

### 3. EINZELASPEKTE UND ANWENDUNGEN

HANS DIETER HUBER

## Bildinterpretation. Der Übergang zwischen Wahrnehmung und Sprache

### 1. Vorbemerkung

Erstaunlicherweise hat die Kunstwissenschaft in ihrem langen Bestehen keine eigene Beobachtungslehre entwickelt. Dies verblüfft umso mehr, als gerade die Kunstwissenschaft mit den sichtbaren Artefakten der Geschichte der Kunst befasst ist. Sie besitzt als Wissenschaft einen äußerst umfangreichen Bestand an materiellen Objekten, die speziell für das Sehen und den Gesichtssinn geschaffen wurden. Man muss daher auf andere Wissenschaften ausweichen, die eine eigene Theorie und Methodologie der Beobachtung entwickelt haben. Als solche kommen die Soziologie, die Psychologie, die Ethnologie und die Pädagogik in Frage. Jüngst sind auch in der Kommunikationswissenschaft (GEHRAU 2002) und in der Filmwissenschaft (MONACO 2008; HICKETHIER 2007) Versuche zu beobachten gewesen, eine Beobachtungslehre zu entwickeln. Die große Beschränkung der meisten sozialwissenschaftlichen Beobachtungstheorien liegt jedoch darin, dass sie auf die Beobachtung von menschlichem Verhalten ausgerichtet sind. Die Beobachtung von Gemälden, Grafiken, Skulpturen, Fotografien oder Installationen wird in diesen Theorien nicht thematisiert. Für diese Medien sollte die Bildwissenschaft daher unbedingt eine eigene Beobachtungslehre entwickeln, wenn sie eine eigene Wissenschaft werden will.

### 2. Verschiedene Formen von Beobachtung

Es gibt eine große Bandbreite von unterschiedlichen Beobachtungsarten und -weisen. Sie reichen von naiv, unwissenschaftlich, spontan, zufällig

bis hin zu wissenschaftlich, kontrolliert oder systematisch. Es leuchtet ein, dass jeder Beobachter, wenn er in bestimmten Situationen zum Beobachten von Bildern übergeht, instinktiv, intuitiv oder unbewusst einen bestimmten Stil aus dieser Bandbreite an Beobachtungsmöglichkeiten wählen wird, nämlich denjenigen, den er sonst auch wählt.

ABBILDUNG 1

**Hans Dieter Huber: Betrachterin im Lenbachhaus, München, vor Bildern von Franz Marc sitzend, mit einer Wandgestaltung von Franz Ackermann, 07.10 2007**



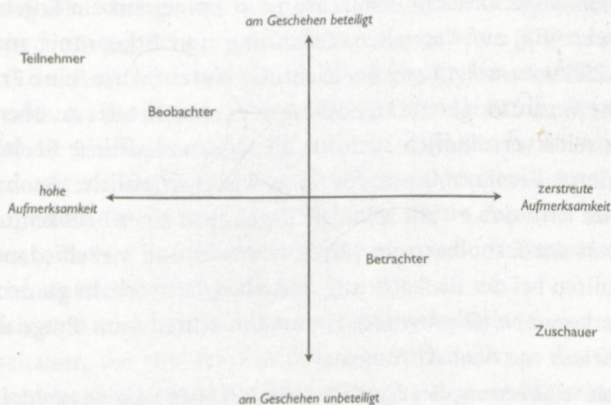
Seine Entscheidung wird ihm nicht immer bewusst sein. Er wird auch nicht unbedingt bewusst reflektieren, was er tut, wenn er beobachtet. Seine explorative Wahrnehmungstätigkeit wird in den meisten Fällen, wie sonst auch, weitgehend automatisch ablaufen. An manchen Stellen wird er jedoch vielleicht stutzen und irritiert innehalten, wenn er verschiedene, ungewohnte Elemente in seinem Wahrnehmungsumfeld und speziell im beobachteten Bild entdeckt. Dann wird vielleicht ein systematischer, aufmerksamer, explorativer Beobachtungsprozess gestartet, der auch an zusätzlichem Wissensgewinn interessiert ist, dessen Ziel die Interpretation, die Einordnung und letztendlich das Verstehen des gesehenen Bildes ist.

### 3. Wie wir über das Sehen sprechen

Die Art und Weise, wie wir über Bilder sprechen, bestimmt zu einem erheblichen Teil die Art und Weise, wie wir sie wahrnehmen. Die Begriffe, die wir verwenden, um Unterscheidungen zu treffen und zu bezeichnen, erzeugen Differenzen in den Bildern selbst, die zu ontologischen Unterschieden führen. Sprache ist also ein Medium, Differenzen zu erzeugen und eine Seite dieser Unterscheidung mit einem Begriff zu bezeichnen. Von daher gesehen, ist der Sprachraum immer schon ein Raum sozialer Differenzierung und Distinktion. Sprachliche Differenzen sind daher immer auch ontologische und soziale Differenzen. Sie erzeugen Unterschiede in den Bildern und in unserer Beschreibung von ihnen.

