

Hermann Rotermond

## ES GIBT ZU WENIG BILDER

Es ist ein kulturkritischer Gemeinplatz, dass wir von vielen, wenn nicht zu vielen Bildern umgeben sind. Eine „Explosion der Bilder“ habe in den letzten fünfzig Jahren stattgefunden, stellten Anfang des Jahrtausends auch Kunst- und Kulturwissenschaftler fest und versuchen seitdem mit einer neuen Disziplin dieser Bilderflut wenigstens begrifflich Herr zu werden, der Bildwissenschaft. Diese widmet sich weniger den künstlerischen Bildern als den Visualisierungen von Daten in Naturwissenschaften, Technik, Ökonomie, Sozialwissenschaften und überall in unserem medial bebilderten Alltag.

Auch angesichts der digitalen Medienwelt werden Debatten fortgesetzt, die in den letzten hundert Jahren schon die Kunstwissenschaft beschäftigt haben. Immer wieder taucht die Frage auf, ob Menschen über eine Art bildlichen Erkenntnisvermögens verfügen, das selbstständig, ohne sprachliche Unterstützung eine eigene Art der Weltinterpretation ermöglicht. Denken wir also (auch) in Bildern, oder sind Bilder immer nur Interpretationen sprachlicher Akte bzw. Vorlagen für Übersetzungen in das Medium der Sprache?

Eine zweite Frage ist, ob die Erosion der Funktionen, die Bilder im Abendland einstmals hatten, und die mit der Photographie, dem Film, dem Fernsehen markante Fortschritte gemacht hat, in den digitalen Medien ihren Endpunkt findet. Sind zeitgenössische künstlerische Bilder in der digitalen Medienwelt überhaupt noch möglich, und welche Funktion hätten sie noch?

Dieser Beitrag soll einige Bausteine zur Reflexion solcher Fragen beitragen, ohne jedoch definitive Antworten anzubieten.

### **Bilder**

Das Schicksal der Bilder in der digitalen Welt stellt ihre Interpreten vor neue Anforderungen. Der Streit um den repräsentativen Charakter von Bildern, der vor über einhundert Jahren ausbrach, ist kaum entschieden, schon gibt es das nächste größere Problem zu bewältigen. Seit der Auflösung des Konsenses in der Frage, ob die Realität von Gemälden repräsentiert wird – und wenn nicht als Abbild der Realität, dann doch als Repräsentation historisch gültiger sozialer Symbolwelten – gab es in atemberaubender Geschwindigkeit Paradigmawechsel. Die Autonomie der Mittel, zunächst der Farbe, dann anderer Objekt-Eigenschaften von Bildern ermöglichte nicht nur die abstrakte Malerei, sondern

letztlich das Bild ohne Bild und konsequenterweise die Galerie ohne Bilder. Dann verschob sich der Fokus von den Bildobjekten zu den Betrachtern – zunächst in ihrer Eigenschaft als Betrachter, dann in ihren körperlichen Eigenschaften unabhängig vom Einsatz ihres Sehvermögens. Einer der Gegenstände der künstlerischen Auseinandersetzung in der Fluxus-Ära war das Publikum in räumlicher Ko-Präsenz mit einer Aktion. Teilnehmende und interagierende Akteure füllten und füllen auch die Räume von Medienkunst-Veranstaltungen.

Digital erzeugte Bilder gehören inzwischen zu unserem Alltag. Der größte Teil dieser Bilder hat keine künstlerische Absicht, sondern besorgt die Visualisierung von wissenschaftlich erhobenen und aufbereiteten Daten. Die Entwicklung der Arbeitslosigkeit, die zunehmende Kluft zwischen Arm und Reich oder angebliche Gasbrücken zwischen Galaxien: für all diese Hypothesen oder datengestützten Behauptungen gibt es Bilder. Diese Bilder helfen uns, ein Weltbild zu konstruieren. Diese Weltbilder entstehen individuell und unausweichlich im Kontext und im Kontakt mit den jeweils aktuellen, genutzten oder erduldeten Medien.

Was auch immer digitale Bilder darstellen, immer sind Daten und Algorithmen ihre Veranlassung. Während zeitweilig die Vorstellung herrschte, gemalte oder gezeichnete Bilder seien Spiegel der Natur, hätten also einen frontalen Kontakt zur Umwelt, in der sie entstanden sind, werden die Displays, auf denen digitale Bilder erscheinen, quasi von hinten gefüttert, durch Daten unklarer Herkunft und mithilfe schwer nachvollziehbarer Verarbeitungsvorgänge.

