

Quo vadis
Design?

4 Thesen



Quo vadis Design?

4 Thesen

14. September 2013

Frauenchiemsee

Andreas Dorschel

Winfried Nerdinger

Nils Ole Oermann

Wolfgang Sattler

Herausgeber

iF Industrie Forum Design e.V.

in Zusammenarbeit mit
Herrn Prof. Dr. Wilhelm Vossenkuhl



Andreas Dorschel

Prof. Dr. Andreas Dorschel (***1962** in Wiesbaden) ist seit **2002** Professor für Ästhetik und Vorstand des Instituts für Musikästhetik an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Nach seinem Studium der Philosophie, Musik- und Sprachwissenschaft an den Universitäten Wien und Frankfurt am Main lehrte er in Marburg, Dresden und Norwich (Großbritannien). **2002** wurde er an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern habilitiert. **2006** führten ihn Gastprofessuren unter anderem nach Stanford. Seit **2008** gehört Prof. Dorschel dem Kuratorium des österreichischen Wissenschaftsfonds an. Zum Review Panel des HERA (Humanities in the European Research Area), des Joint Research Programme der European Science Foundation (ESF) (Straßburg/Brüssel) zählt er seit **2012**. Den Forschungspreis des Landes Steiermark erhielt er **2011**. Zahlreiche Veröffentlichungen u.a. zum Thema ‚Gestalten‘.

Icons without turn: Über Bilder und Worte

Wer könnte im Ernst vorwegnehmen,
es müsse eine einheitliche Richtung geben, in die sich ‚das Design‘,
ob nun von Mechanischem oder Organischem, entwickeln werde?

Wem gehört die Zukunft? „Es, pues, destreza no común inventar nueva senda para la excelencia, descubrir moderno rumbo para la celebridad“¹, bemerkt Baltasar Gracián y Morales im siebenten Kapitel des Héroe (1639), seines klugen Buches über den Helden: Um einen neuen Weg zu finden, sich hervorzutun, sei es keine alltägliche List, eine moderne Richtung aufzustöbern, die zum Ruhm führt. Die Helden moderner Wissenschaft und Publizistik haben die List alltäglich gemacht, solche Richtungen, die sich nun ‚turns‘ nennen, aufzustöbern und auf diese Weise die Zukunft zu erobern. Wer sich rasch genug wendet, hat die Nase vorn. Unter den modernen rumbos, deren Findung und Erfindung Gracián ahnungsvoll empfahl, hatte es den Visionären der Zukunft vor kurzem der sogenannte ‚iconic turn‘ besonders angetan, der Anbruch einer Großepoche des Bildes.² Dauerhaft, wie es Gracián einzig am Herzen lag, mündet so geschaffener Ruhm freilich nicht; flott kommen andere und servieren den neuesten ‚turn‘ ab, indem sie einen allerneuesten ‚turn‘ auftischen. Jedes Medium, das zum Gegenstand einer derartigen Wende aufgeplustert wird, ist schließlich eines unter anderen – an der Willkür, die es zum beherrschenden Merkmal eines epochalen Umbruchs erhebt, rächt sich die nächste Willkür, die dasselbe mit beliebigen anderen Medien treibt.

So bereitet sich vielleicht gründlicher und gescheiter auf die Zukunft vor, wer jedes Medium als eines unter vielen begreift, das sich von anderen nicht zuletzt insofern unterscheidet, als es zu manchem eher taugt, zu manchem weniger. Nur davon soll hier die Rede sein.

In der Welt der Gebrauchsgegenstände, die Menschen umgeben, tauchen nicht nur vereinzelt Erfindungen neu auf, sondern ganze Klassen von Produkten – während andere Klassenweise verschwinden, an den Rand gedrängt werden oder zu nicht mehr in ihrer Funktion gebrauchten Sammlerstücken avancieren.

„Die kleine Tafel
oder das
flache Kästchen
ist die Gestalt,
nach der viele von
ihnen streben.“

So ist etwa in den vergangenen Jahrzehnten eine ganze, sich stetig vermehrende Spezies von Artefakten aufgetaucht, die das, was sie tun, nicht mehr unmittelbar zeigen. Sie gehen aus der Arbeit von Produktgestaltern hervor, und sie verändern diese Arbeit zugleich in erheblichem Maße.

Zangen, Bleistifte, Becher, Schuhe – der gesamte Kosmos von Produkten, der mit der handwerklichen Produktionsweise entstand und von der industriellen modifizierend übernommen wurde, ließ direkt erkennen, was er leistete: eben dass die Zange greift, der Stift schreibt, der Becher nicht leckt, der Schuh gebunden ist. So auch jene Erzeugnisse, die vor dem Siegeszug der Waschmaschine deren Funktion versahen – in Verbindung mit erheblicher Arbeitsleistung. Während letztere Utensilien verschwanden (oder auf Flohmärkte und in Museen für Volkskunde abwanderten), leben Zange, Bleistift, Becher und Schuhe auf absehbare und sogar unabsehbare Zeit fort. Beides also kommt vor: Koexistenz mit und Verdrängung durch jene neuen Produkte, die ihre Leistung nurmehr oder – wie der Waschvollautomat – vorwiegend mittelbar anzeigen.

Telefone, Kopierer, Scanner, Fernsehgeräte, Computer, HiFi-Anlagen und Kameras sind für ihre Benutzer in Wahrheit black boxes, von deren Funktionieren diese in ihrer Mehrzahl kaum einen blassen Schimmer haben. Die Form ihrer Oberflächen im Ganzen verrät über dieses Funktionieren wenig oder nichts. So gleichen sie sich in dieser Hinsicht, bei all der Verschiedenheit ihrer Funktionen, aneinander an: Die kleine Tafel oder das flache Kästchen ist die Gestalt, nach der

viele von ihnen streben. Nur an einer Stelle ihrer Oberfläche geben manche dieser Geräte die Wahrheit über sich preis. Sie besitzen eine Anzeige; dieses Feld, auf Designerdeutsch ‚display‘ genannt, ist bestimmt, in Zahl, Wort und Bild unzweideutig kundzutun, was der mysteriöse Gegenstand macht oder nicht macht (denn auch Fehler sollen akkurat angezeigt werden). Aber tut es das wirklich kund? Und sofern in Zahl, Wort und Bild: worin dann am besten? Wer einmal am irren Blinken eines Kopiergeräts oder den verquerten verbalen Aufforderungen eines Computers verzagt ist, wird nicht zweifeln, dass Gestalter fernab kegelförmiger Wasserkessel auch seriösen Stoff zum Nachdenken hätten.

