

## **Malerei - die Ruhe während des Bildersturms**

Eine mediale Kritik des gemalten Bildes  
am Beginn des 21. Jahrhunderts

Christof Breidenich  
Stadtkyller Straße 13  
54586 Schüller

Telefon 0 65 97 / 52 49  
Telefax 0 65 97 / 53 49

## **Malerei – Die Ruhe während des Bildersturms**

Eine mediale Kritik des gemalten Bildes  
am Beginn des 21. Jahrhunderts

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie, Dr.  
phil.,  
am Fachbereich 5, Design, Kunst- und Musikpädagogik, Druck,  
der Bergischen Universität GH Wuppertal.

1. Gutachter und Betreuer: Prof. Dr. h.c. Bazon Brock
2. Gutachter: PD Dr. Andreas Steffens

vorgelegt von:  
Christof Breidenich  
Stadtkyller Straße 13  
54586 Schüller

im Oktober 1999

## Malerei - die Ruhe während des Bildersturms

Eine mediale Kritik des gemalten Bildes  
am Beginn des 21. Jahrhunderts

„Vor-Bild“	1
<b>I. Prolog:</b>	<b>2</b>
I.1 Am Anfang war das Am-Anfang-war-das	3
I.2 Kunst und Wissenschaft	8
I.3 Malerei im Zeitalter digitaler Bildgeneratoren I	11
„Zwischen den Bildern lesen I,II,III,IV“	13
<b>II. Bildkategorien: Lesen, Betrachten, Benutzen</b>	<b>17</b>
II.1. Das eidetische Bild - Bilder lesen	17
II.1.1 Idee und Gegenstand	17
II.1.2 Bild und Geist	20
II.1.3 Gleichzeitig und Nacheinander	26
II.1.4 Modell und Erkenntnis	32
II.1.5 Transport und Kommunikation	35
II.1.6 Kunst und Schrift	40
II.1.6.1 Joseph Beuys Geist als Materie	42
II.1.6.2 Joseph Kosuth 4 Stühle aber keine Malerei	46
II.2 Intermezzo: materielle und virtuelle Bildkategorien	50

II.2	Das materielle Bild - Bilder betrachten Kategorien des Materials	56
	„Malerreinstallation I-VI“	60
II.2.1	Das plastische Bild blättern, rollen, klappen, rahmen, hängen	62
II.2.1.1	Allan McCollum Malereiersatz	75
	„Sechzehn standhafte Willkürlichkeiten“	77
II.2.2	Das rare Bild	78
II.2.2.1	Diego Rodriguez Velázquez Die Apotheose des Malers	84
II.2.2.2	René Magritte Malerei als notwendiges Übel	89
II.2.2.3	Der Maler als Vermittler Hogarth, Klee, Malewitsch, Reinhardt	95
	„Unzählig reproduzierte Nostalgien“	113
II.2.3	Das gewesene Bild	114
II.2.3.1	Aby Warburg - Bildersuche zwischen Mythos und Logos	123
	„Doppelt unvollständige Augenblicke“	128
II.2.4	Das prozessuale Bild	129
II.2.4.1	Palette - Bewegte Malerei	139
	„Sechzehn alternative Transzendenzen“	145
II.3	Das konzeptionelle Bild - Bilder benutzen	146
II.3.1	Das Wesen der Computerbilder	146
II.3.1.1	Interface	149
II.3.1.2	Input/Output	153
II.3.1.3	Programmierung	154

II.3.2	Malerei im Zeitalter digitaler Bildgeneratoren II	158
II.3.2.1	Malen nach Zahlen Mohr, Badura	161
<b>III Die Ruhe während des Bildersturms</b>		<b>167</b>
III.1	Medialer Ausblick	167
III.2	Fangt an zu malen!	172
Literaturverzeichnis		179
Abbildungsverzeichnis		184
Malerei- und Installationsverzeichnis		186

## Vor-Bild



Abbildung 1  
„Fangt an zu malen“  
Computergenerierte Modifikation (Scan + Bildbearbeitung) einer  
Abbildung (Fotografie + Offsetdruck) einer Malerei „Hört auf zu  
malen“ von Jörg Immendorff.

## Prolog

Das Thema des vorliegenden Textes ist die Malerei. Insbesondere die Betrachtung der Malerei innerhalb der zeitgenössischen Verschiebung des Weltbildes durch den veränderten Status der elektronischen Bildmedien. An dieser Stelle wird die Frage aufgeworfen, inwiefern Bilder das menschliche Bewußtsein konstituieren und welche Folgen das hat. Um dahin zu gelangen, wird eine mediale Kategorisierung des Bildes auf einer eidetischen, einer materiellen und einer konzeptionellen Ebene eingeführt. Auf allen drei Ebenen werden beispielhafte Positionen der bildenden Kunst dahingehend untersucht, wie diese zur Erforschung des Wirklichkeitskonstruktes Bild dienlich sein können. Die elektromagnetischen Bildgeneratoren und deren allgemeine Verbreitung, sowie die Inflation nicht materieller Monitorbilder legen es nahe, die Intention des gemalten Bildes neu zu klären.

Die vorliegende „theoretische“ Ausarbeitung ist ohne die gemalten Bilder nicht vollständig. Die gemalten Bilder und Installationen werden im Inhaltsverzeichnis in Anführungszeichen aufgeführt. Im Text sind sie als Abbildungen zu sehen, die nicht der Anschauung, sondern der Vollständigkeit im Sinne einer Reihenfolge von Text und Bild dienen. Die prinzipielle Unmöglichkeit, ein Medium in ein anderes Medium zu übertragen, veranlaßt mich, Malerei und Installation dieser theoretischen Arbeit anzufügen. Diese bildnerische Ausarbeitung ist als Alternative zur konventionellen wissenschaftlichen Vorgehensweise zu verstehen. Es handelt sich nicht um Illustrationen, die in der „theoretischen“ Ausarbeitung beschrieben oder erwähnt werden, sondern um autonome Produkte zum Verständnis der Sachlage.

Die drei Hauptkapitel beinhalten immer eine oder mehrere theoretische Ansatzpunkte, um danach eine oder mehrere Positionen aus der bildenden Kunst, sowie verwandter Darstellungsformen, anzufügen. Eine mediale Kritik des gemalten Bildes muß immer im Kontext zu den anderen Verbildlichungsformen betrachtet werden, da die menschliche Wahrnehmung und damit die aktuelle Weltansicht durch den Verbund der Medien konstituiert wird. Was liegt also näher, als sich bei den Experten für bildnerische Kulturtechniken umzusehen: den bildenden Künstlern.

I.1 Am Anfang war das Am-Anfang-war-das



Abbildung 2

„Sensationell, daß es textlose Kulturen gibt, während nirgendwo absolute Bildlosigkeit herrscht.“<sup>1</sup>

Juan Miguel Pozo

Das Bewußtsein der Menschen konstituiert sich durch die Kommunikation mit Hilfe von Sprache und Bildern. Die Selbstreflexionsfähigkeit von Individuen findet durch die Veräußerung realitätsalternativer Medien statt, die die Vermittlerrolle im Kommunikationsprozeß spielen. Durch die dem Menschen zur Verfügung stehenden Sinne wird die Welt so gesehen, wie sie uns mittels der Wahrnehmungsorgane erscheint. Ich will mich an dieser Stelle auf die visuelle Wahrnehmung beschränken im Wissen, daß die entscheidende Endverarbeitung in unserem neuronalen System und nicht in der Optik des Auges stattfindet, und daß die Sinne dadurch nicht ausschließlich selektiv betrachtet werden können. Dies zeigen Untersuchungen mit den sogenannten synästhetischen Wahrnehmungsformen, wobei sich auditive, olfaktorische, gustative, visuelle, vestibulare und taktile Wahrnehmung gegenseitig bedingt, verstärkt oder ausprägt. Die traditionelle ästhetische Beschränkung auf bildende Kunst und deren vorwiegende visuelle Perzeption will ich zu Gunsten meines Generalthemas Malerei hier einhalten.

Die Veräußerungstechniken: Wort, Bild, Ton, Raum, Geschmack und Gleichgewicht sind die medialen Kategorien, anhand derer das von uns akzeptierte gegenwärtige Auffassungsprogramm für das Modell Welt gelesen wird. Die Wichtigkeit dieser Veräußerungen wird erst dann deutlich, wenn man sich der nicht vorhandenen Statik des Wahrgenommenen bewußt wird. Es ist innerhalb unserer gegenwärtigen Geschichtsauffassung möglich, fixierte Bilder und Texte in einem Zeitraum von ca. 25.000 Jahren zu Rate zu ziehen, um sie zu lesen und zu deuten. Die Dynamik der Welterfahrung tritt durch die verschiedenen Deutungssysteme der Geschichtsschreibung an vielen Stellen zu Tage, wie zum Beispiel beim Landschaftsbegriff. In den animistischen Kulturen wurden expressive landschaftliche Naturformationen zu kulturellen Qualitäten herangezogen (Ayers Rock, Externsteine). In der europäischen Landschaftsmalerei des 17. bis 19. Jahrhunderts

---

<sup>1</sup> Kunstforum 140, S. 122

wurden natürliche Vorbilder als persönliche Erlebnisdokumentation und seelische Weltentrücktheit eines Autors (van Goyen, Watteau) veräußert, und heute werden extreme Naturformationen innerhalb der Erlebniskultur der Konsumgesellschaft als faktisch begehbare Areal (Grand Canyon, Inselstrände) genutzt. Landschaft ist also nie eine statische Tatsache, sondern sie muß immer wieder neu interpretiert werden. Im Bereich der Malerei ist die Selbstreflexivität im 20. Jahrhundert einer harten Bestandsprobe unterworfen worden. Die programmatische Trennung von Kunst und Leben im *l'art pour l'art*-Dogma Ad Reinhardts<sup>2</sup>, beinhaltet ihr eigenes Scheitern, da Kunst sich nicht ausschließlich auf sich selbst beziehen kann. Durch radikal nihilistische Bildprogramme wie etwa die von Malewitsch gelang es der Moderne, sämtliche gesellschaftlichen Konventionen des Mediums Bild zu brechen. Es wäre müßig, heute mit einer bildnerischen Aussage „nichts“ darstellen zu wollen (außer eben der dabei gefertigten bildnerischen Aussage), da sich dieses „nichts“ sicherlich einer der zahlreichen Extrempositionen der Moderne anlehnen würde, um somit zu einem reflexiven „etwas“ zu werden.<sup>3</sup> Durch den Selbsterhaltungsdruck der Gattung Mensch haben sich Wirklichkeitskonstruktionen etabliert, die mit der Modellhaftigkeit des menschlichen Erkennens umgehen. Dazu liefert die Malerei den entscheidenden Beitrag als Betrachtungssystem zur Orientierung in der Welt. „So werden die Künste, die seit jeher nichts anderes unternommen haben, als in der Gestaltung dieser Differenz aus den Bedingungen des Seins Medien der Selbstbezüglichkeit menschlicher Existenz hervorgehen zu lassen, als Trainingsform der Weltfähigkeit zu Überlebensgaranten der elektronisierten Existenz“<sup>4</sup>. Wenn die Selbstreflexivität hier als Anfang für die Entstehung von menschlichem Bewußtsein propagiert wird, muß im bezug auf die zeitgenössische Malerei deren Position berücksichtigt werden. Heute muß man sich im klaren darüber sein, daß Giottos malerische Raumkonstruktionen Anleitungen zur visuellen Wahrnehmung waren. Ihre Selbstbezüglichkeit beruft sich dabei darauf, daß sie visuelle Wahrnehmung in Anlehnung an die Wirklichkeit überprüft. Dadurch ist im historischen Kontext ersichtlich, daß sich unser heutiges Sehen und Wahrnehmen stark von dem

---

<sup>2</sup> Kellein, Ad Reinhardt, S. 136, 147, 159, 164, 167.

<sup>3</sup> Kunst ohne Geschichte? Darin: Boris Groys, Der Tod steht ihr gut, S. 14 f.

<sup>4</sup> Kunst lehren, darin: Steffens, Fortzusetzende Höhlenkunde, Anthropologische Bemerkungen zu einer Ästhetik der Weltfähigkeit, S. 240.

des 14. Jahrhunderts unterscheidet. Malerei experimentiert mit der Methode, die sie als Malerei ausweist.<sup>5</sup> Sie stellt neben den inhaltlichen ikonografischen Zusammenhängen auch immer die Ebene der Art und Weise ihrer Anschauung dar. In der Malerei der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Selbstbezüglichkeit zum wichtigsten Ausdrucksmittel geworden. Mit der Frage „Ist das, was es darstellt, Kunst?“ hat die Postmoderne ihr paradigmatisches Generalthema konstituiert. Das Ready-Made oder das Schwarze Quadrat von Malewitsch bilden Vorstufen, da beide auf nichts anderes verweisen als auf sich selbst. Beide sind allerdings in stärkerem Maße eine Reaktion auf künstlerische Strömungen (und politische Umwälzungen), die zu ihrer Zeit eine hohe gesellschaftliche Akzeptanz besaßen.<sup>6</sup> Die ständige Überprüfung, daß es sich bei dem, was vorliegt, um Kunst handelt, ist eine postmoderne Erfindung. Die Frage der Malerei an den Betrachter, ob das, was er sieht, Malerei sei, ist dagegen eine alte. Die Täuschung und Überlistung des Betrachters ist schon immer Programm der Malerei. Die Überlistungsversuche der Malerei werden jetzt durch die Veränderung des bildmedialen Umfeldes in neuerliche Bahnen gelenkt. Kein heute gemaltes Bild kann außerhalb seines medialen Kontextes gesehen werden. Dieser Kontext bezieht sich immer auf die Tatsache, daß das, was vorliegt, gemalt ist und nicht mit den zeitgenössisch populären Bildtechniken hergestellt wurde.

Die verschieden ausgeprägte Fähigkeit menschlicher Kulturen im Umgang mit der Realität ist gegenwärtig an dem Punkt angelangt, wo die Frage auftritt, inwiefern der Mensch die Realität (inklusive sich selber) im Verhältnis 1:1 nachbilden kann. Mit den technischen Hilfsmitteln der elektronischen Datenverarbeitung und des genetischen Codes sind die Leitmedien gefunden worden, die unsere Weltsicht und unsere Selbstreflexion ein weiteres Mal beeinflussen werden. Anhand der bildenden Künste kann man die unterschiedlichen Selbstreflexionstendenzen für die Sichtweisen von Welt aufzeigen. Durch die Analogie unseres kognitiven neuronalen Systems zur codierten elektromagnetischen Datenverarbeitung entstehen die gegenwärtigen Paradigmen für die Zusammenhänge von Wahrnehmung und Realität.

---

<sup>5</sup> Lyotard, Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens, S. 51 ff, besonders S. 70.

<sup>6</sup> Kunstforum 125; Thomas Wulffen, Betriebssystem Kunst; S. 53 f.

Die scheinbaren dualistischen Gegensätze von Idee und Materie, Körper und Geist und von Gedächtnis und Kommunikation werden im Kapitel der ersten Bildkategorie „Eidetik“ besprochen.

## I.2 Kunst und Wissenschaft

Im wesentlichen handelt es sich bei den „Medien“ Kunst und Wissenschaft um zwei Systeme: Wort- und Bildsprache. Dies war nicht immer so, denn noch das griechische „*techne*“ implizierte sowohl die bildende Kunst als auch die Wissenschaft. Erst die Unterscheidung von Natürlichem und Künstlichem in der Renaissance ließ die Disziplinen erwachsen und damit auch deren Wettlauf um die Vormachtstellung. Das wissenschaftliche System, welches seit einigen hundert Jahren und auch heute noch in unserer akademischen Forschung und Lehre von Gültigkeit ist, veräußert sich in seiner medialen Präsenz fast ausschließlich wortsprachlich. Bilder werden lediglich im illustrativen Sinne hinzugezogen. Das System der bildenden Kunst dagegen äußert sich fast ausschließlich bildsprachlich. Texte werden interpretativ hinzugezogen.<sup>7</sup> Durch die technologische Entwicklung der vergangenen 60 Jahre scheinen sich einige grundlegende Erkenntnisse der Kategorisierung von Wort und Bild zu verschieben. Die schwindende Auffassung der Naturwissenschaften hinsichtlich der Behauptung, daß die Realität und damit die Objektivität nicht zugänglich sei, äußert sich in den einzelnen Wissenschaftsdisziplinen durch den Abstraktionsgehalt ihrer virtuellen Phänomene. Die ständige Jagd nach den ausschlaggebenden Impulsen verlangt eine immer expressivere Imaginationsgabe der Wissenschaftler.<sup>8</sup> Genau diese Imaginationskompetenz haftet den Bildenden Künsten seit tausenden von Jahren an, weil sie sich mit der Virtualität der Bildgebung und somit mit der Akzeptanz, in der Differenz zur Realität zu agieren, abgefunden haben. Doch das Eingeständnis der Modellhaftigkeit von Kunstwerken täuscht nicht darüber hinweg, daß die Naturwissenschaften genau auf diese Konstruktionen zurückgreifen müssen, um ihre Problemstellungen zu bewältigen. Die bildnerische Darstellung dient dabei genauso wie die schriftliche zur Gewinnung von Erkenntniswissen über die reale Welt. „Es ist uns nicht hinreichend gegenwärtig, daß fast alle Entwicklungen von Modellvorstellungen, wie sie die Naturwissenschaften seit 1700 benutzten, der Arbeit von bildenden Künstlern ver-

---

<sup>7</sup> Es gibt seit der Moderne in der bildenden Kunst immer wieder den Zugriff auf wortsprachliche Komponenten. Im Futurismus, Kubismus, Dadaismus, bei René Magritte und in der Konzept-Kunst seit den 60er Jahren. In der Literatur gibt es, besonders in der Poesie bildsprachliche Mittel, die im Satzspiegel des Textes angewendet werden. Siehe Werke von Ernst Jandl und „*Metamagicum*“ von Douglas Hofstadter.

<sup>8</sup> Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, S. 15 ff

dankt werden.“<sup>9</sup> Die Einteilung in immer abstraktere Sinneinheiten wie Quarks, Gene, Phoneme, ..., etc. verlangt ein differenzierteres Kommunikationsmedium als bisher. Dabei bietet der Computer durch die extreme Zusammenführung von Quantität und Zeit die Möglichkeit der Informierung wissenschaftlicher Kleinstpartikel, die mittels eines analogen Aufschreibesystems quantitativ niemals zu verarbeiten wären. Eine Erkenntnisleistung auf der Basis der Datenauswertung eines solchen Vorgangs ist nur dann möglich, wenn der Output auf einer lesbaren symbolischen Ebene stattfindet. Dabei ist das Medium Bild unschlagbar, da es einen Vorgang oder eine Sachlage punktuell reduzieren kann, ohne auf eine lineare, unübersichtliche Aufgliederung der Daten angewiesen zu sein. Die statistische Reduzierung von Information mit bildlichen Mitteln haben die Wissenschaftler zu Experten in der Interpretation ihrer Bildprodukte gemacht, ohne daß sich diese eine ausgewiesene Kompetenz als Gestalter im künstlerischen Sinne erworben hätten. Steigt somit die Erkenntnisfähigkeit der Wissenschaften mit der Qualifizierung, Bilder herzustellen? Auf jeden Fall scheinen sich die Medien gegeneinander zu verschieben, so daß Kunst und Wissenschaft einen neuen Vertrag eingehen müssen. „Imaging Sciences“ nennt man diesen neuen Kontrakt, der für eine Vormachtstellung des Bildes und somit für die Notwendigkeit einer visualistischen Disziplin im Wissenschaftsbereich plädiert. Solange das wissenschaftliche System mit dem Werkzeug Text operiert, wird das Ergebnis an seinem Wahrheitsgehalt bemessen, da die Werkzeuge an sich bedeutungsfrei sind. Treten Bilder im wissenschaftlichen Kontext auf, so werden diese bisher nicht ästhetisch, sondern rational gelesen, was bedeutet, daß ein Diagramm, ein Röntgen- oder Radarbild oder eine Kernspintomografie ausschließlich mit dem Maß gemessen werden kann, inwiefern ihre Aussage über ihre Abbildung hinausweist. Daraus resultiert erstens, daß die Rezeption auf Spezialisten reduziert wird, weil die Bilder an sich keine allgemein verständliche Qualität mehr besitzen, außer eben ihre Aussage; und zweitens, daß sie eine Erkenntnisleistung enthalten müssen, die sich nach dem Urteil ‘wahr’ oder ‘falsch’ ausrichtet. Das Expertentum im Lesen von wissenschaftlichen Bildern ist die entscheidende Trennungslinie zur Kunst. Da künstlerische Bilder keine Frage nach der Wahrheit ihres Inhaltes aufwerfen, kann auch schwer-

---

<sup>9</sup> Bazon Brock, *Ästhetik als Vermittlung*, S. 194.

lich dem Rezipienten sein Erkenntnisvermögen anhand eines objektiven Beurteilungssystem bewiesen werden, sowie es in den Wissenschaften angewendet wird. Bisher führen wissenschaftliche Bilder zur Formierung einer Elite, die die Kompetenz für ihre Auswertung aufweist. Die Möglichkeit der Betrachtung eines Kunstwerkes obliegt dagegen keinen Einschränkungen, allerdings auch keiner Beurteilung.

Neue Wirklichkeitsmodelle entstehen erst dann, wenn ein wissenschaftlicher Zusammenhang durch eine bildliche Darstellung zu einer ästhetisch zu bemessenden Qualität wird, wie es zum Beispiel bei den bildnerischen Strukturen der fraktalen Mathematik ersichtlich ist. Meine Intention ist es, diese Verlagerung der Kompetenzen Bild und Wort an dieser Stelle nicht nur inhaltlich, sondern auch formal aufzuzeigen. Die Malerei bietet ein breites Feld von formalen Modifikationen, die sich an Hand von medialen Verschiebungen im Laufe der Zeit ereigneten. Außerdem weist sie anscheinend einen ursprünglichen Drang zu den jeweils zeitgenössischen Wissenschaftssystemen auf. Dieses kann man nicht nur an Leonardo, sondern auch an Beispielen, die Michael Baxandall für das 18. Jh. aufführt, erkennen. Die Physiologie der visuellen Wahrnehmung war dort gleichermaßen für Maler wie auch Naturwissenschaftler interessant, so daß es oft zu Doppelberufungen kam.<sup>10</sup> So wird das Thema Interdisziplinarität von Wissenschaft und Kunst mit einer Fülle von Publikationen zu einem Generalthema geadelt, begründet auf das neue Medium Computer.

---

<sup>10</sup> Baxandall beschreibt anhand einer Malerei von Chardin, daß diese so nur zustande kommen konnte, wenn man ein großes Interesse für physiologische Phänomene der Maler voraussetzt. Drei Männer dienen ihm als Beispiele: Philippe de La Hire (1640-1717), Mathematiker und Maler, Sébastien Le Clerc (1637-1714), Kupferstecher und Geometrieprofessor und Pieter Camper (1722-1789), Maler und Mediziner. Baxandall, Die Ursachen der Bilder, S. 141 ff.

### 1.3 Malerei im Zeitalter digitaler Bildgeneratoren I

Die Wissenschaft schafft es, mit Hilfe neuer bildgebender Verfahren die algorithmischen Bildgeburten von Mandelbrot-Mengen hervorzurufen. Diese fraktalen Bildgeburten sind rein rechnerischen Ursprungs und haben keine Entsprechung innerhalb visueller Vorbilder. Die Künste sehen aber nicht zu, wie ihre Ursprungsbestimmung von der Wissenschaft erobert wird, sondern sie kontern mit dem explosiven Einsatz von Computern an der Seite der traditionellen bildnerischen Techniken. Es sei an dieser Stelle noch dahingestellt, von wem der Wettlauf gewonnen werden kann, oder ob die Wissenschaften den Weg räumen für die Bilderspezialisten aus dem Lager der Kunst, um so zu einer Verschmelzung der Disziplinen zu gelangen. „Die zeitgenössischen Naturwissenschaften werden durch die Verwendung von Computern zur Einsicht genötigt, daß ihre Erkenntnisse Modellbildungen vom Typ der Künste sind: *'ut scientia poiesis'* ".<sup>11</sup> Die heutzutage am häufigsten rezipierten Bilder sind Bildschirmbilder, und die Basis zur wichtigsten Technologie bilden Programmiersprachen und das Internet. Bildschirmbilder sind immaterielle, für den Augenblick existente Lichtbündelungen, Programmiersprachen sind Zeichencodes zur Steuerung binärer Algorithmen. Das Bildschirmbild ist etwas anderes als das Bild in der Malerei.

So wie die Fotografie bei Dokumentation und in ihrer Reproduzierbarkeit als neue Bildtechnik der Malerei den Rang ablief, wird durch die elektromagnetischen Bilder der Bildbegriff neu konstituiert werden müssen. Somit muß der Malerei eine neue Rolle zugewiesen werden, wie es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die damaligen neuen Bildgeneratoren in Gestalt der Fotografie vergleichbar geschah.

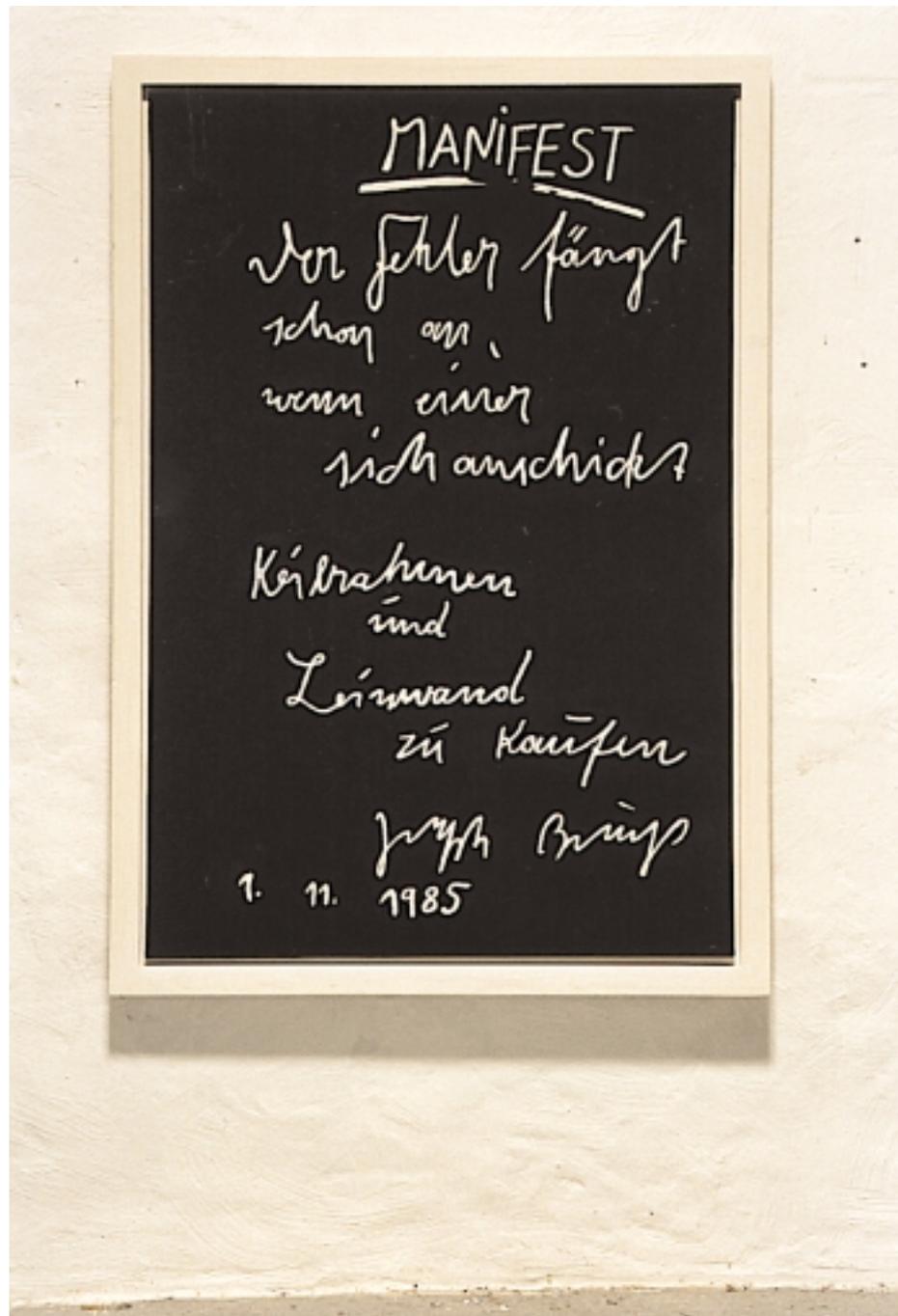
Seitdem es möglich ist, Techniken zu nutzen, die Bilder dauerhaft fixieren, spielt die Malerei als Leitmedium der Bildtechniken eine ausgeprägte Rolle. Die zeitgenössische Bildproduktion durch elektromagnetische Maschinen jedoch wirft ein neues Licht auf die tradierten wie auch auf die zeitgenössischen Bilder. Zusätzlich zum pragmatischen Tafelbild, gezeichnetem Blatt, Film oder Fotografie entstehen dynamische Bildformen mit wesentlich anderen Qualitäten und Quantitäten. Diese gegenwärtigen Bilder sind rezeptiv sowie auch produktiv modifizierbar und fast

---

<sup>11</sup> Mühlmann, Die Natur der Kulturen, S.VII.

ohne Material- und/oder Raumaufwand speicherbar und weltweit publizierbar. Das heißt, der Rezipient kann durch einen relativ geringen „handwerklichen“ Aufwand und ohne Kenntnis und Verständnis der Entstehungsbedingungen und des tieferen Gehaltes des Bildes zum Produzenten werden. Er kann sämtliche Zwischenstufen sowie eine quantitativ unbegrenzte Anzahl von Bildern auf Abruf speichern, ohne materiellen physikalischen Raum zu beanspruchen. Weiterhin ist die weltweite Publikationsmöglichkeit in ihrem Anfangsstadium bereits heute ohne großen finanziellen Aufwand gegeben. Ich spreche hier von Personalcomputern und Internet. Das 3. Kapitel der Bildkategorien ist diesen konzeptionellen Bildern gewidmet.

Zwischen den Bildern lesen I



Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Holzrahmen.

Zwischen den Bildern lesen II



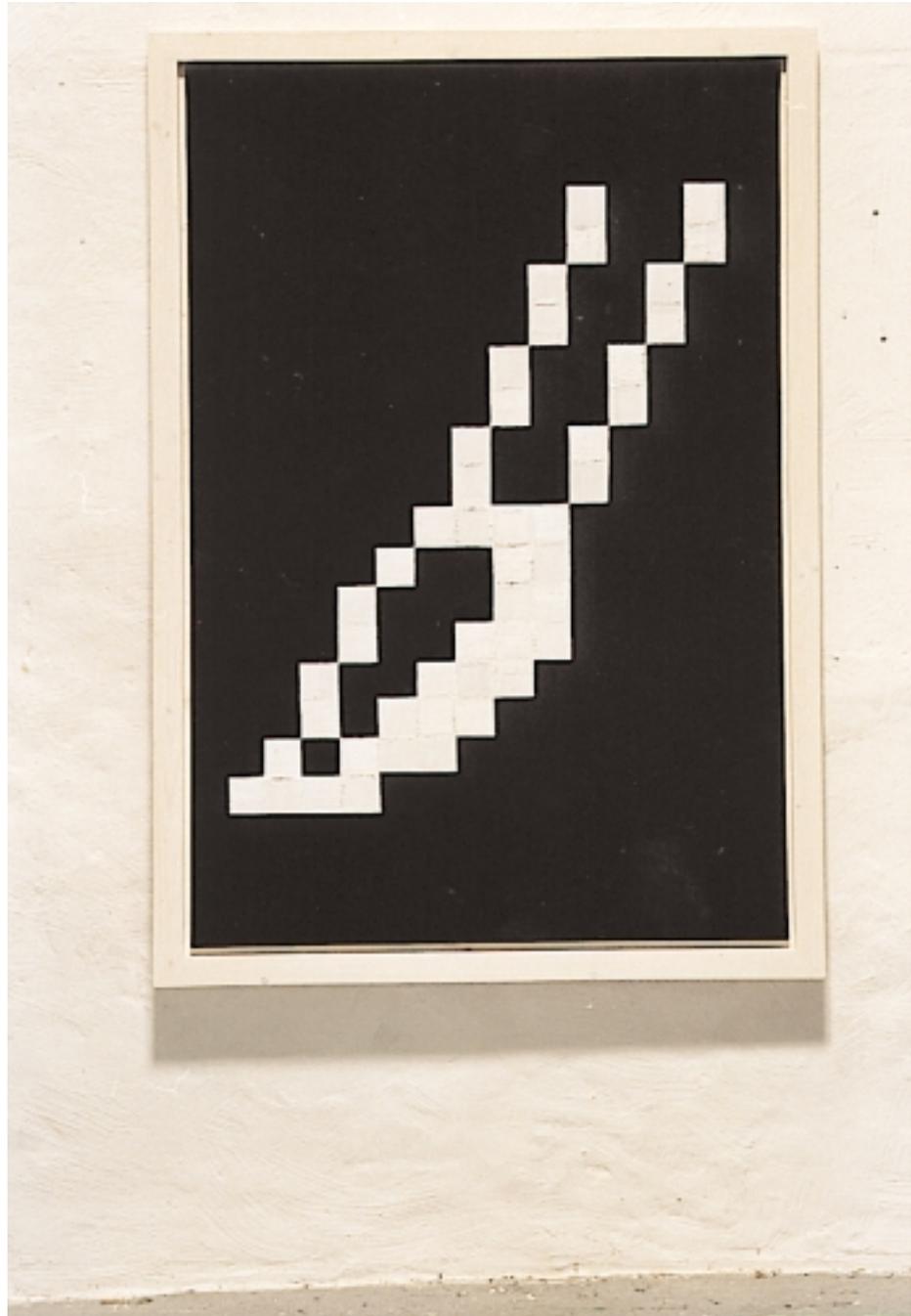
Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Holzrahmen.

### Zwischen den Bildern lesen III



Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Holzrahmen.

## Zwischen den Bildern lesen IV



Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Holzrahmen.

## II Bilderkategorien: Lesen, Betrachten, Benutzen

### II.1 Das eidetische Bild - Bilder lesen

#### II.1.1 Idee und Gegenstand

Unser Gehirn ist eine Repräsentationsmaschine, die die Außenwelt geistig bildet. Wir sprechen davon, daß sich etwas vor unserem „geistigen Auge“ abbilde, wenn wir uns an etwas erinnern. Die Erinnerung ist als Bild manifestiert. Da das vom Hirn konstituierte Bild von völlig anderer Beschaffenheit ist als z.B. faktisch geschaffene Gegenstände, die rezipiert werden können, stellt dies einen wichtigen Kritikpunkt innerhalb der Bildkategorien dar.<sup>12</sup> Unsere Gedanken sind für andere nicht zugänglich, es sei denn, sie werden entäußert.<sup>13</sup> Dabei handelt es sich um einen kommunikativen Akt, da jetzt andere an unserer Vorstellungswelt teilhaben können. Dieses „Gemeinsamwerden“ von Mensch zu Mensch kann selbstverständlich mit Hilfe der unterschiedlichsten Kommunikationsmedien geschehen. An dieser Stelle reduziert sich die Thematik vor allem auf den Gesichtssinn, da dieser für eine Kritik des Bildes unerlässlich ist. Entscheidend beim Akt der Kommunikation ist die Differenz zwischen dem, was wir meinen, und dem, was ein anderer daraus entnimmt.<sup>14</sup> Dem Medium (lat.: in der Mitte stehend, der Vermittler) wird dabei immer die schwierige Rolle zugewiesen, möglichst viel Kongruenz zwischen dem Gemeinten des Autors und der Auffassungsgabe des Rezipienten zu schaffen. Wäre die Information des Betrachters deckungsgleich mit den Absichten des Bildproduzenten, so handelte es sich um eine 1:1 Kopie beider Vorstellungswelten. Da die geistige Vorstellung sich von etwas nähren muß, um überhaupt existieren zu können, muß die sogenannte „Außenwelt“<sup>15</sup> in unser Gedächtnis gelangen. Dies geschieht mit Hilfe der Wahrnehmungsorgane, die als Antennen Informationen zur

---

<sup>12</sup> „Nur kommt hier ein besonderes Hindernis dazu, daß nämlich das Bild innerlich bleibt und sich nicht als solches mitteilt; sein semantischer Aspekt ist zwar leicht zu fassen, weil er von der gesamten begrifflichen Repräsentation abhängt; sein morphologischer und syntaktischer Aspekt - der das Bild als solches ausmacht - bleibt jedoch schwer zu greifen und zu definieren. Wir werden also den Begriff 'Bild' immer im weiteren Sinne verwenden, also mit seiner Semantik, d. h. in einem Sinn, der mit dem der 'bildhaften Repräsentation' praktisch gleichbedeutend ist. Das hängt mit unserem Problem zusammen, nämlich dem der Beziehungen zwischen Bild und Denken;“  
Piaget, Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kinde, S. 19.

<sup>13</sup> Paranormale und telepathische Kommunikation klammere ich hier aus.

<sup>14</sup> Bildlichkeit, darin: Mitchell, S. 23.

<sup>15</sup> im konstruktivistischen Sinne nicht existent. Dazu später. Der Begriff wird hier allgemeinsprachlich benutzt.

Großhirnrinde transportieren, so daß die Welt für uns überhaupt erst wirklich wird. Ist ein Teil der Welt dann im Kopf, so wird ihre Nachahmung als Entäußerung eines Individuums zum eigentlichen Gegenstand der Kritik. „Das Vokabular, über das sich die Außenwelt derart in die Innenwelt spiegelt, formuliert sich in den Funktionen der Hirnphysiologie. Die Strukturen dieses Organs geben die Semantik vor, nach der und aus der heraus die derart in dieses Gewebe getragenen Außenreize bestimmt werden. Anders formuliert, das Außen repräsentiert sich im Binnengefüge des Hirns und faßt sich hierbei nach Maßgabe der Binnenstruktur, in die hinein es abgebildet wird. Das Außen ist uns somit nur als derartige innere Repräsentation zugänglich.“<sup>16</sup> Die objektive Charakteristik der Außenwelt täuscht darüber hinweg, daß, sobald wir kommunizieren, ein subjektives Filterprodukt vorliegt. Die Methode, wie Wirklichkeit durch menschliche Veräußerungen abgebildet wird, nennt man Mimesis.<sup>17</sup> Der grundlegende Wesenszug der Mimesis ist, daß das Nachgeahmte immer evident als Nachgemachtes zu identifizieren ist. Leugnungen dieser Tatsache wie z.B. beim antiken Malerwettstreit zwischen Zeuxis und Parrhassios, der Trompe l'œil-Malerei oder beim Foto-Realismus verdeutlichen und bestätigen dies erst durch den Versuch der angeblichen Überlistung der Realitätsnachahmung. Die Zugabe, die Nachahmung als solche zu erkennen, sichert jedoch den Umgang mit der Welt, da die Fähigkeit und Einsicht trainiert wird, Täuschungen als Täuschungen zu entlarven. Ebenfalls haben wir durch die Nachahmung das Vorbild als exemplarische Darstellung hervorgehoben, indem man es der Nachahmung für würdig befindet. Das setzt voraus, daß die geistige Reflexion über einen Gegenstand (Zustand, Person, Natur, etc.) begonnen hat. Dieser Denkprozeß kann zur malerischen Nachahmung der Welt führen, im Sinne der Überprüfung der menschlichen Fähigkeit, Simulation nicht mit der Welt zu verwechseln. Von vorne herein muß das Bild im Kopf existieren, bevor es zur Abbildung gelangt.

Neben der Position der Nachahmung, die jedenfalls eine Vorahnung geistigen Substrates bedingt, ist das eidetische Bild im Falle der Malerei insofern von Bedeutung, als es sich um ein Material-

---

<sup>16</sup> Platons Höhle, darin: Breidbach, S. 208.

<sup>17</sup> Dietmar Kamper verweist auf die ursprüngliche Bedeutung von Mimesis als schauspielerische „Vorahnung“ durch Gesten. Für „Nachahmung“ zieht er den Begriff „Simulation“ vor, um darauf zu verweisen, daß es sich um ein räumliches Medium handelt. Kunstforum Nr. 114, darin: Dietmar Kamper, Mimesis und Simulation, S. 86 ff.

bild handelt, welches kaum zu dublizieren ist. Bei den modernen Bildgebungsverfahren ist der Dublizierungsaspekt ein anderer, da es bei der Fotografie, dem Film oder dem Computerbild unerheblich ist. Diese Bilder sind somit quantitativ häufiger zugänglich, so daß immer wieder auf sie zugegriffen werden kann. Von diesen Bildern wird eine andere geistige Auffassungsgabe gefordert als vom gemalten Bild. Das eidetische Bild, welches im Gedächtnis eine Malerei repräsentiert, ist die häufigste Art und Weise, mit Malerei zu leben. Meistens steht man dem Original nicht gegenüber, so daß es eben fast immer, wenn man sich darüber äußert (sei es sprachlich) nicht präsent ist.

Wenn Sie das hier lesen,  
befindet sich Raffaels Sixtinische Madonna  
in ihrem Kopf.

Abbildung 3  
Versuch einer eidetischen Abbildung beim Leser.

... Vorausgesetzt, dieses Gemälde ist Ihnen, wie den meisten, bekannt, und vorausgesetzt sie befinden sich, während sie dieses hier lesen, nicht in der Dresdner Gemäldegalerie, wo sie jederzeit die Möglichkeit hätten, aus ihrer Erinnerung in die Anschauung überzugehen. Die Reproduktionstechniken haben gezeigt, daß es nur fragmentarisch möglich ist Malerei zu reproduzieren. Erreichbar ist lediglich eine grobe Charakterbestimmung, da die materiellen Komponenten: Größe, 3-Dimensionalität, Farbe usw. nicht darstellbar sind.

An dieser Stelle möchte ich anhand von Bildern im Kopf und bildnerischen Artefakten zeigen, welche Differenzen zwischen geistigem Potential und materieller malerischer Produktion auftreten

und welche Folgen das hat. Die Bilder im Kopf sind der Ausgangspunkt für die Entstehung von Malerei, da die Imagination - also die Bildwerdung - am Anfang ein geistiger Prozeß ist.

Platon geht in seiner Ideenlehre davon aus, daß tief im menschlichen Geist sogenannte Urbilder verankert sind, die uns alle unabhängig von unseren Gedanken durch die Wirklichkeit navigieren. Diese vom griechischen „eidos“ abgeleiteten „Ideen“ sind bildlicher Natur und konstituieren sich in unserem Wahrnehmungsapparat als die Welt, wie sie sich uns zeigt. Man bezeichnet besonders begabte Menschen, die ein sogenanntes alltagssprachliches „fotografisches Gedächtnis“ als Bilderspeicher jederzeit abrufen können, auch als Eidetiker. Platon unterteilt die Welt der Bilder in die sichtbaren: indirekt wahrnehmbare (Schatten, Spiegel, etc.) und direkt wahrnehmbare (Gegenstände, Personen, etc.) und die Welt des vom Geiste Zugänglichen: Anschauung erlangt Erkenntnis (Natur-, Geisteswissenschaften, Kunst) und Ideenbar jeder Anschauung.<sup>18</sup> Unsere Aufmerksamkeit gilt der Aussage, daß die direkten Bilder in unserem Geiste durch Vorbilder und die indirekten durch Ideen zugänglich sind. Ich stelle hier zuerst die Frage nach den ideellen Bildern (hier eidetische Bilder genannt) um eventuelle Differenzen zum materiellen Bild zu finden. Wenn sich diese Bilder im Kopf befinden, es aber keine Möglichkeit gibt, sie direkt zu entäußern, andererseits jene aber „Vorbilder“ für die materiell existierenden Bilder sind, dann stellt sich zuerst die Frage, was in unserem neuronalen Apparat geschieht.

## II.1.2 Bild und Geist

Durch das menschliche Gehirn werden Sinneseindrücke als geistiges Substrat „gespeichert“, „gelöscht“ oder „wieder abgerufen“. Sämtliche Sinneseindrücke werden von den erregten Wahrnehmungsorganen durch chemische oder elektrische (neutrale) Reizungen weitergeleitet. Im Falle des Sehsinnes wäre das Ablaufschema dann folgendermaßen: Das Sinnesorgan Auge nimmt durch die Linseneinheiten Hornhaut und Pupille eine visuelle

---

<sup>18</sup> Die allseits bekannte, vorschnelle Schlußfolgerung des Theoretikers Platon, daß die Sprache als primäres Erkenntnismittel der des Bildes bei weitem überlegen sei, braucht hier nicht ausführlich behandelt zu werden. Siehe: Bockemühl, Die Wirklichkeit des Bildes, S. 70 f. Gombrich, Kunst und Illusion, S. 120. Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, S. 12.

Gegebenheit wahr. Das reflektierte Licht von dieser Gegebenheit wird auf der Netzhaut im hinteren Bereich des Augapfels abgebildet. Der Sehnerv gibt die Impulse als periphere Codierung an die zentrale Verarbeitungsstelle der Rinde des Hinterhauptcortexes weiter. Nun geschieht die eigentliche Konstitution des Wahrgenommenen. Es entsteht an dieser Stelle keine Abbildung wie noch auf der Netzhaut, sondern etwas komplett anderes. Was dort vorgeht, ist bei weitem noch nicht geklärt, da es uns (dem Betrachter) immer nur so erscheinen kann, als würde ein Abbild entstehen. Wenn dies aber so wäre, müßte dieses irgendwo einmal zum Erkennen führen, da die bloße Entstehung eines Abbildes sich ja schon auf der Netzhaut vollzieht. Die Instanz hinter der Netzhaut würde dieses Abbild dann einfach nur wiederholen, um danach nochmals und nochmals Abbilder entstehen zu lassen. Das ergäbe eine unendliche Kette von Wahrnehmungsreizungen und deren Abbildungen.<sup>19</sup> Ergebnisse der neurologischen Forschung lassen erkennen, daß die wahrgenommenen Reizungen oder die erinnerten Gedanken im Gehirn ständig neu konstituiert werden und nicht als fest gespeichertes Muster (ähnlich einem archivierten Bild oder notierten Text) vorhanden sind. Am Ende der Wahrnehmungs-Erkenntnis-Kette befindet sich ein Glied, welches in keiner Weise eine formale Ähnlichkeit mit dem „Input“ hat. Es handelt sich dabei um eine lebenswichtige Eigenkonstruktion des Gehirns, die den Menschen dazu bewegt, sich genau so zu verhalten, wie er es eben tut. Es ist möglich, Zentren für einzelne Sinne oder auch für die aktiven Vorgänge von Erinnern und Vergessen auszumachen, wobei uns dies nicht weiter hilft, die Bilder im Kopf zu erklären. Bei den Reizen, die durch die Gehirnzellen und ihre Verdrahtungen fließen, handelt es sich um bedeutungsfreie Qualitäten. Das heißt, es existieren weder spezielle Zellen für Sehen, Riechen, Schmecken, etc., noch für das Erkennen von Baum, Haus oder Pfeife. Die Kanäle im Gehirn (Synapsen) sind ebenfalls nicht fest verdrahtet oder fest kontaktiert. Verschiedene Typen von Nervenzellen lassen keinerlei Rückschluß auf ihre funktionelle Zuordnung zu, da in allen Systemen unterschiedlichste Typen zu finden sind. Frederic Vester vergleicht die Bildung von Gedanken mit der Belichtung einer Fotoplatte oder eines Negativs. Bei Nicht-Fixierung des belichteten Materials werden die auf der Platte entwickelten Zustände wieder gelöscht

---

<sup>19</sup> Roth, Das Gehirn und seine Wirklichkeit, Kapitel 5, speziell zur Wahrnehmungsabbildung S. 99.

(vergessen).<sup>20</sup> Dieser Vergleich trifft aber immer noch nicht den Kern der Tatsachen, da sich auf einer Fotoplatte das Bild aus einer Vielzahl von kleinsten kornartigen Punkten zusammensetzt, die formal nichts mit dem Gesamtbild zu tun haben und die das menschliche Auge auch nicht erkennen kann. Im Gehirn feuern jedoch ausschließlich Neuronen und ausgeschüttete Neurotransmitter, die sich innerhalb nicht nachvollziehbarer Vernetzungen ständig anders formieren, nie jedoch dadurch etwa ein zusammenhängendes Bild konstituieren. Der Vergleich mit einem Computer, der mit bedeutungsfreien Codes (1 und 0) operiert, indem er diese in immer neuen Strukturen und Hierarchien zusammensetzt und kombiniert, wäre hier viel angebrachter. Jedoch eine völlig falsche Annahme wäre es, die Vorgehensweise der Herstellung eines Computerbildes (etwa 3-D Gittermodelle) mit dem Zustandekommen eines Bildes in unserem Kopf zu vergleichen. In der Geschichte der Gehirnforschung von Leonardo da Vinci bis zu Humberto Maturana werden immer wieder zeitgemäße Bildgebungstechniken zitiert, um die Abbildungsvorgänge im Hirn zu illustrieren. Von der projizierten Abbildung direkt im Kopf, so wie man sich Erkenntnisvorgänge im 16. Jahrhundert vorstellte, über die Fotografie zum Computer scheint die jeweils aktuelle Kritik des Gehirns mit den Bildmedien einherzugehen. „Wir können diese Maschinen nutzen, um einen neuen Ansatz für ein Verständnis unserer Hirnfunktion zu gewinnen. Wir können - schon in der Analyse einfacher künstlicher Systeme - Eigenschaften komplex verwobener neuronaler Netze begreifen.“<sup>21</sup>

Die Bausteine des neuronalen Prozesses (Neuronen, Transmitter, Synapsen, Kortex) sind nicht zweckfrei ohne Bindung an die Überlebensfähigkeit des Menschen ein zufälliges Korrelat von Eindrücken, sondern es handelt sich vielmehr um eine Modellbildung. Der Philosoph und Verhaltensphysiologe Gerhard Roth und andere kommen so zu dem Schluß, daß das Gehirn keinerlei Abbilder von der Welt produziert, sondern, daß es diese konstruiert.<sup>22</sup> Viele Dinge, die im Bereich unserer alltäglichen Umgebung liegen, werden nicht bewußt wahrgenommen, sondern vom Gedächtnis 'dazu addiert' - eben konstruiert. Oft geschieht es, daß beim Betrachten von Gemälden oder Fotos, die bekannte alltägliche Dinge abbilden, Einzelheiten wegen ihrer „Selbstver-

---

<sup>20</sup> Vester, Denken, Lernen, Vergessen, S. 79 f.

<sup>21</sup> Platons Höhle, darin: Breidbach, S. 210.

<sup>22</sup> Roth, Das Gehirn und seine Wirklichkeit, S. 23.

ständigkeit“ nicht wahrgenommen werden. Bei den ersten abstrakten Gemälden oder den ersten Fotos kann man sich nur schwer vorstellen, wie diese auf die Betrachter gewirkt haben müssen. Hier genügte es nicht, daß sich die Bilderautoren des 19. Jahrhunderts als Wahrnehmungsspezialisten betätigten, sondern die Betrachter mußten und müssen es bis heute ebenfalls. Zum ersten deutet die Komplettierungsfähigkeit (filling in) auf das Eigenkonstruktionssystem (Autopoietik) des Gehirns, zum zweiten auf den Aspekt der „sinnlosen“ (endogenen) Wahrnehmung, z. B. beim Traum oder bei der Halluzination. Die künstliche Reizung verschiedener Areale im Hirn ruft darüber hinaus den entsprechenden Sinnesvorgang hervor. Elektrische Stimulationen im Sehzentrum des Kortex können visuelle Erlebnisse bei den Probanden entstehen lassen. Der Gesichtssinn als der hier vorzüglich behandelte Sinn ist aber nochmals unterteilt in modulare unabhängig voneinander operierende Informationsbereiche. In diesen Kanälen werden uns die Eindrücke: Farbe, Bewegung, Schärfe, Tiefe, Hell/Dunkel so zusammengemischt, damit wir möglichst unbeschadet durch die Welt kommen. Roth unterscheidet an dieser Stelle zwischen „Wirklichkeit“ als phänomenaler Hervorbringung des Geistes und „Realität“ als dem objektiv Gegebenen. Die Schlußfolgerung: Die Wirklichkeit ist der Teil der Realität, in der wir vorkommen.<sup>23</sup> Die Schule des radikalen Konstruktivismus<sup>24</sup> bietet mit der Aussage, daß die so scheinbare Außenwelt aus nichts anderem besteht als aus einem Konstrukt unserer Wahrnehmung - eine Wende in der Definition von Bildbetrachtung. Der Betrachter selbst wird nun zum Autor dessen, was er zu betrachten annimmt.

Selbst wenn Neurologen oder Kognitionsforscher über kurz oder lang zum Ziel der Erklärung unserer geistigen Bilder kommen würden, so könnte uns dies kaum weiterhelfen, da wir nur von dem ausgehen können, was wir wahrnehmen. Chemische und elektrische Prozesse sind unzugänglich, da wir uns zum großen Teil anhand von Bildern in der Welt orientieren. Könnten Wissenschaftler zukünftig die Basis für unsere permanenten Erinne-

---

<sup>23</sup> Roth, Das Gehirn und seine Wirklichkeit, S. 325.

<sup>24</sup> Auf der Basis der Kybernetik entstand Anfang der 70er Jahre ein Forschungsgebiet, welches sich wissenschaftsübergreifend mit der Methode der menschlichen Erkenntnis auseinandersetzt. Diese Kognitionstheorie vertritt die Auffassung, daß das Gehirn ein selbst organisierendes System ohne Verbindung zur Realität ist. Die wichtigsten Vertreter sind: Humberto R. Maturana, Francisco J. Varela, Ernst von Glasersfeld, Heinz von Foerster.

rungsbilder finden, so müßten sie Hirnfunktionen durch ihr eigenes Hirn wahrnehmen. Eine Apparatur aber, die mit Hilfe ihrer Wahrnehmung ihre Wahrnehmung wahrnimmt, wäre in höchstem Maße selbstreflexiv, und somit nicht aussagefähig.

„Menschen sind bildbedürftig, ja bildersüchtig, weil sie Welt überhaupt nicht anders haben können als in Projektionen. (...) Denken kann demnach als ein Prozeß der Selektion aus den Bilderreihen im Gehirn begriffen werden.“<sup>25</sup> Den geistigen Bildern ist die größte Gehirnkapazität eingeräumt: Die Erinnerung und das Träumen bestehen fast ausschließlich aus ihnen. Fehlen Teile in Bildern oder ist eine Farbe dominant, so wird das gesunde Auge (Gehirn) immer veranlaßt, die fehlenden Bildteile oder die Gegenfarbe zu ergänzen (Sukzessivkontrast bei Farben). Bei Schlaganfallpatienten oder solchen, die an starker Migräne leiden, zeigt sich wie elementar der Sehsinn im Gehirn ausgeprägt ist.<sup>26</sup> Die Quantität unseres Erinnerungskontingentes wird so immer in die aktuellen Wahrnehmungsprozesse eingebaut, ohne das wir dies merken. Beim Lesen werden nur einige vertraute Muster erkannt, keineswegs aber jeder Buchstabe wahrgenommen.<sup>27</sup> Unsere alltägliche Umgebung wird so von uns auch nur in Partien wahrgenommen, alles weitere gibt uns das Gedächtnis dazu. Das heißt: die Wahrnehmung ist ständig an das Gedächtnis gekoppelt, so daß eine bewußte Differenzierung von Imagination und Perzeption unmöglich ist. Zu welchen Teilen sich dies vollzieht, hängt von der medialen Ausprägung des Inputs und von den Bedingungen des Erinnernten ab. Die Scheidung von Input und Speicher ist nicht an einem klar definierten Punkt nachzuvollziehen, denn „... je klarer und stärker sie (die Erinnerung) wird, umso mehr neigt sie dazu, Wahrnehmung zu werden, ohne daß es dabei einen genauen Augenblick gäbe, wo eine radikale Transformation einträte und wo man folglich sagen könnte, daß sie sich aus den Vorstellungselementen in die sensorischen Elemente umsetzt.“<sup>28</sup> Der Aufbau und die Funktion unseres Gehirns wirkt sich also bestimmend auf unsere Gedanken und auf die Wahrnehmung aus, da diese beiden nicht eindeutig zu trennen sind. Wenn unser Gedächtnis und die Außenwelt sich als Bilder in

---

<sup>25</sup> Sehsucht, darin: Bolz, Design des Immateriellen, S. 155.

<sup>26</sup> Kunstforum Nr. 126, darin: Ernst Pöppel, S. 114 ff, und Ingo Rentschler, S. 139 ff.

<sup>27</sup> Bergson, Geist und Materie, S. 95.

<sup>28</sup> ebenda S. 121.

unserem Geist manifestieren, liegt auf der Hand, daß sich die Funktionen des Gehirns in dem Maße verändern, wie die Medialität unserer Bilder darauf einwirkt! „Die Architektur unseres Gehirns bestimmt seine kognitiven Leistungen, und kognitive Leistungen - durch das limbische System bewertet - verändern die Architektur des Gehirns“<sup>29</sup> Es ist also unsere Erkenntnisfähigkeit, die im Laufe der Zeit von den prähistorischen Fels- bis zu zeitgenössischen Monitorbildern immer wieder andere Eindrücke zuläßt, die den Weltbildapparat zur Veränderung der Gedanken veranlaßt. Die Malerei hat sich von Anfang an als das Medium herauskristallisiert, welches explizit die sich verändernden visuellen Wahrnehmungsweisen analysiert und thematisiert. Die Beobachtung des Beobachters in den Wissenschaften der Neuzeit (Kopernikus) mit der Erfindung der Zentralperspektive oder die Einführung der Physiologie des Sehens (Helmholtz u.a.) beim Pointillismus und Impressionismus sind bereits an vielen Stellen behandelt und dargestellt worden.<sup>30</sup> Das Ergebnis dieser Betrachtungen ist immer, daß unser Weltbildapparat eine dynamische Sicht der Dinge fordert, abhängig vom geistesgeschichtlichen und kulturellen Hintergrund sowie von wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis. Die Annahme, daß eine pompejanische Wandmalerei oder eine holländische Landschaftsmalerei mit statischer Sicht sinngemäß für alle Zeiten dargelegt werden könnten, ist angesichts unserer zeitgenössischen medialen Verwirrungen nicht haltbar.