Ein Bild, beispielsweise ein Madonnenbild von Raffael, das auf einen Smartphone-Display erscheint, ist immer noch ein Bild, aber es hat gegenüber dem Original viele seiner Dimensionen verloren: Die räumliche Dimension, also das Angebot der Ko-Präsenz von Bild und Betrachter in einem Raum, die metrische, also seine physischen Maße, die materiale, vom Bildträger über die verwendete Ölfarbe, die Pinselspuren bis zum Rahmen, den Farbraum und die Farbdetails, von denen durch die Übersetzung von Körperfarben in RGB-Farben und die willkürliche Filterung der Digitalisierungs-Software und des Display-Systems buchstäblich keine Spur übrig geblieben ist, die haptische Dimension – usw.

Ist die Visualisierung der Daten, die irgendwie in ein Smartphone geraten sind, dennoch ein Bild von Raffael? Streng genommen – darauf wies der Medienhistoriker Claus Pias einmal hin – gibt es kein digitales Bild, sondern nur beliebige analoge Darstellungen von immateriellen Daten mit mehr oder weniger geeigneten Techniken und Verfahren.<sup>1</sup> Aber selbst diese Darstellungen erzeugen bei uns zumindest die Illusion von Bildern, und verantwortlich dafür sind weniger die

---

<sup>1</sup> Pias, Claus: Das digitale Bild gibt es nicht - Über das (Nicht-)Wissen der Bilder und die informatische Illusion. In: zeitenblicke 2 (2003), Nr. 1 [08.05.2003], URL: <<http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/01/pias/index.html>> (09.11.2013)

Daten als wir selbst.

Das menschliche Gehirn erzeugt mithilfe der Verarbeitung von Sinneseindrücken und unter Zuhilfenahme des eigenen Gedächtnisses erst die Wahrnehmungen, die für uns „Bilder“ sind. Mit diesen „inneren Bildern“ haben sich Philosophen und Psychologen seit jeher beschäftigt. Für Platon ist ein solches inneres Bild quasi ein Wachsabdruck von Erscheinungen der Außenwelt. Für andere Philosophen sind die inneren Bilder Spiegel solcher Erscheinungen. Für Ludwig Wittgenstein sind sie insofern Abbilder wirklicher Tatsachen, als sie sich logisch zu einem Modell dieser Tatsachen zusammensetzen lassen. Für spätere Psychologen und Semiotiker ist das innere Bild kein Abbild mehr, sondern eine Konstruktion, ein Modell, das immer eine individuelle und situationsbedingte Interpretation eines Reizes darstellt.

Wie auch immer wir uns hier entscheiden, es ist offenkundig, dass das „innere“ Bild und der Bildgegenstand nicht identisch sind und nicht einmal irgendeine wissenschaftliche beschreibbare Eigenschaft miteinander teilen. Neurobiologen wissen noch zu wenig über die Vorgänge im Gehirn, um uns genauen Aufschluss über das Zustandekommen von bildlichen Vorstellungen geben zu können. Was die anerkanntermaßen in der Außenwelt vorhandenen Gegenstände und innere Bilder in einer sehr unklaren Weise miteinander verbindet, ist das, was im Begriff oder Konstrukt der Ähnlichkeit ausgedrückt ist. Das Fundament des Ähnlichkeits-Konstrukts ist das Wiedererkennen. Die freudige Erkenntnis, eine gezeichnete Kerze als Kerze zu erkennen, können nur die haben, die schon einmal eine Zeichnung und eine Kerze gesehen haben. Wer noch keine Kerze gesehen hat, kann eine Ähnlichkeitsbeziehung nicht aufbauen und ist vermutlich nicht einmal imstande, das bildliche Objekt einigermaßen präzise zu beschreiben.

Es sind daher ohne weiteres Bilder vorstellbar, die keine korrespondierende Reaktion bei den Betrachtern auslösen, also kein inneres Bild erzeugen. Diese Unterscheidung des Erkennens und Anerkennens eines Bildes, die mit dem Anstoßen von Verarbeitungsprozessen menschlicher Sinnesdaten verbunden ist, erinnert an die von Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* vielfach variierte Formel, dass die Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung zugleich die Bedingungen der Gegenstände der Erfahrung seien.