Welche Sachverhalte lassen sich treffender in Worten ausdrücken, welche Sachverhalte prägnanter in Bildern? Und warum? Gewiss gibt es eine Fülle von Dingen, die man auf diese oder jene Weise darstellen kann; was sich in der einen oder der anderen Form gar nicht wiedergeben lässt, bezeichnet nur Grenzfälle. Die Qualität der Darstellung aber kann je nach Medium ungemessen differieren. Und jede, auch die detaillierteste Darstellung enthält weniger – und mehr – als den Gegenstand, auf den sie sich bezieht; andernfalls wäre sie keine Darstellung, sondern der Gegenstand selbst. (Schon eine Photographie ist gewissermaßen nur die Übersetzung eines dreidimensionalen Gegenstandes, und keine Kunst der Perspektive verwandelt das Flachland von Papier und Leinwand in die Welt selber, die Menschen in ihrer Höhe, Breite und Tiefe erfahren.) Das Problem, dem Produktdesigner auf den Grund gehen möchten, oder mit dem sie sich doch mindestens herumschlagen müssen, wo in ihrer Domäne Unmittelbarkeit zu Vermittlung wird, stellt sich aus anderen Gründen erst recht für Kommunikationsdesigner. Sie liegen beschlossen in jenem merkwürdigen Zugleich von Bilderlosigkeit und Bilderflut, das zeitgenössische Massenkommunikation kennzeichnet. Die Epoche nämlich, in der grundlegende Sachverhalte und Zusammenhänge von Ökonomie, Politik, Gesellschaft, aber auch der Naturwissenschaften vollends unanschaulichen, gleichsam abstrakten Charakter angenommen haben und sich insofern dem Bild verweigern, koinzidiert seltsam mit dem Triumphzug jener neuen Medien, die eine Apotheose eben dieser Form von Repräsentation darstellen und täglich 24 Stunden lang mit Bildern gefüllt sein wollen – ja selbst in gar nicht neuen, sondern herkömmlichen Medien wie Zeitschrift und Buch schiebt sich das Bild weiter in den Vordergrund. Wer vor diesem Paradox nicht kapituliert und daran festhält,

„Der moderne Widerspruch und Zusammenhang von Bilderflut und Bilderlosigkeit bestimmt den Kontext, in dem die Entscheidungen für und gegen Worte oder Bilder fallen.“

die Art der Darstellung habe sich vernünftigerweise am darzustellenden Gegenstand zu bemessen, nicht umgekehrt, dem ist erst recht jene Frage aufgegeben: Was vermag Sprache besser zu repräsentieren, was Bilder? Die hierbei getroffene Voraussetzung ist nun nicht nur ausgesprochen altmodisch: Denn die gegenwärtige Kultur hat dies Eigentümliche, dass ihre Medien beanspruchen, ihre Rechtfertigung in sich selbst zu tragen, während sich in früheren Zeiten die Menschen ihre Köpfe eher darüber zerbrachen, was sie mit ihren Medien sagen wollten. Es ist darüber hinaus auch zu fragen, ob die Prämisse der Problemstellung zutrifft: eben die Annahme, die Eignung einer Darstellungsweise bemesse sich am darzustellenden Objekt. In einem offen zutage liegenden Sinne ist dies nicht der Fall. Sie bemisst sich nämlich zweifellos auch am darstellenden Subjekt. Viel, im Einzelfall alles hängt davon ab, in welchem Maße jemand den Ausdruck durch das Wort oder eben durch das Bild beherrscht. Zwar gibt es in abstracto Gründe, die für eine Affinität beispielsweise politischer Überzeugung zum Wort sprechen. Doch werden sie belanglos vor dem und für den, dessen Talent eher eines zum Tätowieren und Glatzenschneiden ist. Seine politischen Ansichten erscheinen in dem Bild, das er abgibt, statt im Wort, das ihm nicht recht zu Gebote steht und dessen er in seiner pittoresken Eindeutigkeit auch gar nicht so sehr bedarf. Angesichts der Diversität individueller Fähigkeiten zielt die Frage mithin in pedantischer Formulierung auf das, was man mit welchen Mitteln adäquater darstellen kann – gesetzt, dass man es denn kann.

Der moderne Widerspruch und Zusammenhang von Bilderflut und Bilderlosigkeit bestimmt den Kontext, in dem die Entscheidungen für und gegen Worte oder Bilder fallen. Zum einen scheint es, in der Gegenwart wandle sich eine durch Worte dominierte Kultur in eine durch Bilder dominierte Kultur – was zumeist ein Hinweis auf die immer beherrschendere Stellung elektronischer, primär visueller Massenmedien belegen soll. Und in der Tat ist nicht zu leugnen, dass die neuen Technologien die Bilder munter sprießen lassen, und dass es heute

bereits Kleinkinder normal finden, mehrere Stunden des Tages vor dem Fernseher, an Spielekonsolen oder im Internet zu verbringen. Der Zweifel, ob die Medien Wirklichkeit abbilden, inszenieren oder fingieren, ob sie Politik wiedergeben oder machen, rechtfertigt zwar nicht den eilig gezogenen Schluss, die Differenz von Sein und Schein sei obsolet; er setzt diese vielmehr voraus. Doch das Problem, welches er benennt, das des Verhältnisses zwischen Realität und ihrer Vorspiegelung, ist in der Tat das entscheidende. Es lässt sich kaum verstehen ohne seinen Zusammenhang, die ökonomische Verwertung des Scheins.

