles Beispiel dafür liefert das grafisch prägnanteste der amerikanischen Folterfotos aus dem Bagdader Abu-Ghraib-Gefängnis. Ebenfalls in kürzester Zeit unzählbar oft multipliziert, ist es auf Wandbildern, Plakaten und Demonstrationsschildern aufgetaucht – nicht nur im Irak und Iran, sondern auch in England und Amerika. Quasi über Nacht wurde per Internet und durch Massenmedien, die darüber reflektierten, eine Weltikone erzeugt. Als «Werbeanzeige für Märtyrertum ‹made in America›» – wie die New York Times sarkastisch schreibt[50] – hat sich das Bildzeichen ins Gedächtnis der Menschheit eingenistet. Insgesamt prägt heute eine polyfunktionale Bilderwelt, von der Konsum- und Unterhaltungsindustrie vielfältig aufbereitet, mit aufstachelnden oder mythisch-stilisierenden, verklärenden oder brutalisierenden Bildreizen auch unser alltägliches Leben – genauer noch: verwandelt unser Wertgefüge.

Eine bemalte Hauswand in Bagdad und ein Foto davon, mit einem gleichmütig erscheinenden Araber im Vordergrund, machen aus einer Ikone des Missbrauchs ein antiamerikanisches (antiwestliches) Fanal (Abb. 17)[51]. Ausgerechnet die Fackel der Freiheitsstatue, Symbol der Humanität und Aufklärung, liefert den Strom für die menschenverachtenden Grausamkeiten. Das Alptraumgespenst des amerikanischen Präsidenten in einer deutschen Karikatur zeigt, wie rasch und ubiquitär das neue Zeichen wirksam wird (Abb. 18)[52]. Bilder und Bildvarianten und dazu wieder Abbilder von Bildern und Vorstellungsbildern entfalten ihre Macht – wie aber lässt sich diese Bildwirkung genauer erfassen?

Um die eigentümliche Seinsweise der Bilder zu verstehen, unterscheidet Gernot Böhme zwischen Realität und Wirklichkeit. Realität ist ihm «das Potenzial von Dispositionsprädikaten, die im leiblichen Umgang mit den Dingen erfahren werden können»[53], Wirklichkeit dagegen die Erscheinung als solche. Jedes Stück Realität (ob Haus, Hand oder Folteropfer) *erscheint* auch jeweils und hat damit seine Wirklichkeit; nur beim Bild ist es anders: dessen Wirklichkeit (nämlich das abgebildet Erscheinende) steht in einer Spannung zu dem, was das Bild als Realität ist (z.B. bedrucktes Papier); das Wesen des Bildes spielt in dieser Differenz zwischen Wirklichkeit und Realität. Darum sind Bildwelten etwas kategorial anderes als Dingwelten. Beide Ausdruckswelten vermitteln Wirklichkeit, jedoch mit einem unterschiedlichen Verhältnis zur *leiblich* erfahrbaren Realität. Betrachten wir dazu zwei weitere Beispiele, die auf besondere, je eigene Weise Alltagsdinge vorstellen.

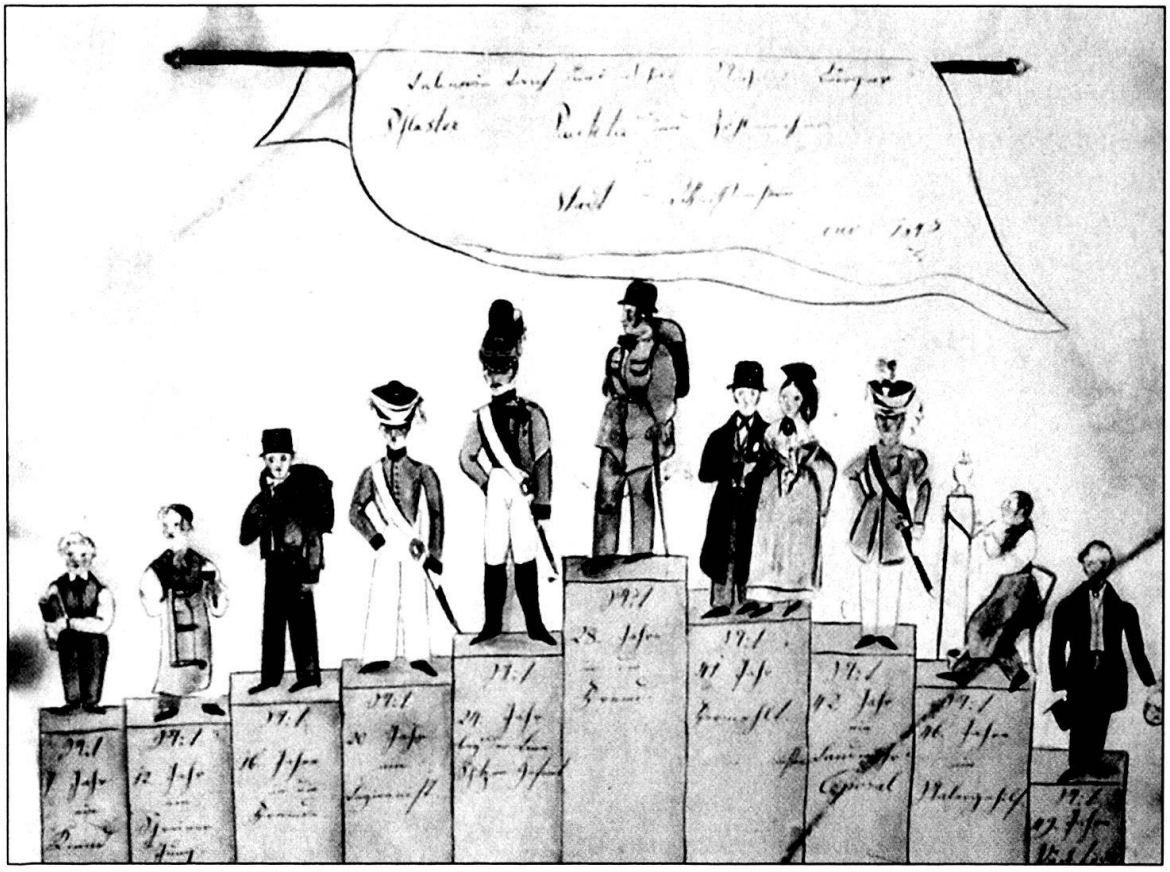


Abb. 15: Johann Machauf, Lebenslauf (1843)