Ohne die äußere Reizung der Wahrnehmung ist die Erinnerung stumm. Bergson kommt an dieser Stelle zu dem Schluß, daß es sich innerhalb der „Region der Bilder“, wo visuelle Reize erregt, verarbeitet, memoriert werden, um nichts anderes als die Fortführung und Komplettierung des visuellen Sinnesorgans handelt.<sup>31</sup> Um zur Wahrnehmung zu gelangen, muß zuerst das virtuelle Substrat (in diesem Fall das Bild) existieren, um „zentrifugal“ dem Geiste wortwörtlich „zu entspringen“ - eine neuronale Konstruktion im Kopf. Entscheidend ist, daß wir ohne die Bilder im Kopf alle inhaltslosen Impulse von außen auch als inhaltslos deuten würden.

---

<sup>29</sup> Roth, Gerhard; Phantasie und feuernde Neuronen; in: Die Zeit, Nr. 14, 29.3.1996.

<sup>30</sup> Sehnsucht, darin: Gottfried Boehm, Eine kopernikanische Wende des Blickes, S. 25 ff.

<sup>31</sup> Bergson, Geist und Materie, S. 124.

### II.1.3 Gleichzeitig und Nacheinander

Das Zusammenspiel von Wahrnehmung und virtuellem Gedankengut ist eine Organisation, deren Funktion sich nicht materiell, sondern auf zeitlicher Ebene freisetzt. Das ist der Grund, warum eidetische Bilder, so wie sie uns erscheinen, physikalisch keine Äußerung besitzen. Somit liegt es sehr nahe, diesen virtuellen Charakter durch Analogie mit dem Medium der Sprache zu vergleichen. „Am Anfang war das Wort“ heißt nichts anderes, als daß sprachliches Agieren als weltbildendes Medium angenommen wird. Anders und zunächst pauschal ausgedrückt, haben Bilder im Gegensatz zur Sprache primär keine allgemeingültige Mitteilungsfunktion. Sie repräsentieren vielmehr. Statt einer begrifflich mehr oder weniger eindeutigen Gewißheit, besitzen sie eine in der Anschauung vermittelte Vieldeutigkeit, die sich der ausschöpfenden Definition entzieht. Folglich gelten sie für eine tiefer reichende Erkenntnis der Wirklichkeit als ungeeignet. „Am Anfang war das Wort“; denn nur was benannt ist, wird verfügbar und damit Allgemeingut. Bilder hingegen verbleiben als individuelle Vorstellungen und Gestalten diesseits der Grenze und werden darum auch nicht der Welt des Tatsächlichen zugerechnet. Gebildet aus der individuellen Erfahrung und dem reflektierten Erleben, werden sie dort stets beiseite gelassen, wo es um die Forschung geht, deren definitorischer Strenge sich die Bilder verweigern.<sup>32</sup> Hieraus folgt, daß es sich bei Bildern und Sprache um einen anderen Informationsgehalt handelt. Bei den einen um individuellen, emotionalen und bei den anderen um einen allgemeingültigen, rationalen Gehalt. Das entscheidende Kriterium ist jedoch die Beziehung zwischen Bild und Sprache. Sprache ergibt nur dann einen kommunikativen Sinn, wenn diese als Bild im Geiste memoriert oder vorweggenommen werden kann. Dem Bild eine allgemeine Sprachlichkeit zuzuordnen wäre jedoch vermessen, da ihm das, was es aus „sagt“, nicht immanent ist, sondern aus der Interpretationsgabe des Betrachters hervorgeht.<sup>33</sup> Das heißt: nur der nachhaltig Agierende wird von der totalen Sicht auf das Bild dazu bewegt, seine Erkenntnis in eine lineare,

---

<sup>32</sup> Wedewer, Zur Sprachlichkeit von Bildern, S. 17.

<sup>33</sup> „Steht also die Bildhaftigkeit oder besser, da allgemeiner: die Bildbezogenheit der Sprache außer Zweifel, so doch noch nicht die Sprachlichkeit von Bildern.“ Wedewer, Zur Sprachlichkeit von Bildern, S. 18.

schriftliche oder sprachliche Kommunikationsform zu transformieren. Ist seine Intention nicht kommunikativ, so liefert ihm das Bild alles, ausgerichtet auf den Zugriff der Erinnerung als ohne Umschweife direkt in seinem Wesen gespeicherte Qualität. Die Sprache ist im Gegensatz dazu auf ihr gegenwärtiges Prozedere ausgerichtet, da sie, linear strukturiert, immer nur an der Stelle ihrer Rezeption aufnehmbar wird. Alles andere muß entweder vorweggenommen oder erinnert werden. Dabei greift der Geist wieder auf bildsprachliche Formen zurück, da sprachliche oder schriftliche Veräußerungen (Töne oder Buchstaben, bzw. Wörter und Sätze) als gedankliche Konsistenz in ihrer linearen Struktur nicht faßbar sind.

So unterschiedlich die Rezeption bei Bild und Sprache auch ausfällt, um so intensiver scheinen beide voneinander abhängig zu sein und sich gegenseitig zu fordern. Ist das Bild in sich eine „autonome Wirklichkeit“, <sup>34</sup> so bedarf diese der sprachlichen Analyse, um den Bedeutungsgehalt z.B. einer künstlerischen Arbeit auf der analytischen Ebene im Weltgefüge zu positionieren. Es entsteht eine Diskurshaftigkeit des Bildes, die nicht von der Intention des Nichtdiskursiven ablenken soll. Vielmehr zeigt die sprachliche Analyse von Bildern die Differenz zum Abgebildeten und damit die Bedeutung des Bildsprachlichen an sich. Die Notwendigkeit der Kombination von Bild und Text in der bildenden Kunst läßt sich anhand offenkundiger Tatsachen ausmachen. Erstens an der üblichen Betitelung von Bildern (entweder vom Autor oder nachträglich von den Rezipienten), zweitens an deren Ikonografie, mit deren Hilfe die textlichen Grundlagen der Bilder erforscht werden und drittens an gemalter Schrift im Bild, welche alle möglichen Deutungen zuläßt: von purer Schrift als sinnvolle Bildbeigabe bis zu formal-ästhetischen Gestaltungsmitteln ohne schriftsprachliche Bedeutung. <sup>35</sup> Im ersten Fall reagiert der Text auf eine bildnerische Aussage, im zweiten der Text auf ein Bild, welches sich auf einen Text bezieht.

Auf der einen Seite scheinen sich die beiden Medien Bild und Wort gegenseitig zu fordern, auf der anderen ist aber ein deutlicher Verlust zu verzeichnen, wenn ein Bild beschrieben oder Sprache bebildert werden soll. Dadurch, daß das Bild der allgemeingültigen Analyse entschlüpft, kam im kulturellen Entwick-

---

<sup>34</sup> Wedewer, Zur Sprachlichkeit von Bildern, S. 20.

<sup>35</sup> angelehnt an Bazon Brock; Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, S. 168 f.

lungsprozeß immer mehr der Text als Leitmedium auf. Das Ergebnis der Vormachtstellung des Textes war die lineare Gerichtetheit der Zeit, die sich in unserem historischen Bewußtsein verankert hat. In den Hochkulturen waren und sind Bücher wie die Bibel oder der Koran die entscheidende Kommunikationsleitlinie. Wenn das Bild alles, was es mit sich trägt, auf einmal veräußert, so ist dieser punktuelle Zustand eine Aufforderung an die Deutungsfähigkeit des menschlichen Subjektes. Der aufgerollte Text mit seiner Aufforderung, sich stets zwischen Beginn und Schluß in Bewegung zu finden, stellt ein objektives Medium (bedeutungsleere Zeichen) in die Gerichtetheit der Zeit. Wie schon ausgeführt, ist der Vergleich von Realität und deren Abbild nicht deckungsgleich. „Die Zeilen der Texte explizierten die Oberfläche der Bilder (sie erklärten sie), und durch die Beschreibung der Bilder hindurch erlaubten die Texte ihren Empfängern, die Realität wiederzuentdecken, auf welche die imaginäre Welt verwies. Mit der Erfindung der Linearschrift war die eigentliche Geschichte geboren.“<sup>36</sup> Die immer wieder neu gefundenen Techniken der Bildmedien kokettieren ständig mit der Differenz zur Realität. Von den Malereien des 15. Jahrhunderts bis zur Fotografie - stets wurde behauptet, daß das neue Medium eine höhere Realitätsangleichung verkörpere. Wir werden später sehen, daß das konzeptionelle Computerbild diesen Realitätsanspruch ein für alle Mal obsolet macht. Der Text hat von jeher auf seinen objektiven Charakter hingewiesen und dem Bild in puncto Realitätsanspruch den Rang abgelaufen. Die Mathematik erkämpfte sich seit Ende des 17. Jahrhunderts eine Vormachtstellung in der Riege der Kulturtechniken. Mathematische Zeichen als Realitätsbeweis waren lange Zeit der Garant für Objektivität. Nun ist es aber keineswegs von der Hand zu weisen, daß sprachliche oder mathematische Texte das Bild immer wieder, trotz seiner Nicht-Objektivität, zu Rate gezogen haben. Die Verhältnisse der Wahrnehmung - und damit die Welt - wurden so ständig verändert. Die großen europäischen Leistungen des Wortes und der Zahl (z.B. christliche Mönchskultur, Martin Luther, Newton und Leibniz, Einstein, etc.) waren immer mit bedeutenden Ergebnissen der Bildmedien zeitlich verschwistert (Buchmalerei, Cranach und die deutsche Renaissance, Hofmalertum, Abstraktion, etc.). Den Menschen genügt die objektive Erkenntnis der Wissenschaft nicht, welches

---

<sup>36</sup> Flusser, Die Revolution der Bilder, S. 135.

die rastlose Suche nach neuen Bildern erklärt. „Nur sehr wenige können im öffentlichen Licht der Vernunft ohne Hilfe privater Magie leben, wie sie von den infiltrierten Bildern bereitgestellt wird.“<sup>37</sup>

Es ist also müßig, Bilder und Worte dahingehend zu erforschen, daß wir deren Inhalte in irgendeiner Weise erklären (beim Bild) oder bebildern (beim Text) könnten, ohne das jeweils andere Medium zu übergehen. Vielmehr ist eine Analyse des spezifischen Mediums vonnöten, dessen auffälligste Eigenschaft im „Gleichzeitigen und Nacheinander“ liegt. Es hat keinen Sinn, mit einem Medium ein Medium zu beschreiben, das formal die gleichen Eigenschaften aufweist - sei es Bild oder Wort.

Dieser Satz hat keine Aussage.

Abbildung 4  
Selbstreflexivität als Paradoxon der Sprache.

Welche Aussage hat ein Satz, dessen Aussage darin liegt, daß er keine habe? Dieser Satz ist hochgradig reflexiv, da er nur noch aus „Satzhaftigkeit“ besteht, die nichts außerhalb seiner selbst aussagt. Der „paradoxe Trick des Bewußtseins“ gelingt unserem Bewußtsein durch dessen Austritt aus seinem System eigener Präsenz. Es kann sich sozusagen selbst beobachten.<sup>38</sup> Eine Malerei, zu deren Inhalt sich nichts anderes sagen ließe, als daß er aus „Gemaltem“ bestünde, wäre ebenfalls hochgradig selbstreflexiv.<sup>39</sup> Denn der Betrachter kann durch sein trickreiches Bewußtsein einerseits das Bild als Täuschung entlarven oder als Fakt bestätigen. „Wir können niemals ein Bild verstehen, solange wir nicht erfassen, wie es zeigt was nicht zu sehen ist.“<sup>40</sup>

Selbstverständlich könnte man behaupten, daß der Satz aus Wörtern und Buchstaben und die Malerei aus Träger, Farbe und Textur besteht. Das alles wäre aber keine inhaltliche Erklärung. Außer daß sich dieser Text und dieses Bild auf sich selbst bezie-

<sup>37</sup> Flusser, Die Revolution der Bilder, S. 137.

<sup>38</sup> Bildlichkeit, Mitchell, S. 27.

<sup>39</sup> ob dieses realisiert worden ist, oder überhaupt realisierbar ist, soll hier nicht erörtert werden.

<sup>40</sup> Bildlichkeit, Mitchell S. 50.

hen, kann keine aufschlußreiche medienübergreifende Aussage gemacht werden. Diesen Satz zu bebildern oder dieses Bild zu beschreiben, ist nicht möglich. Somit wird evident, auch wenn es sich hier um Spezialfälle handelt, daß die Medien Sprache und Bild irreduzibel sind, denn ein gewisser Rest geht selbst bei der einfachsten Beschreibung oder Bebilderung verloren. Es kommt aber noch ein weiterer Punkt hinzu.

Wenn zu Beginn des Kapitels das Verhältnis der Realität zu den eidetischen Bildern als nicht deckungsgleich dargelegt wurde, so stellt sich nun die Frage, inwiefern die Realität deckungsgleich mit den Worten ist? Denn wenn sich die Sprache als veräußerte Kommunikationsform ebenfalls als inkompetent erweist, wieso liegt die Akzeptanz bei veräußerten Bildern dann so offenkundig vor, daß diese es nicht schaffen, die Realität zu spiegeln? (Bei Foto und Dokumentar-Film wird dieses fälschlicherweise behauptet). Die hohe Zustimmung der Realitätsentrückung hat beim Bild unterschiedliche Auswirkungen im Hinblick auf seinen Gebrauch. Die hohe Emotionalisierungsqualität, die in Bildern liegt, scheint im Gegensatz zur faktischen Rationalität der Sprache keinen Rückschluß zuzulassen, daß es sich beim Bild und dessen sinnlicher Magie um einen wesentlichen Bestandteil von Realität handle. Daß die Sprache einen ebenso weiten Abstand von den realen Dingen aufweist wie das Bild ist evident. Die umfassendste Studie, die die Dynamik der Weltsicht anhand der Sprache erörtert, ist Michel Foucaults „Les mots et les choses“.<sup>41</sup> „Von Epoche zu Epoche besteht die Unsicherheit fort, ob der gleichen Gestalt der gleiche Laut zugehört. Neuigkeiten sind also unmöglich und Überlieferungen in Frage gestellt. (...) Es ist so, als habe die räumliche Anordnung der Sprache das Gesetz der Zeit vorgeschrieben, als komme ihre Sprache nicht durch die Geschichte zum Menschen, sondern als hätten sie zur Geschichte nur durch das System ihrer Zeichen Zugang.“<sup>42</sup> Die Realitätsferne des Bildes steht der Sprache nicht nach. Nicht das Medium ist es, welches die Sprache als Wirklichkeitskonstruktion glaubhafter macht, sondern ihre Organisation in der zeitlichen Struktur der Historizität und der damit verbundenen Abrufbarkeit. Auf der einen Seite steht die Forderung des einen Mediums nach dem anderen, ähnlich einer sukzessiven Komplementarität, andererseits ergänzen die beiden sich nur unvollkommen. Isolierte Texte ohne Bilder sind

---

<sup>41</sup> Foucault, Die Ordnung der Dinge, bes.: S. 67, 125, 154, 343, 360.

<sup>42</sup> ebenda, S. 154f.

gebräuchlich. Wie aber lassen sich Bilder so ordnen und abrufen, daß mit Hilfe einer Visiotypie eine erkenntnisgreifende Methode entsteht, ohne primär auf eine sprachliche Hilfswissenschaft (Kunstgeschichte) zurückzugreifen? In späteren Kapiteln wird davon die Rede sein. Jedenfalls ist die Erfolgsgeschichte der medialen Kopplungen Bild und Sprache ein wesentlicher Aspekt der europäischen Kulturgeschichte.

Bilder, Texte, körperliche Darstellungen stellen das nach außen, was in unserem Kopf konzipiert wird. Es gibt keine Möglichkeit, Gedanken direkt, ohne Hilfe eines weiteren Mediums, zu veranschaulichen. Da der menschliche Organismus über keinerlei Instrumentarium verfügt, welches seine geistigen Produkte direkt kommuniziert, stellt sich erstens die Frage, inwiefern die veräußerten Bilder und Texte etc. vom Gedachten different sind. Die zweite Frage, die zu erörtern ist, betrifft die Beziehungen und Modifikationen zwischen den medialen Produktionen der menschlichen Entäußerung.

## II.1.4 Modell und Erkenntnis

Es ist mittlerweile anerkannt in Philosophie, Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Ästhetik, Psychologie und besonders der Kunst, daß die medienspezifischen Unterschiede der Entäußerungsformen groß sind. Wie leistungsfähig ist also die Kommunikation mittels der Textsprache, wenn sich diese auf ein Bild bezieht? Wie konkret kann ein Autor eines Bildes seine Intentionen zum Rezipienten transportieren? Die Vergegenständlichung einer Äußerung, die dem Geist entspringt, muß mit dem Geist des Rezipienten kommunizieren. Zwischen diesen beiden Kommunikationspolen befindet sich der Gegenstand der Diskussion, in unserem Fall: das künstlerisch produzierte Bild. Als was dieses Artefakt gedeutet werden soll, wird vom Autor (im besten Fall) festgelegt. Der Rezipient wird aber niemals eine mit dem Autor deckungsgleiche Interpretation finden, weil unsere geistige Auffassungsgabe zu vielschichtig operiert.<sup>43</sup> Der Rezipient filtert die Äußerung des Autors durch seine eigenen geistigen Erfahrungen und Hintergründe. Das, was bei ihm im Kopfe entsteht, ist bei der erneuten Äußerung ein Korrelat aus Input (Anschauung) und Output (Produktion). Dazwischen befindet sich das Interface, die Schnittstelle zwischen Sender und Empfänger. Das Sender / Empfänger-Schema genügt jedoch nicht, um die Charakteristik des Bilderrezipierens zu definieren. Der Ausdruck „Empfänger“ ist viel zu passiv, als daß sich dieser ausschließlich auf die Aufnahme eines Artefaktes reduziert. Ein „Empfangen“ ohne individuelle Deutung und differenzierte Auslegung ist unmöglich. So wird der Rezipient auch immer zum Produzenten einer differenzierten Realität. Die Anschauung eines Bildes kann zum Erkennen neuer Zusammenhänge führen, wenn diese ein aktiver Vorgang ist. Ist dies der Fall, dann wird die Anschauung wieder zu einem produktiven Prozeß.<sup>44</sup> Wenn dieser weiter kommuniziert, auf welche

---

<sup>43</sup> Unter dem Kapitel „Blut im Rinnstein“ seiner Comicanalyse „Comics richtig lesen“ bietet der amerikanische Comicautor Scott McCloud eine eindrucksvolle Darstellung dessen, was sich im Comic zwischen den Bildern (Panels) abspielt, im besonderen, inwiefern Kommunikation innerhalb dieser Leerstelle überhaupt möglich ist. Beim Comic, sowie seinen Vorgängern (Bildergeschichten mit Text), wird das Problem der Kommunikation zwischen Autor und Leser (Betrachter) durch die Abgeschlossenheit der Panels thematisiert. Gute Comicautoren bieten dem Leser ein großes Imaginationsprogramm zwischen den Darstellungen. McCloud, Comics richtig lesen.

<sup>44</sup> Michael Bockemühl, Die Wirklichkeit des Bildes, stellt im 5. Kapitel die Geist/Bild Problematik differenziert dar. Ebenda behandelt er auch die Thematik Rezipient als Produzent.

Art und Weise auch immer, wird der Kreislauf geschlossen. Die Gattungen Bild und Text unterscheiden sich in ihrem Wesen spezifisch. Einen Gegenstand text- oder bildsprachlich zu bezeichnen, läßt unterschiedliche Geistesindrücke beim Rezipienten zurück. Gibt ein fotografiertes Baum in gewisser Weise direkt Auskunft über Alter, Größe, botanische Art, Standort, usw., so muß man dem Wort ‚Baum‘ konkrete weitere Wortzusammenhänge hinzufügen, um zu ähnlichen Aussagen zu gelangen wie denen des Fotos. Auf der anderen Seite ist es kein Problem, die Größe oder das Alter eines bestimmten Baumes textsprachlich konkret auszudrücken. Hier tut sich die Bildsprache eindeutig schwerer. Ist die Eigenschaft der Bildsprache eine Darstellung gleichzeitiger Information an einem Ort, so ist die des Textes eine des zeitlichen Aufeinanderfolgens der Informationen. In unserem neuronalen Wahrnehmungsapparat führt diese zu unterschiedlicher Speicherung von Sinnzusammenhängen.

Zusammenfassend kann man sagen, daß aufgrund der Realitätskonstruktion unseres Wahrnehmungsapparates die Kommunikationsmedien Sprache und Bild nicht zu vereinbarende Sinnzusammenhänge produzieren. Oder anders - der Rezipient gelangt bei einer sprachlichen Interpretation eines Bildes zu anderen Ergebnissen, als wenn er dieses visuell wahrnimmt. Durch die moderne Malerei ist es gelungen, den dokumentarischen Charakter aus den Bildern verschwinden zu lassen, da die „Neuen Medien“ Fotografie und Film diese Funktion übernahmen. Somit ist auch die Notwendigkeit verschwunden, daß die Malerei übergeordneten Kommunikationssystemen (Klerus, Aristokratie, Bürgertum, etc.) als Illustration für deren Selbstverständnis dient. Die Male-reien der Moderne besetzen Inhalte, die im Spannungsfeld von Abstraktion, subjektiver Empfindung, Experiment und Provokation liegen; Inhalte, die sich direkt auf den malerischen Vorgang und dessen Wahrnehmung beziehen. Die Malerei weist damit auf die Tatsache hin, daß sie selbst die Methode in sich birgt, Wahrnehmungsstrukturen des menschlichen Geistes zu erforschen. Im anschaulichen Vorgang der Malerei des 20. Jahrhunderts liegt ein Schlüssel zum Verständnis unseres visuellen Wahrnehmungsapparates, da dort visuelle Vorgänge ad oculos dem Betrachter unterbreitet werden. Zur Erläuterung dieses Vorgangs kann man beliebig viele Positionen der letzten 100 Jahre aufzählen. Eingängige

Beispiele sind der Pointillismus von Seurat, der Nihilismus von Malewitsch, der Gestus von Pollock oder die Kontemplativität von Rothko. Bisher wurde gezeigt, wie die Bilder als eidetische Erscheinungsform im Gehirn zustandekommen, wie sie wirken und welche Zusammenhänge mit dem erfolgreichen Kommunikationssystem Sprache bestehen. Bevor ich mich konkreten bildnerischen Kunstwerken zuwende, bei denen die Sprache und die Schrift eine große Rolle spielen, möchte ich mich mit einigen Transportwegen von Bildern und Sprache beschäftigen, um Differenzen der Medien hinsichtlich ihres kommunikativen Verhaltens zu erörtern.

## II.1.5 Transport und Kommunikation

Kommunikation als Austausch von Information zwischen Individuen ist die Voraussetzung für Erkenntnis. Die Erkenntnisleistung, die durch ein Bild hervorgerufen wird, muß mit Hilfe eines Mediums kommuniziert werden, da ansonsten niemand ihrer Existenz gewahr wird. Zu diesem Zwecke haben die Kulturen Techniken ausgebildet, die in verschiedenen Stadien mehr oder weniger intensive Vermittlung von Gedanken ermöglichen. Dies setzt voraus, daß neben der Wahrnehmung auch die erinnerten Gedanken aktiviert werden, um zusammenhängende Kriterien zu erkennen und zu verifizieren. Schon weit vor den uns bekannten Parademedien Buch und Computer war die Archivierung von Information Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung.

In der griechischen und römischen Antike wurde Kommunikation allgemein durch die Technik der Rhetorik ausgeübt. Die Grundregeln der Rhetorik als maßgebliches Kommunikationssystem wurden durch die Lektüre des Aristoteles in der Renaissance auf das Bilder „lesen“ angewendet. Die Erkenntnis der Anschauung basiert in den neuzeitlichen Malereitraktaten auf dem Fundament des rhetorischen Modells. Dieses gibt vor, wie die zu erkennenden Gegenstände innerhalb einer Grundordnung der Redekunst in eine Leitvorstellung der bildnerischen Darstellung transformiert werden.<sup>45</sup> Zur Entwicklung einer Methode der Erkenntnisleistung bedarf es der Aneignung einer entsprechenden Erinnerungstechnik, um den Kommunikationsbedarf mit dem Medium Gedächtnis zu vermitteln.

Die griechische Muse Mnemosyne wird als Namenspatronin herangezogen, wenn es um Verfahren geht, den Gedanken auf die Sprünge zu helfen. Vor den uns alltäglichen erscheinenden Archivierungstechniken Buch und Computer werden heute fast vergessene Modelle der Erinnerbarkeit ausgeübt. Uns sind Mnemotechniken überliefert, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lassen.<sup>46</sup> Allen ist gemeinsam, daß die Erinnerung mit Hilfe eines virtuellen bildlichen Parcours auf längere Zeit gestützt werden soll. Dieser Parcours als Gedächtnisstütze leitet sich meistens von einem allgemein bekannten oder einem individuellen Schema ab,

---

<sup>45</sup> dazu eine ausführliche Beschreibung in: Warncke, Sprechende Bilder - Sichtbare Worte, S. 9-39.

<sup>46</sup> Yates, Gedächtnis und Erinnern.

an dessen prägnantesten Stellen die Gedanken „abgelegt“ werden können. Cicero beschreibt die Erinnerungstechnik als eine Verbindung aus Ort und Bild (Loci, imagines).<sup>47</sup> Die architektonischen Stätten des alten Roms stellen für ihn den Ortsrahmen, an dem er sich orientiert. Die prägnanten Stellen müssen für den sich Erinnernden im vorhinein gut abrufbar sein, da diese für das komplexe Gedankengut als Behältnis dienen. Die architektonischen Bauwerke und Plätze sind durch einen virtuellen Spaziergang relativ gut zu erinnern. Befindet man sich an einer bestimmten Stelle auf dem geistigen Stadtplan, so muß man nur noch die entsprechenden Dinge diesem zuordnen. Das Erinnerungsvermögen wird sozusagen mit einer Verschachtelung von Informationsketten ausgestattet, die ein wesentlich höheres Quantum der Memorierung zuläßt.<sup>48</sup> Die Ränge des Gedächtnistheaters des Universalgelehrten Giulio Camillo waren mit dem kompletten Wissen seiner Zeit, des 16. Jahrhunderts, ausgestattet. Sein Theater war ein Holzmodell, das im Original nie aufgefunden wurde. Rekonstruktionszeichnungen des umgekehrten Theaters (Der Betrachter steht auf der Bühne) ergaben folgendes Bild: 7 Sitzzonen in der Breite mit mythologischen Hauptthemen als Oberkapitel, deren jeweils unterster Rang auf den antiken Göttern und Planeten Diana, Merkur, Venus, Apollo, Mars, Jupiter und Saturn basieren. In der Tiefe folgen jedem Thema die mythologischen Szenen Bankett, Höhle, gorgonische Schwestern, Pasiphaë und der Stier, Sandalen des Merkur und Prometheus. Den Kreuzungspunkten von Rangtiefe und Rangbreite sind mehrere Unterpunkte mit Themen des antiken Wissens zugeordnet. So kann man sich anhand eines zweidimensionalen Koordinatensystems im virtuellen Kosmos des 16. Jahrhunderts bewegen. Die geistigen Bilder „Theater“, „Götter“ und „Planeten“ (versehen mit den bildlichen Zeichen der Planeten) dienen als Brücken zu einem mythologisch überlieferten Erinnerungsschatz.<sup>49</sup> Dem Beispiel Camillos kann man viele folgen lassen. Vor allem den in etwa zeitgleichen „Tempio della Pittura“ des Giovanni-Paolo Lomazzo. Das 7-säulige runde Tempelchen gibt durch horizontale Schnitte die wichtigsten technischen Malereikomponenten, wie

---

<sup>47</sup> Yates, Gedächtnis und Erinnern, S. 11.

<sup>48</sup> „... wie Ciceros künstliches Gedächtnis beschaffen war, als er zwischen den Bauten des antiken Rom umherwandelte, die Orte schaute, die an den Orten aufbewahrten Bilder schaute, in einer eindringlichen inneren Vision, die ihm die Gedanken und Worte seiner Rede unmittelbar auf die Lippen brachte.“ Ebenda, S. 13.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 123-162, S. 381-392.

„Disegno, Proportion, Lumi, Composition, etc.“, und durch die vertikale Aufteilung die wichtigsten zeitgenössischen Maler (Leonardo, Michelangelo, Mantegna, Tizian, etc.) preis.<sup>50</sup> Interessant wäre es, diese Erinnerungssysteme mit dem Aufbau moderner Computerdatenbanken zu vergleichen. Allen geistigen Mnemotechniken ist erstens gemeinsam, daß sie durch neuzeitliche Aufschreibesysteme verbannt wurden, sowie zweitens, daß sie auf Bildern basieren. „Das künstliche Gedächtnis besteht aus Orten und Bildern - diese Grunddefinition wurde danach durch alle Zeiten hindurch wiederholt. Ein locus ist ein vom Gedächtnis leicht zu erfassender Ort, wie etwa ein Haus, ein Zwischenraum zwischen Säulen, eine Ecke, ein Bogen oder etwas Ähnliches. Bilder sind Formen, Zeichen oder Abbilder dessen, was erinnert werden soll.“<sup>51</sup> Wichtig ist, daß diese Orte eine stärkere Eingänglichkeit in unser Gedächtnis aufweisen als die sprachlichen Notationssysteme. Der zeitlich bedingten Organisation von Schrift und Sprache ist die Mnemotechnik als Imagination von Bildern ein weiterer Beweis für die Bilderlastigkeit unserer Weltsicht.

Der Kommunikation von Bildwerken in der Antike war eine eigene Beschreibungslehre, die Ekphrasis (lat. Descriptio) gewidmet. Ihr war daran gelegen, durch eine medienübergreifende Methode (vom Bild zur Sprache) den Transport von Bildkompositionen anhand eines vorgegebenen rhetorischen Regelwerks darzulegen. Da die Malerei und erst recht die Baukunst noch nicht transportabel waren, blieb den antiken Kunstvermittlern nur die sprachliche Kommunikation ihrer Inhalte. Viele Malereien seit der Neuzeit beschäftigen sich nicht nur mit antiken Themen, sondern versuchen antike Malereien nachzubilden, die nicht mehr erhalten sind. Die Quellen, derer sich bedient wird, sind solche Ekphrasen. Diese Beschreibungskunst, in unserem heutigen Verständnis mit der Kunstwissenschaft vergleichbar, war im damaligen Verständnis gleichzusetzen mit der Dichtung und anderen sprachlichen Gattungen. Wie kann es sein, daß eine angeblich möglichst objektive Beschreibung eines Artefaktes mit der künstlerischen Freiheit eines Gedichtes zu vergleichen ist? Nur die Akzeptanz, daß sowohl die Dichtung als auch die Ekphrasis mit Bildern operiert, erklärt diese Tatsache. Die Ausweisung von Dichtung und

---

<sup>50</sup> Cassimatis, Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo, S. 75 ff.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 15.

Malerei als Schwesternkünste ist im antiken Sinne eine Selbstverständlichkeit, so daß nicht zwischen einer erkenntnisgerichteten Andersartigkeit dieser Kommunikationsmedien unterschieden wird. Neben einer umfangreichen Begriffsklärung liefert Michaela J. Marek anhand der Beispiele von Tizians *Studiolo* Alfonsos I. d'Este und von Leonardos „*Quos ego*“ eine ausführliche Darstellung des Quellentextes und des sich darauf beziehenden Bildes.<sup>52</sup> Hier zeigt sich anhand der Malerei, die sich auf eine Ekphrasis bezieht, welche sich ja ihrerseits auch auf eine frühere Malerei bezieht, inwiefern für uns heute relevante Abweichungen durch den zweifachen Medienwechsel vollzogen sind. An Tizians „*Venusfest*“ wird gezeigt, daß es sich dabei nicht um den Versuch einer genauen Kopie eines antiken Gemäldes handelt, sondern daß die Ekphrasis des Philostratos zum Anlaß genommen wird, den dort beschriebenen Sinnzusammenhang darzustellen.<sup>53</sup> Auch in den Beschreibungen des Plinius fehlt die Mitteilung über konkrete Bildinhalte der antiken Malereien.<sup>54</sup> Dieses läßt den Schluß zu, daß der beschreibende Autor eine andere Intention nachvollzieht als die der detailgenauen Interpretation. Entweder liegt auf der Hand, daß der Autor eine offenkundige Zugabe an die Unvereinbarkeit von Bild und Sprache macht, so daß er durch freie Interpretation seine subjektive Autorenschaft unterstreicht, oder daß von vornherein keine wirkliche Bildbeschreibung anvisiert wird, um einen übergeordneten Deutungszusammenhang darzulegen. Es ist nicht mit Sicherheit zu klären. Tatsache ist, daß die Bild/Wort-Beziehung auch hier eine prägnante Kommunikationsvariante auszeichnet, die in unserer Problematik der Bilderkategorien von Bedeutung ist.

Eine besondere Position der bildnerischen Analyse von eidetischen Bildern bietet die Traumdeutung von Carl Gustav Jung.<sup>55</sup> In seinen Forschungen zum psychologischen Urgrund der menschlichen Seele weist er in detaillierten Studien eine einzigartige Auffassung von Urbildern nach. Zu diesem Zweck dienen seine eige-

---

<sup>52</sup> Marek, Ekphrasis und Herrscher Allegorie.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 48 f und 60 f.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 3.

<sup>55</sup> C. G. Jung wurde am 26. Juli 1875 in Keßwil (Schweiz) geboren. 1902 Dissertation: „Zur Psychologie und Pathologie sogenannter okkultur Phänomene“. 1907 bis 1913 intensive Bekanntschaft mit Sigmund Freud. Präsident der „Internationale Psychologische Vereinigung“. Veröffentlichungen und Vorträge zu: Energetik der Seele, Psychotherapie, Traumsymbole, Alchemie, Paracelsus, Religion, Wiedergeburt, Psychologie des Unbewußten, Phänomenologie des Geistes, Erziehung, Symbolik, u.v.m. Am 6. Juni 1961 stirbt C. G. Jung in Küsnacht.

nen Zeichnungen und Malereien, die es ihm ermöglichen, im Selbstversuch zu seinem eigenen Unterbewußtsein vorzustoßen. Neben der Bekanntschaft mit Sigmund Freud (sie wurde 1913 radikal beendet) nennt er seine zahlreichen Auslandsreisen als wichtigste Begebenheiten in seinem Leben. Bei diesen Reisen ging es ihm in erster Linie um das Zusammentreffen mit anderen Völkern, die keinerlei Verbindung zur westlichen Kultur aufweisen. An den Studien dieser Menschen konnte Jung seine These der interkulturellen Bildphänomene untermauern. Seine Zeichnungen und Malereien weisen deshalb sehr starke Ähnlichkeit mit asiatischen und indischen Motiven auf. Besonders das Symbol der Mandalas erweist sich für ihn als erschöpfendes Zeichen des allgegenwärtigen Bestrebens der Menschheit nach Harmonie und Zentriertheit der Seele. Dies wird unterstützt durch seine Indienreise von 1938. Vorher hatte sich Jung schon bei den Pueblo-Indianern in New-Mexiko und bei Reisen nach Nord- und Zentralafrika von der Allgegenwärtigkeit bestimmter Ursymbole in den Mythen der Völker überzeugen können.

Sieht man sich Jungs Bilder an, so wird deutlich, daß er neben der regen schriftstellerischen akademischen Tätigkeit das Medium Bild für seine Selbsterfahrung benötigt. Das Harmoniestreben, das er in asiatischen Darstellungsformen wie Mandala oder I Ging fand, wandte er zuerst auf sich selbst an. Im Anschluß an die Trennung von Freud führte er sein „Selbstexperiment“ der extensiven Traumdeutung und Meditation durch. Für dieses Auslagern der inneren Zustände war ihm das Medium Bild genauso dienlich wie das Wort. In seinem „Roten Buch“ schrieb er die Erfahrungen während dieser Zeit auf. Meist am Rande, aber auch ganzseitig brachte er gemalte Illustrationen an. Es entstanden Kreationen zur Extensionalisierung des Verborgenen der Seele, deren Bildsprache im heutigen Sinne sicherlich als esoterische Randerscheinung abgehandelt würden. Ähnlich der Bildsprache Rudolf Steiners, die er in zahlreichen Wandtafelzeichnungen mit bunter Kreide während seiner Vorträge fertigte<sup>56</sup> zeugen Jungs bildliche Äußerungen von naivem malerischem Niveau. An dieser Stelle ist jedoch von Interesse, daß Jung in noch stärkerem Maße als Steiner zur Entäußerung seiner seelischen Grundhaltung die Malerei wählte. Scheinbar ist diese in extremem Maße geeignet, eidetische Erfahrungen wie Gefühle, Träume, Religiosität usw. zu

---

<sup>56</sup> Bockemühl/Kugler, Denkzeichen und Sprachgebärde.

extensionalisieren. Der kommunikative Aspekt des Bildes besonders in den vergleichenden Reihen (siehe den Abschnitt zu Aby Warburg) wie z.B. die des Mandalas weisen eine bildimmanente Erkenntnismethode auf. Die Abbildungen sind von starker formaler Affinität, haben allerdings unterschiedliche Entstehungskriterien: Naturwissenschaft, Religion, Kunst, Archäologie usw. Auf der bildnerischen Ebene sind die Zusammenhänge erkennbar. Die Bildunterschriften zeugen dagegen eher von einem willkürlichen Sammelsurium unzusammenhängender Tatsachen. In der Folge seiner eigenen malerischen Entäußerungen veranlaßte Jung seine Patienten, während der Therapien ebenfalls zu malen. Er wendet hier den Begriff der „aktiven Imagination“ an.<sup>57</sup>

Bei C. G. Jung bildet die bildnerische Analyse von eidetischen Vorgängen eine Ausnahme im Wissenschaftsbereich nicht nur der Psychologie. Im Bereich der bildenden Kunst ist diese Anwendungsform seit jeher präsent, auch wenn sie bisher nicht als Erkenntnisleistung im wissenschaftlichen Sinne gewertet wird.

#### II.1.6 Kunst und Schrift

Im Kapitel Bildkategorien möchte ich verstärkt anhand von bildnerischen Aussagen innerhalb der Kunst zeigen, zu welchen Erkenntnisleistungen das Bild führen kann. Neben der bilderlosen Kommunikation mit geistigem Gut durch Sprache stellt die Kommunikation mit Schrift eine besondere Position der künstlerischen Arbeit dar. Die Schrift scheint sich einer gewissen bildnerischen Aussage zu verweigern, wenn diese durch neutrale Buchseiten immer gleich schematisiert ist, obwohl auch diese visuell wahrgenommen werden. Anders ist es, wenn Schrift gestaltet wird, so zu einer anderen äußeren Qualität gelangt und stark zum Bildhaften tendiert. Das ist bei Kalligrafie und Typografie der Fall. Im Extrem, so zum Beispiel bei orientalischer Ornamentik und computergestützter Typografie, kann es zur völligen sprachlichen Bedeutungslosigkeit führen. In der bildenden Kunst ist die Schrift ebenfalls ein stark vertretenes Gestaltungselement, zum Beispiel bei mittelalterlicher Buchmalerei, bei Albrecht Dürer, den Kubisten und Dadaisten oder bei Zeitgenossen wie Tim Ullrichs,

---

<sup>57</sup> „Es handelt sich dabei um eine bewußte Versenkung ins Unbewußte (...) Sie werden gemalt, modelliert, gelegentlich getanzt.“ C. G. Jung, Wort und Bild, Aniela Jaffé (Hrsg.).

Jenny Holzer, Christofer Wool, u.v.a, sei es nun zur zusätzlichen Information als bloßes Gestaltungselement oder als mediale Kritik der Vermittlungsform Schrift. Letzteres verweist direkt auf den Zusammenhang von virtuellem Gedanken und materialisiertem Output wie bei den im folgenden behandelten Künstlern. Die Techniken der Kommunikation haben gezeigt, daß das Problem Bild und Wort schon seit der Antike ein Thema im Sinne einer immer verlustreichen Transportation ist. Bei C. G. Jung treten als Äußerung seiner geistigen Bilder Materialbilder zum Vorschein, die im wissenschaftlichen Sinne ausgewertet werden können. Da dies aber auf der Basis einer Erkenntnis geschehen muß, die von bildenden Künstlern seit jeher professionell ausgeübt wird, sollen diese als Bilderautoren in den folgenden Ausführungen herausgestellt werden. Der in diesem Kapitel behandelte Veräußerungsform Schrift sind die folgenden malerischen Ausführungen sowie zwei wichtige Positionen der Kunst des 20. Jahrhunderts gewidmet.

## II.1.6.1 Joseph Beuys Geist als Materie

Beuys' Aussage „Denken ist Form“ führt uns wieder zu der grundlegenden Problematik von Materie und Geist und zum künstlerischen Umgang mit ihr.<sup>58</sup> Wenn Denken Form ist, dann ist der Gegensatz zwischen dem materiellen bildenden Kunstwerk im Sinne einer Malerei oder Plastik und der geistigen Bewandnis einer Idee aufgehoben. Beuys transformiert sein Denken als prinzipiell nicht wahrnehmbaren Prozeß nach außen, um ihn sichtbar zu machen. Er propagiert seine neue Methode zu „denken“ als Abkehr vom analytischen Denken der Wissenschaft. Sein „Denken“ bezieht sich direkt auf Formgebung und Materie - es ist davon nicht isoliert, sondern durchdrungen, so daß die ästhetische Komponente seiner Artefakte quasi die geronnene geistige Intention darstellen. Wenn Beuys behauptet, er denke mit dem Knie, so ist das in erster Linie eine Metapher für seinen erweiterten Form-Geist-Begriff. Daß das analytische Denken erwiesener Weise im Kopf stattfindet, ist unwesentlich. Es ist sogar hinderlich, hier eine wissenschaftliche Grenze zu ziehen, da das „freie Denken“ keine Grenzen aufweisen kann und darf, um auf den ganzen Körper übertragen werden zu können. In zweiter Hinsicht ist das Denken mit dem Knie eine Anspielung mit tiefgehender Bedeutung auf den Begriff „Genie“, seine Herkunft und differenzierte Bedeutung. In einer Ankündigung zu einer Publikation des Achberg Verlages erschien 1977 eine Postkarte mit einer Abbildung, die Beuys auf einem Tisch sitzend zeigt. Sein Bein baumelt lässig an der Tischkante. Ein Pfeil weist auf sein Knie. Darüber steht: „Ich denke sowieso mit dem Knie“.<sup>59</sup> Beuys verfolgt mit dieser Aussage sicher weder Willkür noch Nonsense, was ihm immer wieder vorschnell angelastet wird. Vielmehr weist er auf den Kern der Bedeutung des Wortes 'Genie' hin. Er ist sich dessen bewußt, daß sich dies neben den Bedeutungen 'Geschlecht' und 'Abstammung', auch von der Bedeutung 'Knie' ableitet. Neben der allseits bekannten Bedeutung von 'Genie', wie es seit dem 17. Jahrhundert allgemein in Gebrauch ist,<sup>60</sup> wird der Begriff hier von Beuys

<sup>58</sup> Siehe dazu den Beitrag „Denken“ von Tobia Bezzola in *Beuysnobiscum*, S. 85 ff und Stachelhaus, *Joseph Beuys*, S. 87.

<sup>59</sup> aus „Wer nicht denken will fliegt raus“, *Joseph Beuys - Postkarten Sammlung Neuhaus*, 1998.

<sup>60</sup> siehe Bazon Brock, *Ästhetik als Vermittlung*, S. 633, S. 190, S. 64.

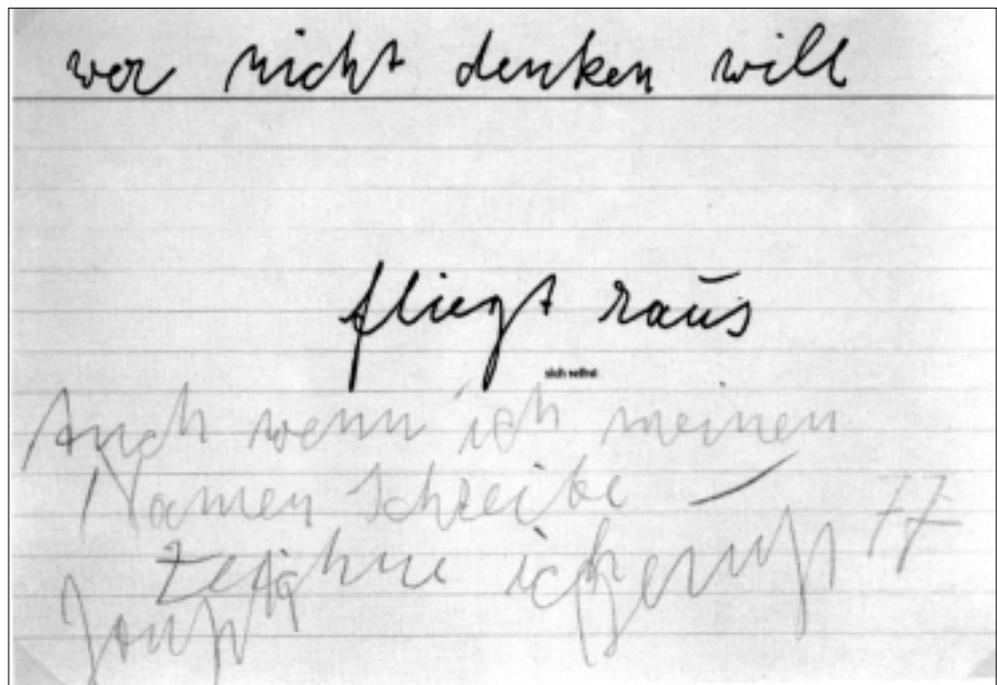


Abbildung 5

auf seine antike Herkunft bezogen. Bei der archaischen griechischen Skulptur (Ende 8., Anfang 7. Jahrhundert v.C.) waren die Kniee anatomisch am naturalistischsten ausgearbeitet. Da der getroffene griechische Krieger in die Knie sackte, glaubte man dort den Sitz der Seelenkraft.<sup>61</sup> Beuys bezieht sich also auf einen frühantiken Mythos des Sitzes der Seelenkraft, womit evident wird, daß er den Ursprung seiner Lehre von Materie und Form in vorwissenschaftlichen Zeiten ansiedelt. Er bewegt sich von unserem kartesischen Weltbild fort zu einer mythologisch-schamanistischen Darlegungsweise, die Wissenschaft und Kunst völlig anders definiert. Beuys hat sich während seiner Jugend intensiv mit den Naturwissenschaften beschäftigt, bevor er sich der Kunst zuwandte. In der Abwendung der Naturwissenschaft vom Geist (Christentum) hin zur Materie (Materialismus) sah Beuys die Sackgasse der modernen Wissenschaften. Er strebt einem spirituellen, erweiterten Kunstbegriff zu, der auch ein neuer Wissenschaftsbegriff werden könnte.<sup>62</sup> Wenn das Medium „Schrift“ als Veräußerungsform für Wissenschaft bis dato üblich ist, das Medium Bild (Malerei, Zeichnung, Foto, etc.) für bildende Kunst, dann fällt im Hinblick auf Beuys sein starker Hang zur Schrift innerhalb seiner künstlerischen Arbeit auf. In welcher Art und Weise unterscheiden sich die Beuyschen Typografien (meistens Handschriften) von

<sup>61</sup> Quelle Bazon Brock.

<sup>62</sup> Siehe dazu den Beitrag „Wissenschaft“ von Tobia Bezzola in *Beuysnobiscum*, S. 355.

früheren Schriftelementen in der bildenden Kunst? Um auf diese Frage eine Antwort zu finden, muß man sich die Intensität anschauen, mit welcher Joseph Beuys seine Kunstauffassung publizierte. Neben den bekannten Großinstallationen, sowie der riesigen Anzahl von Aquarellen, Mischtechniken, Kollagen und Zeichnungen produzierte er Auflagenobjekte in mehr oder minder großen Serien. Nicht zu vergessen die zahllosen Diskussionen, Tonaufnahmen, Gründungen von Institutionen, außerdem sein nicht müde werdendes soziales und bildungspolitisches Engagement. Diese Multiples waren fast immer mit seiner Signatur versehen - nicht selten mit einem Stempel oder einem flüchtig gemalten Kreuz. Viele dieser Auflagenobjekte kann man durchaus als Ready-Mades verstehen. Es gibt Ziegelsteine und Pflastersteine, die mit einer Signatur oder einem Stempel versehen sind. Wären diese nicht mit den Zeichen versehen, die auf die Autorschaft des Künstlers hinweisen, so könnte man nicht davon ausgehen, daß es sich um eine künstlerische Aussage handelt. Bei Ready-Mades von Marcel Duchamp war der Kunstanspruch noch offenkundig, da seine Arbeit in einem musealen Kontext präsentiert wurde, was den Ort ihrer Präsentation thematisiert. Duchamps „Fontaine“, ein Pissoirbecken, stellte die Toleranzgrenze auf die Probe, indem es die Frage nach Definition von Kunst zu ihrem Inhalt machte. Dadurch, daß sich dieses Artefakt signiert im Museum befindet, die Beuysschen Multiples aber sozusagen größtenteils zum privaten Gebrauch zu verwenden sind, mußte Beuys sich eine Technik zunutzen machen, die seine reduzierten Ready-Mades als Artefakte auswies. Seine radikale Materie / Geist-Definition ließ es zu, daß die Einfachheit der Form des Materials und der alltäglichen Zweckbestimmtheit der Objekte (Filz, Fett, Honig, Flaschen, Kupfer, etc.) ihm als Aussagemittel ausreichten. Ebenso erlaubte sie ihm, eine hohe Auflage zu produzieren. Wie hätte es Beuys besser gelingen können, seine Objekte zum Kunstwerk zu deklarieren als mit seiner Handschrift? Eine Handschrift auf Objekten ist mittlerweile zum Synonym für die Beuysche Kunstproduktion geworden. Man kann sie als zeichnerisches Werk anerkennen, wenn man sich der Tatsache bewußt ist, daß keiner die Linien der Signatur „liest“, sondern daß diese sich bereits als zeichnerisches Gefüge verselbstständigt haben. Um der Reduktion seines Objekt-Gedankens gerecht zu werden, mußte Beuys ein derartiges Gestaltungsmittel zum Ausweis seiner Arbeit machen,

da es sonst unmöglich wäre, bei den verwendeten Zetteln oder Postkarten einen Autor ausfindig zu machen. Wenn er teilweise ausschließlich Schrift zum Inhalt seiner künstlerischen Aussage machte (Wandtafel), dann nicht wegen der Semantik, sondern wegen der Besonderheit von materieller Reduktion und grafischer Gestaltung. Sein Kampf gegen die traditionelle Bildhauerei, Zeichnung und Malerei zeigte sich in einem Hang zum primären Ausdrucksmittel theoretischer Reflexion der Schrift. Da schriftliche Aussagen unabhängig von ihrer Gestaltung und ihrem Träger sinnvoll verständlich sind, könnten diese auch in Buchform vorliegen. Ist deren gestalterische Form aber von größerer Bedeutung, so könnte es sich um Kalligrafie oder Typografie handeln, den Übergangsstadien von Schrift und Bild. Bei den Beuysschen Zeichen handelt es sich aber um die Frage, wie eine schriftliche Aussage in ein Verhältnis zu ihrer visuellen Erscheinung tritt. Wenn das bedeutungstiftende Element Schrift einen alltäglichen Gegenstand unter der Prämisse des Materie/Geist-Postulates zum Kunstwerk erhebt, dann ist die Schrift als meist alleiniges Gestaltungselement ebenso als Materie zu definieren. In Bezugnahme zu ihrer inhaltlichen Aussage oszilliert diese immer zwischen Materie (faktische Linien auf einem Untergrund) und geistiger Intention (Inhalt der Aussage) hin und her. Beuys hat diese Problematik in einer Arbeit von 1977 thematisiert. Unter seine berühmte Serigrafie „Wer nicht denken will fliegt raus“ schrieb er mit Bleistift: „Auch wenn ich meinen Namen schreibe zeichne ich, Joseph Beuys 77“. Es ist dadurch offensichtlich, daß sich Beuys für die bildliche Ästhetik der Schrift entschied und dieser wie seinen Objekten und anderen bildnerischen Aussagen die entscheidende Priorität vor allem zweckgebundenen Inhalt zuwies. Hier tritt eine künstlerische Position zu Tage, die in einzigartiger Weise den Übergang von geistiger Qualität und faktischer Realität dadurch thematisiert, daß sie das lineare Geisteswerkzeug Schrift zum punktuellen Bild transformiert. Was wäre eine bessere Bebilderung für die Aussage „Denken ist Form“ als



Denken ist Form.

Abbildung 6

Die offsetgedruckte Postkartenserien mit Aussagen in Hand- und Unterschrift bieten zudem eine extreme Auflagenhöhe, die dem Beuys'schen Kommunikationsquantum zugute kam. Im Werkverzeichnis Multiples und Druckgrafik, 1965 - 1980 sind allein 263 Arbeiten mit insgesamt ca. 49.000 aufgelegten Exemplaren (die unlimitierten Postkarten nicht mitgezählt) in Auflagen von 6 (Filz-TV) bis 10.000 (Tragetasche „So kann die Parteiendiktatur überwunden werden“) aufgelistet. Das zeugt von einer publikationsfreudigen Intention des Künstlers, sein Schaffen bis zum letzten Kunstinteressierten zu verbreiten. Zusätzlich kommen die Wandtafelzeichnungen mit Kreide, auf denen Beuys seine Theorien - schriftlich oder in Diagrammform - darlegte. Auch diese wurden entweder als Bestandteil einer Installation oder auch autonom zum Artefakt erklärt.

Man kann also festhalten, daß Joseph Beuys sein Denkgebäude und seinen Ideenkosmos umsetzte, indem er eine hochaufgelegte Kunst produzierte und etabliert und sozusagen für deren Demokratisierung eintrat. Diese Multiples haben zur Folge, daß der Künstler sowohl für den kleineren Geldbeutel als auch für die Nachgeborenen in gesteigertem Maße an sogenannten „Originalen“ rezipierbar ist. Beuys verwies auf sein Denken / Form- Postulat nicht nur in theoretischen Ausführungen, sondern er lebte und arbeitete es vor, wenn man sich die Bandbreite seiner Kunstprodukte vor Augen hält.

#### II.1.6.2      Joseph Kosuth                     4 Stühle aber keine Malerei

Joseph Kosuth fertigte 1965 ein Werkkonzept mit verschiedenen Gegenständen, die auf gleiche Art und Weise in Szene gesetzt wurden. Sein bekanntestes Ensemble ist das der Stühle. Kosuth stellte einen gewöhnlichen Gartenstuhl vor eine Wand, positionierte ein Foto links daneben, welches den Gartenstuhl in gleicher Größe vor eben dieser Wand zeigte und fügte auf der rechten Seite eine Kopie des Lexikoneintrages „chair“ hinzu. Er betitelte die Installation mit „One and three chairs“. Ebenso ging er mit einer Uhr vor, kombiniert mit Foto und den Lexikoneinträgen „time“, „machination“ und „object“, welches er mit „Clock (one and five)“ betitelte und mit einem weißen Wandstück kombinier-

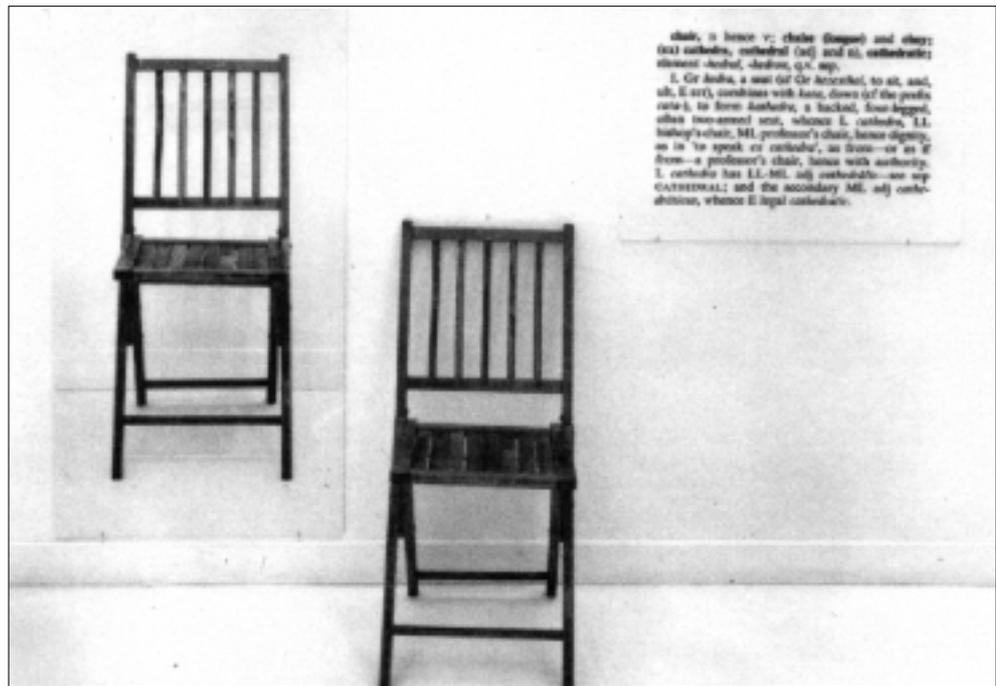


Abbildung 7

te mit Foto und den Lexikoneinträgen „white“, „plaster“ und „wall“, die er „Wall - one and five“ nannte. Bei jeder dieser Installationen handelt es sich um eine radikale Wirklichkeitsauseinandersetzung, die in ihrer Einfachheit verblüffend ist. Die Realität wird zum bloßen Medium degradiert und mit den ebenbürtigen Nachbarn Fotografie und Sprache gleichgesetzt. Kosuth wählte als Vertreter des materiellen Bildes die Fotografie. In Kombination mit realem Objekt und Sprache hat die Fotografie in seinen Ensembles immer die Aufgabe, abzubilden, was real sowieso schon geschieht. Er stellt ihr also die Aufgabe als scheinbar realitätsgetreuester zweidimensionaler Abbildungstechnik den kompletten Bereich der Abbildkomponente innerhalb seiner Installationen zu übernehmen. Dabei entlarvt sie sich als Täuschungsmedium, da zu direktem Vergleich das reale Objekt hinzugefügt wird. Für Kosuth ist es am wichtigsten, eben diese scheinbar extrem an die Realität angebundene Technik der Bildgebung zu verwenden, da z.B. bei einem gemalten Stuhl die Differenz offensichtlich zu stark wäre. Die Kluft zwischen gemaltem Bild und Realität läßt das Medium des Abbildes extrem wichtig werden, da dieses als erkenntnisauslösende Differenz gelesen werden soll. Wird diese Kluft hingegen möglichst klein gehalten, stellt sich nicht mehr die Frage nach dem Medium der Darstellung, sondern nur noch nach der Realität. Malerei ist für Kosuth hier (wie auch

in seinem gesamten Werk) nicht angebracht, da sie eine zu persönliche Intention des Autors voraussetzt. In seinen folgenden Arbeiten beschäftigte Kosuth sich fast ausschließlich nur noch mit der Sprache unter der verstärkten Gewichtung auf die Interpunktion und somit auf semantische Zeichensysteme im Verhältnis zur Wirklichkeit.

