

I

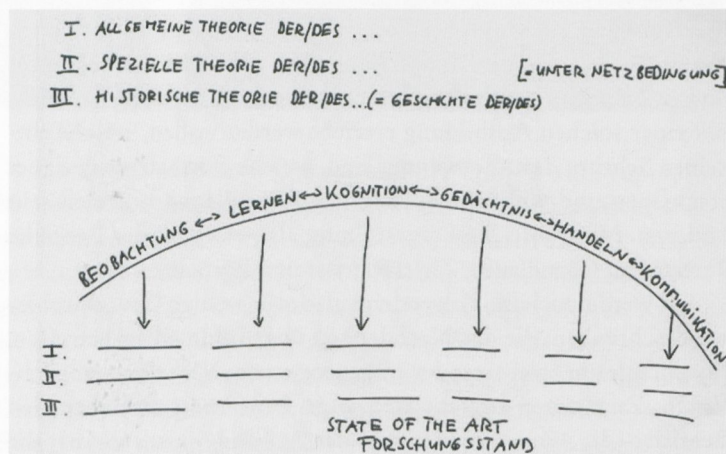
Die Entwicklung von Ausbildungsmodellen, sei es in den neuen Medien oder anderswo, basiert meistens auf mehr oder weniger impliziten oder expliziten Vorstellungen darüber, welche Lernziele mit einer solchen Ausbildung erreicht werden sollen, welche einzelnen Schritte dazu notwendig sind, welche Formen als geeignet erscheinen und welche theoretischen Grundlagen hilfreich sein könnten. Man kann die Fragestellung also etwa in vier Bereiche unterteilen: Grundlagen, Ziele, Schritte und Formen.¹

Ich werde mich im Folgenden auf einige wenige Grundprobleme beschränken, die das Nachdenken über Bildmedien betreffen. Es geht mir um zwei einander entgegengesetzte Verhaltensmöglichkeiten. Zum einen besteht eine enge Beziehung zwischen den Begriffen, die wir verwenden und der Art und Weise, wie wir die Welt beobachten und in ihr handeln. Um zu einer veränderten Ausbildung in den neuen Medien gelangen zu können, ist eine Veränderung im Denken, und d. h., vor allem in den Begriffen, die wir verwenden, notwendig. Zum anderen gibt es aber auch die Möglichkeit, durch praktisches Handeln und Beobachten das Denken zu verändern, quasi durch die Praxis die Theoriebildung zu korrigieren. Das ist aber der weitaus mühevollere Weg. Es ist der Weg des Ausprobierens, des Irrtums, der Fehler und des Scheiterns. Denn die Ergebnisse einer Theorie stimmen meistens vorzüglich mit ihren Annahmen überein. Theorie lässt sich widerspruchsfrei entwickeln, aber in der Anwendung zeigen sich dann die entscheidenden Hindernisse. Man könnte den ersten Weg, der von theoretischen Konstrukten zu einer veränderten Handlungspraxis führt, vielleicht als *deduktiven* Weg bezeichnen. Den entgegengesetzten Weg, in dem Erfahrungen, Irrtümer und Experimente zu einer sich allmählich expandierenden Wissenskompetenz führen, als *induktive* Methode. Beide sind jedoch auf eine zirkuläre Weise ineinander verschränkt. Erst über den Widerstand, den die (unbeobachtbare) Welt dem Handeln entgegensetzt, wird die mögliche Gangbarkeit (Viabilität) von Theorien erfahrbare. Umgekehrt wird über Theoriebildung die Welt als Widerstand beobachtbar.

Die Begriffe, die wir heute für die Beschreibung von Ausbil-

1. Friedrich W. Kron: *Grundwissen Didaktik*. 2. verb. Aufl., München/Basel, 1994. Es erscheint einleuchtend, dass im Rahmen eines solchen Aufsatzes nicht alle Bereiche gleichwertig behandelt werden können. Das würde zu einer unvermeidbaren Oberflächlichkeit führen.

dungssituationen in den neuen Medien verwenden, reichen für ein angemessenes Verständnis dessen, was hier vor sich geht, nicht mehr aus. Es müssen daher dringend neue Grundlagen des Denkens entwickelt werden, auf denen dann neue Ausbildungsmodelle entwickelt werden können. Im Prinzip kann man sich den Umfang der heute notwendigen Revisionen mit Hilfe folgender Grafik vor Augen führen:



Zunächst muss eine allgemeine Theorie der Beobachtung, des Lernens, der Kognition etc. formuliert werden, die sich, von ihrem Forschungsstand her gesehen, möglichst auf der Höhe der Zeit befindet. Erst dann kann eine davon abgeleitete, spezielle Theorie der Beobachtung, des Lernens, der Kognition etc. unter den spezifischen Bedingungen der neuen Medien, des Internets usw. entwickelt werden. Darüber hinaus muss ein Bewusstsein dafür geschaffen werden, dass jede x-beliebige allgemeine oder spezielle Theorie der Beobachtung, des Lernens, der Kognition etc. immer schon und immer auch eine historische Theorie der Beobachtung, des Lernens, der Kognition etc. ist. Es geht also darum, in allen Bereichen zu begreifen, dass selbst die fortgeschrittensten und avanciertesten Theoriebildungen immer gleichzeitig historische Theoriegebilde sind, d.h., die mehr oder weniger jüngsten Ausläufer einer langen Geschichte von Theorien der Beobachtung, des Lernens, der Kognition usw. Sie können jederzeit wieder von einer noch neueren Theorie überholt werden. Jegliche Theoriebildung ist daher historisch kontingent, d.h., sie könnte immer auch anders möglich sein.

