

# **Erfindung und Realität**

## **der fotografischen Arbeiten von Jeff Wall**

### **1. Einleitung**

#### **1. Autobiografische Bilder**

Im Alter von fünf bis acht Jahren hatte ich eine wunderbare Zeit. Meine Familie lebte am Rande eines Dorfes in der Lüneburger Heide. Ich erinnere mich an die Oster- und Kartoffelfeuer, um die die ganze Familie saß. Meine Mutter zeigte uns Kindern, wie Kartoffeln oder Brot gegart wurden. Mein Bruder war der Held, der durch das Feuer ging, während ich alle Themen der Jahreszeiten in den Flammen wiederfand. Am besten gefiel es mir, wenn mein Vater Lügengeschichten erzählte. Er wusste, dass eine Brücke einbrach, wenn ein Lügner sie überschritten hatte. Da ich noch von keinem solchen Brückeneinbruch gehört hatte, lag mein Schluss nahe, dass die Menschen meiner Umgebung ehrlich sein mussten.

Das Erzählen setzten wir an Winterabenden fort, wenn mein Vater von seiner Arbeit nach Hause kam. Er legte sich auf unser Sofa im Wohnzimmer, und ich durfte mich zu ihm legen. Wir erzählten uns, bis er einschlief. Beim Abendbrot gab er mir von seinem Speckbrot die Hälfte ab.

Geschichten erzählen gehörte zu den elementaren Bestandteilen meines Lebens, etwa so, wie Bratkartoffeln zum Abendessen gehörten. Geschichten haben mir wohl die Basis zum Verstehen meiner Tagesereignisse gegeben - sie rundeten meine Kindertage ab, gaben mir Ruhe und Sicherheit. Wenn ich irgendwo ein Feuer sah, wollte ich mich gern dazusetzen, denn das war immer ein guter Platz. In den Flammen und der Glut konnte ich alles erlebte in einen neuen Zusammenhang bringen, alles neu bedenken.

Mein Vater war Eisenbahner mit Leib und Seele. Zu Beginn seiner Arbeit bei der Bahn hatte er in der Rotte gearbeitet, das war eine Gruppe von Männern, die die Bahntrassen anlegten.

Dann besuchte er eine Schule und wurde Schrankenwärter, wo er für die Sicherung des Bahnüberganges verantwortlich war. Ich durfte ihn oft begleiten und sah, wie er die schweren Seilwinden bediente, die die Schranken herunterließen. Später besuchte er wieder Kurse, die wohl die Voraussetzung für die dann folgende Beamtenlaufbahn wurden.

Seine Arbeit im Schrankenwärterhäuschen machte er in drei Schichten: der Frühschicht, der Spätschicht und der Nachtschicht. Am schwersten war die Nachtschicht, weil er dann am Tag schlief und wir Kinder überall leise sein mussten.

Irgendetwas in seinem Leben muss ihn aus der Bahn geworfen haben, denn in der Familie wuchsen die Auseinandersetzungen in den Jahren seiner Nachtschichten in ein für mich unerträgliches Ausmaß. Immer gab es beim Essen Streitereien. Als Heranwachsende konnte ich sein Verhalten nicht widerspruchslos hinnehmen. Auch meine Mutter nahm eine kritische Position ein, wenn er mit einem Faustschlag den Abendbrottisch abräumte und wir dann alle Speisen vom Küchenboden aufsammeln mussten. Es muss ihm zunehmend schlechter gegangen sein, ihm gingen die Worte aus, und er begann uns zu schlagen. Dazu habe ich sicherlich beigetragen, indem ich mich gewehrt habe.

Einmal schlug er mich furchtbar und, wie ich fand, furchtbar zu unrecht. Und wegen der Ungerechtigkeit schlug ich zurück.. Daraufhin verlor er jede Beherrschung, und es wurde wirklich gefährlich für mich. Er schlug mich mit der Faust zu Boden, und meine Mutter rettete mich. Am liebsten wäre ich gleich weggelaufen, aber ich wusste nicht, wohin. Ich legte eine Strategie für mein weiteres Leben an: ich versuchte, Auseinandersetzungen zu vermeiden und eine Ausbildung zu finden, die mir die Perspektive zum selbstständigen Leben eröffnete. Praktisch bedeutete es, dass ich mir nach der Schule einen Ausbildungsort suchte, die weit von zu Hause entfernt war, um ungestört von den Auseinandersetzungen meinen Beruf erlernen zu können. Das war der Abschied vom Vater, den ich gern weiterhin gehabt hätte für Gespräche zwischen uns beiden, vielleicht auch für das Geschichtenerzählen.

Die Zeit des Feuermachens war auch vorbei.

Während meiner Ausbildung zur Lehrerin muss es ihm zunehmend schlechter gegangen sein; meine Mutter floh ab und zu von zu Hause zu mir. Kurz bevor ich meine Ausbildung beendet hatte, war mein Vater seelisch krank und im wahrsten Sinne des Wortes am Boden zerstört. Er hatte sich aus unserer Familie zurückgezogen und beendete sein Leben selbst.

Mein Vater hat mein Leben geprägt: in der Zeit des Geschichtenerzählens wie auch in der Zeit der Auseinandersetzungen. Wenn ich Bilder sah, die aus meiner Kindheit stammen konnten, waren meine Erlebnisse wieder ge-

genwärtig. Wenn eine Beziehung entstand zwischen den Bildern und meinem Unbewussten, dann hinterließen sie bei mir einen deutlichen Eindruck. Wenn ein Bild so stark wirkte, dass es mit mir Kontakt aufnahm, dann hatte es etwas mit mir zu tun!

Lange beschäftigte mich die Frage, wie Wirklichkeit und Handlungen in meinem Kopf entstehen und vor allem, wie viel Einfluss ich darauf habe. Ein Weg in meine Wirklichkeit war die Auseinandersetzung mit Fotografien, auf denen ich selbst abgebildet war oder die ich selbst aufgenommen hatte.

## **1.2 Hinführung zum Thema der Arbeit**

Zu meiner Konfirmation bekam ich einen Fotoapparat geschenkt, es war im Jahr 1963. Ich fotografierte begeistert, oft übergab ich den Apparat anderen und sorgte so dafür, dass ich selbst abgebildet war. Mit den Ergebnissen ging ich sehr kritisch um, denn mir fiel auf, dass ich mich anders sah, als es die Abbildungen meiner Person zeigten.

Meine Vorbilder bezüglich meines äußeren Erscheinungsbildes waren in der Schlagerbranche: Conny Francis und Caterina Valente waren zwei meiner Idole, deren Auftreten ich vorm Schlafzimmerspiegel meiner Eltern nachahmte. Und hier offenbarten sich Abgründe: meine Idole sahen mit Hilfe der Kosmetikindustrie besser aus als ich. Pickel und Unregelmäßigkeiten der Haut waren bei ihnen nicht zu sehen, die Augen waren schwarz umrandert, die Lippen und die Gesichtshaut geschminkt und die Haare hochtoupirt. Da konnte ich nicht mithalten. Oft hätte ich meinen Kopf gern aus dem Foto herausgeschnitten, aber das hätte Rückfragen zur Folge gehabt, die ich vermeiden wollte. So arbeitete ich an der Verringerung der Unterschiede mit den mir zugänglichen Mitteln.

Dabei drängte sich mir die Frage auf, ob es neben dem Aussehen und dem Auftreten noch eine weitere Dimension gab, die durch den Fotoapparat festgehalten wurde: wie sah ich mich und wie wie sahen mich andere Menschen und wie war mein papierenes Abbild? Unterschied sich meine Vorstellung von mir von dem Abbild, das der Fotoapparat erzeugte? Was zeigte die Fotografie von meinem Leben, was war denn der Grund, dass ich mich auf Fotos nicht mochte? Ich wollte nur vorteilhaft abgebildet sein, aber die meisten Fotografien zeigten mich unvorteilhaft.

