

DIE MACHT DER BILDER

Von Klaus Sachs-Hombach

Zunehmend strukturieren Bilder unsere Erfahrungen und unser Leben. Dies geschieht im gleichen Maße in der Arbeits- und in der Freizeitwelt. Während die ‚Verbildlichung‘ der Arbeitswelt als notwendige Entwicklung zur Beherrschung immer komplexer werdender Anforderungen gilt,¹ erheben sich aber verstärkt kritische Stimmen einer ‚Bildkultur‘ gegenüber, die das soziale Miteinander tiefgreifend prägt und überformt. Viele Erfahrungen machen wir heute ausschließlich anhand von Bildern. Sie scheinen die eigentliche Wirklichkeitserfahrung immer mehr zu ersetzen und werden mitunter schon als wirklicher als diese empfunden.

Ich möchte im folgenden die schon von Plato vorgebrachte Frage diskutieren, ob nicht Bilder einen defizienten Status besitzen und weniger der Wahrheitsuche, sondern eher der Manipulation menschlicher Überzeugungen und Wünsche dienen. Wenn sie dergestalt Einsicht be- oder verhindern, können sie natürlich bestens als Herrschaftsinstrumente eingesetzt werden, wie ein Blick auf die Geschichte des Bilderverbotes illustrieren kann. (1.) Wir tun daher gut daran, uns über die Voraussetzungen des Zusammenhangs von Bild und Herrschaft Klarheit zu verschaffen. Ich werde eine solche Klärung im folgenden versuchen, indem ich zunächst eine Analyse des Bildbegriffs vorlege (2.) und diese dann mit einer angemessenen Theorie der menschlichen Bildverarbeitung verbinde (3.). Hierdurch denke ich verständlich zu machen, daß unser kognitives System bildliche Gehalte in besonderer Weise zu verarbeiten in der Lage ist, daß diese Fähigkeit aber als zutiefst ambivalent gelten muß. Dies läßt sich am Beispiel der Fotografie veranschaulichen (4.).

I. Der Kampf um die Bilder

Zeugnisse von Bilderstürmen, von mehr oder weniger planmäßigen Zerstörungen bildlicher Darstellungen, sind bereits für das Alte Reich Ägyptens (2660–2134) dokumentiert.² Im Zusammenhang mit einem expliziten Bilderverbot treten sie aber erst seit dem Entstehen der monotheistischen Religionen und der Durchsetzung ihrer re-

¹ Die Erfolge der medizinischen Diagnose etwa sind ohne bildgebende Verfahren (z. B. Ultraschall) nicht denkbar. Auch die medizinische Grundlagenforschung ist heute oft auf die Analyse elektromikroskopisch hergestellter Bilder angewiesen.

² Im Laufe der Geschichte ließen sie sich mal ‚revolutionären‘ Bewegungen zuschreiben, denen es um die Zerstörung der Symbole der Staatsmacht ging, mal rivalisierenden Herrschern, bei denen zum Zwecke der ‚Neuschreibung‘ der Geschichte in der Regel eine Ersetzung der Bildwerke erfolgte.

ligiösen Hegemonialansprüche auf. Dies hat dazu Anlaß gegeben, im Bilderverbot das zentrale Instrument zu sehen, monotheistische Religionen gegen den Polytheismus durchzusetzen, der in Form heidnischer Kulte ganz zentral auf eine Verehrung von Bildnissen beruht. Oft wird nach dieser Interpretation dann das Bilderverbot generell als Versuch einer sich zentralisierenden Staatsmacht gesehen, soziale Herrschaft über die regionalen, kultisch begründeten Machtstrukturen zu erlangen. Das bekannte frühe Beispiel Echnatons (Amenophis IV.) scheint diese innige Verbindung von politischen und ideell-religiösen Interessen zu bestätigen.³

Das Bilderverbot tritt aber keineswegs nur im Zusammenhang mit der Durchsetzung monotheistischer Machtansprüche auf.⁴ Als weitere historisch zu belegende Funktionen lassen sich unter anderem nennen: der revolutionäre Bildersturm im Kampf gegen illegitime Herrschaft oder der imperiale Bildersturm als Neuschreibung der Geschichte aus der Siegerperspektive. Gemeinsam ist diesen unterschiedlich motivierten Bilderverboten und Bilderstürmen die Überzeugung, daß Bilder als Herrschaftsmittel dienen,⁵ sei dies nun legitim oder nicht, sei es im Sinne einer Herrschaft über die Götter oder über die Natur oder über die Bilderrezipienten.⁶ Das Bilderverbot und der Bildersturm traten also seit je in unterschiedlichster Inszenierung und Instrumentalisierung als besondere Elemente im Kampf um Macht auf, und es scheint daher nur natürlich, einen sehr engen Zusammenhang zwischen Herrschaft einerseits und der Kontrolle der gesellschaftlichen Bildproduktion und -rezeption andererseits anzunehmen.

Ganz konsequent galt die Zerstörung von Bildwerken (und von Kunst insgesamt) aber in dem Moment als barbarisch und kulturnegierend, in dem diese ihre politische

³ Vgl. Dieter Metzler: Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit in der Antike. In: Martin Warnke (Hrsg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes. München 1973. S. 14–29. Hier S. 19f. Vgl. auch Micha Brumlik: Schrift, Wort und Ikone. Wege aus dem Bilderverbot. Frankfurt 1994. – Mit seiner Einführung des Aton-Kultes (1364–1347 v. Chr.) und der Zerstörung der Amun-Bildnisse wollte sich Echnaton einerseits die Amun-Priesterschaft unterwerfen, die durch ihren riesigen Grundbesitz eine enorme politische Macht darstellte, zugleich aber seine Vorstellungen einer monotheistischen Religion verwirklichen. Echnaton scheiterte, weil er seine monotheistischen Verabsolutierungen gegen die Priesterschaft durchsetzen wollte. Dieser Fehler wurde im jüdischen und moslemischen Monotheismus vermieden.

⁴ Und auch hier kann es anders verstanden werden: etwa das jüdische Bilderverbot als Aufruf zur unvoreingenommenen Begegnung mit Gott.

⁵ Dies gilt auch für das bekannteste Beispiel einer negativen Bildauffassung aus der Philosophie, für das Höhlengleichnis Platons.

⁶ Deshalb schloß auch das religiös begründete Bilderverbot nie den profanen Einsatz etwa von Kaiserbildnissen aus, sondern es wurde durch ihn als Mittel sozialer Herrschaftssicherung geradezu kompensiert. Die Lehre von der Identität von Bild und Abgebildetem, in der Magie und Kirche übereinstimmten und die im religiösen Bereich zu den größten Problemen führte, erwies sich für die soziale Herrschaftssicherung als ideal: Mit dem Bildnis des Kaisers konnte eine Allgegenwart beansprucht werden. Dies zeigt sehr gut der byzantinische Bilderstreit. Vgl. Bazon Brock: Der byzantinische Bilderstreit. In: M. Warnke: a. a. O. (Anm. 3). S. 30–40.