Alles steht also auf dem Prüfstand, was einer Kritik unterzogen werden kann, und nichts kann *a priori* davon ausgenommen werden. Man könnte vielleicht dagegen einwenden, dass der Umfang

solcher Revisionen nicht zu leisten ist. Kein Mensch kann all dieses Wissen überhaupt noch verarbeiten. Aber es ist schwer zu erkennen, wie man sich eine kritische Durchleuchtung der gängigen Konzepte ersparen könnte, ohne epistemologisch weiter auf der Stelle zu treten. Wir müssen uns auf diesen Gebieten sorgfältig kundig machen, so weit es eben möglich ist. In all diesen Fragen sollten wir uns auf einem möglichst zeitgemäßen und aktuellen Forschungsstand bewegen können. Weder ein isoliertes Spezialistentum noch der Rückzug auf Klassiker sind heute noch möglich. Auch die geschickte Aneinanderreihung modischer Schlagworte führt nicht weiter. Niemand kann angesichts der dichten Vernetzung und Ausdifferenzierung unseres gesellschaftlichen Wissens in der Isolierung seiner eigenen Fachdisziplin vor sich hin forschen und darauf hoffen, dass er die entscheidenden Anregungen schon irgendwie von anderen erhalten wird.

Ich möchte aus diesen umfangreichen Problemzusammenhängen, die ich hier nur angedeutet habe, einige Bestandteile herausgreifen. Es geht um die Begriffe Bild, Irritation, Unsicherheit und Störung. Ich möchte sie zur Grundlage einer neuen Epistemologie der Beobachtung machen. Irritation, Unsicherheit und Ungenauigkeit sind keine Dinge, derer man sich schämen muss oder die man vor anderen verborgen hält. Vielmehr handelt es sich hierbei um ein grundlegendes Verhältnis zur Welt.² Irritation, Unsicherheit und Unschärfe sind basale Mechanismen unserer Existenz als lebende Organismen.³ Sie besitzen eine wichtige Funktion für die Aufrechterhaltung unserer Anpassung an eine sich ständig wandelnde Umwelt und damit für unser Überleben. Kurz gesagt: Irritation, Unsicherheit und Ungenauigkeit sind entscheidend für unser Überleben. Wenn das stimmt, könnte man in einem zweiten Schritt versuchen, eine Didaktik zu entwickeln, welche diese Beobachtungen in ihre Überlegungen einbezieht. Nun ist vielleicht der Bogen deutlich geworden, der die Entwicklung theoretischer Grundbegriffe mit der experimentellen Erprobung neuer Ausbildungsmodelle in den neuen Medien verklammern könnte. Allerdings werde ich diesen zweiten Schritt hier nicht mehr ausführen können. Er wird weiterer Forschungsarbeit vorbehalten bleiben.

II

Auf die scheinbar so einfache Frage »Was ist ein Bild?« gibt es eine ebenso einfache Antwort: dasjenige, was wir sehen. Die visuelle Beobachtung ist von ihrem Ursprung her immer schon bildhaft.

2. Siehe hierzu die mystischen Worte von Boris Groys: »Die dunkle Präsenz des Objekts kündigt sich immer durch Angst, durch Verlegenheit, durch die Unsicherheit an, in die sie uns versetzt (...).« Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München [u.a.], 2000, S. 33. Ferner zum Thema: Adalbert Evers/Helga Nowotny: *Über den Umgang mit Unsicherheit. Die Entdeckung der Gestaltbarkeit von Gesellschaft*. Frankfurt a. M., 1987.

3. Vgl. hierzu vom Verfasser: »Leerstelle, Unschärfe und Medium«. In: Stephan Berg/René Hirner/Bernd Schulz (Hgs.): *Unschärferelation. Fotografie als Dimension der Malerei*. Ostfildern-Ruit, 2000, S. 84–87.