In den darauf folgenden Jahren besuchte ich gern Fotoausstellungen mit konkreten Themen wie z.B. fotorealistische Malerei, Portraitfotografie oder Ausstellungen über Menschen in ihren Berufen.

Dabei interessierte mich immer die gleiche Frage: was verbirgt sich hinter der fotografischen Abbildung? Was sagt eine sorgenvoll in Falten gezogene Stirn oder ein niedergeschlagener Blick über das Leben des Abgebildeten?

Was sagt die Art der Bekleidung über das, was dieser Mensch erlebt hat, aus? Wie wird die Persönlichkeit hinter den Äußerlichkeiten sichtbar?

Mit diesen Fragen stellte sich mir die Fotografie als ein Instrument zur Beobachtung dar. Beim genaueren Hinschauen interessierten weder Make - up noch Kleidung an sich, sondern die Frage, inwiefern unterstrichen sie die Persönlichkeit dessen, der sie trug.

Der Fotoapparat als Instrument der Darstellung verfremdet sein Objekt, indem er es isoliert darstellt, es aus seinem ursprünglichen Zusammenhang nimmt und in einem beliebigen anderen wieder auftauchen lässt. Hiermit unterliegt die Abbildung einem Perspektivwechsel: es ist nicht wichtig, was der Apparat abbildet, sondern wichtig ist, was der, der das Foto anschaut, sieht. Dieses Phänomen begann mich mehr und mehr zu interessieren.

Im Jahre 1987 besuchte ich mit meinen Töchtern – sie waren sieben und vier Jahre alt - die *documenta* in Kassel. Wir gingen durch die Räume und blieben zufällig – oder nicht zufällig? – vor einem großen, stark beleuchteten Dia des Künstlers Jeff Wall stehen. Das Bild hieß: „Storyteller“. Es zeigte einen Abhang neben einer Autobahnbrücke, steinig und zum Teil mit Gras bewachsen. Ein Mensch saß allein am Brückenpfeiler, zwei andere am Rand des Gebüsches und eine Gruppe von dreien im Vordergrund des Bildes. Die Farben der Blätter am Gebüsch deuteten eine herbstliche Jahreszeit an. Das Bild war sehr groß, die abgebildeten Menschen erschienen so nahe, dass wir mit ihnen hätten Kontakt aufnehmen können. Meine Kinder sagten, es seien Indianer, die sich am Feuer etwas erzählen, so, wie wir es beim letzten Kindergeburtstag auch getan hatten. Darüber kamen wir ins Gespräch. Ob der Künstler das auch so meinte, wie wir es sahen?

Mit diesen Fragen hatte sich eine Veränderung der Perspektive ergeben. Als Betrachterinnen des Bildes schauten wir dem Künstler über die Schulter, wir interessierten uns nicht nur für das, was auf der Oberfläche des Dias zu sehen war, sondern auch für das Leben dieser abgebildeten Personen: welche

Geschichte oder welches Ereignis aus ihrem Leben mochten sie sich gerade erzählt haben? Und was war mit den beiden Menschen am Rand des Gebäudes und mit dem einzelnen? Sicher würden sie sich gern zu den Erzählern setzen.

Nun begannen unsere Konstruktionen über die Wirklichkeit, die wir in diese Abbildungen hineininterpretierten. Das Bild erlebten wir als Angebot zur Kommunikation an uns, als Betrachter, aufgefasst werden. Wir waren zu einem kulturhistorischen Dialog eingeladen worden. Der Künstler machte keine eindeutigen Aussagen – auch das war ein Kommunikationsangebot, oder, anders ausgedrückt, eine Aufforderung zur Unterhaltung über das, was wir sehen wollten. Walls Bild war bedeutungsoffen, das gab uns die Möglichkeit, beispielsweise über den vergangenen Kindergeburtstag zu sprechen oder über unsere Meinung zum Leben der Indianer.

Damit hatte das Bild neben dem aktuellen Angebot des Erzählens auch die historische Dimension in der Darstellung dessen, was von der Kultur der Indianer übriggeblieben ist. War mit der untergegangenen Kultur der Indianer auch das Geschichtenerzählen untergegangen?

Mit meinen Kindern nahm ich die Position der Betrachtenden ein, die dem Betrachter – dem Künstler – über die Schultern schaut. Ich nahm sein Angebot an, mir seine Konstruktion der Wirklichkeit anzuschauen und konstruierte daraus eine neue und im Gespräch mit den Kindern eine weitere. Abends zu Hause erzählten wir von dem Bild und von uns und waren damit Akteure unseres Familienlebens. Der Künstler hatte uns Anlass zum Erzählen gegeben, und er gab uns Anlass, immer neue Konstruktionen von Realität zu erstellen: wir erzählten uns gegenseitig, was wir glaubten, wie es gemeint gewesen sein könnte, vielleicht einigten wir uns am Ende auf eine Version, ohne mit dem Künstler gesprochen zu haben. Wir schafften unsere eigene Realität.

Mit diesem Verständnis von Kommunikation und der daraus entstehenden Realität befanden wir uns in der Praxis des Diskurses zum Radikalen Konstruktivismus: der Künstler konstruierte mit seinen Bildern seine Realität, und wir als Betrachter entwickelten unsere. Als Familie erzeugten wir mit den Erzählungen aus den Erlebnissen des Tages unsere familiäre Realität – das war ein in höchstem Maße sozialer Vorgang.

Jetzt als Schreibende dieser Arbeit nehme ich die Position der Betrachterin des Produktes (das Bild) des Betrachters (des Künstlers) ein. Ich beschreibe mit Worten, was er fotografisch festhält und dann konstruiert. Ich unterscheide, was er mir zu unterscheiden anbietet. Aus allem konstruiere ich meine Erkenntnisse und bediene mich für die Beschreibung dieses Vorganges der Betrachterin des Betrachters der Theorie des Radikalen Konstruktivismus. Hier sind es insbesondere die neuen Forschungsergebnisse aus der Gehirnforschung, die gerade in den Medien vorgestellt werden.

Ich beschreibe die Arbeit des Fotografen Jeff Wall, indem ich mehrere seiner Bilder vorstelle. Drei davon berühren mich persönlich stark, weil sie mich veranlassen, auf der Basis meines eigenen Erlebens das Dargestellte noch einmal zu reflektieren. Der Künstler hält mir den Spiegel meines eigenen Handelns vor. Dafür ist es nötig, einige Begriffen aus dem konstruktivistischen und systemtheoretischen Diskurs zu erklären.

### **1. 3 Begriffsklärungen**

Erkenntnistheorie ist der Zweig der Philosophie, der sich mit der Gewinnung von Wissen, Erfahrung und Wahrheit befasst und nach deren Gültigkeit beziehungsweise nach dem Wahrheitswert fragt. Es gibt viele verschiedene Richtungen dieser Theorie, und sie unterscheiden sich danach, ob sie es für möglich halten, dass es eine objektive, die Wirklichkeit erfassende Erkenntnis gibt, oder ob dieses fraglich sei.

Eine dieser Richtungen besagt, Erkenntnis sei eine Konstruktion des Gehirns, da Informationen über alle Sinnesorgane zum Gehirn geleitet werden, aber dort nur physikalische oder chemische Eindrücke hinterlassen. Sie hinterlassen keine Bilder, Gerüche oder Worte. Die Eindrücke werden in die für sie zuständigen Gehirnbereiche geleitet, wo sie sich mit früheren Eindrücken verknüpfen. Aus dieser Verknüpfung konstruiert das Gehirn seine Realität, die vom Träger des Gehirns wahrgenommen wird.

Hieraus folgt, dass der bisherige Versuch, Erklärungen und Definitionen von Gegenständen über das Bewusstsein zu finden, dem aktuellen Stand der Forschung keine angemessenen Lösungen anbietet. Konstruktivismus, wie ich ihn hier verstehe und anwende, beschreibt den Vorgang, **wie** er abläuft. Es handelt sich nicht um einen weiteren Definitionsversuch, sondern um die

Beschreibung eines Prozesses zum Erlangen von Erkenntnis. Man könnte auch sagen: der Weg ist das Ziel. Dem will ich versuchen nachzuspüren.