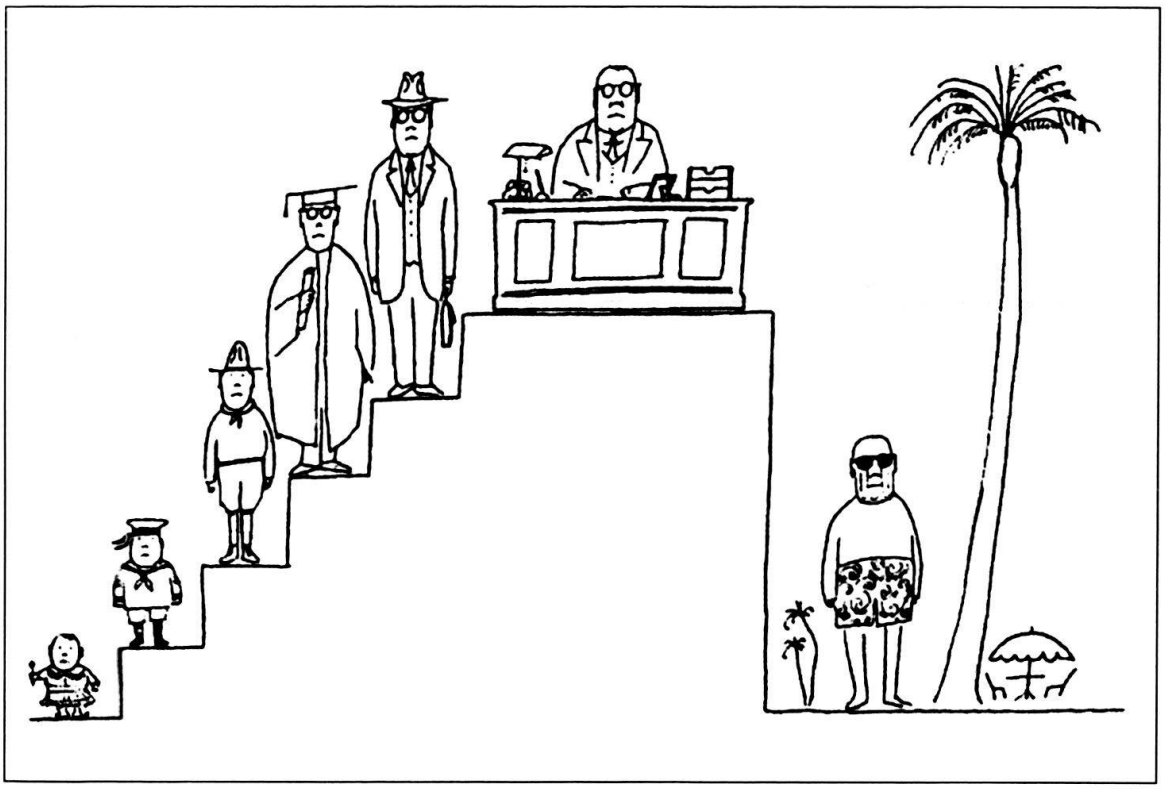
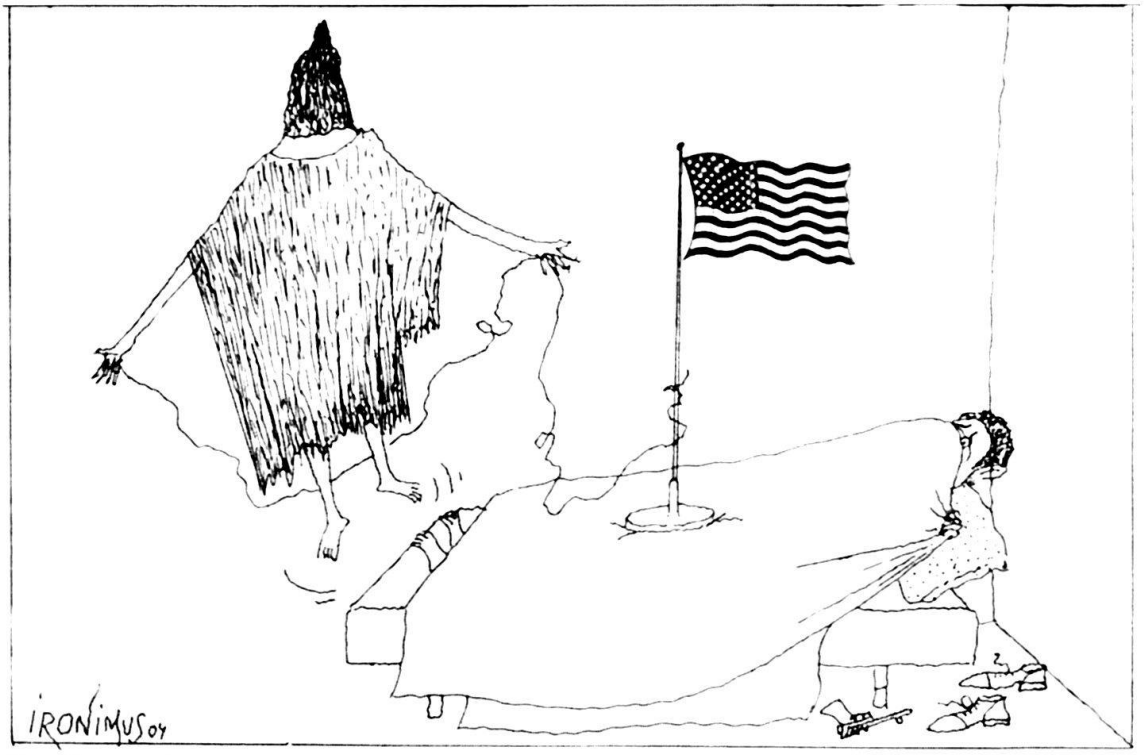


Abb. 16: Saul Steinberg (1954)

Abb. 17: Reuters-Foto: Wandgemälde in Bagdad (SZ, 28.5.2004)



Der Albtraum des Präsidenten SZ-Zeichnung: Ironimus

Abb. 18: Ironimus: Der Albtraum des Präsidenten (SZ, 7.5.2004)

Zum einen sehen wir das Gemälde «Die persönlichen Werte» von René Magritte (Abb. 19)[54], zum anderen denken wir an das Museum der Barnes Collection bei Philadelphia. Diese berühmte Gemäldesammlung, deren Spitzenwerke vor einigen Jahren im Münchner Haus der Kunst zu besichtigen waren, ist nicht nach Stilepochen oder Malern geordnet, sondern (laut Testament unveränderlich) nach Korrespondenzen und Ähnlichkeiten in Farben, Motiven und Sujets. Das Arrangement – zwischen Bildwerken von Renoir und Cézanne befinden sich Gebrauchsgegenstände aus vorindustrieller Zeit – entwuchs den kunstpädagogischen Vorstellungen des Sammlers Albert Barnes. Auch Magritte präsentiert Alltagsgegenstände in einem spezifischen Arrangement. Kamm, Rasierpinsel oder Kleiderschrank sind realistisch gemalt, freilich in einer irritierenden Proportionalität und Raumordnung. Magritte bildet nicht Dinge ihrer selbst wegen ab, sondern zeigt Ansichten und Kombinationen von Dingen, die uns in dieser Form befremden. «Mein Gemälde», schreibt Magritte, «ist ein Gedanke, der *sieht*, ohne das Gesehene zu benennen.»[55] Dieses Bild von René Magritte demonstriert ebenso wie die Präsentation von Albert Barnes Alltägliches in ungewöhnlichem Zusammenhang (oder umgekehrt). Barnes will mit seiner Museumsgestaltung eine «Schule des Sehens» schaffen, Magritte mit seinem Gemälde eine (unauflösbare) Denkkonstellation. In beiden Fällen sollen ästhetisch-gedankliche Konzeptionen, welche dingliche Phänomene real bzw. realistisch darbieten, zu tieferer Erkenntnis der Realität führen.

Was aber ist Realität? Diese Frage wird zum Stachel in den Bildern Magrittes. Was – zum Beispiel – verbirgt sich in seinem Gemälde «Die schöne Gefangene» (Abb. 20)[56] hinter dem Staffeleibild, das eine Dorfszene zeigt? Auf diesem Fleck der Bildfläche erscheint die hier dargestellte Wirklichkeit mit der abgebildeten Realität offenkundig – oder nur möglicherweise? – deckungsgleich, aber gewiss nicht identisch. Das Verhältnis der Realität im Bild zur Wirklichkeit des *Bildes* im Bild bleibt unbestimmbar, aber die Irritation wirkt noch weiter darüber hinaus und führt zur Reflexion unseres Bild- und Weltbetrachtens überhaupt. Sie schweift zu anderen Gemälden Magrittes: Wer etwa die Bildlichkeit der Welt – wie in «Die Tiefen der Erde»[57] – in isolierte Bilder aufgelöst sieht, vermag vielleicht zu *erspüren*, was im Bildtitel anklingt. Denn es scheint, als liege jene Wirklichkeit, die in diesem Gemälde am nachhaltigsten fesselt, gerade *zwischen* den vier dort präsentierten Bilderdarstellungen. Fasziniert nicht gerade das Erschliessen des Ausgesparten? Magrittes Bilder verweisen generell auf die Rätselhaftigkeit des Bildlichen und können auch das Nachdenken darüber evozieren, dass und warum die *Bildlichkeit (in) der Kultur* bisher noch nicht hinreichend untersucht ist. Wenn im jüngsten Strukturkonzept der Ludwig-Maximilians-Universität München die Bildwissenschaften einen hervorstechenden Rang einnehmen, so mag das einem ähnlich unbefriedigten Gefühl geschuldet sein. Es erscheint tatsächlich fruchtbar und (um dem Polit-Slang sein Placebo-Wort zu liefern) innovativ, die Natur- und die Geisteswissenschaften im Blick auf die Bilder zur gegenseitigen Wahrnehmung zu zwingen. Die Iconic-Turn-Vorträge waren ein erster Versuch dazu, aber noch sind die

Brücken schwach. Das hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, dass in verschiedenen Disziplinen unterschiedliche Wissenschaftsparadigmata (und letztlich Menschenbilder) wirksam sind. Den erkenntnistheoretischen Zwiespalt zuerst einmal präzise zu thematisieren, wäre eine genuin kulturwissenschaftliche Aufgabe.