Funktion einbüßten,⁷ nämlich mit dem Abstraktwerden der Herrschaft,⁸ das vielleicht als Bedingung der modernen Autonomie der Kunst anzusehen ist. Allerdings verlieren damit nicht alle Bilder ihre politische Funktion. Diese wurde vielmehr auf ein besonderes Bildmedium übertragen, das den Ansprüchen einer zunehmend technisierten Gesellschaft besser genügte: auf die Fotografie bzw. den Film.⁹ Die These ist nicht unplausibel, daß die Kunst nur darum autonom wurde, weil sie den sich abzeichnenden Anforderungen einer technisierten Informationsgesellschaft nicht mehr gerecht werden konnte. Sobald Ersatz geschaffen war, wurde sie gewissermaßen ausgegrenzt bzw. durch nichtkünstlerische Bilder ersetzt.¹⁰

II. Zur Explikation des Bildbegriffs

Wie ist der historisch dargestellte Zusammenhang von Bild und Herrschaft aber zu erklären? Warum eignen sich Bilder so optimal zur politischen Instrumentalisierung? Zur Beantwortung dieser Frage ist es hilfreich, zunächst über die charakteristischen Merkmale eines Bildes nachzudenken, d. h. eine angemessene Explikation des Bildbegriffs zu geben. Hierbei soll es primär darum gehen, zu bestimmen, was ein Bild von andern, insbesondere von sprachlichen Zeichen unterscheidet, weniger um das allgemeine Problem, was ein Bild überhaupt zum Bild macht.

Im Anschluß an zeichentheoretische Überlegungen ist eine Antwort auf verschiedenen Ebenen möglich. Bildhaftigkeit könnte als Eigenschaft der Repräsentation selbst, des Zeichens, gelten (Syntax), sie könnte sich auch der besonderen Repräsen-

⁷ Legitimieren ließe sie sich allenfalls gegenüber den selbstverherrlichenden Monumentaldenkmalern einer diktatorischen Staatsmacht, aber dies auch nur, weil ihnen wohl kurzerhand jede ästhetische Qualität abgesprochen werden würde. So halten wir unseren Umgang mit nationalsozialistischen Emblemen oder auch mit Stalindenkmälern ohne jeden Zweifel für gerechtfertigt, ja wir empfinden dies nicht einmal mehr als Bildersturm. Vgl. hierzu M. Warnke: Bilderstürme. In: M. Warnke: a. a. O. (Anm. 3). S. 7–13. Hier S. 8f.

⁸ Traditionell war Herrschaft an die Person des Potentaten gebunden, der mit der bildlichen Darstellung seiner Person ein sichtbares Zeichen seiner Macht schuf. Da die absolute Monarchie seit der Französischen Revolution obsolet ist, sind zumindest auch die persönlichen Herrscherbildnisse anachronistisch geworden: die bildende Kunst ist damit „aus den herrschaftlichen Legitimationsdiensten ausgeschieden“; M. Warnke: a. a. O. (Anm. 7). S. 9.

⁹ Diesen Prozeß hat Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz als Verlust der Aura beschrieben. Ich werde hierauf im letzten Abschnitt eingehen.

¹⁰ So ist etwa an die Stelle des Herrscherbildnisses die Werbekampagne und die Imagepflege durch Film und Fernsehen getreten. Vgl. zu dieser These M. Warnke: Das Bild als Bestätigung. In: Werner Busch (Hrsg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. Bd. 2. München 1987. S. 483–506. Hier S. 497ff. – Auch in diesem Bereich der Werbe- und Unterhaltungsindustrie gibt es einen Bilderstreit, in dem Möglichkeiten und Gefahren der Bilder ganz unterschiedlich bewertet werden. So ist in jüngster Zeit vom Verfassungsgericht z. B. die Verwendung bestimmter Bilder in der Benetton-Werbung untersagt worden.

tationsrelation, die Bild und Gegenstand in Beziehung setzt (Semantik), verdanken.¹¹ Schließlich ließe sie sich auch durch Verweis auf den Verwendungszusammenhang, z. B. auf die Intentionen der beteiligten Subjekte, erläutern (Pragmatik). Ich werde im folgenden eine Explikation vorstellen, die die verschiedenen Ebenen umfaßt. Sie lautet in vorläufiger Formulierung: Ein Zeichen ist ein bildliches Zeichen, wenn sich seine semantische Interpretation aus der ausdrücklichen und ausschließlichen Verwendung der internen, sich aus den Beziehungen von Licht- bzw. Farbwerten ergebenden Strukturen des Zeichenträgers (eines beliebigen, meist flächigen Gegenstandes) ergibt.

Diese Explikation besagt erstens, daß Bilder eine spezifische Form haben, die sich aus den internen Relationen des Bildträgers ergibt.¹² Hiermit wird eine notwendige syntaktische, aber insofern zunächst triviale Bedingung geliefert, als jeder Gegenstand (und jedes Zeichen) solche internen Relationen aufweist und folglich zum Bild avancieren könnte, was faktisch nicht der Fall ist. Die Explikation besagt aber zweitens, daß die interne Struktur der Gegenstände nur dann als Bild gilt, wenn sie ausdrücklich und ausschließlich¹³ als Darstellungsmedium dient. Hiermit wird eine Einschränkung auf der pragmatischen Ebene vorgenommen: Es muß ein entsprechender Verwendungszusammenhang vorliegen, damit die Struktur eines Gegenstands Verweisungscharakter erhält.¹⁴

¹¹ Dieser Versuch kann davon ausgehen, daß einzelne Teile des Bildes einzelne Teile des Dargestellten repräsentieren und daß im Bild zumindest einige der Relationen des Dargestellten erhalten bleiben. (Vgl. z. B. die ausführlichere Bestimmung bei Stephen M. Kosslyn: *Image and Mind*. Cambridge, MA 1980. Bes. S. 31 ff.) Für sprachliche Zeichen trifft dagegen das Kompositionskriterium zu: „Peter“ ist Teil des Ausdrucks „Peters Oma“, sicherlich ist aber die bildliche Darstellung von Peter nicht Teil der bildlichen Darstellung von Peters Oma. Über die Schwierigkeiten mit der Bestimmung eines Bildes durch Isomorphie oder Ähnlichkeit informiert eingehend Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg/München 1991. Die Repräsentationsrelation kann aber auch kausal expliziert werden.

¹² Mit Goodman ließe sich diese Struktur als analog oder als ‚dicht‘ bezeichnen. Dichte liegt vor, wenn sich zwischen zwei Punkten immer ein dritter Punkt befindet. Vgl. Nelson Goodman: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1968. S. 136. Hilfreiche Erläuterungen hierzu liefert O. Scholz: a. a. O. (Anm. 11). S. 96 ff.

¹³ Wird die interne Struktur eines Gegenstandes nicht ausschließlich, sondern lediglich unter anderem berücksichtigt, so ließe sich sinnvollerweise von bildlichen Aspekten sprechen, die natürlich an jedem Zeichen mit wahrgenommen werden können.

