

Martin Scholz

## Bild und Moderne

### Abstract

The topic of this IMAGE volume *Image and modern age* focusses on the pragmatic side of image science. It scouts out the base of our image understanding which is developed by the concrete use of the image primarily in the social interaction. It is about the question whether and how far modern age – understood as ›classic modern age‹ which describes the period from the end of the 19th to the middle of the 20th century – not only stamped its images but also to what extent those images made modern age possible and still support cultural development.<sup>1</sup>

In this case images would not be media only but social tools. Out of this two questions arise for image science: how does image understanding come into being at the individual and which parameters support its development? How do specific collectives develop specific images forms and use them to constitute their unity or their distinction? This volume deals with the question whether images and the knowledge about them are irreplaceable for the understanding of the modern age understood as both an individual and a collective construction of a period.

Das Thema dieses IMAGE-Themenbandes *Bild und Moderne* bezieht sich auf die pragmatische Seite der Bildwissenschaft und erkundet die Basis unseres Bildverständnisses, das erst durch den konkreten Bildgebrauch, vor allem im sozialen Gebrauch, entwickelt wird. Es geht um die Frage, ob und inwieweit die Moderne – verstanden als die ›Klassische Moderne‹, die eine Zeitspanne vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts beschreibt

---

<sup>1</sup> Even though classic modern age is over and ›second modern age‹ (Ulrich Beck) or ›post-modernism‹ (e.g. Jean-Francois Lyotard) have been exclaimed, cultural behaviors work slower in everyday life than originally thought.

– ›ihre‹ Bilder nicht nur geprägt hat, dann wäre es ein ›Stil‹, sondern inwiefern diese Bilder wiederum die Moderne erst ermöglicht haben und diese kulturelle Unternehmung ggf. immer noch unterstützen.<sup>2</sup>

In diesem Fall wären die Bilder nicht nur Medien, sondern soziale Werkzeuge. Für die Bildwissenschaft ergeben sich damit zwei Fragestellungen: zum einen, wie das ›Bildverstehen‹ beim Individuum entsteht und anhand welcher Parameter es fortentwickelt wird, und zum anderen, wie bestimmte Kollektive bestimmte Bilderformen ausbilden und diese wiederum zur Konstituierung ihrer Zusammengehörigkeit bzw. Differenzierung nutzen. Letztendlich beschäftigt sich dieses Heft mit der Frage, ob Bilder (und die Kenntnis von ihnen) für das Verständnis der Moderne – verstanden als individuelle und kollektive Sinnkonstruktion einer Epoche – unersetzlich sind.

## 1. Bilder von der Welt. Mode, Spezialisierung, Aura

Die Klassische Moderne, verstanden als die bestimmende kulturelle Neuerung der letzten 120 Jahre, hat zu tiefgreifenden Veränderungen im Alltagsleben der Europäer geführt, angefangen von der veränderten Sicht auf die eigene Person (Psyche, Eigenverantwortlichkeit, Sinnsuche), der Stellung des Individuums in der Gemeinschaft (Strahlkraftverlust von theologischen Weltklärungsmodellen, demokratische Beteiligungsformen, Bedeutung von Bildung), die Verknüpfung des Individuums mit anderen (im wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Bereich), seinen Einflussmöglichkeiten (Öffentlichkeit, Parteien, soziale Netzwerke) bis hin zu den Auswirkungen einer vielfältig globalisierten Welt (Auswirkungen auf die Konsumwelt, die Arbeitswelt und die kulturelle Vielfalt). Diese Entwicklung wurde und wird, so die Grundthese dieses IMAGE-Bandes, von Bildern nicht nur begleitet, sondern durch sie erst möglich gemacht. Gottfried Boehm lässt eine solche Leseweise in seinem Buch *Was ist ein Bild?* bereits 1995 anklingen (BOEHM 1995: 13ff., sowie 36ff.), konzentriert sich dann in der Betrachtung vor allem auf die andersartigen Umgangsweisen mit Bildern, bzw. deren Deutung in der Moderne.<sup>3</sup>

Die Herstellung von Bildern, unabhängig von deren medialen und kategorialen Formen, ist immer gegenwartsbezogen,<sup>4</sup> die Bilder zeigen und

---

<sup>2</sup> Auch wenn die Klassische Moderne vorbei ist und bereits die ›Zweite Moderne‹ (Ulrich Beck) oder die ›Postmoderne‹ (bspw. Jean-Francois Lyotard) ausgerufen wurden, wirken die kulturellen Verhaltensweisen im Alltag doch langsamer als ursprünglich gedacht.

<sup>3</sup> Die Sichtweise, dass die Bilder der Moderne ggf. auch andere Bilder *sind*, bleibt in den Betrachtungen des Buches weitgehend außen vor.

<sup>4</sup> Jedes, ggf. dem Kitsch zuzuordnende Ölgemälde eines Konzernlenkers steht in der Moderne in einer direkten Beziehung zur jeweils aktuellen Mediensituation, weil es sich abgrenzen will und muss. Die Konkurrenz, bspw. zur Fotografie, bestimmt damit notwendigerweise auch die Herstellung und Rezeption dieses Ölbildes. Diese Abhängigkeit – das eine Medium immer in seiner Relation zu anderen Medien denken und nutzen zu müssen – ist so stark, dass schon am Ende der 1960er Jahre, die Fotorealisten ihrerseits Fotografien abgemalt und hierzu auch deren technische und fehlerbehaftete Eigenarten (Unschärfe, Farbsäume, Kratzer etc.) aus den Vorlagen übertrugen (vgl. MEISEL 1989; SAGER 1973). Mag sein, dass bald die ersten Aufnahmen von Handyfotografien als Ölgemälde erscheinen.

beziehen sich auf die jeweils zum Herstellungszeitraum aktuelle Situation, sei das Dargestellte real oder fiktiv. Sie ›nutzen‹ jeweils aktuelle Codesysteme (konnotative und denotative) und entwickeln sich in Themenwahl und Vermittlungstiefe immer auch entlang ihrer Darstellungs- und Verbreitungsoptionen, bspw. unter Nutzung aktueller Farbverfahren, Drucktechniken, Möglichkeiten der Detailgenauigkeit oder anderer industrieller Standards, die über die massenhafte Verbreitung von Bildtechnik auch neue Gestaltungsstandards setzen (vgl. HELMERDIG/SCHOLZ 2006). Bilder zeigen Mode(n) und sind Mode(n) unterworfen:

Das »Bild« als ästhetisches Produkt bzw. Resultat ist der Mode und der Kunst gemein. Im »Bild« werden Mode und Kunst u.U. identisch, womit sich u.a. die Ausstellung und das zugehörige Katalogbuch »Chic Clicks« ausführlich beschäftigt haben. Die Modefotografie bringt längst nicht nur zu verkaufende Kleidung zur Geltung – dies vielleicht sogar am wenigsten – sondern schafft Atmosphären, in denen sich ein semantisches Programm an Haltungen, Posen, Befindlichkeiten und Stimmungen entfalten kann, das zu Nachahmung und Identifikation ermuntert. (ZIKA 2010: 100)

Die Bilder, insbesondere die über Mode(n), dienen immer auch der Erstellung, Entwicklung und Verfeinerung von ›Unterschiedsreizen‹, die im urbanen Raum der Moderne notwendig scheinen.