Sofern Medien in privater Hand sind, ist ihr Zweck und ihre Geschäftsgrundlage in der Regel, ein profitables Umfeld für Reklame aller Art bereitzustellen. In einer Marktwirtschaft fungieren die sichtbare Gestalt der Gegenstände, die zum Verkauf stehen, und nicht zuletzt das Bild, das ihre Verpackung und die Werbung für sie bieten, als Anreiz. In dieser Hinsicht kann man wohl behaupten, dass in der Gegenwart die Dinge, sofern sie nämlich Waren sind, mit einer Penetranz ans Auge appellieren, wie es in keiner früheren Epoche der Fall war. Gegenstände, deren Daseinszweck ihre Verkäuflichkeit ist, unterliegen eben der Tendenz, dass sie weniger sind als sie scheinen. Neben sie sind aber Dinge getreten, von denen umgekehrt gilt: Sie scheinen weniger als sie sind. Gilt als Prinzip einer durch Reklame aufgepeppten Nichtigkeit: Mehr scheinen als sein, dann ist umgekehrt das Prinzip der großen technischen Risiken der Gegenwart: Mehr sein als scheinen. Kernreaktoren wie die sechs Kraftwerksblöcke von Fukushima Daiichi sehen zwar anders, aber (sofern es nicht gerade zu einer Wasserstoffexplosion kommt, wie am 12. März 2011) genauso langweilig aus wie jede beliebige Fabrikanlage und verraten durch ihr Aussehen weder etwas von ihren möglichen Leistungen, noch von den Schäden, die sie anrichten können. Zuweilen scheidet der Protest gegen derartige Gefahrenquellen an der Globalität

„Gilt als Prinzip einer durch Reklame aufgepeppten Nichtigkeit: Mehr scheinen als sein, dann ist umgekehrt das Prinzip der großen technischen Risiken der Gegenwart: Mehr sein als scheinen.“

und Unsinnlichkeit der von ihnen ausgehenden Risiken. Weder die freigesetzte Radioaktivität noch auch die sogenannten Ozonlöcher, durch welche die ihrerseits unsichtbare ultraviolette Strahlung in verstärktem Maße auf die Erde trifft, hat ein Mensch je gesehen. In diesem Sinne empfiehlt es sich gegebenenfalls, seinen Augen nicht zu trauen. Es ist mithin zugleich der Fall, dass in der Weise einer Bilderflut immer mehr an das Sehen appelliert, und dass das Sehen auf entscheidende Gefahren, nämlich chemische und atomare Verseuchungen, nicht aufmerksam macht. So ist Wahrnehmung durch die technologische Entwicklung in der Gegenwart zugleich künstlicher Anschaulichkeit und künstlicher Unanschaulichkeit unterworfen. Man kann von jenen Risiken eben nur in abstracto wissen; man muss denken, was man nicht sehen kann. Das Medium solchen, nämlich theoretischen Wissens sind herkömmlich Wort und Zahl. Durch sie aufklären zu wollen, wäre die eine mögliche Konsequenz eines Nachdenkens darüber, was in der Gegenwart den Augen zugemutet wird und was ihnen andererseits vorenthalten bleibt. Man könnte demgegenüber aber auch versuchen, Argumente zugunsten der Notwendigkeit von Bildern zu entwickeln, die das vor Augen führen und so auf indirekte Weise doch noch sinnfällig machen, was sich dem Blick auf die Phänomene selber nicht unmittelbar zeigt.

„In der Metapher entfaltet sich Sprache zum Bild, im Piktogramm reduziert sich das Bild auf Zeichensprache.“

Der Unterschied von Bild und Wort ist indes kein absoluter. In der Metapher entfaltet sich Sprache zum Bild, im Piktogramm reduziert sich das Bild auf Zeichensprache.

Zwischen Darstellung, die auf Ähnlichkeit beruht, und stellvertretender Repräsentation liegt ein Kontinuum – diese ist die stets weiter getriebene Abkürzung jener. Der Prozess des Abkürzens, den Historiker der Schrift eindrucksvoll dokumentiert haben, zieht nur die Konsequenz dessen, was im Bild von Anfang an lag: Jedes Bild ist, aus Zwang zur Ökonomie, Abstraktion und, kraft Freiheit des Gestalters, Stilisierung. Aber dass ein Spektrum zwischen den Polen von Bild und Wort besteht, nimmt dem Gestalter die Wahl des Mittels der Darstellung nicht ab, sondern vermehrt nur deren Möglichkeiten. Auch ist die Entscheidung nicht durch eine eindeutige, in jeder Hinsicht bestehende Unterlegenheit des einen oder des

anderen Mediums präjudiziert. Es gibt Worte, die mehr sagen als jedes auf denselben Inhalt zielende Bild, und es gibt Bilder, die mehr zeigen als alle auf denselben Inhalt zielenden Worte. Dass dem so ist, liegt – keineswegs notwendigerweise – doch möglicherweise am Inhalt der Darstellung selbst. Eine äußerst simple Unterscheidung drängt sich geradewegs auf: Was man sehen kann, lässt sich eher im Bild darstellen; was hingegen keine sinnlich wahrnehmbare Qualität darstellt (wenngleich das, was man sinnlich wahrnimmt, für seine Feststellung sehr wohl von Belang sein mag), zum Beispiel welches Maß an Freiheit die Institutionen eines Staates gewähren, steht eben darum auch dem Wort näher. Aber der bildlichen Darstellung ipso facto verschlossen ist es darum noch nicht. Dies gilt zumal von der künstlerischen Darstellung, die, folgt man der klassischen Bestimmung der Kunst, in ihrer sinnlichen Erscheinung zugleich Sinnlichkeit transzendiert.

