

# BILD SEIN. Entwurf einer integralen Bildtheorie

(Langfassung)

Joachim Penzel

*Ausgehend vom Quadrantenmodell von Ken Wilber wird der Versuch unternommen, eine konsistente Bildtheorie zu entwerfen, die sich nicht an der Materialität von Bildern, sondern an den ästhetischen Erfahrungen der Betrachtenden orientiert. Statt von Bildern ist daher vom BILD SEIN als einer der wichtigsten aktuellen Identitätsdimensionen von Menschen zu sprechen.*

Wie Hans Belting in seiner „Bild-Anthropologie“ (2001), die mittlerweile als ein Schlüsselwerk der aktuellen Bildwissenschaft gilt, gezeigt hat, tragen Bilder und die sie generierenden Medien dazu bei, ein Körperbild des Menschen zu entwerfen, aus dem zeit- und kulturspezifisch Identität hervorgeht. So ist die menschliche Existenz untrennbar verbunden mit der projektiven Kraft der Bilder und den konstruktiven und kommunikativen Möglichkeiten derjenigen Medien, in denen sie erzeugt und verbreitet werden. Bilder werden also nicht nur von Menschen hergestellt, sondern viel weiter reichend ist die gesamte menschliche Existenz von Bildern bestimmt, indem als materielle Praxis bildmäßige Erscheinungsweisen von Menschen entworfen und dabei als kulturelle Praxis Sinn- und Wertmuster erschaffen werden. Da unterscheiden sich die Körperbemalungen und Tätowierungen von Stammeskulturen, die sich über derartig inkorporierte Zeichen mit der Geisterwelt verbinden und als soziale Gruppe konstituieren, in keiner Weise von trendbewussten Modeliehabern der Gegenwart, die ihr Image an Medienvorbildern orientieren und sich als Subkultur formieren. Die Menschen sind selbst Medium und Ort der Bilder. Unsere artspezifische Existenz entspricht ganz maßgeblich einem Dasein als Bild und durch Bilder. Um es zugespitzt zu formulieren – menschliches Sein ist ein BILD SEIN. Bei der hier für die folgende Ausführung gewählten Schreibweise soll die Trennung zwischen BILD und SEIN auf die Verlaufs- und Prozessform dieses Da-Seins als und durch Bilder verweisen und sich somit gegenüber einem erstarrten bzw. zeitlich fixierten Zustand eines BILDSEINS abgrenzen.

Wenn man aus einer bildanthropologischen Sicht soziales Leben als ein von Bildern bestimmtes, sich durch Bilder überhaupt erst konstituierendes Dasein beschreibt, hat das zur Konsequenz, dass die traditionelle Dichotomie von Betrachter und Bild, die auf einer ontologischen Trennung von Subjekt und Objekt gründet, nicht mehr aufrechtzuerhalten ist. Obwohl William J. Thomas Mitchell bereits Anfang der 1990er-Jahre, sozusagen in der Geburtsstunde der Bildwissenschaft, die abendländische Subjekt-Objekt-Differenz kritisiert und ihre historische Genese rekonstruiert hatte (Mitchell 1990), ist es heute bei Weitem keine selbstverständliche Wissenschaftspraxis, eine Ontologie des Bildes mit der des Menschen zu verbinden. Im Gegenteil – Fragen wie „Was ist ein Bild?“ (Boehm 1994) oder „Wie Bilder

Sinn erzeugen?“ (Boehm 2007) laufen nach wie vor auf eine strukturanalytische Bestimmung von Bildern hinaus, die diese im Status von objektartigen Tatsachen untersuchen, ohne dass dabei berücksichtigt wird, dass der Betrachtungsprozess und der sich anschließende Bild-diskurs diese überhaupt erst als ästhetische Ereignisse erzeugen. Über weite Strecken unterscheidet sich die Bildwissenschaft der 1990er-Jahre kaum von älteren kunstgeschichtlichen Methoden, sei es Ikonografie, Ikonologie, Bildsemiotik oder hermeneutische Ikonik – die besondere ästhetische Qualität und die kommunikative Fähigkeit der Bilder wird intrinsisch aus deren spezifischen Strukturmerkmalen abgeleitet, und selbst die Frage nach einem bildimmanenten Betrachter, wie sie die kunstgeschichtliche Rezeptionsästhetik stellt (Kemp 1992), entspricht einer Suche nach spezifischen Formmerkmalen eines Bildobjektes (Überblick zur Bildwissenschaft: Sachs-Hombach 2005/1).

Offensichtlich ist es nicht so ohne Weiteres möglich, eine über zweieinhalbtausend Jahre praktizierte Tradition des Denkens in Subjekt-Objekt-Konstellationen zu verlassen. Ein theoretischer Ausweg fand sich in den 1990er-Jahren in der Möglichkeit, ein Bild nicht vom Prozess seiner Betrachtung abzugrenzen, sondern es als Betrachtungsvollzug zu beschreiben. Bilder erschienen nun als eine systemische Organisation des Sehens (Huber 1989), als adressatenorientiertes, situations- und kontextspezifisches „Bildhandeln“ (Belting 1990; Reh-kämper/Sachs-Hombach 2001) und als „Bildakt“, dessen potenzielle Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln der Betrachter zielt (Bredenkamp 2010). Im Horizont dieser systemtheoretischen und wirkungsästhetischen Untersuchungen verweist jedes Bild in all seinen Strukturbausteinen immer auf den, der es betrachtet. Im Sehprozess bzw. im Bildhandeln verliert das Bild seine objekthaften Struktureigenschaften zugunsten einer vom Subjekt gesteuerten Prozessualität (Überblick zum Visualistic Turn: Sachs-Hombach 2009). Damit zeigen sich nun immer deutlicher die Züge des anthropogenen Wesens des Bildes, das mit dem BILD SEIN des Menschen eng verbunden ist. Manche Untersuchungen gehen sogar soweit, das frühere Bild-Objekt zu einem Quasi-Subjekt zu erklären, dem menschliche Eigenschaften zugeschrieben werden. „Was wir sehen, blickt uns an“, formulierte der französische Kulturwissenschaftler Georges Didi-Huberman 1999 als programmatischen Titel seiner metapsychologischen Studie über Bilder. Alles Visuelle scheint auf einer Dialektik zu beruhen, bei der die Seinsbedingungen des Betrachters auf das Betrachtete übertragen werden, sodass dieses, sei es ein Gemälde, eine Skulptur oder ein minimalistisches Kunstwerk, Leben und Bedeutung gewinnt. Zwar bleibt es immer der einzelne Mensch, der deutet, aber was da gedeutet wird, unterstellt er dem stummen Gegenüber als absichtsvolle Fähigkeit des Sprechens mit visuellen Mitteln. So gleicht das Bild einer Art Spiegel, der die Deutungsfähigkeiten und -absichten seiner Betrachter reflektiert.

Mittlerweile wurde diese Subjektivierung der Bildposition weiter zugespitzt, indem Bildern sogar ein eigener Wille unterstellt wird. Wie W. J. T. Mitchell in seinem Essay „What do Pictures Want?“ in Annäherung der Bild- an die Bio- und Informationswissenschaften verdeutlichen konnte, hat die Revolution in der elektronischen Kommunikation eine neue Vitalität der Bilder bewirkt (Mitchell 2005). Einerseits ist der Wirkungsradius von Bildern enorm gewachsen, indem sie innerhalb eines global organisierten Netzwerkes die Fähigkeit der „biokybernetischen Selbstreproduktion“ besitzen, die ihnen eine unkontrollierbare Vermehrung ermöglicht, in deren Folge sie in einer Weise auf den sozialen Alltag einwirken, die bei ihrer Erzeugung meist nicht intendiert war. Andererseits ist das Bildverfahren des Kopierens durch die

Möglichkeit des Klonens mittlerweile auf biotechnologische Prozesse übertragen worden, wobei es – wie es scheint – nur noch eine Frage der Zeit ist, bis der erste menschliche Klon erzeugt wird. Steht die Technik einmal zur Verfügung, wird sie – so die Erfahrung der menschlichen Evolution – auch angewendet. Allerdings scheint das Leben selbst schon Bildlogiken zu nutzen, wie Mitchell mit Verweis auf den Verhaltensbiologen Norman MacLeod verdeutlicht, der die Fähigkeit des Wiedererkennens von Bildern als konstitutiv für alle komplexen Lebewesen beschreibt, um Umweltorientierung zu ermöglichen (Mitchell 2010). Visuelle Logiken beeinflussen damit nicht nur kulturell-soziale, sondern bereits natürliche Lebensformen. Bildorientierung, Bilderzeugung und Reproduktionsverfahren auf der Grundlage von Bildmustern können damit nicht mehr allein als spezifisch menschliche Fähigkeiten beschrieben werden, viel weiter reichend sind sie heute als Konstitutionsbedingungen biologischen Lebens zu verstehen.