Wo die quantitative Steigerung von Bedeutung und Energie an ihre Grenze kommen, greift man zu qualitativer Besonderung, um so, durch Erregung der Unterschiedsempfindlichkeit, das Bewußtsein des sozialen Kreises irgendwie für sich zu gewinnen: was darin schließlich zu den tendenziösesten Wunderlichkeiten verführt, zu den spezifisch großstädtischen Extravaganzen des Apartseins, der Kaprice, des Pretiösentums, deren Sinn gar nicht mehr in den Inhalten solchen Benehmens, sondern nur in seiner Form des Andersseins, des Sich-Heraushebens und dadurch Bemerklichwerdens liegt – für viele Naturen schließlich noch das einzige Mittel, auf dem Umweg über das Bewußtsein der anderen irgend eine Selbstschätzung und das Bewußtsein, einen Platz auszufüllen, für sich zu retten. (SIMMEL 2010: 22)

Simmel beschreibt, dass auf der großstädtischen Bühne der Konkurrenz die Individualität der Bewohner zwangsläufig entsteht, eben als Spezialisierung, als Verfeinerung und als Antwort auf äußeren Druck. Er spricht davon, dass beide Unterformen des Individualismus, die »individuelle Unabhängigkeit« und die »Ausbildung der persönlichen Sonderart« (SIMMEL 2010: 24) nur auf die qualitative Veränderung der Lebensumwelt in der Großstadt zurückzuführen ist. Der urbane Raum ist hier also nicht nur ein ›Raum von Möglichkeiten‹, sondern er erzeugt auch erst die Handelnden, eben jene Wesen, die zur Spezialisierung und Verfeinerung gezwungen sind, und das sind die Individuen. Wesentliches Mittel dieses Individualisierungsprozesses sind Bilder. Erst sie, als zeigende Geste eines Trends und als selbsthergestellter Beweis der eigenen Individualität (zumindest ihrer wahrnehmbaren Oberfläche) ermöglicht dem urbanen Menschen die Reflektion, d.h. die Kontrolle von eingesetzten Mitteln zur Spezialisierung, die richtige Mischung der verwendeten Stile und die Beobachtung ihrer Wirkung im sozialen Verkehr. Die Visualisierung des eigenen Auftretens und ggf. dessen mediale Verbreitung muss zugleich als die Option des urbanen Menschen gelten, einen sozialen Kreis für sich ge-

winnen zu können, sei es als fotografierte *Carte de Visite* im ausgehenden 19. Jahrhunderts oder als *Fotoliste (Timeline)* im eigenen Facebook-Konto.

Zur Kontrastierung sei an Walter Benjamins Definition der ›Aura‹ erinnert, um die Besonderheiten moderner Bildphänomene und Nutzungsformen in ihrem Anderssein zu erläutern.

An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen. An der Hand dieser Beschreibung ist es ein Leichtes, die gesellschaftliche Bedingtheit des gegenwärtigen Verfalls der Aura einzusehen. (BENJAMIN 2003: 15)

Benjamins Aussage mag zunächst als kritisch charakterisiert werden. Er schreibt erläuternd weiter: »Und unverkennbar unterscheidet sich die Reproduktion, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau sie in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jener« (BENJAMIN 2003: 15). Für Benjamin kommt die technische Reproduktion von Bildern dann einer ›Entschälung‹ der Dinge, einer »Zertrümmerung der Aura« (BENJAMIN 2003: 15f.) und der Veränderung der Realität gleich. »Die Ausrichtung der Realität auf die Massen und der Massen auf sie ist ein Vorgang von unbegrenzter Tragweite sowohl für das Denken wie für die Anschauung« (BENJAMIN 2003: 16). Ausgehend von technischen Bildverfahren analysiert er das Verhalten der »Teilnehmenden« (BENJAMIN 2003: 39) und unterstellt der ›Masse‹ der Bildbetrachter eine rein konsumierende Einstellung, die er als ›Zerstreuung‹ bezeichnet und behauptet: »Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich« (BENJAMIN 2003: 40). Er zeichnet dieses Bild vom Bild – verstanden als die flüchtige und jederzeit wiederholbare visuelle Reproduktion – als Versuch, die »Liquidation des Traditionswertes am Kulturerbe« (BENJAMIN 2003: 14) zu erläutern, und äußert sein Bedauern darüber. Zugleich stellt er eine Verbindung zwischen medialer und sozialer Krise her.

Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage. Ihr machtvollster Agent ist der Film. Seine gesellschaftliche Bedeutung ist auch in ihrer positivsten Gestalt, und gerade in ihr, nicht ohne diese seine destruktive, seine kathartische Seite denkbar: die Liquidierung des Traditionswertes am Kulturerbe. (BENJAMIN 2003: 13f.)

Benjamin schließt von der Medientechnik auf die politisch-soziale Gegenwart der 1930er Jahre. Aus dem Vorhandensein von (zerstreuenden) Massenbildern entsteht der Zirkelschluss einer (bloßen) Massenbewegung, die erstere wiederum zur Liquidierung der Kulturwerte der letzteren missbraucht. Benjamin scheint es als einen sich verstärkenden Kreislauf der Gewöhnung anzusehen, ohne dass hierfür Ausstiegchancen des Individuums genannt werden.

Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument. In seiner Chockwirkung kommt der Film dieser Rezeptionsform entgegen. Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, daß er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt,

sondern auch dadurch, daß die begutachtende Haltung im Kino Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter. (BENJAMIN 2003: 41)

Benjamins Feststellung, dass der Reproduktion die ›Aura‹ fehlt, besitzt zweifelsohne eine, nennen wir sie vorsichtig, ›negative‹ Sichtweise auf das Bild bezüglich seiner Verwendung als Massenware und Massenmedium. Die ›Aura‹ mag im Alltag der Moderne auch Ballast sein. Genau diese fehlende Aura könnte in der Moderne ein Vorteil sein, führt dieses in der realen Welt der westlichen Zeitgenossen doch zu einer erleichterten Adaption und Einpassung mangels der Notwendigkeit, diese Erfahrung auch selber gemacht haben zu müssen. Ernst Cassirers Feststellung

Jeder Organismus, auch der niedrigste, ist nicht nur, in einem vagen Verstande, an seine Umgebung »angepaßt«, sondern in diese Umgebung ganz und gar »eingepaßt«. Entsprechend seiner anatomischen Struktur besitzt er ein bestimmtes »Merknetz« und ein bestimmtes »Wirknetz«. Ohne das Zusammenspiel und das Gleichgewicht zwischen diesen beiden Systemen oder Netzen könnte der Organismus nicht überleben. (CASSIRER 2007: 48)

weist hier – gleichermaßen – auf das Ziel und die Methoden der menschlichen Wahrnehmung hin, die eben keine Unterhaltungsfunktion (oder Benjaminsche ›Echtheitsübung‹), sondern eine Überlebensfunktion ist. Cassirer schreibt weiter: »Der Mensch hat gleichsam eine neue Methode entdeckt, sich an die Umgebung anzupassen« (CASSIRER 2007: 49). Hieraus entwickelt er seine (für das Jahr 2013 anachronistisch anmutende) Konzeption des menschlichen ›Symbolnetzes‹, dass zwischen Reizaufnahme (Merknetz) und Reizreaktion (Wirknetz) vermittelt. Symbole – und auch Bilder gehören hierzu – dienen der Anpassung des Menschen an die Umwelt. Sie tun dieses in zweierlei Hinsicht: als Werkzeuge zur Vermittlung bzw. der Anpassung und als Ausdrucksmittel der Individuen gegenüber dem Kollektiv.

Zusammenfassend für unser Thema kann festgehalten werden, dass Bilder, auch wenn sie massenhaft auftreten, austauschbar sind und weitgehend unabhängig von der Beschaffenheit der dort abgebildeten Realwelt fungieren, sie es jedoch als ›Symbole‹ ermöglichen, dass sich das Individuum an die reale Welt annähern kann. Bilder in der Moderne erscheinen in dieser Interpretation also weniger als eine Möglichkeit zur Darstellung von An- oder Abwesendem (das Bild als Speichermedium), sondern eher als Werkzeuge in einem (permanenten) Anpassungsprozess der Nutzer.

Ein Symbol ist nicht nur universell, es ist auch höchst variabel. Ich kann die gleiche Bedeutung in verschiedenen Sprachen ausdrücken, und auch in den Grenzen einer einzigen Sprache läßt sich ein bestimmter Gedanke oder eine bestimmte Idee mit gänzlich unterschiedlichen Wörtern ausdrücken. (CASSIRER 2007: 64)

Das, was Cassirer hier Wörtern zugesteht, gilt begrenzt und bezüglich ihrer Wirkung im Alltag auch für ›Bilder der Moderne‹. Sie sind, im Gegensatz zu Signalen, nicht an ein materielles Ding oder eine bestimmte Bedeutung gebunden, sondern können übersetzt und transformiert werden. Damit ermöglichen sie bspw. Visionen, Vorausschau, Annahmen von etwas, Fantasie und Kreativität und eben auch die von Cassirer eingangs festgestellte ›Einpas-

sung« des Organismus (mithilfe von Bildern). Und wenn er feststellt, dass »kennzeichnend für das menschliche Symbol [...] nicht seine Einförmigkeit, sondern seine Vielseitigkeit und Wandelbarkeit« (CASSIRER 2007: 65) ist, dann bedeutet das in der Übertragung auf Bilder, dass die Veränderbarkeit, die Interpretierbarkeit und letztendlich auch die Unsicherheit gerade die Stärke des Symbols bzw. des Bildes darstellt.