Mit Bildern *leben* – das verlangt, neben den äusseren auch den *inneren* Bildern Aufmerksamkeit zu schenken. Eine schultafelartige Darstellung isolierter Einzeldinge, denen Bezeichnungen in Schülerschönschrift beigegeben sind, hat Magritte «Der Schlüssel der Träume» genannt (Abb. 21)[58]. Auch dieser Titel ist, wie stets bei ihm, ein poetisches Element des Bildes und nicht etwa als Erklärung zu verstehen.[59] Ein wesentliches Spannungsmoment liegt hier in der visualisierten Korrespondenz von Wort und Ding. Die Handtasche als Himmel erscheint verstörend oder geheimnisvoll, umso mehr als der Schwamm im letzten Feld eine abbildliche Beziehung signalisiert. Wir sind es gewohnt, dass Bilder – z.B. in einer Fibel – zwischen den Dingen und ihren Namen, zwischen Materiellem und Geistigem, Brücken bauen, doch hier ahnen wir tiefer gehende Korrespondenzen. Bilder erläutern – ausmalend oder differenzierend – sprachliche Ausdrücke nicht nur, indem sie zusätzliche visuelle Analysekategorien wie Farbabstufung und Raumkomposition, Kontrastierung und Fokussierung zur Geltung bringen, sondern sie lockern darüber hinaus formallogische Beziehungsnetze unmittelbarer, als es in der Regel Texte können, und wecken die Augenfantasie.

Die Konzentration des menschlichen Wahrnehmungsapparates auf die besonderen Fähigkeiten des Sehsinns verändert unsere Welterfahrung. Wenn in der Gegenwart die Dingwahrnehmung – wie oben angedeutet – gegenüber der Bildwahrnehmung zurücktritt, schwindet eine Dimension des Welterfassens, das *Begreifen*, während eine andere Dimension, die *Sicht* auf die Welt, einen deutlich grösseren Stellenwert gewinnt. Wo Nähe war, entsteht so grössere Distanz. Wir pflegen uns kaum klar zu machen, was es etwa für Politik und Gesellschaft bedeutet, dass gerade die Entscheidungsträger mehr und mehr der Wahrnehmung von Bildern ausgesetzt sind und statt leiblicher Erfahrung Bildern vertrauen müssen, wenn sie für das Gemeinwesen handeln. Solche Wirklichkeitswahrnehmung dämpft das Realitätsempfinden. Andererseits stimulieren Bilder den Möglichkeitssinn.

Als im April 2004 die Bevölkerung im nordwestlichen Brandenburg gegen die militärische Nutzung ihres Landstrichs demonstrierte, wurde u.a. ein eigenwilliges Flugzeugplakat – «Dieser Vogel gehört nicht hierher!» – mitgetragen (Abb. 22)[60]. Mancher Betrachter wird intuitiv spüren, dass zwischen diesem unerwünschten Vogel und dem Magritte'schen Taschenmesser in seinem Gemälde «Schlüssel der Träume» eine Ähnlichkeitsbeziehung besteht, die in Worten nicht zu fassen ist, aber gleichwohl durch den zugeordneten Begriff «L'oiseau» gefestigt wird. Was jedoch – könnte man nachfragen – hat diese Anmutung mit wissenschaftlicher Erkenntnis zu tun?

Nun, Magritte jedenfalls hat ein rätselhaftes Bild, auf dem in einer quallenartig gestalteten Farbfläche die Worte «cheval» und «sabre» eingetragen sind, «L'arbre de la science» (Der Baum der Wissenschaft oder der Erkenntnis) genannt.[61] Aus

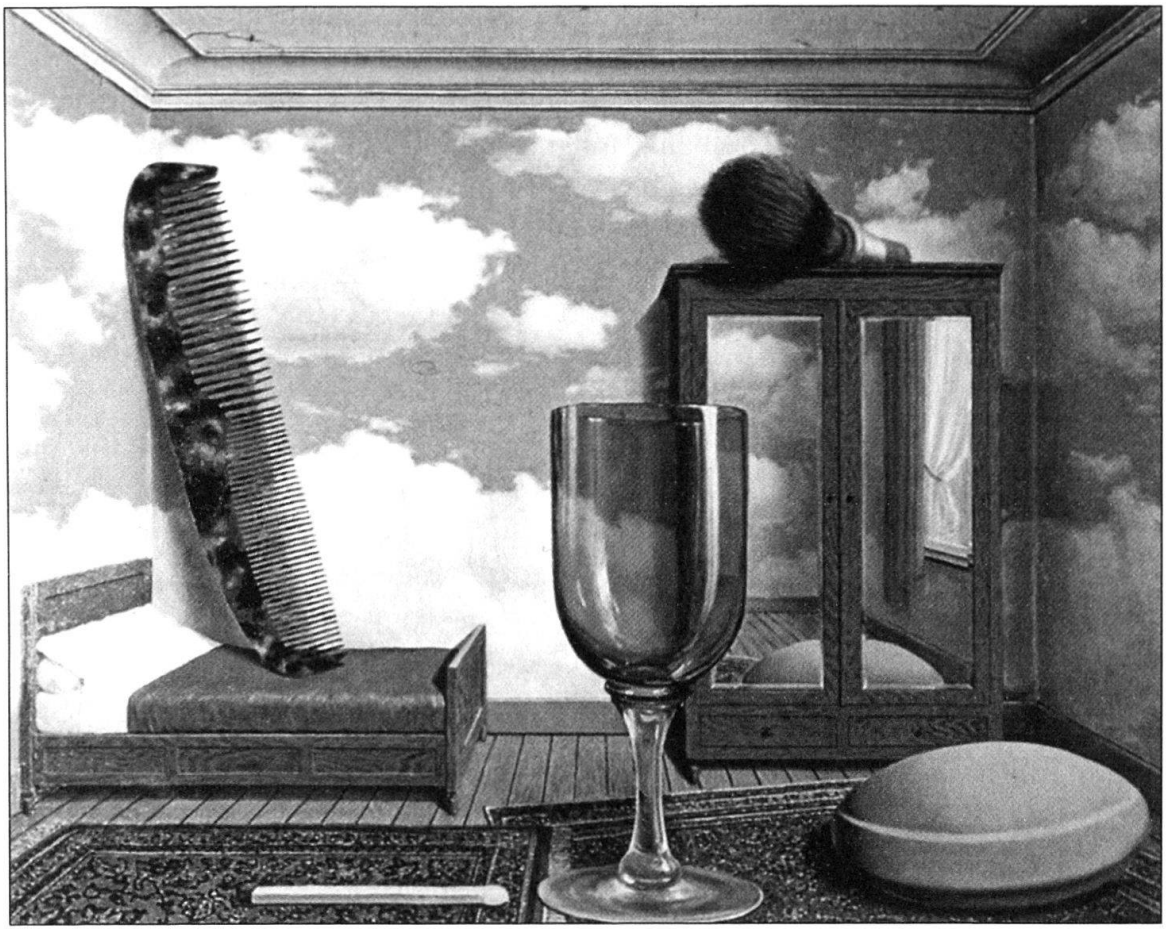


Abb. 19: René Magritte: Die persönlichen Werte (Öl auf Leinwand, 1951/52)