Bilder der Erfahrung entstehen dabei keineswegs nur auf dem Wege der Verarbeitung visueller Sinnesdaten. Lukrez schreibt in seinem Traktat über die Natur:

„Sobald wir im Dunkel eine Figur mit der Hand betasten, so ist sie dieselbe, die wir auch bei Tag und bei strahlendem Licht sehen. So muß wohl Tast- und Gesichtsempfindung auf ähnlichen Gründen beruhen. Wenn wir nun also bei

Nacht mit der Hand ein Viereck abtasten und wir es als solches fühlen, was kann denn da anders bei Tage in viereckiger Form uns erscheinen als sein Abbild? In den Bildern liegt anscheinend die Ursache dafür, weswegen etwas gesehen werden kann, und ohne diese kann nichts gesehen werden.“<sup>2</sup>

Jegliche sinnliche Kontakte mit Gegenständen tragen zur Konstruktion innerer Bilder bei. Ihre visuellen Aspekte bilden nach Lukrez dann die Abbilder dieser inneren Bilder. Der abschließende Gedanke ist radikal: Sind die inneren Bilder nicht vorhanden, so bleibt die Welt unsichtbar. Lukrez an dieser Stelle erkenntnistheoretischen Relativismus vorzuwerfen, übersieht seine Leistung als Beobachter des Wahrnehmungsprozesses. Er bestreitet ja nicht das Vorhandensein einer Figur, sondern weist darauf hin, dass Wahrnehmung erst der Abschluss eines Prozesses ist, der mit Irritationen unserer Sinne durch die Außenwelt beginnt.

Die menschliche Wahrnehmung setzt sich demnach multimodal zusammen. Der Gesichtssinn hilft uns, die haptischen Eigenschaften von Gegenständen zu erkennen, und umgekehrt der Tastsinn, visuelle Merkmale zu erkennen oder zu bestätigen.

Unser Erkenntnisvermögen, das Kant im Begriff Erfahrung zusammenfasst, arbeitet dabei ebenso multimodal. Bildliche, akustische, haptische, olfaktorische und sprachliche Erinnerungen bilden einen Erfahrungskomplex, der von uns willkürlich nicht getrennt werden kann. Hinzu kommt etwas, worauf schon früher die Psychologie und neuerdings die neurowissenschaftliche Forschung vehement verweist. Unsere Erfahrungen sind von unseren Emotionen abhängig, und zwar sowohl das aktuelle Erleben als auch der Recall eines Erlebnisses aus dem Gedächtnis. Erinnerungen werden nicht wertfrei gespeichert, sondern spontan in Wertkategorien sortiert. Furcht (vor allem diese) und Freude sind die Agenten der Erinnerung. Da ein großer Teil der menschlichen Wahrnehmung von den unbewussten Erinnerungen und Erfahrungen geprägt und gesteuert wird, lässt sich im Einklang mit den Neurowissenschaften ohne weiteres sagen: Es fällt den meisten Menschen erfahrungsgemäß leicht, bestimmte Gegenstände, Tiere, Menschen in bildlichen Darstellungen zu erkennen, die nur wenige charakteristische Merkmale aufweisen. Zu viele Details stören sogar das zilsichere Unterscheiden und Wiedererkennen, das wissen nicht nur Karikaturisten, sondern auch Zeichner und Illustratoren aus der Botanik und der Zoologie.

Es haben sich daher bildliche Konventionen ausgebildet, die vielfach gar nicht als solche erkannt werden, wenn eine einzelne Illustration, ein Portrait oder ähnliches betrachtet wird. Diese Konventionen sind kulturell bestimmt, was sich manchmal erst beim Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen schockartig offenbart. Ein schönes Beispiel dafür bildet die Reaktion von Chinesen, die in

---

<sup>2</sup> Lucretius Carus: De Rerum Natura IV. Eigene Übersetzung.

einer englischen Handelsmission um das Jahr 1800 zum ersten Mal europäische Portrait-Gemälde sahen. Sie wird von August Wilhelm Schlegel so kommentiert:

„Die Frage der Chinesen beim Anblick engländischer Bildnisse, ob die Personen wirklich so fleckig wären, als sie durch Licht und Schatten erschienen, kann uns darauf aufmerksam machen, dass Gemälde nicht eigentlich täuschen, dass Einsicht und Gewöhnung dazugehört, um die Wahrheit des Scheins in ihnen zu finden.“<sup>3</sup> Umgekehrt hatten und haben auch wir Europäer Probleme mit der traditionellen chinesischen Portrait-Malerei und ihren Stil-Konventionen.

