

Die Wiederkehr der Bilder - Die Kehrseite der Bilder

Arthur Engelbert, Berlin im September 2009

aus Katalog: Detlef Günther - Heaven Opens

An der Wahrnehmung eines Blitzes demonstriert Niklas Luhmann, daß der helle Lichtstrahl vom Himmel unterschieden werden muss, um „als Blitz“ erkannt zu werden. Anhand des Blitzes kann Luhmann die Terminologie der Systemtheorie (den „Beobachter“, der eine Unterscheidung zwischen „System“ und „Umwelt“ fällt) recht plastisch verdeutlichen. Ich möchte diesen Beobachtungsvorgang auf die Wahrnehmung von Bildern heute übertragen. Wenn ein Blitz auf einem Foto, in einem Gemälde oder abstrahiert auf einem Hinweisschild zu sehen ist, dann unterscheiden wir zwischen Figur und Grund. Das ließe sich mit der Terminologie von Luhmann in Einklang bringen. Ebenso in Übereinstimmung mit der Systemtheorie ist die Frage der sichtbaren Grenze. So erscheint das aufleuchtende Lineament des Blitzes in einem begrenzten Umfeld. Es handelt sich hierbei um eine Grenzbestimmung, deren Seite uns zugewandt ist. Die andere Seite können wir nicht (zugleich) beobachten.

Bekanntlich haben Bilder eine Sehrichtung. Dreht man beispielsweise ein Gemälde, das an einer Wand hängt, um, schaut man auf die Rückseite. Was man dann sieht, ist in der Regel enttäuschend, denn Bilder haben nur eine Schauseite, nicht etwa zwei wie eine Münze. Trotzdem können wir uns vorstellen, immer nur die Vorderseite von Bildern anzuschauen ohne dadurch den Eindruck zu gewinnen, wir sähen nur die Hälfte. Daran sind wir gewöhnt. Alles geht sozusagen in eine Sehrichtung: Überall „läuft“ etwas, sind Fernseher eingeschaltet, werden Filme auf Leinwände projiziert oder ist jede Situation auf Fotoapparaten oder Handys abbildbar und sogleich weltweit vernetzt kommunizierbar. Dennoch glauben wir, viele Ansichten zu haben: Um uns schließt sich ein Kreis, der von überall her gebildet wird und in dem an jeder Stelle pausenlos Bilder erscheinen können. Allein die Rückseite der Bilder wird negiert. Das muss auch so sein, denn wir können immer nur die uns zugewandte Seite sehen. Wir brauchen uns dies nicht immer bewusst zu machen, wir können darüber hinwegsehen, wir vergessen das. Aber wir können, mit Luhmann gesprochen, das beobachten, was wir beobachten, wenn wir Bilder anschauen. Es ist für uns kein Problem, den Ausgangsstandpunkt, also den Beobachterstandort zu ändern und dadurch die Sehrichtung zu wechseln. So reflektiert beispielsweise der Maler oder Fotograf im Selbstporträt sein bildliches Gegenüber. Unter dem Strich ist hier erst einmal festzuhalten: Da wir den Blickwinkel und Standort jederzeit ändern können, glauben wir, sozusagen in jede Ecke zu schauen. Es gibt in der erschlossenen, umgestellten Bilderwelt für uns keinen Rest.

Was aber geschieht mit der Rückseite der Bilder? Dazu machen wir einmal ein Gedankenexperiment. Warum sollten Bilder nicht zwei Seiten haben? Angenommen wir machen ein Foto von jemandem. Dann ist auf einer Seite ein Portrait zu sehen. Nun machen wir ein zweites Foto aus der Gegenrichtung und kleben es auf die Rückseite des ersten Fotos. Was sehen wir auf der Vorder-, was sehen wir auf der Rückseite? Auf der einen Seite sehen wir das Portrait und auf der anderen Seite den Apparat und den Fotografen, auch eine Art von Portrait.

Prinzipiell können wir also in die Gegenrichtung schauen. Es wäre technisch allerdings etwas komplizierter, als hier beschrieben, den gleichzeitigen Positionstausch von z.B. Kamera und Foto vorzunehmen, aber darauf kommt es hier auch nicht an. Wir brauchen keine zweite Aufnahme in die Gegenrichtung. Sie wäre überflüssig. Es reicht uns, eine Blickstellung einzunehmen und dieses Prinzip zu verallgemeinern. Wir können ja auch nicht sehen, wie der Blick im Gehirn zusammengesetzt wird, noch sehen wir in der Regel uns selbst, wenn wir etwas anschauen. Aber wir meinen zu wissen, alles, was Bilder abbilden, hat einen sichtbaren Grund. Doch will man sich damit zufrieden geben? Was wäre ein solcher sichtbarer Grund?