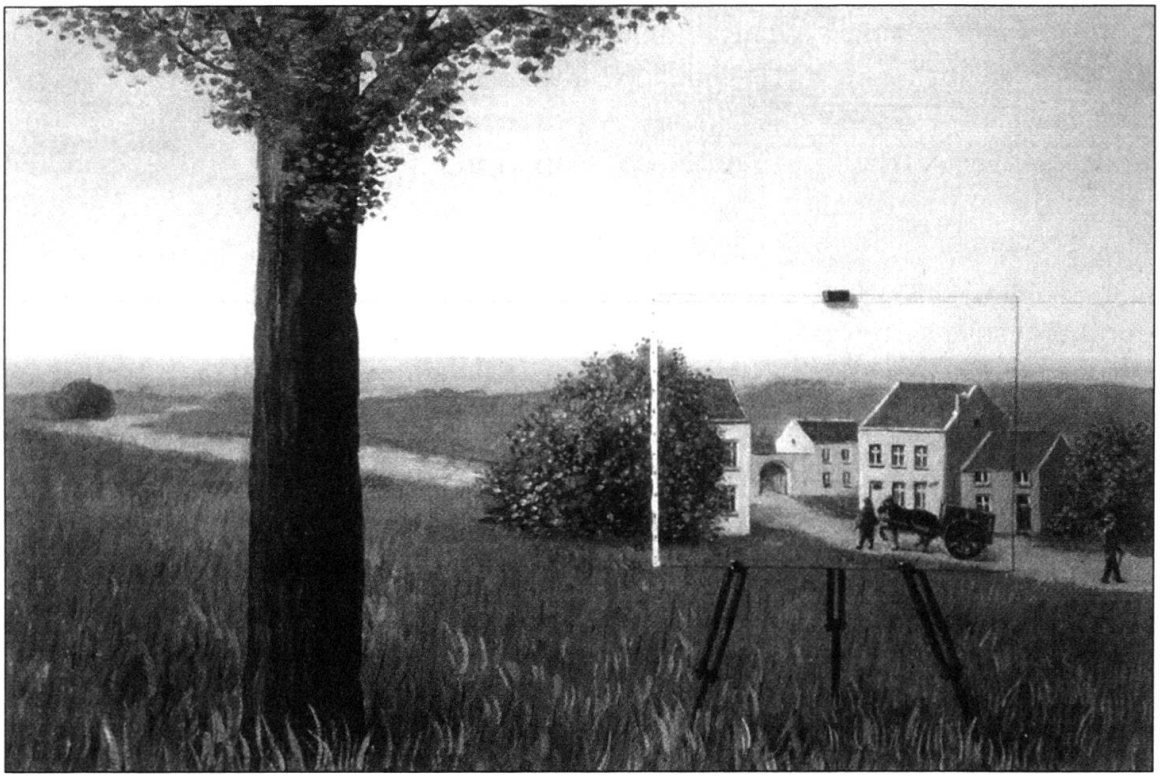


Abb. 20: René Magritte: Die schöne Gefangene (Öl auf Leinwand, 1931)

einer – wenn man so will – «Dampfwolke» mit Pferd und Säbel diese Zuschreibung logisch abzuleiten oder nachvollziehen zu wollen, wäre offenkundig verfehlt. Bilder sind Verständnishilfen von eigentümlicher Art. Was der Ratio willkürlich erscheinen mag, kann eine andere Fähigkeit, die im Lehr- und Lernprozess meist unterbewertet und zu wenig gefördert wird, nämlich die *Einfühlung*, oftmals verständlich machen. Einfühlen schliesst analytisches Denken keineswegs aus, im Gegenteil: Präzision und Folgerichtigkeit bleiben für wissenschaftliche Arbeit unverzichtbar. Doch wäre hinzuzulernen, Bilder nicht nur als Erkenntnis*objekte* oder Indikatoren anzusehen, sondern die Bilder und die Bildlichkeit (Visionalität) auch als Erkenntnis*mittel* zu nutzen.[62]

Mit Bildanalyse befassen sich viele Disziplinen auf je spezifische Weise. An dieser Stelle sollen wissenschaftssystematische Überlegungen zurücktreten. Ein kurzes Wort zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Perspektive in einer arbeitsteiligen interdisziplinären Bildforschung sei jedoch gesagt. Während die kunsthistorische und die literaturwissenschaftliche Bildwissenschaft sich vor allem den visuell-syntaktischen und semantischen Bildaspekten widmen, schaut die Volkskunde zuerst auf die Bild*pragmatik*. Sie geht von der konkreten Bildpraxis, dem Umgang mit Bildern aus und achtet dabei insbesondere auch auf den Einfluss der Tradition. «Tradition ist die Weitergabe des Feuers, nicht die Anbetung der Asche», hat Gustav Mahler formuliert. In diesem Sinne befasst sich Volkskunde als empirische Kulturwissenschaft vorzugsweise mit der Bild*überlieferung*, und zwar in den breiten Bevölkerungsschichten, und fragt speziell auch nach dem Weiterwirken von stereotypen Bildvorstellungen bis in den heutigen Alltag hinein. Volkskunde *verankert* die Bildforschung in unserer Alltagserfahrung.

Bezüglich der Konzeptualisierung volkskundlicher Bildforschung ergänze ich noch wenige Stichworte: Das Schema «Bild als kultureller Kassiber» (Abb. 23) skizziert die Verknüpfung verschiedener Aspekte und Kategorien der Bildanalyse.[63] Volkskundliche Arbeit beginnt an der Basis, mit Empirie. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf die sinnlich erfahrbare *visuelle Kultur*, die sich als ein höchst komplexes Phänomen unter räumlichen, zeitlichen und gesellschaftlichen Aspekten objektiviert: in Bilderwelten (sakral/profan, öffentlich/privat, festlich/alltäglich), Bilderüberlieferung (mit naturbedingtem/unbewusstem/intendiertem Wandel) und Bilderpraxis (Herstellung, Handel, Tausch, Aneignung). Theoretisch-begrifflich vernetzt *Bildlichkeit*, auf der anderen Seite, inhaltliche, formale und methodische Gesichtspunkte. Hier korrespondieren und interagieren ein mentales Bildwissen (Erinnerungs-, Anschauungs-, Vorstellungsinhalte), ein formaler Bildbegriff (Flächigkeit/Rahmung/Simultanität, Visuelles/Sinneinheit/Trägermedium) und eine dynamische Bildbetrachtung (analytisch/diskursiv/imaginativ). Bildlichkeit ist ein nicht gänzlich von der Erfahrung losgelöstes Konstrukt. Zwischen Empirie und Theorie vermittelt die *Bildwahrnehmung* (visuelle Empfindung/individuelle Aufmerksamkeit): einerseits stimulieren sinnlich fassbare Bilder (als Erfahrungsmuster) die Theorienbildung und andererseits wirkt die Bildtheorie (als Selektionsmuster) auf die konkrete Wahrnehmung der visuellen Kultur zurück.[64]

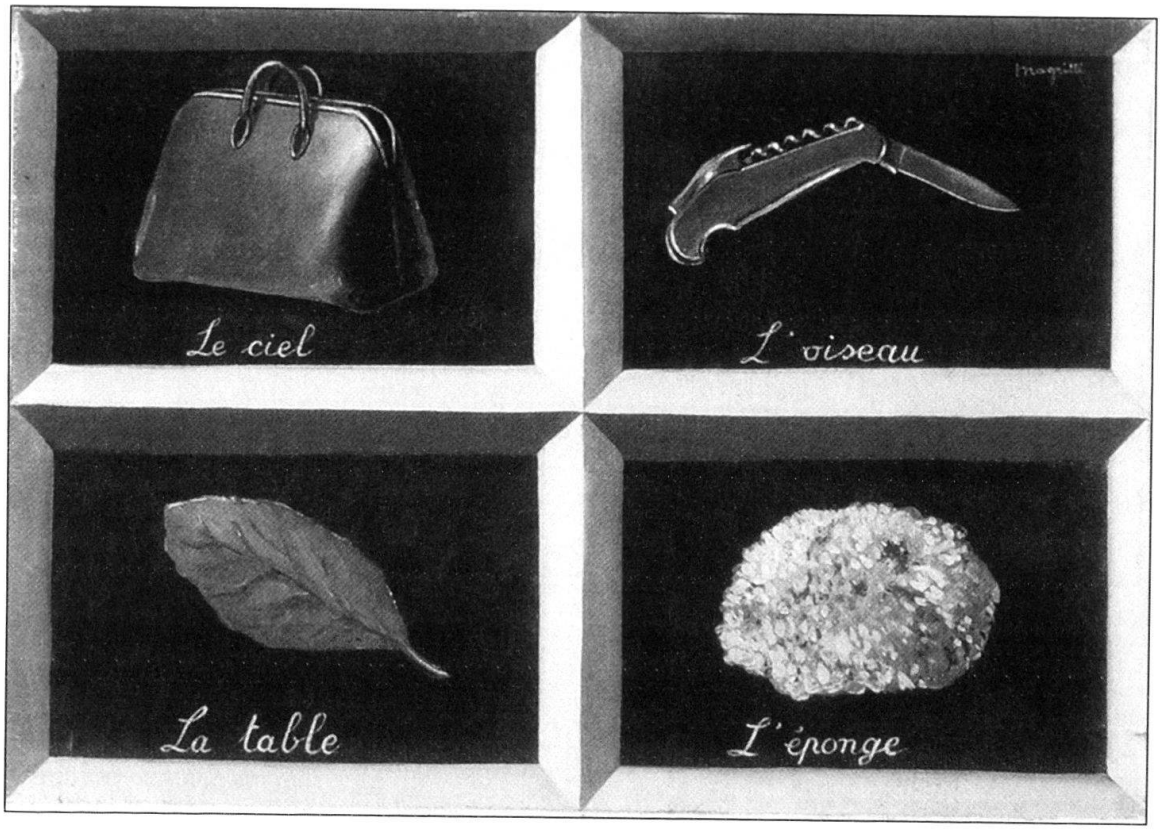


Abb. 21: René Magritte: Der Schlüssel der Träume (Öl auf Leinwand, 1927)