Ein Bild, so ergibt der kleine Seitenblick auf die Natur menschlicher Wahrnehmungen, ist das Ergebnis einer Korrespondenz, einer strukturellen Kopplung menschlicher Wahrnehmungs- und Erinnerungskonstruktionen an äußere Reize, die von künstlerischen Objekten ausgelöst werden. Diese Reize können in Kenntnis der kulturellen Muster menschlicher Wahrnehmungsweisen systematisch organisiert werden, wobei es prinzipiell belanglos ist, ob Künstler das organisieren oder Maschinen. Ob Bilder als künstlerische Objekte klassifiziert werden, wird stark beeinflusst durch die kulturelle Erfahrung und vorhandene Konventionen.

In der Kunstgeschichte hat sich eine Erzähltradition ausgebildet, in der die Emanzipation der Farbe, der Formen und der Materialien vom Gegenstand als Entwicklungsprozess der Moderne in der Malerei geschildert wird. In dieser Erzähltradition erscheint die allmähliche Verschiebung des dominierenden malerischen Gegenstandsbereich von der gegenständlichen zur abstrakten Malerei als fast zwangsläufig. Dass es Gemälde geben könnte, die einzig um ihrer Sichtbarkeit willen hervorgebracht werden, nicht wegen eines Bildgegenstandes, vermutet schon 1887 der deutsche Philosoph Konrad Fiedler. Statt um ein Bild der Realität, so könnte plakativ behauptet werden, geht es in der Kunst seitdem um die Realität des Bildes.

Allerdings konzentriert sich die Sicht von Künstlern bei der Herstellung eines Gemäldes nicht erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts, also mit der abstrakten Malerei, zunächst auf materiellen Bedingungen der Farbe (Bemalstoff usw.) und dann erst auf den Gegenstand. Seit Leonardo seinen Schwammwurf an die Mauer beschrieb, ist diese Sicht kanonisch. Für Kunstbetrachter verlief der Weg im wesentlichen umgekehrt, also vom Gegenstand zum Malen bzw. zum Gemälde. Kunstbetrachter abstrahieren spontan vom Vorgang des Malens und der Materialauswahl und sind im eher vom Inhalt bzw. Gegenstand des Gemäldes fasziniert.

Die Herstellung eines perfekten Bildgegenstandes ist jedoch schon für Leonardo

<sup>3</sup> Schlegel, August Wilhelm: Die Kunstlehre (1801)

da Vinci eher ein nicht-wesentlicher Nebeneffekt der Malerei. Dies gilt nicht anders für Wassily Kandinsky, der 1910 eines der ersten abstrakte Gemälde erzeugt und 1938 den Gegenstand nicht zu den unumgänglichen malerischen Mitteln zählt.<sup>4</sup>

Kandinsky nennt zunächst die gegenstandslose Kunst nicht abstrakt, sondern absolut. Später übernimmt er den von Theo van Doesburg 1930 eingeführten Begriff der konkreten Kunst. In der Differenz der Begriffe abstrakt und konkret spiegeln sich die unterschiedlichen Perspektiven von Künstlern und Rezipienten.

## Digitale Welt

Unter den Stichwörtern, mit denen der Wandel zur digitalen Medienwelt beschrieben wird, sind mit Gewissheit die schnelle Verfügbarkeit von Nachrichten und die Beschleunigung ihrer Verbreitung, die absolute und nicht nachprüf-bare Manipulierbarkeit der Daten, die prinzipielle Reproduktionsfähigkeit aller Daten ohne Qualitätsverlust sowie die Ununterscheidbarkeit einer digitalen Kopie von seiner digitalen Vorlage.

Im Zusammenhang mit der prinzipiellen Manipulierbarkeit von Daten gibt es eine interessante Kontroverse. Es geht um die Photographie, und die Kontrahenten heißen Roland Barthes und Vilém Flusser. Roland Barthes bewertet in seinem für die Kunstwissenschaft kanonischen Text *Die helle Kammer* das Fälschungspotential der technischen Bilder als zu vernachlässigende Größe.

