

2014



e-transform

HOCHSCHULE AUGSBURG
BRANDENBURGISCHE
TECHNISCHE UNIVERSITÄT
COTTBUS

GEFÖRDERT VOM



Tillmann Damrau

WARUM BILDER?

Visualisierung ist ein Imperativ unserer Zeit. Medienvermitteltes Sehen und bildvermitteltes Wissen sind wesentlicher Bestand der zeitgenössischen Wissenskultur. Weshalb aber setzen wir so große Hoffnungen in Bilder? Warum dieses Vertrauen?

Abstract

Warum Bilder?

Visualisierung scheint ein Imperativ unserer Zeit. Medienvermitteltes Sehen und bildvermitteltes Wissen sind wesentlicher Bestand der zeitgenössischen Wissenskultur.

Aber warum Bilder? Bilder sind einerseits Wahrnehmungstatsachen, deren Unmittelbarkeit, Suggestivität und Evidenz gekoppelt ist an unsere Selbstwahrnehmung. Andererseits sind Bilder intermediär codierte, simultan präsente Zeichengefüge, deren kulturelle Kontexte in der Kommunikation, durchaus variabel, jeweils aktuell aufgerufen werden. Diese spezielle Verschränkung der Unmittelbarkeit unserer Wahrnehmung mit Symbolfunktionen zeichnet Bilder aus. Dieses Doppelstatut begründet auch die besondere Wirksamkeit von Bildern.

Die mediale Öffentlichkeit wird wesentlich von Bildern bestimmt, die Bildaussagen zu Typisierungen, kulturellen Standards und ikonischen Narrativen verdichten. Bilder moderieren das Selbstbild unserer Gesellschaft. In Anlehnung an den Objektbegriff von Graham Harman will ich versuchen, Bilder als epistemische Objekte zu beschreiben, die in ihrer besonderen Stellung zwischen Wahrnehmung und Imagination, Zukunftsoptionen präsent machen.

Bilder prägen Vorbilder, sprich Rollenmuster und sie exemplifizieren Leitbilder, das heißt, wertorientierte, handlungs- und entscheidungsrelevante Vorstellungen. Darüber hinaus konturieren sie Lebensformen, soziale Praktiken und Verbindlichkeiten mit normativem Charakter.

Why Pictures?

Visualisation seems to be an imperative of our time. Media transmitted sights and image transmitted knowledge are essential to the contemporary knowledge culture.

But why pictures? On the one hand, pictures are facts of perception, whose immediacy, suggestiveness and verisimilitude are linked to our self-perception. On the other hand, pictures are intermediately encoded, simultaneously present structures of signs, whose cultural context is variably and currently dependent. This particular entanglement of the immediacy of our perception with the symbolic function, distinguishes pictures. This double constitution also causes the particular effectiveness of pictures.

Media publicity is largely defined by pictures, which compress pictorial statements into standardisation of types, cultural standards and iconic narratives. Pictures moderate the self-perception of our society. Referring to the object-oriented philosophy of Graham Harman, I will try to describe pictures as epistemic objects, which, with their peculiar position between perception and imagination, render future options present.

Pictures shape examples, i.e. role models, and they exemplify concepts, which means value-based, action and decision relevant ideas. Additionally they define life styles, social practices and the normative character of liabilities.

Warum Bilder?

I. Bilderflut

Visualisierung ist ein Imperativ unserer Zeit, Veranschaulichung das Gebot der Stunde. Medienvermitteltes Sehen und bildvermitteltes Wissen sind wesentlicher Bestand der Wissenskultur in den intensiv vernetzten Informationsgesellschaften unserer Zeit, die bemüht sind, ihre zunehmende Komplexität mittels Bildern verschiedenster Art zu fassen und zu operationalisieren.¹ Auch für die Wissenschaften lässt sich reklamieren, dass die Visualisierung unterschiedlicher, in den verschiedensten Kontexten relevanter, vielfach unsichtbarer Züge der Wirklichkeit zu ihren Grundlagen zählt. Das Bemühen um Visualisierung, Speicherung und Verfügbarkeit von Wissen via Bildmedien verknüpft dieses Wissen mit Technik² – *der Bauplan* durfte hierfür wohl lange als exemplarisch gelten. Heute sind es vielleicht die apparativ generierten Ansichten menschlichen Innenlebens und es benötigt kaum Chuzpe zu behaupten, die Neurowissenschaften verdanken ihre Popularität wohl nicht zuletzt den bildgebenden Verfahren, die ihre Daten zu Bildern konkretisieren.³ Weniges scheint heute selbstverständlicher und gerne wird darauf vertraut, dass Bilder oder Bilder in multimodalen Zusammenhängen viele Inhalte und das Gros der Geschichten eindrucksvoller und effizienter zu vermitteln und Sachverhalte besser aufzuschließen in der Lage seien, als Texte allein.

Insbesondere die massenmediale Öffentlichkeit wird von Bildern wesentlich mitbestimmt. Das gilt nicht nur für die klassischen Medien, Zeitungen, Zeitschriften und das Fernsehen, sondern auch für die unzähligen Portale im Internet und dort vor allem für die Social Media Portale. Mehr als 350 Millionen Bilder werden jeden Tag von den Nutzern auf die Seiten von *Facebook* hochgeladen, wo im Laufe der Zeit bereits mehr als 250 Milliarden Bilder gespeichert wurden.⁴ Mehr als 1 Milliarde einzelner Nutzer besuchen das Videoportal *YouTube* jeden Monat und jede Minute werden 100 Stunden Videomaterial dorthin hochgeladen.⁵ Hinzu kommen die Bestände an Bildmaterial für die verschiedensten Zwecke und zu den verschiedensten Themen bei kommerziellen Bildagenturen, wie *Getty Images*, *Corbis*, *Fotolia*, *Shutterstock*, *iStockphoto* und anderen. Allein *Getty Images* bietet seinen 2,4 Millionen Kunden 150 Millionen Bilder zu den verschiedensten Suchbegriffen an.⁶ So wundert es nicht, dass die Rede von der „Bilderflut“ schon vor Jahren auch in der Wissenschaft heimisch geworden ist.⁷

Wenn wir von Bildern oder dem Bild im Allgemeinen sprechen, übergehen wir für gewöhnlich die weitergehende Unterscheidung zwischen *Bildobjekten*, das heißt, Gegenständen, die vom Bild gezeigt werden; dem Bild in seiner materiellen Beschaffenheit, das heißt, dem *Bildträger*, der notwendig ist damit ein Bildobjekt überhaupt wahrgenommen werden kann, und dem Bild als Ganzem, das heißt der Einheit von Bildobjekt(en) und Bildträger.

Mit der Rede von den Bildern oder vom Bild beziehen wir uns auf ein breites Spektrum hinsichtlich Materialität, Funktion und Kontext unterschiedlichster Bildvorkommnisse – nicht nur auf im weitesten Sinne künstlerische, sondern auch auf wissenschaftliche Bilder, Skizzen, Pläne und Schemata aller Art, Landkarten, Röntgenbilder, Magnetresonanztomographien, Ultraschallbilder sowie Fotografien und deren digitale Derivate, dazu bewegte Bilder, 3D Bilder und sonstige am Computer generierte Grafiken, die Produktion der klassischen Bildkünste, Malerei und Zeichnung, Druckgrafik, allerlei Diagramme, Schaubilder, Piktogramme und Verkehrszeichen zum Beispiel.

Angesichts dieser Vielfalt ist es nicht erstaunlich, dass eine Definition von „Bild“, die alle diese Bildvorkommnisse gleichermaßen erfasst, Schwierigkeiten bereitet.⁸ In der wissenschaftlichen Praxis

¹ Sachs-Hombach und Schirra, Jörg R. J. 2009, S. 393

² Rheinberger 2009, S. 127

³ Boehm 2007e, v.a. S109 ff und Wildermuth 2013

⁴ internet.org 2013, S. 7

⁵ Youtube

⁶ Cain Miller 2014

⁷ Sachs-Hombach und Schirra, Jörg R. J. 2009, S. 397 und Scholz 2004, S. 2

⁸ Scholz 2004, S. 13 f

bedeutet dies, sich einzulassen auf ein Begriffsfeld⁹, das weit genug ist, die verschiedensten Bildvorkommnisse zu fassen¹⁰ und das perspektivisch mittels Bildtypologien strukturiert wird, die auf eine Taxonomie der Bilder zielen.¹¹