Der hier verwendete Begriff des BILD SEINs entspricht daher keiner Metapher, mit der in polemischer Form Phänomene gegenwärtiger Kultur umschrieben werden. Tatsächlich geht es um den Versuch, menschliches Leben als ein durch Bilder und visuelle Logiken sich entfaltendes Dasein zu diskutieren. Es gibt heute keinen Bereich der humanen Existenz, der nicht von Bildern durchdrungen und beeinflusst wird. Visualität und Bildlichkeit betreffen heute alle menschlichen Lebensaspekte, von der visuellen Kommunikation über die Herstellung kultureller und geschlechtlicher Identität bis hin zur Erzeugung von Traumbildern, der astronomischen Erforschung des Universums und der Erschaffung neuen Lebens durch biotechnologisches Design. Trotz der mehrfachen Versuche einer Bestandsaufnahme der in unterschiedlichsten Wissenschaften und sozialen Anwendungsbereichen existierenden Bildpraktiken (Sachs-Hombach 2005/1, 2005/2, 2009) ist es bislang nicht gelungen, einen übergreifenden Theorierahmen zu schaffen, der es ermöglicht, Wirkung, Funktion und Logik von Bildern in tatsächlich allen Aspekten des menschlichen Daseins zu erfassen und damit die sich zum Teil stark widersprechenden methodisch-theoretischen Ansätze zu verbinden. Für die genauere Bestimmung all dessen, was das BILD SEIN der Menschen heute bedeuten kann, erscheint eine Untersuchung von Bildern nicht mehr ausreichend, denn dies würde bedeuten, in die alte Subjekt-Objekt-Dichotomie zurückzufallen. Eine überzeugende Bildtheorie der Gegenwart kann also nur von der Position des sehenden bzw. schaffenden Subjekts ausgehen, daher gilt es, die Ansätze der Bild-Anthropologie auf ein erweitertes theoretisches Fundament zu stellen. Dazu bedarf es zunächst einer Beschreibung des Menschseins in seiner Ganzheit, in deren Kontext die Bilderfrage neu zu stellen ist.

### **Integrales Menschenbild**

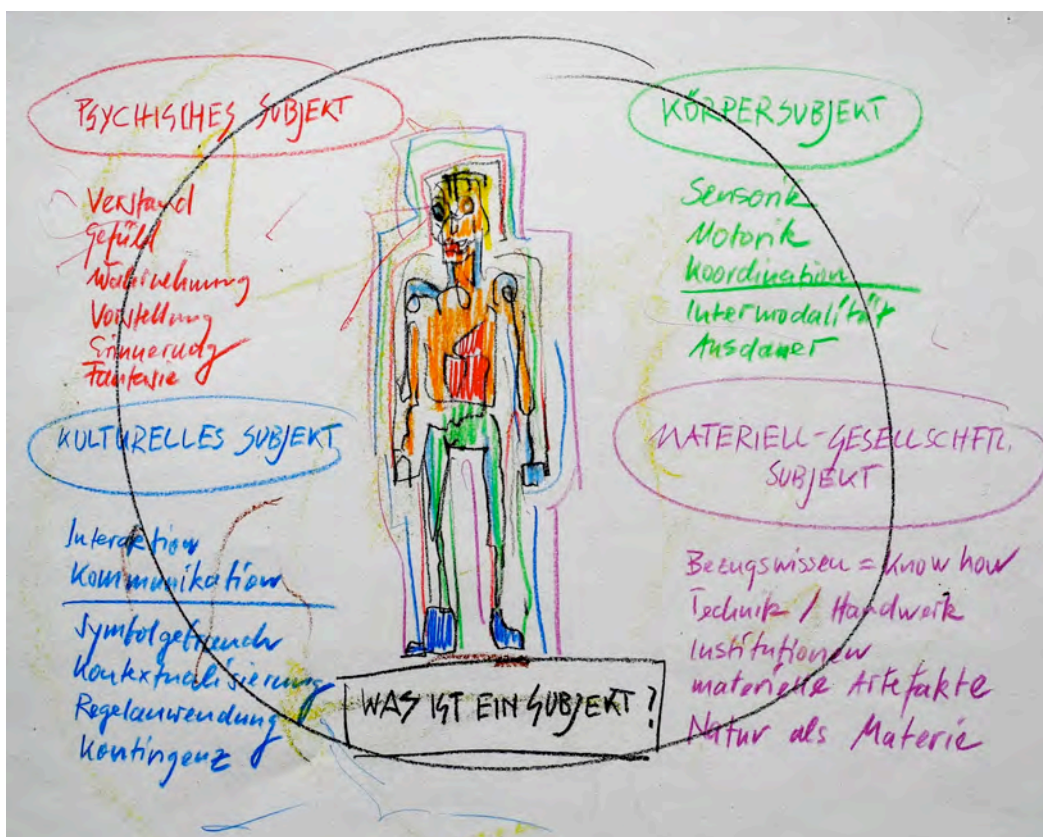
Der Versuch einer ganzheitlichen Beschreibung heutigen Menschseins erweist sich selbst als eine komplexe Angelegenheit, für die es wissenschaftstheoretisch bislang nur wenige Ansätze gibt. Als wegweisend erscheint der in den 1990er-Jahren im Kontext der „Integralen Theorie“ unternommene Versuch, die heterogenen Persönlichkeitskonzepte, die im Zuge der Identitätsdebatte ab Ende der 1980er-Jahre einen Zustand der Unüberschaubarkeit und der theoretischen Inkompatibilität hergestellt hatten, auf gemeinsame Ziele hin zu prüfen. Der US-amerikanische Biologe und Evolutionstheoretiker Ken Wilber konnte dabei in verschiedenen Schriften zeigen, dass die unterschiedlichen, sich zum Teil massiv widersprechenden

Identitätstheorien jeweils nur für bestimmte Bereiche der personalen Ganzheit des Menschen Gültigkeit besitzen (Wilber 1996, 2006, 2008). Ausgehend von der Pluralität und Heterogenität der vorhandenen Forschungsansätze entwickelte Wilber daraufhin einen integralen Theorierahmen für ein ganzheitliches Persönlichkeitsmodell, das im Folgenden kurz skizziert wird.

Wilber konzipiert die Ganzheit der Person auf der Grundlage von vier großen Teilaspekten: Er unterscheidet a) intentional subjektive Persönlichkeitsaspekte (ICH) von b) einer verhaltensbezogenen objektiven Seite (ES), weiterhin differenziert er c) eine kulturell intersubjektive Dimension (WIR) von d) einem sozial interobjektiven Persönlichkeitsbereich (Plural ES bzw. SIE). Diese vier großen Teilaspekte der personalen Ganzheit können zwar analytisch getrennt werden, in der Aktualität des Lebens jedoch bedingen sie sich wechselseitig, durchdringen sich und bringen einander überhaupt erst hervor. Sie entfalten sich dynamisch und sind komplex miteinander verbunden. Jeder dieser vier Aspekte entspricht einem eigenständigen Leistungs- und Funktionssystem, das offen und kompatibel mit den anderen Systemen einer Person ist. a) *Das intentional subjektive System* ist verantwortlich für die Generierung von Wahrnehmungen, Empfindungen und Emotionen; hier gründet die Fähigkeit zum elementaren Erfassen der Umwelt, zu symbolischer Kommunikation sowie zu regelhaftem und absichtsvollem Handeln. Dabei geht es um jene Teilaspekte des Ich, mit denen sich die Psychologie, vor allem die Entwicklungspsychologie befasst. b) *Das verhaltensbezogene objektive System* schließt die organisch-körperliche Organisation des Menschen ein, darunter Nervensystem und Gehirn, Muskel- und Knochensystem, mit denen sich die Medizin, die Hirnforschung und die Neurowissenschaften hauptsächlich beschäftigen. c) *Das kulturell intersubjektive System* regelt alle Arten, mit denen Menschen sich verständigen und handeln. Hier sind die kommunikativen und symbolischen Codierungen von Sprache und Bildern verortet, hier werden die sozialen Regeln und Verhaltensmuster hervorgebracht, nach denen sich das intentionale Subjekt richtet. Dies ist der Bereich der Persönlichkeitsganzheit, den unter anderem Kultur-, Kunst- und Medientheorie sowie Soziologie, feministische Theorie und Philosophie untersuchen. d) *Das sozial interobjektive System* strukturiert die materiellen Bedingungen des Seins in Natur und Gesellschaft und umfasst die kosmische Organisation, den Aufbau der Ökosysteme genauso wie soziale Institutionen wie Staaten, Nationen, aber auch kleinere Organisationseinheiten wie Schulen, Unternehmen, Parteien und Familie etc. Diese Seite umfasst aber auch die materiell-technische Ebene der gesellschaftlichen Kommunikation vom Buch bis zum Computer, von der Syntax der Sprache bis zur Bildtechnologie. Naturwissenschaft und Technik, Soziologie und Informatik sind hier forschend tätig.