¹⁴ Die Explikation läßt allerdings offen, nach welchen Kriterien dies geschieht. Hier wirken ausschließlich pragmatische Erwägungen, die mit den verschiedenen Symbolsystemen variieren und relativ zum Verwendungszweck bleiben. In ästhetischen Kontexten etwa ist es durchaus sinnvoll, alles Mögliche, selbst Schriftzeichen, als Bilder anzusehen (z. B. japanische Zeichen auf einem T-Shirt); in wissenschaftlichen Kontexten wird man dagegen spezifische Anforderungen an die interne Struktur eines Gegenstandes stellen. Auf Grund dieser rein pragmatischen Festlegung der „Bildtauglichkeit“ eines Gegenstandes werden wohl zuweilen auch Hilfen gegeben, z. B. mittels eines Rahmens, der signalisiert: Rezipiere diesen Gegenstand als Bild.

Aus dem Bezug auf die interne Struktur eines Gegenstands zur Darstellung eines Sachverhalts folgt, daß Bilder einen ganz speziellen Inhalt transportieren, dessen Übersetzung in Sprache nur begrenzt möglich ist.¹⁵ Haugeland, der diese These vertreten hat, entwickelt zur Verdeutlichung den Begriff des ‚Skelett‘-Inhalts. Dieser ist bei propositionalen Repräsentationen das wörtlich Gesagte, das sich auf individuell identifizierbare Fakten bezieht. Hier gibt es *absolute* Elemente, mit denen bestimmten Objekten spezifische Eigenschaften zugesprochen werden. Bei piktoralen Repräsentationen besteht dieser Minimalinhalt jedoch aus *relativen* Elementen, aus den Beziehungen zwischen Licht- und Farbwerten von einer bestimmten Perspektive her, die für sich weder Objekte noch Eigenschaften bestimmen.¹⁶

Die Betonung eines spezifischen Bildinhalts hat einen defizienten Status der Bilder zur Folge: Der besondere Inhalt, der Bilder auszeichnet, läßt sich nicht ohne weiteres als die Darstellung bestimmter Gegenstände auffassen; die Festlegung der Referenz, bei der das Bild eine ähnliche Funktion wie ein Name besitzt, erfolgt vielmehr erst im Rahmen zusätzlicher Interpretationen und Anwendungsregeln.¹⁷ Dies gilt mehr noch für die ‚Aussage‘ des Bildes, die sich einer konnotativen Ebene zuordnen ließe und die in der bloßen Feststellung des Sachverhalts ja lediglich ihren Ausgangspunkt nimmt. Das Bild besitzt also eine Doppelfunktion: es dient zugleich als ‚Name‘ und als ‚Aussage‘. Der Begriff der Ähnlichkeit, mit dem traditionell die semantische Ebene der Bilder erfaßt werden sollte, ist hier ein vielleicht notwendiges, aber auf jeden Fall erklärungsbedürftiges Kriterium. Es bleibt nicht nur problematisch, weil Ähnlichkeit sehr unbestimmt ist (wird sie nicht im mathematischen Sinn definiert), sondern weil die Interpretation interner Strukturen prinzipiell vieldeutig bleibt und ihre sprachliche Konkretisierung komplexe Rahmenbedingungen voraussetzt.

Es ist zur Verdeutlichung hilfreich, drei Möglichkeiten der bildlichen Referenzfunktion zu unterscheiden, die in der Regel allerdings durchaus gemeinsam auftreten. Zunächst können Bilder sich durch ‚natürliche‘ Referenz auszeichnen: z. B. Spiegelbilder, vor allem aber Fotografien. Die Fotografie, um die es hier besonders geht, ließe sich deshalb auch

¹⁵ Ich halte die gegenteilige Annahme, daß der gleiche Inhalt durch beliebige Repräsentationsformen vermittelt werden kann, für einen grundsätzlichen Fehler der theoretischen Bemühungen. Hierbei orientiere ich mich an John Haugeland: *Representational Genera*. In: W. Ramsey, St. Stich, D. Rumelhart (Hrsg.): *Philosophy and Connectionist Theory*. Hillsdale, NJ 1991. S. 61–90. Haugeland weist zur Verdeutlichung auf die Unterscheidung von Aufzeichnung und Übersetzung hin. Solange eine bildliche Repräsentation nicht übersetzt, sondern nur kopiert bzw. aufgezeichnet wird, bleibt sie bildlich.

¹⁶ Vgl. J. Haugeland: a. a. O. (Anm. 15). S. 73 f.

¹⁷ Vgl. z. B. Paivios duale Kodierungstheorie, die auf der Ebene der Referenz imaginale und verbale Kodierungen verbindet. Einen Überblick hierzu liefert Werner Wippich: *Lehrbuch der angewandten Gedächtnispsychologie*. Bd. 1. Stuttgart 1984. S. 123 ff. Vgl. auch die Argumente bei Jerry Fodor: *The Language of Thought*. New York 1975. S. 180 f. Diese Argumente schließen sich an Wittgensteins „Logische Untersuchungen“ an.

als Spur beschreiben, in der, wie in allen Spuren, der Referent kausal festgelegt ist.¹⁸ Ihre Popularität verdankt die Fotografie sicherlich dieser ‚natürlichen‘ Referenz, deren ‚Objektivität‘ allerdings zugleich ihre Ambivalenz ausmacht. Denn daß Fotografien Spuren sind, beschreibt nur einen Aspekt ihres Bildseins, der bei allen naturwissenschaftlichen Anstrengungen, z. B. bei Röntgenaufnahmen, natürlich entscheidend ist, dessen angemessene semantische Interpretation dort aber die entsprechende Kalibrierung (Bestimmung der Entfernung, des Auflösungsvermögens etc.) auch sichert. Je mehr die Fotografie jedoch aus den naturwissenschaftlichen Zusammenhängen heraustritt, desto komplexer werden die semantischen Rahmenbestimmungen und die konnotativen Bezüge.¹⁹

So kommt es, daß auch die Rezeption von Fotografien Aspekte weiterer Referenzfunktionen aufweist. Die Referenz realistischer Darstellungen im allgemeinen, aller perspektivischen Bilder, wird nicht kausal erschlossen. Obwohl sie sich durch ein hohes Maß an Selektivität auszeichnen, sprechen wir ihnen oft Ähnlichkeit mit dem Dargestellten zu; dies um so eher, je mehr ihre Wirklichkeitstreue durch eine Anpassung an die subjektiven Bedingungen des Seherlebnisses gesteigert wird.²⁰ Daß auch diese Bilder aber prinzipiell interpretationsabhängig sind, läßt sich besonders an Kippbildern, vielleicht sogar an allen realistischen Darstellungen zeigen: Eine bestimmte Interpretation wirkt nur so lange als natürlich, so lange unkontroverse Rahmenbestimmungen regeln, was als das Normale gilt.