Die beschriebenen Überlegungen zur Erkenntnistheorie haben sowohl zu einer Entwicklung der biologischen Kognitionstheorie als auch zu einer Theorie der Konstruktion von Wissen geführt. Diese Richtung wird **Konstruktivismus** genannt. Aus der vom Gehirn konstruierten Realität entwickelt der Mensch seine Sprachhandlungen. Konstruktivismus bedeutet, dass ein Mensch seine Umwelt nur über Beobachtungen und Aufnahme durch die Sinnesorgane erfasst und sich mit seinen Mitmenschen darüber austauscht.

Der **Radikale Konstruktivismus** ist eine interdisziplinäre Forschungsrichtung unter Beteiligung der Biologie, Psychologie, Mathematik, Soziologie und Philosophie. Man kann sie nicht als eine philosophische Richtung bezeichnen, sondern eher als eine Art zu denken, einen philosophischen Diskurs. Hiernach entsteht alle Kenntnis über die Umwelt eines Menschen über seine Sinnesorgane, aus denen das Gehirn dann die persönliche Realität konstruiert. Im Unterschied zum Konstruktivismus gibt es im Radikalen Konstruktivismus nichts außer diesen konstruierten Realitäten.

Wichtige Wegbereiter waren die Forschungen zu den Themen „Selbstregulation“, „Autonomie“ und „hierarchische Ordnungen“, die wiederum aus der Systemtheorie kommen,<sup>1</sup> deren Begriff weiter unten erklärt wird.

## 2. Einführung in die systemtheoretische Denkweise

Was ist unter **Systemtheorie** zu verstehen und wozu braucht man sie?

Zunächst zum Wort „System“. Was ist ein System? Hierbei kann es sich um einen Staat, um ein Blutgefäßsystem, ein Ordnungssystem, einen Sportverein, ein Versicherungssystem, ein Kommunikationssystem, eine Familie, ein Denksystem, ein Ökosystem oder ein Wasserleitungssystem handeln, Beispiele gibt es viele. Der Begriff System soll nach S.J. Schmidt als Arbeits-

---

<sup>1</sup> S.Schmidt, Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs, Zur Entstehung des Radikalen Konstruktivismus aus dem Geiste der Kybernetik, aus dem gleichnamigen Buch, Hrg.: S. J. Schmidt, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 636, Erste Auflage 1987, Vorbemerkung S. 11.

hypothese verstanden werden, also ein zur Analyse von Abläufen geeignetes Konzept.

Der Begriff „Theorie“ meint, dass es zum Verständnis und zur Bearbeitung verschiedener Systeme verschiedene Konzepte gibt, also verschiedene Möglichkeiten, sich einem Phänomen zu nähern und dessen Eigenschaften zu erkennen. Für den hier vorliegenden Fall handelt es sich um das Verhältnis eines erkennenden Subjektes (eines Menschen) zu der ihn umgebenden Umwelt, die in diesem Falle als Fotografie dargestellt und in einem Museum präsentiert ist. Es handelt sich demnach um ein soziales Phänomen.

**Systemtheorie** ist innerhalb der Erkenntnistheorie ein multidisziplinärer Forschungsbereich geworden und befasst sich mit „System als Modell, Steuerung, zirkuläre Kausalität, Feedback, (...) Adaption und Kontrolle.“<sup>2</sup>

Hier handelt es sich um eine professionelle Haltung für den Umgang mit sozialen Beziehungen und um die Frage, auf welche Art und Weise die Wahrnehmung sozialer Zusammenhänge eines Beobachters in Interaktion mit seiner Umgebung erfolgt.

Mit Systemtheorie ist hier das Konzept der **Autopoiese** und die Arbeit mit dem Begriff **Selbstreferenz** gemeint, die weiter unten genauer erklärt werden. Dieses Konzept geht davon aus, dass ein sozialer Prozess durch die Interaktion seiner Beteiligten entsteht und sich selbst auch nach diesem Prinzip erhält. Diese Haltung widerspricht den Vorstellungen, man könnte soziale Interaktionen festlegen im Sinne von Planen, um ihren Ablauf zu sichern. Man könnte auch sagen, Systemtheorie ist ein Verständnis der Entstehung von Wahrnehmung und Kommunikation.

Das erste Problem tritt schon hier auf: der eine Information aufnehmende Mensch selbst ist ein System und operiert als solches. Der mit dieser Information operierende Mensch lässt seine Individualität mit einfließen und wird damit Teil der Arbeitshypothese. Anders ausgedrückt bedeutet das, dass der beobachtende Mensch mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln beobachten und erkennen kann und dass demzufolge auf diese Weise keine allgemeingültige, objektive Wahrheit entsteht, sondern es entsteht eben nur das, was ein Beobachter erkennt und dann möglicherweise ausdrückt. Der Beobachter ist ein Teil des Systems, das er beobachtet.

---

<sup>2</sup> Vgl. S.J.Schmidt, a.a.O. S. 11.



So gesehen gibt es keine Definition der Dinge, keine letztgültige Wahrheit der Dinge, die uns das Leben erleichtern würde, weil man sich auf sie als Orientierungshilfe verlassen könnte.

Der Begriff **System** ist ein Arbeitstitel, dem man sich wiederum unterschiedlich nähern kann. Eine für die vorliegende Arbeit besonders geeignete Formulierung ist bei Helmut Willke im Kapitel „Der funktional-strukturelle Ansatz“ zu finden: danach „wird in aller Deutlichkeit herausgestellt, dass Systemtheorie notwendigerweise eine System-Umwelt-Theorie sein muss, denn die Funktion der Systembildung, der Sinn von Systemen lässt sich nur rekonstruieren, wenn der Bezugspunkt der Analyse außerhalb des Systems liegt: in der Relation zwischen System und Umwelt. Ganz allgemein gesprochen ist der Sinn der Bildung von Systemen unter konstruktivistischer Sicht darin zu sehen, dass ausgegrenzte Bereiche geschaffen werden, die es ermöglichen, die die menschliche Aufnahmekapazität überwältigende Komplexität der Welt in spezifischer Weise zu erfassen und zu verarbeiten.“<sup>3</sup>

## 2.1 Systemtheorie und Fotografie

**Systemtheorie** ist als Modell einer Theorie zu verstehen, nach der komplizierte Phänomene betrachtet, reflektiert und gesteuert werden können, wie zum Beispiel Verkehrssysteme oder multikulturelle Gesellschaften, die Teil hochentwickelter gesellschaftlicher Systeme sind.

In der hier vorliegenden Arbeit ist es ein Vorgang der Erkenntnisbildung am Beispiel der Betrachtung eines Bildes durch einen oder mehrere Betrachter und ihre darauf folgenden Äußerungen über das Gesehene.

Nun erscheint das Anschauen einer Fotografie weniger komplex als die Steuerung von Verkehrsströmen, aber beiden Phänomenen wird durch das Gehirn eine Struktur gegeben, und deshalb sind sie vergleichbar. Die Aufnahme und der Ablauf der optischen Reize vom Auge über das Nervensystem zum Gehirn verläuft immer gleich. Mit dem Begriff **Systemtheorie** die Arbeiten eines Fotografen als Künstler anzuschauen, heißt, die Abläufe des Nervensystems zu berücksichtigen, die den aus der Fotografie aufgenommenen Informationen eine Struktur und einen Ort zur Aufbewahrung und Verarbeitung geben, und später den betrachtenden Menschen mit einzubeziehen mit seiner Geschichte und seinen Gefühlen. Es handelt sich hier also um

---

<sup>3</sup> Willke, Systemtheorie I, Grundlagen, 6.Auflage, Lucius & Lucius Stuttgart 2000, S.6.

eine Anwendung der Theorie zur Entstehung von Kognition (im Sinne von Entstehung von Erkenntnis durch Wahrnehmung) bei der Betrachtung einer Fotografie.