Das betrifft zunächst den Vorgang des natürlichen Sehens eines Beobachters in seiner fortwährenden strukturellen Kopplung in einer sich fortwährend verändernden Umwelt. Auf der anderen Seite sind wir als Beobachter von einer außerordentlichen Vielfalt medialer Bilder umgeben, die sich mehr oder weniger stark von den bildhaften Beobachtungsvorgängen in der Natur oder im Alltag unterscheiden. Es wäre allerdings ein Fehler, behaupten zu wollen, das »natürliche« Sehen sei direkt, unmittelbar und »gegeben« und das Sehen von Bildern sei indirekt und medial vermittelt. Denn auch das sogenannte »natürliche« Sehen ist medial vermittelt. Es findet durch einen komplexen medialen Apparat des kognitiven Systems oder einer Maschine statt, welches in jedem Augenblick seiner Tätigkeit durch positive und negative Selektion bestimmt, was beobachtet werden kann und was nicht. Das, was man für gewöhnlich als »natürliches Sehen« oder als Alltagsbeobachtung bezeichnet, ist genauso von medialen Strukturdeterminanten und komplexen apparativen Anordnungen durchsetzt wie eine Videoaufzeichnung oder eine digitale 3D-Animation. Was sich dagegen von Bildmedium zu Bildmedium jeweils unterscheidet, ist die spezifische Form der Selektion, also die Art und Weise, wie ein bestimmtes Medium Formen konstruiert und andere dabei ausgrenzt, weil es diese im Gegensatz zu jenen nicht herstellen kann.

Mediale Bildangebote zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich gegenüber der Beobachtung von Alltagsszenarien meist mehr oder weniger stark unterscheiden und dass diese Differenz bemerkt wird. Denn sonst würde man sie für Natur halten. Der Unterschied liegt in der jeweiligen Andersartigkeit der Selektionsmechanismen begründet. Bilder entstehen in erster Linie durch die Einheit der Differenz von positiver und negativer Selektion, die zu ihrer Formgebung verwendet wird. Jedes Bildmedium besitzt bestimmte Bedingungen und Möglichkeiten, die darüber entscheiden, was in einem Medium überhaupt repräsentiert werden kann und was nicht. Die jeweilige Strukturdeterminiertheit eines komplexen medialen Apparates entscheidet also darüber, was mit seiner Hilfe repräsentiert werden kann und was nicht, was also Form in diesem Medium werden kann und was nicht. Durch eine Zunahme negativer Selektion kann die Differenz soweit verschoben werden, bis am Ende auch das Bild als sichtbare Oberfläche verloren gegangen ist.

Es gibt nach meiner Kenntnis nur wenig theoretisches Material zu diesen Fragen. Im Prinzip findet sich die am differenziertesten ausgearbeitete Theorie konstruktiver Selektionsmöglichkeiten von Repräsentationssystemen in Nelson Goodmans Buch *Ways of Worldmaking* aus dem Jahre 1978. Er führt dort fünf grundlegende

Leistungen von Repräsentationssystemen auf: *composition and decomposition, weighting, ordering, deletion and supplementation, deformation*.⁴

Es wird also deutlich, dass das Bildhafte sowohl in einem Verhältnis zu dem steht, was durch den medialen Apparat als Form sichtbar wird, als auch zu dem, was dadurch unsichtbar gemacht wird. Bilder erhalten ihre Referenzen erst durch den Beobachter und seine Unterscheidungen. In dem Moment, indem ich als Beobachter »Grün« sage, male oder in einem sonstigen Medium konstruiere, erzeuge ich eine Differenz aus einer positiv selegierten Seite und einer negativen Seite. Durch das Setzen dieser Unterscheidung spaltet sich das mediale Universum in drei grundlegende Bestandteile, nämlich in einen grünen Teil, einen nicht-grünen Teil und die Grenze dazwischen.⁵ Durch diese Unterscheidung, die eine markierte Innenseite (»Grün«), eine unmarkierte Außenseite (»Nicht-Grün«) und die Grenze dazwischen erzeugt, wird zweierlei konstruiert: die Selbstreferenz eines Bildes als Möglichkeit der Bezugnahme auf sich selbst in den Teilen, die präsent sind; und die Fremdreferenz in den Teilen, die absent sind und von denen das Bild »nur« ein Stellvertreter ist. In dieser Spaltung der Referenz, die immer durch die Unterscheidungen eines Beobachters erzeugt wird, können die Anteile des Anwesenden oder die Anteile des Abwesenden von Fall zu Fall überwiegen.⁶

Der Beobachter kann sich in seinen Unterscheidungen immer nur einer Seite dieser Differenz widmen. Wendet er seine Aufmerksamkeit der Präsenz des Bildes zu, kann er die Absenzen nicht beobachten. Wendet er sich dagegen dem im Bilde Dargestellten zu, blickt er wie durch ein Fenster auf eine absente Welt und kann die Präsenz der Oberfläche als solche nicht mehr beobachten. Die spezielle Einheit der Differenz von Präsenz und Absenz zusammen ergibt dabei die mediale Struktur der jeweiligen Bildform.