Abb. 22: AP-Foto: Demonstration in Fretzdorf bei Wittstock (SZ, 13.4.2004)

Bild als kultureller Kassiber

THEORIE

METHODE

Bildbetrachtung
Bild als Möglichkeitsspiel

BILDLICHKEIT

Bildwissen
Bild als Gedächtnisspeicher

Bildbegriff
Bild als Modellvorstellung

INHALT FORM

▲
▲

Bild als Selektionsmuster

BILDWAHRNEHMUNG

Bilder als Erfahrungsmuster

INDIVIDUUM

▼
▼

RAUM ZEIT

Bilderwelt
Bilder als visueller Ausdruck

Bilderüberlieferung
Bilder als Bedeutungsträger

VISUELLE KULTUR

Bilderpraxis
Bilder als Handlungsgegenstand

GESELLSCHAFT

EMPIRIE

Abb. 23: Bild als kultureller Kassiber (Gerndt 2004)

Wissen ohne Bildung?

Bilder prägen unser Alltagsleben. Ein Bestandteil ihres gelebten Alltags ist für Dozent/-innen und Student/-innen auch die Universität (Abb. 24)[65]. Wieweit sie sich als Hüterin der Weisheit verstehen darf, wollen wir offen lassen; ein Hort des Wissens ist sie sicher. Mit dem Münchner Hirnforscher Ernst Pöppel kann man drei Arten des Wissens unterscheiden: das begriffliche oder explizite Wissen, das intuitive oder Handlungswissen und das bildliche Wissen.[66] Alle drei haben – wie er überzeugend darlegt – ihren spezifischen Wert und ergänzen einander. De facto wird aber heute – auch in der Universität – dem expliziten Begriffswissen entschieden die höchste Priorität zugeschrieben. Für die Modularisierung der Bachelor- und Masterstudiengänge scheint abpackbares Wissen auch sehr geeignet, weil man es nahezu beliebig stapeln und umsortieren kann. Explizites Wissen lässt sich exakt messen und formal genau überprüfen. Allerdings: fruchtbringend wirken kann es alleine nicht. Es braucht die Impulse des intuitiven Wissens, und es bedarf überdies der besonderen Fähigkeit, die weichen, anschmiegsamen Methoden bildlichen Wissens, die die hermeneutischen Disziplinen vermitteln, angemessen anzuwenden. Leider ist aber die Rechtfertigung dieser «sanften» Wissensformen heute bereits erdrückend oft dem Diktat des formalen Wissens unterworfen. Wir können jedoch dankbar registrieren, dass immer noch viele Studierende an ihre Universität ein *Gespür* dafür mitbringen oder dort entwickeln, welche tief greifenden Folgen die einseitige Definition von Wissen und das darauf basierende Verständnis von Leistung für die Zukunft unserer Gesellschaft zeitigt.

Das hat sich erst jüngst wieder bei Demonstrationen gegen die Demontage der Universitäten gezeigt, als Tausende junger Menscher mit Transparenten «Wir trauern um die Bildung» auf die Strasse gegangen sind. Um ihre Empfindung zu artikulieren, greifen sie intuitiv auf traditionelle Bilder, z. B. das Zu-Grabe-Tragen eines Sarges zurück.[67] Das erfreut alle, die Buntheit und Spontaneität schätzen, aber wir dürfen uns leider nicht einbilden, dass in bürokratisierten Institutionen, wo man – wie in der Münchner Universität – neuerdings das Messen von Leistung auf das Zählen von Druckseiten reduziert, Tränen und Totenschädel noch viel bewirken können. *Diese* Bilder sind machtlos geworden, um für eine wahre Bildung, in der das Wissen (im Hegelschen Sinne) «aufgehoben» ist, zu streiten. Gleichwohl machen sie Mut.

So betrachtet präsentiert Brigitte Schneiders scharfblickende Zeichnung die Universität als eine Produktionsstätte, die genormtes Wissen erzeugt. Dieses Wissen wird nicht gewonnen, sondern unter ökonomischen Bedingungen produziert. *Das* kann man mit einem komplexen Bildwissen, das auch die visionalen Kompetenzen der Individuen respektiert, nicht in gleichem Masse machen. Dabei wissen wir doch (wenn hier der Brecht'sche Sprachduktus erlaubt ist): die Begriffe *brauchen* die Bilder – ebenso wie umgekehrt die Bilder die Begriffe brauchen. Eine Wissensgesellschaft, die ihre Inhalte samt dem Verständnis von sich selbst in flache Dosen packt, wird alles, was lebendig ist, ersticken und keine humane Gesellschaft

sein. Fastfood in der Konservendose, gleichviel, ob als Wissen oder Weisheit etikettiert, füllt allenfalls den Bauch. Gibt es da eine *bildliche* Lösung?

Der niederländische Künstler M. C. Escher, dessen Lebensdaten übrigens fast aufs Jahr denen Magrittes entsprechen[68], nennt eine seiner Lithografien «Befreiung» (Abb. 25)[69]. Darin ist eine *Entwicklung* imaginiert und jeder erkennt, dass die Befreiung – auch von Weisheitsvögeln – aus den Zwängen des Formalen kein Chaos erzeugen muss, sondern Metamorphose bedeutet. Escher war immer auf der Suche nach mathematisch-logischen Zusammenhängen zwischen den vielen Erscheinungsformen, in denen sich die Wirklichkeit äussert. Ein zur Bildlichkeit befreites Wissen ermöglicht dessen Metamorphose; aber auch – man erinnere sich an die Bitte Willibald Sauerländers – die kritische Befreiung von zu vielen *Bildern* kann notwendig sein, damit das Wissen zwar der Imagination ausgesetzt bleibt, aber nicht in wilden Fantasien versinkt.

Metamorphose und Transfer bilden die Essenz wissenschaftlichen Denkens. Ein Holzschnitt Eschers zeigt «Tag und Nacht» (Abb. 26)[70] in diffizil ausgefalteter Symmetrie miteinander verbunden. Wir sehen fliessende und zugleich konturierte Übergänge, auch zwischen Himmel und Erde. Eschers grafisches Werk bietet ein anschauliches Beispiel der gegenseitigen Befruchtung von Wissenschaft und Kunst, was aus einem anderen Blickwinkel mit historischer Perspektive die amerikanische Kunsthistorikerin Barbara Stafford in ihrem Buch «Artful Science» (1994) zu zeigen versucht: wie sich – in der frühen Neuzeit beginnend – genau an den Schnittstellen zwischen Kunst und Technik, Spiel und wissenschaftlichem Experiment, Sprache und Bild die visuelle Bildung entfaltet hat.[71]

Ich möchte mit einem Bildzeichen schliessen, das die Bildungsdiskussion der letzten Jahre bis zu einem gewissen Grade auch *symbolisieren* kann: der wunderbare Turm einer norditalienischen Stadt als Anziehungspunkt hitzigster Auseinandersetzungen um das, was wichtig oder richtig ist. Man kann, wie es Heinz Birg kritisch vor Augen stellt (Abb. 27)[72], sich *einbilden*, der schiefe Turm von Pisa stünde gerade, indem man seine Grundlage – die Sprache – (z. B. in einer obskuren Rechtschreibreform) verbiegt. Man kann den Turm aber auch mit den Augen Magrittes als «Reisesouvenir» verstehen (Abb. 28)[73]. Das menschliche Leben ist wie eine Reise, eine fruchtbare Reise gerade dort, wo das Denken nicht zur Ruhe kommt.[74] Wir können darüber nachsinnen, ob in diesem Bild der Turm eine Feder stützt oder umgekehrt oder ob nicht das Verhältnis von (traditionsgegründeter) Standfestigkeit und (natürlicher) Flexibilität sich jeder sprachlich fixierbaren Logik entzieht. Und unversehens mag hervortreten, was Magritte «das Mysterium» nennt. In den grossen, bedeutenden Gemälden ebenso wie in den vielen kleinen, unscheinbaren Bildwerken der abendländischen Kulturtradition liegt eine spezifische Chance zur tieferen Erkenntnis menschlichen Daseins. Mit solchen Bildern aufmerksam zu leben, das schafft am Ende nicht nur Einsicht, sondern auch Vergnügen.