Und genau das ist die Schnittstelle zwischen verschiedenen Richtungen der Erkenntnistheorie: handelt es sich um die Analyse selbstregulierender Prozesse auf biologischer Basis, dann ist es ein konstruktivistischer Vorgang, dessen Grundlagen Maturana (siehe dazu das Kapitel „Der Begriff Autopoiese“ nach H.R. Maturana) aus der Biologie geliefert hat. Handelt es sich z.B. um die erkenntnistheoretische Betrachtung von Verkehrsabläufen und deren Steuerung, und sind Menschen an der Systembildung beteiligt, werden sie mit den Methoden der Systemtheorie betrachtet und haben ihre Grundlagen in Gesellschaftswissenschaften. Inzwischen arbeiten beide Disziplinen übergreifend, in allen Bereichen sind die Begriffe **Selbstregulation** und **Selbststeuerung** grundlegend. Aber der Gebrauchswert, oder anders ausgedrückt, die Übertragbarkeit der Kognitionstheorie auf andere als naturwissenschaftliche Bereiche ist umstritten.

Beide, der Begriff **Systemtheorie** wie auch der Begriff **Konstruktivismus**, negieren eine allgemein gültige Definition von Realität oder von Wahrheit. Beide Begriffe können als gemeinsame Forschungsprogramme verschiedener Disziplinen verstanden werden. Ihr Forschungsgegenstand sind kognitive Systeme, sie erforschen **kognitive Vorgänge**. Konkret heißt das: wie kommt es, dass ein Mensch wahrnimmt, was er sieht? Und wie entsteht dabei Realität?

Der Diskurs des Konstruktivismus stellt eine Theorie der Entstehung von Kognition zur Verfügung. Dabei konzentriert sich die Hauptfrage auf das „Wie“, also auf den Vorgang der Entstehung von Kognition. Die hier vorgestellten Überlegungen beziehen sich auf die neurophysiologischen Forschungen, die die Erkenntnisse der chilenischen Forscher zugrunde legen.

Die Grundidee ist, sehr verkürzt formuliert, dass komplexe Systeme sich in ihren Strukturen und ihren Bestandteilen immer wieder neu reproduzieren und zwar aus den Elementen, aus denen sie bestehen. Diese Systeme arbeiten in bestimmter Weise geschlossen und unbeeinflusst von ihrer Umgebung. Auf die Entstehung von **Kognition** bezogen heisst das, dass alles, was Menschen als ihre Umgebung und ihre Realität erkennen, eine Konstruktion ihres Gehirns ist. Anders ausgedrückt: Menschen erzeugen ihre Realität selbst.

Der Begriff des **Radikalen Konstruktivismus** geht auf die von Maturana vertretene Position zurück, dass die erkenntnistheoretischen Fragen nach den Inhalten der Wahrheiten ersetzt werden durch die Beschreibung des Prozesses der Erkenntnis. Maturana z.B. konzentriert sich auf den Vorgang der Erkenntnis, also auf das „Wie“. (Vergl. Dazu Kapitel 2.3 „Der Begriff der Autopoiese nach H.R. Maturana.)

Der Begriff „Autopoiese“ und die Konzepte der Systemtheorie eignen sich für den Vorgang der Erkenntnisentstehung beim Betrachten von Fotografien, insbesondere beim Werk des Künstlers Jeff Wall, der seine Bilder wiederum aus verschiedenen Bildern konstruiert. Sie werden in vielen Museen für moderne Kunst gezeigt und bieten dem innehaltenden Betrachter die Möglichkeit zur Gewinnung einer neuen Sicht bereits bekannter Ereignisse.

## **2. 2 Bildbetrachtung als Vorgang der Erkenntnisgewinnung**

Für den in dieser Arbeit zu untersuchenden Gegenstand handelt es sich um die Arbeit des Künstlers Jeff Wall, die am Beispiel von sechs Fotografien vorgestellt werden soll, drei davon sollen näher betrachtet werden.

Hintergrund für die Analyse der Arbeiten ist der Konstruktivismus, den ich als philosophisch-biologischen Vorgang im Abschnitt 2.3 beschreibe. Er dient als Methode zur Untersuchung des bei der Bildbetrachtung ablaufenden erkenntnisgenerierenden Vorganges. Das bedeutet: der Künstler stellt seine Fotografien aus und zeigt damit gefärbtes Zelluloid. Er legt ein gedankliches Konstrukt vor, dem er die Gestalt eines strukturierten Farbgebildes gegeben hat. Wird dieses Konstrukt nun betrachtet, nehmen die Betrachter zunächst optische Reize über ihre Augen auf, die über Reizleitungen an das Gehirn weitergegeben werden. Im Gehirn werden die Informationen gespeichert, und möglicherweise folgt ein Austausch über das Gesehene mit anderen Menschen. Dabei fließen eigene Erlebnisse und Gefühle in diese Betrachtung mit ein; jeder an diesem Prozess Beteiligte konstruiert seine Sicht der Dinge, und in Folge des Austausches entsteht ein weiteres Konstrukt. Wenn man davon ausgeht, dass aus konstruktivistischer Sicht jedes Individuum seine eigene Realität konstruiert, handelt es sich hier um die Analyse eines interaktiven Prozesses des Wahrnehmens und Verstehens auf biologischer Grundlage.

Die konstruktivistische Sicht bezieht sich auf den Vorgang der Reizaufnahme und Reizweiterleitung sowie deren sprachlicher Äußerungen, in die biografische Erlebnisse mit einfließen. Mit dem Bild des Künstlers wird ein Konstrukt zur Verfügung gestellt, das auf Auge und Gehirn des Betrachtenden wirkt und wiederum sein Konstrukt entstehen lässt. Der Schwerpunkt der hier vorgelegten Betrachtung bezieht sich nicht auf Sprache und Sprachentstehung, sondern auf die konstruktivistische Betrachtungsweise der Informationsaufnahme und seiner Weiterleitung zwischen dem Körper und seiner Umgebung, hier insbesondere zwischen den Augen und dem Gehirn. Die Sprache spielt nur insofern eine Rolle, als verschiedene Gruppen von Befragten ihre Gefühle zu den gezeigten Bildern sprachlich äußern werden. Die Sprache als Teil einer menschlichen Handlung und als Äußerung der gewonnenen Erkenntnis bei der Bildbetrachtung wird nur als Hinweis auf die Unterschiedlichkeit der menschlichen Realitäten eine Rolle spielen. Die Entstehung von Sprache, ihre Rolle in der Evolution des Menschen sowie die Entstehung der Unterschiede bei den etwa fünftausend lebenden Sprachen der Erde soll hier nicht thematisiert werden.

### **2.2.1 Konstruktivismus und Fotografie**

Systemtheoretische Betrachtungen beziehen sich auf das Verstehen des Erkenntnisprozesses. Damit ist der Prozess des Aufnehmens von Informationen durch die Sinnesorgane des Menschen und ihre Weiterleitung ins Gehirn gemeint, sowie die dann möglicherweise folgenden Gefühlsäußerungen und die Reaktionen in nonverbaler und verbaler Form. Diesen Interaktionen liegen Konstruktionen des Gehirns zu Grunde, und diesen Ablauf werde ich mit der Sicht des Konstruktivismus betrachten.

Die Arbeiten des Künstlers Jeff Wall sind besonders gut geeignet, weil eine Kamera anders sieht als das menschliche Auge und diese Sichtweisen der Kamera wiederum konstruiert sind. Das Gehirn gibt dem auf dem Foto Gesehenen eine Struktur, die für den Menschen einen Sinn macht. Die Kamera nimmt unterschiedliche Lichtintensitäten und Farben auf, die auf dem Film chemische Veränderungen hinterlassen. Die Kamera steht für das Gehirn: es nimmt über die Augen Lichtreize und Farben auf, die wiederum im Gehirn chemische und physikalische Abdrücke hinterlassen. Die konstruktivistische Sicht bezieht sich auf die Erkenntnisgewinnung über die Sinnesorgane.