II. Realismus, Realität und Wirklichkeit

Schon bei einem flüchtigen Blick auf die zeitgenössische Bildproduktion aber zeigt sich, dass diese vom Paradigma der Fotografie dominiert wird. Beim Gros der im Umlauf befindlichen Bilder handelt es sich um Fotos, um von Fotos abgeleitete Gestaltungen oder dem fotografischen Bildstil verpflichtete Produktionen. Einem Bildstil, der als fotografischer Realismus oder, einfacher noch, als Fotorealismus bezeichnen werden kann. Für Gernot Böhme gilt, „Das Ideal synthetischer Bilderzeugung ist der Fotorealismus, d.h. die Erzeugung von Bildern, die so aussehen wie Fotos.“¹² Fotos, apparativ generierte Bilder, haben trotz der heute vielfältigen Möglichkeiten ihrer Manipulation immer noch den Nimbus der Objektivität, als bewahre sich in ihnen, wie auch immer beeinträchtigt durch Bildbearbeitung, irgendwie doch „Wirklichkeit“. Das ist sicher der apparativen Rationalität fotografischer Bilderzeugung geschuldet. Zwar werden Fotos wesentlich mitbestimmt von optionalen Momenten wie der Wahl von Bildausschnitt, Belichtungszeit, Brennweite, Präsentationsmedium und ihrer heute meist digitalen Nachbearbeitung. Insgesamt aber sind die Parameter der Bilderzeugung von einem weitgehend nachvollziehbaren, technisch geprägten Prozedere bestimmt und so gilt uns „das Foto als äußerste Steigerungsform eines mimetischen Bildstrebens“.¹³ Fotos gelten für „realistisch“, was letztlich darin gründet, dass sie Abbildungen sind und für uns in dieser Hinsicht anscheinend das Optimum darstellen.¹⁴ Hinzu kommt, „dass dieser Bildtyp der für die wissenschaftliche Bildproduktion angemessene ist.“¹⁵ Dementsprechend wünscht sich auch die Mehrzahl der Gamer eine „realistische“ Grafik bei Computerspielen.¹⁶

Im diesem diffusen Realismus-Begriff vermischt sich zweierlei, erstens *Realismus* als bildliches Resultat der Relation zwischen einem abbildenden Apparat und einer raum-zeitlichen Situation. Eine Relation, die apparativer Rationalität folgt, deren technische Details bekannt und überprüfbar sind und die in diesem Sinne objektive Abbildungen produziert und zweitens *Realismus* als Darstellungskonvention, die Charakteristika des fotografischen Bildstils aufweist.¹⁷

Mit Stefan Günzel lassen sich hier noch weitere Differenzierungen anfügen. Er unterscheidet zwischen *Realität* und *Wirklichkeit*. Im Bild gezeigte Gegenstände sind zwar *real*, ich kann sie wahrnehmen, sie sind aber nicht *wirklich*. Das Bild einer Tasse zum Beispiel ist *real*, die Tasse ist aber nicht *wirklich*, ich kann sie nicht füllen und austrinken. „Die Erscheinung im Bild ist demnach real, insofern sie wahrnehmbar ist oder wahrgenommen wird. Ein durch das Bild gezeigter Gegenstand ist jedoch nicht wirklich, da er kein (physisches) Objekt ist, das eine (physische) Wirkung auf Gegenstände der Wirklichkeit haben kann. Simulierte Objekte können allenfalls einen Einfluss auf andere simulierte Objekte haben.“¹⁸ Zweitens unterscheidet er *Realität* und *Realismus*. *Realismus* ist eine vom fotografischen Bildstil geprägte Darstellungskonvention, die auch völlig unabhängig von der Abbildung einer konkreten, *wirklichen* Tasse, eine Tasse *realistisch*, das heißt, in einer dem fotografischen Bildstil verpflichteten Weise zeigen kann. *Wirkliche* Tassen und die Tassen in Bildern sind beide *real*, die Tasse im Bild allerdings ist nicht *wirklich*, sondern bestenfalls *realistisch*. „Die Bilderscheingung [...] ist regelrecht in einer Zwischenwelt angesiedelt: Dem Bereich der Illusion.“¹⁹

⁹ Sachs-Hombach und Schirra, Jörg R. J. 2009, S. 300

¹⁰ Papày 2005

¹¹ Plümacher 2005

¹² Böhme 1999, S. 131

¹³ Böhme 1999, S. 123

¹⁴ Boehm 2007d, S. 43

¹⁵ Böhme 1999, ebenda

¹⁶ Günzel 2012, S. 110

¹⁷ vgl. Böhme 1999, S. 117

¹⁸ Günzel 2012, S.113 f

¹⁹ Günzel 2012, S. 114

Damit sind wir wieder bei Platon. Im Dialog „Sophistes“ formuliert Theaitetos – nachdem er eine verschiedene Bildtypen aufzählende Annäherung an den Bildbegriff abgelehnt hat – eine erste Definition des Bildes. „Was sollten wir also anders sagen, dass ein Bild sei, o Fremdling, als das einem Wahren ähnlich gemachte Andere solche?“²⁰ Für Platon sind Bilder zunächst Abbildungen, sie werden in diesem Sinne einem „Wahren“ durch Nachahmung, Mimesis, ähnlich gemacht. Bilder sind diesem Wahren verpflichtet. Platon unterscheidet zwischen einem Wirklichen, dem Wahren und der davon verschiedenen Realität des Bildes. Bilder zeigen, vergegenwärtigen etwas, das sie nicht sind. Bilder sind jedoch *real*²¹, ich kann sie wahrnehmen, in Wirklichkeit sind sie aber nur Schein. Bilder sind aber nicht nur bestimmt durch ihre Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten, sondern auch durch ihre Differenz zum Abgebildeten. Mimesis, Nachahmung, die auf Ähnlichkeit zielt, bedeutet im Falle von Bildern nicht Imitation im Sinne einer genauen Kopie. So belehrt Sokrates im gleichnamigen Dialog sein Gegenüber Kratylos, „(Das Bild) wird im Gegenteil ganz und gar nicht einmal alles einzelne so wiedergeben dürfen, wie das abzubildende ist, wenn es ein Bild sein soll.“²² Fortführend illustriert es dies mit der Frage, „Wären dies wohl noch so zwei verschiedene Dinge wie Kratylos und des Kratylos Bild, wenn einer [...] alles, wie du es hast, noch einmal neben dir aufstellte; wären dies dann Kratylos und ein Bild des Kratylos oder zwei Kratylos?“ Worauf Kratylos antwortet, „Das, dünkt mich, wären zwei Kratylos“²³ „Bei einem Bild ist nicht etwas Wirkliches mit etwas anderem ähnlich, sondern es erscheint dem Betrachter etwas mit etwas anderem ähnlich. Und genau dies ist eben bei der Imitation anders. Denn bei einer Imitation hat man in der Tat die Art der Nachahmung, bei der ein materieller Gegenstand mit einem anderen materiellen Gegenstand physikalische Ähnlichkeit besitzen soll.“²⁴ Umgekehrt gilt auch, wer sich von einem Bild täuschen lässt, das heißt, die Abbildung mit dem Abgebildeten verwechselt, versteht das Bild nicht als Bild.

Gerade das in der Absicht der Augentäuschung produzierte Bild, entfaltet erst beim Durchschauen der Täuschung seine volle Wirkung. Erst, wenn ich weiß, dass das dargestellte Objekt nicht das Objekt selbst ist, ich mich andererseits aber der Suggestivität seiner Wahrnehmung nicht entziehen kann, bin ich in der Lage das ästhetische Spiel zu spielen. Dieses ästhetische Spiel nutzt das Paradox der Realität des Scheins als besonderer Wirklichkeit des Bildes, das ist auch der Grund, weshalb Platon und andere Bildern mit Misstrauen begegnet sind und weshalb viele Menschen Bildern bis heute misstrauen. „Das Betrachten von Bildern erzeugt ein Bewusstsein, welches zwischen der Imagination und der Wahrnehmung vermittelt. [...] Das Bildobjekt steht zwischen dem Objekt der Wahrnehmung und der Imagination.“²⁵ So bedeutet Immersion – die Hingabe an den Schein von Bild und Spiel – eben nicht, sich einer Täuschung zu überlassen; Täuschung durch den Realismus des fotografischen Paradigmas ist keineswegs die Voraussetzung für das Eintauchen in die Welt des Bildes und des Spiels.²⁶

Die kulturelle Eminenz des fotografischen Paradigmas und die Dominanz einer mimetischen, nachahmenden, abbildenden Bildtradition machen es verständlich, dass viele Texte, die sich um ein Verständnis des Bildes im Allgemeinen und nicht eines einzelnen Werkes bemühen, implizit oder explizit das nachahmende, auf Abbildungskonventionen gegründete Bild nutzen um Bildlichkeit überhaupt zu exemplifizieren.²⁷

III. Das doppelte Bild

Bilder sind Wahrnehmungstatsachen von gegebenenfalls erheblicher Intensität und Eindringlichkeit. Schon ganz unabhängig vom Bildstil gründet nicht zuletzt darin die besondere Überzeugungskraft von Bildern. Bilder gehen mich immer direkt an, weil ich mich meinen Wahrnehmungen nicht entziehen kann. Ihre Unmittelbarkeit, Suggestivität und Evidenz ist gekoppelt an unsere Selbstwahrnehmung. Alle sind wir ein

²⁰ Platon 2007, 240a,b

²¹ Platon rechnet Bilder zum Nichtseienden. Dem Nichtseienden kommt aber auch Sein zu, es ist ein vom (einen) Seienden verschiedenes (anderes) Seiendes. Platon 2007, 255e ff

²² Platon 2013, 432b

²³ Platon 2013, 432b, c

²⁴ Wiesing 2005b, S. 131

²⁵ Wiesing 2005c, S. 112

²⁶ Günzel 2012, S. 111 und Wiesing 2005c

²⁷ vgl. z. B. Böhme 1999; Eco 1972; Sachs-Hombach und Schirra, Jörg R. J. 2006, 2009, 2011; Scholz 2004; Wiesing 2005a, 2009