Gegenstand, Foto und Text der Stühle sind nur Abfall der eigentlichen Idee. Die Idee ist das entscheidende Produkt bei „One und three chairs“. Diese entsteht aber nicht auf sinnlicher Wahrnehmungsebene (dafür sind Gegenstand, Foto und Text präsent) sondern durch den Denkprozeß des Rezipienten. Die Wahl des Stuhles ist rein willkürlich, was sich daran zeigt, daß er noch andere Dinge (Uhr, Wand, Regenschirm) in diese Werkgruppe mit aufnimmt. Kosuths Abwendung von Malerei und Tafelbild erweist sich auch dadurch, daß ihn die Lexikoneinträge als Fotoabzug zu sehr an das Tafelbild erinnern, so daß er deswegen die Schrift direkt auf die Wand montiert, um keinerlei Affinität mit konventionellen künstlerischen Mitteln zu erreichen. Den im Kunstbetrieb akzeptierten Mitteln der Veranschaulichung versuchte Kosuth Konzepte entgegenzustellen, die den Bildträger nicht mehr benötigen. „Kosuth sucht (...) nach Strategien, ein auf das Begriffliche reduziertes Werk zu verwirklichen.“<sup>63</sup> Die Differenz von Begriff und Anschauung wird ins Licht gerückt, indem er das bildnerisch Gemeinte (Stuhl) verdreifacht, um die Vielschichtigkeit eines geistigen Prozesses zu zeigen. Diese Vielschichtigkeit steht für die Unmöglichkeit, ein deckungsgleiches eidetisches Bild bei verschiedenen Subjekten zu erreichen, egal in welchem Medium man kommuniziert. Die Arbeit von Kosuth ist eine Kritik der Medien der Kunst. Die Medien, die er sich auswählt um zu kritisieren, polarisieren die Bandbreite von bildnerischer Konstruktion (Foto), sprachlicher Beschreibung (Text) und angeblicher Realität (Stuhl). Was entsteht ist eine offenkundige Redundanz dessen, was mit „Stuhl“ gemeint ist. Vom „Stuhl“ als Faktum bleibt somit nicht viel übrig, außer der Erkenntnis, daß seine Bedeutsamkeit in der geistigen Auffassung des Subjektes liegt, die durch die Medien (Bild, Text, Realität) vermittelt werden. Weil „Stuhl“ an sich ohne Bedeutung ist, legt Kosuth keinerlei Priorität in die Emotionalisierung seines ausgewählten Gegenstandes. Dadurch bietet ihm die Fotografie mit ihrer Quasirealität die Möglichkeit, seine

---

<sup>63</sup> Eine grammatische Bemerkung, Württembergischer Kunstverein, darin: Stephan Schmidt-Wulffen, Diskurs-Räume. S. 15 ff.

zu präsentierende Sachlage mit den neutralsten und unpersönlichsten Bildtechniken zu produzieren. Durch die Fotografie wird der Gegenstand als genormtes Paradebild perfekt verkörpert. Kein anderes Medium kann die visuelle Kategorie „Bild“ so neutral und inhaltslos produzieren wie die Fotografie. Der Zustand des „Abbildes“ wird in der Malerei durch die Möglichkeit der subjektiven Verifikation zu stark geschmälert. Wenn eine Gruppe Menschen einen Stuhl malen sollten, so würden unendlich mehr Variationen dabei herauskommen, als wenn die gleichen Menschen einen Stuhl fotografieren würden. Somit ist Kosuths Medienauswahl ein Verweis auf die mediale Bedeutung von Bild und Schrift und deren Verhältnis zur Realität. In jedem Falle aber ist die Schrift Kosuths primäres Mittel, bildnerisch zu arbeiten.

## II.1.2 Intermezzo: materielle und virtuelle Bildkategorien

„Es stellt sich heraus, daß Worte keine Modelle sind. Nach meiner Meinung sind Modelle Bilder. Natürlich gibt es Modelle des Verhaltens. Natürlich gibt es Modelle der Sensibilität, aber ich weise die Vorstellung des Wortes als eines Modelles zurück. Daher kommt mein Abrücken von der Semantik, der Semiotik und der Semiologie. Und schließlich, selbst wenn ich Worte verwende und du Bilder gebrauchst, begegnen wir uns über Bilder! Ich bin kein akademischer Mensch mehr. Wenn ich schreibe, visualisiere ich das, was ich schreibe. Und wenn ich nichts sehe, kann ich nicht schreiben.“<sup>64</sup>

Paul Virilio

Es stehen uns im Wesentlichen drei Bildkategorien zur Verfügung. Da wäre zuerst das eidetische Bild (gr. eidos: Gestalt ohne Materie), das als ungegenständliches Erinnerungsbild durch unsere Gedanken existent ist. Hier handelt es sich um Bilder von unseren Freunden und Bekannten, von Orten und Gegenständen oder von Geschehnissen, die wir memorieren - sozusagen vor unser geistiges Auge führen können. Die Bilder sind als geistiges Substrat konserviert und beinhalten die Problematik, daß es unmöglich ist, sie in ihrer ganzen Dichte zu kommunizieren. Man könnte also sagen, daß das eidetische Bild die Problematik der Kommunikation erst entstehen läßt. Denn Kommunikation wird immer an der Stelle gebraucht, wo Information ungenügend transportiert wird. Selbst bei einer umfassenden Darlegung eines Sachverhaltes, sei diese sprachlich oder bildlich, entstehen Verluste, wobei oft versucht wird, durch ein anderes Medium (sei es die sprachliche Erklärung eines Bildes oder die Bebilderung eines Textes) diese Schwachstelle auszugleichen. Der Betrachter einer Bildinformation kann nie sämtliche Umstände, Erfahrungen oder Gegebenheiten des Bildersenders aufnehmen, da es sich bei ihm sonst um ein Klon des Senders handeln müßte. Die Sprache steht unserem neuronalen Wahrnehmungsapparat zur Verfügung, um die Dinge in unserem Kopf bildlos zu extensionalisieren. Sie bietet durch ihre an sich bedeutungsleeren Zeichen eine Alternative zur rein bildnerischen Darstellung. Obwohl

---

<sup>64</sup>Rötzer, Digitaler Schein, S. 334

ihr Zeichensystem visuell aufgenommen wird, stellt es erst in der richtigen Kombinatorik (Syntax: Wort - Satz - Aussage) bedeutungsvolle Zusammenhänge dar. Bei solchen Aussagen stellt sich immer die Frage nach deren Wahrhaftigkeit. Bei Übereinstimmung der kommunizierenden Partner wird eine Aussage im Allgemeinen als wahr akzeptiert. Somit ist es für sprachliche Aussagen im Gegensatz zu bildlichen von Bedeutung, diese anhand von 'wahr' oder 'falsch' zu klassifizieren. Beschreibt man ein Bild sprachlich oder illustriert man einen Text, so kommt es zwangsläufig zu Differenzen der beiden Veräußerungsmethoden Bild und Wort. Es scheint also, daß jede Methode ein anderes Potential für Kommunikation darstellt. Haben wortsprachliche Aussagen eine auf Polaritäten ruhende beurteilbare Logik, so sind Bilder eher der Magie zuzurechnen. Führen sprachliche Systeme zur Historizität und somit zur linearen Auffassung von Zeit (Chaos), so führen bildliche Systeme zum punktuellen Zeitbegriff (Kairos). Somit könnte man die eidetischen Bilder als prähistorisch bezeichnen, da es ihnen ohne Veräußerung an Faktizität und Zeitkontinuum mangelt. In Kapitel II.1 wurden diese Zusammenhänge von geistig gespeicherten Bildern und sprachlicher Veräußerung an einigen Beispielen aufgezeigt.

**Dies ist keine Kommunikation.**

Abbildung 8  
Sprachliche und schriftliche Kommunikation stellt die Frage nach der Wahrheit der Aussage.

Bei der zweiten Bildkategorie handelt es sich um das materielle Bild. In der bildenden Kunst sind folgende medialen Ausdrucksformen aufzuzählen: Das rare Bild (Malerei und Zeichnung), das plastische Bild (Plastik, Skulptur, Architektur), das gewesene Bild (Fotografie) und das prozessuale Bild (Film, Video). Die spezifischen Besonderheiten liegen beim ersten in der annähernden Unmöglichkeit seiner Reproduktion, beim zweiten in seiner Dreidimensionalität, beim dritten in der Leichtigkeit der Reproduktion und beim vierten in seiner Bewegungssuggestion. Allen gemeinsam ist, daß es sich im Gegensatz zur vorherigen und folgenden Bildkategorie um Materialbilder handelt. Somit sind diese Bilder für jeden Betrachter auf ähnliche Art und Weise prä-

sent. Eine spezielle Kommunikationsweise zwischen sprachlicher Übermittlung und materieller Ausführung stellt Laszlo Moholy-Nagys Telefonbilder dar. 1922 experimentierte Moholy mit Emaillebildern, deren Komposition er über Telefon mit Farbkarte und Millimeterpapier der Fabrikation mitteilte.<sup>64</sup> So wendete er bereits in den zwanziger Jahren eine Trennung von Bildkonzeption (eidetisch) und materieller Produktion an. Wird zwischen geistiger Vorstellung und praktischer Ausführung innerhalb der Konzeptionsphase noch unterschieden, so ist das spätere Artefakt ausschließlich materiell präsent. Damit ist das entscheidende Merkmal des materiellen Bildes nicht die Kommunikation über seine Faktizität, sondern die Problematik des Mediums an sich. Das vom Produzenten ausgewählte Medium entscheidet über die Eigenart des Bildes und dessen Verhältnis zur Realität. In den klassischen bildenden Künsten war es kaum möglich, exakte Kopien von den Bildwerken herzustellen. Durch die neuen Bildtechniken der letzten 150 Jahre hat sich der Zustand nicht nur im Hinblick auf die Quantität der Bildproduktion verändert. Es entstand auch durch die neuen Bildmedien eine Verschiebung der Sujets, die Anfang des 20. Jahrhunderts zu abstrakten Motiven in den tradierten Bildenden Künsten führte. Gleichzeitig entstand durch die extrem hohe Vervielfältigung von Foto und Film eine ausgeprägte Populärkultur, in der das Bild in höchstem Maße als Kommunikations- und Emotionsträger fungiert. Im Kapitel II.2 werde ich auf diese Problematik mit Hilfe von Malerei, Grafik, Fotografie und Film eingehen. Die Abteilung plastisches Bild habe ich bewußt vernachlässigt, da wegen des Objektcharakters von Skulptur und Plastik und dem Gebrauchswert von Architektur eigene Qualitäten vorherrschen, die eine differenziertere Auseinandersetzung verlangen.

Eine Zwischenphase von pragmatischem und elektromagnetischem Bild stellt das gesendete Bild (Ätherbild) dar. Ich halte es nicht für grundlegend wichtig, näher darauf einzugehen. Das Wesen dieser Bildkategorie ist darin zu verstehen, daß es sich dabei um ein Codierung/Decodierungs-Verfahren handelt. Ein pragmatisches Bild kann auf traditionelle Weise hergestellt und mittels elektromagnetischer Wellen transportiert werden. Dies ist der Fall beim analogen Fernsehen. Das Abbild, das den Betrachter erreicht, ist ein immaterielles Bildschirmbild. Seine Entstehung

---

<sup>64</sup> siehe: Wick, Rainer K.. Bauhaus Pädagogik. S.135ff.

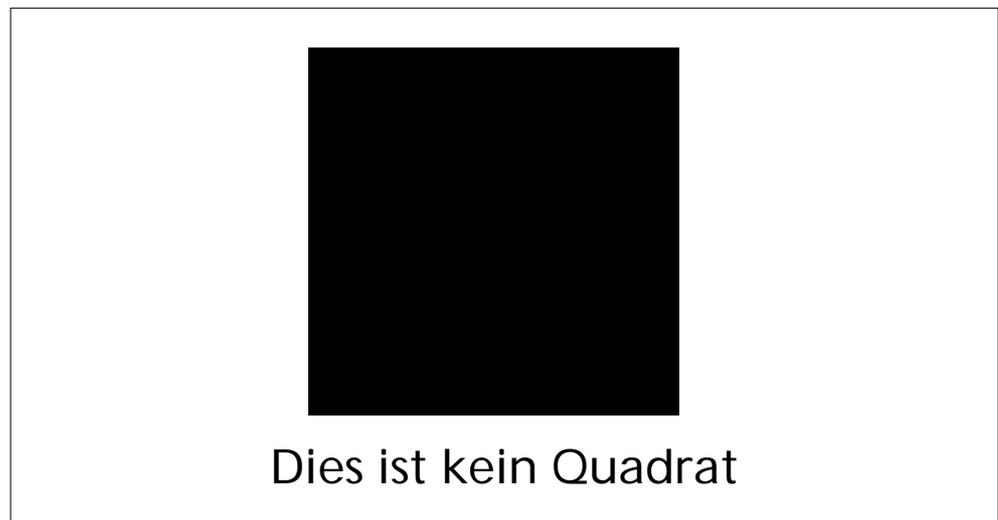


Abbildung 9  
Bildliche Kommunikation stellt die Frage nach dem Verhältnis von  
Inhalt und Art und Weise seiner Vermittlung (Bildkategorie).

füßt dagegen auf einer traditionellen Herstellungsweise, nämlich meistens durch Film (oder Video). Das markante der Kategorie des gesendeten Bildes ist lediglich der Akt der Übertragung (Sendung).

Eine wirklich andersartige Bildkategorie als die vorläufigen stellt das konzeptionelle Bild dar. Dabei handelt es sich um einen elektronisch programmierten Code, der mit Hilfe eines Bildschirms ein visuell rezipierbares Bild liefert. Das Merkwürdige dieser Bilder ist ihre Immaterialität. Denn nicht nur das zu betrachtende Bildschirmbild ist immateriell, wie bei den gesendeten Bildern der Fall, sondern auch sein Zustandekommen. Dazu kommt, daß der Rezipient zur Betrachtung die gleiche Apparatur benötigt, wie der Produzent zur Herstellung des Bildes. Selbstverständlich sind die Kapazitäten und Architekturen dieser Bildgeneratoren beim Produzenten auf höherem technischen Niveau, was jedoch nichts daran ändert, daß die Ausstattung mit Apparaturen bei allen anderen Bildproduktionstechniken für den Betrachter unerheblich sind. Zum Betrachten einer Fotografie benötigt keiner eine Kamera. Somit wird hier wieder eine neue Problematik aufgeworfen, die sich von der vorherigen unterscheidet. Hier taucht eine Besonderheit auf, die uns zum ersten Mal daran zweifeln läßt, ob es sich bei dem zu Sehenden überhaupt um ein materielles und damit faktisches Bild handelt. Es wird zudem die Frage aufgeworfen, ob das zu Sehende prinzipiell als Faktum anzuerkennen ist, oder ob es in den Bereich der Täuschung und Sugge-

stion fällt. Die elektromagnetischen Bilder scheinen alles zu besitzen, was die materiellen ausmacht, jedoch sind sie nur flüchtige immaterielle Erscheinungen. Bei der ersten hier erwähnten Bildkategorie handelt es sich um ein immaterielles geistiges Bild, was zum Zwecke seiner Kommunikation medial durch Wort- oder Bildsprache veräußert wird, um somit zur Bedeutung zu gelangen. Erfolgt die Veräußerung durch ein pragmatisches Bildmedium, so vollzieht sich der Übergang vom eidetischen zum materiellen Bild. Bei dem konzeptionellen Bild handelt es sich um ein immaterielles, das nach seiner Produktion weiterhin immateriell bleibt - weder auf einen materiellen Grundstoff noch auf eine statische Verbindlichkeit seiner Erscheinungsweise zurückzuführen ist, und damit „vorbild“los entäußert scheint. Das eidetische Bild fungiert als aus gespeicherter oder aktueller Wahrnehmung geronnene geistige Qualität, der eine bildliche oder sprachliche Veräußerung folgen kann, um Bedeutung zu erlangen. Das materielle Bild ist insofern bedeutungsvoll, als es sich ebenfalls auf geistig Wahrgenommenes, aber mit der prinzipiellen Affirmation, eine Differenz zum Wahrgenommenen und damit zur Realität aufzuweisen, abfindet. Das elektromagnetisch codierte Bild weist dagegen seine Bedeutung ausschließlich in sich selbst auf, da es entweder ein modifiziertes materielles Bild (durch den Vorgang des Scannens), ein sprachliches (durch den Vorgang der Schrifteingabe) oder ein programmiertes (durch den Vorgang der Codierung) ist. Da das Bild ausschließlich zum Zeitpunkt seiner Betrachtung in allen seinen physikalisch-elektronischen Bedingungen existiert, um danach wieder einen anderen, nicht nachvollziehbaren Zustand anzunehmen, könnte man dieses Bild als posthistorisch bezeichnen. Es kann keine Differenz zur Realität besitzen wie das materielle Bild, da es keine verbindliche Existenz beansprucht. Es ist niemals ein konsequenter Endzustand erreicht, da der Rezipient das Bild durch eine Apparatur betrachtet, die ihm Zugriff auf alle Entstehungsbedingungen des Bildes gewährt. Elektromagnetische Bildzustände verweigern ihre Existenz, dadurch, daß historisch lineare Kategorien keine Bedeutung für sie haben. Ohne verbindliche Originalitätsansprüche sind ihre Seinszustände ein punktuell flimmern, das in der Macht des „Benutzers“ zu dem wird, wie dieser damit umgeht. Dies alles gilt für die Bilder, die mit Hilfe eines Computers entstehen und mit Hilfe eines Computer weitergegeben werden. Die Technik des

Einlesens analoger Bilder, deren Modifizierung und deren anschließender mechanischer Ausdruck sei hier ausgeklammert. Auf diese Weise scheint der Computer in der Lage zu sein, ein materielles Bild herzustellen. Das ist aber nicht sein Wesenszug, sondern eher eine Referenz an den noch immer bestehenden Drang nach haptischen Gegenständen. Die Bilder des Internets und deren Gebrauch, sowie die Programmierung von Bildern (bisher fast ausschließlich auf sprachlicher Ebene) sind hier explizit gemeint.



Abbildung 10

Die Kommunikation mit Computerbildern stellt die Frage, inwiefern der Betrachter das Bild benutzen (modifizieren) kann.

Der wesentliche Charakterzug der konzeptionellen Bilder ist die Frage nach dem Medium selbst.

## II.2 Das materielle Bild - Bilder betrachten

### Kategorien des Materials

Als materielles Bild bezeichne ich hier alle diejenigen Bilder, die im traditionellen Sinne den bildenden Künsten zuzurechnen sind. Diese Bildprodukte unterteilen sich in Plastik und Skulptur, Malerei und Zeichnung, Fotografie und Film, sowie deren verwandte Bildtechniken Architektur und Druck. Allesamt sind es bildnerische Werke, die aufgrund ihres materiellen Charakters und ihrer Herstellungsweise unterschieden werden. Bilder außerhalb der künstlerischen Produktion, wie Illustration, Fernsehen oder Fotografie im alltäglichen Sinne werden nur am Rande berücksichtigt. Die Bilder, die durch den Computer generiert werden, sind im nächsten Kapitel untersucht. Die hier ausdrücklich besprochenen Bildprodukte sind diejenigen, deren primäres Merkmal ihre Verbindung zur Materialität und damit zur Herstellungsweise ist. Will man die Eigenschaften dieser Bilder offenlegen, so muß bekannt sein, unter welchen Bedingungen sie entstanden sind. Die Tatsache, daß ein materielles Bild seiner Herstellungsweise verhaftet ist, kann in vielen Fällen ein inhaltliches Thema der künstlerischen Arbeit sein. So wird der Betrachter getäuscht mit dem Ergebnis, daß er seine Fähigkeit ausbaut, mit der Wirklichkeit als Orientierungssystem umzugehen. Ob eine Malerei vorgibt, eine Fotografie zu sein oder ob sich eine scheinbare freistehende Skulptur als architektonische Notwendigkeit herausstellt, beweist immer, inwiefern das jeweilige Objekt seiner Medialität verpflichtet ist. Wenn man Materialbilder unter diesem Aspekt betrachtet, ist es erst einmal notwendig, ihre medienspezifischen Differenzen herauszufinden, um sie gegeneinander abzugrenzen. Dies führt im Sinne einer medialen Kritik des Bildes dann zu Differenzierungen der anderen beiden Bildkategorien, nämlich der eidetischen und der konzeptionellen Bilder. Medialer Kritik folgend soll das Ziel einer neuen Motivation zukünftiger malerischer Bilder nicht aus den Augen verloren werden. Im Gegenteil - diese mediale Analyse der bildspezifischen Unterschiede soll eben dazu führen, zu differenzierteren Aussagen zu gelangen, ein gemaltes Bild dem zeitgenössischen visuellen Bilderoutput als

Notwendigkeit zuzuordnen. Die allseits bekannten und schon vorgenommenen Kategorien in den traditionellen Künsten täuschen über die gegenseitigen Auswirkungen der Bildmedien hinweg, so daß es scheint, als seien Bilder nur innerhalb ihrer medialen Zugehörigkeit kritisierbar. Das spartenorientierte Ausstellungswesen oder die musealen Unterteilungen: Fotografie, Video, Film, Malerei, Plastik, Installation, darstellende Elemente in den bildenden Künsten (Performance, Happening) und neuerdings auch Fernsehen verleugnen den Aspekt, daß gerade deren Gegensätzlichkeit zum Verständnis ihrer Eigenständigkeit führt. Die traditionellen Medien der bildenden Kunst verweisen neben ihrer inhaltlichen Aussage, wobei es sich zum Beispiel um Landschaft, Portrait, biblisches Szenario, etc. handeln kann, ebenfalls durch ihre materielle Form auf ihren Inhalt, respektive auf die Rechtfertigung ihrer physischen Präsenz. Welche formale Eigenschaft ein Autor für seine künstlerische Äußerung wählt, muß sich nach den medienspezifischen Zusammensetzungen und der damit verbundenen Aussage der Bilder ausrichten, wenn diese nicht länger als subjektive Neigung der Beliebigkeit des Autors unterliegen soll. Die Wahl des Mediums muß als Priorität innerhalb der vorliegenden Untersuchung herausgestellt werden, um zu einer Weiterführung der traditionellen Künste im Zeitalter von elektromagnetischen Bildgeneratoren zu gelangen. Wie eingangs schon geschildert, liegen die wesentlichen Unterscheidungen in folgender Spezifikation:

- Malerei (Zeichnung) = Problematisierung der Einmaligkeit
- Plastik (Skulptur) = Problematisierung des Raumes <sup>65</sup>
- Fotografie = Problematisierung der punktuellen Zeit
- Film (Video) = Problematisierung der linearen Zeit

---

<sup>65</sup> Man muß unterscheiden zwischen der Raumgebundenheit der Malerei und der der Skulptur. Die Malerei leugnet in gewisser Weise immer ihre Raumbezogenheit, da sie diese für ihre Anschauung nicht zu benötigen scheint. Ob ein Tafelbild an der Wand hängt oder sich ein Fresko auf der Wand befindet ist zuerst einmal für die Anschauung unbedeutend, da sich diese auf den gemalten Inhalt und die Form konzentriert. Bei der medialen Analyse der Malerei tritt die Trägerschaft dann wieder hervor, da es hier um die bewußte Entscheidung eines Autors geht, etwas so oder so zu veräußern. Trotzdem ist der Unterschied zwischen Plastik bzw. Skulptur und Malerei der, daß die Malerei primär nicht raumbezogen sein soll. Im Kapitel „Das plastische Bild“ werde ich genau diese Behauptung übergehen, indem dort die Körperhaftigkeit von verschiedenen Malereiträgern thematisiert wird.

Anders ausgedrückt, werde ich die vier Kategorien als rares Bild, räumliches Bild, gewesenes Bild bzw. prozessuales Bild benennen. Bleibt man der These der medialen Bildkritik treu, so muß die Besonderheit dieser Kategorien zu ähnlichen Erkenntnissen führen, die bereits bei den behandelten Medien, Sprache und Text, das jeweilige Weltbild und das menschliche Selbstverständnis als handelndes Individuum oder Gesellschaft konstituieren. Wenn es also von den Bildmedien abhängt, wie wir unsere Stellung zur Realität als Wirklichkeit schaffen, so obliegt dem materiellen Bild die oberste Priorität aus zwei Gründen. Erstens: Mit der Steigerung der Bildquantität durch Reproduktionstechniken konnte vor allem das triviale Bild des Alltags seine Daseinsberechtigung begründen. In den bildenden Künsten sind diese Bilder, gemessen an ihrer ubiquitären Masse, eine Randerscheinung. Dem künstlerischen Bild ist das gestaltete Bild (Werbung, Unterhaltung, etc.) an die Seite getreten mit dem Resultat, die Übergänge zu verwischen. Diese Grenzen zu definieren ist hier nicht die Aufgabe, ebensowenig wie einen modernen Kunstbegriff hinsichtlich der klassischen Kunst zu kritisieren. Tatsache ist, daß bis in unser Jahrhundert die bildnerische Kommunikation ausschließlich mit Hilfe von materiellen Bildern geführt wurde. Das eidetische Bild als Urgrund für menschliche Kommunikation ist an sich nicht kommunizierbar, es sei denn über ein materielles Bild. Die dritte Bildkategorie wirft sich genau dort in die Bresche, wo wir uns nicht sicher sein können, ob es sich um ein materielles oder ein virtuelles Bild handelt. An dieser Stelle kommen wir zum zweiten Punkt, nämlich dem, warum die Wirklichkeitskonstruktion durch das materielle Bild eine bevorzugte Stellung beinhaltet: Da es gegenwärtig möglich ist, Bilder wahrzunehmen, die keinen materiellen Hintergrund vorweisen, sondern als Zusammenfügung von bedeutungsleeren Zeichen „komputiert“ werden, muß dem materiellen Bild eine andere Bedeutung zugewiesen werden. Wenn alles, was wir wahrnehmen, von unserem Gehirn zur Wirklichkeit zusammengefügt wird und wir in der Lage sind, „nicht wirkliche“, also nicht materielle Bilder wahrzunehmen, muß die Frage gestellt werden, was Materie und Form für eine Bedeutung als reale Mittel aufweisen.

Die Vormachtstellung des materiellen Bildes als Instrument für die Wahrnehmung von Welt haben vor allem die bildenden Künstler als sprach- und schriftalternative Wissensform angewen-

det. Diese Anwendung wird hier verdeutlichen, inwieweit das materielle Bild als Kommunikationsform unter Zuhilfenahme seiner medialen Eigenheit dienlich ist. Obwohl ich der Malerei eine bevorzugte Stellung einräumen möchte, werden hier ebenso die Medien Fotografie, Plastik und Film miteinbezogen, um so die Abgrenzung zum gemalten Bild zu umreißen. Die hier ausgewählten Projekte, die sich auf das Kommunikationspotential der bildenden Kunst verlassen, sind nicht ausschließlich von künstlerischer Autorenschaft im konventionellen Sinne (wie z.B. Aby Warburg). Jedoch handelt es sich immer - manchmal erst auf den zweiten Blick - um künstlerische Mittel als Kommunikationsinstrumente. Bei Aby Warburg sind es Fotos von Malereien, Zeichnungen, Skulpturen oder Drucke. Bei Malewitsch oder Klee sind es Grafiken oder Zeichnungen, die den Werken der beiden Künstler nicht sehr fern sind. Dabei sollte man der Vermittlungsarbeit von Malewitsch oder Klee durchaus einen künstlerischen Charakter zugestehen. Denn wie kann man diese sonst von den primär künstlerischen Arbeiten eines Magritte unterscheiden, ohne die Behauptung aufzustellen, Magrittes Malereien hätten keinen Vermittlungscharakter? Die Einteilung in Kategorien des Materials soll hier nicht den Eindruck erwecken, es handelte sich um künstlerische oder vermittelnde Modelle, sondern sie will die medialen Besonderheiten der Bildtechniken herausstellen.

## Malerei Installation I-III



7:30 Uhr, Maler früstückt

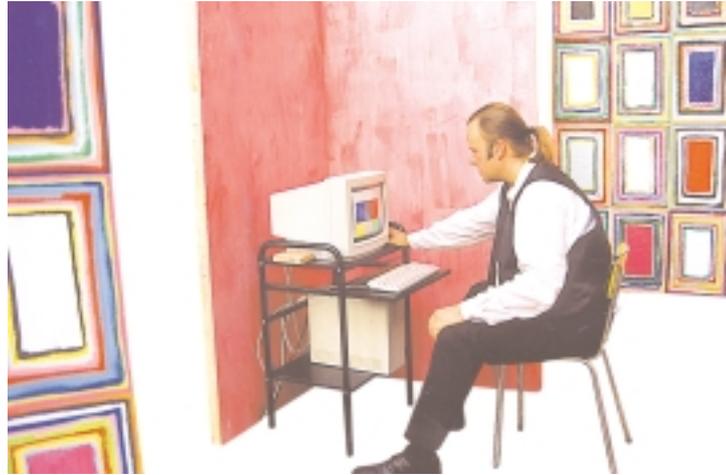


10:00 Uhr, Maler malt



10:00 Uhr, Maler malt

## Malerei Installation IV-VI



19:50 Uhr, Maler computiert



22:15 Uhr, Maler sieht fern



3:50 Uhr, Maler schläft

## II.2.2 Das plastische Bild blättern, rollen, klappen, rahmen, hängen

Die Malerei hat seit ihren Ursprüngen vielschichtige Techniken entwickelt, ihre materiellen Besonderheiten differenziert einzusetzen. Der Umstand, daß es sich bei der Malerei um ein Material und seinen Träger handelt, läßt für den Träger einen hohen Grad an Modifikationen zu. Diese Notwendigkeit der Trägerschaft hat ihren Ursprung in der Raumgebundenheit der Malerei und damit in ihrer Unentrinnbarkeit von der materiellen Dreidimensionalität.<sup>66</sup> Das erste wichtige Merkmal des raren Bildes, sowohl der Malerei, als auch der Zeichnung, ist die ausgeprägte Dualität von Bildmittel und Bildträger. Bei den modernen Bildmedien Film und Fotografie ist dieses nur noch in abgeschwächter Form der Fall. Diese beiden benötigen ihren chemisch modifizierbaren Bildgrund und können so nie wie die Malerei auf fast beliebige Materialien aufgetragen werden. Umgekehrt ist der Träger immer auch Plastik und Skulptur (oder Architektur), da es sich um ein bewußt gestaltetes oder ausgewähltes Objekt handelt. Der Maler ist in diesem Sinne also immer noch dreidimensionaler Gestalter, was sich anhand der reichhaltigen Trägerschaft für Malerei zeigt.

Dies ist der Grund, weshalb ich hier zuerst auf das dreidimensionale Bild eingehen möchte. Es geschah erst spät, daß sich die Malerei durch das unabhängige Tafelbild von den Raumelementen löste. Der bemalte Höhlenraum, die bemalte antike oder christliche Skulptur sind die bekanntesten Beispiele für die Verschmelzung von Malerei und Plastik, bzw. Raum. Aber auch später in der Deckenmalerei des Rokoko und den Panoramamalereien des 19. Jahrhunderts eröffnen sich neue Aspekte von Malerei und Raum. Auf alle plastischen Tendenzen des gemalten Bildes kann hier nicht eingegangen werden. Es sollen lediglich die folgenden wichtigen Aspekte herausgenommen werden, um die Zusammenhänge zu erläutern. Diese Zusammenhänge beruhen auf einer Basis, die zum Verständnis der Malerei von Bedeutung ist. Die gemalten Bilder und ihre Konzepte, den Raum zu ergreifen, haben immer den Drang, eine Gegebenheit vorzustellen, die

---

<sup>66</sup> Wie bereits angemerkt, reduziere ich mich bei dem plastischen Bild auf die Körperhaftigkeit des Malereiträgers, und nicht auf Plastik und Skulptur als Gattung der bildenden Kunst.

einen Schein erzeugt, der über die Begrenzung der malerischen Möglichkeiten hinwegtäuscht. Die Malerei will so ständig über sich hinaus verweisen, um ihr Wirkungsfeld zu erweitern und über die begrenzte Zweidimensionalität hinaus zu gelangen. Hier wird ersichtlich, daß die wahre Qualität von Bildern in ihrem Verweis auf das liegen, was sie gar nicht sind. Somit ist in den Verschleierungskonzepten der Malereigeschichte genau das wiederzuerkennen, was eingangs für das eidetische Bild festgelegt wurde, nämlich ihre Differenz zur Realität. Alle materiellen Bilder wären ohne diese Feststellung ihrer Identität beraubt, und selbst das Kunst-als-Kunst-Dogma mit seinem konkreten Anspruch, das Dargestellte sei nichts anderes als Kunst ohne Verbindung zur Realität, ist obsolet.

Die Einbindung von Malerei in formale Konzepte wie Buch oder Architektur veranlaßt zu einer Analyse der Intention ihres Autors. Der Aspekt des Öffnens oder Verschließens scheint mir eine wichtige Präsentationstechnik im Hinblick auf den elitären und raren Charakter des gemalten Bildes zu sein. Die mittelalterliche Buchmalerei verweist in ihrer Text/Bild-Kombination auf diesen Charakter. Sieht man sich die Buchgestaltung auf einer einzelnen Seite an, so ist das Bild als Illustration zum Text zu sehen. Stellt man sich den Text aber als vielseitigen, nicht gleichzeitig einsehbaren Sinnzusammenhang vor, so spielt das Medium Buchmalerei stets mit dem virtuellen Bildmemorieren und dem Vorwissen des Lesers. Da es unmöglich ist, mehrere Seiten gleichzeitig zu betrachten, kann der komplexe Sinnzusammenhang erst unter Hinzunahme der virtuellen Bilder erfaßt werden. Hier koppelt sich das Medium Bild an das Wesen des Mediums Text und wird so zu einem linear aufzufassenden Gegenstand der Wahrnehmung. Das Buch als Träger für Bilder ist ein dreidimensionaler Gegenstand, der seine plastische Ausformung nicht leugnen kann. Das Bild im Buch ist ein prozessuales sichtbares und nicht sichtbares Sein, welches punktuell mit bewußt rezipierbaren Lücken (im Gegensatz zum Film) den Betrachter dazu verleitet zwischen den Zeilen (Bildern) zu lesen. Dieser Zustand kommt durch die formalen Eigenarten des Buches zustande und nicht durch die Art und Weise der Bilder- oder Textinhalte. Comics haben diese Kulturtechnik anders gewichtet. Hier ist meistens der Bildanteil viel höher als der des Textes. Dabei steigt die Menge der Bildinformation so stark an, daß die Memorierungsfähigkeit



Abbildung 11

der Bilder den Leser <sup>67</sup> überfordert. So muß der Leser seine virtuelle Bildauswertung in kleineren Schritten absolvieren. Dazu hat das Comic die Technik der Abgeschlossenheit von Einzelbildern unter Verwendung von deren linearer Kopplung als „panels“ eingeführt. Es ist also nicht mehr wie noch bei mittelalterlichen Malereien der Handlungsablauf in einem eingefaßten Bild (punktuell) zusammengefügt, sondern vielmehr lehnt sich die Bilderrezeptionstechnik hier der Textrezeptionstechnik „lesen“ in dessen linearem Sinne an. Dies kommt nicht von ungefähr, denn wenn man sich die Entstehungszeit des Comics ansieht, so fällt auf, daß sie in die Frühzeit des Films und seiner Techniken fällt, die die

<sup>67</sup> Beim Comic nennt man den Rezipienten Leser, obwohl der Bildanteil viel höher ist.



Abbildung 12  
Lucas Cranach, Das Paradies

lineare Bildrezeptionstechnik ebenfalls vorschreibt.<sup>68</sup> Der fotomechanisch belichtete Film ist lediglich physiologische Wahrnehmungsüberlistung, da der Rezipient die einzelnen Bilder nicht mehr als einzelne sehen kann.<sup>69</sup> Am dichtesten kommt an die mittelalterliche Buchmalerei so manches Kinderbuch (Bilderbuch) heran, wo auf einer Doppelseite zwar meistens große, dafür aber wenige Illustrationen sind. Gleich in welchem Buchmedium, ob autordefiniertem einmalig illustriertem Buch oder den auflagenstarken Publikationen Comic oder Bilderbuch, gemeinsam ist die materielle Besonderheit des Öffnen oder Schließens von Bild oder Text. Dies fordert eine lineare Vorgehensweise, welche dem Bild ansonsten nicht anhaftet. Eine Zwischenform weist das Mehrfeldbild auf, wobei sich innerhalb eines Feldes mehrere sich aufeinander beziehende Bildkonstitutionen befinden. Die Betrachtungsweise dieses Tafel- oder Wandbildes (Abbildung 12) fordert ebenfalls eine mehr oder weniger lineare Gerichtetheit. Seine Materialität ist dabei aber nicht auf einen plastischen Charakter zurückzuführen und deshalb hier nicht von Bedeutung. Deutlich wird dadurch auf jeden Fall, daß die formalen Materialzustände

<sup>68</sup> siehe dazu die Ausführungen von Ernst Gombrich über Rodolphe Toepffer, der 1845 eine Schrift zur Bildergeschichte herausbrachte. Gombrich, Kunst und Illusion, S. 369 ff.

<sup>69</sup> siehe McCloud, Comics richtig lesen, S. 68 ff.

unterschiedliche Rezeptionstechniken voraussetzen. Die Technik des Bilderbetrachtens in Büchern impliziert immer die Vergeblichkeit, ein völlig geschlossenes Kontinuum für einen Sinnzusammenhang zu erreichen. So war auch nach der Erfindung der gemalten Perspektive die Bilderzählung in Büchern weitgehend überflüssig geworden, da man gelernt hatte, ein Raumkontinuum vom Betrachter bis zum gegenüberliegenden Horizont zu errichten. Dieser scheinbare dreidimensionale Bildraum komprimiert Raum und Zeit des erzählerischen Ablaufs innerhalb einer punktuellen Ausformung. In Malereien des 15. Jahrhunderts ist diese Technik noch unvollkommen ausgeprägt. Das sieht man daran, daß hier ein und dieselbe Person innerhalb einer perspektivischen Landschaft mehrfach auftreten kann, also innerhalb eines insofern irrealen Bildraumes. Dieser Bildraum will auf der einen Seite ein wirklichkeitsbezogenes Areal definieren, auf der anderen Seite ist er aber noch an die „alte“ lineare Erzählweise angelehnt. Den ablaufenden Sinnzusammenhang innerhalb einer punktuellen Bilddarstellung verständlich werden zu lassen, mußte zuerst noch gelernt und erprobt werden. So leisteten die bildenden Künste ihren Beitrag zum sich wandelnden Zeit- und Raumverständnis der beginnenden Neuzeit.

Das Christentum als Schriftkultur besitzt mit dem Medium Buch einen Verbreitungsträger, dessen Empfänger auf jeden Fall lesen können müssen.<sup>70</sup> Ebenso beinhaltet die christliche Heilsprogramm die Fleischwerdung von Gott durch seinen menschengewordenen Sohn, also mit anderen Worten die Sichtbarmachung des prinzipiell Unsichtbaren. Die Inkarnation des Geistes durch das Wunder von Christi Geburt und die darauf folgenden Wundertaten bis zur Auferstehung bieten ein reichhaltiges Darstellungsprogramm zur Verbreitung und Sicherung des Glaubens. Wie hätte man dieses besser kommunizieren können als in Bildern? Lange bevor Begriffe wie Kunst, und damit auch das künstlerische Bild, überhaupt aufkamen, wurden Präsentationstechniken für den christlichen Glauben benötigt. In der Ikone, dem transportablen Tafelbild, daß seine magische Kraft und wunderwirkende Heilung durch die Zurschaustellung innerhalb der Menge der Gläubigen erlangt, wurde die ausgeprägteste Präsentations-

---

<sup>70</sup> Im Mittelalter war derjenige, der lesen konnte noch lange nicht schreibkundig. Schreiben wurde unabhängig vom Lesen geübt und gelehrt. Viele mittelalterliche Schreiber verstanden überhaupt nicht, was sie abschrieben. Hier wurde Schrift als rein formales ästhetisches System behandelt. siehe Helmut Zedelmaier in: Lexikon des Mittelalters 5, S. 1908.

technik für ein Bildmedium im frühen Christentum gefunden. „Die Suggestion des autonomen Bildes geht auch von der Wahrnehmbarkeit seiner physischen Existenz aus, die gerade dann dramatisiert wird, wenn das Bild in Bewegung versetzt ist, also den Standort wechselt wie eine lebendige Person, oder wenn es bei festlichen Gelegenheiten hinter dem Vorhang, der es sonst verhüllt, in Erscheinung tritt (...).“<sup>71</sup> Die Besonderheit von Malerei und materiellem Bildträger machte die Verbreitung von Kultbildern innerhalb von religiösen Massenbewegungen erst möglich, so daß die entscheidenden Ausprägungen wie Pilgertum, Reliquiengläubigkeit und Heilsversprechen in unserer christlichen Kultur erst entstanden. Das zeigt sich in der autorenlosen, durch göttliche Hand gegebenen Entstehung der Ikone, die nicht aufgrund ästhetischer Gesichtspunkte, sondern auf Basis der Richtigkeit von Dogmen kopiert wird. Der Wiederholung eines archetypischen Originals, das in keiner Weise einer materiellen Vorgabe, sondern einem allgemeingültigen virtuellen Urbild entsprechen kann, setzt voraus, daß durch das Nachmachen die Erinnerung an die Authentizität lückenlos erhalten bleibt. Dazu werden Techniken für Bilder benötigt, die auf unterschiedlichste Weise die materielle Trägerschaft modifizieren wie zum Beispiel das Öffnen und Verschließen von gemalten Bildern innerhalb des mittelalterlichen Altarkonzeptes. Es sei dahingestellt, ob diese Bildtechnik durch die Möglichkeit eine Erlaubnis (bei Öffnung) oder ein Verbot (bei Schließung) der Bildbetrachtung schafft oder dem Tag seiner Öffnung eine hohe Festlichkeit zukommt, oder ob er seine Heilkraft durch Öffnung des Inneren entfaltet. Die Gründe lassen sich auf eine Ebene reduzieren: Das Bild nimmt durch seine Zustandsveränderung eine variable Position innerhalb des kulturellen Kontextes ein. Durch die zunehmende Demokratisierung des Glaubens mußte die Kirche Differenzierungsverfahren einführen, die die Hierarchie der Gläubigen und des Klerus regelten. Bei vielen Altären dieser Art handelt es sich um Zwei- oder Fünf-flügelanlagen, die im geschlossenen Zustand an der Außenseite eine Malerei in Grisaille-Technik aufweisen. Oft handelt es sich dabei um Abbildungen der Stifter, eines Heiligen oder eines Himmelsboten. In jedem Fall aber sind diese Vorböten eine Einstimmung und ein Versprechen, daß sich in seinem Inneren eine große heilende Wirkung im Sinne einer Glaubensanleitung ver-

---

<sup>71</sup> Belting, Bild und Kult, S. 61.

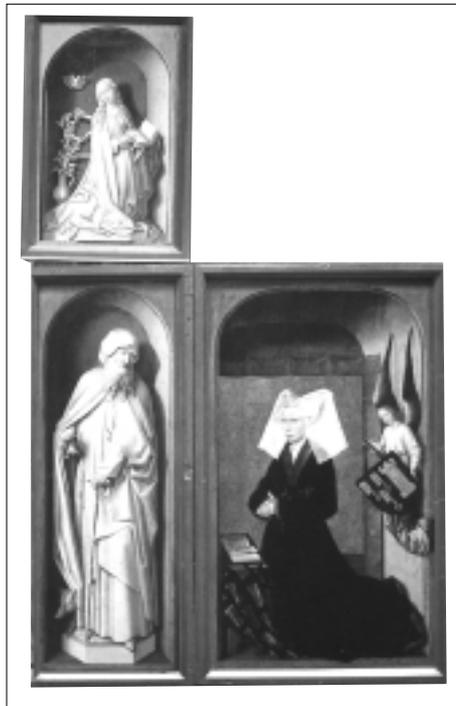


Abbildung 13 A  
Die linke Hälfte des „Jüngsten Gerichts“ von Rogier van der Weyden im zugeklappten Zustand. Es sind zu sehen rechts, Guigonne de Salins, die Frau des Stifters, links daneben der hl. Antonius, der wie die sich darüber befindliche Nischenfigur in Grisaille-Technik ausgeführt ist.



Abbildung 13 B  
Die linke Hälfte des „Jüngsten Gerichts“ von Rogier van der Weyden im aufgeklappten Zustand. Das gesamte Polyptychon ist 560 cm breit.

birgt. In Grau gemalt, ohne eine qualitativ zu deutende Buntfarbe aufzuweisen, erinnern die auf den äußeren Tafeln aufgetragenen Figuren (oft Nischenfiguren!) an eine Skulptur, wie sie in der mittelalterlichen Bildhauerkunst üblich war. Das liegt in erster Linie an der damaligen, anders gelagerten Auffassung und

Deutung von Farbe, speziell deren Symbolik. Zum anderen aber auch an dem skulpturalen Charakter des Altares an sich, der zur Eigendynamik der gotische Architektur das malerische Pendant liefert, auf der zweidimensionalen Ebene ohne skulpturalen Schmuck spirituelle Devotion zu erzeugen. Die gemalten Skulpturen auf der Außenseite sind Täuschungsmanöver, die den Betrachter auf die Magie der zweidimensionalen Darstellung und damit deren göttlichen Wahrheitsgehalt vorzubereiten. Der mobile Bildträger beinhaltet auch hier die Art und Weise seiner Betrachtung innerhalb der speziellen materiellen Ausformung. Der Technik des beweglichen Bildträgers sind viele Modifikationsformen zuzurechnen. Vom rückseitig ebenfalls bemalten Bilde mit der Unmöglichkeit beide Seiten zu betrachten hin zum transportablen klappbaren Kleinstdbildnis für (die jederzeit) persönlichen Erbauungen auf Reisen bis zur Bemalung von Mobiliar oder dem Bühnenbild: In allem stellt sich der notwendige Dualismus von Malerei und Träger dar.

Der Materialcharakter des Malereiträgers stellt eine Besonderheit dar. Sei dieser nun aus Papier, Holz, Leinwand oder einem Wandstück - allesamt leugnen diese Untergründe, daß es sich im eigentlichen Sinne um ein dreidimensionales Material handelt. Somit ist es hier auch nicht von Bedeutung, eine physikalische Untersuchung der Trägerschaft anzustellen, denn der Anschauung ist es gleichgültig, aus welchem nicht wahrnehmbaren Untergrund diese besteht. Ein Spezialfall sind die diaphanen Untergründe wie zum Beispiel die Glasmalerei. Dabei wird das Materialbild mit Hilfe von durchfallendem Licht zu einem architektonischen Element, daß seine Eigenheit der malerischen Farbgebung entlehnt. Der Unterschied des von außen einfallenden Lichtes entfaltet - noch viel mehr als beim üblichen auffallenden Licht - einen magischen, sich wandelnden Charakter. Man muß sich dabei immer vor Augen halten, daß Farbe und Licht im Mittelalter eine andere Bedeutung hatten. Das gotische Glasfenster als gemaltes architektonisches Wandelement hat deswegen eine spezielle Anmut, da die Farbe hier ihrer Materialität enthoben scheint. Lichtdurchlässige Farbe kann keine Materialität aufweisen, da sie imstande ihres lasierenden Auftrages sehr dünn ist, und damit schwebend erscheint. Auch der Bildträger Glas ist nicht als solcher sichtbar. Einzig und allein sind es die dunklen Bleistäbe, die die einzelnen Glasscheiben zusammenhalten und

mit der Fenstereinfassung verbinden, die dem Betrachter etwas von Trägerschaft und Material verraten. Beim Glasfenster dominiert die architektonische Komponente vor der Malerei. Ihre Raumbezogenheit äußert sich durch die Öffnung und gleichzeitige Verschließung einer Außenwand.<sup>72</sup> Obwohl das Äußere von innen nicht wahrgenommen werden kann, handelt es sich um eine Öffnung, da sie das Licht eindringen läßt. Das unterschiedlich einfallende Licht macht den Raum zu einer dynamisch an den Tages- und Jahreszeitenlauf gekoppelten Wahrnehmungssituation. Die Notwendigkeit der Bildgliederung in kleine Segmente macht die Glasmalerei zu einem puzzleartigen zusammengesetzten Ganzen. Dazu kommt, daß durch die Bewegung des Betrachters durch den Raum der Eindruck durch unterschiedlichen Lichteinfall ständig wechselt. Die ikonologische Bedeutung der Bilder, die sich teilweise in extremer Höhe befinden, ist eine Nebensächlichkeit, da es sich nicht um einen erzählenden, sondern um einen kontemplativen Zustand für eine Himmelsanalogie handelt. Das Wesen der christlichen Heilmystik ist form- und körperlos, weshalb es sich viel intensiver durch ein nichtmaterielles Medium ausdrücken läßt.<sup>73</sup> Ähnlich dem byzantinischen Mosaik, dessen leicht unregelmäßig gesetzte Steine einen ebenfalls sich wandelnden Lichteindruck des Bildes verursachen, ist das Glasfenster ein aus vielen Segmenten bestehendes Lichtbild. Mosaik als Auflichtbild und Glasfenster als Durchlichtbild sind dynamische Bildsysteme, die dem christlichen Kommunikationsprogramm als räumliches Leitsystem innerhalb der byzantinisch-romanisch-gotischen Architektur dienen. Je nach Lichteinfall sind bestimmte Bildsituationen durch wechselndes Licht und changierende Farbe ihrer inhaltlichen Aussage verbunden.

Als die Bildtechnik durch das Aufkeimen der Individualitätsansprüche innerhalb der Gesellschaft zu neuen Konzepten gelangte, begann der Siegeszug des Tafelbildes. Auch dieser Bildträger hat seine eigenen medialen Ansprüche, die maßgebliche Auswirkungen auf seinen Inhalt und seine Form haben.<sup>74</sup> Die Bildaufteilung wird mit Hilfe eines mathematischen Punktesystems unter

---

<sup>72</sup> Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, S. 53 f.

<sup>73</sup> ebenda S. 148 f.

<sup>74</sup> „Mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schoße des Rituals wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte. Die Ausstellbarkeit einer Portraitbüste, die dahin und dorthin verschickt werden kann, ist größer als die einer Götterstatue, die ihren festen Ort im Innern des Tempels hat. Die Ausstellbarkeit des Tafelbildes ist größer als die des Mosaiks oder des Freskos, die ihm vorangingen.“ Benjamin, Das Kunstwerk..., S. 20.

Zuhilfenahme der Naturwissenschaften zur Dreidimensionalität geführt und damit zum Einbezug des Betrachters in das Bildgeschehen. Dies läßt neue Probleme auftreten, die durch das Durchlichtbild nicht gelöst werden konnten. Die Notwendigkeit des Schattens und der räumlichen Gliederung im Bildraum lassen die Abbildungen naturgemäßer erscheinen als vorher. Form und Materie konnte nun wirklichkeitsgetreu abgebildet werden, so daß das zur Zweidimensionalität verdammte Glasbild in den Hintergrund treten mußte. Neben der Dreidimensionalität der neuen Malereitechnik kommt zunehmend auch der Aspekt, daß der Betrachter in das Bildgeschehen einbezogen wird. Hier wird deutlich, daß die Kathedrale als begehbare Bildraum eines himmlischen Ortes, dem damaligen Heilsverständnis entsprechend funktionierte. Die Malerei wartete nun mit neuen Himmelskonstruktionen auf, die das real nicht Darstellbare auf ihre Weise konstruierte.<sup>75</sup> Neue Abbildungstechniken haben immer dann Erfolg, wenn diese sich als kompetent erweisen, den Arm nach dem Utopischen und Virtuellen auszustrecken durch die Sichtbarmachung des Unsichtbaren. Die Architektur befindet sich im Bild und wird durch den Betrachter vervollständigt, der seine Position im Geschehen einzunehmen hat. Ein Gegenüber entsteht, welches an der Schnittstelle von realer und abgebildeter Welt eine formale Begrenzung fordert. Es handelt sich hierbei um den Bilderrahmen. Im Gegensatz zum dynamischen Öffnen und Verschließen gewährt dieser ständig Einblick ins Geschehen, so wie ein Fenster den Blick in die Außenwelt permanent zuläßt. Durch die Mobilität des Tafelbildes kann der Rahmen an jedem beliebigen Ort das Bild von der Realität abtrennen, sozusagen eine transportable architektonische Komponente, die stets darauf verweist, daß es sich um eine Aussicht in die Dreidimensionalität und nicht um einen flachen Zustand handelt.<sup>76</sup> Die Mobilität des Bildes führt zur immensen Steigerung der Aufträge an die Maler, somit erweiterten sich die Bildsujets und die Bildinhalte. Zu

---

<sup>75</sup> Sedlmayr, Die Entstehung der Kathedrale, S. 481.

<sup>76</sup> „Ein herkömmliches (materielles) Bild erscheint auf einer materiellen Oberfläche und ist perspektivisch beschränkt auf bestimmte Positionen, die der Beobachter einnehmen muß (...). Wendet er seinen Kopf ab, so verschwindet das Bild und erscheint dessen Umgebung. Die materielle Welt, so hat man gesagt, kann dadurch definiert werden, daß sie in alle Dimensionen weiterreicht, unendlich viele Perspektiven erlaubt und nicht ausschöpfbar ist, während bei einem herkömmlichen Bild, wenn man beispielsweise immer näher herangeht, die Szene verschwindet und dabei der Träger, etwa die Materialität der Farbe, in den Vordergrund tritt.“ Platons Höhle, darin: Florian Rötzer, S. 71.



Abbildung 14  
Das Dyptychon „Die Gerechtigkeit des Kaisers Otto“ von Dieric Bouts mit dreidimensionalem Maßwerk im oberen Fünftel.

einer ähnlichen Inflation, wie in der gegenwärtigen Bilderrevolution, führen neue Techniken der Anschauung zu neuen Aspekten der Weltsicht. Die selbstreflexive Thematisierung des Bildes hat im Rahmen einen sehr ergiebigen Gegenstand gefunden. Der Rahmen wird fortan wegen seiner Existenz in einer Zwischenwelt, als Gestaltungselement in das Bildgeschehen aufgenommen. Die kann dadurch geschehen, daß Teile des Rahmens als Trompe-l'œil ausgeführt sind, oder das reale Teile des Rahmens mit in die Malerei hineinreichen. Dadurch ist die Oszillation von Bildwelt und Realität gesteigert, weil die Zone des Übergangs verwischt und verleugnet wird. Im Rokoko wird diese Technik in vollendeter Vermischung von Bild und Umfeld zur Perfektion geführt. Die Materialbeschaffenheit ist in jedem Falle entscheidend für das Kunstwerk und dessen Bezug zur Umwelt. Als „Einheit des Wesens in sich“ bezeichnet Georg Simmel die Zustände des Rahmens für die Malerei und zeigt auf, daß dieser Rahmen nicht zu einer Trennlinie zu seiner Umwelt wird, sondern auch einen Ausschluß des Betrachters zur Ebene des Kunstwerks bewirkt.<sup>77</sup> Es sind uns viele Zwischenformen des Bestrebens der Malerei in den Raum bekannt. Die Techniken des Reliefs in ihrer Vielfältigkeit beweist dies. Im 20. Jahrhundert mit der Befreiung der Malerei von primär gegenständlichen Bildinhalten, entsteht

<sup>77</sup> Simmel, Zur Philosophie der Kunst, S. 46 ff.

dadurch ein bemerkenswerter Zustand, daß der Rahmen sich wieder vom Bilde verabschiedete. Zudem entstanden Techniken, mit denen die Malerei in die dritte Dimension erhoben wurde, da die bis dahin versuchten Möglichkeiten wohl nicht ausreichten. Auf der einen Seite ist das Tafelbild jetzt nicht mehr dadurch zu definieren, daß es für den Betrachter einen Durchblick in eine alternative räumliche Welt zuläßt, sondern daß sein Objektcharakter viel mehr das Hervortreten eines psychischen Vorgangs innerhalb des visuellen Wahrnehmungsvorgangs darstellt. Das objekthafte Hervortreten aus der Wand, durch das nicht gerahmte Bild verstärkt sich durch extrem große Formate, die speziell von den Malern der New Yorker Schule seit den 50er Jahren gewählt wurden.<sup>78</sup> Die Formate sprengen den visuellen Wahrnehmungshorizont, so daß dieser den Bildinhalt rahmt und dadurch für die Begrenzung der Inhalte verantwortlich ist. Der Rezipient wird nun zum ständigen Annähern und Wegtreten aufgefordert, um seine subjektive Position als Gegenüber der Malerei einzunehmen. Von den Bildinhalten abgesehen, interessieren mich an dieser Stelle die heraustretenden Gegenstände, die dem Bild angegliedert werden. Durch die Abstrahierung und die Weglassung von realitätskonformen Gegebenheiten werden diese nun einfach als reale Gegenstände in das Bild mit einmontiert. Es entstehen Bilder, die auf den spezifischen Malereierfahrungen beruhen, sich aber zusätzlich unter Einbezug von realen Gegenständen als Verlängerung der bildnerischen Absicht in den reellen Raum des Betrachters ausdehnen. Die ausgedehnte Malerei hat unter Verzicht auf die Abbildung realer Gegebenheiten einen neuen Zugang zur Natur gefunden, indem sie im Bewußtsein der Dif-



Abbildung 15: Daniel Spoerri präsentiert Gegenstände, die gewöhnlich in der Horizontale ihr Wesen haben, als an der Wand hängendes „Bild“.

