

Das bildphilosophische Stichwort 38

Jörg R.J. Schirra

Bildrezeption als Kommunikationsprozess

Wiederabdruck des gleichnamigen Beitrags aus
Schirra, J.R.J.; Liebsch, D.; Halawa, M.
sowie Birk E. und Schürmann E. (Hg.):
Glossar der Bildphilosophie.
Online-Publikation 2013.

1. Ist Bildrezeption ein Fall von Zeichengebrauch

Werden Bilder als Zeichen verwendet, folgt daraus, dass Gegenstände nur dann als Bilder begriffen werden können, wenn sie als Komponenten mit bestimmter Funktion in einer kommunikativen Interaktion zwischen mindestens zwei Individuen betrachtet werden. Diese bipolare Auffassung von der Rezeptionssituation scheint in einem direkten Gegensatz zu stehen zu der in der Kunstgeschichte zum Standard gewordenen Auffassung von der Rezeptionssituation als einer monopolaren – d.h. von einem isolierten Individuum alleine vollzogenen – Handlung vor dem Bildträger. Anders gewendet lautet die Frage: Wie lässt sich die Zeichentheorie des Bildes mit der anscheinend monopolaren Rezeptionssituation begrifflich vereinbaren?

2. Die »klassische« monopolare Rezeptionssituation, das »aktive« Bild und die Aura

Thematisieren kunsthistorische Betrachtungen die Rezeptionssituationen der betrachteten Bildwerke, so wird zumindest in deren traditioneller ausgerichteten oder vulgarisierten Ansätzen trotz aller Varianzen der Rezeptionssituationen ein Element nicht aufgegeben, soll es sich denn um eine korrekte Hinwendung zum Werk handeln: Der naive Betrachter, der professionelle Kunstkritiker, der erfahrene Kunsthistoriker, sie alle stehen jeweils alleine in Versenkung vor dem Werk. Es ist das Bild, das sich an den einsam vor ihm stehenden Betrachter zu wenden scheint und ihm darin – plötzlich oder nach und nach, immer aber spontan – sein (des Bildes) Wesen enthüllt. Der ideeierenden Wesensschau der Phänomenologie gleich eröffne nur eine intensive im Wesentlichen aber passiv-geduldige Haltung des Rezipienten den Zugang zur wahren Natur des Werks.¹

Für Marshall McLuhan stellt diese monopolare Rezeptionssituation allerdings lediglich eine historisch bedingte Sicht dar, die aus medientheoretischer Perspektive als typische Auswirkung der sozialen Reaktionen auf das »neue« Medium Buchdruck (»Gutenberg-Galaxis«) zu verstehen sei (vgl. MCLUHAN 1962). In ihr spiegeln sich die Dominanz der »linearen« monoperspektivischen Darstellungen, die seit der Renaissance paradigmatisch für bildliche Darstellungen geworden waren und erst mit dem Übergang zum 20. Jahrhundert wieder Raum für alternative Darstellungsweisen machten.

Bereits Walter Benjamin hatte mit seinem Konzept der Aura eine Beschreibung des bürgerlichen Kunstbegriffs vorgeschlagen, die die monopolare konzipierte Rezeptionssituation als überholtes geschichtliches Konstrukt, wenn nicht gar als ideologisch belastet, ablehnt (vgl. BENJAMIN 1939): Hinter der Zuschreibung einer Aura als einer Eigenschaft des Betrachteten und nicht als einer Haltung des Rezipienten gegenüber seinem Gegenstand versteckt sich nicht nur ein Residuum magischer Bildauffassungen, das einerseits noch auf den sakralrituellen Ursprung der Bildkompetenz verweisen mag, andererseits als potenzielles Herrschaftswissen tendenziell hermetische Züge trägt; vielmehr werde damit sogar das Potenzial der Bildrezipienten, sich mithilfe dieser Kommunikationsform über bestehende und mögliche Bedingungen ihres Zusammenlebens zu verständigen, verschüttet.