Eine wesentliche Leistung der Klassischen Moderne liegt darin, Bilder zunehmend »anpassungsfähiger« gemacht zu haben, indem sie sie – ganz in Benjaminscher Leseweise – »zertrümmert« und »aushöhlt«. Diese Bilder verweisen zunehmend weniger auf die materielle Welt, gestatten es dem großstädtischen Individuum allerdings die (externe) Rückmeldung, die (selbstspiegelnde) Reflektion und die (suchende) Neuausrichtung – ganz im Simmelschen Sinn – zu verfeinern.

Die Bilder der Moderne sind in besonderer Weise auf komplexe Erläuterungen ihres Kontextes angewiesen, doch so hohl, so leer, so ritualisiert und so interpretationswürdig sie zuweilen auch wirken mögen, sorgen sie zugleich für die Anpassungsfähigkeit des Individuums an das Kollektiv, und vice versa. Die »Spezialisierung« der Individuen (Simmel) ist zum einen eine Adaptionleistung an den urbanen Kontext und bietet zum anderen die Freiheitsgrade eines weitgehend selbstbestimmten Lebens. Die Bilder der Moderne übernehmen in diesem Prozess vor allem eine soziale Funktion, indem sie die Spiegelung des Selbst und die Darstellung des Anderen auf derselben medialen Ebene stattfinden lassen.

## 2. Welt durch Bilder. Rhythmus, Form, Gemeinschaft

Bilder verbreiten Verhaltensweisen, Perspektiven, kollektive Interessen, Tabus und Ideale. Die Bilder der Moderne zeigen in Zeitung, Bildband, Ausstellung und Film, wie unterschiedliche urbane Gruppen miteinander leben können, sie besitzen eine Vorbildfunktion. Zugleich verweisen sie auf den schon im ausgehenden 19. Jahrhundert gefühlten Umstand der unvermeidlichen Verzahnung aller Beteiligten. An dieser Stelle ist an die Filme der 1920er und 1930er Jahre zu erinnern, wie bspw. *Metropolis* von Fritz Lang (1926) oder die beiden *Olympia*-Filme von Leni Riefenstahl (1938), die – wenn auch in völlig unterschiedlicher Konsequenz für das Individuum – Menschenmassen zeigen und diese – in der visuellen Darbietung – als rhythmisch agierende Gruppe definieren. Oder anders gesagt: Die dort gezeigten (Film-)Bilder definieren »Gruppe« als Menge jener Elemente, die mit gleicher Geschwindigkeit, in gleicher Richtung, in ähnlicher Farbe und Form agieren.<sup>5</sup> Die »Gruppe« entsteht

---

<sup>5</sup> Das entspricht den gestaltungsrelevanten »Wahrnehmungsgesetzen« (definiert bspw. durch WERTHEIMER 1923 oder KOFKA 1935). Im hier vorliegenden Fall ist es die »Gruppierung nach dem gemeinsamen Schicksal, d.h. unter gleichen Bedingungen werden Objekte, die sich in die gleiche Richtung bewegen, von der menschlichen Wahrnehmung als zusammengehörend wahrgenommen.

nicht durch eine gemeinsame Absicht, ein Ziel oder eine Überzeugung, sondern aus ihrem visuell wahrnehmbaren Verhalten und dazu zählen insbesondere Kontraste, Bewegungsrichtungen und Dynamik. Aus einer vormals gemeinsamen Überzeugung wird ein *Motiv*, aus einer Gruppe wird eine *Bewegung*. Ganz im bildgestalterischen Sinn wird daher zur Gruppe, was visuell wahrnehmbar gemacht werden kann.<sup>6</sup>

Exemplarisch kann diese Veränderung an Walther Ruttmanns Film<sup>7</sup> über Berlin aus dem Jahr 1927 nachgewiesen werden. Ruttmann zeigt auf der Basis experimenteller Musik- und Filmbildzuschnitts die Verwobenheit des urbanen Lebens in den 1920er Jahren in Deutschland. Wesentliches Gestaltungsmittel ist der *optische Rhythmus*, den er durch die Aufnahme von kreisenden, laufenden und stampfenden Bewegungsformen zeigt. Diese z.T. wiederholten Szenen werden verdichtet, indem Distanzen verdeutlicht werden, bspw. durch Zugfahrten oder Fahrzeuge, die direkt auf die Zuschauer in das Objektiv hineinsteuern. Allgegenwärtig ist auch die Verdichtung durch die Potenzierung menschlicher Lauf- oder Handbewegungen. Die kapitelweise Montage der z.T. nur 4 bis 5 Sekunden langen Einzelszenen führt zu einem imaginären Tagesablauf dieser Großstadt, die bei nach Hause torkelnden Nachtschwärmern beginnt und nach 65 Minuten im visuellen Rausch diverser Kabarettaufführungen endet.

Ruttmanns Darstellung der Metropole als die Gleichzeitigkeit von konkurrierenden und unvereinbaren Bewegungen – die Mentalitäten der Menschen kann der Film nicht abbilden – führt aber nicht nur zu einer Collage urbaner Lebensentwürfe, sondern fokussiert auf die – zumindest visuell gültige – Lösung: Funktionsfähigkeit entsteht *durch* einen gemeinsamen Rhythmus. Der »Kern der Metropole« ist Rhythmus. Das Leben in der Großstadt wird von der gemeinsamen Taktung bestimmt, d.h. von der abgestimmten Gleichzeitigkeit einer Vielzahl von bestimmten (und damit bestimmbar) Einzelhandlungen. Dieses Verhalten basiert nicht auf der Ebene der Traditionen, sondern aus der schieren Notwendigkeit der täglichen Versorgung einer Großstadt mit Nahrungsmitteln, Energie und Informationen. Dieser Rhythmus wird zum einen vorgegeben – eben durch die allgegenwärtige Uhr<sup>8</sup> –, zum anderen wird er ausgehandelt, bspw. als Mode, als Trend oder als Kunst.

In diesem Film habe ich nur das Bild sprechen lassen, das absolute Bild, abstrakt aus dem Filmischen heraus gesehen und entwickelt. Ich habe bildliche Motive rhythmisch so abgestimmt, dass sie ohne Handlung handelten und sich die Gegensätze von selbst

---

<sup>6</sup> Was dann auch als wesentliches Motiv für die Entwicklung der Gestaltungsprofessionen, des Marketing und der Propaganda zu gelten hat. Das Wissen um die Notwendigkeit der Selbstinszenierung geht mit der Professionalisierung von »Image« einher.

<sup>7</sup> *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Regie: Walther Ruttmann, 65 Min, Deutschland, UA 1927.