<sup>78</sup> siehe Barnett Newman, „Who’s afraid of red, yellow and blue“, 1966/67, Stedelijk Museum Amsterdam.

ferenz von Bild und Abbild, plastische Dinge nicht abbildet, sondern als Ready-Made miteinbezieht. Dies kann nur durch die künstlerische Vorarbeit von Plastikern wie Duchamp, Segal und Spoerri geleistet werden. Dabei gibt Spoerri in seinen Fallenbildern im Gegensatz zu den vorhergenannten die klassische Präsentationsform des an der Wand hängenden Bildes nicht auf. Vom Trompe-l'œil als Probe der Täuschung durch Malerei bis zum malereiinternen Ready-Made, war es ein Weg der ständigen Überprüfung von Realität und Abbild.

Daß bei den modernen Konzepten des Materialbildes immer eine Raumsituation als erweiterter Bedeutungsträger zum Vorschein kommt, ist nicht zu leugnen. Wie bei der traditionellen Skulptur oder Plastik entstehen nun deutliche Bezüge zur Architektur. Die Arbeiten von Rauschenberg und Johns gelangen durch ihre Tentakel von Kabeln, Schnüren, Autokarosserien, Rohren oder Ketten zu raumgreifenden Architekturen, die eine Bühne für die Malerei erschließen. Ebenfalls sind extreme Materialvariationen wie Spiegel, Bretter oder Metall in die malerischen Umfelder eingebaut. Dies ergibt durch ihre klassische Raumbezogenheit die Anleitung für den Rezipienten, das Artefakt in mobiler Aktion von mehreren Seiten zu betrachten. Es entstehen so Täuschungen (durch Spiegel oder weit herausragende Gegenstände), die die malerische Absicht unwiderruflich an die Gegenstände koppelt, um so in den Hintergrund zu treten.

Das plastische Bild, bezogen auf die Malerei, hat unterschiedliche Techniken ausgebildet, für die raumgreifende Konzepte wie Buch, Bildaltar, Rahmen und Materialbild beispielhaft sind. Von der Tendenz möglichst naturgetreu abzubilden, bis zum bewußten Verzicht darauf, ist kein irreflexiver linearer Vorgang. Immer wieder hat sich gezeigt, daß parallele Strömungen unter Verwendung eines gegenteiligen Konzepts, nicht redundant sind. Es sind zu allen Zeiten manieristische Strömungen bekannt: Vom Expressionismus eines El Greco im 16. Jahrhundert bis zur Neuen Figuration im 20. Jahrhundert zeigt es sich immer wieder, daß eine allgemeingültige Strömung nicht existiert. Von der Position der Nihilierung des Bildträgers durch die autonomen Bestrebungen die Realität wiederzugeben bis zum Verzicht auf abbildende Kompetenz der objektbezogenen Malerei, haftet der Malerei stets eine mehr oder weniger zugegebene Nuance plastischer Existenz an. Dies führt zur Beeinflussung von Materialbeschaffen-

heit und inhaltlicher Aussage. Ein zeitgenössisches Beispiel liegt mir aber besonders am Herzen, da es die materielle Objektbezogenheit der Malerei exemplarisch zeigt.

### II.2.1.1 Allan McCollum Malereiersatz

Zehn Jahre später als Kosuths Stühle, in den 70ern, entwickelte Allan McCollum seine Serien der Surrogate. Es entstanden Arbeiten, wie „Perfect Vehicles“, „Plaster Surrogates“, „Perpetual Photos“ oder „Individual Works“. Allen ist gemeinsam, daß jeweils scheinbar das gleiche Objekt in großen Mengen ausgestellt wird. An dieser Stelle ist McCollums Auseinandersetzung mit Malerei, die in seinen „Surrogate Paintings“ zum Vorschein kommt, von Bedeutung. Es handelt sich hierbei um quadratische oder rechteckige Kleinformate mit grauem oder braunem Holzrahmen, einem passe-partout-ähnlichen Freiraum und einer immer schwarzen monochromen Malerei im Zentrum. Jede der schwarzen Mitten ist individuell gemalt. Anfang der 80er Jahre geht McCollum dazu über, den Bildträger, bestehend aus Rahmen, Passe-Partout und schwarzem Bildfeld, zu gießen. Dabei verbindet sich das Objekt in seiner Differenziertheit zum maschinell massenhaft hergestellten Gegenstand, dessen Mitte immer noch, wenn auch nur an winzigsten Spuren erkenntlich, gemalt ist. Diese „Surrogates“ werden oft zu Hunderten auf den Ausstellungswänden angebracht. Die Technik des Gießens aus Gips läßt das Bild zum Objekt werden, die Malerei im Zentrum steht als längst institutionalisierter Ritus und Überbleibsel an der Stelle ihres letzten Aufbäumens vor der anonymen Massenfertigung durch 'komputierte' Bilder. Alle Bilder sehen gleich aus, beanspruchen aber doch die Konvention des individuellen Kunstwerkes. Eine Konvention, der McCollum in allen seinen Arbeiten auf den Grund geht. Ob im Bereich der Skulptur mit dem formalen Kürzel „Gefäß, Vase“, im Bereich Foto mit riesigen Detailvergrößerungen unbedeutender Pressefotos oder im Bereich Malerei. Alle diese Objekte, die etwas anderes sind, als sie zu sein scheinen, stellen Noch-Kunstwerke am Rande des banalen Industrieproduktes dar. Sie sind Relikte einer übriggebliebenen gesell-

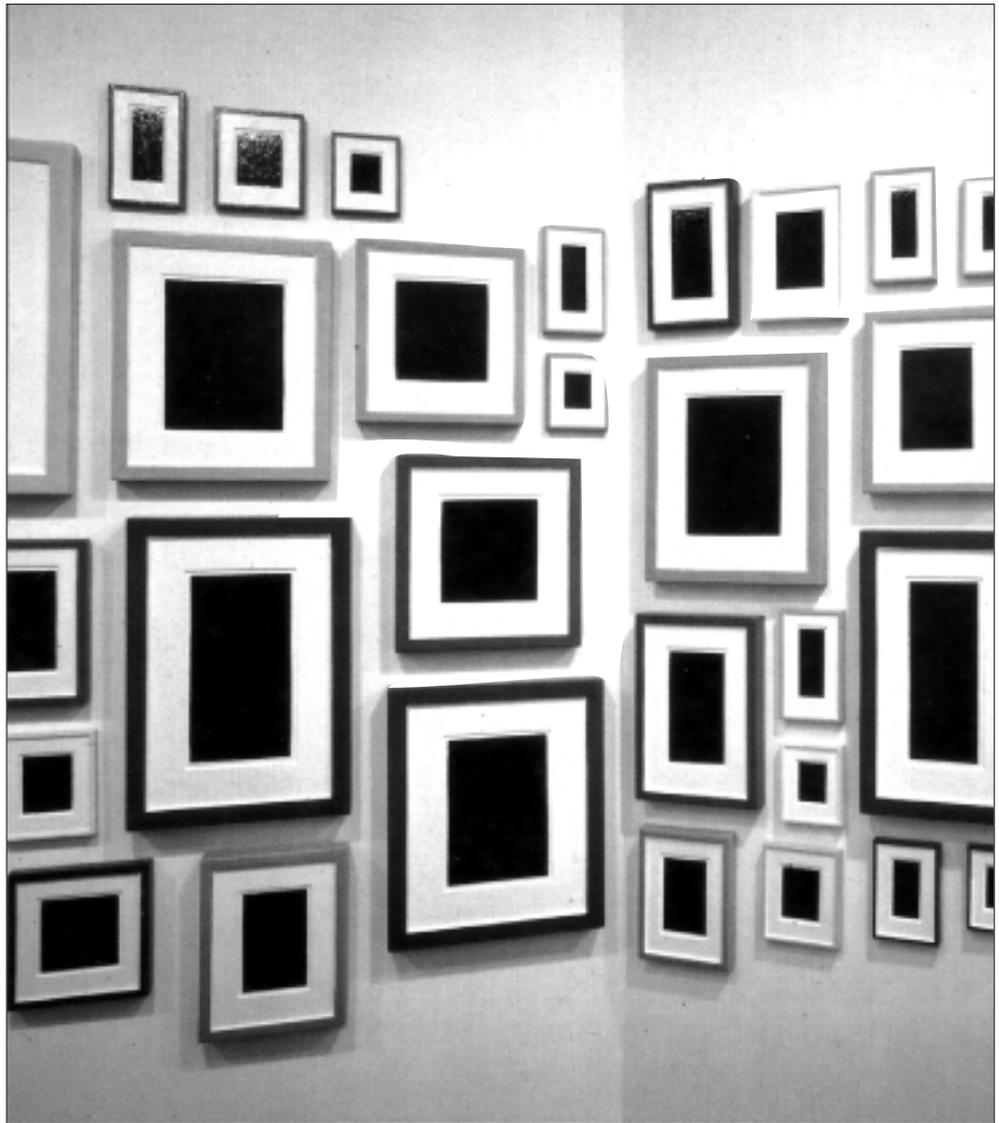
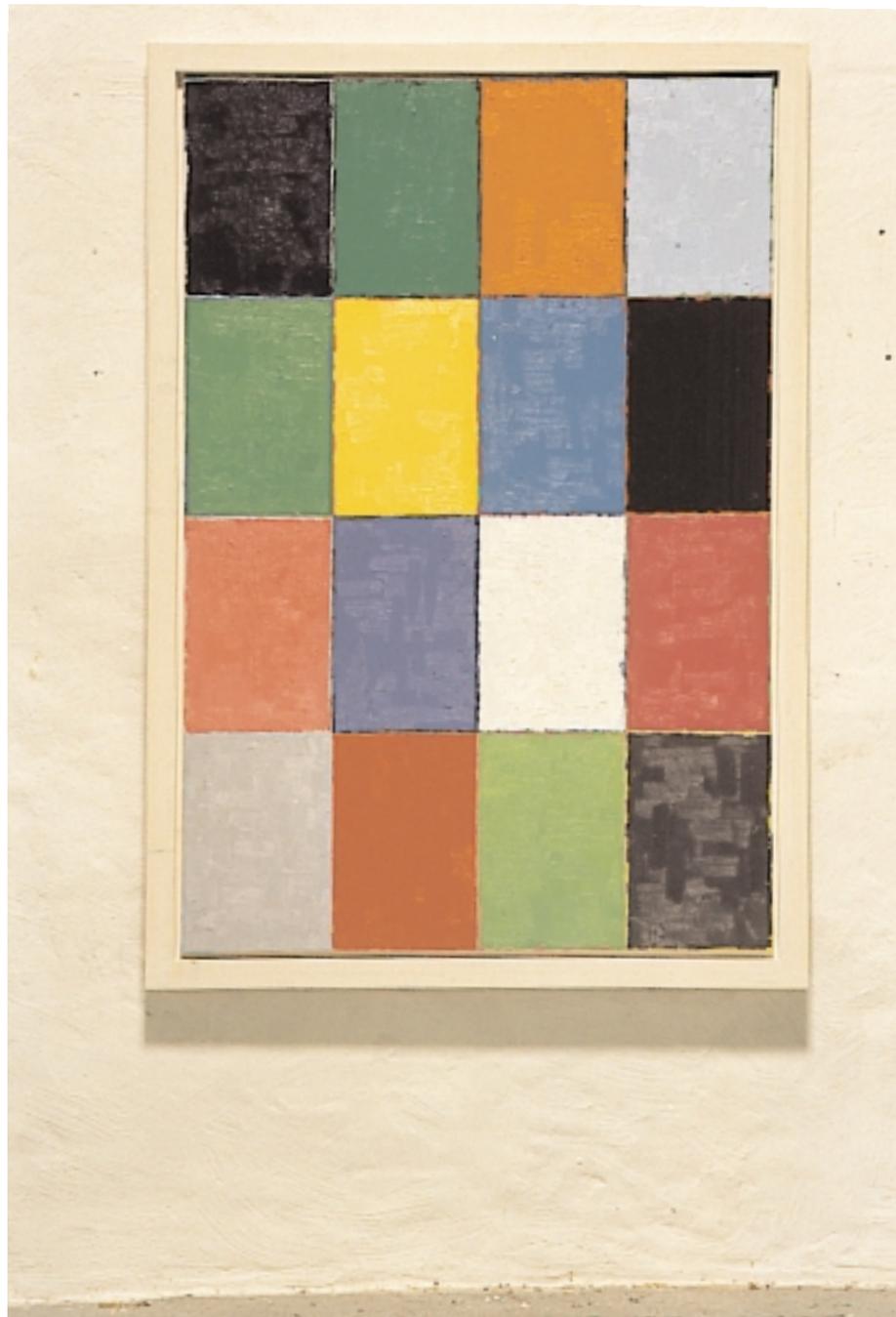


Abbildung 16  
McCollum: Surrogate Paintings.

schaftlichen Konvention des Gemäldes über dem Sofa. Die Reste des kreativen Prozesses werden von einer reaktionären Bilduniformität ersetzt, die tradierten Kulturtechniken werden durch die Hieroglyphe der Moderne „Schwarzes Rechteck“ ausgetauscht. McCollum schafft ein Placebo, das in uns den Gedanken 'Malerei' kurz aufflammen läßt, setzt dagegen aber seine Intention, da es sich um einen Ersatz handelt.

## Sechzehn standhafte Willkürlichkeiten



Öl auf Leinwand, 100 x 150 cm, Holzrahmen.

## II.2.2 Das rare Bild

Bisher habe ich die Dreidimensionalität des materiellen gemalten Bildes herausgestellt mit dem Ergebnis, daß unterschiedliche Präsentationstechniken für die Bildinhalte und für deren Rezeption bedeutsam sind. In erster Linie war die Rede von der Materialität des gemalten Bildes und nicht von der Skulptur oder Plastik. In der zweiten Kategorie des materiellen Bildes wird der gemalte oder gezeichnete Anteil des Bildes auf dessen Medialität untersucht. Die Besonderheit dabei ist wie übrigens bei Skulptur und Plastik auch deren physische Einmaligkeit und damit Seltenheit. Diese Bilder zu dublizieren und damit ihren Verbreitungsgrad zu erhöhen war zu aufwendig, als daß es im großen Stil durchgeführt wurde. Die raren Bilder weisen eine starke Verbundenheit zum Herstellungsprozeß auf, so daß es schwierig ist, ihren Autoren die Monopolstellung auf die Fertigung zu nehmen. Es gab natürlich immer Kopisten, die versuchten, die großen Malereien nachzuahmen. Jedoch sind die Herstellungsfaktoren einer Malerei durch deren komplexen materiellen Zusammenhang recht undurchsichtig. Die technischen Voraussetzungen von Untergrund und Träger, Farbe und Faktur, Malgerät und Ausführung, Trocknung und Firnis sowie deren Alterungsprozesse sind derart vielschichtig, daß sich der Kopist nur schwerlich verstecken kann. Anscheinend ging es den Kopisten vornehmlich um ökonomische Gründe, ihre Tätigkeit überhaupt erst auszuüben, und nicht um den Wettstreit malerischer Fähigkeiten. Als Fälschungen entlarvte Malereien lösen immer Faszination aus. Wobei allen klar ist, daß es eben die höchst mögliche Übereinstimmung und nicht die Abweichung vom Original ist, welche uns in deren Bann schlägt. Die Differenz zum Original weckt unser Interesse, denn wäre sie nicht ausfindig zu machen, könnten wir die Fälschung als solche nicht erkennen. Der langen Geschichte der Fälschung von malerischen Bildprodukten kann auch durch die Reproduktionsmedien Fotografie kein Einhalt geboten werden. Die fotografische Abbildung zeigt sich als völlig inkompetent, ein gemaltes Bild für die Anschauung befriedigend herzustellen (dazu später). Die Besonderheit der nahezu unmöglichen Dublizierung hat also im Kern ihren Ursprung in der Autorengelassenheit. Dieses spielt aber erst in der Neuzeit eine wichtige Rolle. Die Nennungen der antiken Maler zum Beispiel bei Plinius helfen uns nicht viel weiter, da

ihre Werke verschollen sind. Man kann sich ausschließlich an Texten orientieren, um dann eine oberflächliche Vorstellung davon zu bekommen, wie ihre Malereien wohl ausgesehen haben könnten. Dazu benötigt es wiederum der Imaginationskraft der autorengelbundenen Malerei des 19. Jahrhunderts, die die Historie zum Thema ihrer Bildinhalte machte. Die frühesten uns bekannten Malereien innerhalb des Christentums in Europa sind die sogenannten „ungemalten Bilder“ (acheiropoietos), die nicht von menschlicher Hand entstanden. Diese sind seit dem frühen Mittelalter als autorenloses Konzept der Bildentstehung bekannt. Auf der Legende fußend, daß die Hand des heiligen Lukas, als er die Madonna malte, von der Hand Gottes geführt wurde, entstand so ein Bildrepertoire, welches sich von den Entstehungsbedingungen der menschlichen Produktion ablöste. Es ist hierbei nicht wichtig, eine ästhetische oder persönliche Richtlinie zu erfüllen, sondern es geht um die faktisch richtige Darlegung des geschriebenen christlichen Programms. Aus diesem Grund sind uns keinerlei Namen der Maler bekannt, dafür aber unzählige Variationen eines eingeschränkten Themenkanons. Dazu gehören in der Ikonenmalerei die Marienvariationen, Lukas die Madonna malend, das Antlitz von Christus sowie einige andere. In unserem heutigen Sinne könnte man von Kopien sprechen, wenn nicht die Vorgehensweise dieses Bildprogramms unbekannt wäre, und wenn gewährleistet wäre, daß es ein Original eines bestimmten Autors gäbe. Beides ist aber nicht der Fall. Die starke Begrenzung des Bildprogramms auf wenige Motive weist ebenfalls die prähistorische Malerei auf. Deren weltweit ähnlichen Bildprogramme können allerdings nicht einwandfrei gedeutet werden, da weder Rückschlüsse auf irgendeine Autorenschaft noch auf die zu erfüllende Absichten möglich sind. Die Einführung des Künstlers, und damit der Verweis auf Individualität hat zur Folge, daß Stile und Strömungen verschiedene Bildsujets entstehen lassen. Jetzt ist das rare Bild zu seinem eigentlichen Wesen vorgestoßen. Ein ausgewiesener Autor meldet einen Originalitätsanspruch seines Werkes an, was sich in der Signatur äußert.<sup>79</sup> Somit beginnt der Wettstreit und damit der Markt der freien Malerei in Europa, um

---

<sup>79</sup> Hier sind besonders Albrecht Dürers Selbstportrait von 1500, Alte Pinakothek, München, und Jan van Eycks Arnolfini-Hochzeit, National-Gallery, London, zu nennen. Beide Male ist die Signatur an prägnanter Stelle der Beweis für die Autorenschaft. Bei Dürer im Sinne als Vergleich des Malers mit Christus selber und damit zum Schöpfer von Wirklichkeit, bei van Eyck als Zeuge der dargestellten Handlung, die ohne dies nicht wirksam wäre.



Abbildung 17 und 18  
 Dürer (oben) bestätigt in seinem Selbstportrait seine Autorenschaft, van Eyck (links) bestätigt seine Anwesenheit bei dem Hochzeitsergebnis.

Kundschaft zu kämpfen. Der Individualitätsanspruch tritt dadurch zu Tage, daß die Maler verpflichtet werden, diejenigen Techniken auszuführen, die den jeweiligen Machtanspruch des Auftraggebers wirkungsvoll in Szene setzen. Das rare Bild und dessen Besitz, ist somit nicht mehr eine übergeordnete Handlungsanweisung für den Rezipienten im mittelalterlichen Sinne, sondern steht nun für das eigene Selbstverständnis seines Besitzers. So ist das „Besitzen“ von Kunstwerken in den Vordergrund gerückt, wogegen vorher der allgemeingültige Kultstatus an bestimmten Orten und damit die kollektive Rezeption der Bilder von Bedeutung war. Das Kunstwerk als Eigentum und somit als Machtkalkül verdeutlicht, wie eng es seinem Originalitätsanspruch verhaftet ist. Dies führt dazu, daß die Kategorisierung „rares Bild“ als wichtigste Eigenschaft neben anderen in der medialen Analyse hervortritt. Diese Eigenschaft bringt an den Tag, inwiefern die Verbindung des Inhaltes eines gemalten Bildes mit dem soziokultu-

rellen Umfeld seiner Entstehungs- und Verbreitungszeit in Verbindung zu bringen ist; zusätzlich inwiefern die medienspezifische Ausformung - in diesem Falle der Originalitätsanspruch - Auswirkungen auf deren Gebrauch von Bildern und damit auf die Konstitution der Wirklichkeit hat.

Das Bild als gemalter Beweis für die Fleischwerdung Gottes hegt den Anspruch, etwas nicht Sichtbares sichtbar und damit erfahrbar zu machen. Dafür war die kultische Wand- und Tafelmalerei bis zum Beginn der Neuzeit das ausgewiesene Medium. Das darauf folgende Konzept der autorenegebundenen Malerei brachte es mit sich, daß deren Inhalte sich oftmals auf den charakteristischen Zusammenhang der Begründung einer Autorenschaft beriefen. An dieser Stelle werden die Inhalte selbstbezüglich, womit ich wieder bei dem eingangs aufgezeigten Thema des reflexiven Bewußtseins bin. Wenn die malerischen Inhalte den Vorgang ihrer Entstehung und Bedeutung miteinbeziehen, dann erst erlangen sie ihr Selbstverständnis und ihre Sinnzuweisung als autonomes Medium. Dies zeigt sich vor allem in den Bildsujets: Selbstportrait, Atelierbild und Sammlungsbild. Das Thema der Malerei in der Malerei haben Hermann Ulrich Asemissen und Gunter Schweikhart 1994 ausführlich vorgelegt.<sup>80</sup> Die vielfältigen Bildsujets haben es möglich gemacht, daß eine selbstreflexive Thematisierung entstehen konnte. Dadurch wird ein Bewußtsein geboren, daß dem gemalten Bilde als zweidimensionale Realität - unter ständiger Beachtung der Tatsache, daß das Vorliegende eine einmalige individuelle Konstruktion ist - den Anspruch zur Erfahrung der Wirklichkeit zugesteht. Eben diese medialen Besonderheiten laden mit Hilfe eines Täuschungsmanövers den Betrachter dazu ein, die Kompetenz zu erlangen, seine Welt im Abgleich mit der Bildwelt wahrzunehmen. Das gelingt, wenn der Betrachter fähig ist, die bildnerische Aussage als Modell zu akzeptieren. Der Lernprozeß des Bilderlesens wird unterstützt durch die Thematisierung der bildnerischen Existenzbedingungen, da sich diese direkt an die Anschauung des Betrachters wenden. Die Bedingungen, unter welchen der Rezipient das zu Sehende wahrnimmt, ist dessen Inhalt. Die Erkenntnisleistung wird anhand selbstreflexiver Bezüge ins Bildgeschehen integriert. Als Entstehungsmythos der Malerei wird die Nachzeichnung des Schattenbildes in der Romantik zu einem wichtigen Bildinhalt im

---

<sup>80</sup> Asemissen, Malerei als Thema der Malerei, 1994.

Rahmen des damaligen Weltverständnisses.<sup>81</sup> Auch die antiken Themen von Zeuxis und Parrhasios, welche sich über den Wirklichkeitsbezug von Malerei stritten,<sup>82</sup> sowie der Aspekt, daß die Malerei als Schöpfungsattribut dazu dient, die Macht der Götter oder des Gottes auszudrücken<sup>83</sup> sind allesamt Anschauungsformen für das Selbstverständnis von Malerei. Der Fürst oder Herrscher im Barock läßt seine Bildersammlung malen, um seinen Besitz als Machtanspruch zu verewigen. Die Liebhaberkabinette fallen besonders ins Gewicht, wenn man sich die Besonderheit der Bilderhängung sowohl in der quantitativen flächendeckenden Bestückung als auch deren thematischer Abfolge anschaut. Die gemalten Malereien auf solchen Bildern dienen im 17. Jahrhundert der Zurschaustellung von differenzierten thematischen Zusammenhängen zum Ruhme des Besitzers von Bildern. Die einzelnen Bildinhalte verschmelzen so zu einem einzigen „Metabild“<sup>84</sup> Die einmalige Existenz des raren Bildes verlangt eine besondere Publikationstechnik, um den Anspruch ihres Besitzers zu manifestieren. Dagegen stellt die Dublizierung des Bildes mittels Kopie eine Verhinderung der Monopolstellung seines Besitzers und dessen Anwärterschaft auf den Bildinhalt dar. Das Malen einer Malerei, wie dies nicht nur in den Bildern der fürstlichen Sammlungen geschieht, liefert als selbstbezügliches Mittel die Thematisierung der medialen Besonderheit von Malerei an sich. Wenn das, was gemalt wurde, wieder gemalt wird, ist nicht dessen inhaltliche Aussage, sondern der besondere Aspekt der Seltenheit des autorenegebundenen Bildes gemeint. Der Realitätsanspruch des inhaltlichen Ausdrucks bei den Themen der Malerei hat lange Zeit gewährleistet, daß der Auftraggeber oder der mögliche spätere Käufer den Inhalt bestimmt. Das heißt, solange die Bildthemen einen Abbildungsanspruch im Sinne der mimetischen Naturwiedergabe hegen, hat der Besitzer den Anspruch

---

<sup>81</sup> Beispiel: Vasaris Erzählung über den Mythos, nach dem Giotto beim Schafehüten den Schatten eines Schafes naturgetreu nachzeichnet und sodann der vorbeikommende Cimabue dies sieht. Siehe auch die Malereien von Vasari in der Casa Vasari in Florenz, 1570-1573.

<sup>82</sup> Zeuxis und Parrhasios streiten, wer die Natur am getreuesten wiedergeben könne. Zeuxis malt Trauben, die sogleich Vögel herbeilocken, die sich daran gütlich tun wollen. Jedoch ist Parrhasios noch besser, denn er täuscht sogar Zeuxis, indem er einen Vorhang malt, den Zeuxis für echt hält und ihn zurückziehen will.

<sup>83</sup> Gott als Maler ist ein beliebtes Motiv der mittelalterlichen Buchmalerei, um den Schöpfungsakt zu symbolisieren. Oder Gott ist derjenige der dem heiligen Lukas die Hand führt, damit dieser die Madonna malen kann.

<sup>84</sup> Die ganze Bandbreite der Liebhaberkabinette zeigt Victor I. Stoichita auf. Stoichita, S.125ff.

auf das jeweilige Thema. Da sich die moderne Malerei aber von den außerbildlichen Themen abgelöst und sich anderen Qualitäten zugewandt hat, ist nicht mehr der Besitzer, sondern der Betrachter die eigentliche Person der Bildabsicht. Der barocke Auftraggeber konnte noch das inhaltliche Thema des Bildes vorgeben, wohingegen das abstrakte Bild in unserem Jahrhundert erst dann zur Bedeutung gelangt, wenn es der Anschauung preisgegeben wird. Der Anlaß für eine Kopie einer Malerei von Mondrian, Pollock oder Rothko ist nicht gegeben, da die malerischen Komponenten so gering und der wahrnehmungsspezifische Anlaß so dominant ist. Somit schwindet auch der Einfluß des Besitzers auf den Bildinhalt, da sich dieser nur in der Anschauung manifestiert. Die Kommunikation von solchen Bildern stellt sich meist als noch schwieriger dar, da sich die formalen Gegebenheiten nicht unbedingt durch malerische Könnerschaft ausdrücken. Man denke besonders an die Zufallsprodukte der gestischen Malerei in den fünfziger Jahren. Es ist also ein Wandel zu erkennen vom spirituell autorisierten Malereiprodukt des Mittelalters über die autorengelundene Malerei bis ins 19. Jahrhundert zur autorengelundenen, aber von der Natur 'befreiten' Malerei der Moderne. Für das rare Bild sind folgende drei Epochen von Bedeutung: Die Ikone als die von Gott autorisierte Malerei beruft sich nicht auf ihre irdische Ausführung, sondern auf ihre Richtigkeit innerhalb des christlichen Heilprogramms. Zusätzlich wird ihre materielle Einmaligkeit durch bildprogrammatische Wiederholung nicht entkräftet, da es sich nicht um eine Kopie, sondern um einen vom Klerus genehmigten sakralen Gebrauchsgegenstand handelt. Der neuzeitliche Bilderautor wendet sich mit seinem inhaltlichen Programm mit seiner persönlichen Könnerschaft an einen Vertreter der Macht, um sein rares Bild durch den Akt der persönlichen Widmung (sei es Portrait, Stifterbildnis, Allegorie, etc.) zu entäußern. In der Moderne gelangt die Malerei durch praktischen Anschauungsunterricht zur Bewußtwerdung der wahrnehmungsphysiologischen Bedingungen ihrer selbst. Ihre Seltenheit kann man weder durch Kopie oder fotografische Abbildung überlisten, so daß den Käufern nur noch die Veröffentlichung zum Beweis ihres Besitzanspruches dient. Das Museum ist geboren. Die Maler berufen sich in der Moderne im Hinblick auf ihr Tun ausschließlich auf sich selbst. Es entsteht eine Bandbreite von Strömungen, wodurch sich erst eine Käuferschaft innerhalb

des Bürgertums ausbilden kann. Die großen Sammlungen entstehen aufgrund der autonomen Künstlerschaft, die ihre vom Machtkalkül befreiten Produkte, einem bürgerlichen Publikum zum Eigenexperiment anbieten.

Die folgenden Beispiele dienen zur Vertiefung der Problematik anhand von sechs Malerpersönlichkeiten.

#### II.2.2.1 Diego Rodriguez Velázquez - Die Apotheose des Malers

Das rare Bild gelangt seit dem 16. Jahrhundert mit den großen Meistern des Tafelbildes zu einem seiner Höhepunkte. Besonders an den europäischen Höfen entsteht durch finanzkräftige fürstliche Geldgeber die Art von Malerei, welche uns heute in den großen Gemäldesammlungen vor Augen steht. Die autorengelbundene Malerei hat die Aufgabe, dem Auftraggeber oder Käufer zu Glanz und Ehre zu verhelfen, weswegen die Bildthemen in der opulenten Anmutung einer universalen barocken Ästhetik gehalten sind. Deren Ästhetik hat die Spezialität ausgebildet, innerhalb symbolischer Bezüge der abgebildeten Situation unter Einbezug des Betrachters einen Sinnzusammenhang zu verleihen. Die bildnerischen Neuerungen des Barocks hier aufzuführen, ginge zu weit. Jedenfalls hat seit einiger Zeit der Autor des gemalten Bildes die Möglichkeit, durch die Ausübung seiner Tätigkeit zu Ruhm und Ehre zu gelangen. Die autorengelbundene Technik der Bildanfertigung wird für den Maler zur Eintrittskarte in die aristokratische Gesellschaft.<sup>85</sup> Seit der Einführung der Malerei in die artes liberales im 16. Jahrhundert hat sich für das Schaffen des Malers ein anderes Selbstverständnis aufgebaut - nämlich das der künstlerischen Absicht. Die Malerei gilt fortan als Bildsystem, welches über sich hinaus weist insofern, als zwischen dem Abgebildeten und dessen Intention eine Differenz entsteht, die den Betrachter einlädt. War doch die autorenlose Malerei des Mittelalters der ständige Verweis auf eine höhere göttliche Macht sowie die permanente Handlungsanweisung, deren Intention Genüge zu leisten. Die Erfindung der Perspektive als Einführung des Betrachters ins Bildgeschehen ist ebenfalls von der Differenz des Abgebildeten zur Realität durchsetzt, obwohl der Malerei

---

<sup>85</sup> siehe Warnke, Hofkünstler, Kapitel III.17.

immer noch die zweckgebundene Absicht eines Handwerks anhaftet. Die künstlerische Absicht des Barockgemäldes hingegen führt zur autonomen Konstitution des Künstler als einzigem Verursacher des gemalten Ergebnisses. In dem weiten Feld der neu auftretenden Bildsujets zeugt eines besonders von der Suggestion durch Selbstbezüglichkeit: Die Einbindung der Entstehungsgeschichte von Malerei im Bereich der Mystik und im Bereich der Malereitechnik. Diese Selbstbezüglichkeit des Mediums verweist auf die Unterscheidung der Abbildung eines gemalten Dinges als Abbild zu einem wiedergegebenen gemalten Vorbild mittels Malerei. Ersteres müßte zwangsläufig eine größere Distanz zur Wirklichkeit aufweisen.

In dem Bild „Las Meninas“, das Diego Velázquez 1656 am spanischen Königshof malte, schaut ein Maler hinter einer Leinwand hervor in die Augen des Rezipienten.<sup>86</sup> Rechts neben ihm im Bildraum befinden sich einige Leute des Hofes, sowie in deren Mitte die Infantin. Die Personengruppe wirkt wie spontan zusammengestellt, so daß der Eindruck entsteht, die Höflinge hätten sich so plaziert, weil sie ihr Gegenüber anschauen, welches sich nicht mehr im Bilde befindet. An der Rückwand des Raumes hängt ein Spiegel, in dem sich zwangsläufig die Person (Personen) spiegeln müßten, die der Maler gerade malt und die auch tatsächlich im Spiegel, aber nicht auf dem Bild zu sehen sind. Zu sehen ist dort der König und seine Gemahlin. Der Maler, der im Begriff ist, die für uns nur von hinten zu sehende Leinwand zu bemalen, blickt im Augenblick des Bildgeschehens auf sein Motiv: das Königspaar. Das Bild zeigt dieses aber nur in dem kleinen Spiegel an der mehreren Meter zurückliegenden Wand, die zudem mit großen Rubenskopien der Ovidschen Metamorphosen behängt ist. Was soll uns diese seltsame Konstruktion an Anschauungsmaterial liefern? Und wie verhält sich dieses Bild zu unserem Thema des Originalitätsanspruchs des raren Bildes? Die Spekulationen sind vielschichtig. „Es ist das Bild der Herstellung eines Bildes.“<sup>87</sup> „...das Bild als Ganzes ist ein Spiegelbild, die Wiedergabe einer Szene, die Velazquez vor einem Spiegel arrangiert hat.“<sup>88</sup> „Das Bild in seiner Gänze blickt auf eine Szene, für die es

---

<sup>86</sup> Michel Foucault, der sich intensiv mit der Differenz von Realität und Repräsentation auseinandergesetzt hat (siehe nachfolgende Magritte-Problematik) beschreibt Velázquez' Hoffräulein ausführlich im ersten Kapitel von „Les mots et les choses“.

<sup>87</sup> Justi, Carl; Diego Velázquez und sein Jahrhundert; 1903, S. 714.

<sup>88</sup> Asemissen, Schweikart, S. 155.



Abbildung 19

seinerseits eine Szene ist." <sup>89</sup> „In ihm (dem Bild) überlagern sich genau der Blick des Modells im Augenblick, in dem es gemalt wird, der des Betrachters, der die Szene anschaut, und der des Malers im Augenblick, indem er sein Bild komponiert.(...) Diese drei betrachtenden Funktionen vermischen sich in einem dem Bild äußeren Punkt: das heißt, in einem idealen Punkt in Beziehung zu dem, was repräsentiert wird, der aber völlig real ist, da von ihm ausgehend die Repräsentation möglich wird." <sup>90</sup> „So verweigert sich auch „Las Meninas“ einer eindeutigen Interpretation. Auf der einen Seite ist der Betrachter und seine Sichtweise - repräsentiert durch den Maler selbst - zentral. Auf der anderen Seite dokumentiert sich in dem Gemälde auch die Macht der Ver-

---

<sup>89</sup> Foucault, S.42

<sup>90</sup> ebenda, S.43

hältnisse.“<sup>91</sup> Außerdem ist nicht auszuschließen, daß der Spiegel nicht die Modelle, sondern die Malerei der uns rückseitig zugewandten Leinwand spiegelt. Mir geht es hier nicht um eine eindeutige Interpretation, sondern um die vielschichtigen Auswirkungen eines zwei-dimensional gemalten Bildes. Man könnte so weit gehen zu behaupten, die Zusammenstellung der Bildelemente nähere sich der Kompositionsweise, die heutzutage durch die Fotografie ausgeprägt wird: Nämlich das Festhalten eines Augenblicks, der durch Spontanität und seinen Drang zur Dokumentation eine Gegebenheit (in diesem Fall eine höfische Gesellschaft) als Faktum festhält.<sup>92</sup> Jedenfalls haben uns die erst später entstandenen Fotos die Augen derart geöffnet, daß solch ein Urteil nicht von der Hand zu weisen ist. Wenn das Bild von Velázquez mit dem Medium Foto verglichen wird, so soll die Problematik in die Richtung der zweiten Frage gelenkt werden. Inwiefern das rare Bild als Medium hier thematisiert ist, sieht man an der Vermischung des Dokumentarischen und des Zufälligen. (Wenn man bedenkt unter welchen Schwierigkeiten ein nichtadeliger Maler an einem Hof in das Vertrauen des Königs miteinbezogen wurde. Der Titel des Hofmarschall und die Erhebung in den Adelstand waren für Velázquez ein nach langem Kampf erreichtes Ziel.)<sup>93</sup> Was hält den Maler davon ab, seine Komposition so zu arrangieren, wie es zu seiner Zeit für ein familiäres Herrscherportrait üblich war? Den Maler scheint viel mehr zu interessieren, wie ein Bild zustande kommt und mit welchen Ebenen dieses operieren kann. Das haben die oben zitierten Autoren längst bewiesen. Innerhalb der medialen Analyse dieser Malerei könnte man aber nun behaupten, Velázquez wolle weder jemand Bestimmtes abbilden, weil es weder ein Bildnis des Königspaares noch ein Bildnis des Hofstaates gibt. Velázquez nimmt das vielmehr zum Anlaß, die Stellung des Malers als Bild- und damit Wirklichkeitsproduzenten zu manifestieren.

1. Ebene der gemalten Bilder aus Ovids Metamorphosen = Wandlung des Sprachlichen ins Abbildhafte. Gemalte Malereien
2. Spiegelebene = Symbol des Herrschers als Anwesenheit der Abwesenheit

---

<sup>91</sup> Kleinspehn, Der flüchtige Blick, S. 96.

<sup>92</sup> Warnke, Der Hofkünstler, S. 269.

<sup>93</sup> Zum ursprünglichen Stand des Hofkünstlers, Kapitel III Die Stellung der Künstler am Hof, Warnke, Der Hofkünstler, S. 142 ff.

3. Personengruppe mit Maler = Gegenstand und Herstellungsweise

4. Nichtanwesender Betrachter = Außerbildliche Wirklichkeit

Auf den im Bilde nicht abgebildeten Betrachter wird durch den Blick der Personengruppe und des Malers verwiesen. Außerdem steht an der Stelle, wo der Betrachter steht, das Königspaar, wie der Spiegel ja beweist. Das bedeutet, daß der Maler auf eine Qualität außerhalb des Bildes verweist, die sich nicht mehr auf der Bildebene befindet, die durch das Königspaar aber symbolisiert wird. Velázquez hat also erkannt, daß die entscheidende Person für die Konstitution des fertigen Bildes der Betrachter ist. Die entscheidende Person zur Konstitution seiner Anstellung am Hofe und seine Erhebung in den Adelsstand und der damit verbundenen Autonomisierung des Berufsstandes der Maler ist aber der König. Somit steht der König hier als Verantwortlicher für das Zustandekommen der Malerei, als Abbild der höfischen Zusammenhänge. Da der König in Wirklichkeit dort aber nicht steht, nimmt der Betrachter des Bildes dessen Stelle ein. Damit verweist Velázquez auf die aktive Tätigkeit des Betrachters, seine Rückschlüsse aus dem Gemalten zu ziehen, um dadurch das Abgebildete jederzeit als Wirklichkeit zu konstruieren. Dieser direkte Miteinbezug des Betrachters ins Bildgeschehen wird seit der Renaissance mit Hilfe der Perspektive angewendet, wodurch ein Verweis auf verschiedene Bildebenen eintritt, und somit auch einer auf die Ebene außerhalb des Bildes. Die Malerei vervollkommnet diese Technik im Barock, so daß die Bildwerke eine suggestive Kraft gewinnen, durch deren mediale Einmaligkeit auf den Autor verwiesen wird. Damit wird dem Standesübertritt vom handwerklichen Maler zum geadelten Aristokraten Rechnung getragen, indem die Fesselung an die höfischen Zwänge durch die eigenständige Entscheidung über die Bildinhalte ein Gegenpol gesetzt wird.<sup>94</sup> Der Autor des Bildes wird zum alleinigen Herrscher über die Bilderinhalte, indem er Strategien entwickelt, das Bildgeschehen auf mehreren Ebenen diskret zu verteilen, um seine Malerei von politischem Machtansprüchen zu lösen. Vermeers „Die Malkunst“<sup>95</sup> ist Beispiel für eine ebensolche Befrei-

---

<sup>94</sup> „Diese Unterscheidung zwischen Inhaltsinteresse und dem Forminteresse, durch welche die künstlerische Leistung eine kritische Distanz zu ihrem politischen Auftrag sucht, liefert den Schlüssel zu einem problembewußten Verständnis höfischer Kunst.“ Warnke, Hofkünstler, S. 322.

<sup>95</sup> Jan Vermeer, Die Malkunst, 1665/1666, Wien, Kunsthistorisches Museum.

ungskampagne - hier allerdings im Kontext des holländischen Bürgertums - , die unter Zuhilfenahme von allegorischen Bildmitteln und einem differenzierten Aufbau die Malerei als autonome und damit autorengelundene Kunst freisetzt. Künstlerportraits und Anordnung auf mehreren Ebenen waren schon früher bekannt. Jedoch stellen sich Renaissance-maler wie Masaccio <sup>96</sup> oder Botticelli <sup>97</sup> noch voll in den Dienst des Bildgeschehens. Sie stellen sich selbst als Randfiguren innerhalb von Personengruppen dar, zum Teil in historischen Kostümen, jedenfalls aber niemals als inhaltlichen Mittelpunkt unter der Thematisierung ihres eigenen Schaffens. So gelangt die Malerei erst im 16. und 17. Jahrhundert zu ihrer extremsten Ausformung der Autorengelundenheit und damit zum Bezug auf ihre Originalität als Unmöglichkeit der Vervielfältigung.

#### II.2.2.2 René Magritte - Malerei als notwendiges Übel

Innerhalb der Bildkategorie „rares Bild“ möchte ich einen zweiten Maler als anschauliches Beispiel behandeln, der die Malerei und deren Wirklichkeitsbezug exemplarisch untersucht. Bei René Magritte scheint mir die entscheidende Frage zu sein, weshalb er ausgerechnet die Malerei als Medium für seine Intentionen gewählt hatte. Magrittes Œuvre weist in starkem Maße die Beschäftigung mit der Differenz zwischen dem Zeichensystem Bild-Sprache und der Bildidee auf. Oft wird er mit der surrealistischen Programmatik - also der geistig unbewußten Realität des Menschen, ausgehend von der Psychoanalyse und der Traumdeutung - in einen Topf geworfen. Magritte sah sich niemals in dieser Nische. Der Einzelgänger wehrte sich entschieden dagegen, einem künstlerischen Stil anzugehören, ja er fand sich nicht einmal damit ab, für einen Maler gehalten zu werden. Daran wird evident, daß Magritte sich in die Riege der großen Ideenkünstler einreichte, und zwar so, daß man seine Malerei als schlichtes Werkzeug zur Gerinnung seiner Vorstellungswelt ansehen muß. Seine Malerei weist einen Stamm an ikonologischen Konstanten auf, wovon Apfel, Pfeife, Hut, Himmel, Fenster, Wolke, Baum, Staffelei und Taube nur einige sind. Ebenso zeichnet sie sich

---

<sup>96</sup> Masaccio, Die Erweckung des Sohnes des Kaisers Theophilus und Petrus in Kathedra, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine, Florenz, 1428.

<sup>97</sup> Botticelli, Anbetung der Könige, Galleria degli Uffizi, Florenz, 1475.

durch eine inhaltliche Beschränkung von zum Beispiel: Versteinerung, Vergrößerung ins Extrem, Mord, Sprache und Bild als Zeichen oder Materialverwechslung aus. Immer haftet dem Inhalt eine drastische Neigung ins Absurde an.

Magritte zweifelt stets an der menschlichen Erkenntnis der Wirklichkeit. Er widersetzte sich den allgemein akzeptierten Gesetzen der Abbildung von Natur. Eben dieser Zweifel ließ ihn die Dinge als Mysterium darstellen, entweder ungewohnt isoliert oder in seltsamen Kombinationen.

Als 1966 Michel Foucaults „Les mots et les choses“ erschien, war dies für Magritte eine wichtige Publikation, die seine Haltung zur Ordnung der Dinge unterstützte und ihn sogar zur polemischen Auseinandersetzung mit dem Autor anregte. Foucault zeigt anhand von abendländischen Denkepochen unterschiedliche Methoden für die Auffassung von Wirklichkeit auf. Es zeigt sich, daß an den beiden zeitlichen Polen in der Mitte des 16. Jahrhunderts sowie zu Beginn der Moderne völlig unterschiedliche Auffassungen davon existieren, wie man die Welt wahrnimmt. Dieses Thematisieren von Sprache-Bild-Kombinationen bei Magritte, wie zum Beispiel „La clef de songes“ von 1927, bei dem er durch gemalte Bildrahmungen innerhalb des Tafelbildes kleine Bildeinheiten mit alltäglichen Dingen, wie Tasche, Blatt, Schwamm und Messer mit den geschriebenen Wörtern, wie Himmel, Tisch, Auge und Schwamm versieht. Hier gerät der Betrachter in einen Zwiespalt, der ihn zwangsläufig vom Zweifel an den abgebildeten Dingen hin zum Zweifel am kompletten menschlichen Weltbildapparat führt. Als Lösungsvorschlag bietet Magritte eine alternative individuelle Gedankenwelt an.

Es bleibt zu klären, warum Magritte hauptsächlich die Bildsprache als Medium wählt (Es liegt eine große Anzahl an Texten und Briefen vor). Ebenso stellt sich die Frage, warum er malerisch agiert und nicht zum Beispiel mit der Foto-Collage oder dem Film, Techniken, die vordergründig sicher für seine Thematik geeignet gewesen wären.<sup>98</sup> An diesem Punkt reagiert Magritte (wie auch die Surrealisten) mit einem teilweise naiv anmutenden Bildprogramm, um dadurch die Objektivität des kompletten Weltbildapparates anzuzweifeln. Seit Cézanne und dem Pointillismus ist dies immer in Anlehnung an die physiologischen Erkennt-

---

<sup>98</sup> Diese beiden bildnerischen Mittel wurden zeitgleich, etwa seit den 20er Jahren, als wichtige bildnerischer Ausdrucksmittel entdeckt. Im Themenbereich von Magritte wären beim ersten Affinitäten zu Man Ray oder den Dadaisten, im zweiten zu Buñuel und Dali zu erwähnen.

nisse im Bereich der visuellen Wahrnehmung geschehen. Dies sieht Magritte als überflüssige Aufgabe für die Malerei an. Film und Technik können Bewegung viel direkter und eingängiger simulieren als die Malerei.<sup>99</sup> Man benötigt weder Kubismus, um Bewegung darzustellen, noch irgendeine Abstraktion, um andere Aufgaben für die Malerei zu definieren. Der Quasirealismus von Magritte entwirft Bilder einer Außenwelt, die rein visuellen Charakters ist. Indem Magritte einen scheinbaren Rückschritt macht, der vordergründig als naiv zu bezeichnen wäre, lädt er die Last der malerischen Banalität auf sich, um damit in unbekannte künstlerische Gefilde zu gelangen. Er gerät in einen Bereich, der uns alles das zeigt, was die bildnerischen sowie die realen Dinge nicht sind, um genau damit etwas entstehen zu lassen, was hochrangig präsent ist. In bezug auf das einmalig gemalte Bild ist von Bedeutung, warum sich Magritte mit diesem Medium beschäftigt hat. Niemals wich er davon ab, auch nicht als Collage und Fotografie längst akzeptierte Mittel in der bildenden Kunst waren. Neben der Darstellung dessen, was die Dinge nicht sind, wohlwissend der menschlichen Unfähigkeit Realität als solche wahrzunehmen, muß es noch etwas anderes gewesen sein, was ihn zur Malerei veranlaßte. Die Kombination von Schrift und Bild wäre ebenfalls in anderen Medien möglich gewesen. Magritte geht das Risiko ein, durch seine malerischen Banalitäten auch formal als schlechter Maler angegriffen zu werden. Dem pflichtet er durch seine bürgerliche Lebensweise und sein äußeres Erscheinungsbild bei. Es scheint also Programm zu sein, als „schlechter Maler“ zu gelten, um auf andere Aufgaben und Intentionen aufmerksam zu machen, die er mit seiner Malerei beabsichtigt. Er geht sogar noch weiter, in dem er behauptet, man müsse die Malerei noch nicht einmal sehen. „Mir genügt eine Abbildung“<sup>100</sup> Ebenfalls läßt er mit Hilfe eines Spezialverfahrens eines seiner Werke mehrmals reproduzieren, oder er malt seine Motive in zahlreichen Versionen. Jedesmal handelt es sich um Malerei (mit Ausnahme einiger Skulpturen), mit denen er oft das gleiche Problem einzukreisen versucht. Der „schlechte Maler“ bezeugt sich in eigenen Aussagen, die davon handeln, wie sehr er die Malerei haßt: „Ekel erfaßt mich, wenn ich meine Farben und meine Palette sehe und wenn ich denke, damit herumschmierem

---

<sup>99</sup> Magritte, Sämtliche Schriften, S. 222.

<sup>100</sup> René Magritte. Die Kunst der Konversation, Ausstellungskatalog Kunstsammlung NRW, darin S. 15: Didier Ottinger zitiert aus Magritte, Sämtliche Schriften.

zu müssen. (...) Das ist der vollständige Bruch mit den Denkge-  
wohnheiten der Künstler, die Gefangene ihres Talents, ihrer Vir-  
tuosität sind.“<sup>101</sup> An anderer Stelle spricht er von der Beliebtheit  
der Malerei als Ausdrucksmittel und degradiert sie zur „Neben-  
rolle“. Didier Ottinger bezeichnet Magrittes Absichten als die  
„vollständige Transparenz“ der Malerei. Der Maler wird durch  
seine physische Verschwisterung zur Realität genötigt, sein  
Metier auszuüben, um zu einem kommunikativen Ergebnis zu  
gelangen. Magritte interessiert sich für das „Was“ und nicht für  
das „Wie“, er malt die Dinge „ab“, denn für jegliche malerische  
Höhenflüge fehlt Magritte der Anspruch.<sup>102</sup> Magrittes Intention  
baut auf der Ähnlichkeit der Dinge auf, die zwar der sichtbaren  
Welt entlehnt,<sup>103</sup> jedoch nicht mit der Wirklichkeit zu verwech-  
selt sind.<sup>104</sup> Magritte geht es vielmehr um den Denkprozeß - um  
das Sichtbarmachen von Denken. Dabei reduziert er sich auf die  
sichtbaren Dinge, da er glaubt, alles andere (Gefühle, Ideen, etc.)  
seien unmöglich malerisch darzustellen. Seine Bilder stellen  
weder das Abgebildete noch das Abzubildende dar, sondern  
einen Gedankenprozeß, welcher durch reale Gegenstände ver-  
bildlicht ist. Somit können diese nicht im üblichen Sinne interpretiert  
werden.<sup>105</sup> Aus diesem Grunde sind die Magritteschen Bildtitel  
auch sehr befremdlich, da sie sich nicht „direkt“ auf das Abge-  
bildete beziehen. Seinen Bildern einen „Sinn“ zuzuerkennen, ist  
Magritte ganz abgeneigt. Der Sinn seiner Bilder konstatiert  
Magritte als das Sichtbarmachen des Unmöglichen, welches zu  
definieren in der Natur der Sache unmöglich ist. Der Reiz seiner  
Bilder liegt in den scheinbar realen Gegenständen, die doch nur  
dazu benötigt werden, beim Betrachter einen Denkprozeß aus-  
zulösen. „Das poetische Bild verbirgt nichts: es zeigt nur Figuren  
des Sichtbaren, da die Malerei ungeeignet ist, das Unsichtbare  
darzustellen.“<sup>106</sup> Diese Aussage bezeugt Magrittes Tendenz zur  
Trennung von materiellen und eidetischem Bild und macht ihn

---

<sup>101</sup> Magritte, *Sämtliche Schriften*, S. 550.

<sup>102</sup> Lüdeking, Karlheinz, *Die Wörter und die Bilder und die Dinge*, in: René Magritte. *Die Kunst der Konversation*, Ausstellungskatalog Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 1996-1997; München, New York, 1996. Zitiert aus Magritte, *Sämtliche Schriften*, 1981.

<sup>103</sup> „... ein gemaltes Bild hat mit den Ansichten der realen Welt nur mögliche Gleichartigkeiten.“ Magritte, *Sämtliche Schriften*, S. 406.

<sup>104</sup> „Auf gar keinen Fall ist das Bild mit der dargestellten Sache zu verwechseln: das gemalte Bild einer Marmeladenschnitte ist gewiß weder eine wirkliche noch eine nachgemachte Schnitte.“ ebenda, S. 406.

<sup>105</sup> ebenda S. 438.

<sup>106</sup> ebenda S. 560.

damit zum Zeugen der Differenzierung der Bildkategorien. Interpretation und Deutung sind Analysetechniken, mit traditioneller Malerei umzugehen. Die moderne Malerei benötigt dies nicht mehr, da man nun zugibt, „daß man sie (die Malerei) nicht zu verstehen braucht.“<sup>107</sup> Der Grund, weshalb Magrittes Malereien in dieser naiven Art und Weise ausgeführt sind und weshalb sein Repertoire von solch dinglicher Einfachheit ist, wird offenbar, wenn man Magrittes Postulat von der Weigerung, etwas über die abgebildeten Gegenstände zu wissen, beachtet: Es handelt sich bei Hut, Frauenakt, Wolke, Staffelei und Stein um unbekannte Wesen. Deshalb ist die Malerei Magrittes Ausdrucksmedium, da sie eine Konsistenz gewährleistet, die bei Fotografie oder anderen Bildmedien nicht vorhanden ist. Die Fotografie, das Ready-Made oder der Film bestätigen dem abgebildeten Gegenstand eine gewisse ontologische Existenz, die innerhalb der Bildkonstruktion des Malers anzuzweifeln ist. Die Malerei als einmaliger Ausdruck einer imaginierten Situation läßt allerhöchstens Ähnlichkeiten mit Gegenständen zu, wenn nicht sogar der völlige Zweifel (wie bei Magritte) entsteht, daß es sich überhaupt um Gegenstände handelt. Das Gemälde als faktisches Material selber bietet dem Betrachter den Gegenstand, um den es geht, was im Magrittschen Werk sehr oft thematisiert wird.<sup>108</sup> Meistens wird dies durch eine Staffelei mit einer daraufstehenden Leinwand symbolisiert. Die gemalte Leinwand auf der faktischen Leinwand trägt ein Stück des gemalten Inhalts, der außerhalb dieser gemalten Leinwand ebenfalls vorhanden ist. Das ist der Verweis auf die Konsistenz des gemalten Bildes und dessen Unvermögen, einen Zusammenhang als Realität zu entäußern. Man könnte geneigt sein, Magritte nicht als Maler zu bezeichnen, sondern als etwas anderes. In der Ermangelung des Etwas-anderen und mit dem Eingeständnis, daß die Malerei als geistiges Abfallprodukt fungiert, tendiere ich ganz besonders zu dem Begriff des Malers. Der eigentliche Wille, das Medium Malerei zu ignorieren, es dann aber doch tun zu müssen, lassen René Magritte zu Bildern gelangen, die neben einem geistigen Problem insbesondere die Malerei als Malerei konstituieren.

---

<sup>107</sup> ebenda S. 560.

<sup>108</sup> Gegenstände der Malerei sind unter anderem in den Arbeiten: *La Cascade*, 1961; *La belle captive*, 1950; *Les deux mystères*, 1966; *La condition humaine*, 1935; zu finden.



Abbildung 20

Magrittes „La belle captive“ mit einer Verdopplung der Realitätsproblematik von Malerei. Das gemalte Seestück könnte aus einem leeren Bilderrahmen bestehen. Der Schein des Feuers innerhalb des Rahmens konstituiert es aber als Malerei. Nicht auszuschließen ist allerdings, daß es sich auch um eine leere Glasscheibe handeln könnte?!