In letzter Konsequenz führt die Konzeption der monopolaren Rezeptionssituation zur Auffassung, dass Bilder – genauer sollte es wohl heißen: Bildträger – selbst aktive Handlungsträger seien, die das, was mit ihnen dargestellt wird, erst für den Betrachter (und unabhängig von ihm) *erzeugten* (▷ Bildakt-Theorie). Allerdings wird in dieser Projektion einer Handlungsträgerschaft auf den dazu an sich ungeeigneten Bildträger der Konflikt mit dem grundsätzlich bipolaren zeichentheoretischen Bildansatz gemildert, werden nun doch

¹ Es wundert daher nicht, dass der Phänomenologe Hans Jonas in Bildern den anthropologischen Ursprung zur Epagoge (Wesensschau) sah (vgl. JONAS 1961).

tatsächlich zwei Handlungsträger berücksichtigt, nur dass die Zuschreibung dieses Attributs zumindest für den Bildträger – milde gesagt – ungewöhnlich ist.

3. Die klassische bipolare Rezeptionssituation des Kommunizierens

Da Zeichenverwendungen sinnvoller Weise aus Kommunikationshandlungen abgeleitet werden, sind sie jeweils auf zwei zu entsprechend komplexen Handlungen fähigen Aktivitätsträgern aufgeteilt: In Kommunikationstheorien werden sie meist ›Sender‹ und ›Empfänger‹ genannt. Den damit gegebenen dreifachen Bezug eines als Zeichen verwendeten Trägerobjekts zu ›Sender‹, ›Empfänger‹ und ›Referent‹ hat Karl Bühler exemplarisch für Sprache in seinem Organon-Modell mit den Relationen ›Ausdruck‹, ›Appell‹ und ›Darstellung‹ entfaltet (BÜHLER 1934): Im Zeichengebrauch ist der Zeichenträger das Mittel, eine Verständigung hinsichtlich etwas Repräsentiertem zwischen den beiden beteiligten zeichenhandelnden Subjekten zu erreichen.²

Die beiden Handlungs›pole‹ der Zeichenhandlungen bezeichnen dabei ganz allgemein *Rollen* des zugehörigen Interaktionsschemas.³ Diese können tatsächlich nicht nur von unterschiedlichen, sondern durchaus auch vom selben Handlungsträger belegt werden. Das ist etwa bei Selbstgesprächen der Fall: Eine Person stellt dann sich selbst gegenüber bestimmte ihr wichtige Sachverhalte dar. Auf diese Weise fokussiert sie ihre Gedanken zu jenem Thema. Demnach könnte auch das einsame Betrachten eines Bildes in scheinbar monopolarer Situation tatsächlich als eine Art pikturalen Selbstgesprächs und damit als grundsätzlich bipolar verstanden werden: Jemand zeigt sich selbst mithilfe des Bildträgers, was immer ihm damit zu zeigen wichtig scheint, und fokussiert so seine Gedanken auf diese Aspekte. Eine solche Interpretation ist sicherlich vor allem für die sogenannten »natürlichen« Bilder sinnvoll. Doch wird damit bei anderen (»normalen«) Bildern der Bezug zu deren Produktionssituation weitgehend ausgehebelt. Kann man auf diese Weise überhaupt »von einem Bild überrascht werden«?

Das wesentliche Problem liegt hier darin, dass bei Bildern – als sekundäre Medien – in der Regel Produktions- und Rezeptionssituationen zeitlich auseinander fallen. Nicht nur, dass Sender und Empfänger sich normalerweise nicht kennen. Es ist ihnen der temporalen Distanz wegen darüber hinaus meist auch unmöglich, überhaupt je miteinander bekannt zu werden. Daher sind Modifikationen des Kommunikationsbegriffs nötig, der am Kommunizieren in primären Medien mit den dort (wie auch in Tertiärmedien) gegebenen Möglichkeiten kommunikativen Feedbacks ausgerichtet war. Das bipolare Kommunikationsmodell muss für sekundäre Medien schon deshalb erweitert werden,

² Vgl. etwa Wikipedia: Organon-Modell: <http://de.wikipedia.org/wiki/Organon-Modell>.

