

Hans J. Wulff

Bilder und imaginative Akte. Ein Beitrag zur Theorie ikonischer Zeichen [1]

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 38,2, 1993, S. 185-205.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-46>.

I. Bilder - Verstehen - Verhalten

Georg Schmid hat in einer Untersuchung von U-Bahn-Karten sehr deutlich gemacht [2], daß man die *Nutzung* der Karten als Teil von Orientierungsverhalten ansehen müsse. Das Verhalten des Subjekts bildet so den Funktionsrahmen, in den Karten eingepaßt sein müssen. Karten vom genannten Typ sind gleich in zweierlei Weise auf Verhalten ausgerichtet: Zum einen sind sie *Gegenstand von Interpretationsprozessen*, wobei die Rahmenfunktion "Orientierung" die Interpretation der Karte mit eigenem Verhalten verknüpft; und zum anderen setzen diese Nutzungsformen auch das *Relevanzmuster*, nach dem die Karte auf Wirkliches bezogen werden kann.

Karten vom genannten Typ unterstützen und ermöglichen Verhalten. Wollte man sie beurteilen, müßte man sie danach beurteilen, was sie *leisten* und was sie leisten müßten; man müßte sie also als *effektive Mittel* eines Verhaltens nehmen.

Graphische Darstellungen sind offenbar eingebunden in Interpretationsprozesse, die nicht abgelöst werden können von der *Eigenbefindlichkeit* des interpretierenden Subjekts, womit vor allem Handlungen, Handlungspläne, Probleme und Problemlösestrategien gemeint sein sollen einschließlich allen Wissens, das zur Durchführung von Handlungen und zur Lösung von Problemen genutzt wird. Wenn der Rückbezug auf Gegebenheiten des interpretierenden Subjekts für graphische Darstellungen vom genannten Typ nun aber eine Bedingung bildet, kann man die These radikalisieren und gleich mehrere Ausgangspunkte für eine derartige Untersuchung benennen, in der Darstellungen als Instrumente aufgefaßt sind:

* Von der Karte wird *zurückgeschlossen* auf *Lage- und Zielbestimmungen*, so daß "Wege" im Sinne von Handlungsalternativen entworfen werden können;

* eigenes gezieltes Bewegungsverhalten ist nicht möglich ohne ein "*inneres Bild*" des "Bewegungsraumes", der im Falle der U-Bahn wiederum ein abstraktes Muster von möglichen Bewegungen zwischen Orten ist;

* die U-Bahn-Karte bildet so weniger die Stadt unter einem gewissen Aspekt ab als vielmehr das *Potential möglicher Bewegungen* in der Stadt.

Zwei Momente, die man aus Schmid's Beitrag kondensieren könnte, sind für die folgenden Ausführungen wesentlich:

(1) Ich werde hier das Prinzip von "Darstellung" nicht in dem Sinne zu untersuchen versuchen, daß ein Gegenstand zur Darstellung gelangt und in der Darstellung abgebildet wird, sondern vielmehr Darstellungen als *Gegenstände von Interpretationsprozessen* auffassen, die wiederum Teil von Handlungsprozessen sein können. Darstellungsverhältnisse im ersteren Sinne sind funktional schon auf die Zwecke, die graphische Darstellungen haben sollen, bezogen. (2) Ich werde die Tatsache, daß in der Interpretation ein *inneres Bild* produziert wird, das an Handlungsentwürfe und -vollzüge angeschlossen werden kann, für grundlegend ansehen.

Es gibt kein natürliches Repräsentationsverhältnis, das Bilder mit dem Abgebildeten verbindet. Vielmehr wird ein "*Bild*" (die Bezeichnung soll als Sammelname für alle graphischen Darstellungen stehen) erst in einem Interpretationsprozeß bzw. in einem *imaginativen Akt* (eine Bezeichnung, die Edmund Husserl geprägt hat) mit einem wie auch immer garteten Gegenstand verbunden. Dieser Gegenstand, den ich im folgenden "*Urbild*" [3] nennen werde, ist Teil von umfassenderen Interpretations-, Orientierungs-, Lern- und Handlungsprozessen und auf diese heuristisch und funktional bezogen. Der Gegenstand wird im imaginativen Akt mit Blick auf die umfassenderen Rahmen entworfen, ist also zugleich Element und Produkt von Handeln.

Der Aufbau der Bildtheorie erfolgt hier strikt von den Interpretationsprozessen her. Mehrere andere mögliche Zugänge zur Thematik werden nicht verfolgt:

- * "Visualisierung" als produktive Tätigkeit ist ausgeklammert;

- * Visualisierung als Mittel der Gedankenarbeit, der wissenschaftlichen Analyse und als formale Technik der Modellbildung bleibt unberücksichtigt (vgl. dazu Kaczmarek & Wulff 1986);

- * die Evaluation insbesondere von Graphiken auf formale Charakteristika wie Einfachheit und Vollständigkeit wird ebensowenig angesprochen

- * wie die Beurteilung der ästhetischen Qualitäten von Bildern.

Das folgende sind einige Bemerkungen zu einer Bildtheorie, die vom imaginativen Akt ausgeht, zu einigen formalen Kennzeichnungen, die diesem Akt zukommen sowie einige Überlegungen zu Bildfunktionen und zur kontextuellen Beschreibung von Bildern.

II. Bild - Urbild - Abbild

Für die folgenden Überlegungen grundlegend ist also die Annahme, daß man das Bildproblem von der grundsätzlichen Gegenüberstellung von Urbild und Abbild aus konstituieren kann. Hier steht das "Bild" als erste Bezugsgröße der Analyse im Vordergrund. *In nuce* lautet die Ausgangsannahme: Einem Gegenstand *Bildcharakter* zuzuschreiben bedeutet, eine *Konstellation von Abbild und Urbild* zu unterstellen. Es gehört also zu der vorgeschlagenen These, nicht das Urbild als Primum des Bildverhältnisses anzunehmen, sondern vielmehr *das Urbild als eine Implikation* anzunehmen, die notwendig gegeben ist oder abgeleitet werden muß, wenn einem Gegenstand Bildcharakter zugeschrieben wird [4]. *Das Primum des Bildverhältnisses ist also der Akt der Zuschreibung von "Bildlichkeit" zu einem Gegenstand. Die Interpretation eines Gegenstandes oder Ereignisses als "Bild" konstituiert das Bildverhältnis und nicht der vom Urbild zum Abbild fortschreitende Abbildungsprozeß.*

Das Gemälde ist nur Bild für ein bildkonstituierendes Bewußtsein, das nämlich einem primären und wahrnehmungsmäßig ihm erscheinenden Objekt durch seine [...] imaginative Apperzeption

erst die "*Geltung*" oder "*Bedeutung*" eines Bildes verleiht (Husserl 1968, 423),

heißt es bei Husserl. Das ist die Grundannahme: Ein *imaginativer Akt* konstituiert das Bild-Verhältnis.

III. Fundamente

Die Geschichte der Bildformen zeigt, daß das Verhältnis von Urbild und Abbild auf ein jeweiliges *Fundament* gründet, das erst die ikonische Relation der beiden Relata konstituiert. Die Fundamente, die in den verschiedenen Bildarten das Bildverhältnis konstituieren, sind von sehr unterschiedlicher Natur und können auf keinen Fall auf Prinzipien der geometrischen Invarianz oder der angebbaren geometrischen Projektion zurückgeführt werden [5].

- * Es kann sich um ein Konzept der Relevanz handeln wie in der mittelalterlichen bildenden Kunst, in der das wichtige Element einer abgebildeten Szene durch die relative Größe in der Abbildung angezeigt wurde.

- * Das Raumkonzept kann perspektivisch sein [6] wie bei uns, oder der Raum kann durch Oben/unten-Anordnung repräsentiert sein, oder - wie in der antiken Kartographie - es kann eine Distanz zwischen zwei Orten nicht als Entfernungsmaß, sondern als ein Maß des Aufwands, die Distanz zwischen diesen Orten zu überwinden, verstanden sein [7].

- * Usw.