<sup>8</sup> An dieser Stelle sei zugleich an eine Bemerkung von Georg Simmel aus dem Jahr 1903 zur Bedeutung der Uhr erinnert: »Wenn alle Uhren in Berlin plötzlich in verschiedener Richtung falschgehen würden, auch nur um den Spielraum einer Stunde, so wäre sein ganzes wirtschaftliches und sonstiges Verkehrsleben auf lange hinaus zerrüttet. Dazu kommt, scheinbar noch äußerlicher, die Größe der Entfernungen, die alles Warten und Vergebenskommen zu einem gar nicht aufzubringenden Zeitaufwand machen. So ist die Technik des großstädtischen Lebens überhaupt nicht denkbar, ohne daß alle Tätigkeiten [sic] und Wechselbeziehungen aufs pünktlichste in ein festes, übersubjektives Zeitschema eingeordnet würden« (SIMMEL 2010: 13).

ergaben. Mein Bemühen ging dahin, eine in sich geschlossene Kunstform zu erhalten.  
(RUTTMANN 2008: 2)

Ruttman bestimmt seine visuelle Filmhandlung durch die Montage von Formen, Grautönen und Bewegungsrichtungen erst am Schneidetisch, zugleich visualisiert er gesellschaftliche Ideale in einer für Zeitgenossen nachvollziehbaren, wenn auch fiktiven Realität. Ruttman macht, was Benjamin befürchtete, er entleert die gezeigte Bewegung von seinen eigentlichen Motiven und visualisiert damit das Ideal eines ›geführten‹ Gemeinwesens, das durch ›Bewegung‹ und nicht durch Tradition geleitet wird.<sup>9</sup>

Nun mag das frühe 20. Jahrhundert als besonders anfällig für Führungsversprechen und plumpe Bildgestaltung gelten, im Endstadium der Klassischen Moderne ist die Prägung der Gesellschaft und ihrer Mitglieder mittels Bilder nicht weniger häufig zu finden. Jacques Tatis Film *Playtime*<sup>10</sup> zeigt in vielfältiger – und überhöht ironischer – Form, die Vor-Bildlichkeit von Bildern in ihrer Austauschbarkeit, Inhaltsleere und collagenhaften Gestaltungsform. Die Werbeplakate der touristisch interessanten Weltstädte, wie bspw. London, Mexiko oder Rom werden mit dem immer gleichen Hochhaus (das industrielle, glatte, beton- und glasverwendende Architekturideal eines Walter Gropius oder eines Le Corbusier) ausgestattet, die dann kleine, individuelle ›Erweiterungen‹ in Form der Tower Bridge, der Regenbogenkokarde Mexikos und des Kolosseums erhalten. Bildinformation wird als Zusammenstückelung modernistischer Accessoires mit inhaltsbefreitem, also beliebig adaptierbarem Lokalkolorit definiert und so auch gezeigt. Tati nimmt damit Bezug auf eine Welt der 1960er Jahre, die ein Unbehagen gegenüber der selbstgeschaffenen Moderne besitzt, verweist aber zugleich auf die Vorbildfunktion solcher Bilder in der Realwelt. Das Ruttmannsche Konzept der Rhythmisierung des kollektiven Lebens kommentiert und kontrastiert Tati in der Abschlusszene von *Playtime*, die einen Kreisverkehr zeigt, der die beteiligten Menschen und Fahrzeuge in einem (um sich selber kreisenden) Verkehrsfluss festhält und ihnen gleichzeitig vorgaukelt, als Individuum weiterzukommen. Ob als Werbeplakat oder als Bild vom Kreisverkehr, immer zeigen die Bilder der Moderne – sei es als ernstgemeinte Dokumentation oder als Parodie – die Austauschbarkeit von Menschen, Orten und Empfindungen.

Als Besonderheit der Moderne muss gelten, dass Bilder konsequenterweise die Vorstellung von Individualität (als Wert für den Einzelnen) massenhaft verbreiten, um zugleich über massenkommunikative Mittel, bspw. Fernsehen, Illustrierte, Film, genau die durch die zunehmende Individualisierung prinzipiell aufgehobene Verbindlichkeit über Marken (politische, religiöse und kommerzielle) als Ersatzvertrauen und (temporäre) Gruppenzugehörigkeit neu zu installieren. Die gesamte Werbung in der westlichen Kultur basiert seit den 1920er Jahren hierauf, und die vielen ›Mythen des Alltags‹ (BARTHES 1964: 76ff.) besäßen eine eher kleine Reichweite, gäbe es keine Bil-

<sup>9</sup> Ruttman arbeitete nach 1933 auch für die nationalsozialistische Propaganda mit Filmen wie, bspw. *Metall des Himmels* (1935), *Blut und Boden* (1940), *Deutsche Panzer* (1940).

<sup>10</sup> *Playtime*, Regie: Jacques Tati, 119 Minuten, Italien/Frankreich, Uraufführung 1967.



der. Wer konnte sich 1955 schon einen Citroen DS 19 des Designers Flaminio Bertoni leisten? Auch hier ist die Visualisierung der ›Göttin‹<sup>11</sup> als Ikone und begehrtes Objekt die eigentliche kulturelle Leistung, bspw. als Gano-venvehiel,<sup>12</sup> als Werbevisualisierung<sup>13</sup> oder als Zeitungsillustration.<sup>14</sup>

Dieses Paradox der Moderne, einen Menschentypus zu zeigen und zu fördern, der sich durch Unabhängigkeit, Individualität und Selbstorganisation auszuzeichnen hat, und gleichzeitig über die Kommerzialisierung (als Marke, als Mode oder als mediale Inszenierung) genau diese Absicht zu konterkarieren, ist nur dann zu erklären, wenn die Visualisierung als eine bewusste Form der De-Materialisierung verstanden wird. Fotografische Bilder spiegeln und verweisen, aber sie besitzen keinen fixierten Inhalt wie bspw. Piktogramme, bei denen ein – proportional veränderbares – Zeichen eine Handlungsanweisung repräsentiert. Deshalb eignen sie sich besonders für eine Gesellschaft im Umbruch, die eine scheinbar objektive, weil mechanische, Dokumentation ihrer subjektiven Lebensentwürfe benötigt. Insofern müssen auch Feststellungen zu aktuellen Bildverwendungen – wenn auch zur Moderne nicht mehr im engeren Sinne dazugehörend – Beachtung finden. Norbert Bolz schreibt 1993:

Bisher mußte man diese anderen Welten phantasieren, heute kann man sie errechnen. Cyberspace heißt ja nichts anderes als »kybernetischer Raum« – Informationsprozesse, Rückkopplung und Steuerung in drei Dimensionen. So wird etwas lange schon Geträumtes technisch möglich: in Bilder einzutreten. Kollektive Halluzinationen sind so alt wie die Kultur – aber Cyberspace macht sie erstmals bewußt gestalt- und steuerbar. (BOLZ 1999: 214)

Die computergenerierten Bilder, insbesondere in ihrer kurzfristigen Verfügbarkeit, Manipulierbarkeit und Allgegenwart, sind scheinbar anders als die Bilder eines Lionel Feininger oder Pablo Picasso, die fantastische Ansichten und Perspektiven auf die Welt zeigten bzw. konstruierten. Der Cyberspace ermöglicht den »Eintritt des Beobachters in den Bildraum« (BOLZ 1999: 215) und Bolz verweist auf die lange Tradition einer Darbietung von Allsicht, beginnend beim mittelalterlichen Spektakel, über das neuzeitliche Diorama und Panorama bis zum 3D-Kino und dem CAVE. In diesem Zusammenhang verschmelzen ja nicht nur Science und Fiction miteinander, es verschmelzen Realität und Vorstellung der Betrachter zu einer Ebene der Nutzung, denn am Ende findet alles auf der gleichen medialen Ebene, als ein Bild, statt. Bolz stellt fest: »Hier macht sich ein ungegenständliches Genießen fest. Es geht uns nicht mehr um Zweck und Funktion, sondern um Erlebnis und Emotion« (BOLZ 1999: 217) und resümiert am Ende resigniert: »Wer wirklich etwas erleben will, sucht dieses Erlebnis eben nicht mehr in der empirischen, sondern in der

---

<sup>11</sup> Das Aussprechen des Autonomens ›DS‹ ergibt im Französischen eine Klangähnlichkeit zu ›Dé-esse‹, der Göttin (vgl. BARTHES 1964: 76).

<sup>12</sup> Citroen in dem Film *Le samurai* (1967). Unter: [http://www.imcdb.org/vehicule\\_24136-Citroen-DS-19-1960.html](http://www.imcdb.org/vehicule_24136-Citroen-DS-19-1960.html)

<sup>13</sup> <http://storm.oldcarmanualproject.com/citroends191956.htm> [letzter Zugriff: 10.04.2013].

<sup>14</sup> [http://fotos.autozeitung.de/462x347/images/bildergalerie/2007/07/1960\\_DS19\\_ID19\\_Werbung\\_04.jpg](http://fotos.autozeitung.de/462x347/images/bildergalerie/2007/07/1960_DS19_ID19_Werbung_04.jpg) [letzter Zugriff: 10.04.2013].

virtuellen Realität; sie ist formbar und weniger störanfällig. Und wer tief fühlen will, geht ins Kino« (BOLZ 1999: 217).