### II.2.2.3 Der Maler als Vermittler Hogarth, Malewitsch, Klee, Reinhardt

Bisher wurden Bilder von Künstlern zu Rate gezogen um darzustellen, inwiefern das Bild als autonome Erkenntniseinrichtung durch Anschauung existent ist. Bei Beuys und Kosuth handelt es sich um ein „Schriftbild“, welches als eine Verkürzung von gedachtem und materiellem Bild zu sehen ist. Die Schrift im Bild ist dabei immer von der gleichen Substanz wie das Gemalte, Gezeichnete oder Fotografierte. Sie richtet sich nach dem Medium, welches das Bild konstituiert. Ist die Schrift gemalt, so ist sie Malerei als auch Schrift, ist sie fotografiert, so ist sie Fotografie und gleichzeitig Schrift (Das Gemalte ist stets eine Malerei und nicht ein Stuhl oder eine Landschaft). Selbstverständlich bestehen Schriftbilder ebenfalls aus einem faktischen Stoff, obwohl sie sich stärker an das nichtgegenständliche virtuelle Bild anlehnen. Schrift ist direkter zu veräußern als ein Bild. Das Schreiben ist die gesellschaftlich anerkannte Kulturtechnik, die jedermann zum alltäglichen Gebrauch zur Verfügung steht. Werden Bilder als Erkenntnismittel angeboten, so entsteht vordergründig der Eindruck diese könnten in ihrer Oberflächlichkeit keinen exakten Erkenntnisgegenstand liefern. Daß die bildende Kunst nun schon seit Jahrtausenden eben diesen Beweis angetreten hat, wichtige Orientierungshilfen ausschließlich durch Bilder zu liefern, habe ich durch McCollum, Velázquez und Magritte begonnen darzulegen (weitere werden folgen). In diesem Abschnitt soll nun ein wichtiges Grenzgebiet der Vermittlung durch Bilder aufgezeigt werden. Durch die Methode eines medialen Übergriffs von Schrift und Bild haben einige Künstler - in den hier aufgeführten Beispielen ausschließlich Maler - Anschauungsbeispiele geliefert, worin Bilder als didaktische Vermittlungsform gewählt werden. Dadurch wird die Unverzichtbarkeit des Bildes als Erkenntnismittel gefordert. Da es sich um professionelle Bilderproduzenten handelt, ist diese auch gewährleistet. Eine Gemeinsamkeit von dreien der vier aufgeführten Positionen ist die nahe formale Verwandtschaft der didaktischen Bilder zu dem jeweiligen künstlerischen Ausdruck. Der vierte Maler weist allerdings die genaue Gegenteiligkeit in seinen didaktisch ironischen Ausführungen zu seinem künstlerischen Werk auf.

Neben der malerisch Auseinandersetzung haben viele Künstler ein illustratives Programm entwickelt, um sich über ihre Position innerhalb der Gesellschaft im klaren zu sein, oder um die Gesellschaft in ihre spezifische Problematik miteinzubeziehen. In der Mitte des 18. Jahrhunderts, einer Zeit des Übergangs und des

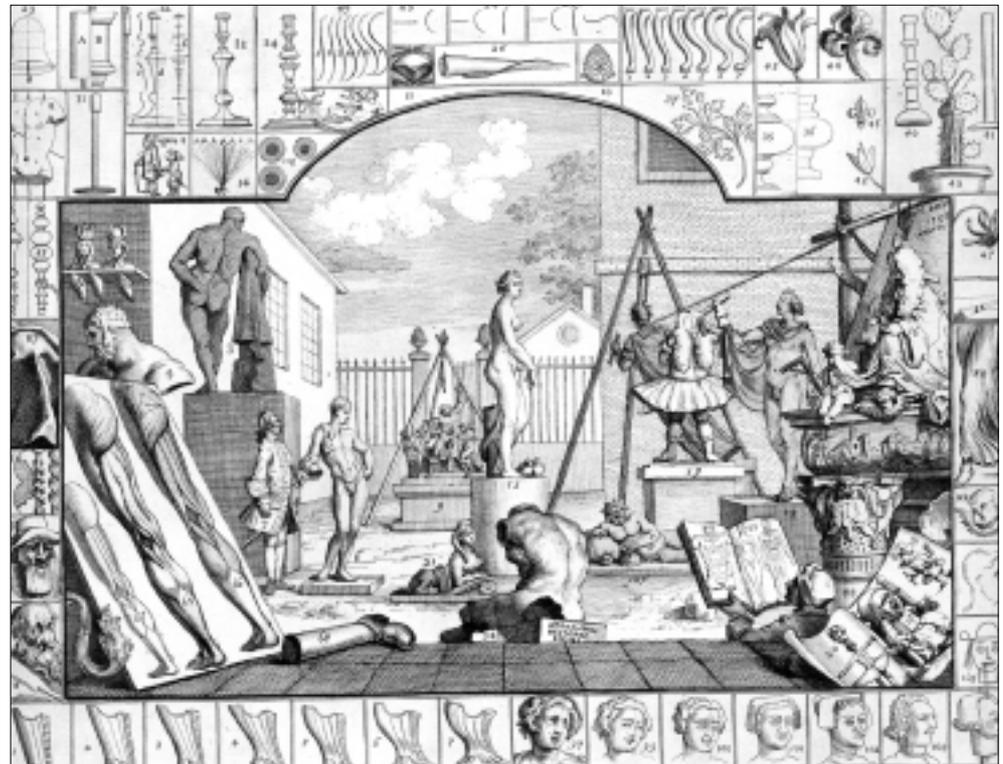


Abbildung 21: The „Analysis of the Beauty 1“



Abbildung 22: The „Analysis of the Beauty 2“

Umbruchs, fertigte William Hogarth seine theoretische Schrift „The Analysis of Beauty“ und versah sie mit zwei Kupferstichen, die in ihrem Aufbau an unsere heutigen Menues der Computer erinnern. Um einen größeren Mittelteil sind viele kleine Kästen (Hyperpictures) gruppiert, die Einzelproblematiken aus dem Zentrum in Abfolgen schildern und verdeutlichen. Es handelt sich hierbei um eine thematische Analyse von Gestaltungsmitteln in der Bildenden Kunst. Beim ersten Blatt werden Aspekte des klassischen Formenrepertoires aus Antike und Renaissance, beim zweiten werden hauptsächlich physiognomische Probleme und das Verhalten einer tanzenden Gesellschaft, aufgeführt. Hogarth war als Maler und Stecher schon in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts durch seine satirisch-moralischen Themen bekannt geworden. Es gelang ihm, die Satire in der konventionellen Malerei zu etablieren und durch Stiche in hohen Auflagen weit zu verbreiten. An der Schwelle des Barocks zur Aufklärung stehend, begann die Gesellschaft sich selbst zu parodieren, um die allgemein oktroyierte Sichtweise durch eine individuelle zu ersetzen. Die Kunstinstitutionen waren Hogarth auf der einen Seite ein Greuel, auf der anderen Seite aber respektierte er die Erkenntnisse der Vergangenheit zu einer Zeit, in der das Geschichtsbewußtsein auf eine neue Art und Weise erschlossen wurde. Viele Zeitgenossen Hogarth meinten, daß man seine Bilder lesen müsse. Dies verdeutlicht sein lebenslangen Kampf als Maler der Satire genauso anerkannt zu werden, wie Satiriker es im Literarischen längst schon waren. Die meiste Hochachtung erhielt er auch dann von den Dichtern, welches von dem eigentlichen Maler Hogarth wieder ablenkte.<sup>109</sup> Die Ikone der Hogarthschen Weltsicht ist die Linie der Schönheit, eine schlangenartige dreidimensional gewundene Linie. Mit dieser gezeichneten Form wird erkenntlich, daß ein Schritt aus dem mechanisch vermessenen und mathematisch geleiteten Zeitalter heraus getätigt wird. In seinen beiden Blättern der Analyse der Schönheit stellt Hogarth Metamorphosen des Schönen zum Häßlichen oder von einer Gestalt in eine andere dar. Er beschäftigte sich mit Form und Funktion eines Tischbeines oder eines Damenkorsetts sowie mit allgemeinen Problemen der Malerei, wie dem Faltenwurf, der Strichführung oder Farbgebung. Hogarth Linie ist eine reduzierte Gestaltung, die letztendlich auf seiner Erfindung eines stenografischen Erinne-

---

<sup>109</sup> Burke, Hogarth - das grafische Werk, S.8.



Abbildung 23: Hogarth „Line of Beauty“ unten rechts auf der Palette

nungssysteme beruht. Er greift ebenfalls auf Cicero, diesmal auf dessen mnemotechnische Beschreibungen für ein Formenrepertoire, zurück, welches er sich im Laufe der Zeit antrainierte, um effizienter zu detaillierteren Ergebnissen zu gelangen.<sup>110</sup> In einer Metamorphose eines, von ihm gestalteten Gesichtes, fühlt man sich an Portraits von Picasso oder Schlemmer erinnert. Und das obwohl die modernen Interpretationen des menschlichen Anlitz

---

<sup>110</sup> Burke, Hogarth - das grafische Werk, S.15.

erst über 150 Jahre später geschaffen wurden. In den Schautafeln führt Hogarth den Rezipienten zu einer individuellen Sichtweise hin, die am Sichersten mit bildsprachlichen Mittel darzulegen ist. Eben wegen des Dogmatismus der akademischen Institutionen, die in ihrer Pragmatik der Sprache am ehesten verpflichtet sind, wählt er die Bebilderung. In dem dazugehörigen Text werden diese Erkenntnisse deutlich unterstützt, da er auf die Tafeln verweist und keinerlei maßgebliche Gestaltungsdiktate vorgibt. Hogarth schafft durch die Verwendung von Bildern eine effektive Intention der Vermittlung von Gestaltungszusammenhängen. Das ist schon seit längerem bekannt, wenn man an die Traktate eines Leonardos denkt. Neu ist hier die Zusammenfassung der Erkenntnisse unter einem übergeordneten Logo „The line of beauty“. In einer Malerei von 1745 stellt Hogarth neben seinem Selbstportrait im Spiegel, der auf einigen Büchern steht, und seinem Hund eben diese Linie als sphärische Erscheinung auf einer Malpalette dar.<sup>111</sup> Dieses Gemälde entstand vor der Niederlegung der schriftlichen Analyse. Hogarth hatte die Linie also schon viel früher für sich als bildliches Element verinnerlicht. Mit den beiden mit Details versehenen Kupferstichen als Illustration zu seiner sprachlichen Analyse verfolgt er dann erst die bildliche Vervollkommnung seiner Gedanken. Wohlweislich ist ihm bewußt, daß die Gestaltungsgrundlagen, die er als Elemente der Schönheit vorgibt, am besten bildsprachlich zu kommunizieren sind. Ist es in der Renaissanceliteratur die mathematische Konstruktion des Bildaufbaus, welcher durch Grafiken verdeutlicht wird, so ist es hier der abstrakte Begriff der Schönheit. Wie sollte man einen auf alle äußeren Dinge anwendbaren Begriff von Schönheit als bildnerisches Element ausprägen? Dies gelingt Hogarth, indem er die Linie als einen Gegenstand auf seiner Palette, oberhalb einer Reihe von Farbtupfern positioniert (in der druckgrafischen Version). Er macht sie zu einem Werkzeug, obwohl sie keine Entsprechung in der Realität besitzt, das heißt, sie ist ein komplett abstrakter Gegenstand. „Ihre Kurve ist eben nicht nur eine grafische Linie. Indem Hogarth sie in der Stich-Version des Selbstportraits über einer Reihe von sieben schwarz-weißen Tupfern anbringt, macht er sie zum Symbol eines Prinzipes der Variation, das auch die Farben erfaßt.“<sup>112</sup> Die Linie ist somit die grafische Komponente, an

---

<sup>111</sup> Zur Deutung dieses Gemäldes siehe das Nachwort von Peter Bexte zu: Hogarth, Analyse der Schönheit.

<sup>112</sup> ebenda, S. 219.

der sich die Farben wie Perlen aufreihen. Dadurch entsteht ein Instrument zur Handhabung der malerischen Mittel von Zeichnung und Kolorit, welches als bildsprachliches Element autonom für die Anschauung funktioniert. Die Tatsache, daß Hogarth seine Kupferstiche der Analyse auch ohne den Text zum Kauf anbietet, macht deutlich, daß in ihnen alles Erkenntnishafte enthalten ist. Hogarth verlegte als umsichtiger Geschäftsmann seine Stiche selbst. Die ersten Auflagen 1723/24 erscheinen unter Zuhilfenahme von Zeitungsanzeigen, in denen er außerdem billige Kopien seiner Stiche anbietet.

In den Jahren zwischen 1913 und Mitte der zwanziger Jahre entwickelte Kasimir Malewitsch das Konzept des Suprematismus. Ende 1915 stellt er auf der „Futuristischen Bilderausstellung 0,10“ in Petrograd 39 suprematistische Bilder aus, darunter das „schwarze Quadrat“. Dazu liefert er einen Theoriekomplex, den er alleine in seinem Atelier fertigte, um die ersten Anhänger und Unterzeichner für sein „Suprematistisches Manifest“ zu gewinnen. Die neue Kunstrichtung Malewitschs lehnt jegliche mimetische Darstellung strikt ab. Sie postuliert die gegenstandslose Empfindung als kosmische Qualität. Angelpunkt dieser Bewegung sind das schwarze und das weiße Quadrat, die innerhalb des suprematistischen Formenkanons die extremste Position der Reduktionierung darstellen. Selbst wenn die Welt ihre Gegenstände des dreidimensionalen Raumes verliert, existiert die Kunst als geistige Verfassung im unendlichen Raum immer weiter. Diese radikale Position Malewitschs wirft Fragen und Verwunderung auf, wenn man sich das Frühwerk vor 1913 und sein Spätwerk nach 1928 anschaut. Beschäftigt sich der Maler in seinem Frühwerk mit dem breiten künstlerischen Spektrum von russischer Volkskunst über Symbolismus bis zum französischen Impressionismus, so steigert er sich in seinem Spätwerk in einen noch realistischeren Stil, der in renaissance-ähnlichen Dreiviertel-Portraits kurz vor seinem Tod 1933 gipfelt. Wieso malt er nach der extremen Abwendung von der Natur, die er sowohl malerisch als auch sprachlich als Dogma vertrat, in seinen letzten Lebensjahren wieder bäuerliche Portraits oder Szenen des russischen Alltags? Obwohl dies sicherlich mit den politischen Umständen des Sowjet-Regimes und dessen Regressionen gegen die Avantgarde

zusammenhängt, kann diese Frage hier nicht geklärt werden.<sup>113</sup> Als Malewitsch 1927 auf seiner einzigen Auslandsreise das Bauhaus in Dessau besucht wird, er in Deutschland durch seine Schrift „Die gegenstandslose Welt“, die in der Reihe ‘Bauhausbücher’ erschienen ist, sowie seine Einzelausstellung im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung bekannt. Seine Hoffnungen in Deutschland sind sehr hoch, da er sich am Bauhaus etablieren möchte. Er reist mit schwerem Gepäck: Neben Gemälden und Architekturmodellen hat er auch seine pädagogischen Tafeln dabei. Diese hier zu besprechen ist mein Anliegen, da es sich bei ihnen um eine explizite Darstellungsform bildsprachlicher Intention handelt.

Seit 1923 ist Kasimir Malewitsch Direktor am Museum für künstlerische Kultur in Petrograd, und dort eigens für die „formaltheoretische Abteilung“ tätig. Hier werden die Tafeln der Theorie des Ergänzungselements in der Malerei entwickelt. Da Malewitschs Hoffnungen auf Deutschland<sup>114</sup> sehr hoch waren, wurden die Beschriftungen der Tafeln in deutsch ausgeführt. Zusätzlich fügt man sehr klein geschriebene russische Notizen für den Vortragenden hinzu, da er kein Deutsch konnte. Ansonsten setzten sich die 22 Tafeln, die jetzt im Besitz des Stedelijk Museums Amsterdam (17 Tafeln) sowie des Museum of Modern Art in New York (5 Tafeln) sind, aus typografischen, grafischen und bildnerischen Elementen zusammen. Die Tafeln wurden in einer gewissen Art und Weise angeordnet, die Malewitsch in einer Aufzeichnung skizzierte. Es gibt drei Gruppen mit den Tafeln 1 bis 8, 9 bis 16 und 17 bis 22. Es fällt sofort ins Auge, daß deren Gestaltung ein klares, einheitliches Konzept vorangeht. Die Anordnung der grafischen Elemente, vorwiegend Kreise, Rechtecke, Linien und Farbskalen, der strikten Typografie, ausschließlich in Versalien mit höchstens zwei Schriftgrößen pro Tafel, sowie der Anordnung der ausgewählten Bildwerke, läßt darauf schließen, daß Malewitsch und seine Mitarbeiter am Petrograder Institut allgemeine gestalteri-

---

<sup>113</sup> Der Katalog der Kölner Malewitsch-Ausstellung 1995-1996 zeigt Beispiele der wieder-sprüchlichen Malerei Malewitschs zwischen 1903 und 1933.

<sup>114</sup> Diese Hoffnung wird enttäuscht, da das Konzept der Bauhäusler sich grundsätzlich von dem des Suprematismus unterschied. „Im November 1926 war das Staatliche Institut für künstlerische Kultur (GINChUK), an dem Malewitsch Direktor war, geschlossen worden, und im Sommer desselben Jahres hatte man die Veröffentlichung der Schrift ‘Theorie des Ergänzungselementes in der Malerei’ verhindert. Malewitsch hoffte, in Deutschland ein neues Betätigungsfeld zu finden oder zumindest durch eine breite künstlerische und moralische Unterstützung gestärkt zu werden“ Malewitsch - Werk und Wirkung, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln, darin: Evelyn Weiss, S. 33 ff.

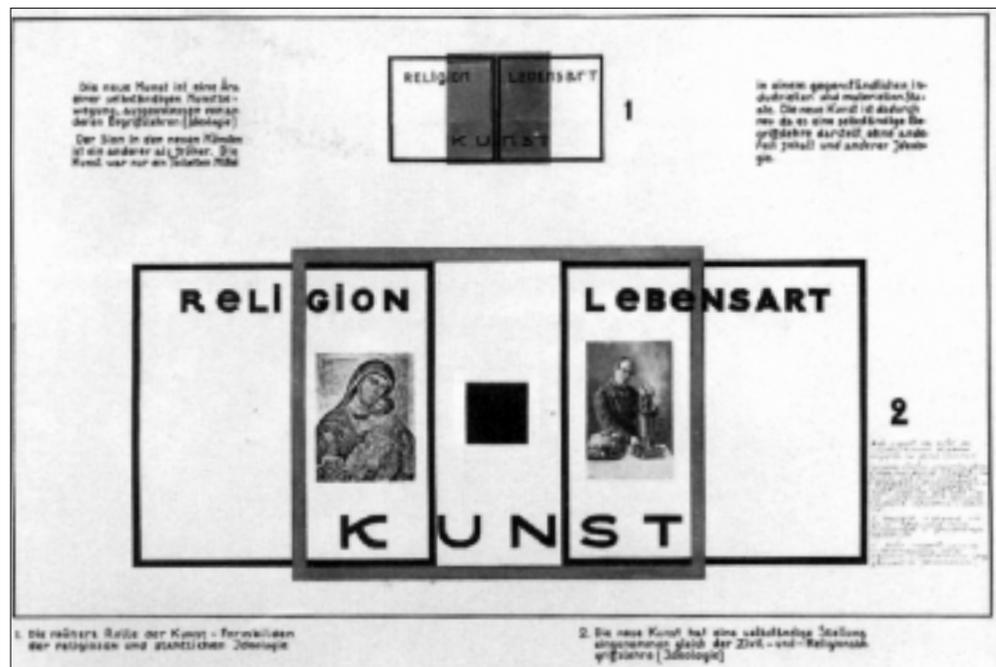


Abbildung 24: Tafel 9

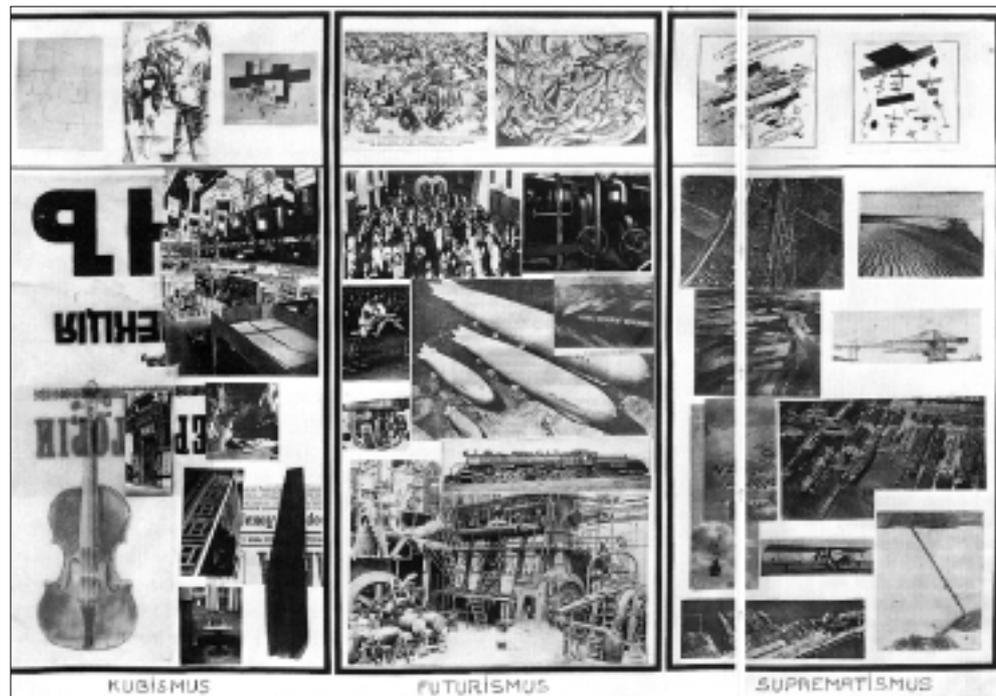


Abbildung 25: Tafel 16

sche Qualitäten auch in ihre didaktische Arbeit einfließen ließen. Die Tafeln zeugen von einer bildnerischen Qualität, die auf hohem Designniveau, wie wir heute sagen würden, die Intention des suprematistischen Konzeptes transformiert.<sup>115</sup> Die Botschaft der Tafeln soll, alternativ zu den herkömmlichen Erklärungsversu-

<sup>115</sup> Über den ästhetischen Gehalt der Tafeln der zweiten Gruppe: „When all charts have been introduced and are hanging on the rear wall, they form a fascinated total picture“ Kazimir Malevich, Ausstellungskatalog Leningrad, Moscow, Amsterdam, darin: Linda Boersma, S. 215.

chen der traditionell sprachlichen Untersuchungsverfahren über Malerei, das vermitteln, was Malewitsch das Ergänzungselement nennt. Er legt hier unter der Prämisse „Weltempfang“ dar, daß es in der Entwicklung der Malerei der Moderne formale Konstanten gibt, die in einer normativen Kunstwissenschaft als kreative Struktur des modernen Malers herauskristallisiert werden kann.

<sup>116</sup> Die Tafeln werfen einige Probleme hinsichtlich ihrer konkreten Deutung und Absicht auf, da sämtliche Vorlesungen, die sie begleiten sollten sowie Instruktionen und Notizen Malewitschs verloren gingen. Trotzdem läßt sich einiges an Intention dieser Tafeln ablesen.

Die erste Gruppe (1-8) veranschaulicht das Ergänzungselement in bezug auf Stilphasen der modernen Kunst. Zum Beispiel weist der Kubismus für Malewitsch eine halbmondförmige übergeordnete Form von geraden und gebogenen Linien auf, welche die essentielle Absicht des Künstlers innerhalb eines bestimmten kulturellen Umfeldes als Konstante zeigt. Ebenso behandelt er die farblichen Zusammenhänge. Das eben beschriebene Ergänzungselement des Kubismus sowie die Farbskalen des Kubismus werden in modifizierter Form den Bildwerken zugeordnet, um auf diesem Wege ein übergeordneten Zeichenkomplex zu erhalten. Anhand dieses grafischen Gefüges ist die Entwicklung der Malerei der Moderne abzulesen. Tafel 5 berichtet: „Der Entwicklungsgrad des Ergänzungselements gibt die Möglichkeit, jedes Malereisystem zu klassifizieren.“ Auf diese Weise kommen unübliche Klassifizierungen für die Malerei zustande - was jedoch dazu führt, daß dem Betrachter malereiimmanente Inhalte und Entwicklungen vor Auge geführt werden.

Die zweite Gruppe (9-16) läßt sich nicht ausschließlich in linearer Folge betrachten, sondern es können verschiedene Wege innerhalb dieses Komplexes geknüpft werden. So sind die Tafeln 9,11 und 13 sowie die Tafeln 10 und 14 jeweils von ähnlicher Gestalt. Tafel 9 zeigt zwei Komplexe ideologischer Kunstvereinbarung, nämlich die Religion und den Staat, welche an ihren Berührungspunkten die einzig wahre formale Manifestation, das Logo des Suprematismus, das schwarze Quadrat, aufweist. Bei den letzten

---

<sup>116</sup> „According to Malevich, the truly creativ artist can only experience the world through a purely creativ structure. In other words, the world acquires form through the artist's personal prism. By dint of careful formal analysis, the additional element - the ‚moment‘ of creativ decision embodied in a painting - can be derived from the work. The conclusion to be drawn from the charts is that all paintings from the same phase of painterly development possess the same additional element.“ Kazimir Malevich, Ausstellungskatalog Leningrad, Moscow, Amsterdam, darin: Linda Boersma, S. 206.

6 Tafeln (17-22) überwiegt die Schrift als Darstellungsmittel. Das mag daran liegen, daß Malewitsch hier seine neue Lehrmethode vorstellt. Bei den vorhergehenden Tafeln überwiegt jedoch eindeutig der bildsprachliche Anteil. Besonders interessant sind dabei die Tafeln 9, 11 und 13, die das schwarze Quadrat als Superzeichen in ihrem Zentrum tragen. Mit „Relation zwischen malerischer Wahrnehmung und der Umgebung des Künstlers (in Kubismus, Futurismus und Suprematismus)“ ist Tafel 16 betitelt. Sie besteht aus drei hochformatigen rechteckigen Rahmen, die mit Abbildungen von Malereien sowie mit Fotos mit den Themen Industrie, Technik, Kultur und Natur versehen sind. Unter dem ersten rechteckigen Rahmen steht der Begriff „Kubismus“ unter dem zweiten „Futurismus“ und unter dem dritten „Suprematismus“. Die Abteilung Kubismus ist ausgefüllt mit 3 kubistischen Bildern, worunter sich Fotos einer Geige, eines Geigenbauers, einer Weltausstellung, verschiedenen russischen Typografieelemente, einer Caféhauseinrichtung und anderes befinden. In der zweiten futuristischen Abteilung sind unter zwei futuristischen Gemälden Fotos von Zeppelinen, Industriemaschinen, einer Dampflok, tanzender Paare sowie eines Hürdenläufers zu sehen. Die dritte Abteilung zeigt unter zwei suprematistischen Gemälden Fotos einer Schiffswerft, eines Flugzeuges, eines großen Kranes oder Förderturms und einige Luftaufnahmen mit Blick auf kulturelle Landschaften. Mit dieser Bildsprache will Malewitsch sicherlich das Ergebnis erzielen, das seiner Kunstauffassung Rechnung trägt. Malewitsch befindet sich im großen Kampf mit Eklektizismus und den traditionellen Künsten. Die Situation in Rußland wird für ihn immer schwieriger. Die bildlichen Ausführungen seiner Tafeln sind jedoch eindeutige Positionen, die sich an ein internationales Publikum wenden. Dem Suprematismus werden hier eindeutig die Attribute der Loslösung von der irdischen Standfestigkeit, die Abschaffung der Werte der Statik und die Eroberung von neuen Räumen zugeordnet. Diese utopischen Visionen, die den Zerfall aller damaligen Werte zur Folge hatte, drückt Malewitsch in der Unverfänglichkeit einer Bildsprache aus, die seiner suprematistischen Kunst sehr nahesteht. Malewitsch nimmt die Konzepte von „Cyberspace und Artificial Life“<sup>117</sup> unserer heutigen Informationsgesellschaft als utopischen Weltentwurf vorweg. Die Art und Weise, wie er mit seiner For-

---

<sup>117</sup> Simmen, Kasimir Malewitsch - Das schwarze Quadrat, S. 77 ff.

mensprache und seiner Bilderhängung bei Ausstellungen umgeht, setzt sich nicht nur in seinem Sterbezimmer fort, sondern drückt sich in der Bebilderung seiner didaktischen Konzepte deckungsgleich aus. Malewitsch wendet das ausgeklügelte bildsprachliche System seiner radikalen Kunst auf seine internationale Vermittlungsarbeit an.

Was Malewitsch nicht gelingt, nämlich seine Lehre an einer etablierten Avantgarde Schule unterzubringen und sich damit in sicheren Händen vor seinem heimatlichen Nationalstaat zu wissen, ist für Paul Klee längst zur Realität geworden. Im Bauhaus wird in den 20er Jahren die bildnerische Farb- und Formlehre entscheidend geprägt, so daß ein Grundstock der Ausbildung für Künstler erstmalig abseits von konventioneller Akademielehre existent wird. Durch eine besondere Art und Weise der Vermittlung des künstlerischen Handwerkspotentials bietet Klee seine Kunstlehre an. Einen Teil der Manuskripte, die Klee's Lektionen der Semester Winter 1921/22 bis Winter 1922/23 umfassen sind die „Beiträge zur bildnerischen Formlehre“. Diese werden erstmals 1956 von Jürg Spiller im Rahmen der Edition „Paul Klee. Form- und Gestaltungslehre“ herausgegeben. Klee stützt sich während seiner Zeit am Bauhaus in den 20er Jahren maßgeblich auf diese Manuskripte.<sup>118</sup>

Paul Klee ist während der langen Beschäftigung mit der bildnerischen Gestaltung immer hin und her gerissen zwischen der künstlerischen und der pädagogischen Vermittlung seiner Intentionen. Am Anfang bewohnt er ein Atelier in Weimar, wo sein Gedanke gefestigt wird, die Kunst und deren Vermittlung parallel auszuüben und dazwischen weder zeitlich noch formell zu trennen. So erwächst eine Formlehre, die in ihrer Realisation starke Affinitäten mit dem künstlerischen Werk Klees aufweist. Der so oft angefügte Begriff „theoretischer Unterricht“ ist hier extrem irreführend, da Klee seine Aufzeichnungen mit ausführlichen Illustrationen versieht. Als Band 2 der „Bauhausbücher“ erscheint 1925 eine Sammlung von Fragmenten mit dem Titel: „Pädagogisches Skizzenbuch“, in dem Klee erneut sprachliche und bildsprachliche Positionen vereint. „Klee vermied es, wie es in neuerer Zeit oft unbedacht geschieht, von bildnerischer Gram-

<sup>118</sup> Im Kapitel 5.5.8, „Klees Pädagogischer Nachlaß“ der Bauhaus Pädagogik von Rainer K. Wick, wird die verzweigte Geschichte der Publikation der Manuskripte von Paul Klee dargestellt. Wick, Rainer K.. Bauhaus Pädagogik, S. 260f.

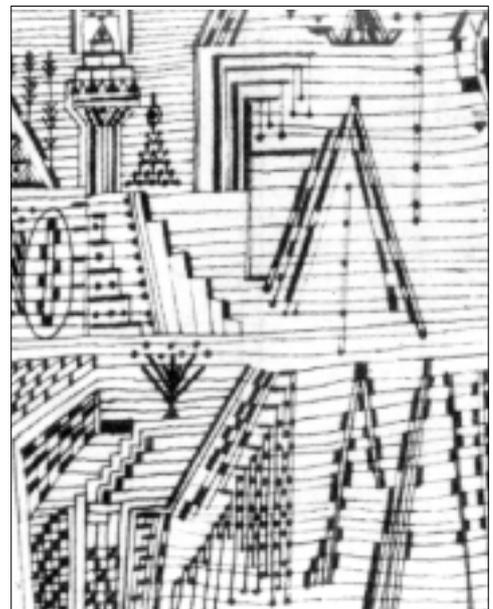
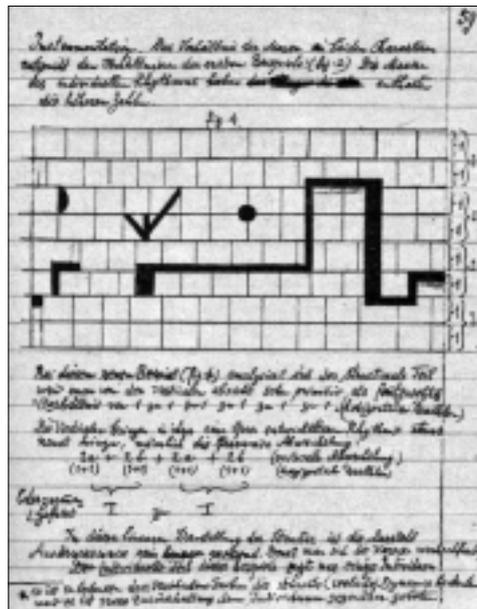


Abbildung 26 und 27  
S. 59 aus Klees Kunstlehre und die Tuschzeichnung „Beride“

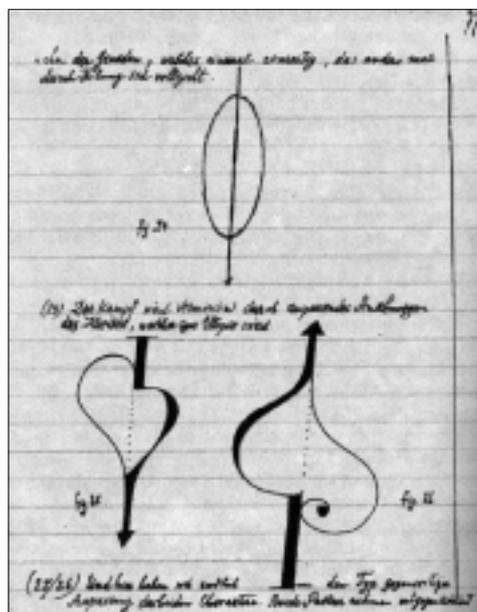


Abbildung 28 und 29  
S. 77 aus Klees Kunstlehre und die Ölmalerei „Gefährliches“.

matik zu sprechen, denn er wußte nur zu gut, daß es in der bildenden Kunst keine der Wortsprache vergleichbare Wissenschaft vom Bau einer Sprache und dementsprechend festgeschriebene Regeln gibt und jemals geben würde.“<sup>119</sup> Klee weiß, daß es der modernen Kunst nur unter äußerst schwierigen Umständen möglich ist, mit einem didaktischen Regelwerk umzugehen. Er weiß auch, daß es eben gerade die Bestimmung der Moderne war, keinerlei allumfassende Programmatik anzuerkennen, um jeweils von der Gefühlslage des Individuums ausgehend, einen ständig

<sup>119</sup> Paul Klee, Kunstlehre, darin: Günther Regel, Der Maler und Kunsttheoretiker Paul Klee als Lehrer, S. 329

als Kunst anzuzweifelnden Form- und Farbkanon zu konstituieren. Das Ergebnis der Kleeschen Kunstlehre als Kombination aus Sprache und Bild stellt eine völlig eigene Qualität für den Rezipienten dar. Sicherlich werden in Lehrbüchern immer schon Illustrationen zur Veranschaulichung der Sachverhalte dargeboten, jedoch ist völlig neu, daß die Bildkomponenten ausschließlich ihrem eigenen Sinn und Zweck dienlich sind. Dies hat weitreichende Folgen für die allgemeine Auffassung der Wirkung des Sichtbaren. Die Wahrnehmungspsychologie der 60er Jahre, insbesondere die Rudolf Arnheims, führt zahlreiche Beispiele auf, inwiefern die Kleeschen Anschauungsbeispiele geeignet sind, Rückschlüsse auf die Differenz zwischen Wahrnehmung und dem menschlichen Geist zulassen.<sup>120</sup> Paul Klee wendet, ähnlich wie Malewitsch, seine Ästhetik, die er in seinem zeichnerischen und malerischen Werk ausbildet, auf die didaktische Lehre an. Seine Vorträge hat Klee in ein liniertes Heft geschrieben und gezeichnet. Bei den Zeichnungen handelt es sich um elementare Linien, einfache Diagramme, räumliche Perspektivzeichnungen oder ornamentale Figuren. Diese sind ebenso von einer lyrischen Leichtigkeit wie seine bekannten künstlerischen Arbeiten. Die Erkenntnis seiner Kunstlehre geht primär von den Zeichnungen aus. Diese sind in ihrem informativen Charakter eindeutig als Illustrationen zu lesen. Nebenher ist es aber von Bedeutung, daß Klee darüberhinaus den Zeichnungen eine ästhetische Funktion impliziert. Diese ergibt sich durch den unverwechselbaren bildsprachlichen Charakter, der sich in der freien Linienführung, den Hell-Dunkel-Verteilungen und der markanten Strichführung ausdrückt.

Die Gemeinsamkeiten der künstlerischen Extrempositionen Malewitschs und Klees sind als Bestandteil ihrer Vermittlungsarbeit durch bildsprachliche Mittel zu sehen. Bei Ad Reinhardt ist dies auch der Fall. Er wendet sich aber nicht an ein auszubildendes Publikum, sondern an die kunstinteressierte amerikanische Öffentlichkeit. Seine zynischen Satiren sind eher mit Hogarths Gesellschaftskritik als mit den Vermittlungsprogrammen der Kunst-Lehren zu vergleichen. Um so bemerkenswerter ist hier die Tatsache, wie extrem sich das illustrative von dem malerischen Werk bei Reinhardt unterscheidet. Das Werk von Ad Reinhardt

---

<sup>120</sup> Arnheim, Anschauliches Denken, S. 287.





Abbildung 31

gehören besonders die beiden Karikaturen: „How to look at Modern Art in America“ von 1946 bzw. 1961.<sup>122</sup> Hier entdeckt man sofort die Parallele zu William Hogarth, da in ähnlicher Art und Weise dem bestehenden Kunstbetrieb ein Spiegel vorgehalten wird. Auf den beiden Zeichnungen (teilweise wird die von Reinhardt oft miteinbezogene Collagetechnik benutzt) ist jeweils der gleiche Baum mit weitverzweigtem Ast- und Blätterwerk zu sehen, dessen Wurzeln in die Erde eines Maisackers reichen. Jedes Blatt sowie die Wurzeln, der Stamm und die Maiskolben auf dem Acker sind mit Namen versehen. Dazu kommen noch verschiedene Accessoires, wie Gewichte, Vögel, Fische, Flaschen, Bilderrah-

men, uvm. Diese Dinge tragen jeweils Namen von Stilrichtungen der Kunst oder Phänomenen der Wirtschaftspolitik. Die größte Unterschied des Baumes von 1961 zu dem von 1946 ist die Tatsache, daß die Hälfte des Ast- und Blätterwerkes abgebrochen und nicht mehr auf der Illustration zu sehen ist. Der Teil des Baumes, der noch existiert, ist die rechte Sparte der „pure illustrativ pictures“ mit den Künstlerpersönlichkeiten Levine, Dubuffet, Kline, Still, Motherwell, etc. gewidmet, auf dem linken Teil, der verschwunden ist, waren die Vertreter des „pure abstract paintings“, wie Albers, Moholy-Nagy, Rothko, DeKooning, etc. versammelt. Der Stamm des Baumes von 1946 hat neben den drei groß geschriebenen Namen Braque, Matisse, Picasso eine Skala mit dem extrem zur rechten Seite gehörenden Mondrian bis zum extrem zur linken gehörenden Grosz und vielen Zwischenstufen. Die Wurzeln haben die Aufschrift: Cézanne, Seurat, Gauguin, Van Gogh, die Erde hat die Inschriften: Japanese Prints, Children's works, Greek Art, uvm. Die Äste des rechten Baumarmes werden extrem von Gewichten zu Boden gerissen, so daß der Ast schon eine große Bruchstelle aufweist. Auf den Gewichten sind Begriffe wie: Subject Matter, Mexican Art Influence, Still-Life, Landscape, Business etc. zu lesen. Das Maisfeld mit dessen Früchten, auf das sich der Ast zubewegt ist mit: Pepsi-Cola, Lucky Strike, Pin-Ups, etc. und diversen Galeristen beschriftet. Man kann an dieser Stelle nicht sämtliche ironische Pikanterie der Illustration aufzählen, dies würde Seiten füllen, es ist aber offenkundig, daß Reinhardt neben dem bloßen Witz einen hintergründigen Bildinhalt schafft, der neben den sprachlichen Komponenten, eine komplexe illustrative Bildsprache enthält.<sup>123</sup> Beachtlich ist ebenfalls, daß Reinhardt über eine so lange Zeitspanne von 15 Jahren sein bildnerisches Formenrepertoire erhält und es trotzdem schafft, in einfachen Detailveränderungen neue Sinnzusammenhänge herzustellen. Dies wird besonders deutlich an Reinhardts berühmtester Zeichnung, welche in die Baumzeichnung mit inte-

<sup>123</sup> Neben vielen weiteren Zusammenhängen ist interessant, daß einige Künstler während der Jahre anscheinend in das andere Lager gewechselt sind, da sie 1961 auf der anderen Seite von 'Abstraktion' und 'sozialem Surrealismus' erscheinen. Nur Matta hängt als fliegendes Blatt zwischen den Baumteilen. Ebenfalls erhebt Reinhardt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da er dem Betrachter freie Blätter zum ausfüllen eventuell vergessener Künstler anbietet. Der Boden des Ackers ist bestückt mit Mais, der alten indianischen Kulturpflanze, sowie den amerikanischen Westernplattitüden: einsame Farm, Wagenrad und Kuhschädel. Ebenso erwähnenswert ist, daß die größeren Inschriften des Stammes beim 1961er Baum ausgetauscht sind: Poussin, Schwitters, Rubens - also wechselt die negative Entwicklung der bildenden Kunst von den Vätern des Kubismus und der freien Farbe zu den Vätern des Barocks und der Anti-Kunst.

griert ist (links am Stamm): Seine Karikatur von Rezipient und Tafelbild, in der das Tafelbild die Frage des Rezipienten, was es denn repräsentiere, mit der Antwort quittiert, was der Rezipient den repräsentiert. In dieser Zeichnung von 1946 ist auf dem abstrakten Tafelbild ein Liniengewirr erkenntlich, in dem von 1961 eine Dollarnote (darunter die Inschrift „Money talks“!) Schließlich bleibt noch zu deuten, was Reinhardt mit dem Baummotiv bezweckt. Als extremste abstrakte Position auf dem Baumstamm ist Mondrian ausgewiesen. Bekanntlich entwickelte dieser sein abstraktes Raster aus dem Baummotiv. Reinhardt bezieht sich immer auf die Auswirkung und den Stand, den die bildende Kunst im amerikanischen Gesellschaftskontext ergibt: Ob es die europäischen Wurzeln oder der komplette Wegfall der Abteilung mit der reinen Abstraktion sind, die ja Reinhardts eigentliches Sujet darstellen. Wieso gelangt ein Maler, der sich mit der elementarsten Zusammensetzung von Malerei beschäftigt, zu einer comichaften Bildsprache? Aus reinem Provokationszwang oder aufgrund seiner früheren Beschäftigung als Karikaturist? Dies ist wohl nicht vollständig zu klären, jedoch ist die triviale Ausdrucksweise der Illustrationen ein deutlicher Verweis auf die Situation von bildender Kunst und deren Rezeption. Wie kann Reinhardt seine kritische Haltung durch künstlerische Mittel ausdrücken, wenn er sich mit seinen schwarzen Bildern von der Malerei verabschiedet? Der Widerspruch innerhalb Reinhardts Dogmatismus für die Strenge der wahren Malerei und seiner emotionalen Haltung bezüglich der inkompetenten Öffentlichkeit ist als apodiktische Programmatik zu verstehen. Das Problem des Wirklichkeitentzuges der Malerei ist sozusagen erwachsen aus der mimetischen Malerei bis hin zu dem von Reinhardt propagierten letzten Bild. Da die Malerei es aber von vornherein nicht geschafft hat, einen verbindlichen Wirklichkeitsbezug aufzubauen, muß die perfekte Abstraktion als vollkommenes Nichts, deren unumstößlicher Endpunkt sein.<sup>124</sup> Durch die beiden Zustände der Malereibäume zu verschiedenen Zeitpunkten realisiert Reinhardt ein Resümee der zeitgenössischen Kunstproduktion durch die Bild-

<sup>124</sup> „Der Standpunkt des Endes der Malerei ist der einer Beendigung der Geschichte der Modernen die sofort mit dem Problem zu kämpfen hat, daß sich eine Nachgeschichte (meist als Postmoderne) anschließt. Ad Reinhardt hatte für sich den Fortlauf der Zeit in der Bewegung der Repetition des Endes eingefangen, was dadurch noch näherliegender wurde, daß dieses Ende zugleich die Freilegung des Wesens der Malerei war, also auch eine nachträgliche Rückkehr an den Ursprung der Malerei; die nicht zyklische, sondern aporetische Identität von Ursprung und Ende bildet eine widersprüchliche Figur (...)“ Kunstforum International 131, darin: Johannes Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei.

sprache der Karikatur. Würde Reinhardt die Malerei oder das Foto wählen, so wie es noch die hier aufgeführten Vorgänger taten, würde er diesen einen kommunikativen Wert beimessen, den er schon immer bestritten hat. So sucht sich Reinhardt als ausgewiesener Künstler und Maler ein Medium, daß in seiner ganzen Banalität für die Abwertung des amerikanischen Kunstbetriebs steht. Das Bedeutsamste an Reinhardts Zeichnungen ist die Art und Weise der formellen Beschaffenheit und deren mediale Verbreitung, nämlich die Zeitung. Das Comic, die Karikatur und die satirische Collage drücken in ihrer medialen Beschaffenheit eine oberflächliche Alltäglichkeit aus, die für den Rezipienten offensichtlich ist. Bilder wie diese erscheinen in Zeitungen und Magazinen, die in der Regel nicht aufgehoben werden; ganz im Gegensatz zum materiellen autorenebundenen Bild, welches seinen Anspruch als Rarität stets in sich trägt. Reinhardts Konsequenz seiner malerischen Position vervollständigt sich in der Hinwendung zur Illustration. Er überläßt der Malerei und dem raren Bild vollständig die Extremposition jegliche inhaltliche Aussage zu verweigern. Selbst die Aussage des Protestes, die die abstrakte Malerei anfänglich bei der Öffentlichkeit erregte, verschwindet. Wenn Reinhardt protestieren will, dann nicht mit seiner Malerei, sondern durch ein viel effektiveres bildsprachliches Medium.

## Unzählig reproduzierte Nostalgien



### II.2.3 Das gewesene Bild

Die Palette des Kommunikationsmedium Bild wird seit dem 19. Jahrhundert entscheidend erweitert. Die Erfindung von lichtempfindlichen Chemikalien (1727 von Johann Heinrich Schulze anhand einer Flasche mit Kalkpulver und einer Schablone erfolgreich ausprobiert), sowie die Haltbarmachung des belichteten Zustandes auf einem materiellen Träger ist die eine Seite, die Aufnahmeapparaturen (von der camera obscura, die schon im frühen Mittelalter erwähnt, und 1544 durch Reiner Gemma-Frisius zum erstenmal gezeichnet wurde, abgeleitet) mit ihren anfänglich extrem langen Verschlusszeiten, ist die Problematik der mechanischen Seite. Die Zusammenführung und die Lösung dieser beiden Fragen führen zum ersten technischen Bild (1826 belichtet Niépce (1765-1833) die Aussicht aus seinem Arbeitszimmer 8 Stunden lang und erhält die erste haltbare Fotografie). Im Prinzip handelt es sich bei einer Kamera um ein Behältnis für lichtempfindliches Material, was durch eine mehr oder weniger große Öffnung kürzer oder länger belichtet wird. Das bedeutet, daß der Anteil der manuellen Fertigung im Hinblick auf die Komplexität des Bildes verschwindend klein ist, im Gegensatz zu Grafik oder Malerei. Die Technik der Bildproduktion steht bei dem Medium Fotografie eher im Vordergrund als bei der Malerei. Seit der Einführung von Öl als Bindemittel im Nordeuropa des frühen 15. Jahrhunderts spielen in der Malerei die Arbeitsmaterialien nur eine Nebenrolle. Bei der Fotografie sind dagegen die Bedingungen des Materials und Erkenntnisse in der Optik von herausragender Rolle. Die Fotografie wird in immer mehr Bereichen eingesetzt, je weiter sich die Technik entwickelt hat. Seit ihrer Patentierung 1839 war zunächst von Bedeutung, wie man es erreichen konnte, die entstandenen Bilder zu dublichieren. In den ersten 20 Jahren handelte es sich bei den Daguerreotypen um rare Bilder wie in der Malerei. Wie in der Malerei oder Grafik wird die Fotografie dann auch behandelt, da sich die Denkweise und damit die Produktion der Bildlichkeit der Welt erst noch entwickeln muß, inwiefern das neue Medium auch neue Inhalte besetzen kann.<sup>125</sup> Die Fotografie dient in ihren Anfängen unter anderem den

<sup>125</sup> „(...) die Photographie erzeugt in ihrem Anfangsstadium nichts weiter als eine Untergattung der Grafik. Er belegt dies mit interessanten Beispielen, unter anderen damit, daß Niépce immer in den Kategorien und Mitteln der Graphik gedacht und folgerichtig als Aufnahmematerial Stein-, Zinn- und Kupferplatten verwendet habe (...)“ Krauss, *Photografie als Medium*; S. 22; zitiert nach Wolfgang Kemp, *Foto-Essays zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, München, 1978.

Malern sich ihre Motive dauernd zu erhalten, um nicht in langen Sitzungen an Ort und Stelle verweilen zu müssen.<sup>126</sup> Die Malerei stand damals vor einem großen Existenzproblem, da alle glaubten, der neue Beruf des Fotografen mache sie überflüssig. Dabei wird die Fotografie zu einem wichtigen Hilfsmittel zur motivischen Zusammensetzung der Malerei.<sup>127</sup> Im Blick des Fotografen als Blick des Suchenden im Raume entsteht für die Malerei eine fremde Sichtweise, die sie aber erst später anwendet, indem sich die Maler das fotografische Auge dienstbar machen.<sup>128</sup> Bemerkenswert ist, daß sich die Fotografie im 19. Jahrhundert ausschließlich mit den Sujets der Malerei beschäftigt, und daß dadurch eine Art parallele Kunst durch ein anderes Medium entsteht. Es existieren normative Vorgaben zur Darstellung eines Portraits oder eines Figurenbildes. Hier lehnt sich die Fotografie an die Bildsprache an, die die Malerei ihr vorgelegt hat. Es ist deswegen nicht weiter verwunderlich, wenn man auf die Tatsache stößt, daß Nadar (1820-1910), einer der größten fotografischen Portraitisten des 19. Jahrhunderts, vor seiner Fotografentätigkeit Grafiker und vor allem Karikaturist war. „Keinesweg zufällig steht das Portrait im Mittelpunkt der frühen Photographie.“<sup>129</sup> Der Fotograf sucht mit dem Auge des Malers seine Motive mit dem technisch bedingten Resultat, daß dieser seine Ergebnisse dublizieren kann. Auf der einen Seite lehnt sich die Fotografie der Malerei an, auf der anderen führt diese die Fotografie zu den ersten Bildmotiven. Dies ist der Grund, warum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast alle Maler mit der Fotografie (und vorher die camera obscura) mehr oder weniger als Hilfsmittel umgehen.<sup>130</sup>

---

<sup>126</sup> Der Schotte David Octavius Hill fertigt in den 40er Jahren Fotos zur Vorbereitung seiner malerischen Motive an, bevor er Fotos erstmalig als eigenständige Bildnisse schuf. Besonders bekannt in diesem Zusammenhang ist seine Arbeit mit dem Fotograf Robert Adamson. Sie portraitierten 1843 470 Personen für ein Monumentalgemälde - zuerst wurden diese fotografiert, dann gemalt! Siehe dazu auch Krauss, *Photografie als Medium*, S. 49 und Billeter, *Malerei und Fotografie im Dialog*, S. 50,51 und S. 173.

<sup>127</sup> „Die Impressionisten nahmen den Kampf gegen den akademischen Raumillusionismus auf und propagierten die Zweidimensionalität der Bildfläche. Zu diesem Zweck lösten sie u.a. die Bildfläche in einzelne Punkte auf, um eine möglichst homogene Bildtextur zu schaffen. Sollten hier nicht auch Parallelen zur fotografischen Technik festzustellen sein, nämlich zum fotografischen Korn?“ Krauss, S. 38.

<sup>128</sup> Vilem Flusser beschreibt den fotografischen Blick als Akt, das zu Fotografierende so zu „bewegen“, wie es einer vorgegeben Intuition des Fotografen entspricht. „(...) der Mann mit dem Apparat bewegt sich nicht, um den besten Standort zum Fotografieren einer feststehenden Situation zu finden (obwohl er denken mag, daß er das tut). In Wirklichkeit sucht er nach einem Standort, der am besten seiner Intention entspricht, eine bewegliche Situation zu fixieren.“ Flusser, *Flusser-Reader*, S. 101 ff.

<sup>129</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk...*, S. 21.

Besonders für die Pleinair- und die Portraitmalerei wird die neue Technik als Vorlagen genutzt. Genauso werden Gestaltungselemente von der Fotografie adaptiert, die vormals der Malerei als Komponenten ihres Selbstverständnisses dienten. Dazu gehört zum Beispiel „weiteres Beiwerk, wie es in berühmten Gemälden vorkam und darum künstlerisch sein mußte. Zunächst war es die Sache mit dem Vorhang.“<sup>131</sup> Auch da zeigt sich wieder, daß neue Medien mit Mitteln bereits etablierten Medien zusammenarbeiten, solange das neue Medium im Bewußtsein seiner Anwender noch kein Selbstverständnis aufweist. Von Courbet und Degas über den Fotografiegegner Ingres bis in die Gegenwart zu Warhol und Richter läßt sich die Liste endlos weiterführen.<sup>132</sup> Es ist die steigende Zahl der professionellen und Amateurfotografen, die durch immer neuere billigere Materialien zum Experimentieren bewegt werden. Es sind die Maler die erkennen, daß die Kompetenz der Dokumentation nicht mehr in ihren Händen



Abbildung 32: Fotografie einer gestellten Verabschiedungsszene von 1890. Der Hintergrund ist gemalt. Die Haltung und der Stuhl imitieren eine Modellhaftigkeit, als würde für eine Malerei posiert.

---

<sup>130</sup> Krauss, S. 45 f.

<sup>131</sup> Benjamin, S. 54.

<sup>132</sup> Die Autoren Van Deren Coke und Aaron Scharf legten in den 60er Jahren eine vollständige Auflistung der Malerfotografen vor.

liegt. Das heißt, die medialen Unterschiede führen zu Entscheidungen, die wichtig für die Bildinhalte sind! Die Absicht der Verbreitung eines Portraitierten oder eines gesellschaftlichen Ereignisses kann vielmehr durch die Fotografie gewährleistet werden. Ist das Portrait des Malers fast ausschließlich für den Adel und später für das höhergestellte Bürgertum von Interesse, so entsteht nun eine Demokratisierung durch Bildermedien. „Die Portrait-Daguerreotypie war ein Massenartikel. Ateliers, die wie Pilze aus dem Boden wuchsen, machten täglich - wie Beaumont Newhall berichtet - zwischen 500 und 1000 Portraitaufnahmen.“

<sup>133</sup> Das Bildnis für den Alltag ist erfunden, indem die Schwelle der Reproduzierbarkeit des einst raren Bildes überschritten wird. „Hatte man vordem vielen vergeblichen Schwierigkeiten an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei - ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe (...).“ <sup>134</sup> Indem die Fotografie das Feld der Dokumentation übernommen hat werden zwei bildnerische Neuerungen aufgedeckt: Auf der einen Seite vereint die Malerei nunmehr Inhalt und Form, zum zweiten spaltet sich die Fotografie in die Bereiche der angewandten und der künstlerischen Fotografie, da jetzt die Künstler dieses Bildmedium mit all seinen Besonderheiten auch für sich vereinnahmen. Die Vereinigung von Inhalt und Form in der modernen Malerei bedeutet den Verzicht auf Vorbilder aus der Natur und eine Hinwendung zum abstrakten Bild. Dieses ist ein Resultat der medialen Umstände zur Jahrhundertwende und damit eine Revolution in der Kunst. Einschneidender wird allerdings der alltägliche Bilderkonsum beeinflusst. Es wird zum erstenmal möglich, Bilder in unbegrenzter Anzahl zu vervielfältigen und zu publizieren. Der Fotograf wird uneingeschränkt ermächtigt, den Anspruch auf ein bestimmtes Bild zu erlangen, da die Eigenheit der Fotografie darin besteht, einen Augenblick zu bezeugen, der irgendwann einmal so gewesen sein muß. Darin liegt der Ursprung, daß bei einigen Völkern das Fotografieren mit dem Diebstahl der Seele gleichgesetzt wird. „Das fotografische Auge bemächtigt sich des anderen auch, indem es dessen Zeit zum Stillstand bringt. (Eben deshalb verbieten einige Kulturen das Abbilden von Menschen, für die das

---

<sup>133</sup> Billeter, Malerei und Photographie im Dialog, S. 171.

<sup>134</sup> Benjamin, Das Kunstwerk..., S. 22. und S. 53.