Ein Bild *instantiiert immer auch das Fundament* [8], das es als Bild erst konstituiert [9]. Bilder können von ihren Fundamenten nicht abgelöst werden. Werden sie auf ein anderes Fundament gestellt, unter einer von der ursprünglichen abweichenden Interpretationsanweisung aufgefaßt, verlieren sie ihren jeweiligen Repräsentationscharakter und müssen in ein neues Abbild-Urbild-Verhältnis gefaßt werden. Eine Karte, deren Maß der Tagesmarsch ist, ist unter der Vorgabe des Entfernungsmaßes nicht lesbar. Vielmehr muß sie in das andere Fundierungsverhältnis *übersetzt* werden (was unter Umständen unmöglich ist).

Das Fundament der Urbild-Abbild-Zuordnung ist so in einem doppelten Sinne als Fundament zu nehmen: zum einen als eine *Abbildungsvorschrift*, die sagt, wie einem Urbild ein Abbild zuzuordnen sei; zum

anderen als eine *Lektüeranweisung*, die sagt, wie aus einem Abbild ein Urbild zu gewinnen ist.

Ein Bild, das der Repräsentationsvorschrift der perspektivischen Fluchtlinien folgt, produziert nicht nur ein zugeordnetes "Urbild" (das real sein kann oder auch nicht), sondern immer auch das fundierende Modell, das die Zuordnung von Urbild und Abbild erst konstituiert. Weil eine Repräsentationsvorschrift auch als Lektüeranweisung in Kraft ist, ist blankes Bildverstehen ein mindest zweistufiger Prozeß: (1) *unter der Hypothese, daß ein besonderes Repräsentationsmodell* für das jeweils vorliegende Urbild-Abbild-Verhältnis *in Geltung* [10] ist, läßt (2) das Bild die *Schlußfolgerung* auf ein Urbild zu.

Diesem folgend, ist das Urbild-Abbild-Verhältnis *kein natürliches*, sondern ein *konventionelles* Verhältnis [11]. Das Urbild ist in der Lektüre vom Abbild impliziert. Diese These impliziert nicht nur die Konventionalität des Bildverhältnisses, sondern auch die *Lernbarkeit* und *Vermittelbarkeit* der Regeln der visuellen Repräsentation. In diesem Sinne spricht Max W. Wartofsky vom visuellen Verstehen ("visual understanding"):

What I shall mean here by visual understanding is a familiarity with and a knowledge of canons of visual representation (1972: 180).

Ohne die Kenntnis der Repräsentationsmodalitäten kann ein visuell Gegebenes nicht "als Bild" entziffert werden. Ändern sich Repräsentationsvorschriften, entstehen dem visuellen Verstehen Probleme. Die Geschichte der Bildenden Kunst ist voller Belege für diese Annahme. Zwei Beispiele: Bei Cézanne wird mit mehreren Perspektivpunkten gearbeitet (das gleiche Gesicht *en face* und *en profil*) [12]; mit der Phasenfotografie werden die Zeitkonventionen des Bildes moduliert, was von Kubisten und Futuristen aufgenommen worden ist. Usw.

IV. Ähnlichkeit oder Repräsentation

In der semiotischen Literatur wird das "ikonische Zeichen" häufig als ein Zeichen dargestellt, das dem bezeichneten Objekt *ähnlich* sei. Selbst wenn man eine "sanfte" Kritik dieses Postulats formulieren will, ist dagegen natürlich einzuwenden, daß "Ähn-

lichkeit" allein keine Zeichenrelation konstituieren kann:

Similarity itself, whether isomorphism or homomorphism between two objects, does not make one of them the iconic sign of the other (Pelc 1986, S. 10).

Oder, wie Husserl es ausdrückt:

Die Ähnlichkeit zwischen zwei Gegenständen, und sei sie auch noch so groß, macht den einen noch nicht zum Bilde des anderen (Husserl 1968, 422).

Der Akt der Zeichenverarbeitung muß hinzutreten, um aus der Ähnlichkeit auf eine Bildbeziehung übergehen zu können oder um aus dem einen Gegenstande auf Grund einer Ähnlichkeitsbeziehung auf einen anderen zu schließen. Im *Akt der Zuweisung der Bildhaftigkeit* wird der zweite Gegenstand als "gemeinter" charakterisiert und unter Umständen erst hervorgebracht. Husserl fährt fort:

Erst durch die Fähigkeit eines vorstellenden Ich, sich des Ähnlichen als Bildrepräsentanten zu bedienen, bloß das eine anschaulich gegeben zu haben und statt seiner doch das andere zu meinen, wird das Bild überhaupt zum Bilde (1968, 422; Hervorhebung im Original).

"Ähnlichkeit" ist nicht nur ein Mittel, mit dem eine Bildbeziehung begründet werden kann, sondern ist darüber hinaus in hohem Maße abhängig von den Bezugsgrößen des Zeichenbenutzers, von seinem Wissen, von seiner (ikonischen) Praxis. Was für den Statiker ein leicht imaginierbares "Bild" eines Gebäudes oder Gebäudeteils ist, ist für den Nicht-Eingeweihten nicht lesbar und nur unter großem Aufwand übersetzbar in ein begehbares inneres Bild des Gemeinten.

Selbst dieser Einwand gesteht aber zu, daß das Bild-Zeichen durch die Ähnlichkeitsbeziehung *motiviert* sei. Hier soll dagegen die starke Gegenthese vertreten werden, daß die "Ähnlichkeit" eine Konsequenz der Unterstellung eines Repräsentationsmodells ist, daß man es also höchstens mit einer Art "abgeleiteter Motivation" zu tun hat, nicht aber mit einer quasi-natürlichen Zeichensorte. "Ähnlichkeit" wird im imaginativen Akt aufgesucht [13], um im Bildver-

hältnis genutzt zu werden; sie selbst kann das Bildverhältnis nicht verursachen. Es geht hier also darum, die *Kodifiziertheit*, die *Konstruiertheit* und die *Konventionalität* des Bildverhältnisses herauszustellen [14].

Bildkonventionen werden als Schlußregeln genommen, die Abbild und Urbild miteinander verbinden. Oder, wie Panofsky zur Perspektive schrieb: Es handelt sich um eine *Konstruktion* (Panofsky 1974, 108). Und man möchte ergänzen: Perspektivität ist nur ein möglicher Gesichtspunkt, der ein Abbild als *Repräsentation* eines Urbildes bzw. einer Szene fundieren kann, der möglichen anderen Gesichtspunkten gegenübersteht. Diese Überlegung scheint für die Beschreibung der Leistung der *Bildfundamente* generalisierbar zu sein. Es dürfte deutlich sein, daß das Fundament als ein Gesichtspunkt aufzufassen ist, durch den gewisse Eigenschaften des Urbildes in einem Abbild repräsentiert werden [15]. Dieser Gesichtspunkt ist wie ein Filter, der die abstraktive Grundlage der Urbild-Abbild-Relation bildet. Das Abbild ist im Verhältnis zum Urbild immer *abstraktiv*, es ist *prägnant* und gewisse Einzelzüge sind durch ein Kriterium von *Relevanz* auf das Urbild hin orientiert [16].

Wollte man das Bild gegenüber möglichen Wirklichkeiten bestimmen, könnte man seine Eigenschaften als *Modell* hervorheben. Das Modell ist gegenüber dem Original durch Momente der Verkürzung, der abstrakten Gestalt, der Typizität ausgezeichnet. Modelle rechnen zu den Repräsentationen. Nimmt man die oben postulierte These, daß vom Abbild auf das Urbild geschlossen werde, ernst, dann muß man gewisse Eigenschaften von Bildern als Hilfen und als Stützen für den Schluß auf das Urbild ansehen. Regelmäßige Bauformen von Bildern sind *Konventionalisierungen* des Abbild-Urbild-Schlusses und sichern die Intersubjektivität der bildlichen Darstellung. Der Modellcharakter insbesondere von Strukturbildern ist zudem die Voraussetzung dafür, daß die Benutzung von graphischen Darstellungen selbst wieder Teil der Modellentwicklung ist.