Und doch macht jener schlichte Hinweis auf eine wirkliche Grenze bildlicher Darstellung aufmerksam. So können Zusammenhänge derart abstrakt werden, dass auch ihr traditioneller bildlicher Ausdruck, ihre Sinnbilder oder Symbole davon nicht unberührt bleiben; was Staaten heute sind, kratzt an ihren überkommenen Insignien, den Bären, Adlern und Leuen, ohne dass plausibler Ersatz aus der übrigen anschaulichen Welt unproblematisch verfügbar wäre. Die bezeichnete Schwierigkeit ergibt sich aber selbst an einfacheren Beispielen und jenseits solchen historischen Wandels. Die räumliche Konfiguration eines Hauses ist besser zeichnerisch zu erfassen, doch schon die Funktionen der einzelnen Zimmer, die man ja ‚nicht sehen kann‘, werden häufig in Worten in den Grundriss eingetragen: Wohnzimmer, Esszimmer, Schlafzimmer. Ein Stuhl, ein Auto, eine Leiter sind sichtbare Gegenstände und werden in passablen bildlichen Darstellungen von den meisten Menschen ohne weiteres erkannt. Doch fragt es sich, ob diese Gegenstände durch ihre bloße Abbildung auch demjenigen verständlich werden, der nicht weiß, was ein Stuhl, ein Auto, eine Leiter ist. Denn sie sind konstituiert durch ihre Funktion, die, obgleich sie in der Form sichtbar gemacht werden kann, doch nicht im selben Sinne ein materielles Attribut etwa des Stuhles ist wie dessen Farbe, die zum Beispiel als roter Lackanstrich realisiert sein mag. Selbst in den gelungensten Beispielen funktionaler Gestaltung beruht die vermeintlich unmittelbare Evidenz der Funktion in Wahrheit auf einem Vorwissen über diese. Besteht solche Kenntnis nicht – je komplexer und ungewohnter Produkte werden, desto

weniger besteht sie –, dann ist der Übergang vom bloßen Bild zur Erklärung der Funktion in Wort – und, gegebenenfalls, Tat – kaum zu vermeiden. Wer zum ersten Mal einen Computerdrucker, eine Geschirrspülmaschine oder selbst einen Fahrscheinautomaten in einer fremden Stadt betätigen muss – so sehr gerade im letzteren Fall Einfachheit und Eindeutigkeit der Bedienungselemente beabsichtigt gewesen sein mag –, dem ist mit ein paar klaren Worten noch am ehesten geholfen. Das Nichtssagende der Nachrichtenbilder belegt dieselbe Grenze; das visuelle Stereotyp der schwarzen Limousinen, die vor Konferenzgebäuden vorfahren, vermag, als Bild für sich genommen, nicht einmal eine Ahnung davon zu vermitteln, worum es bei der Angelegenheit geht: ob für Krieg oder Frieden, Konkurrenz oder Kooperation, Geschäft, Demokratie oder irgendeine Kombination davon getagt wird.

Das Bild verspricht unbegrenzte Verständlichkeit. Desperaten Analphabeten und Touristen wendet es sich tröstend zu. „Was G'lehrte durch die Schrift verstahn, / das lehrt das G'mähl [Gemalte] dem g'meinen Mann“³, heißt es unter der Holzschnittvignette eines Pamphlets aus dem Dreißigjährigen Krieg, gleichsam als Apologie für die bildnerische Zutat zu Gutenbergs geistiger Letternsprache. Während das Lesen der Worte jahrhundertlang als beschwerlich zu erwerbende Kunst wenigen vorbehalten war und es vielleicht im Laufe der Geschichte wieder wird, schließt das Bild in seinen Adressatenkreis seit jeher auch die untersten Etagen der Gesellschaft ein: Hingucken kann jeder. Dieselbe Generosität scheint das Bild in bezug auf die Völker, in welche die Menschheit auch sprachlich gespalten ist, zu entfalten. Denn es ist nicht an eine Nationalsprache gebunden. Gebunden bleibt es aber an eine Kultur. Die Piktogramme Otl Aichers zur Olympiade in München von 1972, die in ihrer gestalterischen Ökonomie scheinbar die Abstraktion zur Menschheit schlechthin vollzogen, setzen in Wahrheit zu ihrem Verstehen die westliche Lebensform – bis hin zum Stuhlgang – voraus und konnten nur funktionieren, insofern diese Kultur eine globale geworden war: zumindest für Menschen, die sich den Luxus einer Reise von Schwarzafrika nach Bayern zwecks Besichtigung von Sportlern leisten konnten.

Ein Bild erreicht seinen Zweck nicht, wenn jemand es lediglich sieht: Es will erkannt sein und muss insofern auch interpretiert werden. Der routinierte Vollzug dieser Verstehensleistung beim Wiedererkennen etwa eines Verkehrsschildes,

der sich gar nicht eigens als Absicht ins Bewusstsein hebt, lässt nur vergessen, wie zäh und auf wievielen Umwegen jenes wahrnehmende Verstehen und verstehende Wahrnehmen gelernt wird, das auch in der wie selbstverständlichen Orientierung an einer Straßenkreuzung ins Spiel kommt.

Bedeutsam ist hierfür, dass das Bild seine primäre Existenzform in der Kunst zu haben scheint, während das Wort zunächst aus den praktischen Zusammenhängen alltäglicher Rede vertraut ist und erst in zweiter Linie als Kunst genossen wird. Während aber in den praktischen Zusammenhängen des Alltags Mehrdeutigkeit in der Regel bloß eine unentwegt zu meistende Schwierigkeit ist, wird sie in der Kunst, und zwar im geschichtlichen Verlauf zunehmend, selber zu Zweck und Ziel. (Im Unterschied etwa zur Malerei der Gotik kennt die neuere Kunst keine einhellige ikonographische Bedeutung zum Beispiel von Farben mehr.⁴) Gegen den Ursprung und die historische Tendenz des Bildes ist die Eindeutigkeit von Piktogramm und Verkehrsschild auf dem Wege radikaler Abstraktion und Konventionalisierung mühsam errungen.