Leben identisch ist mit fortlaufender Zeit.)" <sup>135</sup> Die Fotografie ist die Methode der Beweisführung, der Fotograf ist der Zeuge, das entstandene Bild ist das Indiz einer objektiven Vergangenheit. „Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. (...) Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der Fotografie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. (...) Worauf ich mich in einer Fotografie intentional richte, ist weder die Kunst noch die Kommunikation, sondern die Referenz, die das Grundprinzip der Fotografie darstellt.“ <sup>136</sup> Die Fotografie scheint also gerade durch ihr Verhältnis zur Vergangenheit den Zweifel aufkeimen zu lassen, daß es sich bei ihr primär um eine uneigennützige Kunstform handeln könne. Deshalb wird an dieser Stelle, innerhalb der Kategorien des Bildes, das Unterscheidungsmerkmal „gewesenes“ herausgestellt. Wenn die Malerei von Magritte behauptet „Dies ist keine Pfeife“, womit sie herausstellt, in Differenz zur Realität zu agieren, kann eine fotografierte Pfeife nur mit „Dies ist eine Pfeife“, zumindest zum Zeitpunkt der Aufnahme, betitelt werden. Haften der Malerei oder der Skulptur immer ihre spezifischen Merkmale als primär sichtbares Medium an, so ist es bei der Fotografie immer deren Inhalt, der den primären sichtbaren Reiz ausmacht. „Was immer auch eine Fotografie dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Foto, das man sieht.“ <sup>137</sup> Je mehr man bei einer Malerei die Differenz zur Wirklichkeit als entscheidendes Erkenntnismittel postuliert, um so mehr muß man bei der Fotografie ihre Differenz innerhalb eines bestimmten zeitlichen Ablaufes als entscheidende Komponente anerkennen. Und zwar ist es der zeitliche Ablauf zwischen dem Moment des Auslösens und dem Augenblick der Rezeption. Dieser kann im Extremfall 150 Jahre betragen, wodurch er zeitgeschichtlich recht aktuelle Abschnitt in ein besonderes Licht gerückt wird. Nämlich in eine Überbewertung der dokumentarischen Wahrheit, die in den Fotomedien der alltäglichen Wahrnehmung ihren extremsten Ausdruck gefunden hat. Der Fotograf ist im Hinblick auf das Fotografierte „neutral“, weil er mit einem Medium arbeitet, daß sich an die wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von Geschehnissen hält. Man vergißt oft, daß dem Rezipien-

---

<sup>135</sup> Kunstforum International Nr. 128, darin: Christina von Braun, Kollektives Gedächtnis und individuelle Erinnerung, S. 160.

<sup>136</sup> Barthes, Die helle Kammer, S. 86.

<sup>137</sup> ebenda S. 14.

ten die Nähe zum Geschehen und somit zum Umfeld fehlt. Dieses hat Auswirkungen auf die Behauptung, das literarische Zeitalter habe begonnen, seinen Anspruch auf den Besitz der Wahrheit, der sich auf den sprachlich konstituierten Wissenschaftsbetrieb beruft, abzugeben. Die quantitative Bildervermehrung erhält dadurch, daß diese Bilder bis zu einem gewissen Zeitpunkt fotografisch sind, noch lange keinen objektiveren Gehalt für den Rezipienten. „... der Mensch tritt einen Schritt aus der alten Aktion des Bilder-Machens heraus (die Wirklichkeit selbst soll die Imagination erzeugen).“<sup>138</sup> Es handelt sich bei dem gewesenen Bild nie um die Wahrheit, die zur Schau gestellt wird, da die Bilder über sich hinaus keinen Zusammenhang herstellen. Das vergangene Fakt führt durch das Foto zur Beglaubigung, daß es irgendwann so war. Das Foto kommuniziert ausschließlich über das Vergangene, es macht die Vergangenheit aber nicht so präsent, wie die Malerei: „Die Fotografie spricht im historischen Perfekt: die Welt ist stillgestanden. Das Gemälde erzählt im historischen Präsens von der Welt als stillstehender.“<sup>139</sup> Lassen sich aus einer Malerei des 15. Jahrhunderts womöglich Rückschlüsse ziehen, mit welchen Konstruktionsmethoden und damit mit welchem Verhältnis zur Realität der Maler sein Bild fertigte, so ist bei der Fotografie die Abbildung in solch brutaler Weise der realen Sichtweise angeglichen, daß eine Lesart, wie beim gemalten Bild, keine Chance erhält.

Die Malerei gab das Zepter freiwillig ab, als deutlich wurde, daß alle Bemühungen vergeblich waren. Nach dem 'Ausbruch' des technischen Bildes im 19. Jahrhundert, wurde der Malerei eine neue Sichtweise zuteil. Zeitgenossen müssen die ersten Fotografien für Malereien gehalten haben, da ihr Wahrnehmungsapparat ausschließlich von diesen geprägt waren. Die ersten Fotografen konnten so auch nur Sujets fotografieren, die von der Malerei schon erkundet waren. Die Fotografen hatten mit der Anerkennung eines neuen Mediums zu kämpfen, welches andererseits eine Kunst imitierte, die ebenfalls um Anerkennung rang.<sup>140</sup> Genauso geht es uns heute, wenn man die Sujets beobachtet, die

---

<sup>138</sup> Pawek, Otto; Das optische Zeitalter, S. 20.

<sup>139</sup> Wyss, Die Welt als T-Shirt, S. 51.

<sup>140</sup> „... was konnte man da von ihren Imitatoren (den Fotografen; Anmerk. des Verfassers) erwarten, die doch die Befreiungstat des autonomen Bildes auf Grund der Bestimmung ihres Apparates nicht mitmachen konnten! So mußten sie bei der vor-modernen Kunst stehenbleiben, bei ihrem stillebenhaften Naturalismus, bei ihrer pathetischen Typen-Darstellung und ihrer Gefühlsduselei.“ Pawek, Das optische Zeitalter, S. 59,60.

mit dem Computer „nachgeahmt“ werden (dazu später). Die neue Sichtweise, die durch die Fotografie entstanden ist, mündet direkt in Verschiebungen der Bedeutungsebenen der Malerei. Die Fotografie bezieht sich auf die Malerei, indem sie ihr eine neue Methode der Bildfindung durch das suchende Auge vormacht; die Malerei stellt ihre Bildinhalte der Fotografie so lange zur Verfügung, bis sie neue abstrakte Inhalte und darin ihre neue Aufgabe als Erkenntnismittel findet. Die Fotografie macht die malerische Dokumentation obsolet, wodurch der abstrakte Bildinhalt durch die Malerei erfunden wird. Die digitalen Bilder unserer Zeit werden aber den formalen Materialcharakter der Malerei selbst zur inhaltlichen Komponente erheben.<sup>141</sup> Im extremsten Grad der medialen Reflexion ist es von Bedeutung, daß die Fotografie immer mehr in der Lage ist, die raren Bilder in hoher Quantität zu veröffentlichen. Sie ist in der Lage, ein nie dagewesenes Kommunikationspotential für das gemalte Bild zu schaffen, indem sie es unendlich reproduziert. Die Reproduktion ermächtigt ein breites Publikum, das Dank des Offsetdrucks alles das sehen und beurteilen kann, was vorher nur einmalig vorhanden war. Die Folge ist ein expandierender Kunstdiskurs, der durch die Manifestation der Künstlerpersönlichkeit im mannigfaltigen Stilrichtungs- und Gruppierungsgewirr der Moderne als individueller Verursacher gefeiert wird. War es vorher die künstlerische Druckgrafik, die das rare Bild immer noch mit einem durch Signatur autorisierten Akt automatisiert hat, so ist es nun das hoch aufgelegte Massenprodukt, welches nach Gebrauch vernichtet wird. Die Simulation des Originals gaukelt dem Betrachter einen rezeptionellen Anspruch vor, der jedoch nur bis zu einem gewissen Grad reicht. Da die Fotografie keine Schwierigkeiten hat, detailgenau, formal differenziert und verkleinerbar eine Malerei einzufangen, entsteht ein medialer Fluchtversuch, der sich durch eine formal grobe und archaische Bildsprache auszeichnet.<sup>142</sup> Die Malerei ersinnt die freie Farbe als Psychologisierung der Rezipientenschaft, und beliefert so eine elitäre Kennerschaft mit einem breit

---

<sup>141</sup> Norbert Bolz folgert in „Das große stille Bild im Medienverbund“, daß „Gemalte Bilder schaffen durch ihre Taktilität der Faktur eine ‚Reizflächigkeit‘, für die es beim Foto kein Äquivalent gibt. Mit anderen Worten: Die Fotografie hat das Problem der Widerstandlosigkeit. (...) sie schüttelt das Gewicht der Welt ab.“ Zur Widerstandlosigkeit der Fotografie tritt die komplette Materiallosigkeit des digitalen Bildes, so daß dadurch erst die malerische Materie zum Inhalt des Bildes erhoben werden kann. In: Das große stille Bild, Norbert Bolz, Ulrich Ruffer, (Hrsg.). S. 26.

<sup>142</sup> „Die Typen aus Künstlerhand hingegen entwickeln sich in Konkurrenz zum technischen Bild zurück zum originalen Fetisch. Je avancierter die fotografische Produktion, desto archaischer wurde der Künstlerdruck.“ Wyss, Die Welt als T-Shirt, S. 52.

gefächerten Repertoire an Stilrichtungen und Gruppierungen. Sie zieht sich zurück aus dem Tagesgeschäft, um der Fotografie das breite Feld der Alltagskommunikation zu überlassen. Das führt zu neuen Bildinhalten durch die abstrakte Formensprache der Stilrichtungen der Moderne. Besonders interessant ist der Prozeß im Zusammenspiel von Fotografie und Malerei, wenn man sich fotografische Abbilder von gemalten Bildern anschaut. In Theodor Hetzers Erstausgabe (1935) seiner Schriften zu Tizians Farbe verbietet der Autor ausdrücklich die farbige Abbildung.

„ ‚Auf farbige Abbildungen, so erwünscht sie gerade hier gewesen wären, haben Autor und Verleger gern verzichtet; sie sind meist unzulänglich und schaden mehr als sie nutzen.‘ Dem ist in der Sache nichts hinzuzufügen. Tizians Farbkunst ist unabbildbar.“<sup>143</sup> Interessant für die Darstellung der medialen Bildkritik ist aber die folgende Begründung Robert Kudielkas, warum in den späteren Ausgaben nicht auf die Farbabbildungen verzichtet wurde. Der „Versuch, von Tizians Farbkunst einen anschaulichen Begriff durch Farbabbildungen zu geben“ sei gerechtfertigt „... weil sich die Rezeptionsbedingungen von Bildwerken in den letzten Jahrzehnten gravierend verändert haben. Farbproduktionen haben das Bild der Kunstgeschichte in einer Weise zu prägen begonnen, wie sie bei der Erstveröffentlichung des Buches noch nicht abzusehen war.“<sup>144</sup> Hat Hetzer noch einen „Prinzipiengegensatz“ zwischen der „Chromatik der Reproduktionsverfahren und Tizians Kolorit“ gesehen, so bedarf es dort einer 21-seitigen Darlegung, um die Aneignung der neuen Techniken der Bildbetrachtung zu rechtfertigen. Die zunehmende Akzeptanz des farbenkompatiblen Bewußtseins seit der Mitte des 20. Jahrhunderts ist auf die psychologische Evolution durch Bilder zurückzuführen. Hetzers Reduzierung auf schwarz/weiße Bilder kündigt von der Trennung von rationaler Fotografie (Dokumentation) und emotionaler Malerei (Erlebnis). Die Fotografie hatte sich zu dieser Zeit noch nicht vollständig von ihrem dokumentarischen Charakter gelöst, so daß man sich nicht vorstellen konnte, daß die emotionale Komponente des Kolorits mit einem apparativen Medium wiedergegeben werden konnte. Auf Grund der Bildbetrachtung in der ersten Jahrhunderthälfte erfolgen grundsätzliche Neuerungen für die Betrachtung und Einstufung von raren Bildern.

---

<sup>143</sup> Robert Kudielka in einer editorischen Notiz in: Hetzer, Schriften Theodor Hetzers, Band 7, S. 15. ff.

<sup>144</sup> ebenda, S. 16.

Die Vervielfältigung von fotografierten Kunstwerken, läßt eine wissenschaftliche Methode entstehen, die vorher undenkbar gewesen wäre. Daß man mit Hilfe der Fotografie Malereien und Skulpturen in hohem Maße veranschaulichen, vergleichen und einordnen konnte, hatte bedeutende Veränderungen auf dem Gebiet der Kunstgeschichte zur Folge. Jetzt erst konnte eine umfassende vergleichende Wissenschaft erwachsen, da jeder in der Lage war, die Bilder so oft und so lange zu betrachten, ohne sich am Ort ihrer Existenz aufzuhalten. Die darin typischen Problemstellung werden in Walter Benjamins „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ dargelegt, so daß offenkundig wird, daß der entscheidende Part der Modernen Kunst und deren Weltentwurf in der Tatsache der Reproduzierbarkeit von Bildern oder Abbildern wurzelt. Die Folgen der Reproduzierbarkeit von einmaligen Originalen will ich hier vorwegnehmen. Es entsteht das genaue Gegenteil, nämlich nicht das Vergessen des Originals. Weil dieses auf den Reproduktionen allzeit zugegen ist, entsteht eine neue Bedeutung für die körperhafte Tendenz des realen Artefaktes. Ein regelrechter Boom für die auratische Ausstrahlung des originalen Kunstwerkes mit der Bezeugung, daß dieses von der oder der Künstlerpersönlichkeit geschaffen wurde, wird in Gang gesetzt. Der Gang zur Ausstellung oder ins Museum wird zum zelebralen Akt, nachdem man sich durch die fotografierten Publikationen den Blick geschärft hat, seine Kennerschaft im Abgleich mit dem Original unter Beweis zu stellen. „Aus der Multiplikation des Reproduzierten ist ein Habitus entwachsen, der den Besuch der originalen Werkes als Beglaubigung eines kultivierten Reiseverhaltens und damit die Konfrontation mit dem Ursprung auratischer Suggestivität fordert, die sich danach gerade Kraft ihrer Reproduzierbarkeit - und nicht bestenfalls, gegen sie - entfaltet.“<sup>145</sup> Man kann sagen, daß die fotografische Abbildung einer Malerei diese zu etwas anderem macht als vorher. In den Zeiten des raren Bildes und dessen Einmaligkeit ist die Aneignung durch die Wahrnehmung eine andere als zum Zeitpunkt seiner Reproduktion. Die Malerei, so wie wir sie heute wahrnehmen, entsteht erst durch die Medialität ihrer Betrachtungsmechanismen. Die Betrachtungsmechanismen entstehen auf Grund der Anwendungsformen, wie die Malerei analysiert wird. Das folgende Beispiel zeigt eine Analyse metho-

---

<sup>145</sup> Kunstforum 114, darin: Hans Ullrich Reck, Imitation und Mimesis, S. 80.

de, die aufgrund eines fotografischen Bildpotentials einen entscheidenden Einschnitt für die Wissenschaft des raren Bildes bedeutet.

### II.2.3.1 Aby Warburg - Bildersuche zwischen Mythos und Logos

Als Aby Warburg Mitte 1900 die finanziellen Grundlagen für eine kunstwissenschaftliche Bibliothek bekommt, legt er damit den Grundstein seiner Lehr- und Erkenntnismethode der bildsprachlichen Analyse. Warburg ist dabei an völkerkundlichen, antiken und mittelalterlichen Zusammenhängen in bezug auf neuzeitliche Bildthematiken der Renaissance interessiert. Das mythologische Weltbild und das darauf folgende distanzierte Geschichtsbeußtsein seit dem 15. Jahrhundert sind ihm als scheinbar bipolare Qualitäten ein weitgefächertes Forschungsfeld. Er benötigt für seine Anthropologie der kulturgeschichtlichen Stilbetrachtung geeignetes Anschauungsmaterial. Auslöser sind die atavistischen Urtriebe, die während der verschiedenen Epochen durch die jeweils modischen Strömungen immer anders adaptiert werden. Anhand von für die damalige Kunstgeschichte unüblichen Repertoires wie Astrologie, Mythologie, Mode, Kostümkunde und Alltagsgegenständen findet Warburg, losgelöst von einem linearen historischen Konzept, Gültigkeiten zum Verständnis künstlerischer Intention. Eine Schlußfolgerung Warburgs ist die „Kompatibilität“ von Antike, Mittelalter, Renaissance, sowie asiatischer Geistes- und Kunstgeschichte als zusammengehöriges System. Es gelingt ihm anhand von astrologischen Darstellungen, Figuren und Themenkreise indischer und arabischer Schriften Gemeinsamkeiten mit der westlichen Kultur herauszufinden. Ebenfalls gelingt es ihm nordeuropäische und italienische Kunst des 15. Jahrhunderts zusammenzubringen, indem er sie auf die gleichen Ursachen zurückführen kann. Nicht die Ausschließung der grundlegenden Bildprogrammatiken wird offensichtlich, sondern vielmehr ein sich gegenseitig bedingtes Ursachenschema, wie er zum Beispiel an Bildnissen, Impresen der Grabstätte Francesco Sassetis und Rembrandts aufdeckt.<sup>146</sup> Seine Vorgehensweise der Bilderfor-

<sup>146</sup> „Die heidnischen Elemente werden also verwendet, um von dem Ruhm der christlichen Welt zu künden. (...) Die antichità wird aus dem Kirche verbannt. Sie erhält vielmehr in dem topologischen Geschichtsbild einen genau bestimmten Platz zugewiesen. Sie kann unmittelbar neben dem Alten Testament stehen, als Bestandteil der Welt ‚vor der Erlösung‘ “. Gombrich, Aby Warburg, S. 226.

schung nennt Warburg ab 1912 Ikonologie. Die ikonologische Betrachtung von bildnerischen Zusammenhängen reift im 20. Jahrhundert zu einer wichtigen Methode und wird unter anderem von Panowsky und Cassirer weitergeführt. Mit seiner neuen Methode rechtfertigt Warburg die häufigen Exkursionen in Gebiete außerhalb der Kunstgeschichte. Er gelangt so zu einer fruchtbaren Einbeziehung von Kosmologie, Medizin und Volkskunst. Die Ikonologie sprengt die bisherigen Vorgehensweisen der Kunstgeschichte und bringt Warburg, der kaum Schriften veröffentlichte, sondern dafür Zettelkästen anlegte und Bücher sammelte, zu Lebzeiten nur bescheidenen Ruhm, obwohl keiner in Frage stellt, daß er die wichtigsten Neuerungen für sein Fach erbracht hat. Seine Nachfolger sowie die Wiederaufnahmen der Forschung am Warburg Institut in London festigen erst posthum sein fulminantes Erbe. Wie kam Warburg zu seiner neuen fächerübergreifenden Bilderinterpretation? Sein Vorgehen wird am besten deutlich durch sein letztes großes Projekt, daß er nicht mehr vollenden konnte. Um seine Erkenntnisse gebündelt darzulegen, begann Warburg zwei Jahre vor seinem Tod mit dem Bilderatlas „Mnemosyne“. Warburg fertigte bis zu seinem Tod 40 schwarze Tafeln, die er mit insgesamt 1000 Fotografien bestückte. Oft werden die Abbildungen ausgewechselt oder komplettiert, nie aber beschriftet. Die Tafeln sind mit groben Themenkreisen, wie Tafel B: „Der Mensch im Kosmos als bildhaftes Gleichnis; Verständlichmachen des Unbekannten durch das Bekannte; mystische Gleichsetzung von Mensch und Kosmos ermöglicht Erkenntnis der Geheimnisse des Universums durch Introspektion, Verlebendigung“, auf Notizzetteln beschrieben. Auf der Tafel mit diesem Themenkreis befinden sich 10 Fotos mit Abbildungen u.a. von „Der Mensch im Kreis der kosmischen Gewalten, Darstellung einer Vision der Hildegard von Bingen, 12. Jh., Lucca, Bibl. Ms.“, „Herakles als Weltenherrscher, seine Körperteile den Tierkreiszeichen zugeteilt, Paris, BN“ oder „Ideale Proportionen des menschlichen Körpers nach Dürer“. Teilweise sind sogar Bilder aus damals aktuellen Illustrierten oder Reklameblättern angefügt. Das zeigt Warburgs radikalen Assoziationswillen und seinen Drang zur bildsprachlichen Forschungsmethode. Warburg hatte seine Probleme mit dem Schreiben, durch die Mnemosyne-Tafeln jedoch „ließ sich das Material leicht ordnen und in immer neue Kombinationen bringen, so wie es Warburg

Gewohnheit war, seine Karteikarten und Bücher immer dann umzustellen, wenn er sich mit einem neuen Thema beschäftigte. Der Gelehrte (...) verfügte nun über eine Methode, die seine mühevollen Arbeit ein wenig erleichtern konnte.“<sup>147</sup> Warburg erfindet eine Kombinatorik, die sich auf das Vergleichen, Ordnen und Zusammenfügen von Kunstwerken beruft. Das heißt, Warburg analysiert nicht am real präsenten Werk, sondern anhand von fotografischen Schwarz-Weiß-Reproduktionen. Was er dadurch erschafft, ist ein collageartiges Bildprodukt, das einen eigenständigen ästhetischen Reiz ausstrahlt. Warburg wird so zum Bildproduzenten unter dem Vorwand, Bilder, das heißt

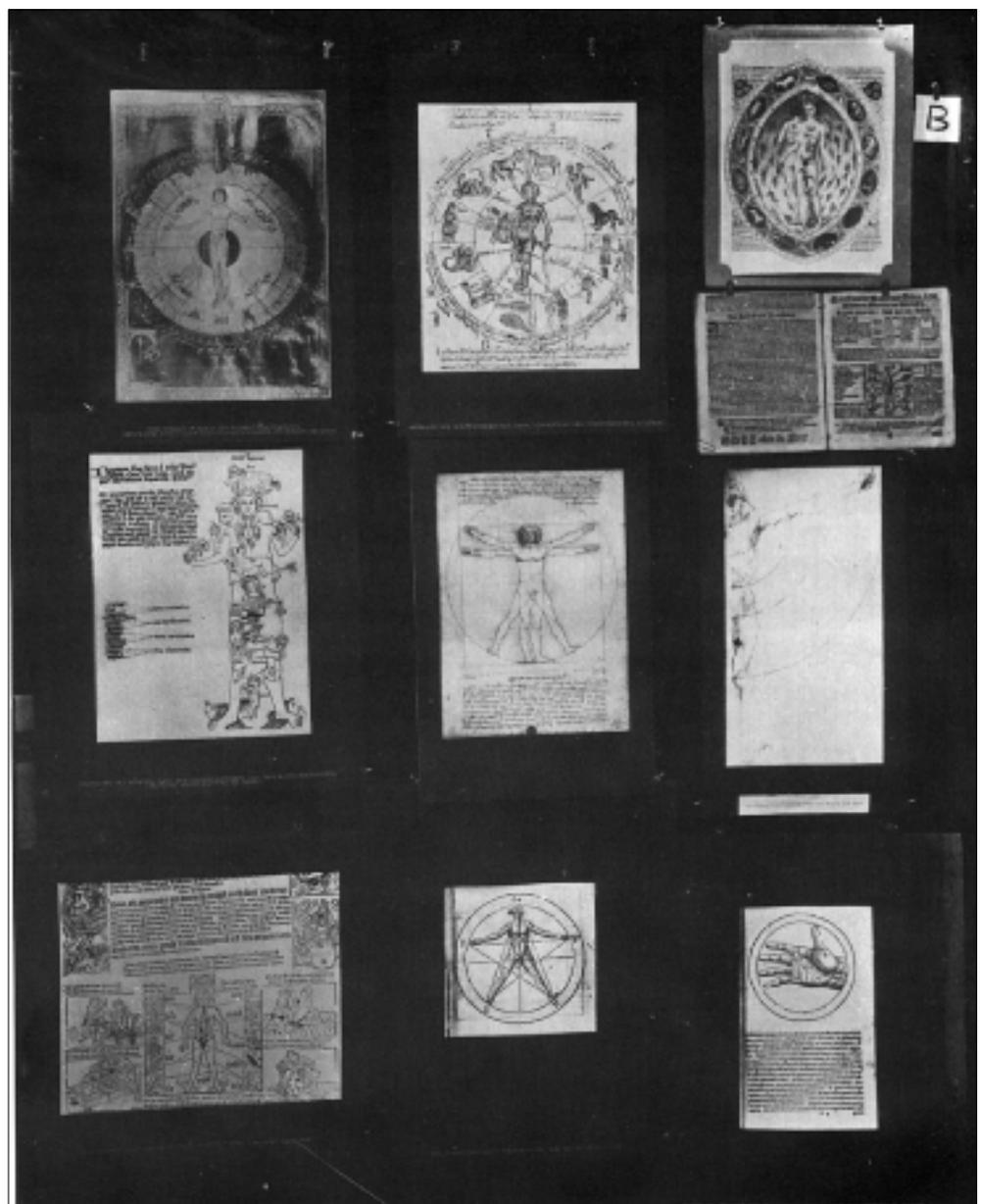


Abbildung 33  
Aby Warburg, „Mnemosyne-Atlas, Tafel B“

<sup>147</sup> Gombrich, Aby Warburg, S. 276.

Abbilder, zu analysieren. Bedeutend für die Ikonologie ist die Tatsache, daß Bilder als Reproduktionen wie auch Originale, in diesem Fall Illustrierte oder andere Massendrucksa­chen, gemeinsam verwendet werde. Unter Auslassung dieser Feststellung entgleitet Warburg das real präsen­te Kunstwerk, indem er es für seine Anschauung nicht zur Verfügung hat. Seine Methode ist die des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit, sein Analysege­genstand aber sind größtenteils Artefakte, die der materiellen Kunstproduktion und damit der physischen Einmaligkeit verhaf­tet sind. Dieser Tatbestand kennzeichnet Warburg als wirklichen Neuschöpfer im Umgang mit Bildern. Unter dem Deckmantel einer Kunstwissenschaft, die vorwiegend sprachlich zu agieren hat, entwickelt er mit Hilfe von reproduzierten Bildern eigenständi­ge Qualitäten, so daß man ihn viel eher zu den „bildenden“ Künstlern als zu den Kunsttheoretikern zählen muß. Die autonome Gestaltungsqualität des Mnemosyne-Atlanten entsteht zu einer Zeit, in der die traditionellen Künste mit neuen Materialien erweitert werden. Wenn man Warburgs Tafeln unter dem Aspekt der Collage, des Ready-Mades oder des Materialbildes betrachtet, werden Affinitäten zur bildenden Kunst der 20er Jahre erkenn­bar. Warburg verwendet auf Grund des technischen Standes selbstverständlich Schwarz-Weiß-Fotos für seinen Bilderatlas. Durch diese nicht farbigen Reproduktionen ist es offenkundig für den zeitgenössischen Betrachter, daß die Abbildungen höchstens als Zitate für Wirklichkeit gelten können. Durch die Differenz zur Farbigkeit der Welt lassen sich die Warburgschen Tafeln noch viel eher als freie autonome Werke einordnen, da die Objektivität der wissenschaftlichen Beweisführung wegen der Einfarbigkeit nicht gegeben ist. Das Streben nach objektiver Weltwiedergabe erlei­digt sich erst nach der Erfindung und dem Gebrauch der Farbfo­tografie. Diese stellt, allen Hoffnungen zum Trotz, die Welt immer noch nicht so objektiv dar wie es eigentlich gewünscht wurde. Zu allen Zeiten waren Erfindungen der Weltwiedergabe­techniken von einer großen Euphorie begleitet (man denke an den berühmten Ausruf „La peinture est morte!“<sup>148</sup> zur Patentver­gabe an Niépce/Daguerre), die jedoch stets eine Dämpfung erfuhr, wenn sich das Medium etablierte. Die endgültige Resigna­tion entsteht Mitte des 20. Jahrhunderts, als es möglich wird, far­bige Fotografien en masse zu produzieren und abzubilden. Den

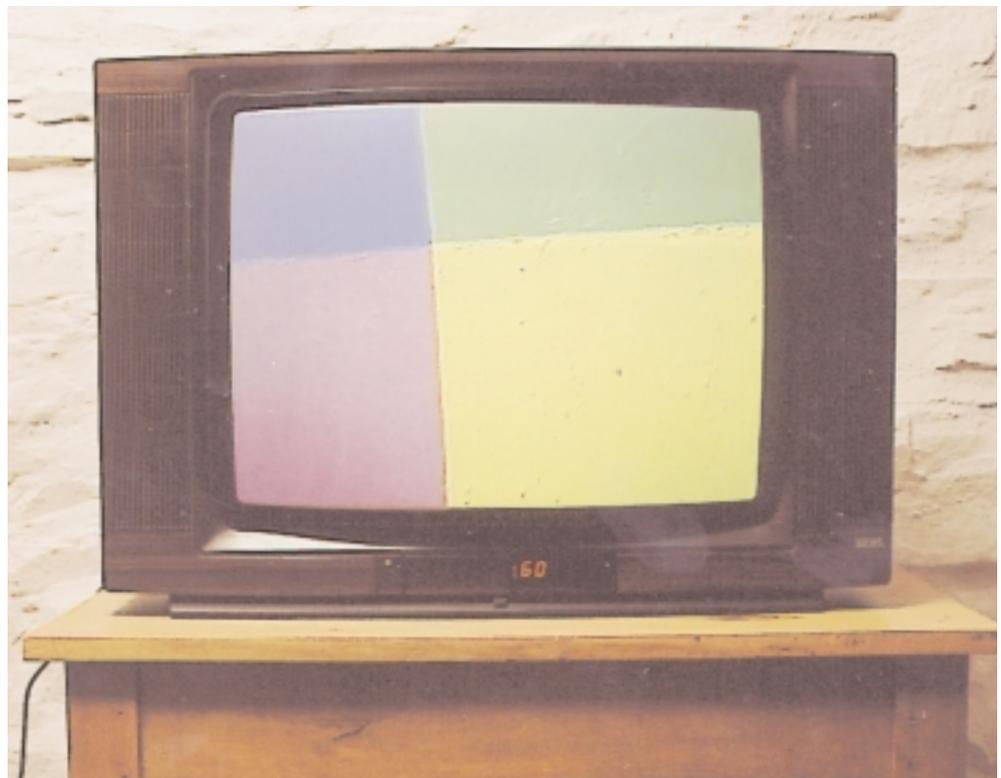
---

<sup>148</sup> Billeter, Malerei und Fotografie im Dialog, S. 12

Betrachtern der reproduzierten Kunstwerke ist nun uneingeschränkt bewußt, daß an die Realpräsenz des Artefaktes kein zweidimensionales Medium heranzukommen vermag.

Die Aneignung der Mittel der bildenden Kunst unter Vereinnahmung der Technik des Fotos läßt nicht nur eine neue Qualität und Ausdrucksmöglichkeit innerhalb der Wissenschaften entstehen. Die Wissenschaften haben sich ihrerseits seit jeher mit den Techniken der Künste innerhalb ihres Systems orientiert. Es wird nun zusätzlich eine Veränderung der Vermittlungsform und damit der Weltsicht durch unlimitierte Vervielfältigung möglich. Die Technik Fotografie mit ihrer Garantie, das durch sie Sichtbare sei zu einem bestimmten Zeitpunkt so gewesen und damit unumstößlich wahr, erzeugt unter Hinzunahme der unlimitierten Reproduzierbarkeit die Welt als neue Bildlichkeit, so daß eine Verschiebung innerhalb der Leitmedien für Kommunikation entsteht. Die Malerei hat vor der Fotografie die Bildkompetenz zur Veranschaulichung und Weiterführung von sprachlicher Erkenntnis als Monopol inne. Die Inflation der Bildlichkeit von Welt durch das Foto trägt zu einem anderen Selbstverständnis der Menschen durch seine veränderte Wahrnehmung bei. Die Künste reflektieren dieses einerseits durch ihren Rückzug in die elitäre Zwecklosigkeit des poetischen Handelns, und andererseits durch ihre Offenheit und Adaption für die neuen Techniken der Bildproduktion.

## Doppelt unvollständige Augenblicke



Videoinstallation mit Fernseher, Tisch, Videorecorder

## II.2.4 Das prozessuale Bild

Der Ursprung des prozessualen Bildes ist die Fotografie. Wobei beim Film noch Ton und Schnitt dazu kommen. Diese beiden Gestaltungsformen künden von direkter Verwandtschaft des Films zum Theater und zur Musik. Die physische Zusammensetzung der Trägerschaft sowie die chemische Sichtbarmachung sind jedenfalls die gleichen, wie bei der Fotografie. Dazu kommt, daß die Erfindung des Films sozusagen ein Randprodukt der fotografischen Forschung war. Die Experimente, die mit mehreren Kameras unternommen wurden, bestimmte Bewegungsabläufe mit Hilfe kürzester Verschlusszeiten festzuhalten, ließen eine große Anzahl Fotografien entstehen, die innerhalb einer Bewegungssituation eine dichte Abfolge von Bildern ergaben. Betrachtet man diese Bilder in kürzesten Abschnitten, suggeriert dies dem Auge eine Bewegung. Für die Technik der Betrachtung von Bildsequenzen allerdings hätte es lange vor der Fotografie schon Möglichkeiten gegeben, eine entsprechende Apparatur zu entwerfen. Man hätte kurze Bildabfolgen auch zeichnen (als Trickfilm oder Daumenkino) können, um dadurch den Film zum Durchbruch zu verhelfen. Aber anscheinend bedurfte es einer bestimmten Bildtechnik mit dem Anspruch auf reale Naturwiedergabe, die zu dieser Entwicklung führte. Die Bedingungen, ein neues Kommunikationsmedium zu entwickeln, setzten nicht nur eine innovative Technik, sondern ebenso eine Reihe kultureller Backgrounds voraus.<sup>149</sup> Der fotografische Beweis, das sich alle vier Pferdehufe zu einem bestimmten Zeitpunktes des Galopps in der Luft befinden, läßt Eadweard Muybridge (1830-1904), der dies 1878 mit Hilfe mehrerer Kameras nachweist, zum Urgroßvater des Films werden.<sup>150</sup> In seinen Bemühungen begegnet uns wieder der alte Drang der Menschheit, der bereits den Bildern der christlichen Heilsbotschaft im Mittelalter zugrunde liegt, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Eine Bewegung durch Bilder zu erfinden, war nicht seine Absicht. Vielmehr waren er und sein Auftraggeber dem großen mythischen Urtrieb des Sehens von etwas nie Gesehenem auf der Spur. Die beiden Großväter des Films, Thomas Alva Edison (1847-1931) und Louis Jean Lumière (1864-1948)

---

<sup>149</sup> Friedrich Kittler führt als Voraussetzung für die Kulturtechnik Film u.a. die Wagner-Oper, das Stroboskoplicht (Goethes Nachbildertheorie), und den Trommelrevolver an. Kittler, *Grammophon ...*, S. 175 ff.

<sup>150</sup> ausführlich in: Tillmans, *Geschichte der Photographie*, S. 221 ff.

mußten dann noch die Herstellung und den Transport eines brauchbaren Aufzeichnungsmaterials sowie die Art und Weise der Projektion in den Griff bekommen. Ob diese Abfolge der Geburt des Filmes reiner Zufall war, oder ob das Bewußtsein für Bilder zu diesem Zeitpunkt erst so weit herangereift war, um die Bewegung als bildnerische Kulturtechnik zu fordern, ist nicht zu beantworten. Die Tatsache aber, daß der Aufwand zu groß sei, 24 Bilder pro Sekunde zu malen oder zu zeichnen, ist sicherlich nicht der Grund, warum erst das Foto den Film aus der Taufe hob. Vielmehr gab das Foto einen Vorgeschmack auf die Möglichkeit, die Natur apparativ zu fixieren. Diese Fixierung von Bewegung entstand erst in der Folge des fotografischen Erfolges.

Unterschiede zwischen Foto und Film sind Bilder, die den Rezipienten auf unterschiedliche Art und Weise in seiner Wahrnehmung fordern. Die Quantität der Filmbilder, die innerhalb einer bestimmten Zeit wahrgenommen werden müssen, lassen diese zum wichtigsten Gegenstand für die Kritik des prozessualen Bildes werden. Eine weitere Spezifität des Films ist seine aufwendige Herstellungsweise. „Die technische Reproduzierbarkeit der Filmwerke ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet. Diese ermöglicht nicht nur auf die unmittelbarste Art die massenweise Verbreitung der Filmwerke, sie erzwingt sie viel mehr geradezu.“<sup>151</sup> Präsentationsformen des Theaters werden besonders in den Vorführungsräumen adaptiert. Das Fernsehen läßt es erst später zu, daß die Grenzen des gesellschaftlichen Ereignisses zu Gunsten des privaten Raumes überschritten werden. Das Heim-Fernsehbild erlaubt eine Bild-Versorgung, die sich in unendlich vielen Partikeln variieren läßt. Die ursprüngliche Krise im Film, die durch den Ton ausgelöst wurde, spielt im Fernsehen keine Rolle mehr, da der Bedarf durch die Masse der Sender individuell gedeckt werden kann. Genau diese Quantität ist der Grund, warum der Film eine andere Auswirkung auf den Bildbetrachter ausübt als die Fotografie. Das Foto führt mit seinem primär punktuellen Zeitbezug den Anspruch der Macht auf die Seite des Fotografen, der das Fotografierte durch die Beweiskraft der Verbildlichung zur Existenz verhilft. Es ist das Abgebildete, was durch den Blick des Betrachters als Opfer zur Schau gestellt wird. Beim Film ist dies anders: Dort ist es der Betrachter, der die

---

<sup>151</sup> Benjamin, Das Kunstwerk..., S. 17, Anmerkung 9.

Opferrolle des uneingeschränkt zum Rezipieren Verurteilten innehat.<sup>152</sup> Die lineare Steuerung des Sehvorgangs sowie die Modifizierbarkeit eines ohnmächtigen Betrachters in einen allmächtigen zeigt die breite Emotionalisierungskraft des Films. Dies gilt sowohl für den trivialen Spiel-, den kommerziellen Dokumentarfilm, für den künstlerischen experimentalen Film als auch für das künstlerische Video. Konnte man bis dahin die eidechtischen Bilder nur durch Worte kommunizieren, so schafft der Film zum ersten Mal ein Medium, welches komplexe Geschehnisse bildlich visualisiert.

Die entscheidende Qualität, die durch den Film zu einer völlig neuen Wahrnehmungssituation führt, zeigt sich vor allem aber darin, wie sich das Medium am Ort seiner Betrachtung realisiert: nämlich durch projiziertes Licht. Sei es als Auflichtprojektion im Kino oder durch einen Videobeamer oder als Durchlichtprojektion des Monitors mit Bildröhre. Es entsteht ein nicht materielles Bild, dessen Bedingungen aber im höchsten Maße physisch begründet sind, weshalb es hier aufgeführt ist. Seine nicht-physische Präsenz begrenzt sich auf den Anschauungsgegenstand Lichtprojektion (gleichgültig ob auf der Leinwand oder im Monitor). In seinen Entstehungsbedingungen ist der Film wie auch das Video von faktischem Material abhängig. Im Experimentalfilm wird die Aussage „Film ist Material, Material ist Film“ als Thematisierung des Mediums hervorgehoben, wodurch eine Reflexion des Mediums auf sich selbst entsteht.<sup>153</sup>

Erstmals in der Geschichte der Bildmedien treffen wir hier auf eine Trennung von Produktion und Präsentation. Hat das Foto seine Besonderheit in der Reproduktion, so scheint dies für den Film ganz selbstverständlich zu sein. Die Suggestion der Bewegung verlangt ihm ganz andere mediale Eigenheiten ab, die sich in erster Linie durch ein zeitlich bedingtes Anfang-und-Ende innerhalb der Bildbetrachtung ausfindig machen lassen. Die zeitlich jüngste materielle Bildtechnik - prozessuales Bild - koppelt sich hier an die gute alte Buchtechnik an, die in gleichem Maße mit der Zeit operiert, um zur linearen Rezeption aufzufordern.<sup>154</sup>

<sup>152</sup> „Das Eigentümliche der Aufnahme im Filmatelier aber besteht darin, daß sie an die Stelle des Publikums die Apparatur setzt. So muß die Aura, die um den Darstellenden ist, fortfallen - und damit zugleich die um den Dargestellten.“ Benjamin, S. 25.

<sup>153</sup> Claus, Expansion der Kunst, S. 116ff.

<sup>154</sup> „Sogar die Filmindustrie betrachtet alle ihre großen Erfolge als Abkömmlinge von Romanen, und auch nicht ohne Grund. Der Film in seiner Form als Spule oder Drehbuch ist ganz der Buchkultur verhaftet“ McLuhan, Die magischen Kanäle, S. 434.

Dieses führt uns wieder zu der weiter oben gestellten Frage, warum der Film historisch so spät entsteht. Als Produkt, das aus der Rezeptionstechnik von Büchern entstanden ist, ist eine Literaturgattung zum Zeitpunkt der Entstehung der neuen Bildtechnik extrem wichtig: Der große Roman des 19. Jahrhunderts. „Nichtalphabeten nehmen perspektivische oder Distanzwirkungen von Licht und Schatten einfach nicht auf, die wir als angeborenes menschliches Marschgepäck betrachten.“<sup>155</sup> Führt man diese These weiter, so brauchte das Alphabetentum erst den Roman des 19. Jahrhunderts, um seine Technik des linearen Ursache-Wirkungs-Prinzips als Bildsprache auszuprägen.

Bei allen vorherigen materiellen Bildern bestimmt der Betrachter ausschließlich allein, wie lange er benötigt, um die Intention des Bildes für sich vereinnahmt zu haben. Jetzt wird es ihm vorgegeben, ähnlich wie im Theater oder bei der Musik. Die Zeit der Aufnahme der Filmbilder ist exakt die der Wiedergabe vor dem Rezipienten.<sup>156</sup> Man kann also sagen, daß die bildnerische Thematisierung von Bewegung im Film eine Zeitproblematik dahingehend aufbaut, daß sie dem Rezipienten vorgibt, wie lange dieser die Bilder wahrnimmt. Die Malerei fordert einen selbstgesteuerten Blick des Rezipienten, der Film vereinnahmt diesen, indem er seinen Blick fernsteuert.<sup>157</sup> Es ist einschlägig bekannt, daß die Konstruktion von Wirklichkeit durch unterschiedliche Konzeptionen von Zeit als Kulturtechnik wesentlich ist für die Auffassung von Welt. Von der „Jahreszeit“ bis zum „Lichtjahr“ ist es davon abhängig, welche Leitmedien, seien es Natur, Religion, Wissenschaft oder andere, für die Erkenntnis innerhalb des Kulturkomplexes maßgeblich sind. Die Auffassung von Zeit ist also nicht statisch, sondern sie wird ständig modifiziert. Auch in dem Bildmedium Malerei ist die Zeit, besonders seit der frühen Renaissance, ein wichtiger Bestandteil. Das autonome Tafelbild verfügt oft über eine inhaltliche Vorgabe, wie es zu lesen ist, und damit über eine Vorgabe, wie eine zeitliche Abfolge durch eine bewußte Setzung von Handlungsabläufen gestaltet ist. Dies kann dadurch

---

<sup>155</sup> McLuhan, Die magischen Kanäle, S. 435.

<sup>156</sup> Sieht man von Zeitlupe, Zeitraffer, Umkehrungen oder noch einigen anderen filmischen Spezialitäten ab, die hier nicht von Bedeutung sind. Ebenso wenig ist hier der einzelne formale Aspekt wichtig, wie Schnitt, der ja ein gewisses künstliches Zeitverständnis im Film suggerieren soll, nochmals darzulegen. Dieses ist in der Literatur zur Theorie des Filmes mehrfach geschehen.

<sup>157</sup> Doelker, Ein Bild ist mehr als ein Bild, S. 156.

geschehen, daß eine Figur mehrmals in einem Bild auftritt. Ebenfalls kann eine Situation so gestaltet sein, daß durch die übliche abendländische Leserichtung von links nach rechts als eine bestimmte Abfolge konstituiert wird. Diese Abfolgen können durch Körperhaltungen oder mit Hilfe von Lichtführung erreicht werden. Allen gemeinsam ist aber, daß der Rezipient über die Dauer seiner Bildbetrachtung selbst entscheidet. Ihm obliegt, ob er das Bildgeschehen in vielen kurzen oder wenigen langen Sequenzen vereinnahmt. Ein geübter Bilderleser kann dies sicherlich schneller, wodurch eine individuelle Dauer der Betrachtung gewährleistet ist. Das „große stille Bild“ zwingt keinen Betrachter länger hinzuschauen als dieser gewillt ist. Die Zeit im gemalten Bild ist eine virtuelle Einrichtung, die von jedem persönlich auf seine Art angenommen werden kann. Die Zeit im Film bedeutet dagegen eine konstante Vorgabe. Der Film operiert also mit zwei verschiedenen Zeitebenen: die eine überlistet den Betrachter, indem sie durch einen schnellen, nicht wahrnehmbaren Prozeß des Auftauchens und Verschwindens der Bilder dem Auge Bewegung suggeriert, die andere, indem sie den Betrachter dazu zwingt ein bestimmtes Zeitquantum aufzuwenden. „Wenn die sich bewegenden Bilder von einem unzugänglichen Ort aus in die relativ unbeweglichen Rahmen ausgestrahlt werden, dann bewegen sie sich als Ganzes und zugleich bewegt sich alles in ihnen. Es ist eine Doppelbewegung, bei welcher sich der Bildinhalt anders bewegt als das ganze Bild. Die andere Seite: Bei so einer Ausstrahlung starren zahlreiche Hockende durch zahlreiche Bilderrahmen hindurch im gleichen Augenblick ins gleiche Bild und durch das gleiche Bild hindurch auf den gleichen unzugänglichen Ort. Dort treffen all die Blicke aufeinander, aber ohne einander zu sehen.“<sup>158</sup> Sobald das Gesehene wahrgenommen ist folgt ein Neues, das den Betrachter sofort wieder vereinnahmt. Die Hinzunahme der 4. Dimension führt den Bildbetrachter in den Sog einer Organisation, die ihn anders vereinnahmt als beim stillen Bild. Er wird gemeinsam, also „gleichzeitig“ mit allen anderen Mitbetrachtern, in das Geschehen gezogen, so daß die individuelle Bildbetrachtung eingeschränkt wird, indem eine kollektive Psychologisierung als gemeinsames Erlebnis an ihre Stelle tritt. Das zeigt sich erstmals in der medialen Massenbeeinflussung des Dritten Reichs sowie bei den immersiven Bildern des Werbefilmes.

---

<sup>158</sup> Flusser, *Der Flusser-Reader*, S. 83.

Der künstlerische Film verarbeitet ebenfalls - trotz verwischter Grenzen diese Charaktereigenschaft. Das künstlerische Video versucht diesen Aspekt zu schmälern, indem es seine Bilder in ein anderes Handlungsschema packt. Der Film, der Geschichten erzählt, und das Video, das eine visuelle Problematik in künstlerischer Art löst, sind die beiden Extrem-Pole der breiten Palette der prozessualen Bilder. Obwohl die Inhalte von Video und Film sowie deren Projektionsapparaturen Leinwand und Monitor in ihrem Wesen verschieden sind,<sup>159</sup> behandle ich beide innerhalb einer Bildkategorie, da es mir um ihre mediale Spezifität im Hinblick auf die Malerei geht.

Hier möchte ich unter den verschiedenen Medien des prozessualen Bildes nicht weiter differenzieren. Zum Verständnis eine Auflistung der Techniken des prozessualen Bildes:

#### 1. Das fotochemisch optische Prozeßbild

1a. im Kino	Projektor
1b. im Fernsehen	Monitor
1c. privat	Monitor/Projektor

#### 2. Das Video

2a. im Fernsehen	Monitor
2b. privat	Monitor
2c. als künstlerisches Ausstellungsprodukt	Monitor/Projektor

#### 3. Das digitale Prozeßbild

3a. im Kino	Projektor
3b. im Fernsehen	Monitor
3c. im Computer	Monitor
3d. privat	Monitor
3e. als künstlerisches Ausstellungsprodukt	Monitor/Projektor

Das Video löst den Film von seiner fotografischen Herkunft und macht den chemischen Entwicklungsprozeß überflüssig. Das Ergebnis ist aber das Gleiche. Denn die Materialität des elektronisch modifizierten Magnetstreifens setzt die gleiche Entstehungsgeschichte, nämlich die Kamera als Aufnahme- und den

<sup>159</sup> Flusser führt Film und Video auf unterschiedliche Archetypen zurück. Die projektierten Filmbilder haben eher die Verbindung zur Malerei und Fotografie, wohingegen das Video seinem Wesen nach in der Linie Wasseroberfläche, Vergrößerungsglas, Mikroskop und Teleskop zu finden ist. Flusser-Reader, S. 130 ff.

Projektor (Monitor) als Wiedergabegerät voraus. Der mit dem Computer generierte Film folgt im nächsten Kapitel. Bei allen diesen prozessualen Bildern ist von Bedeutung, daß diese dem Betrachter eine Bewegung suggerieren. Deshalb nennt man diese auch bewegte (kinetische, griech. kinema „Bewegung“) Bilder. Davon möchte ich aus zwei Gründen hier absehen: Erstens ist das Einzelbild, wenn man es bei den analogen Formen des Filmes betrachtet, nicht bewegt, da die Bewegung erst durch das entsprechend schnelle Hintereinanderschalten von Bildern erreicht wird. Zweitens betrachtet man eine Sequenz als Summe von Einzelbildern, so bewegt sich ausschließlich deren Bildinhalt. Das heißt, der die Treppe hinunterrollende Kinderwagen (sein Abbild) ist in verschiedenen Stadien auf der Treppe zu finden, oder aber der Kinderwagen (als Kinderwagen) bewegt sich. Es existiert kein bewegtes Bild! Am besten illustriert dies Zenons Paradoxon des fliegenden Pfeils. Betrachtet man diesen, so befindet er sich, gleichgültig zu welchem Zeitpunkt er beobachtet wird, immer im Stillstand.<sup>160</sup> Es scheint also, als bewege der Film nicht die Bilder, sondern als bewege er unseren Geist. So wie die Fotografie den Moment konstituiert und diesen als real „erfindet“, so „erfindet“ der Film den Handlungsablauf auf bildnerischer Ebene. Beim Film entsteht die Bewegung durch bildliche Konstellation, indem seine Mechanik durch die Summierung von Einzelbildern verschwindet. Die materielle Bewegung, die de facto existiert, verabschiedet sich zugunsten der Bewegung des starren Bildinhaltes. Eine Verschiebung von mechanischen und ästhetischen Kompetenzen suggeriert dem Betrachter eine Welt, der er sich nicht entziehen kann.

Die malerische oder fotografische Dokumentation eines Geschehnisses ist immer reduziert auf einen Zeitpunkt. Der Film erfindet die Dokumentation sozusagen neu, indem er durch die Kopplung von fotografischer Beweiskraft und Visualisierung von Dauer einen anderen Wirklichkeitsanspruch für Weltsicht vorgibt. Es ist nicht mehr entscheidend das Bild anzusehen, sondern es ist entscheidend, wie lange oder kurz ich es ansehe. Ich kann Teile des

---

<sup>160</sup> Einerseits mag man noch so sehr zwei Punkte in Raum und Zeit bis gegen unendlich einander annähern: die Bewegung wird sich immer in dem Intervall zwischen ihnen ergeben, also hinter unserem Rücken. Andererseits kann man die Zeit so lange teilen, wie man will; die Bewegung wird stets in einer konkreten Dauer stattfinden, jede Bewegung wird also ihre eigene qualitative Dauer haben. Deleuze, Das Bewegungsbild - Kino 1, S. 13.

Bildes „verpassen“, nicht weil ich sie nicht zu deuten weiß, sondern weil ich nicht anwesend bin. Die Wichtigkeit der Präsenz des Rezipienten über einen Zeitraum läßt ein neues Bewußtsein für Zeit entstehen - und das mittels Bilder. Diese Neukonstitution von Zeit hat den kulturellen Auswuchs der Verbindung von Aktualität und Wahrheit zur Folge. Somit entsteht das Genre der Dokumentation, die zu Zeiten der Alleinpräsenz der Malerei niemals ein Aspekt ihrer Betrachtung gewesen ist. Die Malerei muß Techniken entwickeln um einen Wahrheitsgehalt im Sinne der Differenz von Abbild und Vorbild überhaupt erst entstehen zu lassen. Das gefilmte Dokument beinhaltet seinen Echtheitsanspruch von Anfang an in seiner fotografischen Abstammung.

Die Malerei hat trotz all ihrer kubistischen und futuristischen Bemühungen, Bewegung darzustellen, ihren Meister im Film gefunden. Was bedeutet der filmische Blick nun hinsichtlich der Malerei? Wie bereits erwähnt bietet die Fotografie dem raren Bild die Möglichkeit der uneingeschränkten Publikation. Wenn auch dieses Abbild nicht die Materialität wiedergibt, so kann es doch zumindest als Zitat in Anlehnung an das Original gesehen werden. Schauten noch wenige Augen auf eine Malerei oder Skulptur vor der Mitte des 19. Jahrhunderts, so sind diese im 20. Jahrhundert dem öffentlichen Blick preisgegeben.<sup>161</sup> Dieser öffentliche Blick ist das Ergebnis der Reproduzierbarkeit von Bildern. Er läßt Urteilsmechanismen und wissenschaftliche Forschung entstehen, die ohne die reproduzierten Bilder nicht möglich wären. Der Film bietet hier ein noch komplexeres Angebot, indem er es schafft, einen Handlungsablauf zu visualisieren und damit wiederholbar zu machen. Dies führt einerseits zu einer erneuten Modifizierung des öffentlichen Blicks, andererseits verhilft er der Malerei aber nur zu eingeschränkten Erkenntnissen. Die Reflexion der beiden Medien beruht auf wenigen Berührungspunkten, wobei das künstlerische Video seit den 60er Jahren (am ehesten) eine Ausnahme bildet. Löste die Fotografie einen Boom an bildnerischen Dokumenten von Materialbildern aus, so tut der Film dies nicht. Immer noch sind in unseren Museen die Abteilungen mit den audiovisuellen Dokumentationsmedien eine Randerscheinung. Womit hat das zu tun? Der Film oder das Video lösen sich in ihrem Materialzustand durch die

---

<sup>161</sup> Benjamin, Das Kunstwerk ..., S. 33.

Trennung von Bild und Zeit komplett von der Präsenz des materiellen Bildes ab! Trotzdem sind sie dem materiellen Bild verhaftet, da sie durch die physische Präsenz eines belichteten Films (Magnetband) zustande kommen. Durch die Trennung von Produktion und Präsentation steht der Film mit einem Bein schon im Bereich der in Kapitel III folgenden konzeptionellen Bilderkategorie. Das projizierte Bild wird zur Erscheinung von Wirklichkeit im Rahmen der Projektionsfläche. Der Monitor und die Leinwand bringen den Rahmen ans Bild zurück, dessen sich die moderne Malerei entledigte. Das Projektionsfeld im Kino erweist immer noch dem Theater seine Reminiszenz, indem es durch einen Vorhang begrenzt wird. Dieser Vorhang war lange Zeit ein wichtiges Thema der Malerei.<sup>162</sup> Er trennt stets die Ebene des Bildinhaltes von der Ebene des Betrachters ab, um diesen dadurch miteinzubeziehen. Der Rahmen als ausgelagertes dreidimensionales Begrenzungselement und der Vorhang als zweidimensionales malerisches Element begegnen sich auf einer Ebene. Dabei handelt es sich um die Auslagerung von bildinternen Qualitäten, sowie um die Einlagerung bildexterner Wirklichkeit. Der Begriff Interface als Schnittstelle von menschlicher und apparativer Wirklichkeit liefert dafür eine angebrachte Definition. Bei der Filmleinwand wird immer noch nicht auf den Vorhang verzichtet, beim Monitor ist das Gehäuse, welches die Bilder einlagert, immer noch nicht wegzudenken. Einzig allein das auf die Wand projizierte Bild eines Videobeamers kommt ohne Begrenzungsmetapher aus.<sup>163</sup> Es ist nun nicht so, als hätte der Film sich den Erkenntnissen der Malerei verweigert. Er hat durchaus in einigen Genres von der Malerei gelernt. Da sind vor allem die „nach dem ersten Weltkrieg entstandenen Filme des deutschen Expressionismus; sie waren im Geist der Malerei konzipiert (...)“,<sup>164</sup> wie auch schon die surrealistischen Filme von Buñuel, vor allem die in Zusammenarbeit mit Dali. Später sind es die Maler Viking Egging und Hans Richter, die mit abstrakten Formen aus der Malerei kommend, filmisch experimentieren.<sup>165</sup> Die inhaltliche Konzepti-

---

<sup>162</sup> Man sieht Vorhänge besonders ausgeprägt gemalt im 17. Jahrhunderts bei Jan Vermeer und bei Rembrandt.

<sup>163</sup> Trotzdem will es nicht so recht gelingen, eine zufriedenstellende Bildqualität zu erlangen. Das mag an der Auflösung liegen und an der Notwendigkeit, den Raum zu verdunkeln. Eine weitaus bessere Lösung bieten Beamer, die ein Bild von hinten auf eine transparente gazeartige Leinwand werfen, so daß diese aus einer der Projektion gegenüberliegenden Position betrachtet werden können.

<sup>164</sup> Kracauer, Theorie des Films, S. 68.