Es ist für die Bilder wesentlich und scheidet sie von den Symbolen, daß zwischen Urbild und Abbild eine *essentielle Motivation* wirkt. Die Motivation ist hier als Zuordnungsvorschrift verstanden, die den Rückschluß vom Abbild auf das Urbild möglich macht. Die Motivation folgt also dem Interpretationsprozeß,

nicht der Abbildung. Und: Die Motivation ist eine Erfindung und eine Zuschreibung, steckt keinesfalls in den Objekten oder Ereignissen, die durch die Interpretation gebunden sind. Ich "nehme an", daß das Bild dem Urbild ähnele; ich "unterstelle" dem Bild eine Ähnlichkeit mit dem Urbild. Man mag diese Überlegung *konstruktivistisch* wenden oder eher *kognitivistisch* als eine Technik der Schema-Anwendung nehmen: wichtig ist mir hier, daß die Ähnlichkeit nicht ontologisiert und als Eigenschaft der Bild-Objekte genommen werden sollte, sondern daß sie in einem Verstehensprozeß angenommen wird, also Element eines *Zeichenverarbeitungsprozesses* und nicht eines Objektes ist. Oder genauer: Sie ist eine *Hypothese* in einem inferentiellen Geschehen, nicht Teil eines mechanischen Zuordnungsverhältnisses.

Das Abbild kann nur zustande kommen, weil es eine Zuordnungsvorschrift gibt, in der festgeschrieben ist, welche Momente eines Gegenstandes in der Urbild-Abbild-Relation zur Repräsentation gebracht werden. Die Zuordnungsvorschrift ermöglicht und erzwingt eine *Analyse* des Bildes, in der die für das Bildverhältnis relevanten Bildelemente aufgefunden werden können und müssen; erst auf dem Hintergrund dieser Analyse ist der Schluß auf das Urbild möglich.

Ein Bild steht so nicht einfach für sich, sondern in einem Interpretationskontext, der im Wesentlichen ein *Repräsentationsmodell* umfaßt. Das Bild instantiiert das Modell, trägt also immer auch zumindest die abstrakten Bedeutungen, die das Modell konstituieren. Das Repräsentationsmodell ist als eine Art von Schematismus aufzufassen, der das Verhältnis von Urbild und Abbild im allgemeinen reguliert; jeweils konkretes Urbild und Abbild realisieren das abstraktere Verhältnis von Urbild und Abbild im Repräsentationsmodell. Das Repräsentationsmodell, das in der U-Bahn-Karte realisiert ist, ist ein anderes als das, das einer Fotografie zugrunde liegt.

Derartige Modelle sind manchmal eng verbunden mit *Apparaturen*, die in bestimmter Art und Weise vor-bildliche Szenen zu Abbildern machen, denen wiederum standardisierte Interpretationsweisen korrespondieren. Eine Teilklasse der Bilder sind demgemäß die hier sogenannten *Apparaturbilder* [17]. Bei ihnen handelt es sich um Abbildungen, bei denen eine *technische Apparatur* (ein "Medium") eine Beziehung zwischen Bild und Urbild konstituiert bzw.

eine notwendige Bedingung des Abbild-Urbild-Verhältnisses ist. Auch wenn "Apparaturbilder" heute die dominierende und verbreitetste Klasse der Bilder sind, handelt es sich doch um eine Sonderform der Bilder im engeren Sinne. Die "Apparatur-Bedingung" ist für die Theorie des Bildes eine sekundäre Tatsache. Das eigentliche Bildverhältnis wird durch sie nur moduliert, nicht wesentlich berührt [18]. Deutlich ist aber an ihnen die Tatsache zu studieren, wie Bilder das Modell, dem folgend Abbilder repräsentieren, mit-instantiieren: das Modell, dem die Fotografie verpflichtet ist, besagt, daß die Szene vor dem Fotoapparat real existiert haben muß, daß sie einmalig war, daß die Elemente des Bildes in genau diesem abgebildet-vergangenen Zeitpunkt ko-existiert haben etc.

Eine eigene Studie verdiente ein Effekt, den man vielleicht "Modell-Vererbung" nennen könnte; ich verstehe darunter die zunächst schlichte Tatsache, daß man dazu neigt, z.B. sonargraphische Abbilder wie *Fotografien* zu interpretieren, also ein apparatives Abbildungsmuster auch auf Produkte solcher Apparaturen zu übertragen, die eigentlich andere Interpretationsweisen nötig machten. Unter den "Apparaturbildern" müßte man für eine solche Untersuchung unterscheiden solche Apparaturen, die im Bereich der visuellen Wahrnehmung bleiben (wie die Mikroskopie, die Infrarot-Aufnahmetechnik, die Röntgenologie), und solche, die eine nicht-visuelle Wahrnehmung in einen visuellen Repräsentanten umwandeln (wie die Ultraschalltechnik, die Sonargraphie oder die Thermographie). Insbesondere die letzteren werden im imaginativen Akt wie "Bilder" im engeren Sinne behandelt, so daß man sie zunächst nicht von anderen Bildern trennen muß - eine Tatsache, die, so sei noch einmal vermerkt, deshalb so interessant ist, weil sie zeigt, daß der imaginative Akt auch die apparative Bedingung vieler Abbilder reflektiert und die modellhaften Eigenschaften, die apparativen Abbildern zukommt, als fundamentale Eigenschaften integriert.

V. Einmaliges und Typisches

Gerade für diese "Apparatur-Bilder" *weiß* der Betrachter/Benutzer, daß sie durch ein individuelles Szenario vor der Apparatur verursacht sind. Aus diesem Wissen kann er das, was er sieht, als Abdruck eines "vor-bildlichen Individuums" ansehen. Dann

gilt für das Urbild-Abbild-Verhältnis die Annahme, daß das Urbild real, einmalig, individuell, in einem Zeitpunkt stehend ist. Ob dieses aber der Ausgangspunkt einer Bildtheorie sein kann oder ob dieses Wissen wiederum gebunden ist an gewisse Kontexte, in denen z.B. Fotografien als Abdrücke, als Spuren einmaliger und besonderer Ereignisse vor der Kamera angesehen werden, bedarf sorgfältiger Reflexion.

In der philosophischen Auseinandersetzung mit der Fotografie hat dieses Argument eine gewichtige Rolle gespielt. Roland Barthes, dessen Entwurf einer poststrukturalistischen Theorie der Fotografie der wohl radikalste Versuch ist, die Einmaligkeit des fotografischen Referenten (er spricht sogar von der "mathesis singularis") zum Ausgangspunkt einer Bildtheorie zu machen, schreibt in seinem Buch "Die helle Kammer":

[Es] läßt sich in der Photographie nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (noema) der Photographie ansehen. [...] Der Name des Noemas der Photographie sei also 'Es-ist-so-gewesen' oder auch: das Unveränderliche (1989, 86).

Barthes hält an anderer Stelle daran fest, daß man eine "bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (Referenten; von dem, was sie darstellt) unterscheiden" (1989, 13) könne. Die Ontologie der Photographie läßt sich nach Barthes nur über den vorausgesetzten Referenten (vgl. 1989, 85f) gewinnen [19].

Auf einer solchen Grundlage läßt sich aber natürlich keine Theorie des Bildes aufrichten. Denn dagegen gibt es - auch wenn man das Feld der Fotografie nicht verläßt - eine andere Gruppe von Bildern, die gerade das Typische, das Nicht-Individuelle, das Nicht-Einmalige darstellen wollen und die ich hier *typifizierende Bilder* nenne [20]. Derartige Bildformen haben in der Didaktik lange Tradition, jedes Lehrbuch ist voll mit ihnen. Das Urbild des typifizierenden Bildes ist eine als "typisch" angenommene Konfiguration von Daten. Das Bild *exemplifiziert* den Typus. Natürlich sitzen individuelle und typische Momente gleichermaßen im Referenz-Objekt

einer Fotografie und können je nach der Situation, in der das Bild interpretiert wird, in den Vordergrund treten, zum Gegenstand des Interesses und der Aufmerksamkeit werden.