Teil der Welt. Als Teil der Welt sehen wir uns in der Welt. Als Teil der Welt erfahren wir die Welt. Die Welt zu sehen, bedeutet für Menschen immer zugleich, sich in der Welt zu sehen. Wir sind Wahrnehmende und ein Wahrnehmbares unter Wahrnehmbarem zugleich. Dieses ursprüngliche Erlebnis und Ereignis der Wahrnehmung, in dem Selbstwahrnehmung und Weltwahrnehmung verklammert sind, ist für Menschen konstitutiv, „da, wo ein Sichtbares sich anschickt zu sehen, wird es für sich selbst und durch das Sehen aller Dinge sichtbar.“²⁸ Lambert Wiesing formuliert etwas kühler, „Es gibt den Wahrnehmenden, weil es das Wahrnehmen von Gegenständen gibt, welches den Wahrnehmenden so sein lässt, wie er ist.“²⁹ „Das Subjekt der Wahrnehmung ist etwas, dessen Sein ein von der Wahrnehmung gemachtes Sein [...] ist. Denn ich bin der, der in meiner Wahrnehmung – eben aufgrund meiner Wahrnehmung – als das wahrnehmende Subjekt dieser Wahrnehmung vorkommt [...].“³⁰ Wahrnehmen ist immer die Wahrnehmung von Präsenz und verbunden der Gewissheit von Gegenwart. Meine Wahrnehmungen sind mir unmittelbar gegeben. Ich kann sie zwar hinterfragen, ich kann mich ihnen aber nicht entziehen. Die Präsenz meiner Wahrnehmungen ist verbunden mit der Wahrnehmung meiner Präsenz. Wahrnehmen heißt, mich im Zusammenhang von Gegenwart zu lokalisieren. Wahrnehmung verbürgt Anwesenheit, und zwar nicht nur die Anwesenheit des Wahrgenommenen, sondern auch die des Wahrnehmenden. „Die Wirklichkeit einer Wahrnehmung *macht* einen Wahrnehmenden.“³¹ „Ein Subjekt nimmt genau dann wahr, wenn ihm etwas gegenwärtig ist. Für mich bedeutet dies: meine Wahrnehmung für gegenwärtig halten zu müssen. [...] Was anwesend ist, ist nicht nur zeitlich gegenwärtig, sondern auch räumlich zugegen. Denn Anwesenheit ist immer ein Dabeisein [...]. Die spezifische Qualität, welche nur dem Objekt der Wahrnehmung zukommt, lautet: Anwesenheit. [...] die Wahrnehmung (ist) der Zustand, der dem Subjekt die Anwesenheit eines Objektes zumutet [...]. Die Präsenz- oder Anwesenheitszumutung ist das Merkmal, mit dem der Zustand der Wahrnehmung identifiziert wird.“³² „Es ist schlicht undenkbar, dass eine Wahrnehmung dem Wahrnehmenden eine Abwesenheit von etwas zumutet.“³³

Wie bereits beschrieben sind im Bild gezeigte Gegenstände anwesend und *real*, ich kann sie wahrnehmen, sie sind aber nicht *wirklich*, das heißt, der Hammer, den ich auf einem Foto sehe, ist *real*, er ist eine Wahrnehmungstatsache; er ist aber nicht *wirklich*, ich kann damit zum Beispiel keinen Nagel in die Wand schlagen. Bilder sind Wahrnehmungstatsachen, ihre Präsenz ist gekoppelt an meine Präsenz. Bildwahrnehmung ist die Wahrnehmung einer Präsenz, die notwendig meine Präsenz zur Bedingung hat. Wahrnehmung verklammert den Wahrnehmenden und das Wahrgenommene im Ereignis einer Gegenwart. „Es lässt sich nicht etwas als anwesend oder als abwesend wahrnehmen. Deshalb hat die Gewissheit der Gegenwart des Wahrnehmungsobjekts für den Wahrnehmenden nicht den Modus des als etwas, sondern ist mit der unanzweifelbaren Gewissheit einer jeden Kenntnisaufnahme wirkliche Gegenwart.“³⁴

Das macht die besondere Überzeugungskraft von Bildern aus: Die in meiner Wahrnehmung gegenwärtige Realität des Bildes macht mir die Wirklichkeit seines Scheins plausibel, denn diese „Scheinwirklichkeit“ ist damit unmittelbar verknüpft mit der Erfahrung meiner Gegenwart. Besonders deutlich wird dies angesichts der Bilder von Körpern, die an die Erfahrung unserer eigenen Körperlichkeit appellieren. „Der Körper sieht mit: Bilder, solange sie vom Menschen gemacht werden, streben danach, dem lebenden Körper zu ähneln. Annähernd erfüllen dies lebensgroße Plastiken und Statuen der Antike und der Neuzeit – Idealbilder, die, je mehr sie »unsere Körper simulieren, um so mehr sie ihnen die Differenz [rauben], in welcher sie sich der Realität versichern«. Der Mensch delegiert seine körperliche Identität an Bilder – diese Erfahrung ist gerade mit den „neuen Medien“ immer wieder zu machen.“³⁵

Bilder machen etwas präsent, was sie selbst nicht sind. Beim Betrachten von Bildern achten wir in der Regel nicht so sehr auf deren materielle Beschaffenheit, auf Pixel und Bildschirm, Farbe und Leinwand, Druckertinte und Papier, Projektionsfläche und Projektor et cetera, wir achten vielmehr auf das, was sich im Bilde auf der Basis von dessen materieller Beschaffenheit konfiguriert, was sich im Bild zeigt und das

²⁸ Merleau-Ponty 2003, S. 280

²⁹ Wiesing 2009, S. 118

³⁰ Wiesing 2009, S. 121

³¹ Wiesing 2009, ebenda, Hervorhebung im Original

³² Wiesing 2009, S. 126–127

³³ Wiesing 2009, S. 129

³⁴ Wiesing 2009, S. 131 f

³⁵ Meder 2006, S. 108; eingebettetes Zitat: Belting 2001, S. 211

eben etwas anderes ist, als zum Beispiel bloß Pixel am Bildschirm, Farbe, Leinwand, Druckertinte und Papier, Projektionsfläche und Projektor. „Das »Ikonische« beruht mithin auf einer vom Sehen realisierten »Differenz«. Sie begründet die Möglichkeit, das *eine* im Lichte des *anderen* und wenige Striche beispielsweise als eine Figur zu sehen.“³⁶ Diese „ikonische Differenz“³⁷ macht mithin aus einem physischen Faktum einer materiellen Oberfläche das Feld einer artikulierten Aufmerksamkeit.³⁸ Dazuhin ist das von den Bildern Gezeigte in allen Aspekten simultan präsent. „Man darf vielleicht den Satz wagen: simultane Realitäten lassen sich *ausschließlich* zeigen.“³⁹ Bilder präsentieren demnach nicht nur eine Ansammlung von irgendwie bedeutsamen Einzelementen, deren Bedeutungen von uns aufaddiert werden. Sie sind vielmehr Komposita, deren Bedeutung die Bedeutungen ihrer Bestandteile übersteigt. John R. Searle stellt dazu fest: „Der Gehalt eines visuellen Erlebnisses ist – wie der einer Überzeugung – immer einer ganzen Proposition äquivalent. Visuelles Erleben handelt niemals bloß von einem Gegenstand, vielmehr muss immer erlebt werden, dass das-und-das der Fall ist.“⁴⁰ Bilder partizipieren demnach an der von Searle für visuelle Erlebnisse insgesamt festgestellten Eigenheit, dass Sehen immer bedeutet wahrzunehmen, dass etwas der Fall ist, das heißt einzelne Züge meiner Wahrnehmung einzubetten in einen Kontext.

Bilder sind also nicht ausschließlich Präsenzen, Orte „der Konfiguration von Energien“⁴¹ und der Emergenz⁴². Bilder vermitteln jenseits purer Visualität auch Inhalte. Sie rekurren dabei auf Erfahrungen und kognitive Muster, die von vorneherein eingebettet sind in Wissenskulturen und deren Diskurse. Das hierin kursierende und codierte „Bild- und Wiedererkennungswissen“ bildet „ein subjektiv nicht mehr kontrollierbares Anschauungswissen“⁴³ Bilder zeigen und präsentieren nicht nur etwas. Bilder bezeichnen auch, sie repräsentieren etwas. Bilder verbinden Erlebnis und Zeichenfunktion, visuelle Sensation und Signifikation. Ich schaue auf einen Umriss und weiß, dass mir hier der Inhalt „Haus“ oder „Auto“ oder „Dromedar“ oder „Engel“ oder ... oder ... kommuniziert wird, ohne dass es das „Haus“, „Auto“, „Dromedar“ oder den „Engel“ oder was auch immer im Bild dargestellt ist, überhaupt genau so geben müsste, ähnlich wie das Wort Baum alle realen und fiktionalen, abgestorbenen, ausgestorbenen und zukünftigen Bäume meint, ohne nur einen bestimmten Baum zu bezeichnen oder gar ein Baum zu sein.