³ Hierzu auch > Exkurs: Handlungen im »Glossar der Bildphilosophie«

weil dieser Medientypus nur für die besonders komplexe Klasse der bewussten Kommunikation – also der Zeichenhandlungen – verfügbar ist.⁴

4. Die quadrupolare Rezeptionssituation sekundärer Medien

Der Übergang von einfachen kommunikativen Interaktionen, wie etwa Ausdrucksbewegungen und Signalverhalten, zu Zeichenhandlungen wird in der Fachliteratur insbesondere dadurch charakterisiert, dass das Vorführen von Verhaltensweisen, wie es für den Vollzug kommunikativer Handlungen wesentlich ist, verinnerlicht – internalisiert – wird (vgl. MEAD 1968). Doch verlassen wir uns hier nicht einfach auf die bequeme räumliche Metapher eines (mentalen) Innenraumes, in dem die kommunikativen Selbstdarstellungen nun stattfinden sollen: Präziser gesagt geht es nämlich darum, dass sie »sich hier aus den kommunikativen Zusammenhängen, in die sie [...] normalerweise eingebettet sind, herauslösen, und zur Fähigkeit einer allein für sich zu vollziehenden leiblichen Selbstvergegenwärtigung entwickeln« können (ROS 2005: 591).

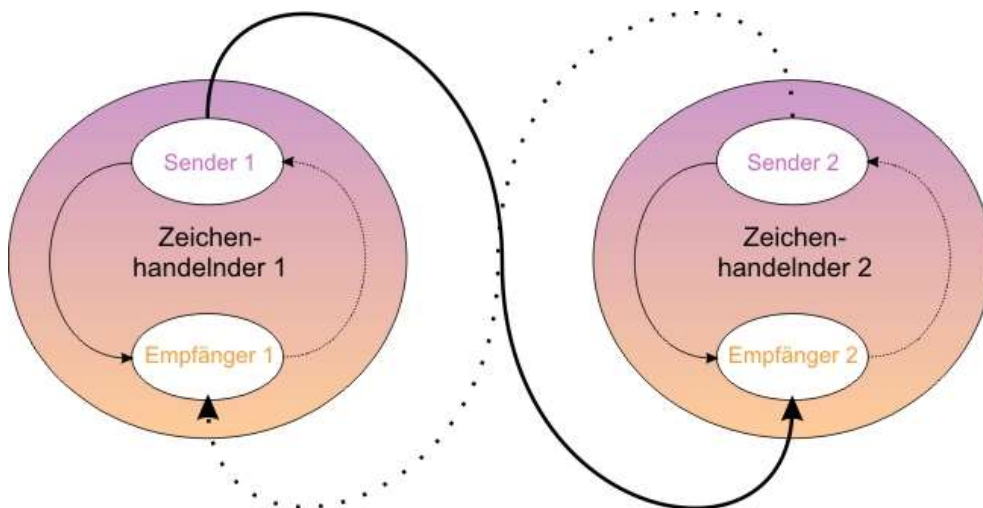


Abb. 1:
Quadrupolares Kommunikationsmodell
Quelle: © J.R.J. Schirra

Während ein in kommunikativer Absicht vorgeführtes Verhalten unter anderem so modifiziert wird, dass seine körperlichen Aspekte besonders deutlich und für den Empfänger besonders gut erkennbar artikuliert werden, führt die nun betrachtete Reflexivierung des Zeigens eines Verhaltens zu einer Reduktion seiner von außen klar erkennbaren Aspekte: Statt deutlich sichtbarer körperlicher Veränderungen (etwa das bei Wölfen als Geste aus dem

⁴ Daraus folgt dann übrigens ebenfalls unmittelbar, dass auch für sprachliche Zeichenhandlungen das bipolare Kommunikationsmodell nicht komplex genug ist.

Anfangselement einer Beißattacke entwickelte hervorgehobene Flitschen der Zähne⁵) genügt nun eine sehr schwache Aktivierung der entsprechenden Nervenbahnen, eine kaum merkliche Änderung des zugehörigen Muskeltonus.⁶ Insbesondere können nun die Aktivitäten des Vorführens des einen Kommunikationspartners und die zugehörigen Reaktionen des anderen Kommunikationspartners aufeinander bezogen werden. Die Rolle des Gegenübers kann nämlich mit der Internalisierung *vom Kommunizierenden selbst* mit seiner eigenen Rolle in einen systematischen Zusammenhang gebracht werden.