Im Sinne einer besseren Verständlichkeit des integralen Persönlichkeitsmodells verwende ich im Folgenden für die erwähnten vier Teilbereiche die vereinfachten Begriffe a) psychisches Subjekt, b) körperliches Subjekt, c) kulturelles Subjekt und d) materiell gesellschaftliches Subjekt (Penzel 2010 und 2011). Wie die folgende Abbildung verdeutlicht, besitzt jede dieser Dimensionen wiederum Unter Aspekte, die das situative Befinden einer Person differenzieren. (Zur ausführlichen Erläuterung lesen Sie bitte die Einleitungstexte unter: <http://www.integrale-kunstpaedagogik.de/integrale-theorie.html>)





Joachim Penzel: Integrale Subjektdimensionen mit verschiedenen Unterասpekten

Wie dieses Schaubild verdeutlicht, gerät heute jede Untersuchung zur Identität zu einer komplexen Angelegenheit. Der hybride Theorierahmen des Integralen Denkens ermöglicht, dass sich die einander oft widersprechenden Aussagen und die daraus erwachsenden Abgrenzungsbedürfnisse der verschiedenen Wissenschaften auflösen lassen, wenn man die Vielschichtigkeit einer ganzheitlichen Subjektkonzeption berücksichtigt (dazu auch Kutschera 2003). Dies ermöglicht unter anderem, dass jene traditionelle Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft oder Subjekt und Umwelt aufgehoben wird. In Anlehnung an konstruktivistische Theorien der Sozial- und Biowissenschaften werden Natur und Gesellschaft folglich nicht als außerhalb des Einzelnen bestehende objektive Seinsbedingungen aufgefasst, sondern werden als jeweils aktiv am und durch den Einzelnen sich vollziehende, in der augenblicklichen Lebenssituation aktualisierte Prozesse verstanden (vgl. dazu auch die Positionen des „Radikalen Konstruktivismus“: Schmidt 1987). Der Mensch lebt folglich nicht einfach nur zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in einer bestimmten Kultur/Gesellschaft unter bestimmten Gegebenheiten der Natur, sondern er ist ein soziales und natürliches Wesen, das die gesellschaftlich-kulturellen Bedingungen seines Seins sozusagen augenblicklich mit entstehen lässt und beständig bewusst oder unbewusst auf Natur und Gesellschaft einwirkt.

Wie diese komprimierte Darstellung verdeutlichen soll, ist Ken Wilbers Integrale Theorie als eine Art Rahmenwerk oder Sammelbecken konzipiert, das die Forschungsbemühungen in allen Human- und Naturwissenschaften bündelt, um damit sowohl gegenwärtiges Menschsein in seiner Komplexität und Widersprüchlichkeit zu beschreiben als auch um Muster der Evolution von Mensch und Natur zu erfassen. Wie aber lässt sich dieses ganzheitliche Persönlichkeitsmodell der Integralen Theorie mit Problemen des Bildes verbinden?

Oder anders formuliert: Lässt sich das BILD SEIN menschlichen Lebens ganzheitlich beschreiben?

### **Selbstreferenzen innerhalb der anthropogenen Ganzheit**

Menschen sind ganzheitlich mit Bildern verbunden, indem sie sie betrachten, indem sie sie erzeugen und in vielfältiger Weise mit ihnen umgehen. Jede Zuwendung an ein Bild schließt dieses augenblicklich in die persönliche Existenz ein. Doch welche grundlegenden Operationen transformieren ein externes Bildobjekt in die systemische Innenwelt der Subjektganzheit? Wirkungsästhetische Ansätze beschreiben das Verhältnis von Subjekt und Bild als Reaktion eines Betrachters auf ein visuelles Ereignis. Dieses Re-Agieren beruht auf der Operation der Referenz, also des Verweisens und Herstellens von Beziehungen. Indem sich ein Bild im Moment der Betrachtung als das zeigt, was und wie es ist, erzeugt es eine Selbstreferenz auf seine materiellen Struktureigenschaften. Diese setzen augenblicklich Prozesse der Fremdreferenz beim Betrachter in Gang, indem spezifische, durch Alter, Kultur und Sozialisation bedingte Wahrnehmungsgewohnheiten und Wissensbestände aktiviert werden, die eine Deutung des Bildes ermöglichen. Allerdings ist der Begriff Selbstreferenz des Bildes durchaus problematisch: Da eine solche immer nur im Sehen stattfinden kann, entspricht sie tatsächlich einer Selbstreferenz des betrachtenden Subjekts. Im Sehen befindet sich das Bild immer auf der Subjektseite. Sehen ist im vorliegenden Zusammenhang im Wesentlichen visueller Bildvollzug oder – wie ich es nenne – BILD SEIN. *Man meint ein Bild zu sehen, aber man sieht nur, was man selbst ist – das heißt, was man zu sehen gewohnt ist und zu deuten gelernt hat.*

Die Integrale Theorie bietet geeignete Erklärungsmuster, diese unterschiedlichen Prozesse der Selbstreferenz des Betrachters beim Wahrnehmen und Deuten eines Bildes genauer zu differenzieren. Geht man davon aus, dass die Fremdreferenz des Bildes auf den Betrachter von diesem ausschließlich als Selbstreferenz vollzogen werden kann, dann wird im Akt des Sehens, im Empfinden und im anschließenden Deuten des wahrgenommenen Bildes die Ganzheit der jeweiligen Person angesprochen. Anthropogene Ganzheit wurde oben in Bezug auf die Integrale Theorie von Ken Wilber als komplexes und dynamisches Zusammenwirken der vier Teilbereiche des psychischen, körperlichen, kulturellen und materiell gesellschaftlichen Subjekts beschrieben. Jedes Bild besitzt das Potenzial, mit seinen dinghaften Strukturen diese vier großen, in sich jeweils wiederum differenzierten Persönlichkeitsanteile zu adressieren. Entsprechend den besonderen Fähigkeiten und Neigungen besitzt jeder einzelne Mensch Schwerpunkte in einem Bereich oder in mehreren dieser vier Subjektdimensionen, sodass nicht alle Aspekte bei jedem gleich stark aktiviert werden.

### **A) Bereich des materiell gesellschaftlichen Subjekts**

Dieser Bereich umfasst die Gesamtheit der objekthaften Umwelt, in die Menschen eingebunden sind; diese reicht von dinghaften Erscheinungen des Sozialen bis zur materiellen Dimension der Natur. Bei der Wahrnehmung und Deutung eines Bildes ist diese Subjektdimension für die Auseinandersetzung mit den technischen Konstitutionsbedingungen der

verwendeten Bildmedien (Malerei, Grafik, Foto, Video usw.) zuständig. Im Moment der Betrachtung wird das spezifisch technisch-technologische Wissen einer Person aktiviert, das sich aus erworbenen Erfahrungen speist, sei es aus eigenem Produktionswissen oder aus älterem Anschauungswissen, und das in Ausstellungen gern durch kunstpädagogisches Vermittlungswissen angereichert wird. Neben der jeweiligen Verfahrenstechnik spielen hierbei auch gestalterische Strukturelemente wie Farbe, Form und Komposition eines Bildes eine wichtige Rolle. Die Wahrnehmung dieser materiell-technischen Konstitutionsbedingungen, beispielsweise eine gedankliche Rekonstruktion des Malaktes beim Betrachten eines Gemäldes oder ein Wiedererkennen von Gestaltungselementen von Grafiksoftware bei Computersimulationen, ermöglicht dem Betrachter einen besonderen ästhetischen Genuss. Es ist dies die alte Frage „Wie ist das Bild gemacht?“, die sich ausgehend von den akademischen Diskursen des 18. Jahrhunderts, den Künstlerkontroversen der Avantgarden in der Moderne bis in die aktuelle Kunstpädagogik nachvollziehen lässt. Form-, Farb- und Gestaltungslehre stellen jene Wissenskonzepte bereit, auf deren theoretischer Grundlage Bilder hergestellt und ebenso betrachtet werden. Kunstwerke ästhetisch sehen und genießen zu lernen, bedeutet spätestens seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, die Sichtweise von Künstlern einzuüben (Lichtwark 1991). Im materiell-technischen Blick auf ein Bild nehmen die Betrachter (auf unterschiedlichen Niveaustufen) folglich eine Expertenrolle hinsichtlich der Produktionsverfahren ein und versuchen damit, den jeweiligen künstlerischen Schöpfungsprozess zu würdigen bzw. zu kritisieren.