Auf die Darstellung der Unterschiede der einzelnen Wissenschaftsrichtungen im konstruktivistischen Diskurs möchte ich hier verzichten. Ebenso wenig liegt mir an einer umfassenden Darstellung einzelner systemtheoretischer oder konstruktivistischer Schulen. Ich will den Versuch unternehmen, den Ansatz selbstreferentiell arbeitender Systeme praktisch darzustellen soweit er mir nützlich und für das Betrachten der Bilder dieses Künstlers brauchbar erscheint. Dabei liegen mir die aus der Biologie kommenden Wissenschaftler am nächsten.

Um den Prozess des Wahrnehmens darzustellen, ist die konstruktivistische Denkweise deshalb gut geeignet, weil sie eine neue Sicht komplexer Abläufe erlaubt, ohne zwingend ein Ergebnis im Sinne von „Richtig“ oder „Falsch“ vorzulegen.

### **2.2.2 Der systemtheoretische Bezug**

Die Theorie über die autopoietischen Systeme ist für das Bewusstsein der Menschen über sich selbst von gar nicht zu überschätzender Bedeutung. Das gilt insbesondere für menschliche Kommunikation.

In der Kommunikation mit anderen Menschen nehmen wir uns und andere wahr und nur so können wir auch durch Andere wahrgenommen werden. Wir können uns selbst nicht sehen, wenn wir es nicht gelernt haben, uns zu sehen. Und jeder Mensch kann nur das sehen, was sein Körper mit seinen Sinnesorganen wahrnehmen kann und das ist subjektiv. Wenn das in der Kommunikation berücksichtigt wird, muss niemand zu einer bestimmten Einsicht gezwungen werden. Das bedeutet nicht eine allgemeine Akzeptanz oder eine allgemeine Beliebigkeit. Es bedeutet ein Verständnis für die Entstehung von Kommunikation und folglich eine Voraussetzung für eine vorbehaltlose Begegnung von Menschen untereinander.

Maturana selbst formuliert es so: „Glücklicherweise erzeugen wir als lebende Systeme spontan konsensuelle Bereiche mit anderen im allgemeinen und mit anderen Menschen im besonderen. Wir machen uns ein Bild von ihnen und genießen ihre Gesellschaft. Liebe ist nicht blind, weil sie nicht negiert; Liebe akzeptiert und ist daher visionär.“<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> H.R. Maturana: Liebe und Ethik, Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus, zitiert bei Schmidt a.a.O. S. 117.

### 2.3 Der Begriff „Autopoiese“ nach H.R. Maturana

Die Grundlage für die Systemtheorie entwickelte Maturana gemeinsam mit Varela und Uribe, alle drei chilenische Wissenschaftler, die der Erforschung dieser neuen Sichtweise, die zunächst nur innerhalb der Biologie angesiedelt war, ihr Leben widmeten. Hier wird es nur um Maturanas Gedanken gehen. Er fand den Begriff „Autopoiese“, der sich aus den Wörtern „auto“ = selbst und „poiese“ = machen“ zusammensetzt und für die Beschreibung der Arbeitsweise von Systemen steht. Danach handelt es sich um die Fähigkeit eines Systems, sich aus eigener Kraft zu erneuern. Anders ausgedrückt: die Bestandteile, aus denen ein System besteht, erneuern sich immer wieder aus sich selbst. Was Maturana entdeckte und beschrieb, ist die Arbeitsweise biologischer Organe als geschlossene Systeme und die Erkenntnis, dass die einzelnen Organe des Menschen als solche Systeme verstanden werden können. Und schließlich ist auch der Mensch in der Summe seiner Organe als ein Gesamtsystem zu verstehen.

In seiner Einleitung zum Thema „Biologie der Kognition“ beschreibt Maturana den Prozess des Erkennens so: „Der Mensch ist fähig zu erkennen. Diese Fähigkeit setzt allerdings seine biologische Integrität (Ganzheit, Unversehrtheit) voraus. Der Mensch kann außerdem erkennen, dass er erkennt. Erkennen (Kognition) als basale psychologische und somit biologische Funktion steuert seine Handhabung der Welt, und *Wissen* gibt seinen Handlungen Sicherheit. *Objektives Wissen* scheint möglich und die Welt erscheint dadurch planvoll und vorhersagbar. Und doch ist *Wissen* als Erfahrung etwas Persönliches und Privates, das nicht übertragen werden kann. Das, was man für übertragbar hält, nämlich *objektives Wissen*, muss immer durch den Hörer geschaffen werden. Der Hörer versteht nur dann, und objektives Wissen erscheint nur dann übertragbar, wenn der Hörer zu verstehen (vor)bereit(et) ist. Kognition als biologische Funktion besteht darin, dass sich die Antwort auf die Frage *Was ist Kognition?* aus dem Verständnis des Erkennens bzw. des Erkennenden aufgrund der Fähigkeit des letzteren zu erkennen ergeben muss.“<sup>5</sup>

Als ein solches autopoietisches System kann man das menschliche Nervensystem bezeichnen, dessen Aktivitäten eines seiner Teilsysteme zu neuen

---

<sup>5</sup> H.R. Maturana, *Biologie der Realität*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1502, Erste Auflage 2000, Frankfurt am Main 1998, *Biologie der Kognition*, Vorwort S.22.

Aktivitäten anderer Teile führen. So ist das Nervensystem danach als ein selbstreferentielles, autopoietisches System, ohne eigenen Input und Output zu verstehen. Es wird über die Rezeptoroberflächen der Sinnesorgane aktiviert, legt aber die Folgen dieser Aktivierung selber fest, indem es mit einer Veränderung seines Zustandes reagiert.

Wenn ein Mensch über seine Sinnesorgane Informationen aufgenommen und sein Verhalten auf diese Informationen abgestimmt hat, existieren für das Gehirn nur interne Zustandsveränderungen, denen es als selbstreferentiell arbeitendes System wiederum Bedeutungen zuordnet. Das Gehirn erweitert durch seine Aktionen seine Zustandsbereiche. Die Entdeckung Maturanas war die Aufeinanderfolge eines gegenüber der Umwelt geschlossenen Vorganges der gleichzeitig ein gegenüber der Umgebung offener Vorgang sein kann, also zwei Vorgänge laufen parallel oder nacheinander ab und bedingen sich gegenseitig. Ein solches autopoietisches System kann z.B. ein lebendiges System sein, Maturana legte weder die Form noch seine Struktur, noch die Interaktion der Bestandteile des Systems fest. Die einzige Bedingung für ein autopoietisches System ist, dass seine Arbeitsweise zu seiner Selbsterhaltung führt.

Der erste Teil der Autopoiese meint die genetisch festgelegte Reduplizierbarkeit eines Systems, z.B. bei der Verschmelzung einer männlichen Samenzelle und einer weiblichen Eizelle und dem darauf folgenden Teilungsvorgang, genannt Meiose. Der komplexe Vorgang der Zellteilung läuft an, sobald die verschiedengeschlechtlichen Samenzellen miteinander verschmolzen sind. Dieser Vorgang ist von der Umwelt nicht zu beeinflussen und damit systemtheoretisch gesehen ein geschlossener Vorgang. Hierauf folgt ein offener Vorgang, also einer, bei dem die beteiligten Bestandteile der Zelle sich immer wieder aus sich selbst erneuern. Dieser Vorgang kann von Umweltfaktoren beeinflusst werden.

Das Konzept der Autopoiese meint diesen zirkularen Ablauf: auf den offenen folgt ein geschlossener Vorgang, oder beide Vorgänge können sogar parallel ablaufen, sie sind dann sozusagen aneinander gekoppelt, bedingen einander.

Maturana bezog sein Konzept auf die Funktion menschlicher Organe. Er erklärte sie als lebende Einheiten, die sich immer wieder selbst erzeugen und die mit anderen Organen kommunizieren. Die Beschreibungen sind allgemein, es sind keine Beispiele angegeben. In späteren Veröffentlichungen

werden Maturanas grundlegende Erkenntnisse weiter- entwickelt,<sup>6</sup> der Begriff „autopoietische Systeme“ weiter differenziert und mit „selbstreferentiell“ (= selbsterhaltend) und „selbsterzeugend“ erweitert.