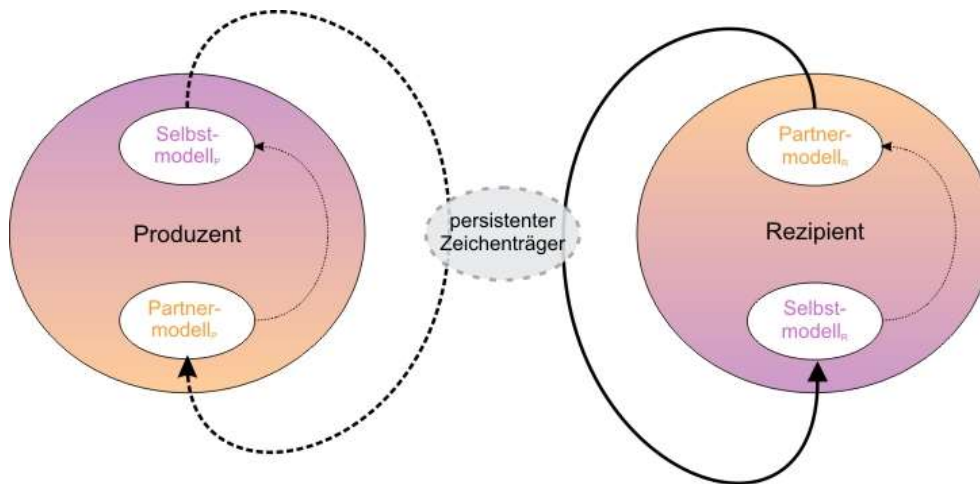


Abb. 2:
Quadrupolares Kommunikationsmodell bei Sekundärmedien
Quelle: © J.R.J. Schirra

Damit sind Individuen, die in Zeichenhandlungen eintreten können, stets als *dyadisch* zu verstehen: Jeder Begriff eines Handlungsträgers, der *nur* konsekutiv als Sender oder Empfänger agiert, und nicht simultan, kann nicht unter diesen Begriff von bewusster Kommunikation fallen. Die beiden Pole des bipolaren Kommunikationsmodells müssen nun selbst als jeweils zweigeteilt verstanden werden, da jeder davon die beiden Rollen von Sender und Empfänger internalisiert ausfüllt (vgl. Abb. 1). Kommunikativ wirksam können nun jeweils drei Interaktionen werden: (i) Die internalisierte Interaktion zwischen dem Selbstmodell des »aktiven« Zeichenhandelnden (Produzent) und seiner Vorstellung vom »passiven« Kommunikationspartner (Rezipient), (ii) die internalisierte Interaktion zwischen der Vorstellung eines Rezipienten vom Sender und dem eigenen Selbstmodell, (iii) die Interaktion zwischen dem Selbstmodell des Produzenten und dem Selbstmodell des Rezipienten.

⁵ Als echtes Anfangsteil einer wirklichen Bißattacke (Lippen zurückziehen, um sich nicht selbst zu verletzen) müsste diese Aktivität besser möglichst versteckt ausgeführt werden, soll der Gegner den Angriff nicht frühzeitig erkennen und Gegenmaßnahmen ergreifen können.

⁶ Diese schwachen körperlichen Aktivitäten führen zwar kaum zu einer von Außen noch unterscheidbaren Veränderung. Doch bleibt ihre Wirksamkeit auf den Handlungsträger selbst über das propriozeptorisch vermittelte Körperbewusstsein bestehen. Letzteres stellt ein wichtiges Element der Steuerung jedes körperlichen Verhaltens dar, das komplexer als einfache Reiz-Reaktions-Schemata ist.