Das heißt, Bilder sind auch Zeichen und simultan präsenze Zeichengefüge, die auf Inhalte verweisen, welche sich in Fällen komplexer Symbolisierung den Betrachtenden unter Umständen nicht immer leicht erschließen. Umberto Eco spricht im Hinblick auf Bilder von „ikonischen Aussagen“.⁴⁴ Ikonische Aussagen bilden auf der Basis des Wahrnehmungscode „Figuren“, die dann zu Bildern, das heißt ikonischen Aussagen, aggregiert werden. „Wahrnehmungscode“ meint hier die jeweils gestalterisch relevanten Züge eines Darzustellenden, welche letztlich auf den Bedingungen und Zusammenhängen visueller Wahrnehmung überhaupt beruhen, die von Psychologie und Neurowissenschaften untersucht werden und jeder Form visueller Gestaltung zugrunde liegen.⁴⁵ Die Bedeutung dieser „Figuren“ wird im Zusammenhang einer ikonischen Aussage spezifiziert. Diese ikonische Aussage wiederum ist selbst eingebettet in kulturelle Kontexte, die sie verschieden aspektieren.⁴⁶ Das Bild eines Boxers kann in verschiedenen Kontexten verschieden verstanden und zu verschiedenen Zwecken gebraucht werden, zum Beispiel, um zu erklären, wie jemand sich halten oder gegebenenfalls nicht halten soll, wie jemand in einer bestimmten Situation gestanden oder ausgesehen hat, wer auf dem Bild zu sehen ist, als Beispiel eines

³⁶ Boehm 2007d

³⁷ Boehm 2011

³⁸ Boehm 2007c, S. 69

³⁹ Boehm 2007a, S. 29; Hervorhebung im Original, vgl. auch Sachs-Hombach und Schirra, Jörg R. J. 2009, S. 410 f

⁴⁰ Searle 1987, S. 63

⁴¹ Boehm 2007c,

⁴² Gumbrecht 2012a, 2012b, 2012c

⁴³ Luhmann 1996, S. 149

⁴⁴ Eco 1972, S. 197-249

⁴⁵ Wir sollten uns allerdings davor hüten, die Vorstellung zu kultivieren, Sehen sei ein irgendwann abgeschlossener Prozess, dessen Resultat dann durch die nachgelagerte Instanz unseres Gehirns interpretiert werde, die Wahrnehmung fungiere quasi als Vermittlung zwischen Wahrgenommenen und wahrnehmenden Gehirn. Sehen, ist ein modular organisierter, aktiver Prozess. Das Gehirn „betrachtet“, interpretiert also nicht einfach das von den Augen gelieferte Bild eines Objektes, die visuelle Wahrnehmung, das „Bild“ wird vielmehr im komplexen, parallelen Zusammenspiel mehrerer Gehirnregionen gebildet, vom visuellen System im Gehirn erst generiert.

vgl.: Gallagher 2005, Hyman 2005; Kandel 2012; Kondor 2011; Wiesing 2009; Kandel 2012; Roth 2003; Zeki 1999

⁴⁶ Scholz 2004, S. 103; Der Regisseur Peter Greenaway machte dies in dem Film „The Draughtsman’s Contract“ (1982) zum Thema.

künstlerischen Stiles, eines handwerklichen Verfahrens, als exemplarischer Teil einer Kunstaussstellung, einer dokumentarischen Bildstrecke et cetera.⁴⁷ Nicht nur Museumsbesuchern bleiben Bilder oft unverständlich oder Symbolisierungen von diffuser bis zweifelhafter Tiefe, bis entsprechende Texte sie aufgeklärt haben, auch Expertinnen rätseln und spekulieren angesichts von Bildwerken über deren Bedeutung. Bilder sind nicht vollumfänglich selbst-erklärend oder gar intuitiv verständlich.⁴⁸

Als Zeichen und Zeichengefüge sind Bilder intermediär codiert, ihre kulturellen Kontexte werden je nach (Kommunikations-)Situation durchaus variabel, jeweils aktuell aufgerufen. Als Zeichen funktionieren Bilder in kommunikativen Zusammenhängen, aktualisieren Codierungen und variieren Bedeutungen. Um Bilder zu verstehen, muss ich unter Umständen ein ganzes Feld kulturell bestimmter Visualisierungen referieren können und auf ein kulturelles Gedächtnis zurückgreifen, das mir häufig gar nicht in vollem Umfang explizit präsent ist.

Und so nimmt auch die multimodale Diskursanalyse weniger das originelle, idiolektale Bildwerk in den Blick, sondern vielmehr Bilder, die gerade wegen ihrer Anschlussfähigkeit an eingeschliffene Bild-Standards und gängige Typisierungen in multimodalen Medienzusammenhängen Relevanz erlangen. „So lassen sich die diskursrelevanten sowie kodeorientierten (Zeichen-) Handlungen als Realisierungen bestimmter im Diskurs wirksamer Muster verstehen. Muster sind als diskursmotivierte Argumentationsmuster, Rollenmuster, Deutungsmuster etc. [...] und somit auch als kultur- und gruppenspezifische Konventionen zu verstehen, die die Produktion und Interpretation von Zeichen als Repräsentationen kollektiver Haltungen, Positionen und Wissensbestände regeln. Die Ermittlung dieser Muster innerhalb eines Diskurses lässt damit die kollektiv kodierte Signifikations- und Kommunikationspraxis sowie die Konstituierung sozialer Wissensbestände deutlich werden.“⁴⁹ „Konkret-singuläre Zeichenverwendungen bilden somit subjektiv variierende Musterrealisierungen und wirken wiederum innovativ auf die überindividuell geltenden Verwendungsmuster bzw. -konventionen ein. In diesem Sinn sind Zeichenverwendungen (Signifikationen) und Bedeutungszuschreibungen (Interpretationen) immer im Diskurszusammenhang und diskurskonstituiert zu denken.“⁵⁰ Innovation, Variation oder Differenz ist nur vor dem Hintergrund des Gewohnten, des Hergebrachten erfahrbar. Umberto Eco spricht von einer „Dialektik zwischen Ordnung und Neuheit“, „zwischen Schema und Innovation“.⁵¹ Und dennoch ist das Verstehen von Bildern nicht auf das „Lesen“ von Bildern zu verkürzen.

Für Ferdinand de Saussure noch ist „das Material, mit dem die Zeichen hervorgebracht werden, [...] gänzlich gleichgültig, [...] ob ich die Buchstaben weiß oder schwarz schreibe, vertieft oder erhöht, mit einer Feder oder einem Meißel, das ist für ihre Bedeutung gleichgültig.“⁵² Aber gerade an Bildern lässt sich zeigen, dass die von Ferdinand de Saussure im Einklang mit dem „Grundzug der Geschichte des Zeichens“ postulierte „Verkürzung seiner Materialität auf *Medialität*, die diese in die Dimension eines Werkzeugs, einer Instrumentalität hält, die allein der Darstellung eines »Dritten« einer *Immaterialität* dient“⁵³, nicht trägt.

Bilder sind ausgezeichnet durch die Spannung zwischen „Wahrnehmung und Erfahrung“⁵⁴, zwischen „Zeigen“ und „Sagen“. Das ließe sich wohl als Charakteristikum von Bildlichkeit überhaupt festhalten. Diese Verschränkung der Zeichenfunktion von Bildern mit der Unmittelbarkeit ihrer Präsenz im Wahrnehmungszusammenhang hat Klaus Sachs-Hombach und Jörg R. J. Schirra zu der Bestimmung von Bildern als „wahrnehmungsnahe Zeichen“ („perceptoid signs“) angeregt.⁵⁵ Einwenden ließe sich hier, dass auch Worte in irgendeiner Form materiell präsent sein müssen, als geschriebener Text zum Beispiel, als Schallwellen, die mein Ohr erreichen – und auch bei Worten spielt die Art und Weise ihrer Präsentation

⁴⁷ Wittgenstein 1977, S.27, §22

⁴⁸ Adam 2004

⁴⁹ Meier 2008, S. 216

⁵⁰ Meier 2011, S. 503

⁵¹ Eco 2005, S. 96

⁵² Saussure et al. 1967, S. 143

⁵³ Mersch 2002, S. 176

⁵⁴ Gumbrecht 2012c

⁵⁵ Sachs-Hombach und Schirra, Jörg R. J. 2006, 2009, 2011

von Fall zu Fall eine durchaus wichtige Rolle, die sich in so alltäglicher Sprichwörtlichkeit niedergeschlagen hat, wie „Der Ton macht die Musik.“