Zu jener unsichtbaren Welt, die der Bilderwelt zur Verlegenheit gereichen kann, zählen nicht zuletzt auch insbesondere komplizierte, kausale Zusammenhänge – die Ursache ist, nach Humes Einsicht, keine Sache, und Kausalität kann man nicht sehen – sowie logische Beziehungen. Angesichts der Umsetzung von Sujets wie ‚Herkules am Scheidewege‘ mag man diesem Medium das kontravalente Oder (‚entweder ... oder‘) wohl noch zutrauen. Bereits die Negation jedoch gerät, nach der Einsicht der Logik von Port-Royal, zu einer erheblichen Schwierigkeit.⁵ Wie kann man beispielshalber mit einem Bild den simplen Sachverhalt darstellen, dass ein Auto nicht blau ist? Den Wagen einfach in einer anderen Farbe, etwa grün, darzustellen, wäre keine angemessene Lösung. Man legte sich auf eine bestimmte andere Farbe fest, was in der negierten Aussage nicht enthalten war. Naheliegend scheint der Vorschlag, den Bildinhalt zu verneinen, indem man ihn durchstreicht. So würde gewissermaßen ein Negationsausdruck im Bildsystem verwendet. Indes wäre damit die Sphäre des Bildlichen verlassen. Im

„Wie kann man
beispielshalber
mit einem Bild
den simplen
Sachverhalt
darstellen,
dass ein Auto
nicht blau ist?“

Unterschied zu dem gezeichneten Wagen bildet der Strich nichts mehr ab. Doch selbst wenn man den Vorschlag gelten ließe, wäre das Problem nicht gelöst. Denn es fragt sich, wie Bezug und Reichweite der Verneinung unmissverständlich wiederzugeben wären – wie also, mit anderen Worten, deutlich gemacht werden könnte, genau was negiert werden soll. Im vorliegenden Fall: Wie soll man die Striche anbringen, um darzustellen, dass das Auto nicht blau ist? Ein Kreuz über dem Wagen kann alles Mögliche bedeuten und bedeutet daher nichts Bestimmtes: Der Wagen ist unlackiert, es gibt ihn nicht, die Einfahrt ist ihm nicht gestattet und so fort. Damit ist auch die Differenz zwischen Beschreiben und Vorschreiben berührt, die, statt mit den immanenten Mitteln von Bildern ausgedrückt zu sein, fast immer konventionell gelernt oder aus dem Kontext erschlossen werden muss. (Es ist willkürlich, dass im Verkehr Verbote und Gebote durch runde, Warnungen durch dreieckige und bloße Hinweise durch rechteckige Schilder wiedergegeben werden.) In der Sphäre von Moral und Recht kehrt mit dem Unterschied zwischen dem Gebotenen, dem Erlaubten und dem Verbotenen die Schwierigkeit der bildlichen Umsetzung des Negativen wieder. (Ein Verbot ist ein Gebot, etwas nicht zu tun; eine Erlaubnis ist ein negiertes Verbot, impliziert also eine doppelte Verneinung.) Das Bild legt von Haus aus nahe, das Abgebildete sei der Fall, und tut sich wie mit dem Sollen so auch mit den vom Wirklichen unterschiedenen Modi des bloß Bedingten, Möglichen und des Notwendigen schwer.

„Wo das Wort
sondert,
schafft das Bild
eher
Übergänge.“

Mit dem nur sehr losen Verhältnis, das die Bildlichkeit zur Logik unterhält, hängt ein Weiteres zusammen. Bilder verfügen weder über eine diskrete Menge wiederkehrender Zeichen, noch sind die Regeln der Verbindung von Farbe und Form systematisierbar (weshalb es die Universitäten und Akademien vermutlich nicht zu einer der Linguistik an Präzision vergleichbaren Bildwissenschaft bringen werden).⁶ Wo das Wort sondert, schafft das Bild eher Übergänge. Das Durchlaufen des Farbkreises und die Transformation von Formen erzeugen infinitesimal nuancierte Kontinua. Wo Bilder dominieren, vom Sakrament der Kommunion bis zum Videoclip, ergeben sich Transsubstantiationen und Metamorphosen der imaginierten Inhalte, die in der Sphäre der

sprachlich artikulierten, voneinander abgegrenzten und klassifizierten Begriffe nicht einmal, oder bloß als absurdum, zu denken sind.

Nur Sprache ist wesentlich diskursiv. Dieser Begriff unterliegt allerdings einer Zweideutigkeit. Das lateinische ‚discurrere‘ heißt ja ursprünglich nichts weiter als: auseinanderlaufen; doch was sich von ihm herleitet, hat im Lauf der Begriffsgeschichte Ansprüche auf sich gezogen, die weit über jene Bedeutung hinausgehen. Sagt man, visuelle Formen seien nicht diskursiv, so mag lediglich gemeint sein, dass sie ihre Bestandteile statt nacheinander vielmehr gleichzeitig darbieten. Ein Nacheinander kann indes von sehr unterschiedlicher Dignität sein, eine krause Sequenz beliebig einander ablösender Eindrücke oder eine Folge, deren Verlauf Gründe leiten. Während das Sukzessive im Gegensatz zum Simultanen nur einen formalen Begriff von Diskursivität ergibt, kennzeichnet man sie in einem stärkeren, auch inhaltlichen Sinne, sofern man der Sprache bescheinigt, das Ja und Nein, Für und Wider, Weil und Obwohl, Entweder-oder und Sowohl-als auch, Zustimmung und Widerspruch, Abwägung und Diskussion, kurz: der Streit der Argumente fänden in ihr das genuine Medium, im Bild hingegen kaum mehr als einen Behelf. Und in der Tat: Auf einem Bild ist alles, wie es ist; diskutieren aber bedeutet nicht einfach, Sachverhalte zu repräsentieren, sondern sie, behauptend und bestreitend, ins Verhältnis zu setzen zu dem, was andere meinen und äußern. Bilder vermögen die Beschaffenheit und Konstellation räumlich und zeitlich situierter Gegenstände in einer Weise darzustellen, dass es unendlich vieler Worte bedürfte, um Vorstellungen zu evozieren, die auch nur entfernt an den durch jene erzielten Eindruck heranreichen; doch selbst detaillierteste bildliche Darstellungen werden in der Regel erst zum Argument für etwas, wenn man eben sagt, weshalb das Gezeigte der eigenen Ansicht nach für oder gegen etwas Bestimmtes spricht. Eine Sammlung von Bildern ohne Worte ist keine Theorie, ein Zusammenhang von Worten ohne Bilder kann es sein. So groß die Verdienste wissenschaftlicher Illustrationen sein mögen: Sie sind eher ein Hilfsmittel als die Substanz der Theorie, welche sie bebildern.