III

Die Beobachtung medialer Bilder unterscheidet sich von der Beobachtung von Natur oder Alltagssituationen durch spezifische Differenzen, die als solche vom Beobachter bemerkt werden. Aufgrund dieser Unterschiede zum »natürlichen« Sehen sind mediale Bilder in besonderem Masse geeignet, Irritationen in uns auszulösen.

Wenn Irritation die Fähigkeit ist, auf äußere Umwelteinflüsse zu reagieren, stellt sich die Frage, wie ein System mit solchen Irritationen umgeht. Interpretiert es sie als Abweichung von einem Nor-

4. Nelson Goodman: *Ways of World-making*. Sussex, 1978, S. 7–17. Siehe a.: Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen, 1996, S. 74f. Hier findet sich an einer Stelle eine einigermaßen brauchbare Beschreibung dieses Mechanismus: »Aller Selektion (...) liegt also ein Zusammenhang von Kondensierung, Konfirmierung, Generalisierung und Schematisierung zugrunde, der sich in der Außenwelt, über die kommuniziert wird, so nicht findet.« Man kann diesen Satz folgendermaßen auf Bilder hin interpretieren. Indem Bilder durch mediale Selektion kondensieren, bestätigen sie gleichzeitig das, was sie in symbolisch verdichteter Weise präsentieren. Sie konfirmieren es. Auf der anderen Seite leistet jede Bildform, allein durch die Tatsache, dass sie etwas darstellt, eine grundlegende Verallgemeinerung und Schematisierung. Quine nannte diesen Mechanismus in *Grundzüge der Logik* existentielle Generalisierung. Der Begriff der Kondensierung stammt wahrscheinlich aus George Spencer Browns Buch *Laws of Form*. Dort heißt es in der Ausgabe New York, 1979, S. 4f.: »Call any arrangement intended as an indicator an expression. Call a state indicated by an expression the value of the expression. Call expressions of the same value equivalent. (...) Call this the form of condensation«.

5. Vgl. George Spencer Brown: *Laws of Form*, a.a.O., S. XVIII: »Wir erzeugen eine Existenz, indem wir die Elemente einer dreifachen Identität auseinandernehmen. Die Existenz erlischt, wenn wir sie wieder zusammenfügen. Jede Kennzeichnung impliziert Dualität, wir können kein Ding produzieren, ohne Koproduktion dessen, was es nicht ist, und jede Dualität impliziert Triplizität: Was das Ding ist, was es nicht ist, und die Grenze dazwischen.«

6. Vgl. hierzu jüngst Wolfgang Ernst: »Absenz«. In: Karl-Heinz Barck: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 1, Stuttgart, 2000, S. 1–16; ferner Peter Weibel: »Ära der Absenz«. In: Peter Weibel/Ulrike Lehmann (Hgs.): *Ästhetik der Absenz. Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit*. München/Berlin, 1994, S. 10–26.

Abb. 1. Hans Dieter Huber: Betrachterin vor Paolo Veroneses *Taufe Christi*, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, 1992.



Abb. 2. Oliviero Toscani: Benetton-Werbung, 1991.

malzustand oder als Neuheit?⁷ Irritationen ereignen sich zwar stets innerhalb eines bestimmten kognitiven oder sozialen Systems. Sie können aber entweder sich selbst oder der Umwelt zugeschrieben werden, d. h., internalisiert oder externalisiert werden. Im irritierten System entstehen dadurch strukturelle Unsicherheiten, für die dann eine Lösung gesucht werden muss, welche die Autopoiesis des kognitiven Systems (also sein Denken, Fühlen und Kommunizieren) weiter ermöglicht.⁸ Irritation ist also in erster Linie eine Form, in der sich das System selbst wahrnimmt. Es kann seine eigene Irritation nur vor dem Hintergrund des momentanen kognitiven Gesamtzustandes registrieren.⁹ Es kann nur das wahrnehmen, was es wahrnehmen kann.

Diese knappen Ausführungen, die ich an anderer Stelle ausführlicher entwickelt habe, geben erste Hinweise für die Behandlung von Irritationen im Zusammenhang mit dem Verstehen von Bildern. Es stellt sich nämlich die Frage, was bei existierenden Erwartungshaltungen im kognitiven System eines Beobachters in die Form der Irritation gebracht werden kann und was nicht. Dies hat fundamentale Auswirkungen auf eine Didaktik, welche die Irritation durch mediale Bilder als einen grundlegenden Mechanismus der Erfahrungsveränderung, -erweiterung und -systematisierung auffasst.¹⁰ Ein irritierter Beobachter hat im Prinzip zwei Möglichkeiten im Umgang mit seinen Irritationen. Er kann seine kognitiven Strukturen der Erfahrungs- und Wissenssystematisierung so verändern, dass die aufgetretene Irritation als systemkonform mit seinem bisherigen Selbsterleben erscheinen kann. Diesen kognitiven Mechanismus hat Leo Festinger 1957 in seiner Theorie der kognitiven Dissonanz zu beschreiben versucht.¹¹ Irritationen bringen

7. Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 4. Frankfurt a. M., 1995, S. 59.