„Es heißt oft, die Maler hätten die PHOTOGRAPHIE erfunden (in dem sie den Ausschnitt, die Zentralperspektive Albertis und die Optik der camera obscura auf sie Übertrugen). Ich hingegen sage: Nein, es waren die Chemiker. Denn der Sinngehalt des ‚Es-ist-so-gewesen‘ ist erst von dem Tage an möglich geworden, da eine wissenschaftliche Gegebenheit, die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen, es erlaubte, die von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten.“<sup>5</sup>

Photos seien also Botschaften ohne Codes. Der apparativ gesteuerte, mechanische Abbildungsvorgang ergibt photographische Resultate, die das perfekte Analogon der Wirklichkeit bilden, sich also nicht in Wesensmerkmalen von der Wirklichkeit unterscheiden. Die photographische Botschaft ohne Code ist die Wirklichkeit selbst, und diese ist der Informationsgehalt der Photographie. Diese Haltung liegt auf der Linie des Photo-Pioniers Francis Talbot, der um 1844 die Kamera als ‚Pencil of Nature‘ bezeichnete.

---

<sup>4</sup> Kandinsky, Wassily: ‚L’Art Concret‘. In: *XXe Siècle*, Nr. 1 (1938).

<sup>5</sup> Barthes, Roland. *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 90.

Von dieser Position weicht Vilém Flusser stark ab. Photographien sind für ihn ganz wesentlich zunächst Produkte technischer Verfahren der Optik, der Physik, der Chemie, der Elektronik und der Quantenmechanik. Sie stellen somit Momentaufnahmen von Begriffen und Theorien dar, keine objektiven Bilder der Wirklichkeit. Die Photos können als Selbstreferenzen der technischen Apparate und Prozesse verstanden werden, die zu ihrer Herstellung verwendet wurden. In den bildlichen Resultaten sind die Herstellungsprozesse spurlos verschwunden. Wir sollten daher mit technischen Bildern nicht so umgehen wie mit traditionellen Bildern, die und deren Spuren wir zu lesen gelernt haben.

„Sieht man sich die technischen Bilder näher an, so erweist sich, daß sie überhaupt keine Bilder sind, sondern Symptome von chemischen oder elektronischen Prozessen. Eine Fotografie zeigt einem Chemiker an, welche Reaktionen spezifische Photonen in spezifischen Molekülen von Silberverbindungen ausgelöst haben. Ein Fernsehbild zeigt einem Physiker an, welche Bahnen spezifische Elektronen in einer Röhre durchlaufen haben. So ‚gelesen‘, sind die technischen Bilder objektive Abbilder von Vorgängen im Punkteuniversum. Sie machen diese Vorgänge ersichtlich, so wie in einer Wilsonkammer die Spur des Partikels ersichtlich gemacht wird. ... man wird nur der Partikel ansichtig, wenn man spezifische Vorrichtungen (Medien), wie empfindliche Flächen, Kathodenröhren oder Wilsonkammern, verwendet, womit sich als Schwierigkeit die Frage ergibt, ob diese Vorrichtungen das Phänomen nicht beeinflussen, das sie ersichtlich machen.“<sup>6</sup>

Photographische Bilder – ganz gleich, ob analog oder digital – sind für Flusser demnach keine Abbilder der Wirklichkeit, sondern Angebote zur vorsichtigen Analyse und Interpretation, aus denen „ihr Programm“ herauszulesen wäre.

Denn selbst bzw. gerade auch die Repräsentation (von Wirklichkeit) ist eine Folge dieses Programms, d. h. theoretischer Effekt bzw. ein Effekt theoretischer, selbst apparate-immanenter Begriffe. Dementsprechend lassen sich, Flusser folgend, technische Bilder als „informative Texte“ lesen. Mit ihnen ist nicht die Absicht verbunden, die Welt darzustellen, sondern die Bedeutung der Welt zu verändern. Diese Absicht richtet sich also auf eine symbolische Ebene.

In der aktuellen Diskussion über Bilder in der digitalen Welt gibt es zwei Positionen: Die eine sieht beim Übergang von der analogen zur digitalen Photographie einen Bruch zwischen Wirklichkeitsabbildung und digitaler Manipulation. Die andere folgt Flusser und lenkt den Blick grundsätzlich auf die technischen Prozesse der Bildproduktion und ihre Zutat zur Wirkung. Bilder stellen in dieser Sicht eine Zeichen-Oberfläche dar, deren Interpretation in bestimmten kulturellen Kontexten bestimmte Wirkungen auslösen.

---

<sup>6</sup> Flusser, Vilém. *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen 1990, S. 41.