„Eine Sammlung
von Bildern
ohne Worte
ist keine Theorie,
ein Zusammen-
hang von Worten
ohne Bilder
kann es sein.“

„Allemaal
konstituiert
der Rahmen
das Bild.“

Dass die Distanz des Bildes zur Sphäre der Argumentation ein Nachteil ist, versteht sich allerdings nicht von selbst. Wer des endlosen Palavers müde ist, wird anders darüber denken und es vielleicht mit der Bemerkung abschneiden: ‚Ich will mir selbst ein Bild davon machen‘. Er muss darum nicht zu Photoapparat oder Zeichenstift greifen. Noch die übertragene Bedeutung enthält das Versprechen aller Bilder: übersichtlich zu sein. So verfügen Menschen, die sich die saure Arbeit des Begriffs ersparen, über ein wohlgeordnetes Weltbild. Allemaal konstituiert der Rahmen das Bild. Es ist Bild nur, insofern es diese Grenze hat, während die Worte, bloße Schatten der Evidenz einer sichtbaren Gestalt, in jeder Wendung mit Zweifeln, Gründen und Gegengründen behaftet sind, die ins Unabsehbare führen. Die Grenzen, die das Bild mit sich führt, vermitteln nicht Zweifel an seiner Leistungsfähigkeit, sondern, mindestens dem Anspruch nach, die Macht, die Weite der Welt in eben diese Grenzen zu bannen. Umgekehrt besteht die prinzipielle Unabgeschlossenheit aller Rede nur eben darin, dass sie stets erneute Widerrede hervorruft. Stammt das Bild aus dem Vertrauen, den Gegenstand zu womöglich gesteigerter Präsenz zu bringen, so reproduzieren sich die Worte aus dem beständigen Misstrauen, er sei bisher doch nicht recht getroffen worden. Sofern auch die Sprache ihre Grenze mit sich führt, bezeichnet diese, anders als der Rahmen des Bildes, tatsächlich die Grenze ihrer Möglichkeiten: etwa, wenn jemand sagt, eine Landschaft sei unbeschreiblich schön oder der Schrecken unaussprechlich.

Die getroffene Unterscheidung, die sich des materialen Begriffs des Diskursiven bediente, fällt nicht zusammen mit der aus der älteren wie neueren Medientheorie vertrauten Übung, das Bild als appellativ, emotional wirkendes Kommunikationsmittel zu beargwöhnen und ihm die Sprache als rationale Instanz gegenüberzustellen. Zwar mag daran etwas Richtiges sein. Aber schlechtmöglich ist es darum doch nicht. Schon der Gegensatz emotional vs. rational kolportiert nichts weiter als ein Stereotyp; auch Emotionen wie Ärger und Furcht können, so ist einzuwenden, vernünftig, der Situation, in der man sich befindet, angemessen sein. Und dass Bilder imstande sind, Erkenntnis zu fördern und die

Mitteilung von Sachverhalten in einem anders nicht erreichbaren Maße klar und eindeutig zu gestalten, kann nur bestreiten, wer seine Theorien gegen die eigene, mindestens mögliche Erfahrung beispielsweise mit Atlas, Reiseführer oder Verkehrszeichen konstruiert. Gedankenlose, also unüberlegte Bilder, die es immerhin in Massen geben mag, sprechen ja so wenig dagegen, dass Bilder ein Medium von Einsichten sein können, wie unbedarfte verbale Äußerungen einen entsprechend negativen Schluss über Sätze rechtfertigen würden.

Auf den formalen Begriff des Diskursiven stützt sich der Versuch, die Linie, an der entlang die Leistungen von Wort und Bild geschieden werden könnten, anhand des Begriffspaares Statik und Dynamik zu ziehen. Ist die Sprache schon von sich aus Abfolge von Worten, ein Verlauf, so erscheint demgegenüber im Bild der Prozess des Werdens zu idealer Simultaneität erstarrt. Die Zeit, dies ungreifbare, unsichtbare Vergehen, entzieht sich, so könnte man vermuten, dem Bild, das, wie bei Dalí, an ihrer Stelle stets lediglich die Dinge, die sie messen, die Uhren, zu fassen bekommt (um sie zu einem am Ende doch statischen Symbol des Dynamischen zu verfremden). Nur der Zustand fände dann im Bild sein adäquates Darstellungsmittel, nicht der Vorgang der Veränderung. Doch diese Überlegung manifestiert kaum mehr als ein Vorurteil. Bilder, gewiss ruhende, konstante Gestalten, waren gleichwohl nie ausschließlich Abbilder räumlicher Zusammenhänge. Seit den ersten Höhlenmalereien dienten sie auch der Projektion des Nacheinander in der Zeit auf das Nebeneinander im Raum. Zeitliches wurde, mit einer anderen Metapher zu sprechen, in Räumliches übersetzt.⁷ Kraft des Appells an die Phantasie, der das Davor und Danach herbeiruft, war das temporale Moment der Dinge dergestalt nicht einfach eliminiert, sondern auch bewahrt. Der Preis bildlicher Darstellung ist gewiss, dass der Betrachter selber aus den Spuren, die ihm das Bild legt, die Dynamik des gemeinten Prozesses ergänzen muss. Dieser Preis ist jedoch die Kehrseite eines Gewinns: Was die sprachliche Darstellung nur nacheinander präsentieren kann, versammelt das Bild zur Gleichzeitigkeit.

Vollends überholt ist der Hinweis auf jenen angeblichen Vorzug des seriellen Mediums Sprache vor dem parallelen des Bildes, eben die Fähigkeit zur Darstellung von Prozessen, durch die technische Entwicklung der letzten hundert Jahre. Traditionell wurden Vorgänge häufig in Sequenzen stehender Bilder repräsentiert. Der comic strip folgt hierin noch heute demselben Prinzip wie

jahrhundertlang Wandgemälde und Fresken in Kirchen, die etwa die Passionsgeschichte als Abfolge von Stationen wiedergeben, oder wie die seit dem 18. Jahrhundert ausgebildete piktogrammatische Tanznotation.⁸ Mit der Erfindung des bewegten Bildes, das die Abfolge nur beschleunigt und die menschliche Wahrnehmung in ihrer Langsamkeit übertölpelt, sind Sequenz stehender Bilder und Prozess für das Auge aber ununterscheidbar geworden: Der Illusionscharakter des bewegten Bildes ist ihm durchschaubar an seiner bloßen Zweidimensionalität, nicht an seiner Geschwindigkeit.