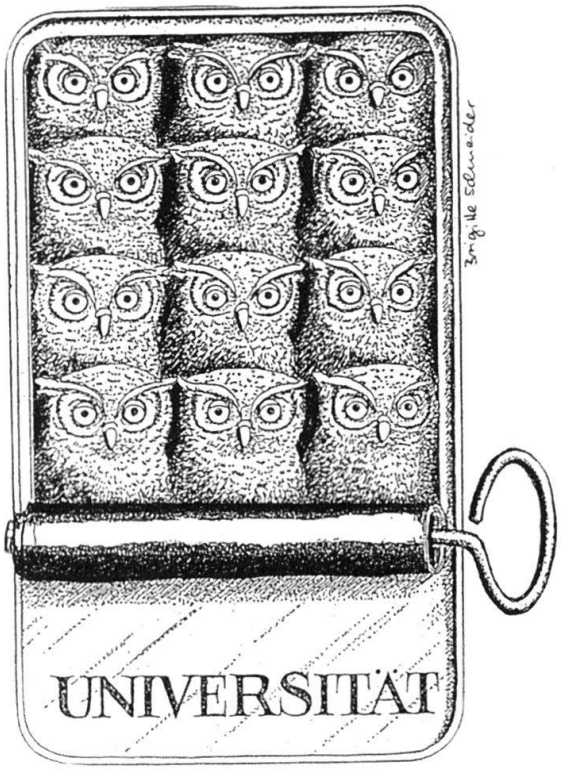


Abb. 24: Brigitte Schneider (SZ, Herbst 1988)

Abb. 25: M. C. Escher: Befreiung (Lithographie, 1955)

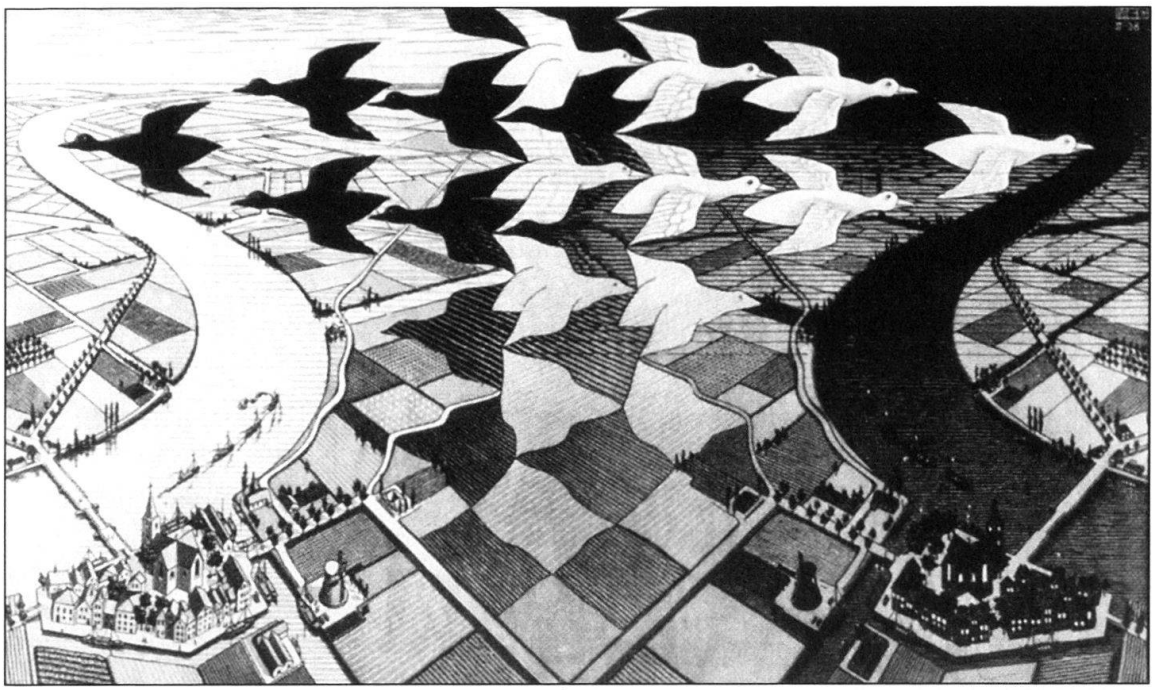


Abb. 26: M. C. Escher: Tag und Nacht (Holzschnitt, 1938)

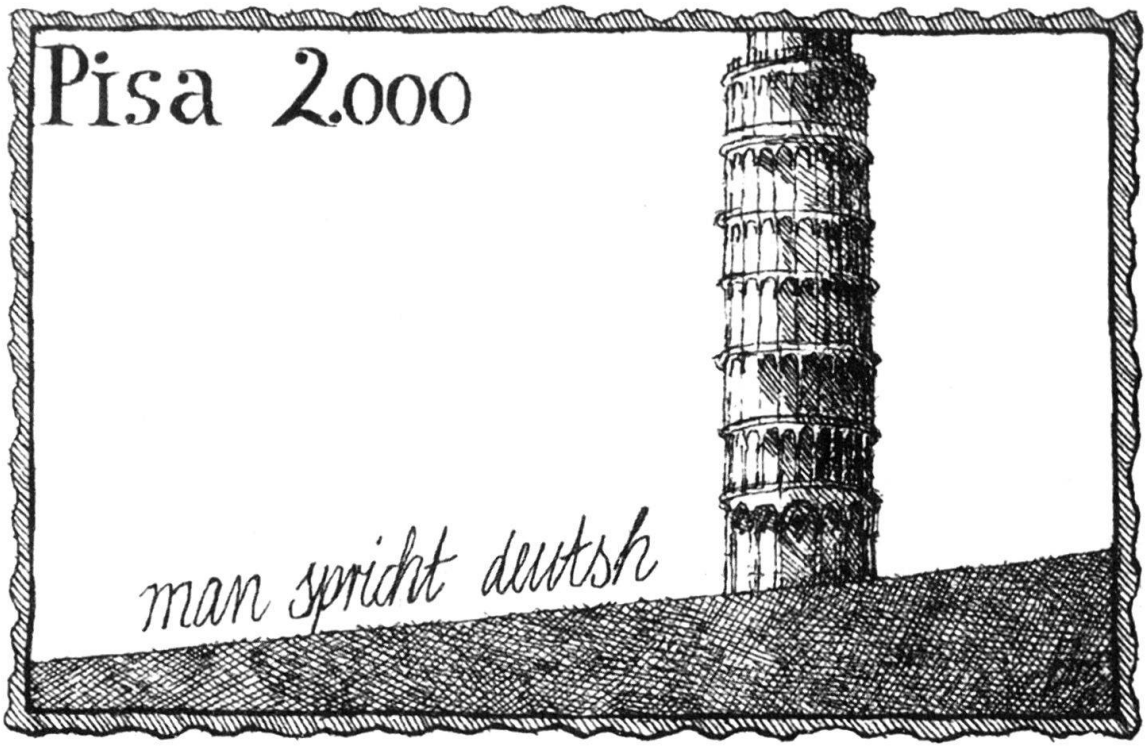


Abb. 27: Heinz Birg (SZ, 7.12.2001)