Das typifizierende Moment wirkt möglicherweise hinein in die graphischen Techniken, die Typifiziertes von vornherein enthalten: Strichzeichnungen z.B. dienen dazu, typische Merkmale eines Gegenstandes auszustellen. Eine Randform der typifizierenden Bilder sind Photographien, die als Typenbilder eingesetzt werden; natürlich sind sie Bilder im engeren Sinne, aber: sie zeigen ein Individuum *als Fall*, so daß hier der Kontext darüber entscheidet, mit welcher Bildform man es zu tun hat. Typifizierende Bilder sind nicht notwendig selbst typifiziert (wie z.B. die erwähnten Strichzeichnungen), sondern können *in einem Kontext* auf ihre typifizierten Qualitäten hin konstituiert werden. Das Bild des Elefanten im Biologie-Lehrbuch zeigt "einen typischen Vertreter" seiner Gattung und nicht das Elefantenindividuum x aus dem Hamburger Zoo.

In Abhängigkeit vom Kontext können auch typische Züge der Abbildungsweise "am" Einzelbild gezeigt werden (wenn etwa ein typischer Vertreter der holländischen Genremalerei des Barocks gezeigt wird); das Bild (und nicht das, was es zeigt) fungiert hier als "Stil-Vertreter", ist selbst Beispiel oder Exemplum.

VI. Kontexte

Wollte man diese Überlegungen generalisieren, könnte man die Zuweisung eines Bildes zu einem signifikativen Bildtypus überhaupt abhängig davon machen, daß Bilder Element umfassenderer signifikativer Strukturen sind. Es ist nicht das strichgezeichnete Bild des Elefanten, und es nicht die Wahl des graphischen Mittels "Strichzeichnung", das das Bild eines Elefanten im Biologielehrbuch als "typifizierendes Bild" qualifiziert, sondern der *pragmatische Kontext* "Biologiebuch", der festlegt, daß es nicht um individuelle Elefanten geht, sondern vielmehr um die typische Erscheinungsform (den "Phänotyp") des besprochenen Gegenstandes. Das bedeutet, daß die *Selektion der Bildfunktionen* durch den Kontext geschieht, in dem ein Bild auftritt, nicht durch das Bild selbst.

Das gleiche Bild kann in verschiedenen Kontexten verschiedenen Bildtypen zugehören [21]. Es kann als Beweismittel dienen und dann gerade das Einmalige, Nicht-Wiederholbare, Nicht-Typische als Qualitäten haben, und es kann in einem anderen Kontext als typifizierendes Bild verwendet werden und dann gerade das Nicht-Einmalige, Wiederholbare und Typische verkörpern. "Bildtypen" sind so *Typen von Bildfunktionen*, nicht von Bildern selbst. Eine jeweilige Urbild-Abbild-Beziehung, die einem Bild in einem jeweiligen Kontext unterstellt wird, ist ein Produkt des Kontextes und damit wiederum abhängig von Sinnkonstruktionen, die nicht vom Bild abhängen.

"Kontext" ist nun wiederum in zweifacher Art und Weise zu denken:

* Zum einen tritt das Bild als Teil eines größeren Diskursstücks auf, als Element eines Textes, in dem ihm gewisse Funktionen zugewiesen sind und es gewisse Leistungen erbringt.

* Zum anderen ist das Bild Teil einer (Zeichen-)Handlungssituation, in der es in Funktion des Handelns der Akteure steht und der durch die Handlung aufgespannte Interpretationsrahmen die Bildfunktionen selektiert und festlegt. Dann steht das Bild in Beziehung sowohl zu textuellen Gegebenheiten wie aber auch zu Größen der Intention, der kommunikativen und sozialen Zwecke von Handeln usw. Zu beiden Kontext-Aspekten ist in der Bildtheorie bislang nur wenig gearbeitet worden. Wollte man eine *Kontexttheorie der Bilder* entwerfen, dann müßten (1) natürlich solche textuellen Funktionalisierungen beschrieben werden, in denen Bilder als Teile der textuellen Darstellungsstrategie verstanden werden können [22]; und (2) wären dafür Funktions- und kommunikative Handlungskontexte wie *Veranschaulichen, Illustrieren, Zeigen, Demonstrieren, Beweisen, Exemplifizieren* zu beschreiben, die natürlich wiederum in mannigfaltiger Weise miteinander kombiniert werden können [23].

Auch das Maß und die Art, in der das Urbild vom Abbild ausgehend entwickelt wird, erweist sich schnell als abhängig vom Kontext. Einer, der eine Karte vom U-Bahn-Netz liest, um sich einen Überblick zu verschaffen, wie die Stadt mit Aussteige- und Umsteigepunkten durchzogen ist, muß die Karte in ganz anderer Art und Weise referentialisieren (an die Wirklichkeit anbinden) als derjenige, der von einem besonderen Ort zu einem anderen besonderen

Ort fahren will. Für ihn ist es nötig, das Fundament der U-Bahn-Karte zu aktivieren; das Abbildungsprinzip umfaßt dabei solche "Regeln" wie:

- * gezeigt werden Strecken und Bahnhöfe;
- * die Himmelsrichtungen-Gliederung ist grob beachtet;
- * die Karte ist nicht entfernungsgetreu;
- * U-Bahn-Linien, die man ohne umzusteigen fahren kann, werden in einheitlicher Farbe dargestellt;
- * etc.

Sodann muß er eine Ortsbestimmung vornehmen, also einen Orientierungspunkt in der Karte definieren. Dazu muß er sich auf die Karte "einlassen", was sagen soll, daß er "Bahnhof Zoo" als Lagebestimmung akzeptiert, obwohl er auf der Hardenbergstraße steht. Wenn dann der Zielort bekannt ist und nicht umgestiegen werden muß, dann ist die Karte (1) auf ihr Fundament rückbezogen, aber (2) nur partiell referentialisiert worden (für den gegebenen Zweck sogar nur minimal).

Das "Referentialisierungsangebot" der Karte ist nur in dem Ausmaß zum Entwurf eines "Szenarios" genutzt worden, in dem das Relevanzprinzip, das mit dem Orientierungshandeln resp. Bewegungshandeln gesetzt ist, es nötig gemacht hat. Die Karteninformation geht selektiv ein in Pläne und Handlungen. Zwar bleibt mit der Aktivierung des Fundaments der Karte im Hintergrund der Interpretation bewußt, daß die Karte als ganze, mit allen ihren Punkten und Verbindungen auf die Realität bezogen werden könnte; doch für den gegebenen Zweck ist es nur nötig, die Karte *bezogen auf die Lage des Subjekts en detail* auf Wirklichkeit zu beziehen. Es ist, als ob eine referentielle Intention der Karte in einem jeweiligen Kontext anders ausgearbeitet und vollzogen würde als in einem anderen. Wenn Georg Schmid behauptet hatte, daß wir intentional "durch die Karte hindurch auf die Realität" ausgerichtet seien, ist "partielle Referentialisierung" eine der handfesten Implikationen seiner Annahme.

Dies würde heißen, daß das Urbild im Sinne eines "Szenarios" Element oder Funktion von Handeln ist. Das Urbild wird als eine heuristische und handlungsunterstützende oder -leitende Struktur entworfen.

Dem oben Gesagten folgend darf angenommen werden, daß das gleiche Abbild in verschiedenen Kontexten von Informations- oder Zeichenverarbeitung

zu sehr verschiedenen Szenarien entwickelt wird. Wir wissen aus der Erforschung der Augenbewegungen beim Erfassen von Bildern, daß die Informationsaufnahme mit dem Wahrnehmungsinteresse variiert und durch Instruktionen stark beeinflußt werden kann [24]. Das würde dafür sprechen, daß man die in den Augenbewegungen zum Ausdruck kommende Selektivität der Wahrnehmung auch nehmen kann als ein Indiz, das dafür spricht, daß das gleiche Bild in verschiedenen *Instruktionskontexten* verschieden analysiert wird, daß verschiedene Elemente des Bildes für das imaginative Bewußtsein in den Vordergrund treten.

Diese Überlegungen stehen in engem Zusammenhang mit der Theorie des Bildes, wie sie von Husserl in den "Logischen Untersuchungen" vertreten worden ist. Er macht darauf aufmerksam, daß das Urbild, das einem Abbild hinzugedacht werden kann, als eine *Leerstelle* zu charakterisieren sei, die erst im aktuellen Zeichenakt, im Akt des Schlusses vom Abbild auf das Urbild zu einer jeweiligen Konkretheit gerät:

Die reflektive und beziehende Rede, welche Bildobjekt und Bildsujet einander gegenüberstellt, weist aber nicht auf zweierlei wirklich erscheinende Objekte in dem imaginativen Akte hin, sondern auf mögliche und in neuen Akten sich vollziehende Erkenntniszusammenhänge, in welchen die bildliche Intention sich erfüllen und somit die Synthesis zwischen Bild und vergegenwärtigter Sache sich realisieren würde (1968, 422-423).

