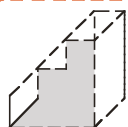
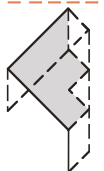


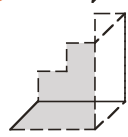
unilu



universität luzern



Geisteswissenschaftliche Fakultät
Kulturwissenschaftliches Institut
Prof. Enno Rudolph



25. Juli 2007

Bildverlust in der Wissensgesellschaft

Exposé

Inhalt Exposé

I. „Bild“ als Thema der Kulturtheorie	3
1. Bild und Bildverlust	3
2. Historische Voraussetzungen: Retrospektive	5
3. Bildtypen: Bilanz.....	8
II. „Bildverlust“ – ein interdisziplinäres Projekt	10
4. Tagung 7.-8. März	11

I. „Bild“ als Thema der Kulturtheorie

Produktion und Thematisierung von Bildern bzw. Bildwelten ist nicht allein Sache der Künste. Kultur insgesamt lässt sich – historisch bewusst weit gefasst – als der Prozess der *Transformation von Weltbildern in Bildwelten* verstehen. Vor etwas mehr als 100 Jahren war exakt die umgekehrte Version im interdisziplinären Dialog en vogue: Bildwelten – etwa Mythen – als Bausteine von und als Symbole für Weltbilder zu verarbeiten galt als spezifisch kulturgenerierend (Weber, Cassirer).

1. Bild und Bildverlust

Die Vielfalt inner- und interkultureller Wechselwirkungen hat inzwischen beschleunigt dafür gesorgt, dass bestimmte Weltbilder nicht mehr die Definitionsmacht für bestimmte Kulturentwicklungen beanspruchen können. Bilder repräsentieren entsprechend ebenfalls nicht mehr die Welt – wie sie ist, wie sie sein sollte –, sondern sie präsentieren sich selbst als Welt, als Bildwelt. Sie haben die relativ neue Freiheit gewonnen, nicht mehr festgelegt zu sein auf das, was sie darstellen, auf das, was man unzeitgemäss ihren 'Gegenstand' nennt. Das gilt bei weitem nicht mehr für Bilder im engeren, kunsttheoretischen Sinne, wie wir bei so unterschiedlichen Malern wie Kandinsky, Mondrian oder Magritte ("ceci n'est pas une pipe") lernen können, sondern dies gilt auch und gerade für Texte in ihren Eigenschaften als Sprachbilder von Bedeutungen ("ceci n'est pas un texte"; Beat Wyss, 1993).

In dem Masse, in dem sich die Künste im allgemeinen, die Bilder im besonderen Sinne vom Referenzzwang gelöst haben, in dem Masse ist die Interpretation keineswegs selbst freier, ungebundener, gar libertiner geworden, sondern im Gegenteil mehr gefordert: Die Interpretation erschöpft sich nicht im Reduzie-

ren der Bild-Welt auf einen Sinn, eine Information, gar eine Ideologie, noch überlässt sie die Deutung nun dem Jenseits aller Kommunikation.

Reinhard Brandts Philosophie in Bildern gibt ein Beispiel dafür, was hingegen zu tun ist: seine als Bildsequenz verfasste Geschichte philosophischer Denkmäler ist alles andere als eine Illustration der Lehren, Gedanken oder Ideen der Philosophen. Sie ist eine andere Perspektive auf dieselbe Sache. Sie situiert die Texte neu – von seinem Frontispiz aus betrachtet liest sich der Leviathan anders, als vom gedruckten Wort aus. Entsprechendes gilt für den Gegenstand der Philosophie generell, betrachtet man ihn aus der Sicht von Goyas Bild der schlafenden Vernunft, und wieder anders wird ein philosophischer Megaautor perspektiviert, wenn wir Wilhelm Buschs Schopenhauer-Zeichnung betrachten.

Die Geschichte als Bildgeschichte ist eine Parallelgeschichte. Sie relativiert die andere, die Textgeschichte ebenso wie die Ideengeschichtsschreibung, sie kritisiert sie, sie bereichert sie zugleich. Leser, Betrachter, Interpret – kurz: das korrespondierende Individuum wird vom Bild stärker in Anspruch genommen, gefordert, überhaupt erst zum Perspektivisten ge-bildet, als vom Buchstaben.

Diese produktive Herausforderung wird bereits plastisch an Beispielen wie Symbolen – Zeichen, die auf einen abwesenden Sinn zielen, deren Bild sie sind – oder, anspruchsvoller noch, an Metaphern: Die Metapher setzt das (Sprach-)Bild an die Stelle von Prosa, die unmittelbare Visualisierung durch ein Bildwort („Schiffbruch“, „Licht“) an die Stelle der Erklärung. Rhetorisch verführerisch, sinnfällig faszinierend und intellektuell evident: das ist die raffinierte Wirkung des gelungenen Metaphereneinsatzes. Sie verdankt sich der Kunst der Verwandlung von Worten in Bilder durch Worte.