ABBILDUNG 2

#### Schema verschiedener Beobachtungsbegriffe



Quelle: Darstellung Hans Dieter Huber

Die aufmerksamste und am intensivsten an einem Geschehen beteiligte visuelle Aktivität ist das *Beobachten*. Der Sozialpsychologe Carl Friedrich Graumann hat den Begriff bereits 1966 wie folgt definiert:

»Die absichtliche, aufmerksam-selektive Art des Wahrnehmens, die ganz bestimmte Aspekte auf Kosten der Bestimmtheit von anderen beobachtet, nennen wir Beobachtung. Gegenüber dem üblichen Wahrnehmen ist das beobachtende Verhalten planvoller, selektiver, was eine Suchhaltung bestimmt und von vorneherein auf die Möglichkeit der Auswertung des Beobachteten im Sinne der übergreifenden Absicht gerichtet« (GRAUMANN 1966: 86).

Beobachten als eine aktive, sensomotorische Tätigkeit meint also eine längere, aufmerksame, selektive und vor allem auf ein Ergebnis hin ausgerichtete Tätigkeit. Mehrere Aspekte werden bei der Beobachtung immer wieder genannt: das Absichtsvolle, die selektive Aufmerksamkeit, die Planung und die Auswertung des Beobachteten (so auch FEGER 1983: 3). Damit ist eine Beobachtung aber noch keine wissenschaftliche Beobachtung.

Greve/Wentura nennen drei Punkte, die eine Wahrnehmung zu einer Beobachtung machen: Absicht, Selektion und Auswertung (GREVE/WENTURA 1991: 4). *Erstens* setzt Beobachtung einen Zweck oder ein Ziel voraus. *Zweitens*: Bestimmte Aspekte unseres Wahrnehmungsfeldes, also in unserem Falle eines beobachteten Bildes, werden in selektiver Aufmerksamkeit genauer betrachtet, andere dafür umso mehr vernachlässigt und ausgeblendet. Die selektive Aufmerksamkeit in der Beobachtung hat jedoch ihren Preis. Er besteht in der Ausblendung anderer Dinge und Zusammenhänge. *Drittens*: Beobachtung ist immer auf ein Ergebnis, auf die Auswertung, auf Verstehen, Erfahrung und Erkenntnis ausgerichtet. Das Ziel *wissenschaftlicher* Beobachtung besteht darin, eine Fragestellung, eine Vermutung, eine Hypothese oder eine Theorie zu überprüfen. Dies gilt selbstverständlich auch für die wissenschaftliche Beobachtung von Bildern. Ferner müssen für eine wissenschaftliche Beobachtung bestimmte Kriterien erfüllt sein. Die Ergebnisse einer Beobachtungsstudie sollten wiederholbar sein (*Replizierbarkeit*) und verschiedene Beobachter sollten bei der Beobachtung desselben Sachverhalts zu demselben Ergebnis kommen (*Objektivität*). Graumann schreibt zur Frage der Wiederholbarkeit von Beobachtungen:

»Die Voraussetzung aber der Wiederholbarkeit ist die *eindeutige Mitteilung* über die Beobachtung und über die Bedingungen, unter denen sie gemacht worden ist. Damit hängt letztlich die Wissenschaftlichkeit einer Beobachtung von der Kategorisierung ab, die auf sie folgt. Beobachtung und Beschreibung sind denn zwar zwei verschiedene Verhaltensweisen, nicht aber zwei verschiedene wissenschaftliche Methoden. Erst die Beschreibung des Beobachteten zur Weitergabe an andere schafft die Voraussetzung dafür, dass das Beobachtete wissenschaftliches Datum werden kann« (GRAUMANN 1966: 87).

Zu den Kriterien der Replizierbarkeit und der Objektivität wissenschaftlicher Beobachtung treten die Kriterien der Gültigkeit (*Validität*) und der Zuverlässigkeit (*Reliabilität*) der Beobachtungsmethode hinzu. Das Kriterium der Zuverlässigkeit (*Reliabilität*) definiert das Ausmaß, in

dem verschiedene Beobachter unter gleichen oder vergleichbaren Bedingungen zu übereinstimmenden Beobachtungsergebnissen gelangen (GRAUMANN 1966: 35).