Im Film hat sich das Bild, das einstmals auf Synchronie beschränkte, eine jedermann einleuchtende Diachronie erobert. Damit ist die Phantasie entbunden von der Anstrengung, die das stehende Bild zumutet: räumliche Verhältnisse auf den in ihm gelegten Fährten zu temporalisieren. An die Stelle der imaginativen Leistung tritt die des Gedächtnisses, präsent zu halten, was die früheren Bilder zeigten. Und es ist besonders das filmische Bild, das Anlass gibt, einen Gesichtspunkt des Vergleichs einzuführen, der jenseits des Gegensatzes von Statik und Dynamik liegt: Was das Wort offen, der Phantasie frei lässt, muss das Bild bestimmen. So mag sich die immer wieder artikulierte Enttäuschung dessen erklären, der den Film nach dem von ihm gelesenen Buch sieht. Es ist zunächst darauf zu beharren, dass dieser Vergleich und das aus ihm abgeleitete Urteil ihre Plausibilität vom Beispiel des Films und damit von einem Sonderfall der Bildlichkeit her beziehen. Ihm stehen ungezählte Arten von Abstraktion in der bildlichen Darstellung bis hin zur mit wenigen Strichen gefertigten Skizze gegenüber. Indem diese etwa die Farbe des dargestellten Gegenstandes auslässt, gewährt sie der Phantasie jede Freiheit, sich diese auszumalen. Wird zugelassen, dass Bilder sich ganz und gar von physischer Ähnlichkeit mit ihren Gegenständen emanzipieren – und es gibt solche Bilder –, dann sind jener Abstraktion und damit dem Spielraum der Phantasie keine Grenzen mehr gesetzt. Dann freilich wird unklar, was Ausdrücke wie ‚Darstellung‘ oder ‚ein Bild von ...‘ noch bedeuten. Und schwerlich ist es die Aufgabe der Tastatur auf dem Armaturenbrett eines Autos oder des Orientierungssystems eines Flughafens, der Phantasie unbegrenzte Freiräume zu eröffnen; sie sollen, ganz im Gegenteil, frei gewähltem Handeln möglichst eindeutige Bahnen anbieten. In solchen Fällen ist die Begrenzung der Phantasie schlicht beabsichtigt.

Bildliche Darstellungen müssen, hierin durchaus der lateinischen Schrift vergleichbar, unter bestimmten Aspekten keineswegs dem ähneln, was sie repräsentieren, um als Repräsentationen zu funktionieren; Stadtpläne und Landkarten, in denen etwa für Landstraßen und Autobahnen unterschiedliche Farben verwendet sind, bieten Beispiele dafür. Freilich ist das Blau, Rot oder Gelb der verzeichneten Straßen, das sich über das Asphaltgrau ihrer realen Pendanten hinwegsetzt, ein einzelner Gesichtspunkt; wären die Kartographen mit deren räumlicher Ordnung in gleicher Freiheit umgesprungen, dann wäre ihr Produkt wertlos. Und an diesem Punkt scheint eben doch der Satz zu gelten, die Sprache sei fähig, Sachverhalte unbestimmt zu lassen, die in Bildern nicht offenbleiben können. Ein Bild kann etwa nicht darstellen, dass zwei Dinge nebeneinander sind, ohne festzulegen, welches links und welches rechts ist. Hingegen könnte man, dieselbe Konstellation charakterisierend, sagen: Die beiden Dinge standen oder lagen nebeneinander. Entsprechendes gilt für andere räumliche Relationen wie ‚übereinander‘.⁹ Und auch die sprachliche Verneinung, von der schon die Rede war, lässt offen, was positiv der Fall ist, während das Bild die Bestimmung des konkreten Details nahelegt, die gerade kein Äquivalent zu jener bietet: dies der Fall des grünen Autos, wo lediglich gemeint war, es sei nicht blau. Unterliegt die Sprache geringerem Zwang zum Detail, dann ist sie das Medium von größerer Ökonomie: Sie kann weglassen, was in diesem oder jenem Zusammenhang belanglos sein mag. Gewiss kennt auch die Sphäre der Bilder Freiheitsgrade der Unbestimmtheit, wie der Vergleich eines Gemäldes, das jede Einzelheit ausmalt, mit einem comic strip, bei dem Gegenstände wie etwa Zeitungen nur gerade zum Zweck elementarer Kenntlichkeit hingeworfen sind, zeigt. Aber diese Grade scheinen geringer als die der Sprache. Piktogramme können es immerhin offenlassen, ob die von ihnen adressierten Personen Hüte tragen oder nicht, oder (sofern sie nicht gerade die Benutzer von Toiletten nach Geschlecht sortieren sollen) ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt. Doch sie stehen bereits

„Ein Bild kann etwa nicht darstellen, dass zwei Dinge nebeneinander sind, ohne festzulegen, welches links und welches rechts ist.“

„Das Bild, in der ihm möglichen Auffälligkeit oder Vielgestaltigkeit, eignet sich, Aufmerksamkeit zu wecken, während man das Wort, das die Schaulust nicht reizt, in der Regel erst brauchen kann und zumuten darf, wenn Interesse schon vorhanden ist.“

auf der Grenze zur Zeichenschrift; schon ihr Name kombiniert Bild und Schrift. Auch die piktogrammatische Abstraktion, wie die Wahl von leichter erkennbaren statt der realen Farben, um Straßen auf einer Karte zu kennzeichnen, dient im übrigen nicht der Freisetzung von Phantasie, sondern der Eindeutigkeit. Es ist eben zweierlei, ob Designer unmittelbar zur Kunst beitragen möchten, oder ob sie anderen die Tücke des Objekts ersparen wollen, so dass diese den Kopf frei haben für das, was tatsächlich Aufmerksamkeit lohnt – Kunst zum Beispiel, und nicht die Talmikunst von Designern.