Die Fähigkeit zur Konstruktion solcher Verbildlichungen ist weithin abhanden gekommen, wie auch diejenige zur Auseinandersetzung damit. Zu den Gründen zählt u.a. das Phänomen der Bilderinflation in der zeitgenössischen Moderne. Die (massen)medial integrierte Gesellschaft ist der Ort, an dem alles zum Bild wird, aber nichts mehr zur Darstellung kommt. Der permanente Bildtransfer, die

instantane Umsetzung aller Ereignisse in Bilder schüren die Illusion, dass sich die Realität in Bildern unmittelbar niederschlägt. Je weniger das Bild darstellt, je mehr es Realität simuliert, desto authentischer scheint es. Wenn reale Kriegshandlungen wie Computerspiele aussehen, dementiert das nicht das Medium, sondern wertet es auf. In der Masse, in der diese Illusion zu einer strukturellen, alltäglich durch TV und Internet visualisierten Wahrnehmung wird, verdrängt sie das Bewusstsein dafür, dass Bilder ihren Reichtum, ihre Aussagekraft, auch den Dissens, den sie provozieren, aus der Spannung von Bild und Wirklichkeit beziehen: Die moderne Ubiquität der Bilder führt zum „Bildverlust“ (Handke).

Die Auseinandersetzung mit dieser Funktionsverschiebung des Bildes kann sich selbstverständlich nicht darin erschöpfen, einer „kulturdestruktiven“ die „kulturstiftende“ Funktion von Bildern gegenüber zu stellen. Es geht vielmehr darum, beiden Aspekten *aus der Perspektive eines zeitgemässen Kulturkonzepts* gerecht zu werden, für das zur Kultur sowohl die Darstellung wie die Überbietung von Realität durch Bilder gehört.

Ein solches Konzept lässt sich „bilateral“ gewinnen:

- im Rückgang auf die historischen Voraussetzungen und auf die Geschichte des Bildbegriffs (3.)
- in der Bilanz aktueller Bildtypen (4.).

2. Historische Voraussetzungen: Retrospektive

Von der griechischen Antike bis in die Renaissance waren die Kunstphilosophien im Allgemeinen (Platons Eikonologie, Aristoteles' Poetik) und die Kunsttheorien im Besonderen (Alberti, Leonardo, Vasari) mehr oder weniger deutlich vom „Mimesis“-Paradigma geprägt. Nach diesem Modell war das Kunstwerk und vor allem das Bild gehalten, sich an einem ‚Original‘ („Paradeigma“) zu orientieren und fand in ihm seinen Massstab. Das Kunstwerk bzw. das Bild galt

demzufolge als ‚Medium‘ der Vermittlung des Originals. Das Original konnte konkret sein – die Natur bzw. Phänomene der Natur; es konnte abstrakt sein – der Sinn des Lebens, das Schicksal etc.

Von Anfang an stand diese Auffassung aber auch in der Kritik. Aristoteles selbst verteidigte sich gegen eine zu enge Auslegung seines „Mimesis“-Begriffs (cf. Kurt Flasch). Zwar gelte, dass das, was ein Kunstwerk präsentiere – die Gestalt einer Statue, die menschlichen Handlungen in einem Schauspiel – zumindest ‚wahrscheinlich‘ sein müsste, aber den Spielraum der Wahrscheinlichkeit bestimmt nicht allein der Zeitgeschmack, sondern primär der Künstler: der Theoretiker der "Mimesis" unterließ also selbst deren Dogmatisierung.

In der Renaissance wurde die Mimesistheorie zur Zielscheibe offener Ablehnung, besonders scharf formuliert von Francesco Patrizi: Nicht das „Nachäffen“ sei die Aufgabe des Bildners, sondern die Kreation des Originellen, des Wunderbaren (*maraviglioso, ammirabile*): Neubildung, nicht Nachbildung sei das Bild. Die Originalität des Bildes wurde zum Massstab. Das Bild emanzipierte sich vom Vor-bild. Es lieferte seine Bedeutung selbst und vermittelte keine vorgegebene Bedeutung.

In der Neuzeit erfuhr diese ästhetische Revolution eine weitere Differenzierung. Vor allem in der philosophischen Ästhetik Immanuel Kants kulminierte eine für lange Zeit einflussreich gebliebene Auffassung, der zufolge das Kunstwerk im allgemeinen, und speziell das Bild die Freiheit des Genies – exemplarisch für die Freiheit des Menschen (Autonomie) – ‚symbolisiere‘. Die neue Kontroverse war programmiert: Manifestiert sich im Kunstwerk die kreative Freiheit uneingeschränkt oder hat sich in ihr eine verantwortungsgebundene, eine „moralische“ Freiheit zu zeigen (Kant: „Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“).