Auch wenn Wolfgang Welsch eine gänzlich andere Konsequenz als Norbert Bolz aus der Digitalisierung der Lebensumwelt zieht – er prognostiziert eine zunehmende Körperlichkeit gerade *aufgrund* der Digitalisierung – so prägt für ihn in der Gegenwart die ›Medienvorbildlichkeit‹ die Realwelt.

Viele Realereignisse werden heute von vornherein im Hinblick auf ihre mediale Präsentierbarkeit inszeniert. Das gilt für Protestaktionen ebenso wie für Kulturveranstaltungen. Ähnliches ist hinsichtlich der Selbstgestaltung der Individuen festzustellen. Da Persönlichkeitsformung in der modernen Welt vorwiegend anhand von Leitbildern der Medien erfolgt, begegnen wir im Alltag zunehmend medientypisch geprägten Figuren. Durch derlei Rückwirkungen prägen Mediengesetze die Realbestände der Wirklichkeit. Nicht nur die mediale Darstellung der Wirklichkeit, sondern die außer-mediale Wirklichkeit selbst ist fortan von medialen Bestimmungsstücken durchzogen. (WELSCH 1995: 231)

Diese Form der Erschließung der Welt über bzw. mittels elektronischer Medien führt, trotz schnellerer Informationsfolge, vernetzter Kommunikation und (zumindest theoretisch) vertiefter Recherchemöglichkeiten des Individuums, für Welsch nicht zu mehr Betroffenheit, Engagement und Verbindlichkeit, sondern zu Indifferenz. Dieses Ausweichverhalten gegenüber Bildern und ihrem Inhalt sei eher ihrem massenhaften Vorkommen, ihrer wiederholbaren Sensationsbefriedigung und ihrer Vermischung von Bericht und Unterhaltung geschuldet.

Wirklichkeit verliert – ich beschreibe eine Tendenz – an Eindringlichkeit, Gewichtigkeit und Verbindlichkeit. Sie wird zunehmend als leicht, veränderlich, verschiebbar begriffen. Wir nehmen die Wirklichkeit nicht mehr für ganz so wirklich, nehmen sie nicht mehr ganz so ernst wie ehemals. Unsere Einstellung zu ihr wird zunehmend, wie wenn Wirklichkeit weithin Virtualität oder Simulation wäre. Und das zieht natürlich eine Veränderung unserer Verhaltens- und Handlungsweisen nach sich: auch diese werden zunehmend simulatorisch, veränderlich, austauschbar. (WELSCH 1995: 231)

Welsch gelangt zu der Feststellung, dass die spezifischen Auswirkungen elektronischer Medien, – und die Bilder gehören sehr prominent dazu – zu einer Aufwertung nicht-elektronischer Erfahrungen führen werden.

Zwar vermögen die elektronischer Medien auf *alle* Gegenstände zuzugreifen aber – wie jedes andere Medium auch – nur nach ihrer eigenen Art. Anders gesagt: Die elektronischen Medien bieten gewiß wundervolle Möglichkeiten. Aber nicht alle Möglichkeiten. (WELSCH 1995: 232)

Das nicht-wiederholbare – nicht visualisierbare, aufzeichnenbare, festhaltbare, fotografier- oder malbare – Ereignis wird mit besonderer Bedeutung, eben dem Nimbus des Einzigartigen und des Unwiederholbaren, aufgewertet.

Gerade die mediale Untangierbarkeit, die Souveränität und Eigensinnigkeit der Körper entdecken wir gegenwärtig im Kontrast zur Mediatisierung der Welt neu. [...] Der Leib ist ein konservatives Element, und er bleibt eine Bedingung all unserer Vollzüge. (WELSCH 1995: 233)

Wolfgang Welsch beschreibt im Grunde genommen eine Welt, die Medien bzw. Bilder benötigt (und zur Konstituierung von massenhafter Individualität benötigt hat) und diese zugleich hinter sich lässt, da nun im Körper des Indi-

viduums (und in seinem anhängigen Geist) selber, die neue Orientierung zu suchen sei. Hier ist also zu vermuten, dass die Bilder des aktuell beginnenden 21. Jahrhunderts wiederum deutlich andere sind als diejenigen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.<sup>15</sup>

### **3. Die Moderne als Bildwelt. Individualität, Durchsicht, Konnektivität**

Im Folgenden soll die Bedeutung und Wirkungsmacht von Bildern in der Moderne an zwei Positionen verdeutlicht werden. Beide Positionen verbindet, dass Welt nicht per se vorhanden ist, sondern als inneres wie äußeres Bild von etwas konstruiert wird und zugleich die auslösenden Reize der Konstruktion wiederum Bilder (und eben nicht nur Augeneindrücke), und zwar explizit Bilder, sind.

Erwin Panofsky beschreibt<sup>16</sup> in seiner Abhandlung über die Entstehung der Zentralperspektive die unterschiedlichen Raumvorstellungen in Antike und Neuzeit, die er mit den beiden Begriffen ›Aggregatraum‹ und ›Systemraum‹ (vgl. PANOFSKY 1985: 109) verdeutlicht. In der antiken Darstellungsweise ständen die Objekte ohne ein gemeinsames Bezugssystem, bspw. definierte Distanzen, räumlich begründete Proportionen, Verdeckungen, gemeinschaftliche Licht- und Schattenwürfe, nebeneinander, »daß der Raum nicht als etwas empfunden wird, was den Gegensatz zwischen Körper und Nichtkörper übergreifen und aufheben würde, sondern gewissermaßen nur als das, was zwischen den Körpern übrigbleibt« (PANOFSKY 1985: 109). Während diese antike Bildraumvorstellung objektorientiert ist, zeichnet sich die moderne Raumschauung dadurch aus, dass sie den Zwischenraum nicht nur beachtet, sondern ihn vielmehr zum (die Bildobjekte) verknüpfenden Substrat macht. Indem sie eine verbindende visuelle ›Einheit‹ sucht, erschafft die Moderne bspw. die Horizontlinie, den gemeinsamen Maßstab, die regelgeleitete Veränderung von Farbe und Form für Raumdarstellungen sowie die gleiche Lichtsituation für die gesamte Bildszene. Zugleich verweist Panofsky darauf, dass die Denk- und Rechenmodelle für ein die gesamte Welt umfassendes Koordinatensystem seit der Antike vorhanden waren, es jedoch eine abweichende Vorstellung davon gab, ob dieses Wissen auf einen homogenen Raum auch angewendet werden sollte. Die Raumvorstellung einer Epoche wird für Panofsky zum Indikator einer Weltvorstellung (PANOFSKY 1985: 110). Als erste vollständige Umsetzung der neuzeitlichen Raumvorstellung (und in

---

<sup>15</sup> Vgl. die veränderte Funktion von Fotografien im Digitalzeitalter, in der Handybilder vor allem zur Konstituierung und Rückversicherung der *Fotografierenden* dienen, während das Bild in der Epoche des klassischen Silberbildfilms in erster Linie der Dokumentation der *Fotografierten* diene (vgl. HELMERDIG/SCHOLZ 2006: 90ff.).