Während Husserl in seinem knappen Aufriß die Tatsache, daß es verschiedene Handlungsumgebungen gibt, die dem gleichen Bild-Gegenstand verschiedene Intentionen zuordnen, also auch verschiedene "vergegenwärtigte Sachen" dem Bild-Objekt zuordnen, wird hier davon ausgegangen, daß es ein differenziertes Feld von Handlungen gibt, die jeweils unterschiedliche Bild-Intentionen implizieren und die einer Typologie der "Bild-Funktionen" zugrundeliegen. Ich will aber ausdrücklich darauf hinweisen, daß Husserls Grundannahme, das Urbild als eine leere Position zu bestimmen, die erst im *imaginativen Akt*, dem Akt der Bildkonstitution, mit einer gewissen anschaulichen Fülle ausgestattet wird, auch für meine Überlegungen grundlegend ist.

VII. Meta-Imagination

Zwei andere Charakteristiken des imaginativen Aktes sollte ich hier noch nennen: Im Falle, daß ich es mit einem Bilde zu tun habe, das auf Realität ausgerichtet ist und durch dessen Verständnis und Gebrauch ich mich in der Realität verhalte, entsteht der *Realitäts- oder Referenzeffekt* schon allein aus der Unterstellung, daß es einen Sinnhorizont des Bildes gebe, der mit der Realität zusammengebracht werden könne. Und zum anderen gehört es zu den imaginativen Akten, daß sie einen Gegenstand eigentlich nur hypothetisch zum Bild erheben. Das imaginierende Subjekt ist sich dabei des Aktes selbst bewußt und gewärtig. Es weiß außerdem um die Relativität und Vielgestaltigkeit der Bilder bzw. der Bildfundamente. Alles dieses Wissen könnte man als *metaimaginatives Wissen* bzw. als *metaimaginative Kompetenz* zusammenfassen.

Aus diesem Wissen resultiert die Bereitschaft, sich auf Abbildungen einzulassen, die einem eigentlich fremd sind.

Die beiden Charakteristiken "Unterstellung eines Sinnhorizontes" und "Metakartographisches Wissen" vermögen eine kuriose Szene aus dem Fernsehen etwas aufzuhellen: In einer Szene mit versteckter Kamera führten zwei als Monteure verkleidete Clowns einen Schnittmusterbogen mit sich, wie man ihn zum Zuschneiden von Kleidungsstücken benützt. Die beiden sprachen Personen auf der Straße an, gaben den Musterbogen als "Plan der Abwasserleitungen der Stadt" aus und suchten nach Orientierungshilfe ("Hier ist doch 'Schnittkante'..."). Die meisten Angesprochenen gingen auf die Frage ein, akzeptierten das unterstellbare Sinnfundament "Abwasserplan" und begannen, sich in der "Karte" zu orientieren. -- Das Beispiel zeigt weniger, wie "dumm" die Leute sind, als vielmehr, wie sehr sie sich der Vielfalt der möglichen Bilder bewußt sind, der Eigenartigkeit von Spezialkartographien gewärtig, wie hohe Achtung sie vor fremdem Zeichenvorrat haben, wie hoch die Bereitschaft ist, sich auf einen fremden Kartographiegesichtspunkt einzulassen. Und es zeigt auch, daß das kommunikative Vertrauen, das von einem, der nach Hilfe fragt, eingefordert wird, so sehr die Situationsdefinition dominiert, daß selbst sinnloses Material darunter zu zwingen versucht wird.

Wollte man von kartographischer *Kompetenz* sprechen, so sollte man darunter nicht nur die aktiven Nutzungen von Kartenwerken zusammenfassen, sondern den zu untersuchenden Phänomenkreis von vornherein sehr weit fassen. Es sollte gehen um die Untersuchung allen Wissens um die Mittel, die eigenes Orientierungsverhalten unterstützen. Und die Vorstellung von "Kompetenz" sollte jenes metakartographische Wissen auch umfassen, das Wissen um die Kartographizität von Objekten und die Vorstellung aller möglichen Gesichtspunkte, die Karten fundieren können.

Ein anderer Aspekt metaimaginativen Wissens besteht in dem Wissen um die Tatsache, daß Bilder Elemente einer *kommunikativen Konstellation* sind, so daß sich Bildern allein aus diesem Wissen ein interpersonaler Sinn unterlegen läßt. Man weiß, daß U-Bahn-Karten gemacht sind, um dem Benutzer der U-Bahn die Benutzung zu erleichtern. Man weiß, daß Schaltpläne Prüfungen und Reparaturen möglich machen sollen. Man weiß, daß die Mannschaft, die in Pose gegangen ist und auf der lokalen Sportseite abgebildet ist, die Siegermannschaft ist und daß sie auf diesem Wege sich sowohl ausstellt wie feiert.

Manches ist hier konventionalisiert, manches privat; manches ist Zeitstil, manches scheint relativ zeitenthaben. Historische Sensibilität scheint nötig zu sein, will man sich dem annähern. Bodo von Dewitz, der in seiner Dissertation die Amateurfotografie des Ersten Weltkriegs untersuchte (von Dewitz 1989), nahm dies als grundlegend: Die Fotografien können verbunden werden mit gewissen Motiven oder intentionalen Akten der Fotografierenden, die das Foto von vornherein als Element eines kommunikativ-interaktiven Verhältnisses bestimmen. Solche Motive sind z.B.: "So sehe ich aus!", "Erkennst Du mich noch?", "So kämpfen wir", "So siegen wir". Die Bilder zeigen nicht nur, wie es an der Front war oder dort, wo der Fotografierende gewesen ist, sondern reflektieren vor allem auch das kommunikative Verhältnis des Fotografen zu seinen Adressaten in der Heimat - in den Fotos kommt eben auch die Differenz der Erfahrungswelten 'an der Front' und 'zu Hause' zum Ausdruck (vgl. v.a. 1989, S. 260, zu "Todesfotografien").

Worum es nun geht: die kommunikativen Kontexte, die von Dewitz für den Ersten Weltkrieg rekonstruiert und mit seinem Korpus in Verbindung gebracht

hat, wohnen den Bildern nicht inne, können nicht aus ihnen extrahiert werden; es sind die besonderen historischen Gegebenheiten, die besonderen Erfahrungssituationen, und eben auch die besonderen kommunikativen Zwecke, die vom Fotografen und vom Adressaten dem Bild unterstellt werden konnten, die diesen besonderen historisch-kommunikativen Sinn erschließbar machten.

Die Vorstellung von kommunikativen Konstellationen ändert sich im Lauf der Geschichte, soll das heißen, und manche kommunikativ-sozialen Zwecke und Sinn-Horizonte, die von Dewitz an seinen Fotos beschreibt, sind wohl schon im Zweiten Weltkrieg so nicht mehr unterstellbar.

Zu den Erscheinungsformen der Metaimagination gehört auch *die Bereitschaft, sich "Bilderklärungen" anzuhören*.

In der Medizin ist das alltägliche Praxis - Patienten hören sich Deutungen von Röntgenaufnahmen und Sonargrammen und dergleichen mehr an; kaum einer von den Patienten könnte das Sonargramm apparativ beschreiben oder selbst lesen; hat man einmal eine Deutung gehört, kann sie wieder abgerufen werden, bildet eine automatische, oft nicht fundierte Spur, die Bild und Interpretation miteinander verbinden.