In der Gegenwart wird oftmals diese Alternative bereits als Zumutung empfunden. Kunsttheoretiker wie Nelson Goodman oder Arthur Danto verteidigen die konsequente Ungebundenheit des Kunstwerkes gegenüber Vorbildern, Ideologien, Bedeutungsvorgaben aller Art. Sie verweisen darauf, dass der Künstler diesen letzten Schritt der Emanzipation – gerade auch derjenigen der Kunst von

gesellschaftlichen Erwartungen oder der Gesellschaftskritik (Adorno) – längst vollzogen hat (Jackson Pollock, Andy Warhol).

Wie immer man diese Situation bewertet – Danto spricht, anders als Hegel, vom „Ende der Kunst“, womit er meint, dass die Kunst keiner Wahrheit mehr verpflichtet sei –: Der Anspruch des Kunstwerkes, damit *der Anspruch des Bildes auf Originalität* im strikten Sinne ist unabweisbar geworden. Die Frage „Was stellt das dar?“ oder „Was will uns das Bild sagen?“, „Was soll das bedeuten?“ ist derjenigen nach der Unvertretbarkeit, der Individualität und vor allem nach der Unverzichtbarkeit der Bilder als originäre Universen, die nicht auf etwas verweisen, sondern auf die wir verwiesen sind, gewichen.

Dieser Befund bezieht sich nicht nur auf die Gegenwart, sondern er schliesst die Vergangenheit mit ein. Die Erweiterung der Perspektive um Retrospektive ist philosophisch seit Beginn legitim: schon bei Platon ist die Bedeutung von „eikon“ mit „Abbild“ viel zu eng angegeben. „Eikon“ heisst bildliche Darstellung, Spiegelbild, Vorstellung (in der Seele), auch sprachliche Anschaulichkeit; und der Ausdruck kann sich auf den ganzen Kosmos beziehen, den wir anschauen sollen, *als ob* er die Realisierung („Darstellung“) einer Idee sei, die – darin liegt die Pointe – ohne die sichtbare Existenzweise *nichts* ist. Überhaupt erweist sich eine differenzierte Orientierung an den Griechen stets als ergiebig, wenn es um Modelle für die Aufwertung der sinnlichen Präsenz von Sinn (Originalität) geht. Die Opposition zwischen *Bild als Form* einer *Übermittlung* – als Medium – und *Bild als Präsenz* von *Originalität* ist bereits im Entstehungsprozess der Mimesistheorie zu belegen. Nach der Originalitätsauffassung jedenfalls ist die Mona Lisa nicht auf dem gleichnamigen Gemälde von Leonardo abgebildet, sondern das Bild ist Mona Lisa, und Mona Lisa ist das Bild, so wie Magrittes Bild diese Pfeife (als Bild) ist – nicht „eine“ Pfeife.

3. Bildtypen: Bilanz

Zur Gattung Bild gehört nicht – wie eingangs vermerkt – nur das gemalte (gestochene, gezeichnete, radierte) Bild, sondern seit langem mit authentischem Anspruch das Klangbild (Beispiel: Programmmusik), das Sprachbild (Beispiel: Metapher) oder das Vorstellungsbild (Beispiel: Idee). Mit Blick auf den Technologiesprung der älteren und jüngeren Gegenwart sind selbstverständlich das Photo bzw. die unterschiedlichen Formen der Digitalisierung von Realität, der Film, die visuelle Dokumentation etc. einzubeziehen. Bei all diesen Bildtypen ist zu prüfen, inwieweit sie von der zuvor beschriebenen Opposition Mimesis-Original betroffen sind. Mehr noch – hier stellt sich die eigentliche Projektaufgabe -, es ist zu fragen, inwieweit die eher zeitgemässen Typen von Visualisierungen wie Photo, Film, Digitalisierung – auch ihrer Medieneignung und rapiden Reproduzierbarkeit wegen – die Frage nach der Differenz zwischen Bildoriginal und Abbild verdrängen.