Die kulturellen Bedingungen der Einseitigkeit des Sehens haben ein Datum. Wir können es bezogen auf die optischen Grundlagen des westlichen Bildes bei Giotto ansetzen, also um Dreizehnhundert. Daß Giotto's Fresken in der Arenakapelle in Padua den Innenraum der Architektur umschließen, war in seiner Zeit nicht überraschend, denn das kannte man bereits durch eindrucksvolle Mosaikbildprogramme wie in der Kathedrale von Monreale bei Palermo, aber daß er durch fensterartige Bildkästen den gesamten Raum erweiterte, diesen imaginär öffnete, war ungewöhnlich, so etwas kannte man noch nicht.

Zweierlei muss man dabei beachten: Erstens enthielt das Bildprogramm bei Giotto schon über viele Jahrhunderte hinweg kanonisierte Szenen aus dem alten und neuen Testament. Die Visualisierung der Sze-

nen folgt bei Giotto strikt der Textvorgabe. Indem jedoch die Bildereignisse auch ohne Text verständlich, also visuell nachvollziehbar waren, waren die Bilder als optische Phänomene interessant. Das ist wichtig zu betonen. Einerseits sind die Fresken, die Giotto und seine Werkstatt entworfen und auf die Wände der Arenakapelle übertragen haben, visuell unabhängig, also teilweise optisch autonom, andererseits sind die Bilder aber der Textvorgabe wortwörtlich verpflichtet.

Zweitens ist die Negation der realen Wand eine Negation der faktischen Verhältnisse des Raumes. Indem die fensterartigen Kastenbilder, die bei Giotto eine Vorstufe zur Linearperspektive als Visualisierungsmethode bildeten, Raum erfinden und zugleich verneinen, steht ein Abhängigkeitsverhältnis in der Abbildungsfrage bezogen auf den Raum fest. Der Raum fungiert als Folie, auf dem die Bilder wie aufgeschrieben sowohl etwas erzählen, als auch etwas zeigen, was man wie sehen soll. Und ganz nebenbei wird die Sehrichtung seitdem kulturell eingeübt. Bilder kehren fortan immer wieder in den Raum zurück bzw. der Raum in die Bilder, insbesondere ist der Ausstellungsraum der Moderne ein Übungsplatz für Umkehrverhältnisse (z.B. Innen und Außen).

Beides, die tendenzielle Autonomie vom Darstellungsinhalt und die räumliche Ambivalenz sind ein Erbe der Bilder in der westlichen Kultur, welches oft gebrochen, verändert, korrigiert, manipuliert und technisch weiter entwickelt wurde - mit dem Ergebnis, daß wir heute eine Form von Totalität in der Verbreitung und Manipulation von Bildern kennen, die die Arenakapelle von Giotto sozusagen auf den globalen Dorfplatz gerückt hat. Anders ge-sagt: Unsere Wahrnehmung ist nicht nur so platt gedrückt wie der Kopf von „Diego“, einer Portraitbüste des Bruders von Alberto Giacometti, sondern auch so platt wie die Flachbildschirme und Displays, auf die wir schauen. Während Giacometti vor einem halben Jahrhundert zwei plastische Ansichten seines Bruders offerierte, eine breite Seiten- und eine schmale Frontalansicht, sind die vielen Bilder und Visualisierungen heute hauchdünn ge-schichtet, suggerieren aber Tiefe, Ausblicke oder Einblicke in Räume. Die überlieferte Unabhängigkeit vom Dar-stellungsgegenstand und die Abhängigkeit einer Begrenzung durch einen Raum als Oberfläche oder Grenze scheint nebensächlich geworden zu sein. Bilder existieren bloß als Zeichen in Bezug auf ihre Funktion. Umgekehrt können Zeichen auch bildhaft sein, wenn sie als Gegenstand in Bildern reflektiert und dadurch sichtbar gemacht werden. Das kennzeichnet die gegenwärtige Situation: Die uns bekannte und im Alltag auch genutzte „große Visualisierungsmaschine“ produziert Bilder. Wir leben in einer bildlosen Zeit.