Oder aber, und das dürfte der Standardfall sein: Die Bilderklärung wird in einem apparativen Abbildungsmuster gegeben, das zwar nicht eigentlich das vorliegende Abbild fundiert, dem Adressaten aber *vertraut* ist. Das Sonargramm einer Schwangeren wird referentiell gelesen, (1) ganz und gar bezogen auf den Gegenstand, der für den Adressaten von Interesse und Bedeutung ist, und (2) ganz und gar übersetzt in das Bildverhältnis vom Typ "Fotografie": Man macht sich aufmerksam auf Arme und Beine, auf "Arme und Beine" in einem grauen, uninterpretierten Umfeld. Das Grau wird vielleicht als "Bauch" markiert. Der Patient akzeptiert, daß Sonargraphie eine Art von Fotografie durch das Gewebe hindurch ist, und man benutzt und liest das Sonargramm wie ein fotografisches Bild. Wenn das Grau aber als "Bauch" aufgelöst wird, wird ein einfaches Modell von "Kind im Bauch" auf das Sonargramm übertragen. Die Interpretation "Bauch" für Grau löst den Widerspruch, daß das Sonargramm etwas visuell zeigt, was man nicht sehen kann.

Auch dies gehört wesentlich zu den Bildern dazu: daß derjenige, der sie versteht-verarbeitet, von ihnen auch weiß, *daß sie Bilder sind*. Wer mit ambigen Bildern vertraut ist, wie sie in der Wahrnehmungspsychologie verwendet werden, verliert sich nicht in eine der Lesarten, sondern erkennt das jeweilige Bild auch als der Gruppe der ambigen Bilder zugehörig.

VIII. Abstraktivität

Es sei angemerkt, daß die in der philosophischen Tradition übliche Gegenüberstellung von *Anschauung und Begriff* - wobei "Anschauung" oft mit der Inhaltsbestimmung "Individuum" oder "Einerklasse" charakterisiert wird [25] - hier so nicht vertreten wird: graphische Darstellungen und Bilder werden als konventionell, abstrakt und mit Begrifflichem durchsetzt angesehen. *Anschaulichkeit* wird hier als die unmittelbar ganzheitliche Erfäßbarkeit des Bildes in seiner zeitlich-räumlichen Bestimmtheit genommen; die Unterstellung des Repräsentationsverhältnisses ist ein anderer Aspekt der Bild-Konstitution, wobei es ein Charakteristikum der Bilder ist, daß Elemente und Komponenten der graphischen Gestalt für das Repräsentationsverhältnis genutzt, genauer: semantisch genutzt werden.

Gewisse Typen von Bildern können bis zum Status von "Anschauungsmodellen" (ein Begriff von Rudolf Arnheim, 1972, S. 258, passim) entwickelt sein. Es geht in manchen Kontexten der Bildverwendung eben darum, "ungegenständliche Vorstellungen handgreiflich abzubilden" (1972, S. 206), eigentlich Nicht-Anschauliches in einem unmittelbar ganzheitlich erfäßbaren Raum-Zeit-Gebilde wiederzugeben. *Wahrnehmung selbst ist abstraktiv*, soll das heißen: weil Wahrnehmung Teil ist von Orientierungs- und Lernverhalten, weil sie zusammengeht und abhängt von den höheren Formen des Verstehens und des Denkens, weil Wahrnehmungsganzheiten für manche mnestischen Aufgaben ausgesprochen effektive Mittel sind [26].

Abstrakte Momente umfaßt das Bildverhältnis nicht nur aus dem Grunde, weil jede Wahrnehmung Momente von "Formwahrnehmung" umfaßt, die nach Arnheim die Anfänge der Begriffsbildung enthält (Arnheim 1972, S. 37), sondern auch deshalb, weil in der Schlußfolgerung vom Bild auf das Urbild Be-

zug auf Gegenstände des Wissens und auf Repräsentationsfundamente genommen werden muß. Repräsentationen umfassen sowohl ein Abstraktions- wie auch ein Relevanzmoment, so daß Bildern schon aus dem Grunde Abstraktheit zukommt, als sie in ein Repräsentationsverhältnis gestellt sind.

Die psychologische Literatur zum Bildverstehen ist voller Hinweise darauf, daß höhere kognitive Funktionen maßgeblich schon an perzeptiven Prozessen beteiligt sind. Die Redeweise von der "Schemasteuerung" der Blickbewegungen (Reinert 1985) betrifft diesen Aspekt: daß Bildverarbeitung nicht unabhängig vom Wissen und vom Interesse des Interpretierenden geschehen kann.

Abstraktheit kommt dem Bildverhältnis bzw. der Bildverarbeitung aber nicht nur aus dem Grunde zu, weil die Vorgänge des Bildverstehens mit dem Wissen des Verstehenden interagieren. Das Bildverhältnis in dem Verständnis, dem ich hier zuzuarbeiten versuche, ist allein deshalb abstrakt, weil die *Zuweisung eines Fundaments zur Konstitution des Bildverhältnisses für notwendig gesetzt ist*; erst die Annahme eines Fundaments schafft die Bedingung für die Bildverarbeitung. Wird kein Fundament unterstellt, kann das Bild nicht aufgefaßt und verstanden werden.

Die Abstraktivität des Bildes ist in allen Formen der Urbild-Abbild-Relation spürbar. Besonderes Augenmerk sollte dabei auf *polyfundierte Bilder* gerichtet werden, auf Bilder, aus denen auf mehreren Fundamenten auf ein Urbild gefolgert werden kann bzw. die auf der Grundlage mehrerer verschiedener Repräsentationsvorschriften mit einem "Urbild" zusammenhängen. Die *Kombinativität bzw. Kombinierbarkeit der Repräsentationsmodelle*, die Urbild und Abbild miteinander verbinden, macht es nötig, daß man Urbilder als *abstrakte Gegenstände des Denkens und der Anschauung* annimmt, nicht als real-materiale Objekte.

Ein Beispiel: Ein Schriftzug "Winter" notiert natürlich die Jahreszeit (als *Abstraktum*); wenn die Schrift noch überzogen ist mit - *metonymischem* - Schnee und Eis, wird ein *prototypisches Szenario* "Winter" angezeigt-umspielt; und wenn dann noch die Buchstaben zu zittern scheinen, als wären sie von Frost und Kälte geschüttelt, wird also eine *physiologische Erfahrungsweise* von "Winter" auch noch in das Bild

integriert (was wiederum ein anderer, metonymisch angespielter szenischer Zusammenhang ist). Das Beispiel zeigt zum einen, in wie abstrakter Weise und auf wievielen signifikativen Techniken aufbauend Bilder ihre "Urbilder" ableitbar machen.

Und es zeigt zum anderen, daß die abgeleiteten Urbilder sowohl *szenische* wie *prototypische* Qualitäten haben, daß sie auch Abstrakta umfassen (können) [27], so daß man sie annäherungsweise als *Assoziationskomplexe* auffassen sollte, in die ganz unterschiedliche Wissensbestände gebunden sein können und die auf der Basis ganz unterschiedlicher Zuordnungsweisen [28] mit den Abbildern zusammenhängen.

Anmerkungen

[1] Erste Überlegungen zu diesem Themenkomplex habe ich in die Arbeit einer Arbeitsgruppe der Deutschen Gesellschaft für Informatik eingebracht. Einen anderen Teil des Artikels habe ich in Wien auf einem Symposium zum Bildverstehen vorgestellt. Ich danke Werner Große, Britta Hartmann, Ludger Kaczmarek, Heiko Karnowski (ihm ganz besonders!) und Bernd Willim für ihre Tips und Einwände.

[2] In einem Vortrag auf dem Wiener Symposium "*Worte trennen, Bilder verbinden*". *Bildsprache - Visualisierung - Diagrammatik*, November 1991.

[3] Ich bin mir dessen bewußt, daß die Bezeichnung möglicherweise irreführend ist, als sie eine platonisch-idealistische Fundierung zu evozieren scheint. Da mir aber keine bessere Formulierung zu Handen ist, will ich zunächst daran festhalten.

[4] Insofern gehören auch die *Spiegelbilder* zu den Bildern; vgl. dagegen Weidlé 1981, v.a. 558, der Spiegelbilder nicht als "echte Bilder" auffaßt. Vgl. grundlegend dazu Eco 1986.

[5] Das würde ich sogar gegen derartige Versuche zur Fotografie einzuwenden versuchen; vgl. dazu Martino (1985) als einen derartigen Versuch.

[6] Vgl. zur Perspektive als einem konventionellen Abbildungsprinzip neben Panofsky 1974 auch Gerlach 1978, der eine - allerdings nicht sehr glückliche - semiotische Interpretation von Panofskys Entwurf versucht.