Eine dritte Referenzfunktion tritt schließlich bei Darstellungen nicht-konkreter Gegenstände (z. B. emotionaler Zustände oder Weltanschauungen) hervor,²¹ zeigt sich allerdings zumindest auch in jedem künstlerischen Bild, sofern sein Stil als Träger der ‚eigentlichen‘ Aussage, nämlich des an einer konkreten Gestalt exemplifizierten Welt-

¹⁸ Vgl. O. Scholz: a. a. O. (Anm. 11). S. 79, der geneigt ist, Fotografien als natürliche Zeichen anzusehen, ohne jedoch in der Kausalbeziehung eine angemessene Erklärung der Bildbeziehung zu sehen. Vgl. auch Max Black: Wie stellen Bilder dar? In: Ernst H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Frankfurt 1977. S. 115–154. Hier S. 122, für den Kausalität ebenfalls kein geeigneter Kandidat zur Bestimmung der Referenzfunktion ist. In meiner Argumentation benötige ich Kausalität nicht, um zu klären, was ein Bild ist, sondern nur, um diejenige Klasse denotierender Bilder zu charakterisieren, deren Referenz sich ‚natürlicherweise‘ ergibt.

¹⁹ Fotografien lassen sich nach Martin Seel: Photographien sind wie Namen. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. N.F. 3 (1995). S. 465–478, analog zu Namen zu verstehen. Dies darf allerdings nicht verdecken, daß Fotografien sehr wohl konnotative Aspekte besitzen. In dem Vorhandensein beider Funktionen sieht Barthes das entscheidende Charakteristikum der Fotografie, das er als ihr Paradox anspricht: Vgl. Roland Barthes: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III (1982). Frankfurt 1990. S. 12 ff.

²⁰ Vgl. hierzu Ernst H. Gombrich: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984. S. 256 ff.

²¹ Alle abstrakten Bilder gehören in diese Bildklasse. – Für diese Bildklasse, mit Einschränkungen auch schon für die zweite Klasse, wird bedeutsam, was ich an anderer Stelle als piktorale Einstellung diskutiert habe. Vgl. K. Sachs-Hombach: Piktorale Einstellungen. In: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.): Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen. Amsterdam 1995. S. 200 ff.

und Selbstverständnisses, gilt. Zwar mag es auch hier begrenzt Sinn machen, zu sagen, daß diese Bilder dem Dargestellten ähnlich sind, doch bleibt diese Referenz in der Regel sehr kontrovers und unbestimmt. Sie hängt entscheidend von kulturellen und gesellschaftlichen Standards ab.

Aus meiner Explikation des Bildbegriffs ergibt sich also die Betonung erstens einer spezifischen syntaktischen Struktur und zweitens einer problematischen semantischen Unbestimmtheit.

III. Die Bildhaftigkeit des Kognitiven

Wenn sich Bilder durch diese besonderen Eigenschaften auszeichnen, so ist anzunehmen, daß genau diese Eigenschaften für die besonderen Effekte verantwortlich sind, auf die bildliche Darstellungsformen abzielen. Meine Bestimmung dessen, was ein Bild ist, erlaubt daher eine erste Vermutung zur Erklärung des Zusammenhangs von Bild und Herrschaft: Die Verwendung von Bildern ist im besonderen Maße ideologisch instrumentalisierbar, weil gerade die Darstellung bloßer anschaulicher Formen verdeckt, wie sehr ihr besonderer, nicht-diskursiver Inhalt automatisch und nicht bewußt die nötigen Interpretationsrahmen aktiviert, die dem Bild seine Wirksamkeit erst verleihen. Dies um so mehr, je stärker Kausalitätsunterstellungen wie bei Fotografien den Anschein von Objektivität erwecken. Diese Vermutung werde ich nun anhand einiger Probleme der kognitiven Bildverarbeitung zu bestätigen versuchen.

Ich gehe im folgenden davon aus, daß es gute Gründe für die Annahme einer bildlichen Repräsentationsform auch im Bereich des Kognitiven gibt, selbst wenn die Annahme einer eigenständigen ‚ikonischen Sprache‘ nicht haltbar ist.²² Mit Blick auf mein Thema ist nun wichtig, Funktion und Reichweite solcher ‚innerer‘ Bilder genauer zu bestimmen. Hierzu werde ich einige spezielle Effekte der kognitiven Bild-

²² Weitgehende Übereinstimmung herrscht zunächst darüber, daß es keine selbständige ‚ikonische Sprache‘ geben kann. Wie besonders Fodor ausgeführt hat, müßte in einem ikonischen Repräsentationssystem einem vollständigen Satz entweder ein Bild oder mehrere Bilder entsprechen. Schwierigkeiten bereitet das erste, da die Merkmale eines Bildes, von den grammatischen Problemen ganz abgesehen, für sich nicht hinreichend sind, einen bestimmten Gedanken mit Wahrheitswert zu spezifizieren: Ein Bild läßt unterschiedliche Aussagen zu. Woher weiß ich aber, welche dieser Aussagen das Bild aussagt? Auch die zweite Möglichkeit, Bilder als Wörter aufzufassen, die zu Sätzen kombiniert werden können, verwirft Fodor mit Recht, denn es ist völlig unklar, wie diese Bilder zu verbinden sind, um einen bestimmten Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Das Problem ist, daß wir mit einem Satz wie „John ist grün“ keinen rechten Sinn machen können, wenn er in die ‚ikonische Sprache‘ übersetzt wird. Wir können ein Bild für „John“ und ebenfalls eines für „grün“ haben. Wie verbinden wird sie aber? Durch Abfolge? Durch besondere Formen der Verkettung? Offensichtlich bereitet es große Schwierigkeiten und würde zu sehr abstrusen Theorien führen, wenn wir in der Ersetzung der Worte durch Bilder zu Sätzen fortschreiten wollen.

verarbeitung aus dem Bereich Gedächtnis, Bewußtsein und Emotion anführen. Diese unterstützen, wie ich denke, meine Begriffsexplikation und stärken zudem die Auffassung der Bildhaftigkeit des Kognitiven, vor allem aber zeigen sie einige Vor- und Nachteile, also die Ambivalenz der Bildverwendung, um die es mir hier geht.

a. Bild und Gedächtnis

Die Gedächtnispsychologie hat experimentelle Belege vorgelegt, nach denen Bilder besser als abstrakte Begriffe erinnert werden können. Dieser Effekt wird nach Paivio als Bildhaftigkeitseffekt bezeichnet.²³ Er erklärt ihn im Rahmen seiner dualen Kodierungstheorie damit, daß abstrakte Begriffe nur verbal, Bilder dagegen fast automatisch imaginal und verbal, also doppelt kodiert werden. Dies trifft allerdings nicht für sequentielles Wissen, z. B. zeitliche und kausale Zusammenhänge, zu. Imaginal kodiert wird vor allem analoge Information, besonders topologisches (auch geographisches) Wissen.²⁴ Dadurch finden bildliche Repräsentationsformen innerhalb mentaler Modelle gute Verwendung, die für bestimmte Objektbereiche strukturierende Rahmeninformationen bei konkreten Problemsituationen bereitstellen.²⁵ Bilder haben demnach einen Gedächtnis- und einen Strukturierungsvorteil. Genau dies wird aber problematisch sein, wenn das mentale Modell ausschließlich Oberflächenmerkmale und keine Tiefenstrukturen eines Objektsbereichs enthält.