Die Kontroverse über das Wesen digitaler Bilder stellt nicht nur den Abbildcharakter von Bildern noch einmal und quasi endgültig infrage, sondern auch den Kunst-Charakter von digital erzeugten oder bearbeiteten Bildern.

Ein anderer Medientheoretiker, Friedrich Kittler, weist schon 1988 auf das Missverständnis hin, das in der Annahme bestehe, „Schönheit aus Laser-Kanonen oder Sound-Samplers sei immer noch Kunst, wie Europa sie seit griechisch-römischen Tagen kennt und feiert“. Was in den Schaltkreisen von Computern abläuft, sei keine Kunst, „sondern ihr Ende in einer Datenverarbeitung, die von den Menschen Abschied nimmt“. Gleichzeitig warnt Kittler jedoch vor einer Umkehrung des Gedankens. Wenn die Technik der Datenverarbeitung keine Kunst ist, so heißt das umgekehrt nicht, dass die Künste, auch die historischen, keine Techniken gewesen seien.<sup>7</sup>

Welche Rolle spielt die Kunst dann in der digitalen Welt? Kunst ist ja nicht einfach das Handgemachte, das sich dem Zugriff der Technik entzieht. Die beiden griechischen Begriffe τέχνη und λόγος zusammen ergeben erst den klassischen Begriff der Kunst. Es geht dabei um die Paarung der Handfertigkeit, die jeder Technik zugrunde liegt, mit dem Gebrauch des Verstandes oder einer planvollen Absicht. Wenn Menschen diese beiden Elemente selbst kombinieren und nicht an Maschinen auslagern, sind sie imstande, Kunst zu produzieren. Die mediale Umgebung und die bei der Verfertigung von Kunst verwendeten Techniken spielen für die Erfüllung dieser Bedingung keine Rolle.

Die Erkundung des Computers durch Künstler nimmt seit Beginn der 1950er Jahre zum Teil merkwürdige Wege, die zum Teil schon wieder vergraben sind. Was Zeitgenossen kurzzeitig irritierte und ihnen als künstlerische Grenzüberschreitung galt, ist heute, kalthertzig beurteilt, oft nicht mehr interessant. Das gilt ebenso für frühere Provokationen der Pop Art und anderer Bewegungen, die zum Teil in den Mainstream industrieller Werbeästhetik aufgegangen sind.

Hier wird eine Besonderheit der Globalisierung deutlich, die Marshall McLuhan schon 1962 mit seiner Formel des ‚global village‘ andeutet: Die elektronischen Verbreitungskanäle erzeugen zum ersten Mal in der Weltgeschichte Bilder ohne Kontext, außer dem Kontext der Medien, durch die sie ausgespielt und angezeigt werden.<sup>8</sup> Die Korrespondenzen (strukturellen Kopplungen), die diese vorbeiziehenden Bilder bei ihren Rezipienten erzeugen, tragen zur Konstruktion von Weltbildern bei, die kaum noch Bezüge zur gegenständlichen Welt aufweisen.

Bilder ohne Referenz und Bilder ohne Kontext sind Elemente der

---

<sup>7</sup> Kittler, Friedrich. *Fiktion und Simulation*. In: *Ars Electronica* (Hrsg.): *Philosophien der neuen Technologie*. Berlin: Merve Verlag, 1989, S. 57.

<sup>8</sup> McLuhan, Marshall. *Gutenberg Galaxis* (original 1962). Bonn u. a.: Addison-Wesley, 1995.

Veränderungen, die das Schicksal der Bilder in den aktuellen Medienumgebungen beeinflussen. Es kommt hinzu, dass die technischen Medien nicht nur alle Bilder reproduzierbar machen und ihnen die Aura der Originalität nehmen, über die Walter Benjamin schrieb, sondern dass sie die immergleichen Bilder in immer höherer Frequenz zugänglich machen und verteilen. Wir können der Flut dieser immergleichen Bilder nicht ausweichen. Was sind ihre Effekte?