Als Beispiel für selbsterzeugende Systeme sei hier die spontane Entstehung eines Eiweißmoleküls genannt, wenn die nötigen Komponenten, nämlich die verschiedenen Aminosäuren und das entsprechende Umgebungsmedium vorhanden sind und aufeinander treffen.

Selbstreferentielle Systeme (auch selbsterhaltende Systeme) sind solche, die ihren Zustand in operational geschlossener Weise verändern. Ein Beispiel ist das menschliche Gehirn. Maturana versteht es so: das Gehirn als System entsteht infolge seiner genetischen Vorgaben und wird von außen moduliert. Es arbeitet mit seinen spezialisierten Teilen Augen und Ohren zusammen. Als selbstreferentielles Organ ist es das Ergebnis eines ständigen Interaktionsprozesses, an dem alle Sinnesorgane beteiligt sind. Anders ausgedrückt: das erste selbstreferentielle System, z.B. die Augen, schaffen die Voraussetzungen für die Arbeit eines weiteren selbstreferentiellen Systems, nämlich das der Nerven zwischen Augen und Gehirn, das wiederum liefert die Anfangsbedingungen für ein drittes und so weiter. Diese Sicht ermöglicht es, lebende Systeme als sich selbst erhaltende, netzwerkartige Verknüpfungen zu verstehen, die ihre Prozesse selbst organisieren oder selbst erhalten. Maturana erklärt zu der Funktion eines Nervensystems: „Ein Nervensystem ist ein System, das als ein geschlossenes Netzwerk interagierender Neuronen organisiert ist, in dem jeder Zustand relativer neuraler Aktivität zu einem Zustand relativer neuraler Aktivität führt. Und dieses System kann – falls die angemessenen historischen Kontingenzen gegeben sind – all diejenigen Phänomene erzeugen, die in lebenden Systemen für ihre Operation mit einem Nervensystem angemessen sind. (...) Das Nervensystem operiert als ein *geschlossenes* System. Als solches erzeugt es nur Zustände ein und derselben Art, nämlich Zustände relativer Aktivität zwischen ihren neuralen Bestandteilen.“<sup>7</sup>

Die Interaktion zwischen Gehirn, Augen und Ohren erzeugt die Voraussetzungen zur Sprachbildung, die wiederum eine Voraussetzung für zwischenmenschliche sprachliche Interaktionen ist. „Das Gehirn als selbstreferentiell-

---

<sup>6</sup> Vgl. P. M. Heijl: Konstruktion der sozialen Konstruktion – Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie, Band 5 Einführung in den Konstruktivismus im Rahmen der Veröffentlichungen der Carl-Friedrich von Siemens-Stiftung, 5. Auflage Mai 2000, S. 115.

<sup>7</sup> Maturana, a.a.O. bei S.J. Schmidt, S. 98.



les System ist dadurch gekennzeichnet, dass seine neurale Aktivität zu (veränderter) neuraler Aktivität führt. Es ist jedoch nicht die veränderte neurale Aktivität als solche, die das Gehirn erhält. Erhalten wird es vielmehr durch die Organe des Organismus, zu dem es gehört.“<sup>8</sup>

Zum Konzept der Autopoiese gehört die Berücksichtigung des Mediums, das das System umgibt, das die Aufgabe hat, den autopoietischen Prozess zu begünstigen.

Das Verdienst der Forscher Maturana und Varela ist es, die Sicht des Betrachters auf die Arbeitsweise von Systemen gelenkt zu haben. Daraus ergeben sich neue Fragestellungen und neue Anwendungsmöglichkeiten.

Nach Maturana sind lebende Systeme selbsterzeugend, selbstorganisierend, man könnte auch sagen, dass ihre Bestandteile ein Netzwerk zur Selbsterhaltung betreiben. Damit ist gemeint, dass ein einmal festgelegter Ablauf sich häufig wiederholt. Und anders ausgedrückt: ein veränderter Ablauf bedarf eines erhöhten Aufwandes.

Auf ein menschliches Gehirn bezogen, könnte man diese Arbeitsweise als den Ausdruck menschlicher Individualität bezeichnen. Danach sind bestimmte Verhaltensweisen für bestimmte Menschen typisch, weil sie immer wieder gleich ablaufen.

Maturana bezeichnet lebende Systeme als kognitive Systeme, weil nur ein solches System Unterschiede erkennen kann und seine Zustandsbereiche erweitern kann. Unterschiede werden nicht durch Änderung physikalischer Zustände modifiziert, sondern dadurch, dass sie vom System erkannt werden. Wenn ein System in der Lage ist, solche Unterschiede zu erkennen, ist es in der Lage, neue Gedanken zu entwickeln: das ist Kognition.

Die Arbeitsweise und die Qualität dieses Systems Gehirn ist das Ergebnis seiner Geschichte im Laufe der Evolution. Der Verlauf war besonders erfolgreich, weil Organe sich während der Evolution mit den ihnen entsprechenden Hirnteilen verknüpft haben. Systemtheoretisch gesehen besteht eine Beziehung zwischen dem Gehirn als lebendem System und den es umgebenden Realitäten. Oder so: die spezifischen Veränderungen, die das System hervorgebracht hat, haben immer wieder sein Überleben ermöglicht. Die Geschlossenheit sowie der Austausch mit dem umgebenden Medium

---

<sup>8</sup> Heijl a. a. O. S.115.

und der Austausch unter den mit ihnen zusammenarbeitenden Organen sind existenzielle Bedingungen.

### **2.3.1 Das Eigene und das des Anderen**

Maturana liefert die Grundlagen für die biologische Betrachtung der Entstehung von Erkenntnis: der Ort ihrer Entstehung ist das Subjekt, der einzelne erkenntnisgenerierende Mensch mit seiner körperlichen Konstitution, seiner Geschichte und der Geschichte seiner Gesellschaft. Demzufolge gibt es keine Erkenntnisse einer objektiven, realen Welt oder solche eines Menschen. Maturana versteht sein Lebenswerk als einen Vorschlag zur verbesserten Kommunikation und zu verbesserter Lebensqualität durch verständliche Interaktionen. Er macht bezüglich des Generierens von Wissen und Erkenntnis den Vorschlag, den bisherigen Weg zu umgehen. Er fragt nicht nach Bedeutungen und nicht nach Wahrheiten, sondern er fragt, was beim Prozess des Erkennens abläuft. Danach betrachtet er lebende Systeme als solche, die miteinander operieren. „Wenn alles, was in einem lebenden System stattfindet, durch dessen Struktur spezifiziert ist, und wenn ein lebendes System sich nur in Zuständen der Autopoiese befinden kann, weil es sonst zerfiel (und aufhörte, ein lebendes System zu sein), dann ist das Phänomen der Kognition, das dem Beobachter als erfolgreiches Verhalten in einem Medium erscheint, in Wirklichkeit die Realisierung der Autopoiese des lebenden Systems in diesem Medium.“<sup>9</sup> Er will Wissen nicht als Kopie der Wirklichkeit verstanden wissen, sondern er sieht es als kreativen Akt jedes einzelnen Menschen. In der Konsequenz bedeutet das: wenn Menschen z.B. in einem Gespräch um die Wahrheit ringen, also wenn ein Mensch einen anderen Menschen überzeugen will, weil er glaubt im Besitze einer letztendlichen Wahrheit zu sein, weil er glaubt, etwas wirklich richtig zu wissen, dann will eben dieser einen anderen Menschen überzeugen. Das hat möglicherweise einen Streit zur Folge, weil der eine Mensch sich dem anderen, dem Wissenden, unterlegen fühlt. Das Ringen um die letztgültige Wahrheit lässt Hierarchien in Beziehungen entstehen – das ist es, was sich nach dem Vorschlag Maturanas verändern kann. Die Tragweite erahnt man bei dem Gedanken, dass Beziehungen nicht nur zwischen einzelnen Menschen existie-

---

<sup>9</sup> H.R. Maturana, a.a.O. bei S.J. Schmidt, S. Kognition, S. 110 ff.

ren, sondern auch in Gesellschaften oder im politischen Bereich, z.B. auf internationaler Ebene.