Sachs-Hombach und Schirra umkreisen in ihren Überlegungen letztlich ebenfalls das Doppelstatut der Bilder und die in diesen gegebene spezielle Verschränkung von Zeichenfunktion mit Wahrnehmungspräsenz. Die Immanenz der Wahrnehmung wird gebrochen durch die Zeichenfunktion, denn nur die Verbindung von Zeichenfunktion und Wahrnehmungspräsenz macht Bilder auch als Bilder kenntlich, andernfalls wären sie einfach Dinge, oder unbestimmte Erscheinungen am Bildschirm, oder Täuschungen. Das Bild einer Tasse, das ich für eine wirkliche Tasse halte, ist eben für mich nicht das Bild einer Tasse, sondern schlicht eine Tasse. So meint die Formulierung vom „wahrnehmungsnahen Zeichen“ genau dies, dass das Bild eine Realität ist, deren Wirklichkeit im Schein besteht und dass der angemessene Umgang mit Bildern der ist, sich auf die Realität einer Scheinwirklichkeit einzulassen, wobei ein Sich-Einlassen auf den Schein aber eben kein Hereinfallen auf eine Täuschung ist. Faszination und Wirkung von Bildern basiert gerade auf der Bildern inhärenten, strukturellen Verschränkung von Sensation und Signifikanz, von Wahrnehmung und Erleben – in all ihrer Unmittelbarkeit, Suggestivität und Evidenz – mit der Zeichenfunktion. Denn Bilder eröffnen damit einen Möglichkeitsraum, der schon der Raum der Erfahrung ist, die Gegenwart des Potenziellen. Sie ermöglichen uns dadurch unser Verhältnis zur Wirklichkeit zu justieren und Optionen präsent zu machen. Bilder eröffnen den „Spielraum des Erprobens“⁵⁶, der das bloß Imaginäre bereits hinter sich gelassen hat. „Vom Prozess der Signifikanz wäre die Eigenart seines *Erscheinens*, das, was wir in doppelter Weise als die »*Ekstasik* der Materialität« und die »*Intensität* der Performanz« herauszustellen suchen, nicht zu trennen: [...] Sinn wurzelt in »Sinnlichkeit«, wie Ernst Cassirer gesagt hat, darum eignet dem *Asthetischen*, wie sich herausstellen wird, eine besondere Irreduzibilität. Jedes *Sagbare* verweist auf ein *Sichzeigen*. Es ist mit Wahrnehmung verknüpft, wie die Wahrnehmung ihrerseits in einer Aufmerksamkeit gründet, die *begegnen lässt*.“⁵⁷ Bilder sind demnach – anders als sprachliche Äußerungen – nicht „negationsfähig“.⁵⁸

IV. Objekte

Im April 2007 veranstaltete das Goldsmiths College der University of London eine Konferenz unter dem Titel „Speculative Realism“. Moderiert wurde die Konferenz durch Alberto Toscano vom Goldsmiths College, Teilnehmer waren Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman und Quentin Meillassoux. Der Philosoph Graham Harman hat im Zuge seiner Bemühungen um eine objekt-orientierte Philosophie (object oriented philosophy) einen Objektbegriff ausgearbeitet, den ich hier versuchen will für das Verständnis von Bildern fruchtbar zu machen. Dabei beziehe ich mich hauptsächlich auf sein 2010 zuerst auf Französisch, 2011 dann auf Englisch unter dem Titel „The Quadruple Object“ erschienenes Buch sowie auf eine 2010 unter dem Titel „Towards Speculative Realism“ vorgelegte Sammlung von Essays und Vorträgen, hier insbesondere auf den darin enthaltenen Vortrag „Physical Nature And The Paradox Of Qualities“.

Graham Harman unternimmt es im Rückgriff auf Edmund Husserl und Martin Heidegger einen Objekt-Begriff auszuarbeiten, von dem ich meine, dass er für das Verständnis von Bildern hilfreich sein kann. Sicherlich ist hier nicht der Ort um Harmans Ausführungen detailliert nachzugehen, ich werde mich auf das für meine Belange Wesentliche beschränken. In dem Buch „The Quadruple Object“ entwirft Graham Harman in Anlehnung an Heidegger ein „Geviert“ aus den Begriffen „Real Object“, „Sensual Object“, „Real Qualities“ und „Sensual Qualities“ um den seiner Metaphysik zugrundeliegenden Objektbegriff zu explizieren. Meine These ist nun, dass dieser Objektbegriff geeignet ist, unseren Bildbegriff weiter zu differenzieren.

⁵⁶ Boehm 2007b

⁵⁷ Mersch 2002, S.18, Hervorhebungen im Original

⁵⁸ „Wir lassen uns auf die Sprache ein, um herauszufinden, was sie leistet, und weil wir genau das nicht wissen. Ganz anders ist es um die Kommunikation im Medium der Musik und der Bilder bestellt, die sich von der Kommunikation im Medium der Sprache dadurch unterscheidet, dass sie nicht negationsfähig ist.“ Baecker 2007, S. 186 f

a. Sensual Objects⁵⁹

Wenn wir etwas unsere Aufmerksamkeit zuwenden, ist unser Bewusstsein darauf gerichtet. Diese Ausgerichtetheit unseres Bewusstseins nennt Husserl in Anlehnung an Franz Brentano „Intentionalität“. Wir „intendieren“ dann den Gegenstand unserer Aufmerksamkeit. Die besondere Form, in der „Intentionalität“ unserem Bewusstsein etwas präsent macht, nennt Husserl ein „intentionales Objekt“. Nach Husserl ist unserem Bewusstsein die Welt in Gestalt dieser „intentionalen Objekte“ gegeben. Das heißt, wir nehmen nicht eine Wolke von Qualitäten auf der Basis von Sinnesdaten wahr, die dann zu Objekten aggregiert werden, nein, intentionale Objekte sind immer schon ganze Objekte, keine Ansammlungen von Einzelaspekten.⁶⁰

In diesen „intentionalen Objekten“ erfassen wir den Gegenstand unserer Aufmerksamkeit jedoch niemals vollständig, immer entgehen uns Aspekte und Qualitäten. Einen beliebigen Gegenstand nehmen wir in verschiedenen Kontexten, unter verschiedenen Bedingungen und aus unterschiedlichen Perspektiven wahr. Je nachdem, worauf wir unsere Aufmerksamkeit richten, verändert sich also die Art und Weise wie uns ein „intentionales Objekt“ gegeben ist, Husserl bezeichnet diese Varianten als „Abschattungen“. Niemals ist uns ein Gegenstand in seiner ganzen Fülle und Autonomie zugänglich. Trotzdem gewinnen wir eine Vorstellung von einem Gegenstand. Hilfreich dabei ist die Methode der „eidetischen Variation“, wir „spielen“ gleichsam in unserer Vorstellung mit dem intentionalen Objekt um herauszubekommen, welche seiner Züge wesentlich sind. Das Resultat davon ist nicht einfach die Summe der vielfältigen, von uns wahrgenommen Eigenschaften und Varianten eines Gegenstandes, im Gegenteil, sie ist vielmehr eine von allen Zufälligkeiten, Harman spricht von „Verkrustungen“, bereinigte Version dieses Gegenstandes, die Husserl dessen „Eidos“ nennt. Dieses „Eidos“ selbst ist uns nicht präsent, es ist ein kategoriales Konstrukt – nach Husserl das Ergebnis „kategorialer Anschauung“ – wir nehmen es nur vermittelt durch „intentionale Objekte“ wahr, in „Anspielungen“ wie Harman schreibt. Graham Harman bezeichnet die intentionalen Objekte als „Sensual Objects“. Diese „Sensual Objects“ besitzen „Sensual Qualities“ also all jene variierenden Aspekte mit denen sie uns präsent sind, aber, und das ist wichtig, auch „Real Qualities“. “[...] the real qualities of the sensual object can only be inferred indirectly rather than witnessed. The sensual object cannot exist without having both sorts of qualities simultaneously. It would not be a sensual object if it did not somehow appear, but would not be this very sensual object if it did not have the eidetic features that make it so.”⁶¹ Während uns die sensuellen Objekte präsent sind, entziehen sich uns die realen Objekte, sie sind unserer Erkenntnis nicht unmittelbar zugänglich, wir nehmen sie vermittelt durch die unserem Bewusstsein präsenten, sensuellen Objekte wahr. Während die realen Objekte „zurückgezogen“ sind, sind die sensuellen Objekte überladen mit Unwesentlichem und wir müssen uns zu den Objekten mittels „eidetischer Variation“ quasi durcharbeiten.

b. Real Objects

Im Zusammenhang mit dem Begriff „Real Objects“, reale Objekte, erläutert Harman seine Lesart von Heideggers Überlegungen zum „Zeug“, von „Zuhandenheit“ und „Vorhandenheit“. „Zeug“, das sind die Dinge unserer alltäglichen Welt, die für jeweils verschiedene Menschen verschieden sein kann. Das „Zeug“ begegnet uns im Modus der „Zuhandenheit“, das heißt eingebettet in eine Umwelt, in Kontexte, in denen es Sinn und Funktion zugewiesen bekommt, es ist somit „zuhanden“ und eigentlich unsichtbar, das heißt von seiner Alltäglichkeit und durch sein Funktionieren „verdeckt“. Erst wenn das Zeug kaputt geht oder sonstwie nicht mehr fraglos „zuhanden“ ist, nehmen wir wahr, dass unser Alltag auf „Vorhandenes“ baut, das uns nur durch die Brüche und Risse in unserer Alltagswelt sichtbar wird. Aber auch „Zuhandenheit“ und „Vorhandenheit“ machen die Dinge nicht in Gänze aus, sie bleiben zurückgezogen, verweigern sich letztlich unserem Begreifen.

⁵⁹ vgl. Harman 2011, Kap.2 und Harman 2010, Kap. 2

⁶⁰ Harman 2010, S.128 f

⁶¹ Harman 2011, S. 29f

Im Anschluss daran befasst sich Harman mit Heideggers Konzept von Zeitlichkeit, insbesondere dessen Überlegungen zum „Augenblick“. Zeit ist demnach nicht einfach die lineare Abfolge einzelner Augenblicke, die alle vom folgenden, gerade noch zukünftigen Augenblick, aus der Gegenwart in die Vergangenheit verdrängt werden. „Der Augenblick“ ist vielmehr schon in sich geteilt. Jeden Augenblick sind wir mit der Tatsache konfrontiert, dass wir als Menschen eine Vergangenheit haben, die wir nicht einfach abschütteln können, und auch die Welt ist immer schon da, bevor wir uns mit ihr befassen, wir können sie uns nicht aussuchen, wir müssen mit ihr zurechtkommen.