<sup>16</sup> »Die Perspektive als ›symbolische Form‹ wurde 1925 als Vortrag in der Warburg Bibliothek an der Universität Hamburg gehalten und 1927 verlegt« (vgl. PANOFSKY 1927).

gewisser Weise eben auch neuzeitlichen Weltvorstellung) sieht er Jan van Eycks Kirchenmadonna aus dem Jahr 1436:

Hier aber fällt der Beginn des Raumes nicht mehr mit der Grenze des Bildes zusammen, sondern die Bildebene ist mitten durch ihn hindurch gelegt, so daß er dieselbe nach vorn zu überschreiten, ja bei der Kürze der Distanz den vor der Tafel stehenden Betrachter mitzuumfassen scheint: Das Bild ist in den Maßen und in dem Sinne zum ›Wirklichkeitsausschnitt‹ geworden, daß der vorgestellte Raum nunmehr nach allen Richtungen hin über den dargestellten hinausgreift – daß gerade die Endlichkeit des Bildes die Unendlichkeit und Kontinuität des Raumes spürbar werden läßt. (PANOFSKY 1985: 119)

Die tatsächliche Neuerung der neuzeitlichen Bilder ist weniger die verfeinerte Maltechnik, die weltlichen Themenstellungen o. a., sondern dass mit Hilfe der Zentralperspektive (und der systemischen Ableitungen für Distanzen, Proportionen, Lichtverhalten) das Bild einen ›Wirklichkeitsausschnitt‹ imitiert. Der Raum vor dem Bild, und damit der Betrachter, wird Teil des Werkes, eine frühe Form der Immersionsansprüche der postmodernen Computergrafik. Der moderne Bildraum beinhaltet eine Paradoxie. Einerseits entsteht »nunmehr ein eindeutiges und widerspruchsfreies Raumgebilde von (im Rahmen der Blickrichtung) unendlicher Ausdehnung« (PANOFSKY 1985: 122) und dieses Raumgebilde wird anhand regelgeleiteter, mathematisch begründbarer Kriterien erstellt, ist im Rahmen des Menschenmöglichen also objektiv. Panofsky schreibt: »Die Anschauung des Universums ist gleichsam enttheologisiert« (PANOFSKY 1985: 122) und schafft, indem die subjektive Bildsicht nun objektiviert, regelgeleitet, beweisbar und bestimmbar wird, damit eine ›Distanz‹ zwischen Menschen und den (abgebildeten) Dingen. Andererseits führen genau diese mathematisch-exakten Herstellungsregeln zu einem ›subjektiven Blickpunkt‹ (PANOFSKY 1985: 123). Damit ist nicht nur die intime Bildwirkung eines auf Immersion fußenden Bildraumes gemeint – das wäre wenig mehr als eine Illusionsmalerei –, sondern vielmehr die visuelle Definition des ›Ichs‹ und seiner systemischen Integration.

Hochraum, Nahraum und Schrägraum: in diesen drei Darstellungsformen drückt sich die Anschauung aus, daß die Räumlichkeit der künstlichen Darstellung alle sie spezifizierenden Bestimmungen vom Subjekt aus empfängt, – und dennoch bezeichnen gerade sie, so paradox es klingt, den Augenblick, in dem (philosophisch durch Descartes und perspektiv-theoretisch durch Desargues) der Raum als weltanschauliche Vorstellung endgültig von allen subjektiven Beimischungen gereinigt ist. (PANOFSKY 1985: 125)

Der Betrachter steht jetzt nicht nur vor bzw. im Bildraum, wichtiger erscheint, dass nun *jede* Blickrichtung wirklichkeitskonform zu malen ist. Das Bild wird zum Ausschnitt eines, sich prinzipiell in alle Richtungen drehbaren Betrachters. Weil alles vom Menschen her zu Sehende regelgerecht und mechanisch darstellbar wird, eignet es sich zur objektiven Vermittlung subjektiver Ansichten. Die mathematisierte Zeichenkunst führt zu höchst individuellen und persönlichen Perspektiven, letztendlich zu einer »Richtungs-Indifferenz des Raumes« (PANOFSKY 1985: 125).

Erst, und das führt zu unserem Thema zurück, die regelgeleitete Zentralperspektive ermöglicht eine am Individuum orientierte Sicht- und Darstellungsweise. In der Moderne wird diese Form, insbesondere als Amateurfoto-

grafie ab 1900, nicht nur massentauglich, sie verändert über die Rezeption ihren eigenen gesellschaftlichen Kontext, sei es als generationenverbindendes Fotoalbum der eigenen Ahnen oder in seiner neuzeitlichen Digitalversion, als Tauschbilder einer Handygeneration, die sich in Bildern und Videos permanent gegenseitig kommentiert. Zusammenfassend bleibt aus Panofskys Aufsatz festzuhalten, dass visuelle Konventionen immer auch ein gemeinschaftsstiftendes Ereignis und damit mehr als nur eine Darstellungskonvention sind, sondern vielmehr ein weltanschauliches (im wahrsten Sinn des Wortes) Bekenntnis bilden. Zum Zweiten definiert und thematisiert die neuzeitliche Malerei die Ich-Position des Betrachters auf der Basis von Regeln, indem jede Blickrichtung und Raumdarstellung möglich wird und dieses zugleich die Immersion des Betrachters beinhaltet. Zum Dritten definiert, quasi nebenbei, die allgegenwärtige Herrschaft der Zentralperspektive in der Moderne einen (jeweils individuellen) Nullpunkt – eben den Standpunkt – in der Weltbetrachtung. Wie gelingt nun in einer Welt voller Subjekte und deren Ich-behaftete Wahrnehmung der Welt der Austausch? Wohl nur mithilfe regelgeleiteter, weil vergleichender Hilfswerkzeuge: mit Bildern, die den eigenen Standpunkt kommunizieren und zeitgleich so anpassungsfähig sind, dass andere Subjekte sie verstehen können, denen die ›Aura‹ fehlt.

Stefan Majetschak betont bezüglich der Wirkung eines Bildes insbesondere die Existenz einer ›Opazität‹ (vgl. MAJETSCHAK 2005). Von einer ›Transparenz‹, durch die jedes Zeichen auf etwas nicht Anwesendes verweist, sei sie jedoch zu unterscheiden, da sie sich als Trägermaterial selber auch zeige.

Die Rede von ›Opazität‹ des Bildes meint dabei, dass jedes Bild mit allem Sichtbar-Machen von etwas stets auch sich selbst zeigt – sozusagen seine medialen Eigenschaften als solche in den Blick rückt – und in dieser Hinsicht gerade nicht transparent und durchblickseröffnend, sondern für das Betrachterauge opak, d.h. durchblicksverweigernd, erscheint. Mit dem jeweils Gesehenen nehmen wir in dieser Dimension der Bildwahrnehmung immer auch bestimmte Eigenschaften der medialen Präsenz des Bildes wahr, etwa seine Flächigkeit oder – wie oftmals in Kunstbildern – Eigenschaften der Pinselführung oder das hervorstechende Leuchten bestimmter Farben. (MAJETSCHAK 2005: 179)

Halten wir fest: Bilder sind Objekte, die zwar ein Trägermaterial aufweisen – sonst wären sie keine dauerhaften Speicher der Daten –, zugleich wird diese Materialität in der Rezeption zugunsten der Vermittlung ignoriert. Dieser Umstand macht sie zu Medien, Panofsky bezeichnet diese Eigenschaft von Bildern als ›durchsichtige Ebene‹.

Denn die Darstellung eines geschlossenen und deutlich als Hohlkörper empfundenen Innenraums bedeutet mehr als eine gegenständliche Konsolidierung – sie bedeutet eine Revolution in der formalen Bewertung der Darstellungsfläche: diese ist nun nicht mehr die Wand oder die Tafel, auf die die Formen einzelner Dinge und Figuren aufgetragen sind, sondern sie ist wieder die durchsichtige Ebene, durch die hindurch wir in einen, wenn auch noch allseitig begrenzten, Raum hinblicken glauben sollen: wir dürfen sie bereits als »Bildebene« in dem prägnanten Sinne des Wortes bezeichnen. Der seit der Antike versperrte ›Durchblick‹ hat sich aufs Neue zu öffnen begonnen, und wir ahnen die Möglichkeit, daß das Gemälde wieder zum »Ausschnitt« aus einer unbegrenzten, nur der Antike gegenüber fester und einheitlicher organisierten Räumlichkeit wird. (PANOFSKY 1985: 116)

Panofsky koppelt die Bedeutsamkeit des neuzeitlichen Bildes an eine Medialität, die zwar nicht illusionistisch ist, aber das dort Gezeigte als einen wirklichkeitsnahen Ausschnitt einer individuellen Perspektive auf die Welt erscheinen lässt, er nennt es ›Bildebene‹. Bedeutsam ist dem Autor nun weniger die Feinheit der Darstellung als eher die darstellerischen Möglichkeiten, jede ›Ich-Position‹ in (und vor) das Bild zu integrieren. Majetschak sieht diesen Aspekt ebenfalls als bedeutsam an, addiert allerdings die Notwendigkeit einer Sichtbarkeit des Mediums selber als elementare Bedingung für die Bilderfahrung des Betrachters hinzu. Bildsinn entsteht erst durch den Dualismus von Transparenz und Opazität (vgl. MAJETSCHAK 2005: 179).<sup>17</sup> Bildwahrnehmung benötigt in diesem Sinne gerade die wahrnehmbare Materialität des Trägers, sei es als sichtbare Pinselführung im Gemälde, als körniges Silberbild, das eine Fotoreportage der 1970er Jahre auszeichnete, oder als (unterschwellig) haptische Qualität einer Buchseite. Der Blick auf (oder besser *in*) das Bild der Neuzeit geht durch das Bild ›hindurch‹, es ist eine transparente Bildebene und verweist wahrnehmungsnah auf die dort dargestellte Person oder den Sachverhalt. Damit verschwindet zunächst nicht nur das Trägermaterial (das ist bei allen Medien der Fall), sondern auch die Darstellung als Dargestelltes selber.