Weiterhin kann die Koordination zwischen den kommunikativen Teilhandlungen (i) und (iii) über das externe Feedback des Rezipienten – seine Reaktionen inklusive Rückfragen – (gestrichelte Linie im Bild) erreicht werden, die zwischen Teilkommunikationen (ii) und (iii) über weitere Zeichenhandlungen des Produzenten an diesen Rezipienten.⁷

Bei Kommunikation über sekundäre Medien werden wegen der zeitlichen Separierung der Produktions- und Rezeptionssituationen die kommunikativen Teilhandlungen (i) und (ii) voneinander abgekoppelt, während (iii) in zwei Teile zerfällt, die über den persistenten Zeichenträger nur lose miteinander ›harmonisiert‹ werden können (vgl. Abb. 2).⁸

5. Die »monologische« Rezeptionssituation des Bildgebrauchs

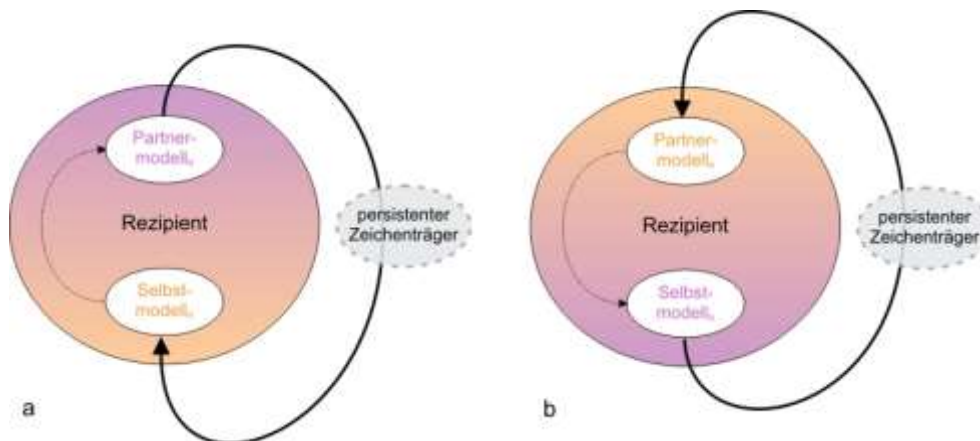


Abb. 3:
Die zwei Varianten der sekundärmedialen Zeichenverwendung bei »monologischer« Situation im quadrupolaren Kommunikationsmodell: Abgekoppelte Rezeption mit (a) vorgestelltem Sender oder (b) vorgestelltem Empfänger
Quelle: © J.R.J. Schirra

Für asynchrone Kommunikation, wie sie gerade bei Bildverwendung sehr häufig auftritt, hat die Meadsche doppelt-bipolare Konzeption entscheidende

⁷ Die gestrichelten Pfeile innerhalb der Ellipsen der Zeichenhandelnden in Abb. 1 können als Antizipationen des jeweiligen Antwortverhaltens begriffen werden: Beurteilungen des Erfolgs oder Misserfolgs der Zeichenhandlung durch die Zeichenhandelnden sind weitgehend auf diesen vorgestellten möglichen Reaktionen des jeweiligen Gegenübers gegründet (vgl. auch SCHIRRA 1994). Man beachte, dass nur das quadrupolare Kommunikationsmodell wegen dieser Feedback-Antizipation die Möglichkeit für durch die Kommunizierenden selbst rekonstruierbare Missverständnisse bietet.

⁸ So ist etwa zu erklären, dass literaturwissenschaftlich durchaus unterschiedliche Interpretationen (desselben Zeichenträgers) nebeneinander betrachtet werden: Was etwa der vorgestellte historische Autor – ein Konstrukt des heutigen Literaturwissenschaftlers – mit einem Text gemeint haben mag, oder was der Literaturwissenschaftler selber als Sender einem von ihm vorgestellten Zeitgenossen damit sagen mag. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Wikipedia: Rezeptionsästhetik.