Jeden „Augenblick“ komme ich jedoch nicht nur auf mich, meine Vergangenheit und meine Lebensbedingungen *zurück*, gleichzeitig – im wahrsten Sinne des Wortes – komme ich quasi auch aus der Zukunft auf mich *zu*. Ich begegne der Welt mit Wünschen, Vorstellungen, Bedürfnissen, Gedanken, Plänen et cetera und gestalte dadurch mein Leben und meine Welt. Aus der Zusammenführung von Vergangenheit – Heidegger spricht von „Gewesenheit“ – und Zukunft entsteht im „Augenblick“ Gegenwart.

c. The Quadruple Object

Für Graham Harman sind Objekte nicht nur Dinge, Gegenstände im landläufigen Sinn wie beispielsweise Autos, Häuser, Gurken, Stühle, Computer und Tassen; auch Personen und Reiche der Geschichte, Kulturphänomene und Celebrities, ebenso Elfen, Hobbits, mythologische Wesen, Sachverhalte und Diskurse sind Objekte. Nur einige davon sind materielle Objekte im engeren Sinne, manche Fiktionen, wieder andere rein geistiger Art, aber immer haben wir es mit Komposita zu tun, die eine Vielzahl von Merkmalen offenbaren, andere dagegen verbergen.⁶² Eine Beziehung von mir zu einem anderen Objekt ist nur möglich, indem sich ein neues Objekt konstituiert, ein Objekt, das sowohl mich als auch das andere Objekt umfasst. Dieses neue Objekt, mit dem sich diese Relation vollzieht, ist *wirklich*, auch wenn das Objekt, worauf ich mich beziehe, gänzlich eingebildet ist. Graham Harman nennt dieses Objekt einen totalen intentionalen Akt („total intentional act“).⁶³ Im Rahmen der Überlegungen von Harman wird die hergebrachte Subjekt-Objekt-Relation, die das menschliche Bewusstsein privilegiert, durch eine Objekt-Objekt-Relation ersetzt, nach der alle Relationen zwischen Objekten grundsätzlich zunächst gleichgestellt sind. Damit ist das menschliche Erkennen und das Verhältnis des Menschen zur Welt nicht mehr allein maßgeblich.⁶⁴

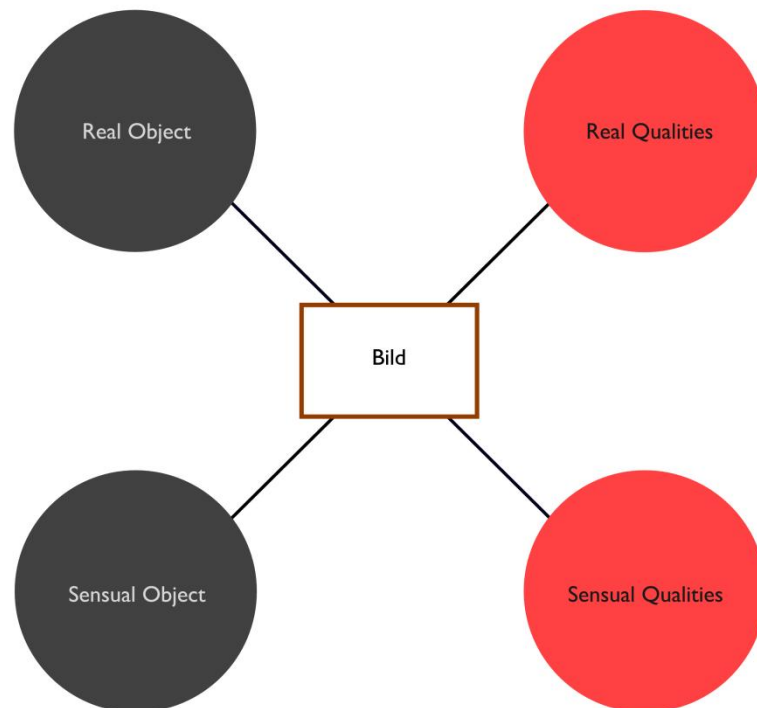
Alle Objekte sind gekennzeichnet durch die Spannung zwischen den vier Polen: „Real Object“, „Sensual Object“, „Real Qualities“ und „Sensual Qualities“.⁶⁵ Harman ordnet die beiden Objekttypen und die beiden unterschiedenen Qualitäten zu einem Quadrat an. Anhand dieses Grundrisses erörtert er mögliche Beziehungen zwischen den Begriffen. Ich habe auf die Kreuzung in der Mitte das Wort „Bild“ gesetzt, denn meine These ist, dass *das Bild* als *totales intentionales Objekt* aufgefasst werden kann, in dem sich wirkliches Objekt, sensuelles Objekt, wirkliche Qualitäten und sensuelle Qualitäten vermitteln, wobei die vorhin als Wirklichkeit des Scheins beschriebene spezielle Wirklichkeit des Bildes sich nun differenzierter fassen lässt in der Konzeption von dessen Wirklichkeit als totalem intentionalem Objekt. Das vom Bild Gezeigte bezieht die Plausibilität seiner Realität als Wahrnehmungstatsache mithin davon, dass das Bild als totales intentionales Objekt die Konstituierung von Sinn augenfällig macht, indem es diesen Sinn vom Grund einer Wirklichkeit der Objekte abhebt, die der Erkenntnis nie vollends verfügbar ist, sondern sich über Allusionen nur erschliessen lässt, ohne dass Erkenntnisse dadurch allerdings bloße Konstrukte wären. *Das Bild ist ein exemplarisches epistemisches Objekt.*

⁶² Harman 2011, S. 7

⁶³ Harman 2010, Kapitel 4

⁶⁴ „The human/world relation is treated as extra special, [...]. This is the heritage that must be abandoned. Instead, we should be willing to say that any relation between any two things at all is on the same footing. There are levels of the world, and the human being can only move up or down between them, exploring all the contours of the world that exist with or without awareness, and not claim to be the unique fissure across which reality unfolds. Consciousness is no longer special, but just a special case of the relation between part and whole.“ Harman 2010, S. 134 f

⁶⁵ Harman 2011, Kapitel 5



Die auf Bildern dargestellten Objekte, die Bildobjekte, sind einerseits sensible Objekte, denn das Bild einer Pfeife ist eben keine wirkliche Pfeife, ein Bild zeigt vom Dargestellten jeweils nur mögliche Ansichten und Varianten, deren sensible Qualitäten meiner Wahrnehmung zugänglich sind. Allerdings gäbe es kein Erkennen und Wiedererkennen von Dargestelltem, wären nicht bestimmte kognitiv relevante Muster in den Bildern präsent, die in jener von Husserl so genannten „kategorialen Anschauung“, dem „Eidos“ eines Gegenstandes gründeten. Bildobjekte, als sensible Objekte referieren durch die Wiedergabe wirklicher Qualitäten auf wirkliche Objekte, „Real Objects“, die von den Bildobjekten aber nur vermittelt, in Allusionen widergegeben werden können. Bildobjekte erfassen wirkliche Objekte, „Real Objects“ nicht in ihrer ganzen Autonomie und Fülle.

Nun zeigen viele, vielleicht die meisten Bilder, aber mehr als einen Gegenstand und auch nicht alle zeigen einen bestimmten Gegenstand um dessen Individualität willen, sie exemplifizieren vielmehr Typen, Muster, sie teilen sich auf nach Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, zeigen Szenen, Handlungen, Stillleben, kurz, die ganze Varietät von Sujet und Motiv, oder sie zeigen gar gegenstandslose Kompositionen. Um mit all dem angemessen umgehen zu können, bedarf es nicht nur der Fähigkeit des Wiedererkennens von Gegenständen, Dingen im landläufigen Sinn. Kognitiv relevante Züge, das heißt das „Eidos“, im Bildzusammenhang einer „ikonischen Aussage“ zu identifizieren, bedeutet hier auch die kognitiv relevanten, musterhaften Züge komplexer kultureller Objekte im vorher skizzierten Sinn von Objekt wiederzuerkennen. Dabei vollzieht sich dieses Wiedererkennen nicht in allen Hinsichten bewusst. Viele Gehalte von Bildern werden nicht explizit verstanden, sie bleiben halb- oder unbewusst, werden als Stimmung und Anmutung, als mehr oder weniger explizite Aspekte ikonischer Verdichtungen erlebt und sind Beispiele für das, was Heidegger „Zuhandenheit“ nennt, in die Alltagsumwelt eingepasste Routinen der Wahrnehmung und Auffassung, die erst durch Variation und Differenz innovativ irritiert, belebt und fortgebildet werden.