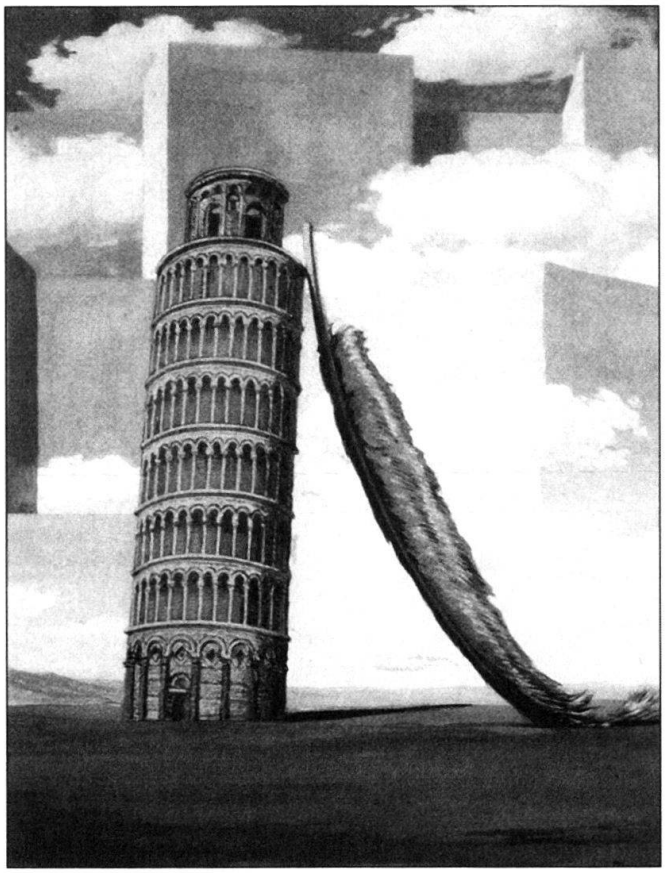


Abb. 28: René Magritte: Reisesouvenir (Gouache auf Papier, 1955)

Anmerkungen

1 P. Blickle/A. Holenstein/H. R. Schmidt/F.-J. Sladeczek (Hg.), Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte. München 2002.
2 Bilder und Macht im 20. Jahrhundert. Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn/Bielefeld 2004.
3 U. Pörksen, Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype. Stuttgart 1997.
4 C. Maar/H. Burda (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln 2004.
5 W. Sauerländer, Iconic turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus. In: Maar/Burda (Hg.), Iconic Turn (wie Anm. 4): 407–425.
6 Der vorliegende Beitrag gibt die Abschiedsvorlesung des Verfassers an der Universität München vom 23.7.2004 wieder: um knapp die Hälfte der Bilder vermindert, leicht redigiert und durch einen Absatz zur Konzeptualisierung der visuellen Kultur ergänzt.
7 Süddeutsche Zeitung (SZ), 18./19.10.2003: Titelseite.
8 SZ, 18.11.2003: Titelseite.
9 D. Hanitzsch. In: SZ, 17.11.2003: 4.
10 W. Horsch. In: SZ, 19.11.2003: 4.
11 B. Schneider: Jedem das Seine (ca. 1998; Archiv der Bildautorin).
12 Ausführlicher zu diesem Thema H. Gerndt, Können Bilder erzählen? Bemerkungen zur «Visualisierung des Narrativen». In: T. Hengartner/B. Schmidt-Lauber (Hg.), Leben – Erzählen. Beiträge zur Biographie- und Erzählforschung. Festschrift Albrecht Lehmann. Berlin 2004: 99–117.
13 H. Belting, Echte Bilder und falsche Körper – Irrtümer über die Zukunft des Menschen. In: Maar/Burda (Hg.), Iconic Turn (wie Anm. 4): 350–364, hier 363.
14 SZ, 6.11.2003: Titelseite.
15 SZ, 6.4.2004: Titelseite.
16 Diese und ähnliche Abbildungen finden sich in vielen Ausgaben der Magazine von Greenpeace und Robin Wood, als Beispiel: Greenpeace 1/2004.
17 Ivan Steiger. In: SZ-Karikade. München 1970: 106.
18 Luis Murschetz (SZ 22.7.69). In: SZ-Karikade. München 1970: 78.
19 Vgl. K. Herding/G. Otto (Hg.), «Nervöse Auffangorgane des inneren und äusseren Lebens»: Karikaturen. Giessen 1980: 8.
20 J. Meuris, René Magritte 1898–1967. Köln u.a. 1998: 102 (Le maître d'école, 1954).
21 Vgl. D. Abadie (Hg.), René Magritte. Stuttgart 2003: bes. 15–37.
22 Abadie (Hg.), Magritte (wie Anm. 21): 118 (Ceci est un morceau de fromage, 1952).
23 Abadie (Hg.), Magritte (wie Anm. 21): 90 f. (La trahison des image, 1929 und 1935). Vgl. z.B. G. Böhme, Theorie des Bildes. München 1999: 47–75 (Das ist doch eine Pfeife).
24 Vgl. A. Pongs: In welcher Gesellschaft leben wir eigentlich? 2 Bde. München 1999–2000; Bd.1: 259–280 (H. Willke); Bd. 2: 149–180 (K. Knorr-Cetina).
25 Vgl. Pörksen, Weltmarkt (wie Anm. 3): 47–50.
26 H. Haitzinger, Globetrottel. München 1989: 16 (Januar 1972).
27 Vgl. SZ, 20.10.2003: 2.
28 H.-J. Starke. In: D. Hanitzsch/H. Dollinger (Hg.), Wir schaffen uns schon noch. Karikaturisten sehen Rinder- und anderen Wahnsinn. München 2001: 86.
29 G. Benedek. In: SZ, 14.5.2002: 4.
30 SZ, 14.5.2002: 5.
31 Bibel aus der Handschriftenmanufaktur von Ludwig Henfflin (um 1477). In: Forschung 4/2003 (DFG-Projekt der Universitätsbibliothek Heidelberg).
32 Haitzinger, Globetrottel (wie Anm. 26): 24 (Schöner wohnen!, März 1989). – Vgl. auch H. Gerndt, Homo quo vadis. Das Menschenbild der Biotechnik in der Karikatur. In: P. Naumann (Hg.), Sturz in den Himmel. Kulturwissenschaftliche Betrachtungen zur Karikatur der Moderne. Marburg 2002: 27–40.
33 Böhme, Theorie des Bildes (wie Anm. 23): 132.
34 K. Bedal/H. May (Hg.), Unter Dach und Fach. Häuserbauen in Franken vom 14. bis ins 20. Jahrhundert. Bad Windsheim 2002: 15.
35 Bedal/May (Hg.), Unter Dach (wie Anm. 34): Frontispiz.