Konsequenzen. Insbesondere führt sie zu einer dem monopolaren Ansatz diametral entgegengesetzten Fassung einer Rezeptionsästhetik: Wer alleine einen Bildträger als Bild betrachtet, nimmt simultan die Rolle von Sender und Empfänger des Bildzeichens ein – er zeigt es sich selbst in der Rolle eines anderen. Dabei entspricht die Ambiguität der Phrase ›in der Rolle eines Anderen‹ in dem vorigen Satz durchaus den beiden Möglichkeiten: ›er selbst in der Rolle des (vorgestellten) Senders (und den von ihm dem Sender zugeschriebenen Charakteristika) zeigt sich selbst das Bild‹ (Abb. 3 (a)) vs. ›er zeigt einem anderen, den er sich in der Rolle des Empfänger vorstellt, das Bild‹ (Abb. 3 (b)). Diese Dopplung tritt aber nicht nur auf der Rezeptionsseite auf: Auch der Produzent hat bei der Herstellung des Bildes ja stets bestimmte Vorstellungen vom Empfänger, an den er sich richtet.

Ganz entsprechend ist schon 1934 für John Dewey der Begriff der ästhetischen Erfahrung prinzipiell in einer zwar möglicherweise zeitlich aufgespalteten, gleichwohl nur im Zusammenhang zu denkenden Situation einer Zeichenhandlung zwischen Produzent und Rezipient zu verstehen (vgl. DEWEY 1934). Nach Matthias Vogel unterscheidet Dewey dabei prinzipiell die folgenden vier Aspekte ganz in Analogie zum quadrupolaren Kommunikationsmodell (vgl. VOGEL 2001: 139):

- (1) Die ästhetische Erfahrung des Produzenten (P_1) umfasst
 - (a) ein aktivisches Moment, insofern P_1 einen Gegenstand K gestaltet;
 - (b) sie umfasst ein passivisches Moment, insofern P_1 Impulse von K auf sich wirken lassen muss, um K gemäß den unterstellten Wahrnehmungsweisen von P_n zu gestalten.
- (2) Die ästhetische Erfahrung des Rezipienten (P_2) umfasst
 - (a) ein aktivisches Moment, insofern P_2 einen Gegenstand K interpretiert;
 - (b) sie umfasst ein passivisches Moment, insofern P_2 Impulse von K aufnehmen muss, um K gemäß der unterstellten Absicht von P_1 zu interpretieren.⁹

Je nach vorgestellten Kommunikationspartnern ergeben sich so tatsächlich jeweils unterschiedliche Varianten des Kommunikationsprozesses und damit des erreichten Bildverständnisses. Damit öffnen sich der theoretischen Betrachtung Spielräume für Wiederverwendungen und Reinterpretationen von Bildträgern jenseits einer einzigen als historisch korrekt markierten Deutung. Die Rekonstruktion der produktionsseitigen Kommunikationsintentionen im entsprechenden historischen Kontext mit einem angenommenen Selbstmodell des Produzenten und den vermutlich von ihm anvisierten Empfängern bildet *eine* (wenn auch etwa kunsthistorisch vor allem interessierende) Deutungsmöglichkeit neben vielen weiteren rezeptionsseitig induzierten Interpretationen.

Die scheinbar monopolare Verwendungsweise eines Bildes entpuppt sich dabei als piktorales Analogon eines notwendig von Kommunikation abhängigen Monologs.

⁹ Neben dem Produzenten P_1 und dem betrachteten Rezipienten P_2 sind die potenziellen anderen Rezipienten (oder genauer die vom Produzenten ins Auge gefassten "Normalrezipienten") in dem Zitat durch P_n bezeichnet.

Literatur

- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: SCHÖTTKER, DETLEV (Hrsg.): *Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002, S. 351–383
- BÜHLER, KARL: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart [Fischer] 1965
- DEWEY, JOHN: *Art as Experience*. New York [Minton, Balch & Company] 1934
- JONAS, HANS: Die Freiheit des Bildens – Homo pictor und die differentia des Menschen. In: *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 15, 1961, S. 161-176
- MCLUHAN, MARSHALL: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto [U of Toronto P] 1962
- MEAD, GEORGE HERBERT: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1968
- ROS, ARNO: *Materie und Geist. Eine philosophische Untersuchung*. Paderborn [Mentis] 2005
- SCHIRRA, JÖRG R.J.: *Bildbeschreibung als Verbindung von visuellem und sprachlichem Raum*. St. Augustin [DISKI] 1994
- VOGEL, MATTHIAS: *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2001