Die Erklärung des Begriffes „Autopoiese“ durch Maturana und die daraus folgenden Differenzierungen sind wichtige Voraussetzungen zum Verständnis der hier vorgelegten erkenntnistheoretischen Betrachtungsweisen. Des Weiteren sollen sie als Beispiel für die Entstehung von Erkenntnis und den daraus entstehenden Äußerungen von Gefühlen dienen, woraus wiederum Handlungen entstehen können.

An dieser Stelle ist die konstruktivistische Haltung bei der Betrachtung eines Großdias ein interessanter Aspekt, denn in der vorgelegten Arbeit geht es um die Verknüpfung von Fotografie und Konstruktivismus.

Ein Dia ist ein gefärbtes Stück Zelluloid. Die Art der Färbung wirkt auf den Betrachter über dessen Augen, die er als Lichtreize aufnimmt. In Form von elektrischen Reizen werden sie an den entsprechenden Gehirnbereich weitergeleitet und schließlich dort im wahrsten Sinne des Wortes als physikalische Eindrücke gespeichert. Nun beginnt der kreative Akt der Interpretation der Eindrücke, die jeder Mensch individuell gestaltet. In der hier vorgelegten Arbeit wird der Ablauf der Aufnahme und Verarbeitung von Informationen als Prozess aus konstruktivistischer Sicht geschildert. Das ist der eigentliche Vorgang des Konstruierens von Realität, der für jeden Menschen individuell abläuft. Die Anordnung der Farben auf dem Zelluloid sind bearbeitete Informationen, die, zum Gehirn weitergeleitet, dort landen, wo ähnliche Informationen zu irgendeinem Zeitpunkt schon einmal gelandet sind und gespeichert wurden und zwar nicht als gefärbtes Zelluloid, sondern als Information. Die neuen Informationen werden mit den vorherigen verknüpft und beginnen nun ihre kreative Arbeit. Jeder Mensch wird demnach beim Betrachten der Dias die aufgenommene Information mit seinen bereits gespeicherten Erlebnissen verknüpfen und interpretieren. Je nach der Menge der gemachten Erfahrungen, nach dem Zustand des Nervensystems eines Menschen und seiner persönlichen Integrität wird die Konstruktion der verschiedenen Realitäten unterschiedlich sein, denn niemand beobachtet oder erkennt neutral, sondern mit seinen Gefühlen und seiner Geschichte sowie mit der Geschichte der Gesellschaft, in der er lebt.

Maturanas Vorschlag für den alltäglichen Umgang der Menschen miteinander ist praktikabel: folgt man dem oben formulierten Gedanken der Autopoiese, so entwickelt jeder Mensch seine eigene Realität, und es gibt keine allgemein gültige, objektive Wahrheit. Und so schlägt er vor, dass das, was bisher als letztendliche Definition von Begriffen und Ideen, als das sogenannte objektive Wissen galt, als Begriff „Objektivität“ stehen bleiben soll. Daneben steht Maturanas „Objektivität in Klammern“ als die von jedem Menschen für sich erkannte Realität. Maturana will sie nicht als die letztendliche, absolute Wahrheit verstanden wissen, sondern als einen Vorschlag des Umganges miteinander, bei dem Unterschiede gesehen werden. Sein Verdienst ist, systemtheoretisches Denken, auf das biologische Wesen Mensch bezogen, entwickelt zu haben. Insofern ist sein Vorschlag bahnbrechend und hat in vielen Bereichen der Gesellschaft Gehör gefunden. Dennoch ist es schwer zu akzeptieren, dass kein Allwissender über uns und unsere Geschicke schaut. „Am schwersten jedoch wird es sein, ohne die Überzeugung auszukommen, dass die menschliche Vernunft, wenn sie nur richtig verwendet wird, früher oder später doch etwas von der wahren Beschaffenheit der ontischen Welt erfassen kann.“<sup>10</sup>

### **2.3.2 Der Bezug der Systemtheorie zu H.R. Maturana**

Wozu also Systemtheorie? Sie bietet dem bisher üblichen „Falsch oder Richtig“ in der gesellschaftlichen Kommunikation eine flexible Lösungsstrategie an, die komplexer Kommunikation in komplexen Gesellschaften entspricht. Anders ausgedrückt kann es beim systemtheoretischen Denken um das Verhältnis des handelnden Individuums zu seinem System (z.B. seinem Staat, seinen Mitmenschen) kurz: um das Agieren in der Alltagswelt gehen. Beim Entwickeln komplexer Lösungen geht es um permanentes kollektives Reflektieren, um das Verstehen gesellschaftlicher Vorgänge und Lernprozesse. Eine Gesellschaft ist dann erfolgreich, wenn sie mit den sich verändernden Bedingungen überlebt, sich rekursiv anpasst und weiterentwickelt. Gleichzeitig schafft sie damit neue Realitäten. Eine Gesellschaft passt

---

<sup>10</sup> Ernst v. Glaserfeld: Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffes der Objektivität, Einführung in den Konstruktivismus Bd. 5, Serie Piper, Veröffentlichung der Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Hrg.: Heinz Gumin und Heinrich Meier.

sich den sie umgebenden wechselnden Bedingungen an, mit dem Ziel, ihre Existenz zu sichern.

Die Systemtheorie enthält eine grandiose Möglichkeit: nämlich die des disziplinübergreifenden Denkens. Gemeint sind hier die Sozialwissenschaften, die beispielsweise mit Psychologie und Geschichtswissenschaften sowie Medizin synreferentielle Systeme entwickeln könnten, wenn sie sich dieser neuen Denkweise öffneten. Synreferentielle Systeme sind verschiedene selbstreferentielle Systeme, die miteinander kooperieren. Das wiederum soll keineswegs im Sinne eines Rezeptes verstanden werden. Moderne Systemtheoretiker wie Heijl weisen darauf hin, dass die größte Chance dieses Diskurses in der Verknüpfung und im Austausch der unterschiedlichen Disziplinen liegt, also im Sinne der Genese neuer Möglichkeiten.

Der Diskurs der systemtheoretischen Denkweisen wurde in verschiedenen philosophischen Schulen weiterentwickelt und auch für andere Disziplinen anzuwenden versucht. Bei dem hier vorgelegten Thema werden Autoren zur Bearbeitung herangezogen, die Maturanas Erkenntnisse als Grundlage zur Informationsverarbeitung in biologischen Systemen nutzen und weiterentwickeln. Dazu gehört der Begriff Selbstreferenz. Das ist das Thema des folgenden Kapitels.

### **3. Systemtheorie**

#### **3.1 Der Mensch als System**

Ein Mensch kann im konstruktivistischen Sinne als ein operativ geschlossenes System verstanden werden. Das Aufnehmen und Verarbeiten von Informationen und das Produzieren von Gedanken und Vorstellungen, die schließlich zur Erzeugung von Bewusstsein führen, entstehen einzig und allein aus der Struktur des Nervensystems. Willke beschreibt es wie folgt: „So arbeitet das psychische System nicht mit Abbildungen realer Außenweltergebnisse, sondern mit Relationierungen neuronaler Relationen. Es sind also Umweltereignisse, die bestimmte Vorstellungen oder ein bestimmtes Bewusstsein produzieren. Umweltereignisse stoßen vielmehr neurale Relationen an, ohne determinieren zu können, was mit diesen Anstößen im neura-

len System passiert (...) Gedanken, die eine Person als psychisches System hat, können nur von den anderen Gedanken der Person wahrgenommen – also beobachtet – werden. Es gibt keine Möglichkeit, Gedanken von außen in ein psychisches System einzubringen oder sie außerhalb eines psychischen Systems zu beobachten.“<sup>11</sup>

Systemtheoretisch kann man folgern, dass nichts außerhalb von menschlichen Beobachtungen existiert, und es bedeutet, dass das psychische System eines Menschen als ein geschlossenes autopoietisch arbeitendes System betrachtet werden kann. Niemand kann die Gedanken und Gefühle eines anderen Menschen kennen, wohl aber können sich Menschen austauschen über ihre Gedanken und Gefühle und sich dazu ihre Vorstellungen bilden. Es handelt sich dann um die Kommunikation zweier geschlossener autopoietischer Systeme.