Zwei – sehr unterschiedliche - Beispiele:

- a) Die Omnipräsenz der Medien – beide sind gemeint, Printmedien wie TV und Internet – *verwandelt die Welt in Abbildungen von ihr*. Sie empfehlen sich als Bilder, die die Realität authentisch vertreten. Dies geschieht mit einem solchen Einsatz an Raffinement und einem die Gesellschaften flächendeckend und nachhaltig prägenden Erfolg auf allen Ebenen der Lebenswelt, sodass der Eindruck entsteht, unsere Gegenwart sei die bilderfreundlichste Epoche der Menschheitsgeschichte: Das Weltbild der Gegenwart, demzufolge die Bilder die Welt machen, ist selbst ein Produkt von ‚Weltbildern‘, die eigens zur Erzeugung dieser Ansicht produziert werden. Kurz: *die restaurative, allerdings schleichende Transformation von Bildwelten in Weltbilder* (Ideologien, Kollektivüberzeugungen, Vorurteile) ist ein Erfolg des permanent beschleunigten Einsatzes von Weltvisualisierungen. Eine effektive Ersetzung der Welt durch Ab-

bilder von ihr findet statt, und sie kostet auf beiden Seiten einen hohen Preis: der Blick auf die von den Abbildern verschiedene Welt wird durch die Bilder verstellt, und der Sinn als auch der Raum für Bilder, die auf unersetzbare, einmalige Weise Welt *sind* – also die, die wir immer noch zur Kunst zählen, auch wenn sie selbst es nicht mehr verlangen –, verkümmert rapide.

- b) Der klassische Unterschied zwischen der rhetorischen und der poetischen Metapher hat – wie bereits angedeutet – seine Aktualität nicht verloren – im Gegenteil. Die rhetorische Metapher ist ein politisches Mittel, die poetische ein künstlerisches. Die rhetorische will überzeugen, überreden, glauben machen, auch manipulieren, die poetische will sichtbar machen. Überschneidungen zwischen beiden sind möglich. Die rhetorische Metapher ist arbeitslos, wenn ihr Zweck erfüllt ist, die poetische ist nicht zu ersetzen durch die Evidenz, die sie erzeugt, sie bleibt unersetzbar. Die Repetition der rhetorischen Metapher ermüdet („Castro, das alte Schlachtross“), die der poetischen bereichert – weil sie permanent neue Deutungen erlaubt („das Meer der Phantasie“). Die Diagnose ist der unter (II) gestellten analog: Die poetische Metapher, originelle Synthese aus Sprachbild und Bildsprache, der Kunstgriff, der Worte in Bilder verwandelt, der mit den Farben der Begriffe das Schwarz-Weiss, in dem die Welt in den Normalsprachen erscheint (sowohl im Alltag als auch in der Wissenschaft), durch vielfältige Farbigkeit ersetzt, ist in der Defensive.

II. „Bildverlust“ – ein interdisziplinäres Projekt

Zur Formulierung der Ziele des Projekts „Bildverlust in der Wissensgesellschaft“ soll die zentrale These noch einmal formuliert werden:

Der Bilderreichtum verdankt sich einer Massenproduktion und medialen Verbreitung von Abbildern, d.h. von Darstellungen und Repräsentationen ohne originellen oder gar künstlerischen Anspruch, jedoch von omnipräsenter Aufdringlichkeit und Macht.

An diese These anknüpfend will das Projekt „Bildverlust in der Wissensgesellschaft“

- die Ursachen dieser Behinderung aufdecken und kritische Antworten auf den beschleunigten „Bildverlust“ (Peter Handke) – verdeckt durch die permanent ansteigende Abbildkonjunktur – in den mediengesteuerten Gesellschaften bereitstellen.
- zu einer präzisen Semantik des Bildbegriffes beitragen, die hilft, angesichts der Vielfachverwendung der Bildvokabel Äquivokationen zu vermeiden (Weltbild, Bildwelt, Sprachbild, Bildsprache, Klangbild etc.).
- Positionen entwickeln in der allenthalben wieder zu beobachtenden Renaissance des Bildes („iconic turn“).
- Argumente bereitstellen für eine Apologie des Bildes gegen seine Ersatzprodukte.

Das Vorhaben ist naturgemäss interdisziplinär angelegt – Kunstwissenschaftler, Literaturwissenschaftler, Philosophen, Textwissenschaftler, Historiker, Medienwissenschaftler, Musikwissenschaftler u.a.m. sind engagiert.

Tagungen und parallel geschaltete Workshops dienen als Arbeitsformen, die den Dialog mit der interessierten Öffentlichkeit herstellen sollen.

4. Tagung 7.-8. März

Beginn: Freitag, 7. März 2008, 9 Uhr.

Ende: Samstag, 8. März 2008, 15 Uhr.

Am **Donnerstag, 6. März**, laden wir Sie herzlich ein zu einem Nachtessen mit dem Stiftungsrat, den Mitarbeitern des Kulturwissenschaftlichen Instituts und allen teilnehmenden Referenten.

Die Anschrift des Hotels wird rechtzeitig bekannt gegeben.

Für Fragen zum Projekt oder zur Tagung wenden Sie sich bitte an:

Herr Mario Budmiger, M.A.
Kulturwissenschaftliches Institut
Universität Luzern
Kasernenplatz 3
6003 Luzern

Telefon: +41 (0)41 228 55 04

Fax: +41 (0)41 228 72 33

Email: mario.budmiger@unilu.ch