Allerdings hat sich der Umgang mit der materiell-technischen Beschaffenheit von Bildern in der Kunst des 20. Jahrhunderts stark geändert und das ist für jede Form der Bildbetrachtung folgenreich. Ab den 1950er-Jahren wurden zunächst im Bereich der Malerei, insbesondere in Jackson Pollocks Action-Painting und Ad Reinhardts Black Paintings ästhetische Formen der Reduktion der gestalterischen Mittel auf elementare Aspekte vollzogen, indem mit kompositionslosen Bildstrukturen gearbeitet, auf Farbe verzichtet oder die malerische Geste betont wurde. Bei Robert Rauschenberg und Frank Stella mündete diese Beschränkung der Verfahrenstechniken schließlich in einen Prozess der Dekonstruktion von Gemälden, bei dem die materiell-technischen Bedingungen von Malerei betont und damit die tradierte Repräsentationslogik des Bildes als Symbol oder Abbild überwunden werden konnte. Diese dekonstruierende Malerei der 1960er-Jahre lieferte das Paradigma einer kritischen Selbstanalyse, das in der Folge auch andere künstlerische Bildmedien wie Fotografie, Video oder Computersimulation erfasste. Für die Wahrnehmung der materiell-technischen Ebene künstlerischer Bilder bedeutet dies, dass die Beurteilung der Produktionsästhetik beispielsweise von Malerei von einer Ebene der Beobachtung erster Ordnung (Wie ist es gemacht?) auf das Niveau einer Beobachtung zweiter Ordnung (Was wird reflektiert?) angehoben werden muss, will man nicht riskieren, wesentliche Dimensionen der Kunst zu übersehen. Selbstanalytische Malerei verdeutlicht, dass die „Materialität der Kommunikation“ (Gumbrecht/Pfeiffer 1988) bereits Bestandteil der sinnerzeugenden Struktur des Kunstwerkes ist und dies bedeutet eine Verschiebung der Referenz des Bildes vom materiell gesellschaftlichen hin zum kulturellen Subjekt. Der Prozess der Dekonstruktion wird zwar von den spezifisch-technischen Kompetenzen des materiell gesellschaftlichen Subjektanteils einer Person wahrgenommen, der Sinn derart anspruchsvoller Verfahren berührt aber die Bedeutungskonstruktion (Semantik) und den sozialen Gebrauch (Pragmatik) von Bildern und adressiert damit Wissensbestände und Fähigkeiten des kulturellen Subjekts.

Dennoch haben dekonstruktive, selbstanalytische Kunstwerke aber auch Effekte für die Wahrnehmung im Bereich des materiell-technischen Subjekts, denn die Reduktion und Destruktion der Verfahrenslogiken und Struktureigenschaften der jeweiligen Bildmedien bedingen auch eine neue ästhetische Gesamterscheinung von Kunstwerken (beispielsweise Malerei) mit stil- und geschmacksbildenden Wirkungen. Die Ästhetik der Dekonstruktion und des Minimalismus offerieren eine spezifische visuelle Sinnlichkeit, die sich gegenüber anderen Bildästhetiken in Kunst und Alltag durch eine Vereinfachung der Formensprache und eine Reduktion visueller Reize abgrenzt. Dieses Umschlagen der Dekonstruktion von Malerei in die Konstruktion eines neuen malerischen Erscheinungsbildes, die erstmals deutlich im Werk von Frank Stella wahrzunehmen war, wird heute von verschiedenen Gegenwartskünstlern gezielt eingesetzt, um alternative Bildästhetiken zu entwickeln. Mittlerweile sind die einst analytischen Bildprozesse in synthetische transformiert worden, indem zunehmend die Beschränkung auf ein bildgenerierendes Medium zugunsten der Kombination und der hybriden Verknüpfung verschiedener Medientechnologien verschoben wurde. Bildbetrachtung kann sich damit auf einer reflexiven Ebene zu einer „Archäologie der verwendeten Medienverfahren“ (Ebeling 2006) ausweiten. Zugleich bewirken die neuen Bildästhetiken auf einer sinnlich-hedonistischen Ebene ein geändertes Selbsterleben der Betrachter nach dem Motto „New Pictures New Lifestyle“. Bildende Kunst hat dadurch wesentlichen Anteil an der Gestaltung von Lebensgefühl und ist, gerade indem sie die materiell gesellschaftliche Subjektdimension besonders anspricht, auch eine Spielart des Designs als der neben Architektur wohl prominentesten ästhetischen Strategie des Stylings von Alltagsgegenständen und Alltagsumgebungen. So erklärt sich, warum Ausstellungen oder Museen zeitgenössischer Kunst nicht nur als Institutionen der Erzeugung von gesellschaftlichem Sinn fungieren, sondern ebenso – und dies vielleicht viel wirkungsmächtiger – dem Lustwandeln unter schönen Dingen dienen, deren innovative Oberflächenästhetik das Selbsterleben der Betrachter intensiviert.

## **B) Bereich des kulturellen Subjekts**

Die Wahrnehmung der materiell-technischen Erscheinung von Bildern trägt nur dazu bei, die Syntax der visuell erfahrbaren Welt zu erfassen, während die Semantik unerreicht bleibt. Sinn zu kommunizieren und Bedeutungsstrukturen von Kunstwerken zu erschließen, entspricht Aufgaben und Fähigkeiten des kulturellen Subjekts. Dieser auf Kommunikation spezialisierte Teilbereich der anthropogenen Ganzheit verfügt über alle Codierungsformen, die einem Menschen das Verstehen seiner gesellschaftlichen Umwelt (scheinbar automatisch) ermöglichen. Dazu gehören beispielsweise allgegenwärtige Symbole und gebräuchliche Redeweisen, alltägliche Stilmittel, gemeinschaftliche Werte und kollektive Anschauungen, Gebräuche und Rituale, soziale Verhaltensregeln und Rollenmuster. Über diese Formen verständigen sich Menschen mittels verschiedener Medien untereinander und entwickeln gemeinsame Wertvorstellungen, die sie ihrer Deutung von gesellschaftlichem Alltag, von Geschichte und Natur zugrunde legen.

Wenn wir den Sinn von massenmedialen Bildern augenblicklich verstehen, so liegt das daran, dass ihre visuellen Codierungen auf verbreiteten kulturellen Konventionen gründen, beispielsweise der Repräsentationslogik von Fotografien oder tradierten Symboltechniken, die



ursprünglich dem Bezugswissen der christlichen Religion entstammen und die seit dem 18. Jahrhundert sukzessiv profanisiert wurden. Bilder konventionalisieren bestimmte Codierungsformen, indem sie sie in unerschöpflichen Varianten darbieten und dadurch dauerhaft präsent halten. Wir verstehen Bilder, weil wir permanent durch sie kommunizieren, das heißt, weil wir in weiten Teilen des gegenwärtigen Lebensalltags auf visuelle Weise Bedeutung erfahren.

Künstlerische Bilder dagegen verwenden selten konventionelle Codierungstechniken, daher erscheinen sie zunächst irritierend und unverständlich. Es ist ein grundsätzliches Merkmal von Kunst, dass sie mit verbreiteten Redeweisen, mit gebräuchlichen Bildsprachen bricht und neue Formen des Sagens und Ausdrückens erprobt. Damit ist es möglich, dass der in künstlerischen Bildern (aber auch literarischen Texten) thematisierte Alltag fremd erscheint und folglich eine geänderte Sichtweise auf das Gewohnte eingenommen werden kann. Die Künste, aber ebenso die Wissenschaften entsprechen den zentralen gesellschaftlichen Institutionen, die der Wahrnehmungserweiterung dienen und damit zur evolutionären Entwicklung der Menschen in entscheidender Weise beitragen. Wahrnehmungsänderungen werden auf der Bildebene beispielsweise erreicht durch Verfremdungen, Übertreibungen oder Deformierungen des Gezeigten; Bewusstseinsänderungen entsprechen auf der Bildebene dem Wechsel der jeweiligen Codierungstechniken, beispielsweise indem statt realistischer Darstellungen allegorische Symbolisierungen verwendet oder statt begrifflicher nun metaphorische, statt tautologischer paradoxe Aussagen formuliert werden. Kunst erscheint daher seit ihrer Entstehung in der Neuzeit als gesellschaftliche Avantgarde der Bildsprache.