Was heißt es, im Bereich der wissenschaftlichen Beobachtung von Bildern die Beobachtungsbedingungen auf eine standardisierte Beobachtungssituation einzuengen? Kann dies bedeuten, dass die Beobachtung stets am selben Ort gemacht werden sollte, also an dem Ort, an dem sich das Bild befindet, oder anhand derselben Reproduktion, die möglichst unter gleichen oder ähnlichen Umständen beobachtet oder vorgeführt wird, oder dass mit demselben Kategoriensystem, das heißt mit derselben Interpretationsmethode beobachtet wird? Dies setzt eine präzise Schulung und genaue Instruktion der wissenschaftlichen Beobachtung voraus.

Die wissenschaftliche Sicherung der Beobachtung zum Zweck der Wiederholbarkeit verlangt eine weitgehende Kontrolle über die Elemente einer Beobachtungssituation. Zu einer Beobachtungssituation, wie wir sie in der Begegnung mit Bildern kennen, gehören folgende Bestandteile: (1) der Beobachter, (2) das Beobachtete, (3) das Verhältnis beider zueinander, (4) die Beobachtungs-Hinsicht, (5) die Dauer der Beobachtung, (6) die Beschreibung oder Kategorisierung des Beobachteten zum Zweck der Mitteilung und (7) die Auswertung des Beobachteten (GRAUMANN 1966: 89 (leicht modifiziert)). Jeder dieser Aspekte, so schreibt Graumann, bedarf der Kontrolle und muss in einer Methodologie der Beobachtung berücksichtigt werden.

Damit sind verschiedene Aspekte einer wissenschaftlichen Beobachtung benannt, die von der Planung, der Vorbereitung, der Durchführung, der Beschreibung bis zur Auswertung reichen und für eine bildwissenschaftliche Methodologie der Beobachtung eventuell in veränderter Form diskutiert und erörtert werden sollten.

#### 4. Der Übergang vom Sehen zum Interpretieren

Das Sichtbare kann man in Begriffe fassen und mithilfe von Worten beschreiben. Wie die Beschreibung ausfällt, hängt von den jeweiligen Begriffen ab, die man zur Verfügung hat. Je nach dem Sprachraum, in dem man sich bewegt, kann eine Beschreibung sehr unterschiedlich ausfallen. Die Ausbildung der Kompetenzen spielt daher für das Verste-

hen von Bildern eine entscheidende Rolle. Denn, wie Pierre Bourdieu schreibt, die Fähigkeit des Sehens bemisst sich

»am Wissen, oder wenn man möchte, an den Begriffen, den *Wörtern* mithin, über die man zur Bezeichnung der sichtbaren Dinge verfügt und die gleichsam Wahrnehmungsprogramme erstellen. Von Bedeutung und Interesse ist Kunst einzig für den, der die kulturelle Kompetenz, d. h. den angemessenen Code besitzt«

(BOURDIEU 1982: 19).

Der polnische Philosoph Roman Ingarden hat darauf hingewiesen, dass Bilder Unbestimmtheits- oder Leerstellen enthalten, die von der Fantasie des Betrachters aufgefüllt werden. Der Begriff der Leerstelle meint, dass nicht alles an einem Bild dargestellt ist, was einen realen Gegenstand oder eine reale Person auszeichnen würde. Im Falle eines realen Gegenstandes kann man um ihn herumgehen und seine Rückseite überprüfen. Man kann ihn hochheben, mit den Händen berühren, daran riechen. Reale Dinge, Erlebnisse und Personen kann man mit allen Sinnen gleichzeitig wahrnehmen. Sie sind vollständig bestimmt.

ABBILDUNG 3

Markus Schinwald: *Doyle*, 2006



Quelle: Ausstellung Kat. Markus Schinwald. Augarten Contemporary, Wien 10.10 2007 – 27.1 2008, Migros Museum für Gegenwartskunst Zürich 16.2 2008 – 18.5 2008. Zürich [JRP Ringier] 2007, S. 37

Einen abgebildeten Gegenstand oder eine abgebildete Person kann man dagegen nicht von der Rückseite betrachten. Denn man kann um einen gemalten Apfel nicht herumgehen. Bildhafte Darstellungen können ausschließlich mit dem Auge wahrgenommen und mit keinem anderen Sinn näher bestimmt werden.

In diese Leerstellen der bildhaften Darstellung hakt sich der Beobachter mit seinen imaginativen, projektiven und assoziativen Fähigkeiten ein. Die in der Darstellung fehlenden Bestimmungsstücke des Bildes werden in der Vorstellung des Beobachters ergänzt. Damit wird eine Referenz zu einem dargestellten realen, raumzeitlichen Szenario hergestellt. Aber diese Bezugnahme wird immer von der Vorstellungskraft des Beobachters erzeugt. Sie ist niemals eine Eigenschaft des materiellen Bildträgers.