b. Bild und Bewußtsein

Bei der Bildwahrnehmung läßt sich von der bewußten Betrachtung eine prä-attentive Rezeption²⁶ unterscheiden: Hier wird innerhalb einer Zehntelsekunde das bildlich Dargestellte grob nach Gestalten geordnet und erfaßt. Bilder ermöglichen demnach einen ersten räumlichen Überblick, bei dem möglichst viele Informationen einer anschließenden Selektion nach entsprechenden Zwecken zur Verfügung gestellt werden.²⁷

²³ Vgl. W. Wippich: a. a. O. (Anm. 17). S. 122 ff. – Einen guten Überblick über die Forschungsgeschichte liefert Gerhard Steiner: Visuelle Vorstellungen beim Lösen von elementaren Problemen. Über die Wirkung visueller Vorstellungen und ihr Verhältnis zum visuellen Wahrnehmen. Stuttgart 1981.

²⁴ Imaginale Kodierungen zeichnen sich allerdings durch höhere Flexibilität aus. Vgl. hierzu die experimentellen Ergebnisse bei W. Wippich. a. a. O. (Anm. 17). S. 124 f.

²⁵ Etwa in Form von kognitiven Landkarten oder als Prototypen. Vgl. ebd. S. 127 f.

²⁶ Vgl. hierzu Bernd Weidenmann: Informierende Bilder. In: Ders. (Hrsg.): Wissenserwerb mit Bildern. Instruktionale Bilder in Printmedien, Film/Video und Computerprogrammen. Bern 1994. S. 9–58. Hier S. 28.

²⁷ Hierzu muß das Bild allerdings prägnant organisiert sein, wie es bei Piktogrammen und ebenfalls bei Werbebildern in der Regel der Fall ist. Bei ungenügend organisierten oder sehr komplexen Bildern sind weitere Strukturierungs- und Interpretationsleistungen nötig, um gute Gedächtnisleistungen zu erhalten. Dies wird oft am „Dalmatiner-Bild“ illustriert. Vgl. z. B. B. Weidenmann: a. a. O. (Anm. 26). S. 30.

Einem interessanten Experiment von Sperling 1960 zufolge zeichnet sich diese Ebene der Bildverarbeitung dadurch aus, daß sie eine vollständige Aufnahme erlaubt, ohne doch eine Reproduktion zu gewährleisten.²⁸ Eine Erklärung dieses Phänomens, die Block gibt,²⁹ baut auf der Unterscheidung von phänomenalem Bewußtsein und Zugriffsbewußtsein auf (phenomenal-conscious and access-conscious): Phänomenal waren alle Buchstaben bewußt, aber bewußt im Sinne der Möglichkeit rationalen Zugriffs lediglich einige. Nach dieser Interpretation läßt sich Bildern ein Zeit- und ein Orientierungsvorteil zuschreiben, der mit einem Mangel an rationaler Kontrolle erkauft ist.³⁰

c. Bild und Emotion

Die Nähe von phänomenalem Bewußtsein und bildlichen Inhalten weist auf einen weiteren Zusammenhang: Bildinhalte sind oft mit Erlebnisaspekten gekoppelt.³¹ Mentale Bilder können Gefühle auslösen oder verstärken, sie sind oft mit Wertungen und Einstellungen verbunden und erhalten durch sie eine besondere Färbung,³² was damit zusammenhängen mag, daß auch Gefühle und Stimmungen als syntaktisch „dichte“ Systeme gelten können.³³ Die sich aus der Strukturaffinität beider Bereiche

²⁸ Sperling bot Buchstaben in Reihen dar (50 Millisekunden). Die VPen berichteten, daß sie alle Buchstaben sehen konnten, aber es gelang ihnen nicht, mehr als die Hälfte aufzuzählen. Sperling kombinierte die Darbietung mit einem unmittelbar anschließenden Ton, der für jede Reihe eine spezielle Höhe hatte und als Instruktion galt, die Buchstaben in dieser Reihe wiederzugeben. Dies gelang durchweg, alle weiteren Buchstaben konnten nun aber nicht mehr erinnert werden. Vgl. G. Sperling: The information available in brief visual presentations. In: Psychological Monographs 74. S. 11.

²⁹ Ned Block: On a Confusion about a Function of Consciousness. In: The Behavioral and Brain Sciences 18 (1995). S. 227–247.

³⁰ Es ist wichtig, die Möglichkeit einer Verarbeitung nur phänomenaler Bildqualitäten ohne rationale Kontrolle zu betonen. Dies kann generell als entscheidendes Merkmal der Unterdrückung psychischer Inhalte (Freudianisch: der Verdrängung) gelten: Sie beruht nicht auf einer vollständigen Beseitigung psychisch wirksamer Kräfte, sondern auf der Trennung dieser Kräfte vom rationalen Diskurs. Dies gelingt besonders bei bildlich kodierten Informationen.

³¹ Die durch Emotionen verstärkte Wirksamkeit der Bilder für das Kognitive hat besonders die Lebensphilosophie betont. So spricht z. B. Rothacker von der „typischen Beeindruckbarkeit unserer Tiefenperson durch ‚Bilder‘ oder bildhafte Erlebnisse“ (Erich Rothacker: Die Schichten der Persönlichkeit [1938]. Bonn 1948 S. 43). Für Klages ist der Bildbegriff sogar zentral. Allerdings wird „Bild“ hierbei sehr weit gefaßt als „nicht-begrifflicher Wahrnehmungsgehalt“. Vgl. hierzu Ferdinand Fellmann: Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung. Reinbeck bei Hamburg 1993. S. 161 ff.

³² In der Klinischen Psychologie wird diese besondere Wirksamkeit von mentalen Bildern therapeutisch in Form von Tagtraumtechniken genutzt. Vgl. Achim Stephan: Katathyme Bilder. Über die Wirksamkeit von Imaginationen in der Psychotherapie. In: K. Sachs-Hombach (Hrsg.): a. a. O. (Anm. 21). S. 293 ff.