[7] Angeblich sind manche Karten, nach denen Rallyefahrer sich orientieren und ihren jeweiligen Fahrstil ausrichten, nach einem solchen Abbildungsprinzip konstruiert.

[8] Ähnlich spricht Gerlach davon, daß das Bild eine "graphische Notierung dieser Verfahrensregel", perspekti-

vische Beziehungen zwischen Gegenständen der Welt, sei; Gerlach 1978, 327.

[9] Die Frage bleibt, ob das Abbild das Fundament instantiiert oder vielmehr der Gesamtkomplex, der aus Abbild, Urbild und Fundament gebildet wird, eine Instantiierungsbeziehung ist.

[10] Ähnlich rekurriert Panofsky in seinen Überlegungen zur Perspektive darauf, daß die Perspektive Ausdruck eines Raumkonzepts, einer Raumverstellung sei, die als "in Geltung" stehend und nicht aus natürlichen Wahrnehmungsverhältnissen motiviert anzusehen sei; vgl. Panofsky 1974, v.a. 110. Vgl. dagegen Gerlachs Annahme, daß "immer [...] Teile des graphischen Gerüsts Teile von realen Gegenständen" (1978, 326) seien; er nimmt "Perspektive" zwar einerseits "als Modell zur Beschreibung der Relationen optisch, gegenständlicher Gegebenheiten in der Welt" (1978, 327) - als ein das Bildverhältnis fundierendes Modell also, das den Schluß vom Abbild auf ein Urbild möglich macht -, unterstellt andererseits aber offenbar ein ontologisch zu fassendes Ähnlichkeitsverhältnis zwischen Abbild und Urbild.

Ein Nebenaspekt dieser Überlegungen betrifft die Bewußtheit der Bildfundamente; hier ist ähnlich wie bei zahlreichen anderen konventionellen Systemen davon auszugehen, daß sie "vorbewußt" bleiben. Entsprechend ist die Aufgabe der Bildforschung (der Ikonographie) die Rekonstruktion oder "Reaktivierung des in dem betreffenden historischen Moment spontan Gewußten" (Pächt 1979, 369).

[11] Ähnlich Wartofsky 1979, S. 184-185, der von der "convention of representation which maps three-dimensional Objects onto a plane surface" spricht; er nimmt die Repräsentationsvorschrift als "style" oder als "style-complex" (195). Auch Pelc (1986, 10) rechnet "iconic signs" zu den Objekten "that denote by convention and not by natural connection".

[12] Vor allzu schneller Analogie-Bildung über die Künste hinweg sei aber gewarnt. Der Annahme, daß es unmittelbare Bezüge gebe zwischen der "Pluralität der Blickpunkte", wie sie im Kubismus entwickelt wurde, und den montage-theoretischen Überlegungen und Techniken v.a. Eisensteins, wie sie von Schlemmer & Jutz (1990, 30) geäußert wird, würde ich mit äußerster Skepsis begegnen.

[13] Wer in die dahinziehenden Wolken schaut und ihre wechselnden Formationen als "Bilder" zu lesen versucht, ist ganz darauf konzentriert, Ähnlichkeit als eine Anmutungsqualität im imaginativen Akt aufzusuchen. Eine derartige Situation erinnert an die Konstellation des Rorschach-Tests, in dem es ja auch darum geht, das "Bild-Potential" von Objekten zu erproben. Es ist deutlich, daß die imaginativen Zuschreibungen keine Aussagen über die Objekte sind, an denen sich imaginative Phantasie entfaltet. Man hat es hier nicht mit Bildern zu tun, sondern mit "Projektionen", in denen aber im Objekt ein Ähnlichkeitsmoment aufgesucht werden muß.

[14] Vgl. dazu auch Eco 1976, 192-200; Sebeok 1976, 1435-1436; Knowlton 1966.

[15] In diesem Sinne sind *visuelle Marken* und *Embleme* nicht unter die Bildformen zu rechnen, weil der Interpretationsprozeß auf ganz anderen Prozessen der Bedeutungszuweisung aufbaut als der von Bildern; vgl. dazu auch Weidlé 1981, 559-560, der derartige Formen als "signitive Bilder" von eigentlichen Bildern scheidet.

[16] Man könnte hier auch die Kriterien auflisten, die eine "gute" Repräsentation erfüllen sollte, von denen Ludger Kaczmarek berichtet hat: Relevanz, Verdeutlichung von Strukturen, Vollständigkeit, Knappheit, Durchsichtigkeit, Unterdrückung von Details und Berechenbarkeit.

[17] Die terminologische Idee stammt von Britta Hartmann.

[18] Diese Annahme steht gegen die sogenannten *Dispositiv-Theorien*, die insbesondere zur Fundierung des filmischen Abbildungsverhältnisses entwickelt worden sind und die besagen, daß die filmische Apparatur eine spezifische Wahrnehmungssituation konstituiere, die dann eben als Spezifikum des Films angesehen werden müsse. Vgl. dazu Paech 1990, der einen kurzen Abriss dieser Theorien liefert.

[19] Barthes scheint in seinen Überlegungen von einem einfachen, mechanischen Reproduktionsprinzip auszugehen, das in der Fotografie wirkt; auf Möglichkeiten und Techniken der Bildbearbeitung reflektiert er überhaupt nicht. - Auf diese Probleme der Barthes'schen Fotografie-Theorie hat mich Hans Peter Wollny hingewiesen.

[20] Ähnlich unterscheidet Martino (1985, S. 9) (1) die "Art und Weise, wie eine Fotografie das Objekt bezeichnet, das in ihr dargestellt wird" von (2) der "Art und Weise, wie eine Fotografie die Distribution der Klasse, zu der ein dargestelltes Objekt gehört, darstellt" und stellt beiden gegenüber (3) die "Art und Weise, wie Nutzer und Empfänger einer *Referenzhandlung* ein Objekt in einer Fotografie erkennen" (Hervorhebung von mir).

[21] In eine ähnliche Richtung zielt Pächts Gombrich' Bildtheorie resümierende Überlegung, daß es "zwischen Symbolisieren und tatsächlichem Darstellen nur graduelle, keine grundsätzlichen Unterschiede [gebe]. Je nach dem herrschenden Standard von Wirklichkeitsillusion könne eine Chiffre, ein Substitut für das reale Ding genommen werden, könne ein formelhaftes Pferdeschema für die einen denselben Realitätsgrad besitzen wie ein Pferdeporträt für die anderen, genauso wie das Steckenpferd für das spielende Kind das lebendige Reittier ist" (1979, 369). Vgl. zu diesem Problem und den daraus resultierenden Beschreibungsproblemen auch Pelc (1986, 11), der aus der Tatsache, daß ein Objekt oder Ereignis sowohl als Symbol wie als Index wie als Ikon funktionieren könne, schließt, daß es nötig sei, "the ways and objectives of sign use" zu klassifizieren, anstatt Zeichentypen einander entgegenzustellen.

[22] Vorarbeiten zur Beschreibung dieses Kontextaspektes hat vor allem Joel R. Levin vorgelegt, der fünf Hauptfunktionen des Bildes in bezug auf den Text unterscheidet - darstellende, organisierende, interpretative, transformierende und dekorative Funktionen (Levin 1982; vgl. auch Ballstaedt, Molitor & Mandl 1989, bes. 128f).

[23] Erste Überlegungen in diese Richtung hat Lutz Huth (1985) angestellt, wenn auch seine Funktionstabelle am Ende nicht zu überzeugen weiß; er unterscheidet interaktive, kognitive und nicht-kognitive Funktionstypen und listet im einzelnen auf (1985, S. 230-231):

- Interaktive Funktionen
 - [Rollenzuweisung als] Interaktionspartner
- Kognitive Funktionen
 - Thematisierung und Textstrukturierung
 - Erläuterung
 - Demonstration
 - Darstellung
- Nicht-kognitive Funktionen
 - Motivation [= Indikation der Stellung im Programmschema etc.]
 - Dramatisierung
 - Vermittlung von Authentizität
 - Kode-bezogen [= Kann man von etwas überhaupt Bilder machen?]
 - Verfremdung

Zu den textuellen Funktionen von Bildern liegen Untersuchungen zur Negation (Branigan 1986), zu rhetorischen Figuren wie Syllepse oder Katachrese (Kennedy 1985) und ähnlichem vor.