Wenn ich behauptete, wir leben in der bildlosen Zeit, dann müssen wir jedoch bildlos von bilderlos unterscheiden. Es gibt zwar „unendlich“ viele Bilder, aber die Bilder selbst zeigen nicht mehr an, was sichtbar ist; sie propagieren nur pausenlos die immer gleiche Sichtbarkeitsordnung. Um es noch einmal anders zu sagen. Bilder machen allenfalls in der Umkehrung zu einer lesbaren Funktion, eben ein Zeichen zu sein, eine Wandlung durch, die wiederum dorthin zeigt, wo die Voraussetzungen ihrer kulturellen Herkunft liegen, im linearen Text und im geometrischen Raum. Einfache Beispiele dazu kennt jeder. Es reicht aus, einen Mondrian in einer Ausstellung zu identifizieren, man muss das Bild gar nicht mehr anschauen und es ist unnötig, sich das Konzept bewusst zu machen, es reicht, auf einer L'Oreal Parfumflasche eine „Figur“ von Mondrian wiederzuerkennen, etc.. Hier wäre nun sozusagen der gedankliche Punkt, um von der Wiederkehr der Bilder zu sprechen. Man wird von Bild zu Bild, von einem optischen Ereignis zum nächsten weiter geleitet. Wobei gerade dieses Weiterleiten, was in der Regel unbewusst geschieht, bildlich sehr interessant ist. Dennoch: Die Kehrseite der Bilder ist mit Bildern nicht fassbar.

The Image Returns - The Reverse Side of the Image

Arthur Engelbert, Berlin-September 2009

from catalogue: Detlef Günther - Heaven Opens

Using human perception of a bolt of lightning as an example, Niklas Luhmann demonstrated that the bright stream of light coming down from the heavens had to be distinguished from the surrounding sky in order to be recognized "as lightning". With this example, Luhmann was able to vividly clarify the terminology of Systems Theory (the "observer" who distinguishes between "system" and "environment"). I would like to apply this observation process to the perception of images in contemporary society. We distinguish between the representation and the actual foundation when we see a bolt of lightning in a photo or painting, or, in a more abstract manner, on a sign. This phenomenon can be reconciled with Luhmann's terminology. The question of visible boundaries also stands in agreement with Systems Theory. The flashing contour of the lightning bolt appears within a limited periphery, for example, and what we're dealing with here is a defined boundary, one side of which is turned toward us. It is not possible for us to (simultaneously) observe the other side.

It's a well known fact that images are viewed from one direction only. If, for example, one were to turn around a painting hanging on a wall, one would see only its back - and the view would generally be disappointing, since paintings have an image only on one side, not on two, as is the case with a coin, for example. The reverse side of a painting thus shows nothing in and of itself. Still, it exists, but we can nevertheless imagine looking always only at the front of a painting without having the impression that we're only seeing the half of a whole. This is what we are used to. Everything is viewed in one direction, so to speak: There's always something "on" - television, films projected onto screens, and images of all conceivable situations captured and viewed on digital cameras or cell phones, whereby these can be sent and viewed all over the world. Despite this, we continue to believe that there are numerous possible points of view: There is a circle that surrounds us, one which forms from all possible points; one in which images can appear at any position without interruption. The only thing that we negate is the reverse side of an image. This is how it has to be, since at any given time, we can only see that side of an image that faces us. We need not always be aware of this phenomenon; we can simply overlook it, we forget it. However, to put it in Luhmann's terms, we can observe that which we observe when we view an image. This is not difficult at all. It's no problem for us to change the point of departure (i.e. the location of the observer) and thus change the viewing direction. In a self-portrait, for example, the painter or photographer reflects his or her pictorial counterpart. Basically, one can say that because we can change our viewing angle and location at any time, we believe we can look into every corner, so to speak, which means we are convinced that nothing can escape us in the enclosed and encapsulated world of images.

Still, what about the reverse side of an image? Perhaps we should attempt a little thought experiment: Why shouldn't a picture have two sides? Let's say you take a picture of someone. On the one side, you'll see their portrait. Now say you take a second picture from the opposite direction and tape it to the back of the first photo. So what do you see on the front and what do you see on the back? Well, on the front you see the portrait, and on the other side you see the camera and the photographer, which is also a type of portrait.

Basically, we can therefore now also look out from the opposite direction. It would actually be somewhat more technically complicated than has been described here to attempt a simultaneous exchange of positions of a camera and photo, for example - but that's not the point. The point is that we don't need a second image from the opposite direction, since it would be superfluous. Instead, it's enough for us to occupy one point of view and to then generalize the associated principle. After all, we can't see how a point of view is put together inside the brain, and we also generally can't see ourselves when we look at something. Nevertheless, we believe that everything an image depicts has a visible foundation. But should we be satisfied with that? And what type of visible foundation are we talking about here?