³³ Im Unterschied zu Gefühlen besitzen mentale Bilder allerdings eine Repräsentationsfunktion: Sie stehen gewissermaßen zwischen emotionalem und sprachlichem Ausdruck. Kognitionswissenschaftliche Modelle behandeln den Erlebnisaspekt der Bilder oft als Repräsentationsgehalt. Wie es sich anfühlt, Bilder zu haben, und wie wir die eigenen Bilder erleben, lasse sich völlig aufrechnen im Repräsentationsgehalt.

ergebende ‚assoziative Empfänglichkeit‘ ermöglicht eine leichte Übersetzbarkeit von Bild und Gefühl.³⁴ Dies ließe sich als Bewertungsvorteil ansprechen, dem als Nachteil eine dadurch mögliche Manipulierbarkeit gegenübersteht. Zwar gibt es experimentelle Belege, daß weder die Erzeugung von Emotionen noch die Änderung von Einstellungen im Bildmedium notwendig besser als im Sprachmedium gelingt, belegt werden kann jedoch, daß sie im Bildmedium erstens schneller erfolgt und zweitens mit einem besonderen Glaubhaftigkeitsplus ausgestattet ist.³⁵

Die genannten Bildeffekte illustrieren Stärken und Schwächen der Bildverwendung, die sich einerseits aus den besonderen syntaktischen Eigenschaften der Bilder, andererseits aus ihrer semantischen Unbestimmtheit ergeben. Sicherlich und berechtigterweise wird Bildern in Lernprozessen zukünftig dennoch verstärkte Bedeutung zukommen.³⁶ Dies sollte aber um so mehr für die möglichen Gefahren sensibilisieren. Im Bereich der mentalen Modelle haben ‚schlechte‘ Bilder, Bilder ohne ‚deep-level-Repräsentationen‘, eher verheerende Wirkungen, die Problemlösungen behindern statt befördern. Nimmt man hinzu, daß Bilder allein in ihrer phänomenalen Qualität und eng mit emotionalen Bewertungen verbunden vermittelt werden können, ergibt sich eine bedenkliche Vision: Mit dem nötigen Wissen ließe sich mit Bildern sehr gezielt auf tiefer liegende, rational nicht kontrollierte Ebenen des Geistes einwirken, um psychische Kräfte zu erzeugen und zu steuern.³⁷ Diesen Befund werde ich nun abschließend am Beispiel der Fotografie veranschaulichen.

IV. Bild und Kultur

Das Bild ist ein Kommunikationsmedium. Seine politische Funktion ergibt sich daraus, daß seine syntaktische Struktur es erlaubt, auch komplexe Inhalte (z. B. Weltanschauungen) in sinnlich erfahrbare Weise und daher sehr unmittelbar zu verbreiten. Mit der zunehmenden Bedeutung des Bildmediums in Film und Fernsehen, eigentlich seit dem Aufkommen der Fotografie, haben Reflexionen dieses Sachverhalts ein-

³⁴ Vgl. auch Ergebnisse der Psychotherapie, die nahelegen, daß gerade Bilder Bewertungen und Emotionen transportieren. Mentale Bilder sind wohl ästhetischen Bildern verwandter als Fotografien, was auch die Gedächtnisforschung bestätigt, wenn sie abstrakte Ebenen der imaginalen Kodierung annimmt.

³⁵ Der Zusammenhang von Bild und Emotion ist allerdings noch wenig erforscht. Vgl. z. B. D.M. Willows, H.A. Houghton (Hrsg.): *The Psychology of Illustration*, Vol. 1. New York u. a. 1987. S. 22 ff.

³⁶ Die didaktischen Anforderungen an Bilder sind mittlerweile relativ gut erforscht. Als Überblick über die möglichen Funktionen von Bildern in Texten mit den entsprechenden Richtlinien zur adäquaten Erzeugung vgl. D.M. Willows, H.A. Houghton (Hrsg.): a. a. O. (Anm. 35). S. 51 ff.

³⁷ „Wer die Bilder des 21. Jahrhunderts beherrscht, beherrscht die Welt.“ Ein Zitat einer der großen Medienmogule, dessen Nachweis mir aber leider nicht gelungen ist.

gesetzt, deren unterschiedliche Wertungen als Ausdruck der Ambivalenz der Bilder gelten können.

Recht prominent ist Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, in dem er den Wandel der Bilder hin zum technischen Medium unter dem Stichwort des „Verlustes der Aura“ analysiert. Die mit der Reproduzierbarkeit einsetzende Abkoppelung des Kunstwerks vom traditionellen Kunstverständnis bewertet er als Demokratisierung der Kunst,³⁸ mit der ihre kultische Funktion in eine politische überführt und der Schein ihrer Autonomie zerstört werde.³⁹ Benjamin sieht paradigmatisch in der Fotografie und im Film die eigentlich zeitgemäßen Weiterentwicklungen der Kunst.⁴⁰ Als Indiz der Fortschrittlichkeit besonders des Films führt er zunächst die besondere Rezeptionshaltung an: Der Zuschauer verehrt das Kunstwerk nicht mehr, an die Stelle der Versenkung tritt die „Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens“⁴¹. Die Zerstreuung durch die schnelle Bildfolge ermöglicht sodann, was Benjamin die Chokwirkung nennt und eine gesteigerte Geisteskraft verlange. Entscheidend ist, daß sich der Zuschauer nicht mehr in das Werk, sondern umgekehrt das Werk sich in den Zuschauer versenkt. Nur hierdurch könne die Kunst ihre eigentliche Funktion erfüllen, nämlich die Wahrnehmungsfähigkeiten den geschichtlichen Erfordernissen anzupassen.⁴² Daß Benjamin hierbei nicht ganz wohl war, zeigt, daß er doch sehr naiv nahegelegte Fotografien mit einer angemessenen Beschriftung zu versehen, um sie vor dem Modischen zu retten.⁴³

Eine ähnlich positive Einschätzung der Bilder vertritt Fellmann. Bilder ermöglichen neue Perspektiven im Wirklichkeitsbezug, die – gegen den Ontologismus Heideggers – nicht als Zugang zum, sondern als Unabhängigkeit vom Sein gelten sollen. Einen

³⁸ Während er traditionelle Begriffe der Kunsttheorie, z. B. den Geniebegriff, für politisch vereinnehmbar hielt (insbesondere durch den Faschismus), glaubte er, daß seine Theorie einer progressiven Kunstpolitik zugute kommen könnte.

³⁹ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). Frankfurt/Main 1974. Bes. S. 19–25.

⁴⁰ Die Technisierung der Bilder setzt mit der Fotografie gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein und ist von einer Diskussion um die Beziehung von Kunst und Fotografie begleitet, die einerseits das neue Medium aufzuwerten versucht, andererseits Ausdruck einer Ambivalenz des Mediums selbst ist. Zwar gelingt es, eine eigene Formensprache für Foto und Film zu schaffen, damit ist die Ambivalenz aber nicht aufgehoben: den ästhetischen Qualitätskriterien genügen wohl die wenigsten Artefakte.

⁴¹ W. Benjamin: a. a. O. (An. 39). S. 43. – Genau dieses Charakteristikum des Films ist in der traditionellen Kunstkritik natürlich gegenteilig bewertet worden. Im bewegten Bild wurde die Verhinderung des kritischen Nachdenkens gesehen. Benjamin zitiert eine Äußerung Duhamels: „Ich kann schon nicht mehr denken, was ich denken will. Die beweglichen Bilder haben sich an den Platz meiner Gedanken gesetzt.“ (Zitiert nach ebd. S. 44).