Hingegen beinhaltet das Bild der Moderne, und dabei ist Majetschak nur zu folgen, eine ›Komposition‹ aus illusionistischer Bildebene sowie eine, die Durchsicht verweigernde Opazität, die wiederum die eigene Medialität thematisiert. Er fasst diesen Umstand wie folgt zusammen:

Was Bildsinn für den jeweiligen Bildblick ist, konstituiert sich stets im Zusammenspiel zweier Momente: des Zeigens und des Sich-Zeigens des Bildes. Sonst hätten wir es entweder mit einem als Bildwahrnehmung gar nicht bewussten Gegenstands-Sehen oder aber mit einer transparenzlosen Wahrnehmung visueller Qualitäten zu tun. (MAJETSCHAK 2005: 184)

Insofern ist zu erklären, weshalb etwas im Bild, und zwar nur im Bild (nicht als schriftsprachbasierter Verweis) sichtbar wird: als Bildelement. Diese ›ikonische Sinnstiftung‹ verläuft »im Spannungsfeld zwischen bildlichen Selbst- und Fremdverweisen« (MAJETSCHAK 2005: 192; vgl. BOEHM 1995: 32f.). Es bedarf – so das Motiv dieses Artikels – nur noch der Beachtung eines kleinen Details, des Motives, das in der Selbstwahrnehmung des Betrachters liegt. Der Betrachter ist – in seiner Einbettung und seinem Wunsch nach ›Einpassung‹ (Cassirer) – der konstituierende Nullpunkt aller (Zentral-)Perspektiven,

---

<sup>17</sup> Majetschak begründet diese Besonderheit der Bilderfahrung u.a. mit dem Verweis auf konträre Medienformen, wie bspw. Sprache und Schrift. Insbesondere würde, so seine These, die sinnliche Präsenz der Schriftzeichen bei der Entschlüsselung keine Beachtung finden müssen, er sichert dieses durch ein Hegelzitat ab: (›Der ›eigene Inhalt der Anschauung und der, dessen Zeichen sie ist‹, gehen ja in diese Falle ›einander nicht an‹ (HEGEL 1969, § 458)« (MAJETSCHAK 2005: 189). Letzteres ist jedoch – alle Typografen und Designer können das belegen – falsch, die Wahl des Schriftentyps hat natürlich einen bedeutsamen Einfluss auf die Interpretation des Textinhaltes, der Font ist immer eine (leise) Bezugnahme auf die zu beachtenden kontextuellen Faktoren, so wie bspw. der Verzicht auf die Fraktur in Deutschland nach 1945 bei gleichzeitiger Bevorzugung der ›Univers‹ (als einer angeblich ›demokratischen‹ Antiqua-Schrift) ein politisches Statement war.

aller Repräsentationen, aller Transparenz und aller Opazität. Das, was bei Simmel als sozialer Druck zur ›Spezialisierung‹ bezeichnet wird und die (urbane) Moderne charakterisiert, ermöglicht das ›entleerte‹ Bild der Moderne (Benjamin), in dem es den (illusionistischen) Durchblick auf die Realität der vielen anderen Subjekte ermöglicht. Die Opazität – also die Wahrnehmung von Inhalt und Medium in jeder Betrachtungssituation – hilft dann wiederum bei der wesentlichen Unterscheidung von Bild und Realität.

#### 4. Überblick zu den Aufsätzen dieses Bandes

Das Themenspektrum des Gesamtbandes bewegt sich in den Bereichen Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, Medienwissenschaften, Psychologie, Mediensoziologie, Designgeschichte, Designwissenschaft, Ästhetik und Philosophie. Beispielhafte Fragestellungen sind:

- Was ist das Spezifische an bzw. in den Bildern der Moderne?
- Was macht letztendlich den basalen Kern von Bildern in der Dimension der Nutzung aus? Ist eine solche atomistische Sicht (basaler Anteil und gegenwartsbezogener Anteil) überhaupt zulässig?
- Lässt sich die Moderne (und damit jede andere Bildepoche) nur an den Bezügen und Darstellungsobjekten *im* Bild erkennen oder auch an den speziellen Vermittlungs- und Wirkungsformen?
- Welche Auswirkungen haben ›Komposition‹ und ›Szene‹ auf die Realwelt der Betrachter, bspw. als inhaltliche Fokussierung oder Einengung?
- Inwiefern ›leiten‹ Bilder Kollektive oder Gruppen an?

Drei Zugänge zur Fragestellung des Bandes werden hier vorgestellt. Zum Ersten existiert eine generelle Perspektive auf Bilder und ihre Wirkungsweisen. Hierzu werden Bilder in ihrer (selbst-)reflektierenden Funktion genutzt und untersucht. Zum Zweiten lässt sich anhand des Wirkungskreises von ›Kunst – Bild – sozialer Kontext‹ eine Disziplin in ihrem exemplarischen Bildgebrauch untersuchen. Der bildproduzierenden Kunst wird damit die besondere Funktion eines gesellschaftlichen Spiegels, oder zumindest einer Anzeichenfunktion für bestimmte soziale Konventionen, zugewiesen. Zum Dritten können konkrete Beispiele spezifisch moderner Bildnutzung festgestellt werden, diese Form beinhaltet zugleich die Beschreibung des jeweils zugrundeliegenden Aufgaben- oder Transformationsprozesses.

Ralf Bohn beschreibt die Differenz von Bild und Bildlichkeit als ein produktives Moment, in dem sich Selbstbildlichkeit entwickeln kann und zugleich die Problematik der Inszenierung des Spektakulären durch bspw. Bilder diskutieren lässt. Gerade Letzteres betrifft die Bildwissenschaft selbst. Hierzu werden Bilder als Gaben verstanden bzw. als ein ›Versprechen‹ definiert, an dem sich nicht nur eine bestimmbar Form der sozialen Inszenierung ausma-

chen lässt, sondern an deren tatsächlicher Einlösung sich das Bewusstsein und die Aufmerksamkeit der Nutzer der repräsentierten Sache in einer neuen Weise zuwendet. Das Bild wird damit nicht nur zu einem ›sozialen Ort‹ – nicht nur Medium an sich –, sondern auch zur ›Szene‹.

Alexander Glas legt die Zusammenfassung einer empirischen Studie zur Blickbildung und der Verknüpfung von Gesehenem mit den damit verbundenen sprachlichen Ausdrücken der Probanden vor. Er beschreibt die Eigenwahrnehmung der Betrachter und deren visueller Erziehung, zu deren Verbesserung insbesondere die unterschiedlichen Formen von Selbstbildungsprozessen erforscht werden müssen. Hierzu gehören neben der Verknüpfung von sinnlichem Eindruck mit der Sprache insbesondere die Relation von Blickbildung, Imagination und Begriffsbildung.