8. Niklas Luhmann: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6. Opladen, 1995, S. 32.

9. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a. M., 1990, S. 40.

10. Vgl. hierzu Hans Mogel: *Bezugssystem und Erfahrungsorganisation*. Göttingen, 1990 sowie vom Verfasser: *System und Wirkung: Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz (Rauschenberg – Twombly – Baruchello)*. München, 1989.

11. Leo Festinger: *A theory of cognitive dissonance*. Stanford, 1957.



Beobachter in eine kognitive Dissonanz zu ihren bereits bestehenden Strukturen der Wissenssystematisierung. Wie geht ein Organismus mit solchen internen Dissonanzen um? Die andere Möglichkeit bestünde darin, die bestehenden kognitiven Strukturen als adäquat einzustufen und die aufgetretene Irritation als unpassend zu externalisieren, sie also nach außen zu projizieren und sie anderen Systemen der Umwelt zuzurechnen, die sich gefälligst anders verhalten sollten.¹²

IV

Zunächst erzeugen also die durch Bilder ausgelösten Irritationen einen Zustand von Unsicherheit im Beobachter, dem es kognitiv oder kommunikativ zu begegnen gilt. Unsicherheit entsteht dadurch, dass jedes mediale Bild aufgrund seiner Andersartigkeit und Seltenheit ein Moment der Überraschung und der Verwunderung enthält.¹³

Mediale Bilder heben sich vom bisherigen Alltag dadurch ab, dass die Umstände ihres Auftretens und die Struktur ihrer Informationsselektion immer neue und immer andere sind.¹⁵ Die Abweichung vom Bisherigen und/oder die darauf folgende Einschätzung als neu und wichtig sind also konstitutiv für das Entstehen von Unsicherheit. Diese Bewertung erzeugt Unsicherheit. Es hängt daher viel davon ab, wie ein Beobachter oder ein soziales System mit der Klassifizierung und Bewertung von Bild-Erfahrungen als abweichend und/oder neu umgeht.¹⁶

12. Die klassische Untersuchung zur Frage der Wahrnehmungsabwehr als Persönlichkeitsvariable stammt von Elise Frenkel-Brunswick: »Intolerance of ambiguity as an emotional and perceptual personality variable«. In: *Journal of Personality*, 18, 1949/50, S. 108–143. Zahlreiche Fallstudien dazu in: Heinz Peter Schwerfel: *Kunstskandale: über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*. Köln, 2000.

13. Überraschung und Verwunderung sind die Voraussetzungen für Aufmerksamkeit, wie bereits Descartes wusste: »Die Verwunderung ist eine plötzliche Überraschung der Seele, die bewirkt, dass sie sich dazu gebracht sieht, mit Aufmerksamkeit die Objekte zu betrachten, die ihr als selten und außerordentlich erscheinen. So wird sie zunächst verursacht von einem Eindruck im Gehirn, der das Objekt als selten und folglich der besonderen Betrachtung würdig darstellt (...).« Rene Descartes: *Von den Leidenschaften der Seele*. Hrsg. und übers. von Klaus Hammacher. Hamburg, 1984, § 70.

Abb. 3. Dinos und Jake Chapman: *Piggy Back*¹⁴



14. Die Skulptur wurde im September 2000 aufgrund von Bürgerprotesten aus der Ausstellung *Kinder des 20. Jahrhunderts* im Mittelrheinmuseum Koblenz entfernt. Vgl. *ART* 9/2000, S. 114.

15. Vgl. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M., 1984, S. 390

Routinen und Gewohnheiten spielen dabei eine zentrale Rolle. Kognitive und soziale Systeme entwickeln aufgrund dieser sich ständig wiederholenden Irritationen oftmals bestimmte Konventionen oder standardmäßige Verfahrensweisen. Sie dienen der sozialen Reduktion von Unsicherheit. So kann z.B. ein spezifisches oder auch nur scheinbares Fachvokabular gewählt werden, um sich gegen massive Unsicherheit zu schützen. Damit wird jedoch keineswegs die Option aufgegeben, besondere Unsicherheiten auch als solche sozial thematisieren und bezeichnen zu können. So benutzt die Sprache über Bilder oft spezifische Vokabularien, um solche Unsicherheiten zu reduzieren. Z.B. kann man in vielen Fällen die Verwendung eines bestimmten Jargons beobachten, der Kompetenz, Durchblick und *Coolness* suggeriert, oder die Erfindung neuer Begriffe für fremdartige Objekte, um durch vermeintliche Benennung oder fachspezifische Etikettierung aufkeimende Unsicherheiten zu reduzieren.

Abb. 4. Hans Dieter Huber: Eröffnung einer Ausstellung, Stiftung für Konkrete Kunst Reutlingen, 2000.