Bei dem in Abbildung 3 gezeigten Bild lässt sich nicht weiter bestimmen, warum der Mann einen Verband um Kinn, Mund, linkes Ohr und Hinterkopf trägt. Wir können nicht einmal bestimmen, ob sein rechtes Ohr ebenfalls verbunden ist oder ob es frei ist. Wir wissen nicht, ob sein linkes Ohr verletzt ist, ob er operiert wurde oder ob er zum Schweigen gebracht wurde. Er blickt uns an. Aber wir können nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob sein Blick ängstlich oder vorwurfsvoll ist.

Leerstellen sind die entscheidenden Schnittstellen, an denen die physische Oberfläche eines materiellen Bildträgers in eine emotional-kognitive Dynamik des Betrachters transformiert wird. Interessant ist dabei, dass genau dasjenige an einem Bild, was nicht zu sehen und nicht abgebildet ist, den entscheidenden Auslöser bildet, durch den Fantasie, Imagination, Assoziationen sowie Gefühle und Gedanken eines Betrachters einsetzen.

Sie füllen die Unbestimmtheitsstellen eines Bildes auf eine am Bild selbst nicht verifizierbare und überprüfbare Weise mit ihren eigenen Vorstellungen, Fantasien und Gedankengängen auf. Die visuellen Leerstellen bilden die projektiven Lücken, auf die der Betrachter sein eigenes Inneres projiziert. Meistens ist es ihm gar nicht bewusst, was er da als eigene Leistung vollbringt.

## 5. Interpretation

In der Bildinterpretation tritt etwas dazwischen, wie das Wort andeutet. Es ist ein neues Medium, das Medium der Interpretation. Es gibt daher keine direkte, unmittelbare oder unvermittelte Wahrnehmung und

Beobachtung von Bildern. Sondern jede Wahrnehmung, Beobachtung oder Interpretation eines Bildes ist durch ein Medium vermittelt.

Ein Bild wird in einem anderen Medium ›interpretiert‹. Was heißt das? Normalerweise denken wir immer automatisch an die Sprache als *das* Medium der Beschreibung und Interpretation von Bildern. Aber denken wir einmal etwas weiter. Im Prinzip ist jedes beliebige Medium in der Lage, ein anderes Medium zu ›interpretieren‹ oder zu ›übersetzen‹ (QUINE 1960: §7).

Wir haben also im Vorgang der Bildinterpretation ein interpretiertes Medium, das Bild, und wir haben des Weiteren ein interpretierendes Medium, die Sprache, die Fotografie, den Film und so weiter. In dieser Interpretationsbeziehung geschieht etwas. A wird in B übersetzt.

Welche interpretierenden Medien kennen wir?

Erstens: Ein Bild kann durch ein anderes Bild interpretiert werden.

ABBILDUNGEN 4a+b

Peter Paul Rubens: *Der Friedensschluss von Angers*, 1621/25; Eugene Delacroix: *La conclusion de la paix*, 1820/25 (Original und Kopie)



Quelle: DiDi – Digitale Diathek, Technische Universität Berlin, Institut für Kunstgeschichte, Berlin



Quelle: Ausstellungskat. Eugene Delacroix: Kunsthaus Zürich/Städel Frankfurt 1987/88: 303

Denken wir beispielsweise an Kopien berühmter Gemälde durch andere Maler, unter denen auch wieder berühmte Maler sein konnten. Denken Sie an Eugène Delacroix's Kopien nach Tizian und Rubens oder



an Carl Spitzwegs Kopien nach Anthonis van Dyck. In einer Verallgemeinerung des Argumentes kann man behaupten, dass Medien durch andere Medien interpretiert werden können.

Zweitens: Ein Bild kann durch eine Fotografie interpretiert werden.

In diesem Fall würden wir zunächst intuitiv eher von der Reproduktion eines Bildes sprechen. Dieser Begriff legt aber eine Spur in die falsche Richtung. Denn auch Fotografien ›interpretieren‹, bedingt durch ihr mediales Dispositiv, in sehr starkem Maße dasjenige, was sie angeblich ›nur‹ reproduzieren.

ABBILDUNG 5a+b

Verschiedene Schwarz-Weiß-Fotografien eines Gemäldes:  
a) Ignazio Cugnoni: *Paolo Veronese: Venus vor dem Spiegel*, Fotografie, 1865; b) Unbekannter Fotograf: *Paolo Veronese: Venus vor dem Spiegel*, Fotografie, 1911



Quelle: ICCD Roma Neg. Nr. C4649



Quelle: ICCD Roma Neg. Nr. C 5096

Drittens: Bilder können durch Sprache interpretiert werden.