⁴² Eine solche Anpassung kann nicht durch Kontemplation, sondern nur durch die auf Gewöhnung angewiesene „taktile Rezeption“ (Benjamin: a. a. O. [Anm. 39]. S. 47) erfolgen.

⁴³ Vgl. ebd. S. 93.

solchen Versuch der Überwindung des Ontologismus versuchte bereits Habermas in seiner Theorie des kommunikativen Handelns, scheiterte aber, weil Sprache ein Moment der reflexiv nicht einholbaren Unverfügbarkeit besitzt. Die „postmoderne Ermächtigung der Bilder“ stellt somit den „zweiten Versuch dar, sich vom Ontologismus zu befreien“⁴⁴ und die Macht der Wirklichkeit zu brechen. Diese Kraft der Bilder ergibt sich aus anthropologischen Gründen: Menschliches Handeln werde wesentlich durch Bilder motiviert und reguliert. Allerdings nimmt auch Fellmann eine entscheidende Einschränkung vor: Die Bilder ermöglichen paradoxerweise nur in dem Maße eine Distanz zum Sein, in dem sie ‚genau‘ sind.⁴⁵

Eine negative Bewertung der Bilder beharrt dagegen auf ihrem uneigentlichen Charakter. Während hierzu von Platons Höhlengleichnis bis zu Heideggers Rede von der Seinsvergessenheit die Gefahr des Verlustes eines angemessenen Wirklichkeitsbezuges beschworen wurde,⁴⁶ betonen neuere Kritiker die nur durch rationalen Diskurs mögliche Autonomie des Menschen. Bekannt geworden ist in diesem Umkreis Postmans Kritik der Unterhaltungsindustrie, die davon ausgeht, daß jedes Medium mit der Vermittlung von Inhalten zugleich die gesellschaftlichen Denk- und Diskursstrukturen formt. Während das Medium Buch eine analytische, am Begriff geschulte Verarbeitung von Wissen verlange, liefere vor allem die Fotografie nur noch konkrete Einzelheiten, die weder wahr oder falsch seien, noch normative Ansprüche stellten.⁴⁷ Diese durchweg negative Einschätzung der Bilder richtet sich bei Postman zwar in erster Linie gegen das Fernsehen, das ein neues Wirklichkeitsverhältnis schaffe, indem

⁴⁴ Ferdinand Fellmann: Der Mensch und die Bilder. In: Mitteilungen der TU Braunschweig. 24/2 (1989). S. 31–34. Hier S. 32. – Diese Höherbewertung der Bilder vor dem Sein ist nach Fellmann allerdings nur dann legitim, wenn der Umgang mit den Bildwelten souverän bleibt. Die Verfügbarkeit der Bilder in den modernen Medien bewertet Fellmann hierbei als Ausdruck von Autarkie, nicht als Bildersucht.

⁴⁵ Können aber z. B. Bilder in Werbung und Unterhaltung ‚genau‘ sein? Ein interessantes Beispiel liefert die Benetton-Werbung, die mit dem Anspruch auftritt, die Menschen zum Nachdenken zu bringen, indem sie den gewohnten Rahmen der Klischees durch die provokative Darstellung moralisch brisanter Themen verläßt, gleichwohl aber mit der Moral ein Geschäft zu machen scheint. Daß dies keine gewöhnliche Produktwerbung mehr ist, aber wohl noch Werbung, hat jüngst zu einem Streit geführt, den der Bundesgerichtshof durch Verbot auf Grund unlauteren Wettbewerbs entschieden hat.

⁴⁶ Eine solche Einschätzung der Bilder zieht sich durch die gesamte abendländische Geschichte hindurch. Oft operiert sie mit der Metapher von Tiefe und Oberfläche. Die Oberfläche, das Bild, ist dann mit den raum-zeitlichen Erfahrungen verbunden, die für sich leer und unverstanden bleiben. Ein Beispiel hierfür liefert Ernst Jünger: „In dem Maße, in dem wir uns bewegen, dringen Bildfluten auf uns ein. Warum kann der Bilderhunger nicht gestillt werden? Er ist ein Zeichen dafür, daß Bilder im letzten nicht befriedigen. Das wahre Ungenügen strebt über Zeit und Raum hinaus. Nur wo dieser Hunger nicht mehr gefühlt wird, genügen die Bilder, es wird nichts mehr vermißt an ihnen, es wird nicht mehr über, unter oder hinter ihnen gesucht. Sie geben ihr Geheimnis nicht mehr preis. Nun wird die Zufriedenheit des ‚Letzten Menschen‘ genossen, wie Nietzsche sie und nach ihm Huxley schilderten.“ (Ernst Jünger: Annäherungen. Drogen und Rausch [1970]. München 1990. S. 109).

⁴⁷ Vgl. Neil Postman: Wir amüsieren uns zu Tode (1985). Frankfurt/Main 1988. S. 292 ff.

es virtuell alles in Unterhaltung verwandele, Bilder dienen hierbei aber als die eigentlichen Agenten der Fragmentierung der Wirklichkeit.⁴⁸

Ganz ähnlich argumentiert Susan Sontag im Hinblick auf die Fotografie. Ein Verständnis der Wirklichkeit gelinge heute mehr denn je nicht mehr über ihre Abbildung, sondern immer nur über eine Einsicht in ihre Funktionen. Da die Fotografie an der Oberfläche bleibe, könne sie keine politische oder moralische Erkenntnis vermitteln, sondern nur emotional wirken. Daß Bilder aber gelegentlich der moralischen Sensibilisierung dienen, widerlegt nicht, daß sie insgesamt eher die gegenteilige Tendenz haben. Sontag macht hierfür vor allem zwei Gründe verantwortlich: Zum einen besänftigen die Fotografien unsere Unzufriedenheit mit der Welt, indem sie ein Duplikat erzeugen, das sie verfügbar erscheinen läßt,⁴⁹ zum anderen bringt es die „letztlich ästhetisierende Wirkung der Fotografie . . . mit sich, daß das gleiche Medium, das das Leid vermittelt, es am Ende auch neutralisiert“.⁵⁰ Bilder rütteln auf, und zugleich lähmen und betäuben sie: das Entsetzliche wird alltäglich. Darüber hinaus erzeugen Bilder das Bedürfnis nach mehr Bildern, der gesellschaftliche Wandel wird ersetzt durch den Wandel der Bilder.