Marketingexperten behaupten, Europäer hätten täglich etwa 6.000 Werbekontakte. Am nächsten Tag können sich die Menschen durchschnittlich an drei dieser Kontakte erinnern. Der Rest, also fast alle Werbebotschaften, fallen dem Vergessen anheim. Tatsächlich werden die meisten bereits während des Kontakts, also sozusagen in Echtzeit, gefiltert. Eine Informationsüberlastung – dieser Begriff geistert durch die Kulturkritik – findet physiologisch nicht statt, das menschliche Gehirn begrenzt automatisch die Anzahl der wahrgenommenen Signale und Botschaften. Informationsüberlastung ist letztlich nur ein statistischer Begriff der Medienforschung, der das prozentuale Gewicht der herausgefilterten Wahrnehmungsangebote misst. Dies sind alle Angebote, die für die aktuelle Lebenssituation des jeweiligen Individuums nicht bedeutsam sind, also keine unmittelbare Reaktion erfordern, keine Furcht oder andere spontane Erregungen auslösen oder ganz einfach unvertraut sind (weshalb wir uns unbewusst entscheiden, uns mit ihnen nicht auseinanderzusetzen – weil das zu anstrengend und zu unbehaglich wäre). Keineswegs müssen Menschen vor der Informations- und Bilderflut geschützt werden, weil sie oder etwa ihr Gehirn sonst Schaden litten. Dies gilt zumindest für Erwachsene, bei denen stabile Erfahrungskontexte ausgebildet sind.

Das Problem, das Bilder bereiten, ist nicht die Überlastung, sondern die Einformigkeit des Bilderstroms. Die Standardisierung der Werbebotschaften in ihrer zielgruppengenauen und durch Wirkungsforschung einschließlich neuro-psychologischer Erkenntnisse optimierten Gestaltung löst keine Reaktionen außer einer unbewussten automatischen Registrierung oder Löschung aus. Der automatisierten Wahrnehmung folgt das automatisierte Kaufverhalten und die automatisierte Kontaktpflege. Es gibt in den standardisierten Bilderströmen zuwenig Bilder, die eine Irritation auslösen. Solche Irritationen sind zunächst mit unangenehmen Empfindungen verknüpft, die wir tunlichst vermeiden möchten. Jedoch bahnt sich bei wiederholten Kontakte mit unbekanntem und ungewohnten Objekten ein Interesse an, löst einen Antrieb zur Erkundung aus und erzeugt somit neue, kulturell nicht-standardisierte Korrespondenzen im individuellen Bildgedächtnis.

Unsere neurobiologischen Programme scheinen allerdings auf eine Standardisierung hin angelegt zu sein. Menschen wollen den permanenten Alarmzustand vermeiden, auch um ihren Gehirnen die Gelegenheit zu geben, ihre internen Programme reibungslos ausführen zu können – was für uns völlig

unbewusst verläuft. Die fünf Sinne versorgen das Gehirn in jeder Sekunde mit rund 11 Millionen Bits Daten, bewusst verarbeitet werden davon aber nur 40 bis 50 Bits. Nur „starke“ Wahrnehmungsangebote schaffen es, in diesen winzigen bewussten Anteil überhaupt aufgenommen zu werden. Die emotionale Irritation muss zwingend dazu die Initialzündung geben.<sup>9</sup> Dies ist immer auch die Aufgabe der Kunst gewesen. Das „Wohlgefallen“, wie Kant die emotionale Registratur nennt, das vom Schönen ausgelöst wird, ist die Voraussetzung einer kognitiven Auseinandersetzung mit dem menschlichen Plan, der die Hand und die Werkzeuge des Künstlers geführt haben könnte. „Ein Urteil über einen Gegenstand des Wohlgefallens kann ganz uninteressiert, aber doch sehr interessant sein, d. i. es gründet sich auf keinem Interesse, aber es bringt ein Interesse hervor.“<sup>10</sup>

Bilder, die nicht auf erkannte psychologische Wirkungspfade hin konzipiert sind, irritieren unser Wahrnehmungssystem und erweitern daher unsere Möglichkeiten und Fähigkeiten zu Wirklichkeitskonstruktionen, die sich im Alltagsleben bewähren müssen. Nicht-normalisierte Bilder erweitern indirekt unseren Wirklichkeitssinn und vergrößern die Zahl unserer Wahrnehmungs- und Handlungsoptionen. Auch wenn Menschen keine Welt außerhalb der Medien wahrnehmen können, helfen solche irritierenden Bilder dabei, unsere von Medien mitgeschaffene Lebenswelt differenzierter zu sehen und zu interpretieren. In diesem Sinne gibt es heute zuwenig Bilder.

---

<sup>9</sup> Hierzu Roth, Gerhard: Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

<sup>10</sup> Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft (§2). In: Werkausgabe, hg. von Wilhelm Weischedel, Bd. VII, S. 117 (Anm.).