Sprache kann in Form einer Stimme verkörpert sein und in diesem Medium einen sehr starken performativen Charakter besitzen.

In den letzten Jahren hat die Benutzung von Audioguides in sehr starkem Maße zugenommen. Sie werden vom Publikum mittlerweile immer stärker akzeptiert. Audioguides stellen eine verbalsprachliche Interpretation eines Bildes dar und ersetzen mehr und mehr die traditionellen Museumsführungen. Ich möchte Ihnen ein Beispiel aus der Ausstellung *Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden* aus dem Frankfurter Städel vorstellen.

ABBILDUNG 6

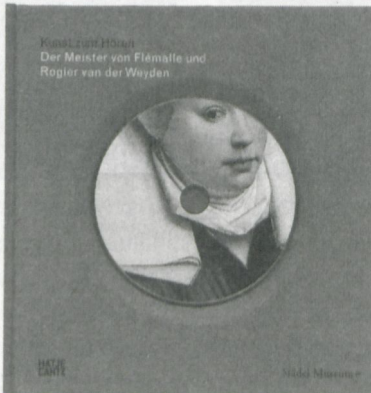
Hans Dieter Huber: Ausstellungsbesucher mit Audioguides in der Ausstellung *Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden*, Frankfurt/M., Städel, 03.01.2009



Foto: Hans Dieter Huber

ABBILDUNG 7

*Kunst zum Zuhören. Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden*. Ostfildern [Hatje Cantz] 2008



Quelle: Kunst zum Zuhören 2008: Cover

Die Texte wurden von der Firma Linon Medien entwickelt, von Kunsthistorikern geschrieben und von einem professionellen Sprecher, in diesem Falle von Helge Heynold, gesprochen. Sie sind zwischen 47 Sekunden und 2,5 Minuten lang, entsprechen also etwa einer Drittel- bis einer ganzen Schreibmaschinenseite. Die Atmosphäre dieser gesprochenen Passagen tendiert aber eher in Richtung weihnachtliche Märchenstunde als in die Richtung einer sachlich-informativen, kunsthistorischen Schulung der Beobachtung.

Eine Bildinterpretation kann aber auch im Medium der Schrift existieren und aufgrund von Papier, Typografie und Buchformat sehr unterschiedliche visuelle Ausdrucksqualitäten besitzen:

#### ABBILDUNG 8

### Jost Hochuli: Verschiedene mikrotypografische Layouts desselben Textes

Vom Florentiner Poggio Bracciolini (1380–1459), dem Sekretär des Papstes Bonifaz IX., kennen wir ein Manuskript, das zwischen 1400 und 1402 geschrieben worden ist und zum erstenmal die charakteristischen Züge der Humanistischen Minuskel zeigt. Ihre Klarheit und Lesbarkeit machte sie zu einer beliebten Buchschrift, die sich schnell über ganz Italien ausbreitete und im letzten Drittel des 15. Jahrhun-

Vom Florentiner Poggio Bracciolini (1380–1459), dem Sekretär des Papstes Bonifaz IX., kennen wir ein Manuskript, das zwischen 1400 und 1402 geschrieben worden ist und zum erstenmal die charakteristischen Züge der Humanistischen Minuskel zeigt. Ihre Klarheit und Lesbarkeit machte sie zu einer beliebten Buchschrift, die sich schnell über ganz Italien ausbreitete und im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts durch Johann und Wendelin

Vom Florentiner Poggio Bracciolini (1380–1459), dem Sekretär des Papstes Bonifaz IX., kennen wir ein Manuskript, das zwischen 1400 und 1402 geschrieben worden ist und zum erstenmal die charakteristischen Züge der Humanistischen Minuskel zeigt. Ihre Klarheit und Lesbarkeit machte sie zu einer beliebten Buchschrift, die sich schnell über ganz Italien ausbreitete und im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts durch Johann und Wendelin von Speyer,

Vom Florentiner Poggio Bracciolini (1380–1459), dem Sekretär des Papstes Bonifaz IX., kennen wir ein Manuskript, das zwischen 1400 und 1402 geschrieben worden ist und zum erstenmal die charakteristischen Züge der Humanistischen Minuskel zeigt. Ihre Klarheit und Lesbarkeit machte sie zu einer beliebten Buchschrift, die sich schnell über ganz Italien ausbreitete und im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts durch Johann und Wendelin von