Das Gedächtnis spielt hierbei eine zentrale Rolle. Denn es entscheidet in einem sehr frühen Stadium, ob eine Stimulation als bekannt oder unbekannt einzuordnen ist und ob sie als wichtig oder unwichtig zu beurteilen ist. Nach Auffassung einiger Neuropsychologen scheint nur das als unbekannt und wichtig Eingestufte überhaupt bewusstseinsfähig zu sein.¹⁷ Alles andere läuft offensichtlich automatisch unterhalb der Bewusstseinsschwelle ab. Das Gedächtnis schließt insofern an die Reduktion von Unsicherheiten an, als es Entscheidungen (oder eben auch: ästhetische Urteile) mit früheren Entscheidungen (oder eben auch: ästhetischen Urteilen)

16. Vgl. hierzu auch Boris Groys: *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*. München, 1992.

17. Vgl. Gerhard Roth: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit*. Frankfurt a. M., 1996, S. 207f.; ferner die wichtige Untersuchung von Anne Treisman: »Merkmale und Gegenstände in der visuellen Verarbeitung«. In: Wolf Singer (Einf.): *Gehirn und Kognition*. Heidelberg [u.a.], 1992, S. 134–144.

verknüpfen kann. Das Gedächtnis besitzt an dieser Stelle eine regulative Funktion. Seine Funktion ist das Vergessen. Es vergisst die alles fundierende intrinsische Unsicherheit des Beobachters. Da es in jeweils neuen Situationen benutzt wird und sich darin laufend neu bildet, muss man es als einen inventiven Mechanismus bezeichnen. Es handelt sich um einen kognitiven Mechanismus, der Wirklichkeit stets neu erfindet, in dem er frühere Situationen und Kontexte re-konstruiert.¹⁸ Man kann also im Zusammenhang mit der Irritation durch Bilder von einem bereits vorstrukturierten, individuell oder sozial gekoppelten Bild-Gedächtnis als einem inventiven Mechanismus zur Konstruktion und Re-Konstruktion von Wirklichkeit sprechen.¹⁹ Das Paradoxe dabei ist, dass dieser Mechanismus permanent verspricht, Unsicherheit in Sicherheit zu überführen. Genau damit aber wird Unsicherheit immer wieder neu generiert; und zwar in Form des Zweifels an der getroffenen Entscheidung oder der Zuverlässigkeit der Erinnerung.

Für die Reduktion von Unsicherheit im Umgang mit Bildern gibt es im Gewöhnlichen zahlreiche typisierte Repertoires, konventionalisierte Situationen oder Standards von angemessenem Verhalten. Je größer die durch Irritation erfahrene Unsicherheit, desto größer ist wahrscheinlich die Tendenz, sie durch standardisierte, konventionalisierte oder ritualisierte Verhaltensweisen zu reduzieren.

Für die Kommunikation über Bildmedien liegen solche Rituale z. B. in einer weiteren Informationssuche und in einem eben solchen Angebot, in Form von Beschriftungen, mündlichen Einführungen, ausliegenden Texten oder gesammelten Kritiken. Standardisierte Rezeptionssituationen wie die Eröffnungsrede, die Gruppenführung oder der Katalog, der an der Kasse käuflich erworben werden kann, stellen solche konventionellen Mechanismen der Unsicherheitsabsorption angesichts der Irritation durch das als neu und wichtig Bewertete dar.

Auch Regeln oder Vorschriften können zu konventionellen Mechanismen für die Wahl eines bestimmten Typs von Unsicherheitsabsorption entscheidend sein. Satzungen für Vereine, Kommissionen, Mitgliederversammlungen, Anhörungen oder Juries sind solche üblichen Verfahrensformen. Die verschiedenen Standardisierungen von erlaubten, angemessenen oder erwünschten Verhaltensweisen schaffen ausreichende Sicherheitspotentiale und entdramatisieren damit extreme Entscheidungen.²⁰ Sie stellen einen sozialen Rahmen von Verhaltensmöglichkeiten zur Verfügung, in dem man sich als irritierter Beobachter angemessen orientieren und verhalten kann. Die Sicherheit, die durch standardisierte Typen von

18. Vgl. Thomas Goschke: »Lernen und Gedächtnis: Mentale Prozesse und Gehirnstrukturen«. In: Gerhard Roth/Wolfgang Prinz (Hgs.): *Kopf-Arbeit. Gehirnfunktionen und kognitive Leistungen*. Heidelberg [u.a.], 1996, S. 359–410; ferner Niklas Luhmann: *Organisation und Entscheidung*. Opladen, 2000, S. 194.

19. Vgl. hierzu Siegfried J. Schmidt: »Bild-Gedächtnis: Fragen über Fragen«. In: Klaus Peter Dencker (Hg.): *Weltbilder Bildwelten. Computergestützte Visionen. (=Interface 2)*. Hamburg, 1995, S. 70–74; ferner jüngst Aleida Assmann: »Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien«. In: Kurt Wettengl (Hg.): *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*. Ostfildern-Ruit, 2000, S. 21–27.