Wenn im Alltag, beispielsweise in den Massenmedien, Sinn kommuniziert wird, ist die Art der Codierung selbst nur Mittel, aber nicht Gegenstand der Kommunikation. Die jeweilige Bedeutung berührt damit die Ebene einer Beobachtung erster Ordnung, auf der das Gemeinte verstanden wird. Kunst dagegen findet meist auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung statt, auf der verstanden wird, wie und warum wir verstehen. Dieser qualitative Ebenenwechsel kann indirekt erfolgen, indem eine künstlerische sich gegenüber einer konventionellen Bildsprache beispielsweise durch Verwendung einer neuen Codierungsform abgrenzt. Wenn dabei eine Regel des üblichen bildhaften Kommunizierens verletzt oder ignoriert wird, ruft die neue Regel zugleich die alte wach und problematisiert unter Umständen diese überhaupt erst als wirkungsmächtige Regel. Die heftigen Anfeindungen gegen die impressionistische Malerei durch die offizielle Kunstkritik legen ebenso ein beredtes Zeugnis für derartige Brüche mit Darstellungskonventionen ab, wie der ästhetische Angriff, den die Dadaisten mit dem Prinzip Collage gegen massenmediale Bilder und gegen traditionelle Kunstwerke führten.

Die Umschaltung von der Beobachtung erster auf die zweite Ordnung kann aber auch direkt erfolgen. Wichtiges bildnerisches Werkzeug ist dabei das Zitat von bekannten Bildern. Zitate ermöglichen, dass etwas noch einmal gezeigt, dabei aber formal verändert wird. So fallen alte und neue Codierungsregeln in einem Bild ineinander, stören sich gegenseitig und kommentieren sich wechselseitig. Die bekanntesten Verfahren wurden dazu in den 1960er-Jahren entwickelt, beispielsweise in der Malerei des Hyperrealismus, mit der fotografische Ästhetiken affirmiert und damit reflektiert wurden, oder in Gemälden der Pop-Art, die massenmediale Bilder oder Meisterwerke der Kunstgeschichte wiederverwendeten und diese durch Blow-ups, durch formale Stilisierungen, durch farbige Übertreibungen und serielle

Wiederholungen einer kritischen Analyse unterzogen. Da große Teile der Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts diesem Projekt der Problematisierung gesellschaftlicher Techniken der Bildcodierung gewidmet sind, hat sich das künstlerische Bild zu einer sozialen Institution der Bildkritik entwickelt.

Mittlerweile erfolgt die Reflexion der gesellschaftlich sanktionierten Codierungsformen durch künstlerische Bilder aber nicht mehr nur auf einfachen Niveaus, sondern führt zur komplexen Verknüpfung unterschiedlicher Bezugsebenen, die auf einer höheren Reflexionsebene Sinn erzeugen. Daher entsprechen Sinn- und Reflexionspotentiale heutiger Kunstwerke einer hybriden ästhetischen Erfahrung. Es gehört zur Spezifik künstlerischer Bilder, dass sie ihren intendierten Sinn überhaupt erst durch eine Thematisierung der Medialität und der Historizität der verwendeten Bildmotive erzeugen. Obwohl sie oft mit einfachsten Mitteln und Motiven arbeiten, fallen die visuellen Argumentationen vielschichtig aus, gelingt es, ein breites Spektrum inhaltlicher Bezüge anklingen zu lassen und außerdem eine übergeordnete Sinnebene, beispielsweise der Kunst, der menschlichen Wahrnehmung oder sozialer Wertvorstellungen zu erschließen. Mit ästhetischen Mitteln ist es der bildenden Kunst daher möglich, vergleichbare diskursanalytische und gesellschaftskritische Aussagen zu formulieren, wie das soziologische, kulturgeschichtliche, philosophische oder medientheoretische Forschungen im gesellschaftswissenschaftlichen Bereich leisten. Bildwahrnehmung innerhalb der Kunst entspricht einer Transformation des Sehens zum Betrachten und das heißt des Umschaltens von einer Beobachtung erster auf die zweite Ordnung. Dadurch ist es möglich, von einer rezipierenden, rein konsumistischen zu einer reflektierenden Bildauseinandersetzung zu wechseln. Der damit sich vollziehende Qualitätswandel der Bildwahrnehmung von Prozessen der Information auf Prozesse des Deutens betrifft aber nicht nur den kulturellen Subjektanteil der anthropogenen Ganzheit, sondern ebenso den körperlichen Bereich.

### **C) Bereich des körperlichen Subjekts**

Die Außenseite des einzelnen Menschen beschreibt die Integrale Psychologie als körperlichen Subjektanteil. Der Körper ist im Zuge der Entfaltung des wissenschaftlich-technischen Rationalismus der westlichen Moderne stark vernachlässigt worden und erst ab Mitte der 1970er-Jahre kommt ihm eine verstärkte Aufmerksamkeit in Psychologie und Neurologie, Philosophie und Ästhetik, aber ebenso in Kunst und Kunsterziehung zu (Kückelhaus/zur Lippe 1982, Rittelmeyer 2002, Böhme 2003). Der Leib bindet den Menschen in die Materialität der Welt ein, indem er zu den Dingen, aber auch zu anderen Körpern räumliche Beziehungen herstellt. So treffen – wie Richard Sennett es in der Diskussion über den Stadtraum der Moderne beschrieb – „Fleisch und Stein“ aufeinander (Sennett 1995); das heißt übertragen auf den hier thematisierten Zusammenhang – Fleisch und Bild treten in ein wechselseitiges Beziehungsgefüge. Bildkörper und Betrachterkörper referieren aufeinander. Diese Körperrelationen entsprechen sehr konkreten Beziehungskonstellationen, die sich durch spezielle Formen der Positionierung im Raum und durch Bewegungen des Betrachters in Bezug auf das Bild manifestieren.

Künstlerische Bilder versuchen heute, egal ob als Skulptur oder als Oberflächenmedium, eine dynamische Sehbewegung auszulösen, die sich nur durch die Bewegung des Betrachterkörpers vermittelt. Vergleichbar mit allansichtig konzipierten Skulpturen, wie sie sich in der

griechischen Antike und in der italienischen Hochrenaissance in der europäischen Kunst nachweisen lassen (Krahn 1996), wird der Körper des Betrachters durch den Bildkörper in Bewegung versetzt. Einerseits sind derartige Standortwechsel für den kulturellen Subjektanteil bedeutsam, der es ermöglicht, unterschiedliche Sinndimensionen zu erschließen, indem auch auf der Bedeutungsebene der Betrachtungsstandpunkt verschoben wird. Andererseits entspricht dieses dynamische Sehkonzept, das von Distanz zu Nähe führt, der Autopsie als der allseitigen, möglichst vollständigen und fast die Körpergrenze des Bildes überwindenden oder durchdringenden Betrachtung. Dass diese Grenze tatsächlich ein Problem darstellt, weil bei ihrer Überschreitung das Bild als Körper einer latenten Verletzungs- bzw. Zerstörungsgefahr ausgesetzt ist, wurde bereits in den frühen Gemäldegalerien des 18. Jahrhunderts wahrgenommen, wo man die Betrachter durch Geländer in einen Mindestabstand gegenüber den Kunstwerken hielt (Penzel 2007). Aus der Perspektive einer Metapsychologie der Kunstbetrachtung geht es bei diesen subtilen Bewegungen vor dem Bild letztlich um eine Aneignung des Bildkörpers mit den Augen, die als Stellvertreter für den eigenen Körper agieren, insbesondere für den Tastsinn, der innerhalb von Museen tabuisiert ist. Die Unterdrückung des taktilen Impulses steigert die Lust und die Sehnsucht der Augen. Das Bild oder die Skulptur – so Didi-Huberman (1999) – ist immer der begehrte Andere, ist der mysteriöse fremde Leib, nach dem sich Körper und Seele des Menschen sehnen.

Berührbarkeit ist aber nicht mehr generell in der Gegenwartskunst ausgeschlossen. So sind es Künstler wie Franz West mit seinen „Passstücken“ oder Erwin Wurm mit seinen „One Minute Sculptures“, die das libidinöse Begehren, das durch die Körperbeziehung zwischen Betrachter und Kunstwerk aufgebaut wird, thematisieren und Berührbarkeit zum Ziel des Werkes machen.

Im Zusammenhang der Interaktion von Betrachter- und Bildkörper erscheint es interessant, dass neue Bildmedien, die oft programmatisch eine aktivierende Kunsterfahrung ankündigen, diese vor allem visuell vermitteln. Sogenannte interaktive Computersimulationen integrieren die Betrachter zwar durch die Hände in die virtuelle Bildwelt, diese folgt aber dann meist einem illusionistischen Realismuskonzept, das ausschließlich den Sehsinn anspricht, während der Rest des Körpers stehend oder sitzend vor dem Bildschirm mehr oder weniger in Ruhestellung verharrt. Der menschliche Körper selbst gehört in die Welt der analogen Medien und tritt daher mit realen Körpern stärker in unmittelbare Beziehungen ein. Da wirkt die Hardware der Medien, also deren Materialität, unter Umständen intensiver als deren Software, die die immateriellen Aspekte von Bildern erzeugt. Dennoch kann auch diese zu körperlichen Beziehungen führen. Das verdeutlichen die im letzten Jahrzehnt in Ausstellungen aktueller Kunst fast zum Standard gewordenen, ganze Wände ausfüllenden Projektionen von Videos oder Computersimulationen, in denen die Bildwelt eine geradezu physische Präsenz erlangt und damit in der Lage ist, den Leib des Betrachters in eine Körperbeziehung zu versetzen, die Real- und Illusionsraum miteinander verbindet.