Vom Florentiner Poggio Bracciolini (1380–1459), dem Sekretär des Papstes Bonifaz IX., kennen wir ein Manuskript, das zwischen 1400 und 1402 geschrieben worden ist und zum erstenmal die charakteristischen Züge der Humanistischen Minuskel zeigt. Ihre Klarheit und Lesbarkeit machte sie zu einer beliebten Buchschrift, die sich schnell über ganz Italien ausbreitete und im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts durch

Vom Florentiner Poggio Bracciolini (1380–1459), dem Sekretär des Papstes Bonifaz IX., kennen wir ein Manuskript, das zwischen 1400 und 1402 geschrieben worden ist und zum erstenmal die charakteristischen Züge der Humanistischen Minuskel zeigt. Ihre Klarheit und Lesbarkeit machte sie zu einer beliebten Buchschrift, die sich schnell über ganz Italien ausbreitete und im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts durch Johann und

Vom Florentiner Poggio Bracciolini (1380–1459), dem Sekretär des Papstes Bonifaz IX., kennen wir ein Manuskript, das zwischen 1400 und 1402 geschrieben worden ist und zum erstenmal die charakteristischen Züge der Humanistischen Minuskel zeigt. Ihre Klarheit und Lesbarkeit machte sie zu einer beliebten Buchschrift, die sich schnell über ganz Italien ausbreitete und im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts durch Johann und Wendelin von Speyer, Nicolas Jen-

Vom Florentiner Poggio Bracciolini (1380–1459), dem Sekretär des Papstes Bonifaz IX., kennen wir ein Manuskript, das zwischen 1400 und 1402 geschrieben worden ist und zum erstenmal die charakteristischen Züge der Humanistischen Minuskel zeigt. Ihre Klarheit und Lesbarkeit machte sie zu einer beliebten Buchschrift, die sich schnell über ganz Italien ausbreitete und im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts durch Johann und Wendelin von Spe-

Quelle: Hochuli 1990: 44f.

Diese Möglichkeit finden wir zum Beispiel in allen Dokumentarfilmen, in denen Bildmaterial der unterschiedlichsten Art gezeigt und durch Kamera, Schnitt, Beleuchtung und Kommentar interpretiert wird.

ABBILDUNG 9

Rembrandts *Nachtwache* in Jean-Luc Godard: *Passion*, Schweiz/Frankreich 1982



Quelle: Screenshot: Hans Dieter Huber

*Bilder können aber nicht nur ausschließlich durch visuelle Medien interpretiert werden, sondern auch durch nicht-visuelle.*

Sie können musikalisch interpretiert werden. Sie können durch Pantomime, Gestik oder Mimik interpretiert werden, aber auch durch technische Medien wie Infrarotreflektografie, Röntgenfotografie oder sogar mithilfe der Gaschromatografie. Auch die Restaurierung eines Bildes stellt eine Interpretation dar, die nach den ethischen Regeln der Restauratoren genauestens dokumentiert werden sollte. Auch die Dokumentation eines Bildes stellt folglich eine Interpretation dar.

Bildinterpretation ist also, insgesamt gesehen, eine intermediale Angelegenheit. Es gibt immer ein interpretiertes Medium und ein interpretierendes Medium. Das Verhältnis zwischen beiden ist eines der Transformation und der Substitution. Wenn wir diese Beispiele und Befunde nun verallgemeinern, können wir feststellen, dass Bilder entweder *für sich*, als physische, materielle Objekte wie alle anderen physischen und

materiellen Objekte der Welt auch existieren. Darin unterscheiden sich Bilder in keiner Weise von anderen Objekten und Gegenständen. Wenn sie jedoch nicht für sich existieren, sondern *für uns*, sind sie Teil einer spezifischen Situation, in welcher sie durch ein anderes Medium und durch einen Beobachter interpretiert werden. Wir sehen daher Bilder immer schon durch ihre Interpretation. Wir können sie gar nicht ohne Interpretation sehen, wahrnehmen oder beschreiben. Wir sehen also letztendlich gar nicht die Bilder selbst, sondern wir sehen unsere eigene Interpretation in unserem interpretierenden Medium. Das ist ein wichtiger Unterschied. Genau hier liegt auch die Falle der Interpretation, in die sogar die berühmtesten Kunsthistoriker immer wieder hineingeraten sind. Im Interpretationsprozess, der Bilder überhaupt erst erzeugt und hervorbringt, geschieht nun etwas sehr Bedeutendes. Denn die Materialität des interpretierten Mediums wird vollständig in die Materialität des interpretierenden Mediums übersetzt.