Das Bild ist ein exemplarisches epistemisches Objekt, dessen Wirklichkeit sich mir letztlich aber genauso entzieht wie die Wirklichkeit aller Objekte. Ich kann zwar die gemalte Tasse oder den im Bild gezeigten

Körper intensiv empfinden, sie sind wie beschrieben als Wahrnehmungen Teil meiner Wahrnehmungsrealität, ihre Wirklichkeit entzieht sich mir jedoch, flieht mich. Wenn ich sie berühren will, bleiben mir Farbe, Papier, Leuchtpunkte auf einem Bildschirm zum Beispiel – und doch ist es diese Materialität, der ich die Erfahrung des Bildes verdanke. Dies gilt aber nicht nur für realistische, dem fotografischen Bildstil verpflichtete Darstellungen, sondern auch für andere, in diesem Sinne weniger realistische Bilder. „Insofern die Zeichen anderes bezeichnen oder bedeuten, das sie *nicht* sind, vermögen sie ihre eigene Materialität nicht mitzubezeichnen oder zu bedeuten.“⁶⁶

Bilder – verstanden als exemplarische epistemische Objekte, in dem durch Graham Harman inspirierten Sinn – integrieren diesen „blinden Fleck“. Die vierpolige Konfiguration von „Real Object“, „Sensual Object“, „Real Qualities“ und „Sensual Qualities“ zu Objekten insgesamt, das heißt zur *Welt*, enthält immer auch die Gegenwart eines der Erkenntnis nicht Verfügbaren. Bilder als epistemische Objekte leisten die Exemplifikation der Operationalisierung von Welt unter Berücksichtigung der Kontingenz dieser Operationen. Als epistemische Objekte eignet ihnen eine in Analogie zu Heideggers Auffassung von der Triplizität des Augenblicks bestimmbare Temporalität. Bilder sind die Vergegenwärtigung einer Zukunft unter den Bedingungen, die eine Vergangenheit hervorgebracht hat. Diese den Bildern eigene demonstrative Ereignishaftigkeit macht sie zu Erlebnissen, jedes einzelne, wenn man so will, zum exemplarischen epistemischen Erlebnis, dessen Präsenz uns im Augenblick der Begegnung eine Zukunft entwirft. In diesem Sinne ist Erkenntnis ohne Bildlichkeit und Zukunft ohne Bilder auch jenseits nur pragmatischer Erwägungen nicht denkbar.

V. Leitbilder

Verstehen wir Bilder im Sinn Graham Harmans als besondere epistemische Objekte, in denen sich die für „Objects“ konstitutive Arbeit des „Gevierths“ aus „Real Object“, „Sensual Object“, „Real Qualities“ und „Sensual Qualities“ ereignishaft als Option exemplifiziert, stellt sich fast selbstverständlich eine Verbindung her zu der in Bezug auf das Werk von Wilhelm Dilthey entwickelten Auffassung von Ferdinand Fellmann, wonach zwischen Bild und Bewusstsein eine strukturelle Identität besteht, weil beide, Bild und Bewusstsein, letztlich der Deutung menschlichen Verhaltens und Handelns dienen. „Bewusstsein kann der Form nach als Bild interpretiert werden, nach dem der Mensch sein Verhalten deutet. Zwischen Bild und Bewusstsein besteht somit Identität der Struktur, die sich aus dem Verhalten als gemeinsamem Nenner ergibt.“⁶⁷ „Geht man von der konkreten Erfahrung aus, so zeigt sich, dass Verhalten nicht von Begriffen, sondern von Bildern gesteuert wird, die sich der Mensch von der Situation macht, in der er sich befindet. Bilder steuern Verhalten als Leitbilder.“⁶⁸ In Bildern deute ich mein Verhalten und gebe Handlungsoptionen eine Gestalt. Bilder in diesem Sinne fordern einen Bildbegriff, der diese nicht nur als Abbildungen begreift, sondern als exemplarische epistemische Objekte, „welche die Welt als Lebensraum erschließen“.⁶⁹

Im Brockhaus fand sich – als dieser noch gedruckt vorlag – zu „Leitbild“ folgender Eintrag. Der Text ist so bis heute auch in der Online-Version des Nachschlagewerkes zu finden.

"Leitbild, orientierungs-, handlungs- oder entscheidungsleitende Vorstellungen des Menschen. Leitbilder sind z. B. individuelle Wünsche und Vorbilder, Wert- und Verhaltensmuster von Gruppen (z. B. Lebensqualität) oder gewisse gesellschaftliche Prinzipien (Streben nach Ansehen, Reichtum und sozialer Sicherheit), die im Rahmen der menschlichen Sozialisation durch →Erziehung, →Assimilation, →Anpassung, Identifikation (→kulturelle Identität) oder persönliche Erfahrung erworben und weitergegeben werden. Häufig werden Leitbilder im Sinne herrschender politischer und ökonomischer

⁶⁶ Mersch 2002, S. 147

⁶⁷ Fellmann 1991, S. 52

⁶⁸ Fellmann 1991, S. 51

⁶⁹ Fellmann 1991, S. 55

Interessen eingesetzt (auch missbraucht), andererseits aber als deren Gegenbild zu bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen, z. B. als soziale und politische Utopie, entworfen.“⁷⁰

Zu Leitbildern gehören Vorbilder, Rollenmuster, die oft von prominenten Personen der medialen Öffentlichkeit mehr oder weniger glaubwürdig verkörpert werden. Der Kulturanthropologe Grant McCracken hat die Rolle dieser Celebrities als „Endorser“ von Konsumverhalten und Lebensstilen untersucht.⁷¹ Celebrities, Prominente sind gewöhnlich Personen des öffentlichen Lebens, die im Laufe ihrer Karrieren in der Populärkultur ein mehr oder weniger scharf konturiertes Image aufbauen, das für Inhalte steht, die in die Identitätskonstruktion von Individuen und gesellschaftlichen Gruppen einfließen können. Dabei ist es nicht entscheidend, ob ein prominentes Vorbild tatsächlich die in der medialen Öffentlichkeit verkörperte Person ist, wichtig ist das *Bild*, das diese Person in der Öffentlichkeit abgibt. Dieses Bild ist eine als Image präsente ikonische Verdichtung von Bedeutungen, Haltungen und Identitätsbausteinen. Das Image einer prominenten Person stellt die in ihm verdichteten kulturellen Ressourcen einerseits der Öffentlichkeit zur Verfügung, andererseits inszeniert es jene Person zugleich als erfolgreichen Lebensentwurf im Sinne eben dieses Images. Somit repräsentieren Celebrities nicht nur Beispiele erfolgreicher Lebensentwürfe, sie stellen darüber hinaus die symbolischen Ressourcen bereit, die es Gruppen und Individuen erlauben, diese aktiv in ihre eigenen Lebensentwürfe zu integrieren. Vorbilder machen Optionen präsent und verfügbar, sie inspirieren Selbstentwürfe und Nachahmungsexperimente. Da sich viele dieser kulturellen Ressourcen in die Form tradierter Erzählmuster fassen lassen, spricht die Sozialwissenschaft hier auch von „enacted narratives“.⁷²

In der öffentlichen Wahrnehmung als Celebrities figurierende Personen können nach Harman als kulturelle Objekte interpretiert werden. So gefasst, lässt sich der Begriff der Celebrity auch auf andere kulturelle Phänomene ausweiten, die entsprechende Popularität und Aufmerksamkeit genießen und ein „Enactment“ durch Individuen oder gesellschaftliche Gruppen inspirieren.

Bilder sind bestens geeignet Bedeutungen zu aggregieren und kulturelle Ressourcen ikonisch zu verdichten. Das qualifiziert Bilder als „Endorser“ kultureller Muster und als Akteure in Feedback-Loops, die diese Muster stabilisieren, variieren, gegebenenfalls modifizieren oder nachhaltig ändern. Die mediale Öffentlichkeit wird wesentlich von Bildern bestimmt, die Bildaussagen zu Typisierungen, kulturellen Standards und ikonischen Narrativen verdichten. „Wer mit Bildern kommuniziert, informiert auf diffuse Art synchron und ohne Konsenszwang. Er geht nicht so starke Widerspruchsrisiken ein und kann sich zugleich auf eine durch Kommunikation geschaffene ähnliche Weltwahrnehmung verlassen. [...] Die Integration erfolgt zu einem hohen Maß visuell, auch weil Bilder – so betont Luhmann – das Kreuzen der verschiedenen Programme der massenmedialen Kommunikation (Unterhaltung, Werbung und Information) ermöglichen. [...]“⁷³ Besonders in audiovisuellen Medienformaten gewinnen Bilder mit der ihnen eigenen Duplizität von Sensation und Signifikation, Zeigen und Sagen, eine prägende Kraft. Bilder moderieren das Selbstbild unserer Gesellschaft. „Während aber die Sprache mehr und mehr darauf verzichten muss, Realität zu garantieren, weil allem, was gesagt wird, auch widersprochen werden kann, verlagert sich die Reproduktion von Realität auf die beweglichen, optisch/akustisch synchronisierten Bilder. [...] Tempo und optisch/akustische Harmonie des Bildverlaufes entziehen sich dem punktuell zugreifenden Widerspruch und erwecken den Eindruck einer bereits getesteten Ordnung. Es gibt jedenfalls nicht im gleichen Sinne wie beim Widerspruch des Wortes gegen das Wort einen Widerspruch des Bildes gegen das Bild“⁷⁴

Bilder als Vorbilder erlauben einen Imageransfer in den Alltag und können in die Szenarien komplexerer Leitbilder eingebaut werden, welche wiederum die Ausgestaltung von Lebensstilen und Lebensformen prägen. „Lebensformen stellen sich dar als Bündel von sozialen Praktiken, oder, wie Lutz Wingert formuliert, als »Ensemble von Praktiken und Orientierungen« und Ordnungen sozialen Verhaltens. Sie umfassen Einstellungen und habitualisierte Verhaltensweisen mit *normativem Charakter*, die die *kollektive*

⁷⁰ Brockhaus - Die Enzyklopädie Online. 2012

⁷¹ McCracken 2005, S. 97-115

⁷² Czarniawska 2004

⁷³ Hofmann 2005, S. 79 f

⁷⁴ Luhmann 1996, S. 79 f

Lebensführung betreffen, obwohl sie weder *streng kodifiziert* noch *institutionell verbindlich* verfasst sind.⁷⁵

Bilder prägen in der gesellschaftlichen Selbstverständigung Vorbilder als Rollenmuster und sie exemplifizieren Leitbilder, das heißt wertorientierte, handlungs- und entscheidungsrelevante Kontexte. Darüber hinaus konturieren sie Lebensformen als soziale Praktiken und Verbindlichkeiten mit normativem Charakter.