The establishment of the cultural conditions leading to the supposition of the one-sidedness of viewing can in fact be traced back to a particular date. In terms of the optical foundations of images in the West, we can trace this principle back to Giotto - i.e. to the time around 1300. The fact that Giotto's frescoes in Scrovegni Chapel in Padua assume the role of an interior architectural structure was not considered surpri-

sing in that era, as this phenomenon was already well known through impressive mosaic image arrangements such as those in the Cathedral of Monreale near Palermo. What was unusual and unknown, however, was how Giotto used window-like painting cabinets to expand the entire interior, so to speak, thus “opening” the interior in an imaginary way.

Two things need to be considered here. First of all, Giotto's program of images contained scenes from both the Old and New Testaments that had already been canonized for many centuries. The visualization of the scenes was thus in strict accordance with the descriptions in the Biblical texts. However, because the events depicted in the images could be understood without any text (i.e. could be comprehended visually), the paintings were also of interest as optical phenomena. It's important to emphasize the fact that on the one hand, the frescoes that Giotto and his workshop designed and transferred to the walls of the Scrovegni Chapel were visually independent (i.e. in part optically autonomous) from the content depicted. On the other hand, they were also obliged to depict the content literally as described in the Biblical texts.

The second aspect to be considered is that the negation of the interior wall brought about by the placement of the frescoes also represents a negation of the actual makeup of the interior itself. The window-like painting cabinets, which marked a preliminary stage in Giotto's use of the linear perspective as a visualization method, led to the creation of a completely new space while also negating the old one, thus establishing in terms of the room itself a dependent relationship regarding the question of depiction. Here the room is like a foil on which images are imposed as if written upon a surface, whereby these images both tell a story and show what and how the observer should be viewing. An unintended result of this phenomenon is that it led to a particular direction of viewing being drilled into us culturally since that time. This is the point at which images began to consistently re-turn to the spaces in which they are displayed, while the spaces themselves returned to the images. The modern exhibition hall in particular has become a space for practicing reverse relationships (e.g. those regarding interiors and exteriors)

Both aspects, the tendency toward greater autonomy in depicted content, and the phenomenon of spatial ambivalence, form one of the legacies bequeathed by paintings in Western culture. This legacy has often been broken, altered, corrected, manipulated, and technically improved, resulting in our familiarity today with a form of totality in the dissemination and manipulation of images. In a way, this has transported Giotto's Scrovegni Chapel to the global village square, so to speak. To put it another way, our perception has not only been pressed down as flat as the Bust of Diego (Alberto Giacometti's portrait bust of his brother), but is instead also as flat as the flat screens and displays that we view images on. Whereas half a century ago, Giacometti offered us two views of his brother - a broad side view and a narrow frontal view - the many images and visualizations of today are ultra-thinly coated, while also suggesting depth and a view out of, or into, spaces and rooms. The tradition passed down to us of the independence of the depicted object, and dependency established through the limitations created by a particular space as a surface or border, seems to have become a secondary issue. These days, images exist merely as symbols related to their function. Conversely, symbols can also be pictorial when reflected as objects in images, and thus made visible.

This is what characterizes the situation we are dealing with today: The “great visualization machine,” both familiar to and used by us every day, produces images. We are living in a non-pictorial age, whereby when I say non-pictorial, I need to distinguish between the terms non-pictorial and imageless. Although there are an “infi-nite” number of images in existence, these images themselves no longer indicate what is visible; instead, they merely propagate without interruption the ordered arrangement of “visibility,” which remains static, never changing. To put it another way: At best, images undergo a transformation through their reversal into a readable function - i.e. when they become symbols. In turn, this transformation points the way back to the cultural origin of images and the elements that made their existence possible: linear text and the perception of geometrical space. We're all familiar with examples of this phenomenon. It's enough to simply identify a Mondrian work as such at an exhibition; we don't need to look at the painting itself any further. It's also unnecessary for us to be aware of the concept involved here: For example, it's sufficient that we recognize a Mondrian on a bottle of L'Oreal perfume etc. This would be the point at which one could begin talking about the return of the image. We are constantly forwarded from image to image, from one optical event to another, whereby this forwarding process, which generally ensues without our conscious awareness, is very interesting from a pictorial point of view. Still, the fact is that the reverse side of images cannot be understood through images.