Daraus folgt zweierlei: Erstens wird klar, dass im Prozess der Interpretation von Bildern die Materialität des interpretierten Bildes das Einzige ist, was nicht übersetzt wird, weil es nicht in das interpretierende Medium mitgenommen werden kann. Zweitens: Die Materialität des interpretierten Mediums wird vollständig durch die Materialität des interpretierenden Mediums substituiert. Es wird also in der Bildinterpretation eine gänzlich neue Materialität geschaffen.

In ihrer originalen und ursprünglichen Materialität bewahren Bilder ihr Eigenleben, ihr Für-sich-Sein, das sie resistent gegen Interpretation und Übersetzung macht. Alle Interpretationen, Transmissionen oder Substitutionen prallen an ihrer materiellen Physis ab wie Wassertropfen auf einer Teflonoberfläche. Bilder überstehen selbst jahrhundertelange Interpretationsversuche mühelos, solange sie in ihrer physischen Materialität für die Nachwelt erhalten bleiben. Die Erhaltung der originalen, physischen Materialität des Bildes ist daher der entscheidende Ansatzpunkt der Gemälde-, Papier-, Objekt- oder Medienkonservierung.

## 6. Schule des Sehens oder Beobachtungslehre

Gehen wir am Schluss noch kurz auf die Frage ein, wie eine Lehre von der wissenschaftlichen Beobachtung von Bildern aussehen könnte. Welche

Bestimmungsstücke müsste sie umfassen? Welche grundsätzlichen Fragen müssten diskutiert werden?

Als grundlegend und nicht weiter reduzierbar sehe ich die Trialektik zwischen Bild, Beobachter und Situation an. Eine Beobachtungslehre müsste in einem ersten, grundlegenden Schritt diese drei Bereiche erläutern und erklären, welche Einflüsse und Wechselwirkungen zwischen ihnen bestehen. Dabei wird eine allgemeine Ebene angenommen, in der alle Medien, Beobachter und Situationen als gleich bedeutend aufgefasst werden.

Damit kommt man jedoch noch nicht besonders weit. Denn Schärfe und Anwendungsvermögen einer Beobachtungslehre müssen sich am Einzelfall erweisen. Die allgemeine Ebene kann nur das Grundverständnis für die Zusammenhänge liefern. Die differenzielle Ebene einer bildwissenschaftlichen Beobachtungslehre müsste im Bereich der Bilder zunächst die verschiedenen Mediengattungen und die darunter subsumierten Einzelmedien genau voneinander unterscheiden, also zum Beispiel Fotografie als eine Mediengattung erläutern, darunter aber zwischen den verschiedenen fotografischen Einzelmedien wie Mikrofilm, Kleinbild, Polaroid, 6x6, 6x9, Großbildfotografie, Schwarz-Weiß- und Farbfotografie und verschiedene digitale Einzelmedien und -formate voneinander unterscheiden.

Im Bereich des Beobachtens wäre danach zu fragen, wer beobachtet, aus welcher Perspektive und von welchem Standpunkt aus (auch im übertragenen Sinne) beobachtet wird. Beobachter lassen sich in individueller, sozialer und kultureller Hinsicht voneinander unterscheiden. Die Situationen, in denen sich Bilder und Beobachter begegnen, lassen sich sinnvollerweise in räumlicher, zeitlicher und sozialer Hinsicht voneinander unterscheiden.

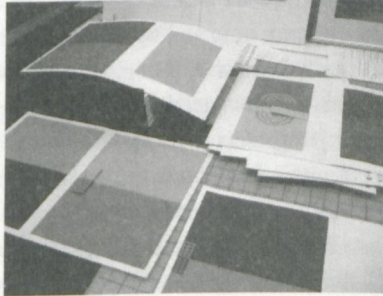
Interessanterweise haben gerade Künstler und Gestalter, wenn sie selbst unterrichtet und Lehrbücher geschrieben haben, solche Beobachtungslehren entwickelt. Man kann diese Gestaltungslehren, welche die Frage erörtern, wie man Bilder so herstellt, dass sie gute und überzeugende Gestaltungen sind, weit zurückverfolgen. Nicht nur im 20. Jahrhundert, auch im 19., im 18., im 16., bis ins späte Mittelalter zu Theophilus Presbyter oder in die römische Antike zu Vitruvius reicht die Ahnengalerie, aus der Gestalter immer wieder bis auf den heutigen Tag geschöpft haben. Wenn wir uns auf die wichtigen Gestaltungslehren des 20. Jahrhunderts konzentrieren, dann finden wir vor allem im Bauhaus

den Ursprung von zahlreichen wichtigen und hochinteressanten Gestaltungslehren, die bis auf den heutigen Tag ihre Gültigkeit nicht verloren haben, sondern nur neu interpretiert werden müssten.