Die kulturelle Eminenz der Bilder verdankt sich nicht nur einer technischen Entwicklung, die es ermöglicht hat Bildmedien als Massenmedien zu etablieren, sondern auch der besonderen Stellung des Bildes als epistemisches Objekt, das in der dynamischen Verschränkung von Sensation und Signifikation der Gegenwart Optionen erschließt und präsentiert. Insofern entscheidet sich an der Produktion und Distribution der Bilder *wirklich* unsere Zukunft.

⁷⁵ Jaeggi 2014, S. 77 f, Hervorhebungen im Original

Literatur

- Adam, Meike (2004): Sprachbilder. Ikonische Selbstevidenz im Lichte medialer Differenz (Trans – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Nr. 15). Online verfügbar unter http://www.inst.at/trans/15Nr/06_2/adam15.htm., zuletzt geprüft am 01.05.2014.
- Baecker, Dirk (2007): Form und Formen der Kommunikation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Belting, Hans (2001): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München: Fink.
- Boehm, Gottfried (2007a): Die Hintergründigkeit des Zeigens - Deiktische Wurzeln des Bildes. In: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin Univ. Press, S. 19–33.
- Boehm, Gottfried (2007b): Ikonisches Wissen. Das Bild als Modell. In: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin Univ. Press, S. 114–140.
- Boehm, Gottfried (2007c): Ikonoklasmus. Auslöschung - Aufhebung - Negation. In: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin Univ. Press, S. 54–71.
- Boehm, Gottfried (2007d): Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin Univ. Press, S. 34–53.
- Boehm, Gottfried (2007e): Zwischen Auge und Hand. Bilder als Instrumente der Erkenntnis. In: Gottfried Boehm: Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. Berlin: Berlin Univ. Press, S. 94–113.
- Boehm, Gottfried (2011): Ikonische Differenz. In: *Rheinsprung 11 - Zeitschrift für Bildkritik* 1 (1), S. 170–176. Online verfügbar unter https://rheinsprung11.unibas.ch/fileadmin/documents/Edition_PDF/Ausgabe1/glossar-boehm.pdf, zuletzt geprüft am 19.05.2014.
- Böhme, Gernot (1999): Theorie des Bildes. München: W. Fink.
- Cain Miller, Claire (2014): LeanIn.org and Getty Aim to Change Women's Portrayal in Stock Photos. In: *The New York Times* 2014, 10.02.2014, S. B3. Online verfügbar unter <http://www.nytimes.com/2014/02/10/business/leaninorg-and-getty-aim-to-change-womens-portrayal-in-stock-photos.html>, zuletzt geprüft am 18.04.2014.
- Czarniawska, Barbara (2004): Narratives in social science research. London, Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.
- Eco, Umberto (1972): Einführung in die Semiotik. München: W. Fink.
- Eco, Umberto (2005): Streit der Interpretationen. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts.
- Fellmann, Ferdinand (1991): Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Gallagher, Shaun (2005): How the body shapes the mind. Oxford, New York: Clarendon Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012a): Präsenz. Berlin: Suhrkamp.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012b): Von der Lesbarkeit der Welt zu ihrer Emergenz. In: Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenz. Berlin: Suhrkamp, S. 122–144.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012c): Wahrnehmung versus Erfahrung, oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz. In: Hans Ulrich Gumbrecht: Präsenz. Berlin: Suhrkamp, S. 240–260.
- Günzel, Stephan (2012): Egoshoooter. Das Raumbild des Computerspiels. Frankfurt am Main: Campus.
- Harman, Graham (2010): Physical Nature And The Paradox Of Qualities. In: Graham Harman: Towards Speculative Realism. Essays And Lectures. Winchester: Zero Books, S. 122–139.
- Harman, Graham (2011): The Quadruple Object. Winchester u.a: Zero Books.
- Hofmann, Wilhelm (2005): Bild und Macht. Von der Theorie visueller Kommunikation zur Theorie postmoderner Politik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Halem, S. 71–85.
- Hyman, John (2005): Die Leinwand des Gehirns. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Halem, S. 357–384.
- internet.org (Hg.) (2013): A Focus on Efficiency. A whitepaper from Facebook, Ericsson and Qualcomm. Online verfügbar unter https://fbcdn-dragon-a.akamaihd.net/hphotos-ak-prn1/851575_520797877991079_393255490_n.pdf, zuletzt geprüft am 20.05.2014.
- Jaeggi, Rahel (2014): Kritik von Lebensformen. Berlin: Suhrkamp.
- Kandel, Eric R. (2012): Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. München: Siedler.
- Kondor, Zsanna (2011): The Verbal and the Sensual Mind. On the Continuity of Cognitive Processes. In: Klaus Sachs-Hombach und Rainer Totzke (Hg.): Bilder - Denken - Sehen. Köln: Halem, S. 106–122.
- Luhmann, Niklas (1996): Die Realität der Massenmedien. 2., erw. Aufl. Opladen: Westdt. Verl.

- McCracken, Grant David (2005): Culture and consumption II. Markets, Meaning, and Brand Management. Bloomington: Indiana University Press.
- Meder, Thomas (2006): Was ist (heute noch) ein Bild? In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft. Köln: Halem, S. 102–114.
- Meier, Stefan (2008): (Bild-)Diskurs im Netz. Konzept und Methode für eine semiotische Diskursanalyse im World Wide Web: Halem.
- Meier, Stefan (2011): Multimodalität im Diskurs: Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse. In: Reiner Keller, Andreas Hirsland und Werner Schneider (Hg.): Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse 1. Theorien und Methoden. Wiesbaden: VS (1), S. 499–532.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003): Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hg. v. Christian Bermes. Hamburg: Meiner.
- Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink.
- Papày, Gyula (2005): Die Beziehung von Kartographie, allgemeiner Bildwissenschaft und Semiotik. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Halem, S. 86–100.
- Platon (2007): Sophistes. Hg. v. Ursula Wolf. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Platon (2013): Kratylus. In: Platon: Kratylus, Parmenides, Theaitetos, Sophistes, Politikos, Philebos, Briefe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Plümacher, Martina (2005): Bildtypologie als Grundlage der Bildwissenschaft. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung. Köln: Halem, S. 132–143.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2009): Sichtbar Machen. Visualisierung in den Naturwissenschaften. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 127–145.
- Roth, Gerhard (2003): Aus Sicht des Gehirns. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, Jörg R. J. (2006): Fähigkeiten zum Bild - und Sprachgebrauch. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (Vol. 54, No. 6), S. 887–905.
- Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, Jörg R. J. (2009): Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 393–426.
- Sachs-Hombach, Klaus; Schirra, Jörg R. J. (2011): Homo pictor and the Linguistic Turn. Revisiting Hans Jonas' Picture Anthropology. In: Klaus Sachs-Hombach und Rainer Totzke (Hg.): Bilder - Denken - Sehen. Köln: Halem, S. 144–180.
- Saussure, Ferdinand de; Sechehaye, Albert; Bally, Charles (1967): Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Scholz, Oliver Robert (2004): Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Searle, John R. (1987): Intentionalität. Eine Abhandlung zur Philosophie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wiesing, Lambert (2005a): Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wiesing, Lambert (2005b): Platons Mimesis-Begriff und sein verborgener Kanon. In: Lambert Wiesing: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 125–148.
- Wiesing, Lambert (2005c): Virtuelle Realität: die Angleichung des Bildes an die Imagination. In: Lambert Wiesing: Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 107–123.
- Wiesing, Lambert (2009): Das Mich der Wahrnehmung. Eine Autopsie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wildermuth, Volkart (2013): Brillante Bilder, bunte Blasen. Reifeprüfung für die Hirnscans (Wissenschaft im Brennpunkt). Deutschlandfunk, 25.08.2013. Online verfügbar unter http://www.deutschlandfunk.de/manuskript-brillante-bilder-bunte-blasen.740.de.html?dram:article_id=259037, zuletzt geprüft am 20.05.2014.
- Wittgenstein, Ludwig (1977): Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a.M: Suhrkamp.
- Youtube: Statistiken. Zuschauerzahlen. Hg. v. Youtube. Online verfügbar unter <http://www.youtube.com/yt/press/de/statistics.html>, zuletzt geprüft am 20.05.2014.
- Zeki, Semir (1999): Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain. Oxford: Oxford Univ. Press.