20. ibd., S. 196

Verhaltensmustern gewährt wird, liegt in ihrer Wiederholbarkeit und Brauchbarkeit für verschiedenartige, immer wiederkehrende Situationen.



Abb. 5. Hans Dieter Huber: Führung vor Joseph Beuys' *Palazzo Regale*, Düsseldorf, 1992.

Zur sozialen Reduktion von Unsicherheit hat die Kommunikation über Bilder eine Reihe von Bewältigungsstrategien geschaffen. Sie zeichnen sich meist durch eine stark eingeschränkte Bandbreite aus, die das Verstehen fördern sollen. Verstehen dient der Disziplinierung und Kontrolle von »richtigem« Verhalten. Verstehen ist ein Disziplinierungsinstrument im Rahmen konventionalisierter Strategien zur Absorption von Unsicherheit. Sicherheit wird durch den Versuch des Verstehens mit freiwilliger Unterwerfung bezahlt. Im Verstehen als einem standardisierten Ritual von Unsicherheitsabsorption entsteht das Subjekt als ein Unterworfenes. Die gesellschaftliche Funktion der Irritation durch Bilder ist also paradoxerweise die Herstellung und Wiederherstellung von Unsicherheit. Irritation heißt hier immer wieder neu auftretende Regenerierung von Unsicherheit aufgrund von bestimmten Anlässen.²¹ Und der Anlass besteht in der permanenten Begegnung mit Bildern.

21. ibd., S. 220

22. Vgl. z. B. Diedrich Diederichsen:

»Die Politik der Aufmerksamkeit: Visual Culture, Netzkunst und die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst«. In: Tom Holert (Hg.): *Jahresring 47. Jahrbuch für moderne Kunst. Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln, 2000, S. 72f. oder Tom Holert: »Bildfähigkeit. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit«. In: Tom Holert (Hg.), a. a. O., S. 28ff.

VI

Man könnte sich nun fragen, welche Rolle innerhalb dieser Theorie der Kunst und ihren Werken zukommt bzw. noch zukommen kann. Diese Frage wird im Moment intensiv diskutiert.²² In alltäglichen Beobachtungssituationen oder in der Natur bleibt das Medium der Beobachtung meist ausgeblendet. Es fungiert als eine latente Hinter-

grundstruktur, die als die ausgeblendete Seite der verwendeten Unterscheidung, als *unmarked space*, mit durchläuft.

Wir können ein Medium selbst nicht beobachten, sondern nur einzelne Formbildungen in diesem Medium, die durch eine feste Kopplung verdichtet worden sind. An diesen Formen können wir Rückschlüsse über das zugrunde liegende Medium treffen. Jede Beobachtung eines Medienangebotes findet also vor dem Hintergrund einer Latenz statt, eines ausgeblendeten, invisibilisierten Zweiten. Jedes Beobachtete steht daher sowohl in einer Beziehung zu demjenigen, das durch die Beobachtung als *marked space* unterschieden und bezeichnet wird, als auch zu demjenigen, was durch die verwendete Unterscheidung und Bezeichnung als *unmarked space* ausgeblendet, invisibilisiert und latent gehalten wird. Beide Seiten der Differenz bilden das jeweilige Universum der Beobachtung dessen, was zu sehen möglich ist.

Erst in der Störung des Durchblickes durch das »Fenster« der Bildoberfläche wird die mediale Bedingtheit jeglicher Beobachtung wahrnehmbar. Erst wenn man sich z. B. den rechten Daumen verletzt hat, wird man gewahr, wie wichtig er als Medium für das Greifen mit der Hand ist. Normalerweise bleibt die mediale Abhängigkeit des Greifens von der Funktion des Daumens völlig ausgeblendet. Erst wenn man z. B. der Spiegelung auf der Glasscheibe einer Fotografie gewahr wird, wird die mediale Bedingtheit dieses Blickes bewusstmäßig. Oder nehmen Sie als Beispiel den Film. Normalerweise achtet man als Beobachter nicht auf die Oberfläche einer Filmprojektion, sondern man sieht durch die Projektionsleinwand »hindurch«. Erst bei auftretenden Störungen wie Staubfusseln, Telegraphendrähten, Flecken oder einem Perforationsfehler wird die Präsenz der medialen Oberfläche als solche beobachtbar. Man könnte daraus vielleicht verallgemeinern, dass erst in der Störung die Oberfläche eines Mediums präsent wird.

VII

Während also die Alltagskommunikation danach trachtet, jede Störung möglichst perfekt und vollkommen auszuschalten, um die Aufmerksamkeit des Beobachters auf das nicht Anwesende zu bündeln, benutzt die Kunst oftmals den Einbau von Störungen, um diese Fixierung auf das Dargestellte zu brechen, zu irritieren und dadurch auf ihre eigene Präsenz aufmerksam zu machen. Von hier aus wäre es möglich, eine ästhetische Theorie der Störung und des Widerstandes zu entwickeln. In künstlerischer Medienkommuni-



Abb. 6. Stefan Moses: *Selbst im Spiegel*, Selbstbildnis Theodor W. Adornos, 1963.