Körpererfahrungen des Betrachters werden aber auch durch die Darstellung anderer menschlicher Körper ausgelöst, angeregt und intensiviert. In einem im Bild sichtbaren Leib trifft der menschliche Körper immer auch wie in einem Spiegelbild auf sich selbst. Die Darstellung von Schmerz, von Verletzungen oder von Verstorbenen löst affektiv ein Mitempfinden aus, das nicht nur in der psychischen Dimension, sondern genauso im körperlichen Erleben von Menschen gründet. Wir gehen mit dem Dargestellten in leibliche Resonanz, indem

wir augenblicklich Körpererfahrungen reproduzieren. Diesem Sachverhalt verdankt die bildende Kunst durch die Jahrhunderte, ja Jahrtausende ihres Bestehens das wichtigste Thema – die Darstellung des menschlichen Leibes. Der im Bild repräsentierte Körper ist für Betrachter entweder Selbstbegegnung des eigenen oder Begehren des fremden Körpers. Auch wenn die Präsenz des menschlichen Leibes in den Massenmedien als zentrale Ressource genutzt und dabei abgenutzt wurde, so spricht doch gerade die Intensität der Körperempfindungen, die durch physisch präsente Kunstwerke ausgelöst werden können, für eine Weiterführung der Tradition der menschlichen Figur, ob in der Malerei, der Fotografie, der Skulptur oder dem Film. Auch im sogenannten posthumanen Zeitalter, das durch die Omnipräsenz von Maschinen und Informationstechniken gekennzeichnet ist, sammeln Menschen unaufhörlich körperliche Erfahrungen und dies gerade im Umgang mit der sich verselbstständigenden Maschinenwelt (Deitch 1993). Der Schutzraum der Kunst, der vom Handlungsdruck und der Funktionalität des Alltags entlastet ist, bietet die Möglichkeit, die durch Bilder ausgelöste Körpererfahrung nicht nur zu erleben, sondern ebenso in ihren biografischen und sozialen Kontexten zu reflektieren. Die Intensität des leiblichen Befindens kann dabei als wesentliche Sinn dimension menschlichen Daseins, nämlich als Basis eines zeitgemäßen humanistischen Bewusstseins erfahren werden. Dies bedeutet wiederum ein Umschalten von der Beobachtung erster auf die zweiter Ordnung. Diese vollzieht sich allerdings nicht in der Dimension des körperlichen, sondern in der des kulturellen Subjektes, das für alle Arten der Bedeutungsherstellung, der sinnhaften Weltauslegung und des Erkennens von Zusammenhängen die operative Funktion innerhalb der Persönlichkeitsganzheit besitzt.

#### **D) Bereich des psychischen Subjekts**

Es erscheint schwierig, Körpererfahrungen von primären Wahrnehmungsreizen und Gefühlen, aber auch von Erinnerungen abzugrenzen. Alle Aspekte der anthropogenen Ganzheit sind vernetzt und arbeiten in jedem Augenblick bei der Herstellung eines Welt-, im vorliegenden Fall eines Bilderlebens zusammen. Die Innenseite des Einzelnen, die psychische Subjektdimension, wird in der Integralen Psychologie mit den Schlagworten Verstand und Gefühl, Fantasie und Erinnerung beschrieben. Damit sind jedoch keine konkreten kognitiven Leistungen oder unmittelbaren emotionalen Zustände gemeint, sondern die Fähigkeit, diese überhaupt hervorzubringen. Im psychischen Subjekt gründen all diese Potenziale des Bewusstseins und Gefühls, diese selbst sind aber in einer konkreten Lebenssituation immer inhaltlich determiniert, das heißt mit Deutungen belegt, die nur das kulturelle Subjekt hervorbringen kann. Das psychische Subjekt bildet somit die Matrix, in die sich die soziale Umwelt als kulturelles Subjekt einschreibt. Das Vorhandensein eines letzten unveräußerlichen und gleichbleibenden Wesenskerns einer Person, wie ihn die traditionelle Psychologie noch behauptete, wurde spätestens in den strukturalistischen und poststrukturalistischen Untersuchungen als wirkungsmächtige Illusion entlarvt (Lacan). Wie wir die Welt empfinden und deuten, ist Folge unserer Sozialisation, also der Prägung durch die kulturellen und gesellschaftlichen Umstände des Seins. Aber dass wir überhaupt empfinden und deuten und dies alters- und anlagebedingt auf sehr unterschiedlichen Niveaus, dafür sind die Potenziale der psychischen Subjektdimension verantwortlich. Wir können gar nicht anders als zu kommunizieren

und zu handeln, aber wie wir dies tun, hängt von den konkreten sozialen und kulturellen Bedingungen unseres Daseins ab.

Allerdings lässt sich der Bereich des psychischen Subjekts der anthropogenen Ganzheit nicht auf den Aspekt der Potenzialität von Verstand und Gefühl, Fantasie und Erinnerung reduzieren. Wenn man das Verhältnis von psychischem und kulturellem Subjekt im zeitlichen Verlauf, das heißt als biografischen Vollzug betrachtet, kehrt sich das funktionale Verhältnis um. Die Dimension des kulturellen Subjekts verarbeitet und ermöglicht die Gemeinsamkeiten von Menschen einer bestimmten Zeit, Gesellschaft und Kultur; die Dimension des psychischen Subjekts dagegen verarbeitet die Unterschiede, die sich aus den differierenden konkreten Erlebenssituationen ergeben. Aus dieser Perspektive erscheint nun das kulturelle Subjekt als das Potenzial von Deutungsmustern und Verhaltensformen, aus dem das psychische Subjekt (meist unbewusst) situationsabhängig auswählt und erst dadurch Individualität herstellt, indem es die Erfahrungen des ganzen Lebens speichert und verarbeitet sowie ständig mit neuen Erfahrungen auf der Grundlage der verfügbaren kulturellen Kommunikations- und Handlungsmuster verbindet. Immer dann, wenn die gesammelten Erfahrungen durch Reflexionsprozesse, die auf der Ebene des kulturellen Subjekts ablaufen, zu einer Änderung individueller Verhaltensmuster führen, kann man von einer Entwicklung der Gesamtpersönlichkeit sprechen.

Was hat das mit Bildern zu tun? Das Verstehen und Deuten von Bildern ist – wie oben beschrieben – eine Leistung der kulturellen Subjektdimension. Welche kognitiven und emotionalen Möglichkeiten dabei von jedem einzelnen Menschen ausgeschöpft werden, steuert das psychische Subjekt, kurz die biografischen Erfahrungen und die daraus resultierenden Entwicklungsniveaus von Verstand und Gefühl. Innerhalb der alltäglichen Bildkommunikation, die vor allem über Massenmedien ausgetragen wird, werden nur bestimmte Aspekte der psychischen Subjektdimension angesprochen. So wird der Verstand meist nur auf der Informationsebene, also der Beobachtung erster Ordnung adressiert, selten dagegen auf der Reflexionsebene, also der Beobachtung zweiter Ordnung. Gefühle werden vor allem stark schematisiert und stereotypisiert angesprochen; subtile Empfindungen dagegen können Massenmedien kaum auslösen, da diese nur wenig Aufmerksamkeit binden, Zeit beanspruchen und somit keine Einschaltquoten garantieren. Auch wird der Fantasie in Medienkontexten kein Entfaltungsraum eingeräumt, denn die Dauerpräsenz aggressiver Bilder beansprucht die Vorstellungswelt der Zuschauer oft vollständig. In diesem Zusammenhang sind die Bilder der Kunst von entscheidender sozialer und biografischer Bedeutung. Sie stimulieren die Potenziale der psychischen Subjektdimension, die von der massenmedialen Bildkommunikation nicht erreicht werden. Kunstrezeption lässt sich daher als ästhetischer Weg, der zur Ganzheit einer Person führt, beschreiben.