<sup>165</sup> ebenda, S. 239 f.

on von Malerei und Film soll uns hier aber nicht zu lange aufhalten, sondern es geht primär um die mediale Beschaffenheit der Malerei und deren Veränderung im Hinblick auf andere Bildgebungsverfahren. Das Bildgebungsverfahren Film löst eine Welle von Malereiströmungen aus, die sich mit der Thematik Bewegung auseinandersetzen. Umgekehrt erscheinen malerische Themen genauso im Film. Jedoch scheint der Charakter des Films zu weit entfernt von denen des raren Materialbildes angesiedelt zu sein, um ihm eine dominante Rolle in der bildenden Kunst zuzugestehen. Zwar sind die großen Kinofilme wie auch die des Fernsehens in ihrer Quantität einem viel breiteren Publikum zugänglich, doch hat der künstlerische Film immer nur eine kleine Gruppe von Interessenten. Die Produktions- und Vermarktungsstrukturen lassen den Film zu einem problematischen Medium im Hinblick auf seine Verbreitung werden. Die großen Kinofilme und das Fernsehen müssen einen beträchtlichen Anteil an eingängiger Struktur vorweisen, um überhaupt produziert werden zu können. Für den Film im Sinne eines künstlerischen Produkts tritt das Video seit den 60er Jahren als Alternative auf. Hier können mit relativ begrenzten Mitteln und ohne aufwendige Produktionsmechanerie Lösungen gefunden werden, die sich aus der naturalistischen theatralen Gefangenschaft lösen, um die Wahrnehmungsaspekte des prozessualen Bildes zu entdecken. Im 19. Jahrhundert war es nicht selbstverständlich, daß die Fotografie als eigenständige Kunstform galt, die mit den traditionellen Künsten zusammen präsentiert werden konnte. Der Maler, der Musiker und der Literat können niemals eine realistische Naturdarstellung erreichen, da sie doch nur durch ihre unvollkommenen Medien zu einer rohen Imitation gelangen. Deren Subjektivität ist das wahre Anschauungsmaterial. Erst nach der Mitte des 20. Jahrhunderts emanzipiert sich das Video von der dokumentarischen Zweckgebundenheit, um Einzug in die neu gegründeten Sammlerkreise und Museumsabteilungen zu halten. Eine große Scheu, erstens vor der Bedingtheit der Apparatur und zweitens vor dem Realismus der Abbildung, lassen die der Fotografie verbundenen Medien irgendwo zwischen maschineller Seelenlosigkeit und objektiver Wahrheit angesiedelt sein. Das verschreckt das künstlerische Programm der Moderne, welches sich auf die subjektive Weltsicht eines Autors beruft, der eine möglichst originäre Eigenkonstruktion hervorbringen soll. Die Apparate Kamera und Film-

kokettieren dagegen zu sehr mit der von Wissenschaft und Technik propagierten Objektivität, so daß für künstlerische Spielräume wenig übrig zu bleiben vermag.<sup>166</sup> Der Film versucht zwar nach seinen ersten experimentelle Versuchen in den 20er Jahren immer wieder sein Genre für die Kunst nutzbar zu machen, jedoch scheinen diese Versuche nur von kurzer Dauer und Intensität. Als künstlerisches Prozeßbild übernimmt erst spät das Video die führende Rolle, da es sich durch relativ unaufwendige Produktions- und Präsentationstechniken auszeichnet.

#### II.2.4.1 Palettes - Bewegte Malerei

In der Kategorie Fotografie - gewesenes Bild - wird Aby Warburg als Beispiel für den medienspezifischen Umgang hinsichtlich der Fotografie auf die Malerei hervorgehoben. An dieser Stelle bliebe zu untersuchen, inwiefern sich der Film mit bildender Kunst auseinandersetzt. Diese Auseinandersetzung ist im Gegensatz zu der von Fotografie und Malerei aus den genannten Gründen relativ schmal. Trotzdem gibt es das Genre der Malerei im Film, anhand dessen man eindeutige mediale Auswirkungen darlegen kann. Siegfried Kracauer widmet diesem kaum erforschten und vernachlässigten Feld wenigstens einige Seiten in seiner Filmtheorie. „Erstens erwartet der Kinobesucher, Bilder der gegebenen Realität zu sehen. Und aus dieser Erwartung heraus wird er unwillkürlich dazu neigen, Aufnahmen von Details eines realistischen Gemäldes für fotografische Wiedergaben der im Gemälde dargestellten dreidimensionalen Gegenstände zu halten. Er mag sich zum Beispiel versucht fühlen, das Bild eines Frauenkopfs in einem Rubens-Portrait mit einer Fotografie des lebenden Modells selber zu identifizieren. Infolgedessen scheinen die Bilder an räumlicher Tiefe zu gewinnen. (...) Wenn der Zuschauer nicht erfährt, wie ein Gemälde in seinem Rahmen aussieht, fehlt ihm das Bezugssystem, das ihm mitteilte, wohin die Nahaufnahmen des Gemäldes gehören; das Ergebnis ist, daß sie den Charakter

---

<sup>166</sup> „Die Kontroverse in ihrer heutigen Form ist vor allem dadurch bestimmt, daß die Vorkämpfer schöpferischer Ungebundenheit sich nur ungern mit den Begrenzungen abfinden, die der fotografische Vorgang ihrem Drang zur Formgebung auferlegt. In ihren Augen ist ein Fotograf, der sich die fotografische Einstellungsweise zu eigen macht, kein richtiger Künstler; und sie ihrerseits lehnen sich gegen die Verpflichtung zum Reproduzieren auf, der er willig nachkommt.“ \* Kracauer, Theorie des Films, S. 49 f.

freischwebender Gebilde annehmen. Man denke an eine Großaufnahme des Frauenkopfes von Rubens: angenommen, ihre Position im Portrait wird nicht definiert, so regt sie unsere Fantasie unweigerlich dazu an, ihre fragmentarische Existenz dadurch zu ergänzen, daß wir sie Zusammenhängen unserer eigenen Wahl einverleiben. Hier setzen die Erwartungen des Zuschauers ein. (...) Gerade dadurch, daß er jedes solche Ganze in Teile auflöst, verleiht der Filmregisseur seinen Bildern den Schein des Lebens, wie es sich außerhalb der ästhetischen Dimension entfaltet. Drittens könnte man fragen, ob nicht die auf die Leinwand projizierten Diapositive von Details eines Gemäldes Filmaufnahmen desselben Details in dieser Hinsicht gleichwertig sind. Ein paar gelegentliche Beobachtungen scheinen darauf schließen zu lassen, daß - vorausgesetzt, alle übrigen Bedingungen bleiben sich gleich - die Filmbilder die Diapositive an Natürlichkeit übertreffen. Der Grund liegt wahrscheinlich darin, daß im Film die Bewegung hinzukommt. Es gibt keinen Film über Kunst, in dem die Kamera nicht viel schwenken, hin und her fahren und sich auf- und abwärts neigen würde. Und diese Bewegungen lösen prompt kinästhetische Reaktionen aus - ein Resonanz-Effekt -, der die Zuschauer veranlaßt, die räumliche Sensationen, die er in ihnen erweckt, in ihre gleichzeitigen Wahrnehmungen hineinzu-projizieren. So werden sie einer Gruppe flacher Figuren natürliche Rundungen zuschreiben oder sich vorstellen, sie lustwandeln durch ein gemaltes Tal." <sup>167</sup> Dies zeigt also, daß die Erwartungshaltung des Betrachters im Hinblick auf das Medium Film von Anfang an eine stärker naturalistische Tendenz aufweist als die starren Materialbilder. Deswegen haben die Filmbilder immer den Drang zur angeblichen Objektivität und damit ein Problem in den freien Künsten, da sich diese bis dato mit der Modellbildung von Natur im Sinne einer subjektiven Deutung auseinandersetzen. Interessant ist aber, was das in bezug auf die Malerei bedeutet. Die gefilmte Malerei, wie sie durch einige wichtigen Werke der Filmgeschichte vorgestellt wird, bekommt eine eigene Dynamik durch das Medium Film. Besonders herauszustellen ist Alain Resnais' „Van Gogh“ von 1948 und Henri-Georges Clouzots „Le mystère Picasso“. Bei ersterem handelt es sich um eine schwarz-weiße (!) Bildergeschichte, die Werke von Van Gogh und Fotos seiner Umgebung collagenartig unter Zuspiegelung einer

---

<sup>167</sup> Kracauer, Theorie des Films, S. 262 ff.

energischen Orgelmusik und eines gesprochenen Textes komponiert, beim zweiten handelt es sich um einen fast entmaterialisierten Vorgang, der Picasso durch eine Glascheibe malend zeigt. Ich möchte hier aber anhand der Fernseh-Dokumentation „Palettes“<sup>168</sup> einige Aspekte der gefilmten Malerei und deren daraus folgenden Erkenntnisse herausstellen. Bei Palette wird innerhalb von 30 Minuten ein Gemälde in seinem breiten Kontext dargestellt. Nicht nur die Biografie des Malers, die Sozialgeschichte des Gemäldes sowie andere vergleichbare Werke des Künstlers werden in akribischer Art und Weise aufgeführt. Der Autor Alain Jaubert wendet kriminologische Feinheiten an, die von Röntgenaufnahmen über Farbanalysen und Überlagerungen zu vergleichbaren Werken die unterschiedlichsten filmischen Techniken ausnutzen. Grafische Tricks dienen zur Veranschaulichung von Perspektive (durch sich überlagernde Linien), zur Isolierung von Ausschnitten, zur Aufdeckung des Farbenspektrums (durch kleksartige Farbauszüge an den entsprechenden Bildstellen), durch Vergleich zu parallel entstandenen oder thematisch ähnlichen Gemälden (Aneinanderreihung mehrerer Bilder in direktem Vergleich) und durch Erkundung der verschiedenen Bildebenen (zum Beispiel durch Isolierung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund). Diese Tricks, sicherlich durch Computergrafik unterstützt, sind aber nicht unsere eigentlichen medien-spezifischen Ansatzpunkte. Der Film, der versucht ein Gemälde darzustellen, wandert stetig durch das Bild und gibt es uns in Details wieder. Dies hat zur Folge, daß uns der Vergleich zur Größenwirklichkeit und damit der Zusammenhang der unterschiedlichen Bildteile untereinander sowie der realistische Anspruch (wenn es sich um ein klassisches, nichtmodernes Gemälde handelt) verloren geht. Wie Kra-cauer schon bemerkt, tendiert unsere Wahrnehmung durch das gefilmte statische Objekt zur Annahme, es handele sich um eine wirklich dreidimensionale Welt. Andererseits werden mit Hilfe der filmischen Technik Dimensionssprünge im Hinblick auf die Größe und die Beschaffenheit des Details möglich. Da der Betrachter nie weiß, wie stark der Ausschnitt vergrößert ist, entstehen Überraschungsmomente und der Zweifel, ob es sich über-

---

<sup>168</sup> Die Reihe „Palettes“ wurde 1988 von dem Fernsehsender La Sept Arte ins Leben gerufen. Ihr Autor ist Alain Jaubert. Die Reihe erhielt den Prix du meilleur film éducatif au Festival international du film sur l'art (Montreal, 1989); den FIPA d'argent (1989); den Prix du documentaire de création de l'Urti (Monte Carlo, 1989) und den Prix du meilleur film vidéo à la Biennale Internationale du film sur l'art (Centre Georges Pompidou, 1990)

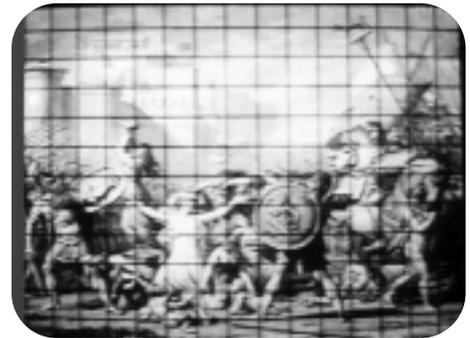
haupt noch um das gleiche Gemälde handelt. Die extrem klein gemalten Partien von Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Rolin“, die aus hunderten winzigen Details bestehen, könnte man vor dem Bilde niemals so betrachten, wie es uns in Palettes ermöglicht wird. Eine so intensive Bildbetrachtung wäre im Museum unmöglich. Die bewegte Kamera „entdeckt“ sozusagen die Malerei neu, indem sie deren Struktur mit Hilfe ihres filmischen Auges neu entschlüsselt. Pinselspuren, dick aufgetragene Farben sowie Lasuren werden zu eigenständigen Bildern, auch wenn sie nur ein Detail des Ganzen darstellen. Die Kamera vereinnahmt die Technik der Malerei, genau wie sich die Malerei Techniken der Architektur (3-Dimensionalität) oder des Films (Futurismus) angeeignet hat. Hier trifft der Film auf etwas, was er nicht besitzt, nämlich Materialität in der Anschauung, mit dem er aber durch seine Hinzufügung von suggerierter Bewegung eine eigenständige Ästhetik entwickelt. Die Bilder gelangen durch ihre Fahrt über die Gemäldeoberfläche zu einer Materialität, die aus dem Film heraus entstanden zu sein scheint. Dieser bekommt dadurch eine stärkere physische Präsenz, als bei einer Darstellung einer gefilmten Alltäglichkeit. Die gemalten Spuren lassen die eigentliche Qualität des raren Bildes durch den Film erst erkennbar werden, auch wenn man das selbstverständlich in vollem Umfang nur vor Ort ersehen kann. Zudem „bewegt“ die Kamerafahrt das Gemälde und läßt so einen dynamischen Schein entstehen. Die Kamera bewegt das statische Bild, da jeglicher Bezugspunkt der Details untereinander fehlt. Bei Palette werden so die unterschiedlichsten Malereigenres analysiert, wodurch immer wieder eine andere, vom jeweiligen Bild ausgelöste Ästhetik entsteht. Ob es bei einem Portrait von Rembrandt eine in sich ruhende, aus dem Nichts blickende Gestalt ist, oder ob es sich bei Fragonards „Der Riegel“ um ein emotionsgeladenes Szenario handelt, immer bietet der Film durch seine dynamische Vorgehensweise eine Möglichkeit der Veranschaulichung. Die Dokumentation „Palettes“ wendet den „malerischen Blick“ mit Hilfe einer filmischen Technik an und analysiert dadurch neben den Gemälden, in expliziter Manier die medialen Besonderheiten von Malerei und Film. Unsere Art zu sehen verlagert sich durch den Film in apparative Strukturen, die in der Infrarotkamera oder der Röntgenaufnahme gipfeln, wodurch der bis dato übliche Blick auf ein Gemälde verändert wird. Der Film thematisiert weniger das, was



Kompositionsstudien durch überlagerte Linien



Simulation der ursprünglichen Hängung



Simulation der Entstehungsweise durch Vorzeichnung



Hervorhebung von Personen und Details



Farbanalyse durch Separation einzelner Partien



Analyse eines Details



Analyse eines Details. Stilisierung der Elemente in verschiedenfarbigen Ebenen

Abbildung 34  
Alle aus Palettes, Raub der Sabinerinnen von Jacques Louis David

wir sehen, als die Art, wie wir unser Auge steuern. Er bildet sozusagen die navigatorische Komponente der Bildbetrachtung, wogegen das Foto eine Stärke in der Quantität seiner Reproduktion besitzt. Das Foto ermöglicht die vergleichende Wissenschaft im Bezug auf die Spezifität der Bilder. Der Film fügt dagegen seine eigene zeitlich strukturierte Vorgehensweise in das Bild ein, um dem Betrachter ein „Dokument“ seines „mikroskopischen“ Blicks zu liefern. Führen uns vor der filmischen Analyse bildimmanente Strukturen zur zeitlichen Abfolge der Betrachtungsweise, so entsteht durch den Film eine andere Bildlichkeit, die den Aspekt der Bewegung von außen heranträgt.

## Sechzehn alternative Transzendenzen



Computer-Programm

## II.3 Das konzeptionelle Bild - Bilder benutzen

### II.3.1 Das Wesen der Computerbilder

„Im Herbst der Medien zelebriert man die Abwesenheit. Die Erfindung der Photographie offenbarte, daß die Malerei so bezaubernd ist, weil die Leinwand nicht die Wirklichkeit zeigt; die Erfindung des Films offenbarte, daß das Photo seine Schönheit der mangelnden Bewegung entlehnt; der Tonfilm offenbarte, daß der Stummfilm erschüttert, weil er kein Geräusch macht. Und die Farbfilmer waren die führenden Köpfe der Ästhetik des 'Film Noir'. Daraufhin machte das Fernsehen klar, daß all jene Filmformen ihre Attraktivität dem Schwarzen zwischen den Bildern entliehen. Und jetzt lehrt High Vision, daß das Video etwas geboten hat, das im Moment verlorengelut: die Ästhetik der Rasterzeile. Im Cyberspace werden wir uns bewußt werden, daß die Kraft der distanzierten Medien unsere Abstinenz auf dem Schirm war. (...)“<sup>169</sup>

Der Sprung vom kinetischen Bild zum Computer-Bild fällt nicht weiter schwer, befindet sich das Filmbild auf seiner Rezeptionsebene doch schon im Bereich der Nicht-Materialität. Seine Wesensverwandtschaft ist allerdings noch bestimmt durch seine materielle Existenz als Filmstreifen oder Magnetband, und in seiner Differenzierung zwischen Autor und Rezipient. Dem Rezipienten bietet sich keine Möglichkeit, aktiv auf die Bilder einzuwirken, da er weder Einfluß auf die apparativen Bedingungen der Bildentstehung noch auf die der Bildpräsentation hat. Das Computer-Bild eröffnet dem Rezipienten dagegen eine Einflußnahme in vielen Hinsichten, da die Apparatur zur Bildentstehung die gleiche ist wie die der Bildpräsentation.<sup>170</sup> Diese Tatsache erhebt den Betrachter in den Stand des Benutzers (User), des Handelnden,

---

<sup>169</sup> Agentur Billwet; Medien Archiv, S. 27.

<sup>170</sup> „Man wird nicht mehr Daten (oder Bilder A. d. A.) zu lernen haben, sondern das zweckmäßige Speichern, Abrufen und Variieren von Daten, nicht mehr das Repertoire, sondern die Struktur von Systemen. Dieses Prozessieren von Daten, das bisher von der Notwendigkeit der Datenerwerbung gebremst war, heißt 'Kreativität', und es ist daher mit einer wahren Explosion der menschlichen Kreativität zu rechnen.“ Rötzer, Digitaler Schein, S. 24.

der durch die Gleichsetzung von Produktions- und Rezeptionsapparatur die Bilder permutativ unter den gleichen Bedingungen zusammensetzt, wie sein Vorgänger.<sup>171</sup> Was dieser Benutzer jedoch wahrnimmt, ist mit den materiellen, sowie auch mit den eidetischen Bildern nicht zu vergleichen. Es handelt sich also weder um ein erhabenes Bild als faktische Materie, noch handelt es sich um ein virtuelles Bild als geistiges Gedankenkonstrukt. Somit bleibt zu klären, um welche Spezifität es sich bei dem konzeptionellen Bild eigentlich handelt?

Als konzeptionelles Bild wird hier all das bezeichnet, was als bildnerisches Potential mit Hilfe eines programmierten Codes innerhalb einer elektronischen Datenverarbeitung generiert wird. Wenn es sich bei diesem bildnerischen Potential aber nicht um ein Bild im traditionellen Sinne handelt, müssen Kriterien gefunden werden, dieses zu belegen. Im gleichen Maße, wie die Sprache auf der symbolischen Ebene die elektronischen Produkte als „Bilder“ bezeichnet, so werden diese im alltäglichen Umgang auch als solche rezipiert, ungeachtet der Tatsache ihrer fehlenden materiellen Präsenz. „Diese Inflationierung der Dimensionen ist verbunden mit einer Entwertung der sinnlichen Erkenntnis, da beim numerischen Bild im Unterschied zur Fotografie und zum Film keine Analogie zwischen Repräsentation und repräsentierten Gegenstand herrscht.“<sup>172</sup> Die Bezeichnung „konzeptionell“ soll dabei das Stadium thematisieren, in dem sich die Bilder auf dem Computermonitor befinden: Diese können in zweifacher Art und Weise als Bilder im traditionellen Sinne vergegenständlicht werden. Erstens durch eine Aufzeichnungapparatur (Drucker, Plotter, etc.) und zweitens durch die Vorgehensweise des Benutzers, diese Bilder so zu rezipieren, wie es ihn die traditionellen Bilder gelehrt haben - nämlich als Navigationssystem im Hinblick auf die Orientierung in der Welt. Das Letztere löst die Problematik aber dadurch erst aus, daß diese Bilder sich gerade dann als wesentlich auszeichnen, wenn sie offenlegen, daß sie eben nicht durch eine auf den Menschen zurückzuführende Handlung zustande gekommen sind. Sie erfüllen nur dann ihre spezielle Absicht, wenn gewährleistet ist, daß die entscheidende Instanz für ihre Existenz auf einen apparative Ursprung mit all seinen spezifischen Umständen der Bildgenerierung zurückzuführen ist.

---

<sup>171</sup> siehe dazu auch Rötzers Bemerkung zu Abraham Moles, Digitaler Schein, S. 25.

<sup>172</sup> Rötzer, Digitaler Schein, S. 43.

	materiell Entstehungsbedingung (Input)	konzeptionell Rezeptionsebene (Interface)	materiell Kommunikationsebene (Output)
nicht vernetzt	Materielles Bild wird digitalisiert (scannen)	Digitales Bild wird digital bearbeitet  Bild wird programmiert (Zeichencode)	Digitales Bild wird materialisiert (drucken, plotten)  Bild wird materialisiert (drucken, plotten)
vernetzt		Digitales Bild steht in einem Netz zur Verfügung  Digitales Bild aus einem Netz wird modifiziert.  Digitales Bild wird modifiziert in ein Netz gespeist.	Bild wird materialisiert (drucken, plotten)  Bild wird materialisiert (drucken, plotten)

Zum Verständnis des konzeptionellen Bildes gehört eine Eingrenzung der durch die apparative Vielfalt gebotenen Komponenten, die ich an dieser Stelle vornehmen will. Als konzeptionelles Bild bezeichne ich nur das, was in der entsprechenden Spalte aufgeführt ist. Alles andere sind Modifikationen des Material-Bildes.

Wären diese Bilder in konventioneller Weise primär auf eine menschliche Handlung als Analogie zur Agitation mit materiellen Gütern entstanden, so bestünde mit dem Computer-Bild kein neuwertiges Charakteristikum, was dessen Existenz sinnfällig machen würde. Also ist das Computer-Bild als „konzeptionell“ zu bezeichnen, da es im Hinblick auf das Versprechen existiert, seine Existenz ergäbe unter Mitwirkung seines Benutzers eine andersgeartete Qualität - eben anders als dies beim materiellen Bild der Fall ist.

### II.3.1.1 Interface

Zwischen Maschine und Betrachter entsteht die Notwendigkeit einer Schnittstelle, die die apparativen Konstruktionen in sinnliche Wahrnehmungsmuster umwandelt. Beim Gemälde ist dies durch die bemalte Oberfläche der Leinwand, des Papiers oder der Wand gegeben. Die Intention des Autors wird so zum Rezipienten projiziert, der wiederum durch seine kulturell bedingte Imaginationsfähigkeit die gemalten Zeichen als Bedeutungsträger entziffert, auch wenn es sich bei ihnen physikalisch nur um bemalte Leinwand handelt. Es handelt sich bei Malerei also um eine Transformation durch Kommunikation geistiger Intention (Malerautor) zu sinnlichem Potential (Rezipient), wobei die Schnittstelle als faktisches Material (bemalte Leinwand, Skulptur, Fotografie, Film) existiert. Bei den konzeptionellen Bildern handelt es sich im wesentlichen um das durch den Bildschirm (Beamerprojektion) präsentierte Bild. Hierbei ist von Bedeutung, daß der Bildinhalt (vorher Malerei) von seinem Träger - Bildschirm - (vorher Leinwand, etc.) getrennt ist. Das bedeutet, daß die Bildträgerschaft Monitor unabhängig von den Bildinhalten dasteht. Die materielle Verkörperung geschieht also durch einen Gegenstand, der auch ohne Bildinhalt existiert. Die Spezifität dieser Bilder hat keinerlei Auswirkungen auf deren Materialität. Zum ersten Mal ist es möglich etwas zu rezipieren, von dem wir nicht wissen, was es ist. Somit müssen die Inhalte am Ort ihrer Präsentation als Schnittstelle Mensch/Maschine so fungieren, daß sie einen Sinn projizieren, der an sich in der Maschine nicht existiert.

Die Wirklichkeit verkörpert sich ausschließlich am Ort des Interfaces weil alle vorherigen Operationen unsichtbar sind. „Seit wir mit Black Boxes leben müssen, stellt sich zum ersten Mal ganz radikal die Frage nach dem Sinn. Wir müssen uns also immer häufiger auf eine Sache verstehen, ohne die Sache zu verstehen. Umso wichtiger wird die Gestaltung der Benutzeroberfläche, die allein noch Licht ins Dunkel der Black Box bringen kann.“<sup>173</sup> Die Materialität des Monitors wird durch den Betrachter definiert und nicht durch den Autor. Das heißt, der Betrachter wird zum eigentlichen Autor (User) der Bilder, die sich zu seinen Bedingungen verkörpern. Fehlende formale Standards und fehlende Auswahlverfahren verleiten den Bildbenutzer zu Entscheidungszwängen, die bei einem materiellen Bild nicht gegeben sind. Er muß das Bild selbst „autorisieren“ um es zu rezipieren, wodurch eine andere Kommunikationsform als beim materiellen Bild eingeführt wird. Ist dort die Transformation von geistiger Intention zu sinnlichem Potential über faktisches Material gewährleistet, so handelt es sich hier um einen einseitigen Akt der Rezeption, der zugleich auch Produktion ist. Die Kommunikation verläuft nicht mehr zeitlich linear strukturiert ab, sondern sie kommt durch punktuelle Oszillation von Produktion und Rezeption zustande. Das Original oder der Endzustand sind an keiner Stelle dieses Prozesses gewährleistet.

Es ist also so, daß das immaterielle Bild in seiner Vergegenständlichung an die Kathodenstrahlröhre eines Monitors gebunden ist. Das hat verschiedene Auswirkungen auf den Betrachter: Dieser hat es, ähnlich wie beim prozessualen Bild, mit einer Erscheinung aus Licht zu tun. Der Monitor verlangt zudem, auch wenn es sich um ein stillstehendes Bild handelt, nach einer zeitlichen Eingrenzung für die Bildbetrachtung, da dieser von vornherein eingeschaltete sowie wieder ausgeschaltet werden will. Zudem handelt es sich bei Monitorbildern meist um die Betrachtung im privaten Umfeld (Selbstverständlich sind Computer-Bilder auch im Kino oder über Videoprojektoren wahrnehmbar, jedoch bildet dies heute noch die Ausnahme. Hier spielt die bildende Kunst eine herausragende Vorreiterrolle). Die Bilder des Bildschirms sind ebenfalls nie formal eindeutig. Sie sind vergrößer- und verkleinerbar, Details können separiert werden - es ist also nie gewährlei-

---

<sup>173</sup> Sehnsucht, darin: Norbert Bolz, S. 159.

stet, von welcher Position aus das Bild maßgeblich erdacht ist. Ebenso sind die Standards der Hardware beim Produzenten nicht unbedingt identisch mit denen des Rezipienten. Bildschirmgrößen und Ausschnitte, Farben sowie Bewegungsgeschwindigkeiten<sup>174</sup> sind meist nicht deckungsgleich. Dem Bildschirm geht es also nicht um die ästhetischen Zusammenhänge des Abgebildeten, sondern er stellt vielmehr visuelle abänderbare Zustände dar. Seine Intension ist der Wechsel von einem Bild zum anderen, was zuallererst in der Physis der Entstehung des Bildschirmbildes zu sehen ist: drei Lichtstrahlen, die in extrem hoher Geschwindigkeit Lochmasken abtasten. Das heißt, das Bild ist zu keinem Zeitpunkt statisch vorhanden, sondern es frequentiert sich in einem bestimmten Zeitintervall ständig neu, auch wenn es sich um ein Standbild handelt. Diese aufwendige Technik läßt um das Bild ein - relativ zur Materialität des Tafelbildes - seltsames Gehäuse zur Notwendigkeit werden. Die auffällige physische Erscheinung gipfelt aber im Glas des Monitors, welches durchaus Allegorien zu Spiegeln, einer Wasseroberfläche, besonders aber zur Optik einer Lupe oder eines Mikroskopes zulassen. Es stellt ein Hindernis dar, ähnlich wie bei verglasten Malereien im Museum, so daß eine distanzierte Ortlosigkeit die Lokalisierung des Bildes zu vernebeln scheint. Der Betrachter hat sich statisch an einem bestimmten Ort gegenüber dem Monitor auszurichten. Das Tafelbild und im besonderen Maße das Wandbild kann den Betrachter dagegen zur Bewegung verführen. Im Monitor setzt sich das Bild durch Punkte (Pixel) zusammen. Beim raren Materialbild ist dies lange Zeit vorher ebenfalls eine Vorgehensweise gewesen, ein Bild entstehen zu lassen. Vor allem das Mosaik, aber auch Webereien und die Rasteraufteilung der Renaissance bilden aufgrund mehr oder weniger exakter Koordinaten ein solches zweidimensionales Grundschema an. Dieses Grundschema der gerasterten Bildfläche stellt die Zusammenfügung eines Bildes unter mindestens zwei Kriterien dar: 1. Die Größe der zu definierenden Felder und 2. deren Belegung mit mindestens zwei Zuständen. Bei einfachen kunstgewerblichen Techniken kann sich das auf das Ausfüllen oder Leerlassen des einzelnen Feldes beschränken. Kompliziertere Formen weisen dagegen polychrome Modifikationen in verschiedenen Helligkeits- und Sättigungsgraden auf. Bedenkt man, daß der Computer in seiner digitalen Grundstruktur nur zwei

---

<sup>174</sup> Die Computer-Kommunikation führt zur Definition eines einheitlichen Zeitmaßstabes den Begriff „Echtzeit“ ein.

alternative Zustände anbietet, nämlich 1 und 0 (also der bedeutungsleere Binärcode, der sich unbeobachtbar in den Tiefen der Black Box zusammenstellt),<sup>175</sup> wird deutlich wie sich hier Weltbildkonstruktionensich aneinander angleichen. Die zwei alternativen Zustände können durch Aneinanderreihung so komputiert werden, daß unendlich viele Variationen erreicht werden. Diese Variationen geben in den Materialtechniken Mosaik oder Stickei ein grobes Bild mit abgestuften Linien wieder. Die Komplexität erreicht schnell ein Stadium, das mit manuellen Techniken und dem Anspruch einer realistischen Naturwiedergabe nur unbefriedigend zu gewährleisten ist. Bei frühen Computern mit reduzierter Rechnerleistung erinnern die generierten Bilder noch stark an manuelle Gestaltung. Lediglich die Farbe hat durch die Strahlung des Monitors eine Buntkraft erreicht, die vorher nur durch die Glasmalerei möglich gewesen ist. Die chromatischen Besonderheiten des Monitorbildes sind in seiner extremen synthetischen Immaterialität zu suchen. Sind es anfänglich noch wenige Farben, die dargestellt werden können, so steigert sich dies mit den steigenden Rechnerleistungen ins Unermeßliche. Ebenso sind die formalen Konstruktionsmittel (Pixel) so klein geworden, daß sie nicht mehr als solche wahrnehmbar sind. Beim Monitorbild sind die Konstruktionsbedingungen genausowenig ersichtlich wie beim perspektivischen Gemälde, welches seine gezeichneten Konstruktionslinien durch Übermalung selbiger verleugnet. Bei beidem handelt es sich um visuelle Systeme zur Weltaneignung, die ihren Ursprung in den Naturwissenschaften haben. Zusammenfassend kann man folgende Eigenschaften des Bildschirmbildes angeben:

---

<sup>175</sup> siehe dazu Kapitel „Binärdarstellung und numerische Analyse“ und „Verkörperter Mathematik“ in Bolter, Der digitale Faust, 1990.

Bildschirmeigenschaften	Malereieigenschaften
glatte, opake Flächen und Farben	taktile Materialität
schnelle Sequenzen, Bewegung und Wechsel	als komplettes Bild statisch
kein Materialaufwand des Bildes	standardisiert in bezug auf Originalität (Farbe, Größe, etc.)
uneingeschränkte Manipulation der Bilder	kleiner Materialaufwand des Bildträgers (Tuch, Holz, Wand)
rechteckig (abgerundet) Formatvorgabe	innerhalb der 2-Dimensionalität keine Formatvorgabe

Der Monitor ist die populärste Instanz zur Präsentation von konzeptionellen Bildern. Seine Erscheinung als Bildgenerator ist maßgeblich für die Veränderung des Verständnisses unserer visuellen Orientierung. Noch entscheidender ist allerdings die Methode der digitalen Bildgenerierung.

### II.3.1.2 Input/Output

Mit Hilfe von Einleseapparaturen ist es möglich, verschiedene mediale Vorgaben wie Schrift, Bilder oder Töne zu digitalisieren. Durch diesen Codierungsvorgang werden die Vorlagen in eine Menge von elektronisch gespeicherte Zustände versetzt. Diese Zustände basieren immer auf den gleichen Zeichencodes, egal ob es sich um Bilder, Töne, Farbe oder Schrift handelt. Es handelt sich dabei um eine bedeutungsfreie, medienunspezifische, binäre Codierung. Dies bedeutet, daß die Bilder, die in den Computer eingelesen wurden, nicht als solche in ihm existieren. Schaut man sich Bilder auf dem Monitor an, so sieht man eine Visualisierung, die in diesem Augenblick mit Hilfe einer aufwendigen Apparatur zusammengesetzt wird. Es handelt sich nicht um das Bild, welches in die Apparatur eingelesen wurde, sondern um das, was von dieser Apparatur aufgrund der visuellen Spuren des Einlesens (Farben, Linien, grafischen Elementen) wieder rekonstruiert wird. Durch einfache Verschiebungen der Parameter läßt sich das Bild

im Monitor auf unendlich viele Arten und Weisen manipulieren. Diese Änderungen der Bildbedingungen sind so einfach, da sich das Bild nicht in starrer Form (wie ein Foto oder ein Gemälde), sondern in einem elektromagnetischen Zustand als Zahlencode befindet. Ändert man (mehr oder weniger) diese Codierung, so ändert sich das Bild. Diese Veränderung ist am Monitor stets nachzuvollziehen, wodurch eine endgültige Version schwer zu bestimmen ist, da die Veränderungen von jedem Betrachter unendlich oft durchgeführt werden können. Es ist nach einigen Schritten nicht mehr nachzuvollziehen, wie das „Ursprungsbild“ ausgesehen hat. Die Frage nach dem Original, zu stellen, ist also unsinnig, da es sich schon beim eingeleseene Bild um kein Original sondern eine Repräsentation handelt. Diese Repräsentation existiert in erster Linie unter den Bedingungen ihres Zustandekommens durch die informationsverarbeitende Maschine. Die Bildvorlage ist also nur der äußere Anlaß, der eine Kettenbewegung der Bildmodifikationen in Gang setzt. Bei der analogen Fotografie ist es zwar ebenso möglich, die Abzüge eines Negativs zu beeinflussen, trotzdem hat der Rezipient keinerlei Möglichkeiten, das fertige Bild zu modifizieren. Es wird hierbei noch unterschieden zwischen Produktion (Fotograf, Labor) und Rezeption. Dabei hat die zweite Instanz keine formale Zugriffsmöglichkeit. Die Zusammenlegung der Kommunikations-Komponenten für Bilder ist die einschneidendste Maßnahme, die durch die computergenerierte Bildverarbeitung aufgetreten ist. Die weitreichenden Folgen, die daraus resultieren, müssen durch den Versuch reflektiert werden, die einzelnen Komponenten, seien es naturwissenschaftliche, geisteswissenschaftliche oder künstlerische, zu analysieren. Gelingt dies nicht, so wird weiter mit einem 600 Jahre alten Weltverständnis unter völlig neuen Bedingungen gearbeitet werden müssen. Ähnlich wie die Fotografie im 19. Jahrhundert zu keinem eigenen Selbstverständnis gelangt, so wird es den neu konstituierten Bildern im Zeitalter ihrer digitalen Codierung ebenso ergehen.

### II.3.1.3 Programmierung

Neben dem Input einer materiellen (Scannen) oder einer digitalen (Datenträger, online) Vorlage bietet der Computer die Mög-

lichkeit der Erstellung von Bildern ohne visuelle Vorlage. Ähnlich der Schöpfung eines Gemäldes mit Farbe so kann der Programmierer ohne eine abzubildende Qualität, wie es bei Film oder Fotografie vorausgesetzt ist, alleine mit seiner Apparatur ein Bild schaffen. Dies birgt die eigentliche Problematik. Bisher war es ausschließlich möglich, durch Malerei (Bildhauerei, Zeichnung) Bilder zu veräußern, die entweder durch ihre Anlehnung an die Wirklichkeit eine Aussage über diese tätigen,<sup>176</sup> oder solche die als Abstraktion ihre Form als Inhalt verkörpern.<sup>177</sup> Zudem konnte man mit Hilfe von Apparaturen dreidimensionale Dinge zweidimensional abbilden, um so einmal die Dreidimensionalität (Fotografie) oder die Vierdimensionalität (Film, Video) zu suggerieren. Der autonom agierende Programmierer kann nun, ähnlich den abstrakten Malern, mit Hilfe seiner medienspezifischen Werkzeuge (Datenverarbeitung, alphabetische und numerische Eingabe, Compiler<sup>178</sup>) ohne Berücksichtigung einer wirklichkeitsangeglichenen Gestaltungsform Bilder generieren. Diese können auf einer Programmiersprache gestützt sein, die mit sprachlichen Begriffen oder mit bildnerischen Mitteln operiert. Ersteres ist möglich, da sprachlich operierende Programmcodes, die den numerischen Maschinencode steuern können, ein übliches Verfahren sind, anwendungsorientierte Programme in allen Bereichen des Alltags und der Wirtschaft zu etablieren. Bei letzterem ist erst der Anfang geschaffen, weil die bildsprachlichen Elemente im Bewußtsein einer visuell agierenden Gesellschaft ausschließlich formal den bekannten Bildtechniken Zeichnung, Malerei, Foto und Film angegliedert sind.<sup>179</sup> Dies führt zur Simulation all der Abläufe, die durch das materielle Bild einschlägig bekannt sind und die zur Schaffung des programmierten Bildes keine spezifische Notwendigkeit haben. Die so entstandenen Bilder sind inhaltlich den Bildern angelehnt, die ihren materiellen Charakter sowie ihrer individuellen Herstellungsweise verhaftet sind, ohne sich zu vergewissern, daß all dieses keine medienspezifische

---

<sup>176</sup> Trennung des Bedeutungsgehalts von Inhalt und Form. Das Bild sagt etwas über das aus, was es nicht ist. Nämlich eine Landschaft, ein Stilleben, ein Portrait, etc.

<sup>177</sup> Gleichsetzung von Inhalt und Form. Das Bild sagt nur das aus, was zu sehen ist, indem es auf nichts anderes verweist.

<sup>178</sup> Diesen Vorgang habe ich ausführlich, im besonderen hinsichtlich seines künstlerischen Gebrauchs, in dem theoretischen Teil einer Examensarbeit im Studiengang Kommunikationsdesign an der BUGH Wuppertal 1995 beschrieben.

<sup>179</sup> Siehe dazu den Beitrag von Peter Kolbe „Das Bindungsmodell virtueller Gegenständlichkeit - ein Beitrag zur Gestaltung von virtuellen 3D-Szenarien und Interaktionsräumen“ 16. Designwissenschaftliches Kolloquium, Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle/Saale, 1995.

Bedingungen des Computerbildes sind. Dieser Programmcode hat bisher nur die Aufgabe, Dinge zu simulieren, die mit der Gegenständlichkeit unserer alltäglichen Erfahrung zusammenhängen. Der Programmcode ist aber zu viel mehr in der Lage, da er durch seine mathematische Grundsätzlichkeit prinzipiell Dinge visualisieren könnte, die analog sonst niemals darstellbar wären. Koppelt man eine solche manipulierte Maschine an Abläufe, wie sie durch wissenschaftliche Aufgabenstellungen vorgegeben werden, so kann man durch die Verbildlichung abstrakter Aussagen Rückschlüsse und Erkenntnisse in bezug auf die Problemlage ziehen. Das macht sich die Naturwissenschaft seit längerem zu eigen, indem sie die Bildgebungsverfahren des Computers benutzt. Neue Erkenntnisse berufen sich nicht zuletzt auf die wissenschaftliche Kompetenz, Bilder zu konstituieren. Diese wissenschaftlichen Bilder begrenzen sich allerdings auf eine elitäre Kenerschaft, die mit den Bildern umgehen können. Viele bekannte Beispiele wie die Visualisierung der Mandelbrot-Menge haben selbst außerhalb des wissenschaftlichen Systems eine Verselbstständigung im Bereich der Ästhetik erlangt, die auf das verweist, was mit Computerbildern auch im Bereich der bildenden Kunst möglich sein kann. Als Vorgabe für die Komposition eines wissenschaftlichen Bildes dienen bestimmte mathematischen Formeln, die in einen Computer eingespeist werden, damit schließlich diese in grafische Bildelemente übersetzt, eine Visualisierung ergeben. Dies ist innerhalb einer elektronischen Datenverarbeitung unproblematisch, da sich diese sowieso auf numerischer Ebene mit mathematischen Zeichen auseinandersetzt. Somit müssen diese Zeichen so gebündelt werden, daß sie bestimmten Form- und Farbzusammenhängen zugeordnet, zu einer vom Programmierer sekundär nicht beeinflussbaren Gestaltung gerinnen. Primär hat dieser natürlich die Möglichkeit, die Zuordnungen zu bestimmen, ihm bleibt jedoch versagt, durch die Komplexität des rechnerischen Vorgangs eine Vorhersage auf das Ergebnis zu machen. Dabei bleiben in gestalterischer Hinsicht zwei Möglichkeiten, das Ergebnis zu beurteilen: Einerseits kann das entstandene Bild in ästhetischer Hinsicht gelesen werden, zum anderen kann man diese außen vor lassen und aufgrund der „Ästhetik“ des Rechengvorgangs der entstandenen visuellen Spur eine Bedeutung zumessen. Hier wird erkenntlicht, daß die Ästhetik der computergenerierten Bilder eine andere ist als die konventionelle.

Für das Wesen der Bilder bedeutet das, daß durch eine veränderte Rezeptionstechnik aufgrund der Verbindung einer maschinellen Komputationsebene mit einer strukturellen Programmebene als bildnerisches Ergebnis etwas anderes geschieht als im konventionellen Rahmen einer Bildentstehung. Denn zur Rezeption eines Bildes ist immer entscheidend, unter welchen Bedingungen es entstanden ist. Wie bereits ausgeführt, ist ein großes Thema der Malerei ihre Selbstbezüglichkeit im Sinne der Überprüfung des Betrachters, ob er das, was er betrachtet, als Malerei identifizieren kann. Die Computerbilder mit ihrer Programmstruktur als bildnerisches Rückgrat stehen in ihrer Beziehung zum Betrachter anders da als die traditionellen Bildmethoden.

### II.3.2 Malerei im Zeitalter digitaler Bildgeneratoren II

Seit den 60er Jahren ist seitens der bildenden Kunst immer wieder versucht worden, mit dem Medium Computer neue Wege zu gehen. Dies führte zu einigen Mißverständnisse in bezug auf die Verwendung und Einbindung von malerischen Konzepten unter Zuhilfenahme des digitalen Bildgebungsverfahren. Die Malerei ist nicht dazu imstande, wie man vorschnell rückschließen könnte, mit Hilfe der digitalen Techniken ex machina ausgeführt zu werden! Obwohl dies oft versucht wird, sind die Ergebnisse im künstlerischen Sinne meistens peinlich. Billige Software stellt unter simulatorischer Verwendung von malerischen Mitteln eine Publikationstechnik dar, die in populistischen Anwendungsgebieten von Unterhaltungs- und Werbebildern zur Anschauung gelangt. Hierbei werden die strukturellen Besonderheiten des Computerbildes in keiner Weise berücksichtigt. Es entsteht eine 1:1-Übersetzung der analogen Bildtechniken in die digitalen. Als simple Simulation werden Bilder digital generiert, um den Eindruck zu erwecken, es ergäben sich dadurch neue Erfahrungs- und Erkenntnisbereiche. Dies kann nicht der Fall sein, weil alles, was zu sehen ist, vorher bewußt von dem Programmierer eingegeben werden muß. All das, was entsteht, muß also schon gewußt sein, ähnlich wie der Maler seine Komposition vor Beginn des Malaktes konzipiert. Die virtuelle Konzeption im Vorfeld des Malaktes hat dennoch immer zur Folge, daß das ausgeführte Werk niemals so sein kann, wie der Maler es sich gedanklich vorgestellt hat. Dazu ist das virtuelle Bild phänomenologisch der Körperhaftigkeit der Malerei zu weit entfernt. „Und in der Tat kann man sich nicht vorstellen, wie ein reiner Geist malen könnte. Indem der Maler der Welt seinen Körper leiht, verwandelt er die Welt in Malerei.“<sup>180</sup> Demzufolge haben besonders die Maler, die die Natur als Materie nachahmen wollen, die Zeichnung als Überbrückungsglied eingeführt, um ein Korrektiv zu erhalten, welches in seinem frühen Stadium abänderbar ist. Diese wurden durch verschiedene Übermalungen immer mehr dem Endprodukt angeglichen. So war eine schrittweise Komposition mit möglichst vielen Korrekturphasen möglich. In der modernen Malerei dagegen werden Strategien der Spontanität erfunden, um eben dieses zu

---

<sup>180</sup> Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, S. 15.

verhindern. Die Konstitution eines Computerbildes in Analogie zum physisch präsenten Bild muß sich dagegen die alt-bekanntesten Konstruktionsphasen einverleiben. Dies geschieht auf gleiche Art mit Hilfe der Methoden, die die bildende Kunst vorgegeben hat. Denn es gibt keine alternativen Wahrnehmungshintergründe, die von sich aus für das computergenerierte Bild von Bedeutung wären. Deswegen werden heutzutage auch ausschließlich die Mittel der bildenden Kunst in den Endverbraucher-Programmen derart reduziert, daß dem Benutzer keinerlei Möglichkeit zum kreativen Umgang bleibt. Er kann nur auf der Basis der Kopie Bilder produzieren, die genau die Materialität zu kopieren versuchen, die sie nie erreichen werden. Eine mediale Kritik der Bildgebungsverfahren könnte diesem abhelfen, da der Verschiebung der Bildinhalte unter Einwirkung des Computers endlich Rechnung getragen würde. Die Inhalte der Bilder waren über lange Zeit auch der Inhalt ihrer wissenschaftlichen Betrachtung durch die Kunstgeschichte. Dies ändert sich dadurch, daß die Erweiterung der Bildtechniken ebenso eine Verschiebung der Inhalte mit sich bringt, wie es durch Fotografie und Film bereits geschehen ist. „Jedes Medium verändert das Geflecht bereits bestehender Medien mit den ihnen eigenen Wahrnehmungsformen. Bilderzeugungstechniken wie Malerei, Video, Computeranimation oder Hologramm sind nicht nur die Darstellungs- oder Präsentationsweisen von Objekten oder Ereignissen, sondern bringen auch spezifische Formen der Produktion und Rezeption mit sich. Nach der Erfindung der Fotografie, des Films und schließlich der Computeranimation ist das gemalte oder gezeichnete Bild als solches zwar nicht überholt, aber es wird anders wahrgenommen.“<sup>181</sup>

Die bloße Adaption von Kriterien des Materialbildes als Voraussetzung zur digitalen Bildgestaltung findet seit den 80er Jahren ein breitgefächertes Anwendungsfeld. Die Verbreitung dieser Techniken hat heute allumfassend das publizistische Gewerbe und die Industrie erreicht, so daß Hard- und Software zu Preisen erhältlich sind, die ihre uneingeschränkte Verbreitung garantieren. Ähnlich wie bei der Fotografie können dadurch die Bilder des Alltags zu einer anderen Qualität und Quantität heranreifen. Die Software mit ihren Namen wie: Illustrator, Word, Photo-Shop, Free-Hand, etc. zeugt deutlich von ihrer direkten Verbindung zu

---

<sup>181</sup> Rötzer, Digitaler Schein, S. 17 f.

den manuellen Bildtechniken. Wie bei den ersten Fernsehgeräten in den 50er und 60er Jahren mit ihren Bezeichnungen Van Gogh und Rubens entstehen nun Parallelen innerhalb der Hardware dadurch, daß wiederum Bezeichnungen aus den bildenden Künsten, wie „Cézanne“ für einen Scanner, oder „Picasso“ für eine Grafik-Karte gewählt werden. Es zeigt sich also, daß die neuen Bildgebungsverfahren noch keine Möglichkeiten besitzen, alternativ zur materiellen Welt zu agieren.

In den bildenden Künsten wird ebenso lange schon versucht, eine computerspezifische Bildsprache zu entwickeln. Es gelingt zum Teil dort, wo die Verbindung zur Materialität des Bildträgers eindeutig definiert wird. Das kann in unterschiedlicher Art und Weise geschehen: Einmal können Bilder mit Hilfe des Computers konzipiert, dann aber über einen Drucker oder Plotter materialisiert werden. Es kann sogar soweit gehen, daß digital konzipierte Bilder direkt gemalt oder gezeichnet werden, ohne ihre computerspezifische Anmut zu verlieren. Zwei Beispiele künstlerischen Schaffens in diesem Bereich zeige ich hier mit Manfred Mohr und Michael Badura auf. Zum zweiten kann das digital produzierte Bild oder die Bildfolge ohne materielle Verkörperung durch einen Monitor veräußert werden. Durch ein Netz oder eine CD-ROM erhält der Benutzer das Bild, ohne daß es den Computer als solches verläßt. Die „Rezeption“ von netzbedingter Kommunikation ist dabei eine völlig andere als die „diskursive“ des Produzenten/Rezipienten-Schemas. Bei der Kommunikation durch ein Netz entsteht eine Synthese durch Zusammenführung von Informationsteilstücken, bei der Sender/Empfänger-Kommunikation dagegen kommt es zu einer Verlagerung von Information.<sup>182</sup> Bleiben die Bilder im Medium selbst, so entsteht das Problem, daß sie konzeptionell auf dieses zurechtgeschnitten sein müssen, da es die Materialitätsferne des Monitorbildes so fordert. Gerade bei dieser medienkonformen Benutzung des Computers muß gewährleistet sein, daß die Komponenten Original/Repräsentation, dynamisches Bild/starres Endprodukt, Detail/Gesamtheit sowie die Komplexität dem Medium verpflichtet sind. Dabei zeigt es sich, daß es genau die körperhaften Materialisierungen des gemalten Bildes nicht sind, die Gegenstand einer solchen Gestal-

---

<sup>182</sup> Flusser legt dieses ausführlich dar, indem er aufgrund der Kommunikationssysteme Rundfunk (Radio, Presse) und Netz (Post, Telefon) - das eine als „univok“ diskursiv, das zweite als „bi-univok“ dialogisch definiert. Flusser, Medienkultur, S. 117.

tung sein können. Hier wird in Zukunft das Betätigungsfeld der Bilderforscher liegen, den immateriellen Kosmos zu seiner visuellen Bedeutung zu führen. Wie dies nicht geleistet werden kann, zeigt sich bei den üblichen Versuchen, gemalte Bilder im Netz oder mittels der CD-ROM zu publizieren. Große Industriefirmen sichern sich den Anspruch auf uneingeschränkte Macht dadurch, daß sie Bilddatenbanken für sich vereinnahmen, die in der Lage sind, riesige Mengen von gespeicherten Bildmaterial gegen Bezahlung anzubieten.

### II.3.2.1 Malen nach Zahlen Mohr, Badura

Zu den mit dem Computer konzipierten und den manuell ausgeführten Arbeiten, gehören die von Manfred Mohr.<sup>183</sup> Seine seit Jahren immer wieder perfektionierten Hyperwürfel stellen unter der Zuhilfenahme einer komplexen vom Computer errechneten Kombinatorik eine ästhetische Besonderheit dar. Schon in den frühen 60er Jahren entwickelten Programmierer wie Georg Nees oder Frieder Nake vom Computer errechnete Formationen, die sie als grafischen Output im künstlerischen Sinne verstanden wissen wollten.<sup>184</sup> Bei Mohr ist es die enorme Quantität der Kombinationen und die Hinzunahme von zufälligen Zahlenwerten, die den Computer für seine Gestaltung so wichtig werden läßt.<sup>185</sup> Aus den Tausenden von kombinierten Würfelverschachtelungen werden nur einige Sequenzen selektiert und auf Leinwand gemalt. Diese Bilder bergen eine strenge Kühle, die davon zeugt, daß die Autorenschaft zumindest teilweise von seelenloser nichtmenschlicher Konsistenz ist. Eine ausschließlich malerische oder zeichnerische Ausführung könnte nie eine solche Reinheit und Stringenz erreichen, da der menschliche Geist auf anderen Voraussetzungen basiert wie die Logik der Mathematik. Trotz der in Acryl ausgeführten Bilder nimmt man diesen nicht ab, daß sie von menschlicher Hand konzipiert sind. Genau damit spielt Mohr,

---

<sup>183</sup> Zur ausführlichen Darlegung seiner Arbeit, siehe: Manfred Mohr, Zürich, 1994.

<sup>184</sup> siehe dazu Steller, Erwin; Computer und Kunst, Leipzig, Wien, Zürich, 1992. Besonders Kapitel 5 „Ästhetiken“.

<sup>185</sup> „Der wirkliche Zufall, wohlgemerkt, der mathematisch reine. Nicht der Furor der Freiheit, dem sich der impulsivere Kollege vielleicht vor der Leinwand überläßt.“ Dworschak, Manfred in: Die Zeit, Nr. 42, 11. Oktober 1996.

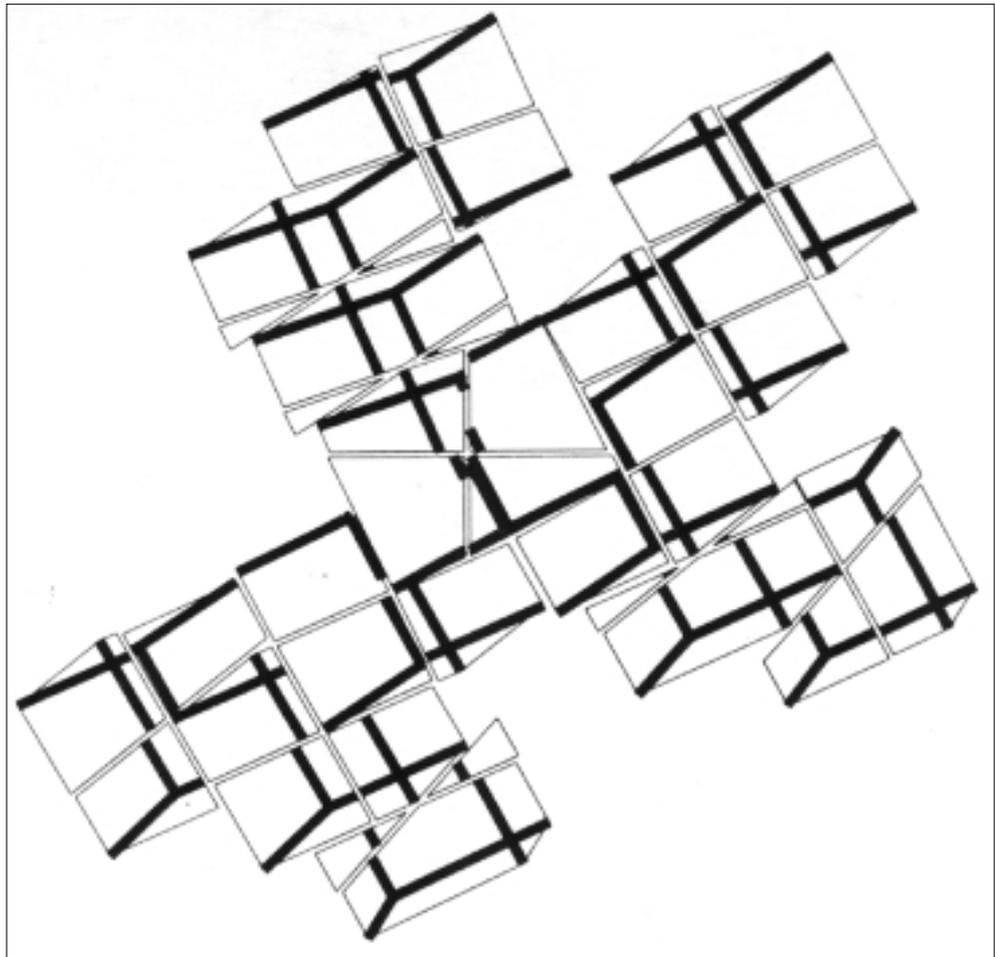


Abbildung 35 A

indem er digital komputierte Linienfiguren manuell erstellt. Diese Vorgehensweise, auf die Medien Malerei und 4-Farb-Druck übertragen, lassen Erinnerungen an Roy Lichtensteins Malereien aufkommen. Lichtenstein entzog sich ebenfalls dem Zwang eine subjektive Gestaltung einzugehen, indem er einfach vorgefertigte Comics überdimensioniert „abmalte“. Seine Malerei gelangt, unter der Hinzunahme der Offsetrasterpunkte zur Apotheose des banalen Bildes. Jegliche Subjektivität scheint diesen Bildern abhandengekommen zu sein. Diese befindet sich diese aber eben in der Auswahl des banalen Sujets Comic oder des alltäglichen Bildes, das durch die Malerei zu künstlerischer Ehre geadelt wird. Dadurch wird die Sicht auf die Malerei als materielle Einmaligkeit thematisiert. Bei Mohr werden bis zu 5-dimensionale Würfel in ein zweidimensionales Bild projiziert. Die Kanten sind bei den mehr als dreidimensionalen Würfel, in zwei verschiedenen Strichstärken ausschließlich in schwarz/weiß ausgeführt.<sup>185</sup> Mohrs 5-dimensionale Würfel-Kombinatorik läßt über 4 Milliarden Mög-

<sup>185</sup> siehe dazu Steller, Computer und Kunst, Leipzig, S. 180 ff.