Dass das sichtbare Bild wesentliche unsichtbare Elemente besitzt, ist insbesondere für die Erklärung der Identitätsbildung in der Moderne bedeutsam, kommt es hier doch zu besonderen Wechselwirkungen zwischen Individuum und Gemeinschaft. Pamela Scorzin untersucht diese szenographischen Visualisierungsstrategien am Beispiel von Jeff Walls *After »Invisible Man« by Ralph Ellison, the Prologue*. Neben stereotypischen Vor-Bildern in gesellschaftlichen Konstruktions- und Transformationsprozessen, greifen hier schnell-flotierende visuelle Codes in die individuelle Identitätskonstruktion ein, und diese werden in besonderer Weise im Rahmen der Bildenden Kunst sichtbar. In gewisser Weise zeigt sich hierbei, dass Stereotypen, wie sie bspw. durch Massenkommunikation erzeugt werden, im Zuge der globalisierten Digitalisierung von Bildern durch rollengeleitete Prozesse abgelöst werden.

Heiner Wilharm zeigt anhand von Heideggers Bildbegriff, wie tief in der Moderne das Bilderverstehen und die Selbstsicht verbunden sein müssen. Das Bild wird hierzu als ›Eroberung der Welt‹ verstanden, in der nur das, was sichtbar ist, erobert, gepflegt oder konsequenterweise auch zerstört werden kann. Weltgeschichte ist so gesehen also eine Form der Bildgeschichte. Der Systemgedanke dieser Moderne bedeutet dann gerade, sich selber (als Betrachter und als Bilderzeuger) in diesem Weltbild zu erkennen, das Weltbild wird vom Menschenbild her definiert.

Dass die Bildwerke der modernen Kunst, hier am Beispiel von Kasimir Malewitsch erläutert, wiederum selbst erzählende *Bilder über die Kunst* benötigen, zeigt Norbert M. Schmitz in seiner Analyse der *Letzten Futuristischen Ausstellung »0,10«* in St. Petersburg 1915. Er untersucht, ob die Negation der gewöhnlichen Wahrnehmung, bspw. durch ein weißes oder schwarzes Quadrat, nicht doch eine zusätzliche konventionelle Unterstützung zum Verständnis benötigt, z.B. durch eine (dokumentierende) Fotografie der künstlerischen Situation. Der künstlerische wie intellektuelle Exkurs an die Grenzen dessen, was für Menschen wahrnehmbar ist – und die Dekonstruktion der modernen Kunst ist ein solcher Exkurs – führt zu der Einsicht, dass ›Kunst als eine Demutsgeste‹ gelesen werden kann.



Rolf F. Nohr berichtet von der kunstvollen Wissenschaft, ihrem spezifisch modernen Verhältnis von Bildlichkeit und Wissen und überprüft ihre Fundierung. Die stillschweigende These der Moderne, dass in Bildern Ordnungsverfahren des Wissens zu finden sind (und damit zu erforschen, zu überprüfen und zu verbreiten), wird kritisch hinterfragt, insbesondere dort, wo die übliche Trennlinie zwischen ›wissenschaftlichen‹ und ›schönen‹ Bildern gezogen wird. Er untersucht im Weiteren, wie Authentizität – unerlässlich für Kunst und Wissenschaft – im Bild entsteht und gelangt zur Tischplatte.

Medien produzieren Ein- und Ansichten, vor allem münden sie unweigerlich in Selbstreproduktionen, insbesondere in ihrer technischen Ausführung. Rolf Sachsse spricht daher von dem ›Kreis der Medien‹, die sich gegenseitig an- und auffordern, über sie zu berichten. Er untersucht hierzu die Architekturfotografie, die sich als Bericht über Zu-Bauendes und Gebautes ständig in Zeitschriften und Büchern über Architektur wiederfindet und damit zum doppelten Index wird. Je opulenter das fotografische Werk ausfällt, desto eher steigt das Gebaute in den Olymp wichtiger Bauwerke auf. Das Bild – hier am Beispiel der Architekturfotografie untersucht – schafft also nicht einen Eindruck von etwas nicht selbst Gesehenem, sondern das Bild (und sein Gestalter) entscheidet auch über die Zuordnung und die Anerkennung des Bauwerkes.

Die Moderne ist ein gesellschaftlicher Pakt, der im 20. Jahrhundert viele Visionen – schlechte und gute – hervorgebracht hat. Sabine Foraita beschreibt designwissenschaftliche Methoden zur Erkundung und Bewertung von Bildern der Zukunft. Die Bedeutung dieser Visualisierung wird dort deutlich, wo ein größeres Publikum informiert und überzeugt werden muss, wo die Funktionsfähigkeit von großen Kollektiven von Bildern abhängt. Notwendigerweise geschieht dies auf der Basis gegenwärtiger Bild- und Gestaltungsvorstellungen und Rezeptionsformen. Was aber, wenn diese nicht ausreichen?

Thomas Heun untersucht exemplarisch die praxis-theoretischen Modelle von Markenkulturen, die den Austausch von Marke und Konsumenten beinhalten und in denen die Nutzer einen gestalterischen Einfluss auf das Produkt besitzen. Dass Kultur in und durch soziale Praxis entsteht, gilt in besonderer Weise für Brand Communities, die sich über ein ›Wir-Gefühl‹ zusammengehörig fühlen. Die damit entstehenden ›Bilder‹ sind temporär und werden durch den Betrachter – über die Brand Community – selber verändert.

*Martin Scholz (Dr. phil.) lehrt als Vertretungsprofessor an der FH Münster und nimmt Lehraufträge für Medientheorie und Designgeschichte an den Fachhochschulen in Hildesheim und Dortmund wahr.*

## Literatur

- BARTHES, ROLAND: *Mythen des Alltags*. Übersetzt von Helmut Scheffel. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1964, S. 76-78
- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: BENJAMIN, WALTER: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003, S. 7-44
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 2. Auflage. München [Fink] 1995, S. 11-38
- BOLZ, NORBERT: Wer hat Angst vorm Cyberspace? Eine kleine Apologie für gebildete Verächter. In: SCHÖTTKER, DETLEV (Hrsg.): *Von der Stimme zum Internet*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 1999, S. 213-217
- CASSIRER, ERNST: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*. 2., verbesserte Auflage. Hamburg [Meiner] 2007
- HELMERDIG, SILKE; MARTIN SCHOLZ: *Ein Pixel, Zwei Korn. Grundlagen analoger und digitaler Fotografien und ihre Gestaltung*. Vorwort von Rolf Sachsse. Frankfurt/M. [Anabas] 2006
- KOFFKA, KURT: *Principles of Gestalt Psychology*. London [Lund Humphries] 1935.
- MAJETSCHAK, STEFAN: Opazität und ikonischer Sinn. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflektion und Anwendung*. Köln [Halem] 2005, S. 177-194
- MEISEL, LOUIS K.: *Fotorealismus. Eine Malerei des Augenblicks*. Luzern [Atlantis] 1989
- PANOFSKY, ERWIN: Die Perspektive als ›symbolische Form‹. In: PANOFSKY, ERWIN: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin [Spiess] 1985, S. 99-126
- PANOFSKY, ERWIN: *Vorträge der Bibliothek Warburg. Bd. 4: Vorträge 1924-1925*. Herausgegeben von Fritz Saxl. Leipzig [Teubner] 1927
- RUTTMANN, WALTER: Auszüge aus Interviews und Artikeln 1927-1937. In: RUTTMANN, WALTER: *Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. Heft zur DVD. München [Film & Kunst] 2008
- SAGER, PETER: *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*. Köln [DuMont Schauberg] 1973
- SIMMEL, GEORG: Die Großstädte und das Geistesleben. In: SCHÄRF, CHRISTIAN (Hrsg.): *Das Abenteuer und andere Essays*. Frankfurt/M. [Fischer] 2010, S. 9-25
- WELSCH, WOLFGANG: Immaterialisierung und Rematerialisierung. Zu den Aufgaben des Design in einer Welt der elektronischen Medien. In: REKTOR DER BURG GIEBICHENSTEIN (Hrsg.): *Virtualität contra Realität? 16. Designwissenschaftliches Kolloquium, Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design, Halle/Saale, 19. bis 21. Oktober 1995*. Halle [Burg Giebichenstein] 1995, S. 229-240

WERTHEIMER, MAX: Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. Psychologische  
Forschung: *Zeitschrift für Psychologie und ihre Grenzwissenschaften*, 4,  
1923, S. 301-350

ZIKA, ANNA: gottseidank. ich muß keine teflon-overalls tragen.  
mode(fotografie) und zukunft. In: *IMAGE*, 12, 2010, S. 89-107