In seinem letzten Essay-Band aus dem Jahre 1982 hat Roland Barthes sich ausführlich mit der Ambivalenz der Fotografie beschäftigt. Ausgehend von der Unterscheidung der denotativen und der konnotativen Ebene sieht er die künstlerischen Darstellungen durch einen Stil geprägt, mit dem die konnotative Botschaft neben die denotative tritt, während die Besonderheit der Fotografie im Übergewicht der denotativen Funktion liegt: sie ist „eine Botschaft ohne Code“. Deshalb scheint sie lediglich Vorhandenes zu zeigen, ohne mit der Art ihrer Darstellung zugleich eine Bewertung des Dargestellten zu liefern. Dieser Schein einer konnotativen Enthaltsamkeit entsteht, weil die Konnotationsverfahren der Fotografie (Barthes nennt Montage, Pose, Objektanordnung, Fotogenität, Ästhetisierung und Verkettung) unsichtbar bleiben. Hieraus ergibt sich, was Barthes das Paradox der Fotografie nennt: „daß sich die konnotierte (oder codierte) Botschaft hier ausgehend von einer Botschaft ohne Code entfaltet“.⁵¹ Die kulturellen

⁴⁸ In einem Gespräch zwischen Postman und Toscani lassen sich die unterschiedlichen Positionen herauschälen, die ganz allgemein als die unterschiedlichen Lager im Bilderstreit gelten können. Postman: Es gibt zentrale Symbole und Bilder, die einer Kultur aus notwendigen Gründen heilig sind. Ihr profaner Gebrauch zerstört diese Symbole und schließlich die Kultur selbst. Hierzu gehört auch das Bild einer Tragödie, das die Werbung entwertet. Werbeleute sind die unlegitimierten Herrscher unserer Kultur, die selbst die Politik bestimmen. Die Menschen sind den Massenmedien ausgeliefert, die ihr Bewußtsein besetzen. Hiergegen wendet Toscani ein, daß die heiligen Symbole oft der Ruin der Menschheit gewesen sind. Die übrigen Punkte entkräftet er durch seine Forderung, daß Werbung medienkritisch werden und zum Nachdenken anregen solle.

⁴⁹ Nach der Devise: Wenn wir die Welt schon nicht verstehen können, sollten wir sie sammeln. Vgl. Susan Sontag: Über Fotografie (1977) Frankfurt/Main 1993. S. 83.

⁵⁰ Ebd. S. 107. – Vgl. auch S. 26: „Fotografie hat mindestens ebensoviel dazu getan, unser Gewissen abzutöten, wie dazu, es aufzurütteln.“

⁵¹ R. Barthes: a. a. O. (Anm. 19). S. 15.

oder auch ideologischen Inhalte der Konnotation wirken nun natürlich: „Das denotierte Bild naturalisiert die symbolische Botschaft, es läßt den (vor allem in der Werbung) sehr differenzierten semantischen Trick der Konnotation unschuldig erscheinen⁵².

Diese Vermischung der Ebenen zeichnet das moderne Massenbild aus. Seine Ambivalenz wird deutlich, zieht man das, was Barthes die fotografische Insignifikanz nennt, hinzu. Fotografien wirken zwar selbstgenügsam, faktisch werden sie aber immer und automatisch in perzeptuelle wie kognitive und ethische Bezüge eingebettet. Durch ihre ausgeprägte denotative Funktion verdeckt dies die Fotografie und begünstigt so eine manipulative Instrumentalisierung.

Fazit: Ausgangspunkt war die Illustration des faktischen Zusammenhangs von Bild und Herrschaft anhand des Bildverbots. Um diesen Zusammenhang zu klären, habe ich zunächst eine Explikation des Bildbegriffs gegeben, derzufolge sich Bilder durch ihren relationalen, nichtdiskursiven Inhalt auszeichnen. Hieraus folgte, daß selbst die uns so selbstverständlich erscheinenden realistischen Darstellungen einen komplexen Interpretationsrahmen voraussetzen. Dies gab hinsichtlich der Fotografie zur Vermutung Anlaß, daß sie gerade wegen des Eindrucks großer Objektivität instrumentalisierbar ist, da dieser verdeckt, wie sehr der nicht-diskursive Inhalt der Bilder automatisch und nicht bewußt die nötigen Interpretationsrahmen aktiviert, die dem Bild seine Wirksamkeit erst verleihen.

Diese Vermutung wurde an besonderen Phänomenen der kognitiven Bildverarbeitung aus den Bereichen Gedächtnis, Bewußtsein und Emotion erprobt: An speziellen Bildeffekten ließen sich etliche Vorteile demonstrieren, die insofern ambivalent blieben, als sie in Nachteile umschlagen können. Dies ergibt das hohe Maß an ideologischer Instrumentalisierbarkeit. Bewußt eingesetzt wirken Bilder in imaginalen Schichten des Geistes, ohne einer rationalen Kontrolle zugänglich zu sein.

Die abschließenden kulturphilosophischen Darstellungen sollten diesen Befund lediglich verdeutlichen. Es läßt sich folgendes Fazit ziehen: Besonders das moderne Bildmedium der Fotografie eignet sich zur manipulativen Instrumentalisierung, da der unausgesprochene Anspruch auf objektive Wiedergabe der Wirklichkeit⁵³ allzuoft die konnotativen Aspekte verdeckt und sie so tendenziell mit der Autorität des So-ist-es

⁵² Ebd. S. 40. – „Das Fehlen eines Codes desintellektualisiert die Botschaft, weil dadurch die Zeichen der Kultur als natürlich erscheinen. Hier liegt vermutlich ein wichtiges historisches Paradox: Je mehr die Technik die Verbreitung der Information (und insbesondere der Bilder) entwickelt, um so mehr Mittel steuert sie bei, den konstruierten Sinn unter der Maske eines gegebenen Sinns zu verschleiern.“ (Ebd.).

⁵³ Dies haben die frühen Befürworter der Fotografie als ihre beste Qualität gepriesen. Hierdurch werde eine „Bild- und Vorstellungssuggestion aufgehoben, die unserem Sehen von einzelnen hervorragenden Malern aufgeprägt worden ist. Wir sind – durch hundert Jahre Fotografie und zwei Jahrzehnte Film – in dieser Hinsicht ungeheuer bereichert worden. Man kann sagen, daß wir die Welt mit vollkommen anderen Augen sehen.“ (Laszlo Moholy-Nagy [1925], zitiert nach Susan Sontag: a. a. O. [Anm. 49]).

ausstattet. Der Mensch ist ganz wesentlich ein homo pictor,⁵⁴ zugleich sind es aber gerade die Bilder, die uns gefangen halten.⁵⁵

⁵⁴ Vgl. Hans Jonas: Homo Pictor und die Differentia des Menschen. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 15 (1961). S. 161–176, der als spezifische Differenz des Menschen zum Tier nicht die Sprache, sondern fundamentaler die Bildfähigkeit angibt. Vgl. auch Klaus Sachs-Hombach: Die Bildhaftigkeit des Kognitiven. In: Heike Kämpf, Rüdiger Schott (Hrsg.): Der Mensch als homo pictor? Die Kunst traditioneller Kulturen aus der Sicht von Philosophie und Ethnologie (= Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Beiheft 1). Bonn 1995. S. 114–126.

⁵⁵ Vgl. Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt/Main: Suhrkamp-Werkausgabe. Bd. 1. Nr. 115.