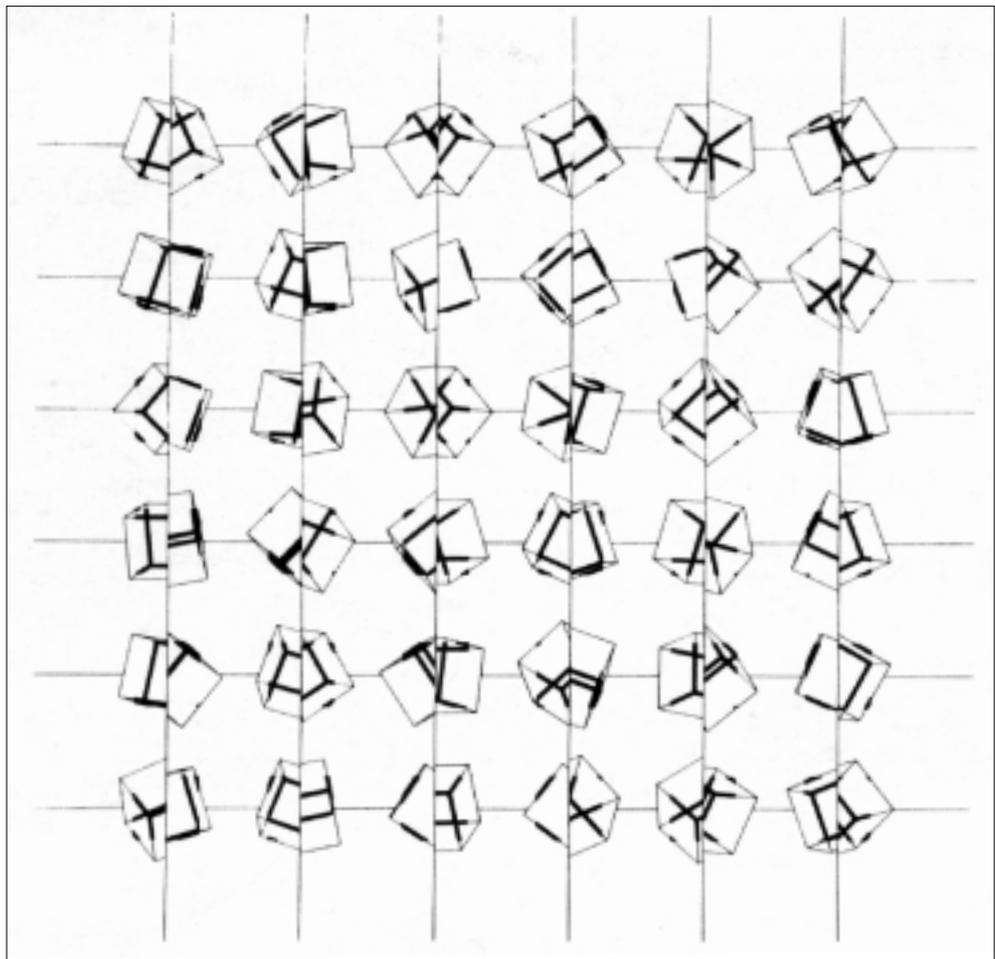


Abbildung 35 B

lichkeiten zu. Dem Computer werden Auswahlkriterien eingespeist, damit der menschliche Autor seine Arbeit ausführen kann. Die nahezu unendlichen Möglichkeiten der Bildauswahl stehen selbstverständlich dem Fotografen und dem Maler ebenso zur Verfügung. Jedoch können diese ausschließlich durch subjektive Auswahl ihres Wahrnehmungsapparates ein Motiv bestimmen. Dies muß Mohr im Endeffekt natürlich auch, vorher allerdings hat er die Möglichkeit über Eingabe in den Rechner seine Selektion immer weiter einzugrenzen. Sind die Ergebnisse ästhetisch brauchbar, so kann er das Problem immer enger umkreisen, bis er dann zu seinen Auswahlen gelangt, bei denen 36 Würfelfiguren oder manchmal nur eine Figur auf die Tafel aufgebracht werden. Niemand würde Manfred Mohr primär als Maler bezeichnen, obwohl sein Werk faktisch aus bemalten Leinwänden besteht. Die Verwandtschaft zu der digitalen Rechenmaschine ist zu offensichtlich, so daß sich eine Kluft auftut zu den zeitgenössischen Künstlern, die sich mit den tradierten Materialien umgeben. Noch scheint es bis auf wenige Ausnahmen nicht zu gelingen, von den Formalismen des Materials innerhalb der bildenden

Kunst abzukommen. Die Frage ob die Künste uneingeschränkt diesen Bedingungen verhaftet sein müssen, kann ausführlich nur an anderer Stelle erarbeitet werden.

Der gravierendste Unterschied des computergenerierten materiellen Bildes ist seine Präsentation im Hinblick auf deren manuellen oder maschinellen Ausführung. Michael Badura arbeitet seit 1984 an Programmcodierungen, die - anders als bei Manfred Mohr - einen maschinellen Ausdruck über einen Nadeldrucker zur Folge haben. Diese Ausdrücke sind lange Papierbahnen, die entweder ein Motiv innerhalb einer Reihung ergeben: Nadelwald - digitale Konstruktionen - zahlengesteuerte Turmbauten (1984-1986) oder sich aus mehreren Bahnen zu einem Bild zusammensetzen (wie die Arbeiten: Trepp-Man, Brok-Man, Humunkul oder Dick-Eva, alle 1992). Allen gemeinsam ist ihre archaische Einfachheit und ihre billige Materialität, gepaart mit akribischer Kühlichkeit. In einem zeitlichen Abstand von 10 Jahren betrachtet, lassen sie fast schon eine wehmütige Erinnerung an die Kindertage des computergenerierten Ausdrucks aufkommen. Diese „Computergeburt“ sind reine numerische Programme die keinerlei bildnerische Vorgaben benötigen. Die banalen Assoziationen zur gegenständlichen Wirklichkeit (Adam und Eva, Menschen nach Maß) sind reine thematische Willkür. Sie werden gewählt, weil sich kein übergeordneter Inhalt vor die maschinell konstituierten Gedankengänge drängen soll. Die ausschließliche Beschäftigung mit der Programmiersprache und deren Visualisierung kostete Badura viele Jahre am Computer. Er wollte sich nicht auf vorgefertigte Programmbausteine verlassen, um der Struktur des Gestaltungsmittel Computer in seinem innersten Wesen auf die Spur zu kommen. Die Ausdrücke weisen eben durch ihre reduzierte Materialität des einfachsten aller maschinenegesteuerten Farbdrucker, dem Nadeldrucker, eine fragile Körperhaftigkeit auf, die ausdrücklich auf künstlerische Traditionen in bezug zum gemalten oder gezeichneten Bild stehen. Hier wird auf eine korrekte und synthetische Präsentation, wie es bei den meisten computergestützten Ästhetiken der Fall ist, verzichtet. Allen High-Tech-Moden zum Trotz erscheint eine computergestützte Verbildlichung, die sich auf die wesentlichen Komponenten reduziert.

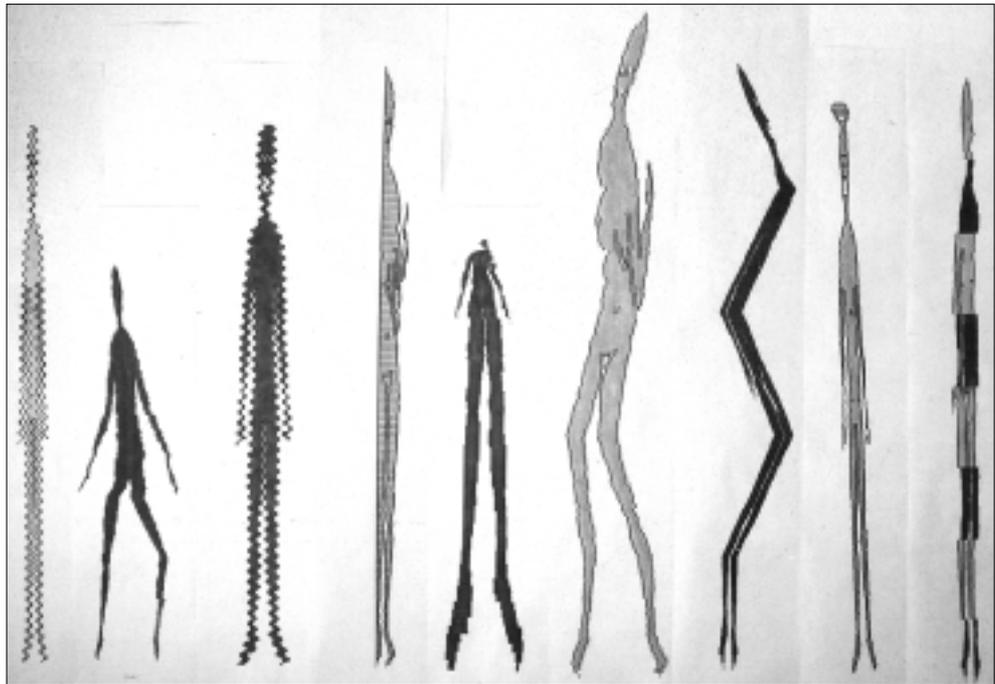


Abbildung 36

Im Zusammenhang von materiellen und konzeptionellen Bild ist von Interesse, wie Michael Badura zu seinen asketischen Computerexerzitien gekommen ist. Seine große, über mehrere Jahre zusammengestellte Arbeit „1984“, eine Art bemalte Plastik, die an ein Büro erinnert und George Orwell gewidmet ist, veranlaßt ihn im Zusammenhang mit der immer zunehmenden Computerisierung gerade in Büros, „den Computer ganz unmittelbar und praktisch auszuloten. (...) Dies bedeutete zunächst monatelanges, beharrliches Lernen einer neuen Sprache und bezogen auf die Darstellungsmöglichkeiten und ihren Entstehungsprozeß ein völliges Umdenken. Diese - fast könnte man sagen - molekular oder atomistisch künstlich-mathematisch gewachsenen Strukturen bedürfen einer neuen Ästhetik oder, anders gesagt, sind mit den Mitteln der bekannten Ästhetiken nicht mehr vermittelbar“.<sup>187</sup> Genau an dieser Stelle wird evident, wie die neuen bildgebenden Techniken in unser Wirklichkeitsgefüge eingreifen. Indem Badura in seinem Orwellschen Büro geradezu mit einer Materialschlacht aus Büroutensilien und Farbe ein Szenario mit tradierten Materialien entwirft, schafft er die Grundlage zur Problematisierung einer anderen Kommunikation. „Noch scheint das postmoderne Schamanentum und die hyperteknoide Zukunftsvision zutiefst gespalten. Die Künste egal welcher Ausprägung, werden sich wohl später fragen lassen müssen, inwieweit sie nur ein weinerliches Nachgefecht über die auf immer verlorene Vergangenheit

<sup>187</sup> Fehr, Michael Badura, S. 191.

geliefert haben, während der mächtige Countdown in die neue, andere Digital-Welt längst schon verklungen ist.“<sup>188</sup> Das Hinterherrennen der Künste nach den wirtschaftlichen computerorientierten Standards, die als Handlungsanweisungen unser aller die Weltsicht modifizieren, wird immer mehr zum Gegenstand der Kritik des Bildes. Im Werk von Badura kann man diesen Wandel nachvollziehen, wenn man sich die vielen Parallelen seiner binären Ästhetik zu früheren Arbeiten vor Augen hält. 1984 überstempelt er Abbildungen der Kunstgeschichte, wie C.D. Friedrichs „Wanderer über dem Nebelmeer“ oder Rodins „Verlorener Sohn“ mit einem quadratischen schwarz/weißen Raster. Hier entstehen fast unkenntliche Treppenlinienbilder, die eine Methode einer zukünftigen Bildgeneration kennzeichnen. Auch in ganz frühen Arbeiten, „Klumpen im Koordinatennetz“ (1965), „Eingeweckte Welt“ (1966), und „Faktenbilder“ (1974) wird die koordinatorische zweidimensionale Aufgliederung durch einen gestalteten Prozeß zum Gegenstand seiner künstlerischen Arbeit. Im weitesten Sinne sind dies Werkgruppen, die die binäre Programmierung in ihrer Struktur vorwegnehmen.

---

<sup>188</sup> Fehr, Michael Badura, S. 200.

### III. Die Ruhe während des Bildersturms

#### III.1 Medialer Ausblick

Ich habe aufgezeigt, daß unterschiedliche Verbildlichungsmedien zu unterschiedlichen Auffassungen von Welt führen. Dabei ist zuerst von Bedeutung, daß sich die eidetischen Bilder unseres neuronalen Wahrnehmungsorgans als Sprache oder Bilder veräußern lassen. Sowohl Sprache als auch Bilder sind in der Lage, reflexiv aufeinander einzugehen. Da unser alltägliches Kommunikationssystem die Sprache ist, sind wir primär kulturell linear organisiert. Dies führt zu einer Historisierung innerhalb der Zusammensetzung des Weltgefüges. Die großen Weltreligionen sowie die Wissenschaften wurden nur deshalb zu kulturellen Leitmedien, weil es ihnen gelang, „eindimensionale Codes“<sup>189</sup> (Buchstaben, Ziffern) als bedeutungsfreie Zeichen so zu organisieren, daß eine lineare Organisation der Zeit (Texte, Sprache) ein bipolares Beurteilungssystem (wahr/falsch; gut/böse; etc.) möglich machte. Angefangen mit der Bilderfeindlichkeit der Antike bis zur Vervielfältigung durch den Buchdruck entstand ein begriffliches Weltbild, welches auch heute noch imstande zu sein scheint, als objektives Erklärungsmodell zu fungieren. Auf der anderen Seite ist unser neuronales Wahrnehmungssystem aber bildlich organisiert, da es in der Lage ist, eidetische Bilder (Gedanken) zu generieren sowie endogene Bilder (Träume) zu produzieren. Die Nach- außen-Lagerung der Bilder führt jedoch nicht zur objektiven Kommunikation, sondern zum imaginativen Weltbild, welches punktuell organisiert ist. Beim Bild handelt es sich um einen „zweidimensionalen Code“, der zwischen dem Zeichen (Bild) und dessen Inhalt (Abgebildetem) unterscheidet. Dies führt nicht zur linearen Historisierung der Welt, sondern zum magischen Bewußtsein - also zur Prä- oder zur Posthistorie. Eine Beweisführung für Wirklichkeit ist somit nicht mehr möglich, da ein Beurteilungsschema unter der Prämisse Wahrheit nicht zutreffen kann. Bilder können nicht wahr oder falsch sein, sondern ausschließlich ihre Interpretationen. „Das Bild in Lascaux ist prä-historisch und kann immer wieder von jedem Empfänger nach seiner eigenen Methode entschlüsselt werden; das Bild des Florentiners

<sup>189</sup> Die Begriffe eindimensionale und zweidimensionale Codes basieren auf Vilém Flussers Theorie der Kodifizierung von Welt in: Flusser, Medienkultur, S. 107 und S. 120.

ist historisch, man muß die Geschichte kennen, um es zu entziffern.“<sup>190</sup> Seit 150 Jahren ist unsere Wahrnehmung durch apparative Bilder zusätzlich so modifiziert worden, daß „wann immer wir ein Bild in Lascaux und Florenz betrachten, nehmen wir den Standpunkt der Apparate ein, weil unser Weltbild von ihnen geprägt ist. Demnach empfangen, das heißt entschlüsseln wir die alten Bilder im Kontext des modernen Weltbildes: apparatisch.“<sup>191</sup> Die zeitgenössische Bilderoffensive des digitalen Mediums führt wiederum zu einer Wahrnehmungskrise hinsichtlich der Bedingungen ihres Wesens.<sup>192</sup> Dabei wird die Unterscheidung von alltäglichen Bildern und künstlerischen Bildern immer undurchsichtiger, da das Medium alles vertreten kann. Der Computer kann alle Wahrnehmungskanäle des Menschen bespielen, weil sein digitaler Code von wirklichkeitsfremder numerischer Struktur ist. Lediglich das angesteuerte Peripheriegerät muß dazu in der Lage sein, die sensuellen Reize zu veräußern. Es handelt sich also um einen monomedialen Schöpfungsakt in Kombination mit einer multimedialen Präsentation. Die Folgen aber sind die gleichen: Auf psychologischer Ebene führt die Rezeption zur Verein-samung, auf der ästhetischen Seite zur Sensationalisierung der optischen Gestaltungsmittel, auf der kommunikativen Ebene zur Entsprechlichung und damit zum Schwinden der Geschichten, auf der physikalischen Ebene zu Entmaterialisierung der Anschauung sowie auf der phänomenologischen Ebene zur Auflösung von Original, Statik und Ortsgebundenheit der Bilder.

Die reflexive Stützung der Kulturtechniken Sprache und Bild hat zu den bekannten Interpretationsformen für Bild und Illustrationsformen für Sprache geführt. Die Beschreibung von Bildern

---

<sup>190</sup> Flusser, Medienkultur, S. 72.

<sup>191</sup> ebenda, S. 73.

<sup>192</sup> Den klassischen Terminus „Bildersturm“ habe ich hier verwendet, um an die Tradition der Ikonoklasten von der Antike bis zum Nationalsozialismus anzuknüpfen. eingedenk, der von Martin Warnke aufgestellten Behauptung, daß die neuen apparativen Bilderkonstruktionen im Sinne des „Bildersturmes“ unangreifbar sind. Die vollständige Zerstörung eines technisch reproduzierten Bildes ist mühsam, da es sich durch seine Verbreitung und Zerstreuung davor schützt. Wenn man bedenkt, daß der Angriff auf Fernsehbilder oder Internetseiten vollends vergeblich ist, verwundert es nicht, daß die Mächtigen dieser Welt genau diesen Weg für ihre eigene Reproduktion wählen. Deshalb werden die tradierten Kulturtechniken der Machtkonstitution wie das Denkmal gegenwärtig kaum noch angewendet. Vielmehr werden die Bilderstürme heutzutage innerhalb einer Reflexion von medialer Kritik und konservatorischer Selektion ausgetragen. Siehe Warnke, Bildersturm, S. 9. Das bedeutet, daß derjenige der sich mit raren Bildern auseinandersetzt, immer auch seine Angreifbarkeit aufarbeitet. Das Bilder-Besitzen im Sinne des Materials manifestiert eine völlig andere Komplexität wie das Bilder-Kommunizieren (im Sinne des „Benutzens“).

sowie die Illustration von Texten können bis zu einem gewissen Grad als Hilfsmedien dienen. Die vermittelnde Rolle kann jedoch nie als Ganzes erschöpft werden. Wenn wir versuchen, Medien durch andere Medien zu ersetzen, entsteht immer etwas Anderes mit neuen Qualitäten. Die Synthese aus Sprache und Bild und deren nicht wegzudenkende Präsenz im Wirklichkeitsgefüge unserer Kultur bildet den „Normalfall“. Ihre Selektion in autonome Medien zu künstlerischen Zwecken kündigt von dem Bestreben, unsere Wahrnehmung auszubilden, sie zu täuschen, oder das Sinnggefüge auseinander zu definieren. Der Kampf der Protagonisten war immer ein Kampf auf künstlerischer Ebene im Gegensatz zu den Computermedien, die die Künste rückwärtig zu adaptieren versuchen. Die zahlreichen Initiativen zur Einbindung von Computerkunst in die Maschinerie der tradierten Kunstformen kann ein jeder auf den entsprechenden Ausstellungen und Präsentationen mit gemischten Gefühlen bestaunen. Die Maschinen scheinen sich nicht so richtig heimisch zu fühlen in den Tempeln der Musen. Das kann nur daran liegen, daß ihre eigentliche Stärke noch in keiner Weise zur Aufführung und damit zur Kritik gebracht wurde. „Für das Studium der Kunst folgt daraus lediglich, daß wir ohne so etwas wie die Vorstellung der Renaissance von *ut pictura poesis* und der Schwesternschaft der Künste nicht auskommen können. Die Dialektik von Wort und Bild scheint in dem Gewebe von Zeichen, mit dem eine Kultur sich umgibt, eine Konstante zu sein.“<sup>193</sup> Die fotografische Abbildung von Malerei führte zwar zu einer Theoretisierung von Malerei in wissenschaftlichem Ausmaß, jedoch niemals zur sinnlichen Erfüllung wie bei der Betrachtung des Originals. Eine Sinneswahrnehmung kann nicht durch eine andere vollständig kompensiert werden. In bezug auf die Wirklichkeit als Weltkonstrukt, muß die Simulation anderer Medien zur Folge haben, daß diese eine Simulation zweiten Grades wird. Denn all das, was die Malerei als authentische Erfahrung dem Rezipienten weitergibt, stellt sich als Training für den Umgang mit der Wirklichkeit und nicht als Wahrheit der Realität dar.

Gerade die mediale Betrachtung von Malerei erschließt uns durch die Erkenntnis ihrer Vorgehensweise auch die Inhalte der Bilder. „Ausserdem glaubte eine tendenziell immer noch medienfeindli-

---

<sup>193</sup> Bildlichkeit darin: W.J.T. Mitchell, Was ist ein Bild? S. 55.

che Kunstgeschichte bis heute daran, daß „Kunst“ in erster Linie durch die Existenz von Kunstwerken bestimmt sei. Das Umgekehrte trifft zu: Erst die Medialisierung der Kunst erzeugt die Werke, die von „Kunst“ Zeugnis ablegen. Auf induktivem Weg ist zu keiner Geschichte der Kunst zu kommen, weil so die Kriterien immer singulär blieben und von Bild zu Bild je neu entwickelt werden müßten.“<sup>194</sup> Nur der Blick auf die Malerei als „Vermittler“ veranlaßt diese zur inhaltlichen Bedeutung, sei es zur Konstituierung des Tafelbildes als subjektiviertem Blick im Gegensatz zum symbolischen Bildparadigma des Mittelalters.<sup>195</sup> Dieser Vermittler zwischen der eidetischen Vorstellung und der wirklichen Darstellung unterliegt seiner medialen Spezifität in der Weise, daß sie sich dazwischen befinden - weder zum einen noch zum anderen tendieren. Der kommunizierende Mensch als Medium lagert sozusagen seine Wahrnehmung aus, indem er diese in seiner Abwesenheit durch ein anderes Medium vertreten läßt. Also lassen sich alle Medien in ihrer Vermittlerrolle auf die menschliche Sensualität zurückführen. Die Auslagerung der Sinne kann nur als Differenz zur wirklichen Wahrnehmung von Welt fungieren, da das jeweilige zur Kommunikation eingesetzte Medium auf einem anderen Medium basiert.<sup>196</sup> Somit ist die Übertragung von eidetischen Bildern in materielle genauso ein medialer Sprung wie der von Sprache in Text, oder von Fotografie in Fernsehen. Schon lange bevor sich der Computer mit der Simulation von analogen Medien beschäftigte, haben sich diese mit der Simulation von Wirklichkeit auseinandergesetzt. Deshalb ist eine Verteufelung von digitalen Bildern in bezug auf ihre Vergleichbarkeit mit den „alten Medien“ ein überflüssiges Unterfangen. Es ist falsch anzunehmen, daß sich das neue Medium, losgelöst von den tradierten Bildtechniken, eine Bedeutung schaffen könnte. Und ebenso falsch ist, daß das neue Medium eine bedeutende Bildgebung auf der gleichen Ebene erschaffen kann, wie es den tradierten möglich gewesen ist. Die digitalen Bildtechniken werden nur im Zusammenhang mit den tradierten in der Lage sein, Erkenntnisse zu konstituieren, und zwar wenn sie die Fähigkeit

---

<sup>194</sup> Inszenierte Imagination, darin: Hans-Ulrich Reck, Kunst durch Medien, S. 52.

<sup>195</sup> ebenda, S. 59.

<sup>196</sup> „Diese für alle Medien charakteristische Tatsache bedeutet, daß der 'Inhalt' jedes Mediums immer ein anderes Medium ist.“ „Da alle Medien Ausweitungen unseres Körpers sind, und da wir bei der Erfahrung gewohnheitsmäßig einen Sinneseindruck in einen anderen übertragen, muß es nicht überraschen, daß unsere erweiterten Sinne und Techniken den Vorgang der Übertragung und Angleichung einer Form in eine andere wiederholen.“ McLuhan, Die magischen Kanäle, S. 22. und S. 182.

entwickeln, eine Methode anzuwenden, die ihrer eigenen projektiven Struktur Tribut zollt. Das heißt, nur eine Wende in der Blickrichtung unserer materiellen abstrahierenden Kultur wird es dem Computer ermöglichen, wirkungsvolle Bilder zu entwerfen. Dieser andere Blick wird uns wiederum in die Lage versetzen, alte Bilder neu wahrzunehmen.<sup>197</sup> So haben uns heute schon die digitalen Bilder offenbart, daß die Besonderheit von Malerei eben erst durch ihre analoge Beschaffenheit gewährleistet ist. Das „große stille ruhige Bild“ ist ein Produkt, was seine spezifisch zeitgenössischen Eigenschaften erst durch die heutige Anwesenheit der „kleinen lauten bewegten Bilder“ erlangt hat. „Datenverarbeitung ohne Einsatz von alten Medien ist undenkbar. Sie liefern den Stoff für das Prozessieren. Die Peripheriegeräte des Computers dienen dazu, das Material, das die alten Medien liefern, aufzusaugen. Es steht noch eine ganze Welt für den Scanner bereit. Erst wenn die Computerwelt sich von ihren Peripheriegeräten emanzipiert hat und die zentrale Prozessiereinheit selbstständig arbeiten kann, ändert sich der Status der alten Medien.“<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Bazon Brock erörtert unter dem Oberbegriff des „pompejianische Blicks“ die zeitliche Ausrichtung der Geschichtlichkeit von Ereignissen. In: Die Re-Dekade, S. 215 ff. Daraus resultiert die These des „Arrièregardismus“: „Behauptet er (der Avantgardismus) die Zukunft schon in der Gegenwart vorwegzunehmen, so kommt er in Beweisnot darüber, woher er wisse, was die Zukunft sein werde.“ Ebenda, S. 223. Und: „Wie kann die gegenwärtige Zeit unter dem Blick aus der Zukunft stillgestellt werden, um die Gegenwart als zukünftige Vergangenheit erfahrbar zu machen? Wohl nur durch die Verwandlung der Vergangenheit in die Gegenwart.“ Ebenda, S. 219.

<sup>198</sup> Agentur Billwet; Medien Archiv, S. 74.

### III.2 Fangt an zu malen!

Jörg Immendorff stellte 1966 mit seiner Malerei „Hört auf zu malen“ eine Extremposition der Selbstzerfleischung der künstlerischen Malerei auf.<sup>199</sup> Da sich die Frage nach dem Tod der Malerei immer dann stellt, wenn ein neues Bildmedium die Kompetenz erlangt hat, in großem Maße die Aufgaben der alten zu übernehmen, kann es keine Frage der medialen Veränderung sein, die kommunikative Kompetenz des alten Mediums anzuzweifeln. Ein Wesenszug der Medien ist der, daß sie nicht durch ein anderes Medium ersetzbar sind. Ein anderer ist jener, daß die materiellen Medien im Gegensatz zum Computer völlig andere Wesenszüge der Weltaneignung vertreten. Der Vorgang des Computierens ist ein nach vorne schreitende Handlung, aufgebaut aus nulldimensionalen Codes, die ein Bild aus dem Nichts projizieren. Die Schaffung eines Materialbildes kommt anhand der Wahrnehmung modellhaft zur Wirklichkeit als Bild zustande - es abstrahiert die Wirklichkeit durch den rückwärtsgewandten Produzenten. Diese beiden Techniken stehen sich in ihrer Methode gegenüber, ähnlich wie Schrift und Bild. Im Gegensatz zu Letztgenannten haben sich für den neuen Bereich des Computerbildes sowie dessen Inhalt noch keine eigenständigen Methoden der Reflexion gebildet. Die neuen Bilder werden genauso wie die traditionellen diskutiert und konsumiert. „...was die neue von der alten Einbildungskraft unterscheidet, ist die Tatsache, daß sich in ihr die in der alten angelegte *reine Ästhetik* entfaltet und daß sie das tun kann, weil die neue Einbildungskraft auf einem nicht mehr zu überbietenden Abstraktionsstandpunkt steht, von dem aus völlig durchkritisierte und durchanalyzierte Bilder entworfen werden können. Anders gesagt: erst wenn man Bilder von Kalkulationen macht und nicht mehr von Sachverhalten (und sollten diese Sachverhalte noch so *abstrakt* sein), kann sich die *reine Ästhetik* (die Freude am Spiel mit *reinen Formen*) entfalten; erst dann kann Homo faber von Homo ludens abgelöst werden.“<sup>200</sup>

---

<sup>199</sup> Immendorff setzte sich in vielen seinen Arbeiten mit dem Selbstverständnis der Malerei auseinander. Kein Zufall sind seine Arbeiten, die das Werk Hogarth thematisieren, wie „The Comic Muse with Pug“ von 1995 und „The Rake's Progress“ von 1994. Siehe dazu den Ausstellungskatalog: Jörg Immendorff, Malerdebatte.

<sup>200</sup> Flusser in Bildlichkeit, S. 125. Zur Theorie der Bildkritik am Computerbild, S. 124.

Die sinnliche Wahrnehmung neigt dazu, nicht durch separierte Sinneseindrücke zustande zu kommen, sondern sie tendiert zu möglichst synästhetischer Hervorrufung des Rezeptionspotentials. Diese Tendenz drückt sich in der Wagner-Oper sowie im heutigen Computerspiel aus. Wenn ein Sinn einen anderen fordert, so kann es sicherlich dazu kommen, daß extrem synästhetisch Begabte in der Lage sind, einer Malerei Geschmack oder Töne zu entlocken. Die primäre Absicht der Malerei ist dies aber nicht. Im Gegenteil, es ist die Isolation des visuellen Sinns, der eine kognitive Leistung unseres Bewußtseins fordert. Sind im Leben die Sinnesreize in kompletter Form vorhanden und wird dies von den Alltagsmedien Fernsehen und Computer adaptiert, so fordern die bildenden Künste durch mediale Reduktion eine andere Qualität der Wahrnehmung und damit der Erkenntnis. Die alltägliche Sinnesreizung verführt uns dazu, die meisten Dinge erlernt zu haben, so daß wir uns nicht mehr bewußt um diese zu kümmern brauchen. Den bildenden Künsten gelingt es, durch Reduktion der medialen Ausformung einen spezifischen Gehalt der Wahrnehmung auszubilden, der in der alltäglichen Welt sonst nicht vorhanden ist. Gerade die synästhetischen Phänomene werden dann erst ausgelöst, wenn möglichst wenige Wahrnehmungskanäle bespielt sind. Dagegen steht die multimediale Anforderung an die neuen Medien und deren Anspruch, die Wirklichkeit zu simulieren. So äußert sich Bill Gates scharfsinnig über seine digitale Bilderarchivierungsfirma „Corbis“: „Die Beschäftigung mit Reproduktionen nimmt uns nicht das Interesse für die echten Kunstwerke, sondern es verstärkt es in der Regel noch und ermutigt uns Museen und Galerien aufzusuchen.“<sup>201</sup> Dabei scheint Gates zu vergessen, daß sich die Historisierung von Weltaneignungsprozessen wie das materielle Bild zur Computertechnik regressiv verhält. Wenn Programme dazu dienen, Bilder zu scannen oder Texte zu archivieren, dann wird der Computer in Zukunft nur als quantitativ besserer Simulant benutzt werden können. Selbst wenn sich die Simulationstechnik von gemalten Bildern im Monitor (in Dichte, Größe, etc.) weiter verbessern wird, werden doch nur Experten oder Wissenschaftler davon profitieren. Gates Multimedia-Prognose und deren heutige Praktizierung in Museen mittels CD-ROM und Headphones untergraben die „Monomedialität“ des gemalten Bildes, die genau dessen

---

<sup>201</sup> Gates, Der Weg nach vorn, S. 357.

Stärke darstellt. Denn nicht nur die Reduktion des gemalten Bildes auf seine visuelle Rezeption wird übergangen, sondern ebenso dessen Einmaligkeit und Einörtlichkeit. Das Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts sowie der zeitgenössische Versuch, die menschliche Wirklichkeit (nicht die Realität!) zu simulieren, fundieren jedoch in multisensorischen Ansätzen. Versuchte man vor 150 Jahre unterschiedliche Dimensionen wie bildende, darstellende und musikalische Medien zusammenzubringen, so entstehen heute alle Kommunikationsformen in einem Medium. Der Computer agiert extern multimedial, indem er Töne, Bewegung, Schrift und Bilder simuliert, intern aber monomedial. „Denn faktisch stimmt an den mystisch-euphemistisch sogenannten Neuen Medien bekanntlich wenig: daß sie völlig neu sind, noch der Plural. Ein neues Medium war bei seiner Ersteinführung auf dem Markt der Computer, genauer: die Siliziumtechnologie. Wenn heute Fernsehprogramme aus Bits und Bytes berechnete Bilder liefern, so ist dies genau dieselbe Technologie und dasselbe Medium.“<sup>202</sup> Die Malerei fordert vom Betrachter eine Verlagerung seines Wahrnehmungshaushaltes, indem sich seine isolierte Wahrnehmung allein mit Farbe und Faktur auseinandersetzen kann. „Gegen den Strich der Medien, die unsere sinnliche Gewißheit schematisieren, kann Kunst versuchen, die Wahrnehmung zu entautomatisieren. (...) Seit es neue Medien gibt, die die Welt überspannen, möchte Kunst das Asyl der authentischen Erfahrung sein. Die unverfälschte sinnliche Gewißheit ist die blaue Blume im Land der technischen Medien.“<sup>203</sup> Die computergenerierten Bilder erfinden sozusagen einen neuen Blick für die Authentizität der Malerei. Dadurch, daß das Fernsehen und der Computer den Alltag fast vollständig ästhetisch besetzt haben, wird der Blick auf das Gemalte zur Expedition in die Körperhaftigkeit. Eine Anleitung des Sehens und damit der Wahrnehmung, wie die bildende Kunst sie ihrerseits seit einigen tausend Jahren liefert, kann nur dann geschehen, wenn der Endzustand des Bildes als Rezeptionszustand definiert ist. Bei den elektronischen Bildern definiert sich aber die Anschauung dann, wenn die Maschine durch den Rezipienten dazu veranlaßt wird. Dies bedeutet, daß die Maschine als Gleichsetzung von Verkörperung und Anschauung operiert, um so nie zu einem Endzustand zu gelangen. Somit

---

<sup>202</sup> Richard David Precht, Die Ware Vision in: Die Zeit Nr. 27, 25. Juni 1998.

<sup>203</sup> Sehsucht, darin: Norbert Bolz, S. 160.

ist das Ziel nie der Zustand wie beim materiellen Bild, sondern immer die Erhaltung der Gleichsetzung von Materie und Repräsentation. „... Artefakte (z. B. als Kunstwerke) erregten unser Interesse gerade in dem Maße, wie sie Verkörperungen des Nicht-Repräsentierbaren sind.“<sup>204</sup> Also wenn der Programmierer versucht, seine Person als Instruktionsinstanz aus der Bildenstehung zu entfernen, scheitert dies weil das Bild mit seiner Instruktion deckungsgleich ist. Dieses Scheitern würde sich erst dann auflösen, wenn der Programmierer in der Lage wäre, sein Bewußtsein direkt ohne ein verbindliches äußeres Zeichensystem an die Prozesseinheit des Computers anzukoppeln. Dies sind Spekulationen der KI-Forschung, auf die ich nicht weiter eingehen möchte.

Gemalte Bilder sind also nach wie vor eine bedeutende Instanz zur Abgleichung des menschlichen Bewußtseins mit seiner Umwelt. Es bliebe noch zu klären, inwiefern das gemalte Bild gegenwärtig im alltäglichen Leben als Anschauungsobjekt zur Weltfindung existiert. Weit vor der schriftlichen Kommunikation äußern sich Vorschulkinder in der Regel über Gemaltes. Die materielle Beschaffenheit von „malen“, läßt sich auf viele Bedeutungen der menschlichen Natur, wie das spezifische Verhältnis der Verbindung von Flüssigem und Festen (Malen, Kochen, Bauen), oder den Willen, etwas Individuelles zu produzieren oder zu besitzen (Sammeln, Behüten, Kreieren), zurückführen. Insofern die Malerei und die Skulptur eine Thematisierung des Materiellen beinhalten, impliziert die Fotografie physikalische und chemische Voraussetzungen und der Film kinetische. Allen ist aber gemeinsam, daß sie neben ihrer Körperhaftigkeit den Anspruch auf eine Imaginationskapazität durch empirischen Umgang erzielen wollen. Wie die in Kapitel II angeführten Beispiele von Velázquez bis McCollum ist das auf einen Wahrnehmungskanal reduzierte Bild ein spezifisches Erkenntnismittel.

Der Methode des empirischen Umgangs mit den Dingen fügt die Malerei sozusagen die Anschauung durch eine Körperhaftigkeit hinzu, deren offensichtliches Wesen in der Differenz zu den Dingen liegt, die abgebildet sind. Somit kann man erfahren, daß uns das materielle Bild stets zwingt, durch das Eingeständnis seines Scheiterns der Gleichsetzung von Bild und Abbild ein Orientierungssystem mit dem Anspruch der Modellhaftigkeit von Welt zu

---

<sup>204</sup> Inszenierte Imagination, darin: Bazon Brock, Mediale Artefakte im Zivilisationsprozeß, S. 5 ff, besonders S. 10 f.

akzeptieren. Zwischen der Materialität des raren Bildes und der Virtualität der menschlichen Erkenntnis befindet sich die Black-Box unserer neuronalen Wahrnehmung. Der Eingang dorthin bleibt verschlossen, da wir ausschließlich imstande sind, den Ausgang zu beobachten. Die Simulationstechnik der komputierten Bilder bietet, oberflächlich betrachtet, zuerst eine höhere Authentizität in der Bespielung der menschlichen Sinne. Das führt dazu, daß sich die Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu verkürzen scheint, so daß der Rezipient in eine scheinbare objektive Welt eintritt. Diese Welt des digitalen Scheins bezieht sich allerdings nur auf sich selbst, indem sie die anthropologischen Bedingungen der menschlichen Orientierung außen vor läßt. Ein zielgerichtetes Für oder Wider die apparativen Bilder ist wegen der gegenseitigen Bedingtheit von Medien nicht möglich!

Die Malerei läßt sich also nicht aufgrund digitaler Bildgebungsverfahren eliminieren, sondern genau das Gegenteil ist der Fall. Die Beschäftigung mit dem raren Bild im Zeitalter des digitalen Bildersturms führt zu einem unausweichlichen Diskurs mit den authentischen Verhältnissen der Wahrnehmung. Die kontemplative Betrachtung eines raren Bildes, unter Berücksichtigung aller Aspekte der gegenseitigen Bedingungen der Medien sowie der Spezifität im Sinne der Bildkategorien, wird heute zum luxuriösen Akt. In gleichem Maße, wie Vilém Flusser für die Beibehaltung von Sprache als Kommunikationsmedium im Dschungel der digitalen Bilder plädiert, können wir für die raren Bilder deren kommunikatives Potential in ihrer Alternative zur digitalen Bildinflation sehen. „Nicht weil wir ‚Reaktionäre‘ sind, die neue Techniken nicht akzeptieren, im Gegenteil: Wir leisten uns den Luxus des Buchstabenlesens, gerade weil die neuen Techniken ihn unnötig machen. Denn sonderbarerweise verwandeln die neuen Techniken das Buchstabenlesen in jene Tätigkeit, die sie ursprünglich war: in ein elitäres, kontemplatives, gemächliches Unterfangen.“<sup>205</sup> Es ist eben ein Unterfangen, das nicht von den Informationszwängen des Alltags und der Unterhaltung diktiert ist, sondern es ist eher eines, das dem menschlichen Bewußtsein seine Einzigartigkeit zugesteht.

Wenn die gemalten Bilder in ihrer medialen Bedingtheit zu den digitalen einer Veränderung unterworfen sind, bietet sich Flus-

---

<sup>205</sup> Flusser, Medienkultur, S. 59.

sers These des „transapparatischen Bildes“ als wirkungsvollste Aufforderung zur Auseinandersetzung mit dem raren Bild an. Da sich das Kommunikationspotential des digitalen Bildes durch einen simulativen Umgang mit der Welt begrenzt, kann deren Kompetenz nur ausgeschöpft werden, wenn die materiellen Bilder die Voraussetzungen schaffen, die digitalen zu bewerten!<sup>206</sup> Das rare Bild ist somit nicht als Vorbild für die digitalen anzusehen, sondern ebenso als Nachbild, indem es diesen die Grenzen ihrer Eigenschaften zeigt. Oder anders: Die Tätigkeit der Malerei muß weiterhin ausgeführt werden, da die digitalen Bilder ihren Sinn nicht aus sich selbst schöpfen können. Sie benötigen die bildnerische Reflexion mit der materiellen Welt der menschlichen Existenz und deren Materialität.

---

<sup>206</sup> Flusser, Medienkultur, S. 81.

„Es ist die Stille vor und nach dem Sturm“<sup>207</sup>

Vilém Flusser

---

<sup>207</sup> Flusser, Medienkultur, S. 82.

## Literaturverzeichnis

Aby Warburg: Akten des internationalen Symposiums, Hamburg 1990, hg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass. Weinheim 1991.

Agentur Billwet. Medien Archiv. Bensheim / Düsseldorf, 1993.

Aisthesis - Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, hg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris, Stefan Richter. Leipzig 1990.

Anamorphosen - Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit. Fred Leemann, Joost Elffers, Mike Schuyt. Köln 1975.

Arnheim, Rudolf. Anschauliches Denken: Zur Einheit von Bild und Begriff. Köln 1996.

Asemissen, Hermann Ulrich, Gunter Schweikhart. Malerei als Thema der Malerei. Berlin 1994.

Arnheim, Rudolf. Film als Kunst. München 1974.

Badt, Kurt. Modell und Maler von Jan Vermeer. Köln 1961.

Michael Badura: Werke bis 1992, hg. von Michael Fehr. 1992

Barthes, Roland. Die helle Kammer, Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a. M. 1989.

Baxandall, Michael. Ursachen der Bilder. Berlin 1990.

Belting, Hans. Bild und Kult - eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990.

Benjamin, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1963

Bense, Max. Aesthetica - Einführung in die neue Aesthetik. Baden-Baden 1965.

Berger, John. Sehen - Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Reinbek bei Hamburg 1996.

Bergson, Henri. Materie und Gedächtnis: eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist. Hamburg 1991.

Beuysnobiscum: eine kleine Enzyklopädie. Harald Szeemann. Amsterdam / Dresden 1997.

Bildersturm, hg. von Martin Warnke, München 1973.

Billeter, Erika. Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Bern 1977.

Bockemühl, Michael. Die Wirklichkeit des Bildes: Bildrezeption als Bildproduktion: Rothko, Newman, Rembrandt, Raphael. Stuttgart 1985.

Bolter, J. David. Der digitale Faust. Stuttgart/München 1990.

Bolz, Norbert. Das kontrollierte Chaos: Vom Humanismus zur Medienwirklichkeit. Düsseldorf, Wien, New York, Moskau 1994.

Brock, Bazon. Ästhetik als Vermittlung - Arbeitsbiographie eines Generalisten. Köln 1977.

Brock, Bazon. Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottsucherbande. Köln 1986.

Brock, Bazon. Die Re-Dekade - Kunst und Kultur der 80er Jahre. München 1990.

Buch, Hans Christoph. *Ut pictura poesis - Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*. München 1972.

Burke, Joseph. *Hogarth - das grafische Werk*. Paris, Wien 1968.

Buschkühle, Carl-Peter. *Wärmezeit - Zur Kunst als Kunstpädagogik bei Joseph Beuys*. Frankfurt a. M. 1997.

Cassimatis, Marilena Z. *Zur Kunsttheorie des Malers Gian-Paolo Lomazzo (1538-1600)*. Frankfurt a. M. 1985.

Claus, Jürgen. *Expansion der Kunst*. Reinbek bei Hamburg 1970.

*Das große stille Bild*, hg. von Norbert Bolz, Ulrich Rüffer. München 1996.

Deleuze, Gilles. *Kino 1: Das Bewegungsbild*. Frankfurt a. M. 1989.

*Denkzeichen und Sprachgebärde: Tafelzeichnungen Rudolf Steiners*, hg. von Michael Bockemühl, Walter Kugler. Stuttgart 1993.

Doelker, Christian. *Ein Bild ist mehr als ein Bild: Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart 1997.

*Digitaler Schein - Ästhetik der elektronischen Medien*, hg. von Florian Rötzer. Frankfurt a. M. 1991.

*Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, hg. von Siegfried J. Schmidt. Frankfurt a. M. 1990.

Eco, Umberto. *Über Spiegel und andere Phänomene*. München, Wien 1988.

Feyerabend, Paul. *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt a. M. 1984.

Flusser, Vilém. *Die Revolution der Bilder - Der Flusser Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim 1995.

Flusser, Vilém: *Medienkultur*, hg. von Stefan Bollmann. Frankfurt a. M. 1997.

Foucault, Michel. *Dies ist keine Pfeife*. München 1973.

Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1995.

Gates, Bill. *Der Weg nach vorn*. München 1995.

Gombrich, Ernst H. *Kunst und Illusion - Zur Psychologie der bildnerischen Darstellung*. Stuttgart, Zürich 1978.

Gombrich, Ernst H. *Aby Warburg: Eine intellektuelle Biographie*. Hamburg 1992.

Held, Jutta; Norbert Schneider. *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Köln 1993.

Hetzer, Theodor. *Schriften Theodor Hetzers*, hg. von Gertrude Berthold, Stuttgart 1992.

Hogarth, William. *Analyse der Schönheit*. Dresden / Basel.

Horaz. *Ars Poetica / Die Dichtkunst*. Stuttgart 1972.

*Inszenierte Imagination: Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, hg. von Wolfgang Müller-Funk, Hans Ulrich Reck. Wien, New York 1996.

*Interne Repräsentation, neue Konzepte der Hirnforschung*. Gerhard Roth (Hrsg.) Frankfurt a. M. 1996.

Jung, Carl Gustav. *Bild und Wort*. Olten 1977.

Jung, Carl Gustav. *Der Mensch und seine Symbole*. 11. Auflage Sonderausgabe, Freiburg 1988.

- Justi, Carl. Diego Velázquez und sein Jahrhundert. Essen. o.J.
- Kittler, Friedrich. Grammophon, Film, Typewriter. o.O. und J.
- Klee, Paul. Kunst-Lehre: Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Leipzig 1987.
- Kleinspehn, Thomas. Der flüchtige Blick - Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek bei Hamburg 1989.
- Kracauer, Siegfried. Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M. 1964.
- Krauss, Rolf H. Photographie als Medium. Berlin 1979.
- Kunstforum International. Band 102, 103, 105, 114, 124, 125, 126, 128, 131, 139.
- Kunst lehren? Künstlerische Kompetenz und kunstpädagogische Konzepte - Neue subjektorientierte Ansätze in der Kunst und Kunstpädagogik in Deutschland und Europa. IGBK, Bonn 1998.
- Kunst ohne Geschichte? Ansichten zur Kunst und Kunstgeschichte heute, hg. von Anne-Marie Bonnet, Gabriele Kopp-Schmidt. München 1995.
- Leonardo da Vinci - Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. München 1990.
- Lexikon des Mittelalters 5
- Liotard, Jean-François. Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986.
- Magritte, René. Sämtliche Schriften, hg. von André Blavier. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1985.
- Magritte, René. Dies ist kein Buch - Polemik und Malerei. Hamburg 1990.
- Kasimir Malewitsch - Werk und Wirkung, hg. von Evelyn Weiss, o.O. und J.
- Marek, Michael J. Ekphrasis und Herrscher Allegorie - Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo. Worms 1985.
- McCloud, Scott. Comics richtig lesen. Hamburg 1994.
- Merleau-Ponty, Maurice. Das Auge und der Geist, Philosophische Essays. Reinbek 1967.
- Moles, Abraham A. Kunst & Computer. Köln 1973.
- Mühlmann, Heiner. Die Natur der Kulturen - Entwurf einer kulturgeenetischen Theorie. Wien / New York 1996.
- Müller, Werner. Kunstwerk, Kunstgeschichte und Computer. o.O. und J.
- Nach der Postmoderne, hg. von Andreas Steffens. Düsseldorf 1992.
- Ortega y Gasset, José. Velazques und Goya. Stuttgart, o.O. und J.
- Pawek, Karl. Das optische Zeitalter - Grundzüge einer neuen Epoche. Freiburg i. B. 1963.
- Piaget, Jean. Die Entwicklung des inneren Bildes beim Kind. Frankfurt 1978.
- Platons Höhle: das Museum und die elektronischen Medien, hg. von Michael Fehr, Clemens Krümmel, Markus Müller. Köln 1995.
- Pöppel, Ernst. Lust und Schmerz - Über den Ursprung der Welt im Gehirn, o.O. und J.

- Prokop, Dieter. Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik. München 1971.
- Rheingold, Howard. Virtuelle Welten - Reisen im Cyberspace. Reinbek bei Hamburg 1995.
- Regel, Günther (Hrsg.), Paul Klee. Kunst-Lehre: Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Leipzig 1987.
- Roth, Gerhard. Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen. Frankfurt a. M. 1994.
- Sedlmayr, Hans. Die Entstehung der Kathedrale. Freiburg 1993.
- Sehsucht: Schriftenreihe Forum, Band 4. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Göttingen 1995.
- Simmel, Georg. Zur Philosophie der Kunst. Potsdam.
- Simmen, Jeannot. Kasimir Malewitsch: Das schwarze Quadrat, Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne. Frankfurt a. M. 1998.
- Stachelhaus, Heiner. Joseph Beuys. Düsseldorf 1987.
- Steinmüller, Gerd. Die suprematistischen Bilder von Kasimir Malewitsch: Malerei über Malerei, o.O. und J.
- Steller, Erwin. Computer und Kunst - Programmierte Gestaltung: Wurzeln und Tendenzen neuer Ästhetiken. Mannheim 1992.
- Tillmanns, Urs. Geschichte der Photographie: Ein Jahrhundert prägt ein Medium. Stuttgart 1981.
- Virilio, Paul. Ästhetik des Verschwindens. Berlin 1986.
- Virilio, Paul. Die Eroberung des Körpers - Vom Übermenschen zum überreizten Menschen. München, Wien 1994.
- Virtualität contra Realität? 16. Designwissenschaftliches Kolloquium Burg Giebichenstein, Hochschule für Kunst und Design Halle/Saale, 1995.
- Warncke, Carsten-Peter. Sprechende Bilder - sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit. Wiesbaden 1987.
- Warnke, Martin. Hofkünstler: Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1996.
- Wedewer, Rolf. Zur Sprachlichkeit von Bildern. Köln 1985.
- Wick, Rainer K.. Bauhaus-Pädagogik (4. Auflage). Köln 1994.
- Wyss, Beat. Die Welt als T-Shirt: zur Ästhetik und Geschichte der Medien. Köln 1997.
- Yates, Frances A. Gedächtnis und Erinnern - Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare. Berlin 1994
- Zwierlein, Eduard. Die List des Auges - Über die Wirkungen der massenmedialen Scheinwelten. Berneck 1990.

Kataloge:

Beuys, Joseph - Zeichnungen. Nationalgalerie Berlin 1979.

Beuys, Joseph - Auch wenn ich meinen Namen schreibe zeichne ich. Galerie und Edition Schlégl. Zürich 1989.

Beuys, Joseph „Wer nicht denken will fliegt raus“, Postkarten Sammlung Neuhaus, Hrsg. Helmut Gold, Margret Baumann, Doris Hansch, Edition Brauns, 1998.

Immendorff, Jörg. Malerdebatte. Kunstmuseum Bonn 1998.

Kosuth, Joseph. Eine grammatische Bemerkung. Württembergischer Kunstverein Stuttgart 1993.

Magritte, René. Die Kunst der Konversation. Kunstsammlung NRW, Düsseldorf. München, New York 1996.

Malevich, Kazimir. Ausstellungskatalog Leningrad, Moscow, Amsterdam, 1988-1989.

Malewitsch - Werk und Wirkung. Ausstellungskatalog Museum Ludwig. Köln 1995.

Reinhardt, Ad. Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Museum of Modern Art, New York. 1991, 1992.

Manfred Mohr. Zürich 1994.

## Abbildungsverzeichnis

### Abbildung 1

Modifizierte Malerei von Jörg Immendorf, „Hört auf zu malen“, 1966; aus Kunstforum 114

### Abbildung 2 bis 4

Illustrationen des Autors

### Abbildung 5

Joseph Beuys, „Auch wenn ich meinen Namen schreibe zeichne ich“. 1977.

### Abbildung 6

Illustration des Autors

### Abbildung 7

Joseph Kosuth, „One and Three Chairs“, 1965, Besitz des Künstlers.

### Abbildung 8 bis 10

Illustrationen des Autors

### Abbildung 11

Scott McCloud, S.74 aus „Comics richtig lesen“, Hamburg, 1994.

### Abbildung 12

Lucas Cranach d. Ä., „Das Paradies“, 1530, Kunsthistorisches Museum Wien.

### Abbildung 13 A und B

Roger Van der Weyden, „Polyptychon des Jüngsten Gerichtes“ (Details), um 1450, Musée de l'Hotel Dieu, Beaune.

### Abbildung 14

Dieric Bouts, „Die Gerechtigkeit von Kaiser Otto“, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

### Abbildung 15

Daniel Spoerri, Sevilla Serie Nr. 28, „eaten by“, 1992, Besitz des Künstlers.

### Abbildung 16

Allan McCollum, Plaster Surrogates, 1982/89.

### Abbildung 17

Albrecht Dürer, Selbstbildnis (Detail), 1500, Alte Pinakothek, München.

### Abbildung 18

Jan van Eyck, „Die Arnolfini Hochzeit“ (Detail), 1422, National Gallery, London.

### Abbildung 19

Diego Velázquez, „Las Meninas“, 1656, Museo del Prado, Madrid.

### Abbildung 20

René Magritte, „La belle captive“, 1950, Privatsammlung.

### Abbildung 21

William Hogarth, „Analyse der Schönheit, Blatt 1“ 1753, British Museum, London.

### Abbildung 22

William Hogarth, „Analyse der Schönheit, Blatt 2“ 1753, British Museum, London.

### Abbildung 23

William Hogarth, „Gulielmus Hogarth“, 1749/50, British Museum, London.

### Abbildung 24

Kasimir Malewitsch, Demonstrationstafel Nr. 9, 1927, Stedelijk Museum Amsterdam.

Abbildung 25  
Kasimir Malewitsch, Demonstrationstafel Nr. 16, 1927, Stedelijk Museum Amsterdam.

Abbildung 26  
Paul Klee, Skizzenbuch zur Kunstlehre, S. 59, 1921.

Abbildung 27  
Paul Klee, „Beride (Wasserstadt)“, 1927, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

Abbildung 28  
Paul Klee, Skizzenbuch zur Kunstlehre, S. 77, 1921.

Abbildung 29  
Paul Klee, „Gefährliches“, 1938, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Abbildung 30  
Ad Reinhardt, „How to look at Modern Art in America“, Veröffentlicht in P.M. 2. Juni 1946.

Abbildung 31  
Ad Reinhardt, „How to look at Modern Art in America“, Veröffentlicht in Art News, Sommer 1961.

Abbildung 32  
Kreis Daun - Bilder aus vergangenen Tagen, Kreisverwaltung Daun, 1985, S. 215.

Abbildung 33  
Aby Warburg, „Mnemosyne-Atlas, Tafel B“, Warburg Institut, London.

Abbildung 34  
Screenshots aus Palette, La Sept/Arte.

Abbildung 35 A und 35 B  
Manfred Mohr, „Hyperwürfel“, aus Erwin Steller, Computer und Kunst, Mannheim 1992

Abbildung 36  
Michael Badura, „Menschen nach Maß“, 1986-1991, Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen.

## Malerei- und Installationsverzeichnis

Seite 13

Zwischen den Bildern lesen I

Öl auf Leinwand mit Holzrahmen, 100 x 150 cm

Seite 14

Zwischen den Bildern lesen II

Öl auf Leinwand mit Holzrahmen, 100 x 150 cm

Seite 15

Zwischen den Bildern lesen III

Öl auf Leinwand mit Holzrahmen, 100 x 150 cm

Seite 16

Zwischen den Bildern lesen IV

Öl auf Leinwand mit Holzrahmen, 100 x 150 cm

Seite 60

Maler...

Variable Installation, diverse Materialien:

12 Tafeln, Öl auf Holz, je 100 x 200 cm

Holzrahmen mit Glaseinsatz, 50 x 75 cm

Leinwand mit Holzrahmen, 50 x 75 cm

Leinwand, 3-teilig, 150 x 100 cm

Leinwandrolle mit zwei Holzstäben, ca. 200 x 40 cm

Buch

Computer, TV, Tische, Stühle, Videorecorder, Bett, Kocher, Staffelei,

Farben, Pinsel, Essen, Getränke

Seite 77

Sechzehn standhafte Willkürlichkeiten

Öl auf Leinwand mit Holzrahmen, 100 x 150 cm

Seite 113

Unzählig reproduzierte Nostalgien

Fotografie 10.000 mal als Postkarte reproduziert

Seite 128

Doppelt unvollständige Augenblicke

Video, 2 Stunden

Fernseh, Videorekorder und Tisch

Seite 145

Sechzehn alternative Transzendenzen

HTML Programmierung

Internet

**Mein herzlichen Dank für die Unterstützung dieser Arbeit richten sich an folgende Personen:**

An erster Stelle danke ich Prof. Dr. Bazon Brock für die Motivation das Thema sowohl in praktischer als auch in theoretischer Manier zu verwirklichen. Die Arbeit ist nicht zuletzt ein Produkt seiner brillanten Gedanken und seiner intensiven Person.

PD Dr. Andreas Steffens danke ich für seine hilfreiche fachliche Kritik am Text, sowie für seine Bemühungen diesen zu verstehen und verständlich zu machen. Für das geduldige Ertragen sprachlicher Unzulänglichkeiten danke ich besonders Dr. Marcus Stumpf und meiner Frau Brigitte, sowie Jörg Biedermann.

Mein besonderer Dank für Rat und Tat in malerischer Hinsicht richtet sich an Prof. Siegfried Ijewski, FH Aachen, und Prof. Michael Badura, BUGH Wuppertal, deren beider Werk ich sehr schätze.

Für spezielle Ratschläge zu themenspezifischen Gedanken, wie Eidentik, Mittelalter, Medien und Velazquez danke ich Dr. Raymund Schwan, Dr. Marcus Stumpf, Jörg Schwerdt und Helge Gunder.

An der technischen Umsetzung waren maßgeblich Renate und Helge Gunder, Jan Koemmet, Kurt Steinhausen, Kai Bohn und Rüdiger Goeres beteiligt. Ein außerordentlicher Dank richtet sich an meinen Vater Hilli Breidenich, ohne den viele Ausführungen nicht so geworden wären. Vielen Dank außerdem an Elmar Sonntag und Adi Göbels für die Rückendeckung.