[24] Dazu liegt inzwischen umfangreiche Literatur zu; vgl. neben Reinert 1985 und Issing, Mickasch & Haack 1986 auch Möller 1990, der eine Übertragung auf das Bewegtbild versucht.

[25] Vgl. dazu vor allem Neemann (1972, zusammenfassend S. 256) zu Bolzanos Fassung dieses Verhältnisses: er verband "Anschauung" mit einem einzigen Gegenstand, fundierte dann dieses Verhältnis aber weniger in der Ontologie der Gegenstände von "Anschauung" und "Begriff" als vielmehr in der Beschreibung des Aktes der Erfassung.

[26] Zu Arnheims Entwurf vgl. auch Wedewer 1985, 161ff. Zur alltäglichen Wahrnehmung als Abstraktionstätigkeit vgl. auch Wartofsky 1979, S. 185.

[27] Ich würde auf keinen Fall so weit gehen wie Wedewer, der eine grundsätzliche Rückübersetzbarkeit von Bildern in Erfahrungsbegriffe und -formen annimmt: "So ist dem Bilde zumindest kernhaft stets eine Rückübertragung auf lebensweltliche Erfahrungen und Einstellungen [...] eigen, auch wenn diese sich ob ihrer bisweilen höchst verwickelten Art nicht immer mehr zurückverfolgen und entschlüsseln lassen" (1985, 91).

[28] Man könnte Zuordnungsweisen mit der Dreiteilung von *Piktogramm* (ikonisch fundiertes Bild), *Ideogramm* (indexikalisch fundiertes Bild) und *Logogramm* (symbolisch fundiertes Bild) zu unterscheiden versuchen (vgl. dazu z.B. Wedewer 1985, 96); man würde sich damit aber den Zwang auferlegen, einzelne Elemente von Bildern den Zuordnungstypen zuordnen zu müssen; komplizierte szenische oder diagrammatische Repräsentationen würden sich diesem Verfahren aber entziehen; Probleme bereiten darüber hinaus auch die sogenannten "Strukturbilder" - Graphen, die durch ihre formale graphische Struktur Formalgegenstände darstellen.

Literatur

Arnheim, Rudolf (1972) *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln: DuMont.

Ballstaedt, Steffen-Peter / Molitor, Sylvie / Mandl, Heinz (1989) Wissen aus Text und Bild. In: *Empirische Medienpsychologie*. Hrsg. v. Jo Groebel & Peter Winterhoff-Spurk. München: Psychologie Verlags Union, S. 105-133.

Barthes, Roland (1985) *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt: Suhrkamp.

Blümlinger, Christa; Hrsg. (1990) *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl.

Bouissac, Paul / Herzfeld, Michael / Posner, Roland [eds.] (1986) *Iconicity: Essays on the nature of culture*. Festschrift for Thomas A. Sebeok on his 65th birthday. Tübingen: Stauffenburg.

Branigan, Edward (1986) "Here is a picture of no revolver!" The negation of images, and methods for analyzing the structure of pictorial statements. In: *Wide Angle* 8,3-4, S. 8-17.

Dewitz, Bodo von (1989) *"So wird bei uns der Krieg geführt!" Amateurphotographie im Ersten Weltkrieg*. München: tuduv-Vlg. (Tuduv-Studien. Reihe Kunstgeschichte. 32.).

Eco, Umberto (1976) *A theory of semiotics*. Bloomington, Ind.: Indiana UP.

--- (1986) Mirrors. In: Bouissac, Herzfeld & Posner 1986, S. 215-237.

Gerlach, Peter (1978) "Panofsky: Perspektive als symbolische Form" in semiotischer Sicht. In: *Die Einheit der semiotischen Dimensionen*. Hrsg. v.d. Arbeitsgruppe Semiotik. Tübingen: Narr, S. 319-336 (Tübinger Beiträge zur Linguistik. 98.).

Goodman, Nelson (1973) *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt: Suhrkamp (Theorie.).

- Husserl, Edmund (1968) *Logische Untersuchungen. 2. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis. I.* 5. Aufl. Tübingen: Niemeyer.
- Huth, Lutz (1985) Bilder als Elemente kommunikativen Handelns in den Fernsehnachrichten. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,3, S. 203-234.
- Issing, Ludwig J. / Mickasch, Heidemarie D. / Haack, Johannes; Hrsg. (1986) *Blickbewegung und Bildverarbeitung. Kognitionspsychologische Aspekte visueller Informationsverarbeitung.* Frankfurt [...]: Lang (Europäische Hochschulschriften. Reihe 6: Psychologie. 186.).
- Jutz, Gabriele / Schlemmer, Gottfried (1990) Zur Geschichtlichkeit des Blicks. In: Blümlinger 1990, S. 15-32.
- Kaczmarek, Ludger / Wulff, Hans J. (1986) Graphische Modelle in der Sprachwissenschaft. In: *Pragmantax.* Akten d. 20. Linguistischen Kolloquiums, Braunschweig 1985. Hrsg. v. Armin Burkhardt & Karl-Hermann Körner. Tübingen: Niemeyer, S. 485-498 (Linguistische Arbeiten. 171.).
- Kennedy, John M. (1985) Syllepse und Katachrese in Bildern. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,1-2, S. 47-62.
- Knowlton, James Q. (1966) On the definition of "picture". In: *AV Communication Review* 14, S. 157-183.
- Levin, Joel R. (1982) Pictures as prose learning devices. In: *Discourse processing.* Ed. by A. Flammer & Walter Kintsch. Amsterdam: North-Holland, S. 412-444.
- Martino, Emanuël (1985) Referenz und Invarianz in der Fotografie. In: *Zeitschrift für Semiotik* 7,1-2, S. 9-25.
- Möller, Karl-Dietmar (1990) Auflösung, analytische Montage und filmische Wahrnehmung. In: *Film und Psychologie. I. Kognition - Rezeption - Perzeption.* Hrsg. v. Gerhard Schumm & Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, S. 211-226 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- Neemann, Ursula (1972) *Bernard Bolzanos Lehre von Anschauung und Begriff in ihrer Bedeutung für erkenntnistheoretische und pädagogische Probleme.* München [...]: Schöningh.
- Pächt, Otto (1979) Kritik der Ikonologie. In: *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. I.* Hrsg. v. Ekkehard Kaemerling. Köln: DuMont, S. 353-376 (DuMont Taschenbücher. 83.).
- Paech, Joachim (1990) Das Sehen von Filmen und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In: Blümlinger 1990, S. 33-50.
- Panofsky, Erwin (1974) Die Perspektive als "Symbolische Form". In: Erwin Panofsky. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft.* 2., erw. Aufl. Berlin: ***, S. 99-167.
- Pelc, Jerzy (1986) Iconicity: Iconic signs or iconic uses of signs? In: Bouissac, Herzfeld & Posner 1986, S. 7-15.
- Reinert, Gerhard (1985) Schemata als Grundlage der Steuerung von Blickbewegungen bei der Bildverarbeitung. In: *Perspektiven der Kognitionspsychologie.* Hrsg. v. Odmar Neumann. Berlin [...]: Springer, S. 113-145 (Lehr- und Forschungstexte Psychologie. 15.).
- Sebeok, Thomas A. (1976) Iconicity. In: *Modern Language Notes* 91, S. 1427-1456.
- Stang, Richard (1991) Hypervisionen: Zur Ästhetik der elektronischen Medien. Annäherungen an einen für die Medienpädagogik notwendigen Diskurs. In: *GMK-Rundbrief*, 30, 1991, S. 42-46.
- Wartofsky, Max W. (1979) Pictures, representation, and understanding. In seinem: *Models. Representation and the scientific understanding.* Dordrecht/Boston/London: Reidel, S. 175-187 (Synthese Library. 129./Boston Studies in the Philosophy of Science. 48.).
- Wedewer, Rolf (1985) *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst.* Köln: DuMont.
- Weidlé, Wladimir (1981) Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren. In: *Filmkritik* 25, 299-300, S. 557-564.