36 Bild-Definition und Bildmerkmale sind umstritten. Eine idealtypische Begriffsbestimmung, die dem Bild z. B. Flächigkeit zuspricht und damit Skulpturen und Reliefs nur bedingt als Bilder gelten lässt, erscheint mir unter erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten sinnvoll.
37 Bedal/May (Hg.), Unter Dach (wie Anm. 34): z. B. 17 unten links.
38 Bedal/May (Hg.), Unter Dach (wie Anm. 34): z. B. 196.
39 Ausführlicher zu diesem Thema H. Gerndt, Gedanken zur Visualisierung der Dinge. In: K. Kreilinger/H. May (Hg.), Alles unter einem Dach. Häuser, Menschen, Dinge. Festschrift Konrad Bedal. (= Quellen und Materialien zur Hausforschung in Bayern. 12.) 2004: 415–423.
40 Bedal/May (Hg.), Unter Dach (wie Anm. 34): 23.
41 Pörksen, Weltmarkt (wie Anm. 3): 10.
42 Pörksen, Weltmarkt (wie Anm. 3): 107.
43 Pörksen, Weltmarkt (wie Anm. 3): 127.
44 Vgl. L. Kretzenbacher, Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande. Klagenfurt 1971: 16–42; ders., Ein Neu-Versuch zum Bild-Gedanken «Schwieriger Weg nach oben». Vom byzantinisch-geistlichen Bild der «Paradiesesleiter» des Johannes Klimakos († 649) zu «entgeistlichten« Ikonotropien. In: F. Grieshofer/M. Schindler (Hg.), Netzwerk Volkskunde. Festschrift Klaus Beitl. Wien 1999: 565–588.
45 P. Joerissen/C. Will (Hg.), Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Köln 1983.
46 H. Gerndt, Kulturwissenschaft im Zeitalter der Globalisierung. Volkskundliche Markierungen. Münster u.a. 2002: 23.
47 J. M. Ritz, Süddeutsche Volkskunst. München 1938: 131 (Heimat-Museum Weissenhorn: Lebenslauf des J. Machauf, 1843).
48 Vgl. M. Scharfe, Über «private» und «öffentliche» Zeichen und ihren sozialkulturellen Kontext. In: K. Köstlin/H. Bausinger (Hg.), Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs. Regensburg 1983: 282–286.
49 Joerissen/Will (Hg.), Die Lebenstreppe (wie Anm. 45): 91.
50 New York Times (Articles selected for Süddeutsche Zeitung), 21.6.2004 (World Trends: A Torture Icon Spreads Rapidly).
51 SZ, 28.5.2004; New York Times (Articles selected for Süddeutsche Zeitung), 21.6.2004.
52 Ironimus. In: SZ, 7.5.2004: 4.
53 Böhme, Theorie des Bildes (wie Anm. 23): 9.
54 Meuris: Magritte (wie Anm. 20): 98 (Les valeurs personnelles, 1951/52).
55 R. Magritte, Sämtliche Schriften. Hg. von A. Blavier. München 1981: 529.
56 Abadie (Hg.), Magritte (wie Anm. 21): 105 (La belle captive, 1931).
57 Abadie (Hg.), Magritte (wie Anm. 21): 104 (Profondeurs de la terre, 1930).
58 Abadie (Hg.), Magritte (wie Anm. 21): 114 (La clef des songes, 1927).
59 Magritte, Sämtliche Schriften (wie Anm. 55): 207.
60 SZ, 13.4.2004.
61 Abadie (Hg.), Magritte (wie Anm. 21): 89 (Der Baum der Wissenschaft, 1929); Meuris: Magritte (wie Anm. 20): 133 (Der Baum der Erkenntnis).
62 Vgl. H. Gerndt: Mit Bildern denken. Laudatio auf Martin Scharfe. In: H.-P. Zimmermann (Hg.), Was in der Geschichte nicht aufgeht. Interdisziplinäre Aspekte und Grenzüberschreitungen in der Kulturwissenschaft Volkskunde. Marburg 2003: 12–32.
63 Vgl. N.-A. Bringéus, Ethnologische Bildforschung. In: Ethnologia Europaea 12 (1981): 6–17; W. Brückner, «Bildlore» und nonverbale Kommunikation. In: ebd.: 18–22; M. Scharfe, Kulturelle Kassiber. Wider die Blockade einer Diskussion. In: ebd.: 23–25. – N.-A. Bringéus, Volkstümliche Bilderkunde. München 1982; W. Brückner, Massenbilderforschung. Eine Bibliographie bis 1991/1995. Würzburg 2003.
64 Vgl. ergänzend H. Gerndt, Zwischen Erinnerungsbildern und Zukunftsvisionen: Volkskunde als Bildwissenschaft. In: H. Gerndt/M. Haibl (Hg.), Volkskunde als Bildwissenschaft. Münster u.a. [voraussichtlich 2005].
65 B. Schneider. In: SZ, Herbst 1988 (Archiv der Bildautorin).
66 E. Pöppel, Drei Welten des Wissens – Koordinaten einer Wissenswelt. In: C. Maar/H. U. Obrist/E. Pöppel (Hg.), Weltwissen – Wissenswelt. Köln 2000: 22–39; vgl. H. Gerndt, Vom bildlichen Wissen. In: Gerndt, Kulturwissenschaft (wie Anm. 46): 207–234.
67 Vgl. Fotos in der SZ, 26.11.2003.
68 R. Magritte 1898–1967, M. C. Escher 1898–1972.

69 Die Welten des M. C. Escher. Erläutert von J. L. Locher, C. H. A. Broos, M. C. Escher, G. W. Locher, H. S. M. Coxeter, H. Weitzel. Herrsching o.J. (zuerst: Amsterdam 1971): 199.
70 Welten des M. C. Escher (wie Anm. 69): 102.
71 B. M. Stafford, Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung. Amsterdam/Dresden 1998.
72 H. Birg. In: SZ, 7.12.2001: 4.
73 Abadie (Hg.), Magritte (wie Anm. 21): 188 (Souvenir de voyage, 1955).
74 Vgl. H. Gerndt, Das Leben als Reise oder: Warum brauchen wir Kulturwissenschaft? In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 104 (2001): 405–424.

Abbildungen

1 «Im Reformstau». In: Süddeutsche Zeitung, 18./19.10.2003, Titelseite.
2 Dieter Hanitzsch: Programm-Parteitag. In: Süddeutsche Zeitung, 17.11.2003: 4.
3 Brigitte Schneider: Jedem das Seine. Archiv der Bildautorin.
4 «Im Zeichen der Ikone». In: Süddeutsche Zeitung, 6.11.2003, Titelseite.
5 Ivan Steiger. In: SZ-Karikade. München 1970: 106.
6 Luis Murschetz: «Unser Mond». In: SZ-Karikade. München 1970: 78.
7 René Magritte: Dies ist ein Stück Käse. In: D. Abadie (Hg.), René Magritte. Stuttgart 2003: 118.
8 Hans-Jürgen Starke: Die allerletzte Fusion. In: D. Hanitzsch/H. Dollinger (Hg.), Wir schaffen uns schon noch. Karikaturisten sehen Rinder- und anderen Wahnsinn. München 2001: 86.
9 Gabor Benedek: Gestaltungswille. In: Süddeutsche Zeitung, 14.5.2002: 4.
10 Bibel aus der Handschriftenmanufaktur von Ludwig Henfflin. In: Forschung 4/2003 (DFG-Forschungsprojekt der Universitätsbibliothek Heidelberg).
11 Horst Haitzinger: Schöner wohnen! In: H. Haitzinger, Globetrottel. München 1989: 24.
12 Das «Kleine-Leute-Haus» aus der Konrad-Förster-Gasse in Bad Windsheim. In: K. Bedal/H. May (Hg.), Unter Dach und Fach. Häuserbauen in Franken vom 14. bis zum 20. Jahrhundert. Bad Windsheim 2002: 15.
13 Konrad Bedal: Das «Kleine-Leute-Haus» aus der Konrad-Förster-Gasse in Bad Windsheim. In: Ebenda: Frontispiz.
14 Konrad Bedal: Baugruppe «Stadt» des Fränkischen Freilandmuseums. In: Ebenda: 23.
15 Johann Machauf, Lebenslauf. In: J.M. Ritz, Süddeutsche Volkskunst. München 1938: 131.
16 Saul Steinberg. In: P. Joerissen/C. Will (Hg.), Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Köln 1983: 91.
17 Wandgemälde in Bagdad. In: Süddeutsche Zeitung, 28.5.2004.
18 Ironimus: Der Albtraum des Präsidenten. In: Süddeutsche Zeitung, 7.5.2004: 4.
19 René Magritte: Die persönlichen Werte. In: J. Meuris, René Magritte 1898.1967. Köln u.a. 1998: 98.
20 René Magritte: Die schöne Gefangene. In: D. Abadie (Hg.), René Magritte. Stuttgart 2003: 105.
21 René Magritte: Der Schlüssel der Träume. In: Ebenda: 114.
22 Demonstration in Fretzdorf bei Wittstock. In: Süddeutsche Zeitung, 13.4.2004.
23 Helge Gerndt: Bild als kultureller Kassiber. In: Volkskunde als Bildwissenschaft. Programmheft. München 2004: 29.
24 Brigitte Schneider. Archiv der Bildautorin.
25 M. C. Escher: Befreiung. In: Die Welten des M.C. Escher. Herrsching o.J.: 199.
26 M. C. Escher: Tag und Nacht. In: Ebenda: 102.
27 Heinz Birg. In: Süddeutsche Zeitung, 7.12.2001: 4.
28 René Magritte: Reisesouvenir. In: D. Abadie (Hg.), René Magritte. Stuttgart 2003: 188.