Durch Kunstgenuss kann es gelingen, Aspekte der Persönlichkeit auszubilden und zu pflegen, die ansonsten nie entwickelt werden oder zu verkümmern drohen. Neben der im kulturellen Subjektanteil verankerten Fähigkeiten der Reflexion kommunikativer Prozesse werden vor allem Imaginationskraft, Fantasie und die Möglichkeiten subtiler Wahrnehmungen durch Kunstwerke angeregt. Verantwortlich dafür ist die Abweichung von konventionellen Codierungsformen und Bildästhetiken, die dazu führt, dass Kunstwerke, weil sie sich gängigen Deutungsmustern und Wahrnehmungsgewohnheiten entziehen, oft zutiefst beunruhigen und verstören. Das dadurch ausgelöste Gefühl des Kontrollverlustes über die Wirklichkeit mag



sich zunächst als Ablehnung eines Kunstwerkes und damit verbunden als innere Auflehnung gegenüber Künstlern und Kunstinstitutionen manifestieren; es kann aber genauso in einen kreativen Auseinandersetzungsprozess münden. Wie beispielsweise surrealistische Gemälde verdeutlichen, bedarf allein schon die erste Werkwahrnehmung einer aktiven Auseinandersetzung des Betrachters. Zwar geben diese fremd wirkenden Bildwelten reichlich zu sehen, aber bereits die Bestimmung von dem, was da zu sehen ist, geschweige denn eine plausible und beruhigende Deutung bedürfen einer regelrechten geistigen Arbeit, bei der die persönlichen Erinnerungen, die Fähigkeit zu kultureller Sinnverknüpfung sowie fantasievolle Vorstellungen miteinander verbunden werden müssen. Die Rätselhaftigkeit dieser Bilder ermöglicht dem Betrachter, einen inneren, imaginativen Bildraum zu erschließen, in dem das Gesehene in Bewegung gerät, assoziativ ergänzt wird, sich dabei in noch Fantastischeres wandelt oder eine Geschichte ausgesponnen wird. So verschiebt sich Sehen zur Betrachtung und diese zur inneren Schau; dabei vollzieht sich ein Übergang von einer konsumtiven zu einer produktiven Bildbetrachtung. In dieser Weise kann sich innerhalb der Kunstrezeption ein kreativer Vorstellungsprozess entfalten, für den es gegenwärtig außerhalb des Kunstsystems kaum noch soziale Erfahrungsbereiche gibt.

Zur wichtigsten und vielleicht folgenreichsten Leistung von Ken Wilbers Theorieansatz gehört die Integration transzendentaler Erfahrungen in das Konzept der Persönlichkeitsganzheit. Gemeint sind dabei nicht etwa religiöse Einstellungen, die durch die Zugehörigkeit zu einer kirchlichen Gemeinschaft entstehen – diese verortet Wilber in den Dimensionen des kulturellen und des materiell gesellschaftlichen Subjekts. Gemeint sind vielmehr Offenbarungsergebnisse jenseitiger kosmischer bzw. göttlicher Dimensionen, die durch verschiedene Praktiken der Meditation, der geistigen und körperlichen Ekstase, der Vision oder des Träumens hervorgebracht werden. Nachdem sich im Verlauf der Neuzeit sukzessive eine umfassende Säkularisierung vollzogen hat, bei der das Vorhandensein religiöser, insbesondere metaphysischer Erfahrungen geleugnet und mit den Mitteln des wissenschaftlichen Rationalismus weitestgehend unterdrückt werden konnte, hat sich, so Wilber, in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Art Renaissance religiöser Praktiken innerhalb der westlichen Kultur entfaltet, die darauf abzielen, unmittelbare transzendente Erfahrungen zu vermitteln. Diese heute unter den Schlagworten New Age und Esoterik zusammengefassten Formen selbstorganisierter, oft hochgradig individualisierter Spiritualität haben dazu beigetragen, metaphysische Erfahrungen in die aktuellen Identitätskonzepte zu integrieren. Dieser Prozess ist nicht etwa als Rückfall in einen unaufgeklärten Mystizismus zu verstehen, sondern entspricht einem neuen Komplexitätsgrad des ganzheitlichen Persönlichkeitskonzeptes, denn die neue Spiritualität entfaltet sich ja auf der Basis eines in der kulturellen Subjektdimension verankerten wissenschaftlich-rationalen Weltbildes und steht mit diesem in keinem Konflikt, weil es einen anderen Persönlichkeitsbereich berührt, nämlich den des psychischen Subjekts (Wilber 2007). Weil es diese Trennung zwischen der Sphäre des Heiligen und des Profanen nicht nur auf der Ebene der gesellschaftlichen Organisation, die Mircea Eliade (1957) beschrieben hat, sondern auch innerhalb der individuellen Identität gibt, ist es möglich, dass beispielsweise zahlreiche Naturwissenschaftler ihre Forschungen in keinem Widerspruch zu ihren transzendentalen Erfahrungen als praktizierende Buddhisten, Sufis oder Gnostiker sehen, so Fritjof Capra in seinem Schlüsselwerk „Das neue Denken“ (1987).

Genauso wie kognitive und emotionale Intelligenz sind die Fähigkeiten zu subtiler Wahrnehmung und zu transzendentelem Erleben in der psychischen Subjektdimension der anthropogenen Ganzheit verortet. Da die meisten dieser Erfahrungen, beispielsweise Meditation, Vision oder Ekstase, Praktiken der inneren Schau entsprechen, sind sie für einen zeitgemäßen Bilddiskurs von besonderem Interesse. Allerdings bedarf es für eine bildwissenschaftliche Forschung zunächst einer grundsätzlichen Anerkennung dieser Seinsdimension des psychischen Subjekts; außerdem sind einige grundlegende bildwissenschaftliche Diskursstrategien kritisch zu hinterfragen. So wird beispielsweise das berühmte Höhlengleichnis aus Platons „Politeia“ innerhalb der aktuellen Medien- und Kunstwissenschaften als Bildtheorie interpretiert und dadurch ihres ursprünglichen Kontextes im Rahmen einer Lehre der transzendenten Erkenntnis beraubt (so beispielsweise Bredekamp 2010, 36 f). Diese materialistische Umdeutung eines Schlüsseltextes antiker idealistischer Weltanschauung erscheint symptomatisch für eine ganz auf Rationalität konzentrierte Forschung. Dabei könnte gerade Platons Gleichnis von jenen Menschen, die ihren von einem göttlichen Urfeuer auf eine Höhlenwand projizierten Schatten mit der ganzen erkennbaren Realität gleichsetzen, als Ausgangspunkt einer Bildtheorie dienen, mit der die Begrenztheit der Wirklichkeitswahrnehmung zum Problem erhoben wird. Die menschliche Wahrnehmung der Welt wird solange getrübt sein – so Platon –, bis die transzendente Ursache der Schattenprojektion erkannt ist. Innerhalb des Höhlengleichnisses gelingt dies einem der Mitgefangenen, der von den anderen gezwungen wird aufzustehen und sich umzudrehen und der dabei eine Art schamanistischer „Licht-Initiation“ erfährt (Böhme/Böhme 1996, 151 ff). Allerdings schenkt die Gemeinschaft dieser Offenbarung des göttlichen Urfeuers keinen Glauben und erwägt, den „Seher“ umzubringen. Im Grunde stehen die materialistischen Bildtheorien bis heute in der Tradition dieser vom Schattenspiel gefesselten Höhlengemeinschaft. Wer das geistige Auge nicht öffnet, über keine Möglichkeiten der inneren Schau verfügt, dem entzieht sich jede metaphysische Wahrnehmung und der wird all diejenigen, die von derartigen Erfahrungen berichten, als geistig Verwirrte, als Okkultisten oder als Scharlatane denunzieren. Wilber weist darauf hin, dass der wissenschaftliche Diskurs und das transzendente Erleben unterschiedliche Subjektdimensionen betreffen. In der kulturellen Dimension, in der wissenschaftliche Diskurse stattfinden, können metaphysische Erfahrungen zwar beschrieben, kritisiert und als Aberglaube widerlegt werden; aber nur in der psychischen Dimension kann man derartige Erfahrungen sammeln – oder, wie Wilber sagt, „einen Satori (eine Erleuchtung) erleben“ (Wilber 2008). Die Entwicklungspotenziale für eine personale Ganzheit liegen heute nicht so sehr in der kulturellen Dimension, in der bereits fortgeschrittene Reflexionstechniken vorhanden sind, sondern in der psychischen Dimension, die es ermöglicht, auf dem gegenwärtigen Stand der menschlichen Evolution transzendente Erfahrungen zu sammeln und in ein integrales Identitätskonzept zu integrieren.