Abb. 7. Hans Dieter Huber: *Adorno im Spiegel*, Birkach, 2000.

kation finden wir oftmals an der einen oder anderen Stelle den gezielten Einbau von Störungen, um die Aufmerksamkeit zwischen dem Abwesenden und dem Anwesenden, zwischen Absenz und Präsenz, gezielt hin und her wechseln zu lassen – und eben dadurch zu irritieren und Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

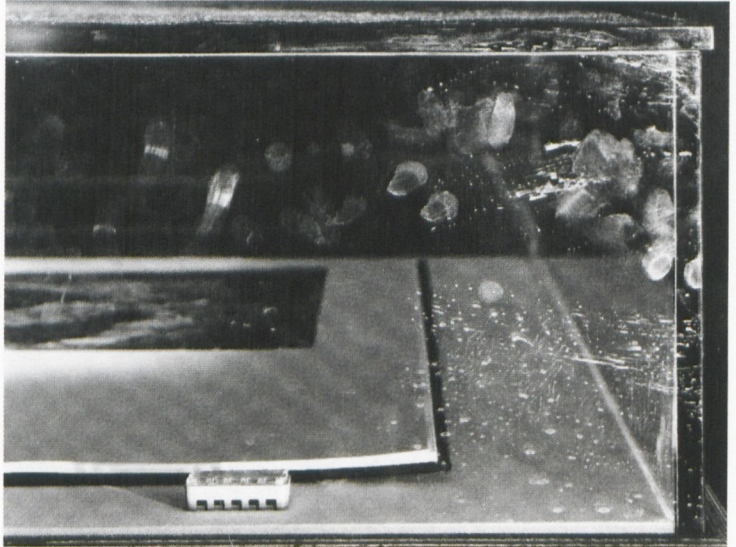


Abb. 8. Christopher Williams: *Figure 3*. Accreditations, January 16, 1992, *Carnegie International 1991*, The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pa., 19.10.1991–16.02.1992.

Künstlerische Kommunikation mit Bildern unterscheidet sich also (neben vielem anderen) von nicht-künstlerischer Alltagskommunikation mit Bildern auch durch die Verwendung und den Einbau von Störungen und Widerständen zur Irritation des Beobachters. Diese wiederum führt zu einer erhöhten Aufmerksamkeit und Bewusstheit gegenüber den Unsicherheit erzeugenden Irritationen. Damit ist dasjenige erreicht, was mediale Bilder wollen, nämlich, dass man ihnen Aufmerksamkeit schenkt.

Mediale Bilder sind oberflächlich in dem Sinn, dass sich hinter ihrer Oberfläche nichts, aber auch gar nichts befindet. Sie beginnen auf ihrer Oberfläche und enden auch darauf. Durch Störungen wird die Differenz zwischen dem Bild als einer hermetischen Oberfläche und als offenes Fenster zur Welt thematisiert. Wenn ein Beobachter auf das Dargestellte blickt, kann er die materielle Oberfläche des Bildes nicht gleichzeitig wahrnehmen. Oftmals in der Geschichte der Kunst wurde daher die Oberfläche von Bildern so perfekt, sauber und glatt hergestellt, dass sie selbst als solche nur sehr schwer beobachtbar wurde. Andererseits haben Künstler immer wieder die Oberfläche ihrer Werke als solche besonders thematisiert. Sie haben ihre Materialität so stark herausgearbeitet, dass es dem Beobachter

schwer fiel, sich durch diese gesteigerte Präsenz hindurch auf das Dargestellte zu konzentrieren. Im künstlerischen Gebrauch von Bildern findet man oft eine gewisse Betonung, ein Gleichgewicht oder Übergewicht der Oberfläche und ihrer Störung vor dem reibungslosen Funktionieren der Absenzen. Die eingebauten Widerstände führen zu einem stetigen Oszillieren zwischen der störenden Präsentation der Oberfläche und der verführerischen Glätte und Suggestion der abwesenden Dinge. Das schnelle, kognitive Oszillieren des Beobachters, welches durch diese Störung hervorgerufen wird, macht die Einheit der verwendeten Differenzen und die gegenseitige Bedingtheit von hermetisch geschlossener Oberfläche und projektiver Immersion bewusstseins- und kommunikationsfähig. Sie wird dadurch beobachtbar, einprägsam und erlernbar.

An dieser Stelle könnte die Ausbildung von Künstlern, Designern und Lehrern in neuen Medien beginnen: beim Widerstand gegen die alltäglichen Zwänge und Konventionen einer weitgehend unbewussten und automatischen Wahrnehmung der Welt und beim gezielten Einbau irritierender Störungen in das reibungslose, glatte und verführerische Funktionieren des globalen Medienraumes.