Ich meine zum Beispiel die Beiträge zur bildnerischen Formenlehre von Paul Klee aus dem Wintersemester 1921/22 am Bauhaus Weimar sowie das spätere Pädagogische Skizzenbuch von 1925, das eine kompakte Zusammenfassung dieser Vorlesung mit praktischen Übungen darstellt. In dieses Feld gehören auch die beiden außerordentlich wichtigen Bücher von Wassily Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* aus dem Jahr 1911, in dem Kandinsky im zweiten Teil eine Ausdruckslehre der Farbe konzipiert hat, sowie *Punkt und Linie zu Fläche* aus dem Jahre 1926, in dem er eine allgemeine Formenlehre entwickelt hat. Dazu gesellen sich Johannes Ittens Bücher *Kunst der Farbe* und *Gestaltungs- und Formenlehre*. Unübertroffen bis heute für jegliche Schulung des Farbsehens ist jedoch Josef Albers' *Interaction of Color*, das er 1966 an der Yale University veröffentlichte.

ABBILDUNG 10

Josef Albers: *Interaction of Color*, 1966



Ausschnitt mit einzelnen Farbtafeln.

Quelle: <http://joannemattera.blogspot.com/2008/09/interaction-of-color-josef-alberss.html>

Im Bereich des Kommunikations- und Grafikdesigns gibt es zahlreiche sehr gute Lehrbücher, von Jan Tschichold angefangen über Albert Kapr bis hin zu Jost Hochuli oder Adrian Frutiger. Diese Gestaltungslehrbücher sind bis auf den heutigen Tag von bildwissenschaftlicher Seite kaum zur Kenntnis genommen worden.

Sie erkennen an meiner Akzentuierung von Lehrbüchern der visuellen Gestaltung, dass ich eine bildwissenschaftliche Beobachtungslehre

wieder mit dem Ursprung der Bilder zusammenbringen möchte, nämlich mit dem Prozess der Herstellung, Gestaltung und Komposition von Bildern selbst. Indem wir als Bildwissenschaftler lernen, wie Bilder funktionieren, indem wir verstehen, wie sie aus einzelnen Elementen zusammengesetzt werden, erlernen wir ein grundlegendes Verständnis ihrer Funktionalität und Wirkungskraft. Das ist die These. Es geht also darum, die Nachträglichkeit wissenschaftlicher Bildanalyse wieder an den Anfang zurückzubringen, an dem Bilder entstehen, an den Punkt, an dem sie mit gestalterischen Mitteln erzeugt werden. Man muss also die Gestaltungsübungen von Kunst, Design, Fotografie und Film als Sehübungen einer Beobachtungslehre für Bildwissenschaftler re-interpretieren. Das wäre der Anfangspunkt einer differenziellen Lehre von der wissenschaftlichen Beobachtung von Bildern.

### Literatur

- BOURDIEU, P.: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1982
- FEGER, H.: Planung und Bewertung von wissenschaftlichen Beobachtungen. In: FEGER, H.; J. BREDENKAMP (Hrsg.): *Enzyklopädie der Psychologie. Themenbereich B. Serie 1: Forschungsmethoden der Psychologie. Band 2: Datenerhebung*. Göttingen u. a. [Hogrefe] 1983, 1–75
- GEHRAU, V.: *Die Beobachtung in der Kommunikationswissenschaft. Methodische Ansätze und Beispielstudien*. Konstanz [UVK] 2002
- GRAUMANN, C. F.: Grundzüge der Verhaltensbeobachtung. In: MEYER, E.; H. MAIER (Hrsg.): *Fernsehen in der Lehrerbildung, Neue Forschungsansätze in Pädagogik, Didaktik und Psychologie*. München [Manz] 1966, 86–107
- GREVE, W.; D. WENTURA: *Wissenschaftliche Beobachtung in der Psychologie. Eine Einführung*. München [Quintessenz] 1991
- HICKETHIER, K.: *Film- und Fernsehanalyse. Aktualisierte und erweiterte Auflage*. Stuttgart, Weimar [Metzler] 2007
- HOCHULI, J.: *Das Detail in der Typografie. Buchstabe, Buchstabenabstand, Wort, Wortabstand, Zeile, Zeilenabstand, Kolumne*. München [Dt. Kunstverlag] 1990
- MONACO, J.: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien; mit einer Einführung in Multimedia*. 10. Auflage der überarbeiteten und erweiterten Neuauflage 2000. Reinbek [Rowohlt] 2008
- QUINE, WILLARD VAN ORMAN: *Word and Object*. Cambridge, Mass. [M. I. T.] 1960