Da es bis heute nach wie vor schwierig, ja weitestgehend unmöglich ist, transzendente Erfahrungen im Kontext wissenschaftlicher Diskurse als wichtige, ja unabdingbare Identitätsdimension zu untersuchen, erscheint der von einem Autonomiegedanken bestimmte Freiraum der Kunst als ein gesellschaftlich legitimer Bereich, in dem metaphysisches Erleben thematisiert und als Teil der ästhetischen Arbeitspraxis genutzt werden kann, ohne dass dies zu Sanktionen gegen die Künstler führt. Fast ist mittlerweile das Gegenteil der Fall – es erweist sich gegenwärtig als eine der neuen Funktionen von Kunst, individuelles transzendentes Erleben und metaphysische Bildpraktiken im sozialen Gesamtsystem und damit im kol-

lektiven Bewusstsein zu verankern. Während noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verschiedene Künstler die Symbole traditioneller Religionen mit neuen bildnerischen Mitteln belebten – beispielsweise Arnulf Rainer, Joseph Beuys oder Anselm Kiefer –, finden sich mittlerweile unterschiedliche ästhetische Ansätze, transzendente Erfahrungen in gestalterische Prozesse direkt zu integrieren oder das Medium des Bildes als Kommunikationsform mit der subtilen, nichtmateriellen Dimension des Seins zu nutzen. Für die erste Herangehensweise sind beispielsweise die Arbeiten von Rémy Trevisan signifikant. Sein Zeichnungszyklus „Kartografie des Schauens“ erhält seine visuellen Impulse von Meditationen über Alltagsgegenstände, Fundstücke und Kunstwerke. So entsteht eine neue Art von Bild, in der sich innere Schau und konventionelle zeichnerische Darstellungsformen zu einer neuen ästhetischen Qualität verbinden.

Die zweite Herangehensweise einer Kommunikation mit der transzendentalen Sphäre durch Bilder ist für das Werk des slowenischen Geomanten und Land-Art-Künstlers Marko Pogačnik charakteristisch. Mittels sogenannter Kosmogramme, die er innerhalb von Meditationen an konkreten Landschaftspunkten entwickelt und auf Steinsäulen vor Ort verankert, lässt er das menschliche Bewusstsein mit der göttlichen Dimension der Erde in Verbindung treten, um mit dieser schamanistischen Bildhandlung die Beziehung zwischen Menschen und ihren unmittelbaren Lebensräumen auf einer feinstofflichen Ebene zu harmonisieren. In Kosmogrammen, die in den scholastischen Diskursen des Mittelalters als „heilige Geometrie“ bezeichnet wurden, teilen sich dem menschlichen Bewusstsein in abstrakten Bildformen mit einer oft starken emotionalen Wirkungsqualität verschiedene Strukturen und Informationen transzendentaler Dimensionen mit. Derartige fast ornamental wirkende Figuren existieren in allen traditionellen Religionen. Die Technik der Meditation als einer geistigen Schau ermöglicht es, derartige symbolische Muster für unterschiedliche Themenbereiche des menschlichen Lebens sowie für nichtmaterielle Dimensionen der Erde und des Kosmos zu erkennen und als Bild wiederzugeben.

Vom Standpunkt des kritisch-aufgeklärten Diskurses, der im kulturellen Subjektbereich verankert ist, wird man derartige Bildpraktiken wahrscheinlich schnell als eine Art Halluzination abtun. Nur innerhalb der psychischen Dimension, insbesondere durch Meditation, ist die Wirkung dieser Bilder unmittelbar (und nachhaltig) erfahrbar. Oder um es mit Platon zu sagen: Will man die Wahrheit erkennen, muss man sich erheben und sich nach der Lichtquelle umschauen. In einer von wissenschaftlicher Rationalität geprägten Gegenwartsgesellschaft bleiben transzendente Erfahrungen nach wie vor ein Wagnis, bei denen die Praktizierenden immer um ihren Ruf fürchten müssen. Die Kunst bietet aber einen Freiraum für derartige Experimente, weil sie sich in ihrer Geschichte mehrfach und immer erfolgreich von allen geistigen Einschränkungen befreien konnte und damit eine Art gesellschaftliches Privileg für einen irrationalen Weltzugang besitzt.

## Fazit

Wie hier in einem skizzenhaften Überblick verdeutlicht werden sollte, berührt das BILD SEIN der Menschen verschiedene spezialisierte, komplex miteinander verbundene Dimensionen der personalen Ganzheit. Zwar thematisiert nicht jedes künstlerische Bild alle vier großen Aspekte des integralen Identitätsmodells, aber die Fülle der unterschiedlichen Kunstwerke

ermöglicht es Betrachtern, sich jeweils einzelne Subjektdimensionen besonders zu erschließen, diese im Kunstgenuss zu kultivieren und sich damit als Individuum sukzessive zu vervollkommen. Es ist die Aufgabe einer künftig zu verfassenden Integralen Ästhetik, die vielfältigen Entwicklungsimpulse der Kunst für das Konzept einer zeitgemäßen anthropogenen Ganzheit auszuarbeiten und im Kontext unterschiedlicher theoretischer Ansätze zu diskutieren.

*Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine leicht gekürzte Fassung des gleichnamigen Essays in: Joachim Penzel: BILD SEIN. Künstlerische Modelle des Sehens, Zeigens und Denkens, Halle 2012, S. 18-42*

erstellt: 7/2016

## Literatur

- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie*. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001
- BELTING, HANS: *Bilderfragen*. Die Bildwissenschaft im Aufbruch, München 2006
- BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie die Bilder Sinn erzeugen*. Die Macht des Zeigens, Berlin 2007
- BÖHME, GERNOT und BÖHME, HARTMUT: *Feuer, Wasser, Erde, Luft*. Eine Kulturgeschichte der Elemente, München 1996
- BÖHME, GERNOT: *Leibsein als Aufgabe*. Leibphilosophie in pragmatischer Hinsicht, Kusterdingen 2003
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildaktes*. Frankfurter Adorno-Vorlesung 2007, Berlin 2010
- DEITCH, JEFFREY (Hrsg.): *Post Human*. Neue Formen der Figuration in der zeitgenössischen Kunst, Feldkirchen 1992
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Was wir sehen, blickt uns an*. Zur Metapsychologie des Bildes, München 1999
- EBELING, KNUT: Malerei als materielle Kultur, unveröffentlichter Vortrag im Rahmen der Reihe „Vorsicht, frisch gestrichen! – Vortragsreihe zur Phänomenologie aktueller Malerei“, am 30.11.2005 an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle
- GUMBRECHT, HANS ULRICH und PFEIFFER, K. LUDWIG (Hrsg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988
- HUBER, HANS DIETER: *System und Wirkung*. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz, München 1989
- KEMP, WOLFGANG: *Der Betrachter ist im Bild*. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992
- KRAHN, VOLKER (Hrsg.): *Von allen Seiten schön*. Rückblicke auf Ausstellung und Kolloquium, Berlin 1996
- KRISHNAMURTI, JIDDU: *Einbruch in die Freiheit*, München 2002
- KÜCKELHAUS, HUGO und LIPPE, RUDOLF ZUR (Hrsg.): *Entfaltung der Sinne*. Ein Erfahrungsfeld zur Bewegung und Besinnung, Wiesbaden 1982
- KUTSCHERA, FRANZ VON: *Jenseits des Materialismus*, Paderborn 2003
- LACAN, JACQUES: Seminare XI, Pontalis, Jean-Bertrand (Hrsg.), Wien 2009
- LICHTWARK, ALFRED: *Erziehung des Auges*. Ausgewählte Schriften, Frankfurt am Main 1991
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: *Was ist ein Bild?*, in: BOHN, VOLKER (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt am Main 1990, S. 17-68
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005

- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: *Bilder sind Lebenszeichen*, Interview mit Oliver Zybok, in: Kunstforum international, Bd. 205, Ruppichterorth 2010, S. 141-151
- PENZEL, JOACHIM: *Der Betrachter ist im Text*. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914, Berlin 2007
- PENZEL, JOACHIM: *Gestalten als ganzheitliche Bildung*. Perspektiven einer integralen methodologischen Pluralität eines neuen Unterrichtsfachs, in: Meinel, Frithjof und Penzel, Joachim (Hg.): *Gestalten und Bilden. Methodendiskurs als Impuls für den Unterricht*, München 2010, S. 17-35
- REHKÄMPER, KLAUS und SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildhandeln*. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen, Magdeburg 2001
- RITTELMAYER, CHRISTIAN: *Pädagogische Anthropologie des Leibes*. Biologische Voraussetzungen der Erziehung und Bildung, Weinheim 2002
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Köln 2005
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft*. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien*. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009
- SCHMIDT, SIEGFRIED J. (Hrsg.): *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt am Main 1987
- SENNETT, RICHARD: *Fleisch und Stein*, Berlin 1995
- WILBER, KEN: *Eros. Logos. Kosmos*. Eine Jahrtausend-Vision, Frankfurt am Main 1996
- WILBER, KEN: *Integrale Psychologie*. Geist, Bewusstsein, Psychologie, Therapie, Freimat 2006
- WILBER, KEN: *Integrale Spiritualität*. Spirituelle Existenz rettet die Welt, München 2008