Aus dem beschriebenen Zwang zum Detail nährt sich der notorische Verdacht, das Bild bleibe stets auf je Besonderes bezogen, und umgekehrt sei Allgemeinheit ein Privileg des Begriffs, mithin der Sprache. Man ist in der Regel nicht nur schneller, wenn man ‚Hund‘ sagt, als wenn man einen Hund zeichnet; wer letzteres tut, zeichnet auch in dem Sinne stets einen besonderen Hund, dass das Abgebildete Merkmale zeigen wird, die manche der unter dem Begriff subsumierten Exemplare gar nicht aufweisen: die Ohren des gezeichneten Hundes werden aufrecht oder hängend, seine Beine kurz oder lang sein, und so fort. Der Zusammenhang, in dem das Bild erscheint, kann allerdings kenntlich machen, ob es als Porträt eines Hunde-Individuums gemeint, oder ob vielmehr die Abstraktion von aller Hunde-Individualität beabsichtigt war (auch wenn es solche notgedrungen ein Stück weit vermittelt). Nicht nur kann ein Gegenstand in einer indefiniten Anzahl von Bildern dargestellt werden – wie er sich auch sprachlich in unbestimmt vielen Varianten be- und umschreiben lässt –, sondern typischer noch kann ein Bild eine indefinite Anzahl von Gegenständen repräsentieren.¹⁰ Ein Bild der *pinus sylvestris* in einem botanischen Werk ist als Darstellung nicht dieser oder jener einzelnen Kiefer, sondern jedes beliebigen Exemplars dieser bestimmten Art gedacht,

und wird als solche betrachtet und verstanden. Scheinbar stehen einander nur die Individualität der Dinge, auf welche das Bild Bezug nimmt und die Individualität des Bilddinges, das in der Tat Elemente enthalten mag, die in keinem Einzelfall genau in dieser Weise gegeben sind – ganz als ob das Bild den ungezählten Bäumen bloß einen weiteren hinzufügte –, gegenüber. Doch zwischen ihnen vermittelt Allgemeinheit. Sie ist weniger Eigenschaft des Mediums selbst, wie im Fall der Wortsprache, als eine Abstraktionsleistung derer, die Bilder herstellen und wahrnehmen. Indes ist diese nicht, wie das Beispiel wohl vermuten lässt, etwas, dem Bilder gegen ihren ursprünglichen Sinn auf einer geschichtlich vergleichsweise späten Stufe, derjenigen der Wissenschaft, unterworfen würden. Die Leistung, vermöge derer Bilder als allgemeine auf Klassen von Individuen bezogen werden, scheint eher so alt wie diese selber. Der urzeitliche Jäger zeichnete nicht diesen oder jenen Büffel, sondern den Büffel – jeder mögliche Büffel ist darin erinnert, beschworen, erwartungsvoll vorweggenommen –, wie auch die gezeichneten menschlichen Figuren nicht für diese und jene Person, sondern für jede Gruppe Jäger des Stammes in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft stehen.¹¹

Und doch, alles in allem: Der Sache nach sind die Möglichkeiten des Bildes bedeutend, aber gerade in Aspekten, die modernen Gesellschaften wesentlich sind, limitiert. Dem Enthusiasmus, der ihm aus dem Lager des ikonischen rumbo entgegenschlägt, eignet durchaus ein kindisches Moment: die Freude an dem schieren Umstand, dass seine Produktion und Reproduktion technisch möglich ist und immer leichter gelingt. So gibt es für die Bilderflut, welche die Apparate erzeugen, kaum gute Gründe. Dafür aber solche des Marketing. Denn halbwegs triftig bleibt ja der Gemeinplatz der Reklamebranche: Das Bild, in der ihm möglichen Auffälligkeit oder Vielgestaltigkeit, eignet sich, Aufmerksamkeit zu wecken, während man das Wort, das die Schaulust nicht reizt, in der Regel erst brauchen kann und zumuten darf, wenn Interesse schon vorhanden ist. Und daran wird sich in einer Marktwirtschaft auch künftig zuerst und zuletzt entscheiden, ob und wann Designer zu Bildern greifen werden oder zu Worten.

- 1 Baltasar Gracián, ‚El Héroe‘ (1639), in: ders., *Obras completas*, hg. v. Luis Sánchez Laílla, Madrid 2001, 1–43, 20.
- 2 *Iconic turn: die neue Macht der Bilder*, hg. v. Hubert Burda u. Christa Maar, Köln 2004.
- 3 Zit. n. Ferdinand Kürnberger, ‚Das Illustrationswesen‘ [1853], in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Otto Erich Deutsch, Bd. II, *Literarische Herzenssachen. Reflexionen und Kritiken*, neue, wesentlich vermehrte Ausgabe, München/Leipzig 1911, 424–429, 424.
- 4 Rolf Wedewer, *Zur Sprachlichkeit von Bildern. Ein Beitrag zur Analogie von Sprache und Kunst*, Köln 1985, 85.
- 5 Antoine Arnauld, Pierre Nicole, *Die Logik oder die Kunst des Denkens*, übers. v. Christos Axelos, 2. Aufl., Darmstadt 1994, 29.
- 6 Gottfried Boehm, ‚Die Wiederkehr der Bilder‘, in: *Was ist ein Bild?*, Hg. ders., München 1994, 11–38, 11, 22.
- 7 Vgl. Lew Fjodorowitsch Shegin, *Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst*, übers. v. Klaus Städtke, Dresden 1982, 39–97; siehe auch Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*, Augsburg 1929, 55.
- 8 Vgl. Edward R. Tufte, *Envisioning Information*, Cheshire (Conn.) 1990, 7, 114–119.
- 9 Vgl. Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Freiburg/München 1991, 175.
- 10 Vgl. Andrew Harrison, ‚Works of art and other cultural objects‘, in: *Proceedings of the Aristotelian Society N. S.*, LXVIII (1967–68), 105–128, 118.
- 11 Hans Jonas, ‚Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens‘, in: ders., *Organismus und Freiheit. Ansätze zu einer philosophischen Biologie*, Göttingen 1973, 226–257, 235, 245.