### **3.2 Generativität als springender Punkt für Lebensfähigkeit**

Bei diesem Prozess des Herstellens neuer Realitäten handelt es sich um ein Gefüge von Abläufen und Vorgängen mit einer übergeordneten Steuerungsfunktion. Gut vorstellbar ist dies am Beispiel des menschlichen Körpers mit seinen Organen. Die inneren Organe sind komplexe Zellverbände mit höchst unterschiedlichen Aufgaben. So würde ein vom Gehirn isoliertes Augenpaar nicht arbeiten, obwohl es ein abgeschlossenes System darstellt. Erst gemeinsam mit dem Gehirn und den dazu gehörenden Nervensträngen arbeitet es. Die einzelnen Organe arbeiten als Teilsystem (wie das Auge, die Lunge oder das Herz-Kreislauf-System). Alle Organe arbeiten zusammen und erbringen über sich selbst hinaus die Genese, das meint eine weitere Funktion. So entsteht aus der Funktion zweier Organe eine dritte Fähigkeit: Auge und Gehirn gemeinsam entwickeln räumliches Sehen, die Lunge mit dem Herz-Kreislauf-System vollbringt den Sauerstoffaustausch. Ein anderes Beispiel für Genese ist ein Paar, das sich entscheidet, ein Kind zu zeugen oder zwei Bankgesellschaften, die zunächst fusionieren und dann eine Tochtergesellschaft gründen. Dies sind Beispiele für generativ arbeitende Systeme.

„Generativität als einzigartige evolutionäre Errungenschaft hochkomplexer Systeme – vom Virus bis zum Sozialsystem – ist der springende Punkt, mit

---

<sup>11</sup> Willke a.a.O. S. 60.

dem Leben beginnt und an dem auch die Lebensfähigkeit von Sozialsystemen hängt. Und es ist auch der Punkt, der die Sozialsysteme dazu zwingt, über die binäre Logik des Alles - oder – Nichts, des Ja - oder – Nein hinauszugehen, um der Polyvalenz der Widersprüchlichkeit komplexer Prozesse mit komplexeren und flexibleren Logiken gerecht zu werden.“<sup>12</sup>

Mit der Aussage `vom Virus bis zum Sozialsystem` versuchen die Systemtheoretiker die Erkenntnisse Maturanas weiter zu entwickeln und auf Industriegesellschaften und ihre Steuerungsfragen anzuwenden. Das Grundproblem ist, dass das Verhältnis zwischen Individuum und seinen gesellschaftlichen Systemen nicht mit irgendeiner Theorie zu lösen ist; vielmehr geht es darum, seine Komplexität zu erkennen und dieser entsprechend bewegliche Steuerungsmodelle anzubieten. Anders ausgedrückt: es geht darum, auf einfache Lösungen zu verzichten, weil sie endlich sind und die Komplexität sozialer Probleme nicht angemessen berücksichtigen.

Es geht darum, ein Verständnis für den Umgang mit immer fortlaufenden und sich verändernden Prozessen anzubieten; also ein Modell für komplexe bewegliche Steuerungen zu finden. Dabei sind die grundlegenden Erkenntnisse der Autopoiese zur Erklärung der neurophysiologischen Vorgänge des Menschen Voraussetzung. Für den Umgang des Menschen mit seiner Umwelt, etwa mit dem Sozialsystem, sind die beweglichen Modelle aus der Systemtheorie gut geeignet.

### **3.2.1 Systemtheorie als orientierende Struktur bei der Betrachtung der Großdias von Jeff Wall**

Dieser Gedanke ist im Kontext dieser Arbeit relevant, als der Künstler Jeff Wall gerade diesen gesellschaftlichen Veränderungen in seinen Bildern konkrete Gestalt gibt. Während die Bilder eine Konstruktion der Realität des Künstlers darstellen, die der Betrachter mit konstruktivistischer Methode ordnen kann, ist das, was er daraus macht, eben dieser dritte Punkt: er kann ein neues Verhalten oder neue Gedanken gegenüber seinem System – z.B. seinem Arbeitsplatz, seiner Krankenkasse oder seinen Nachbarn – generieren. Mit Hilfe der Bilder kann der Betrachter eine neue Erkenntnis erzeugen. Hier greifen verschiedene Systeme ineinander: einerseits der Betrachter als

---

<sup>12</sup> Helmut Willke: Systemtheorie I , Grundlagen, 6. Auflage, Lucius&Lucius  
UTB für Fachwissenschaften , 6.überarbeitete Auflage 2000, S.122.

Beobachter des Bildes und dann eben dieser Beobachter als Teil seines sozialen Systems.

Für die hier vorgelegte Betrachtung der Arbeit eines bildenden Künstlers ist sie eine nützliche Theorie, weil der Künstler sich die modernen Kommunikationsmittel zu Nutze macht: er fotografiert und bearbeitet die Fotos digital und stellt sie in Großbilddias aus, die von hinten beleuchtet werden. Die Digitaltechnik erlaubt ihm, eine große Menge an Fotomaterial in kürzerer Zeit als mit herkömmlicher Technik - die viel material- und zeitaufwändiger ist - zu verarbeiten und viele Möglichkeiten zu erproben.

Er konstruiert Bilder, die scheinbar unserer Alltagswelt entstammen, und stattet sie genauso aus, wie es die Werbung mit großformatigen Bildern für beispielweise Körperöl oder Fernsehserien macht. Es könnte sein, dass ein Betrachter an den Bildern Walls vorbeiläuft, ohne mit ihnen Kontakt aufzunehmen. Es könnte aber auch sein, dass er stehen bleibt und genauer hinschaut – dann treffen die Konstruktionen des Künstlers in Gestalt der Bilder ihre Betrachter. Die dargestellten Szenen zielen auf das Unbewusste beim Betrachter. Sie zeigen oft Straßenszenen, auf den ersten Blick belanglos erscheinende Bilder von Menschen in Außen- oder Innenräumen, meistens soziale Themen. Die Darstellungen sprechen durch ihre Normalität auch Hobbyfotografen an. Die Bilder sind so präsentiert, dass sie den Szenen unseres Alltagslebens - fast - zum Verwechseln ähnlich sind – aber nur fast. Dieser kleine Unterschied zwischen Ähnlichkeit und einer Fast-Ähnlichkeit initiiert den berühmten zweiten Blick beim Betrachter und kann faszinierend wirken.

Und was läuft dann ab zwischen diesem gefärbten Zelluloid, genannt Großbilddia, und dem Nervensystem des Betrachters? Wie entsteht dabei ein Gefühl als Drittes zwischen beiden? Was macht den Kontakt zwischen Bild und Betrachter aus? Was leisten die Sinnesorgane und das Nervensystem aus konstruktivistischer Sicht bei der Kunstbetrachtung? Wie kann eine neue Verknüpfung entstehen? Was kann die Systemtheorie im Kontakt zwischen dem Bild und seinem Betrachter leisten? Bei der Genese geht es um das, was zwischen zwei Systemen liegt: nämlich um das Dritte, das neue Gefühl.

Das folgende Kapitel handelt vom Aufbau und der Funktion des menschlichen Nervensystems, soweit es für das Aufzeigen des Informationsablaufes



zwischen Sinnesorganen und Gehirn nötig ist. Am Ende werden die Eigenschaften des Systems gezeigt und die Schlussfolgerungen daraus gezogen.

#### 4. Das Nervensystem

Das Nervensystem des Menschen kann in drei Bereiche eingeteilt werden:

**Das Zentralnervensystem:** dazu gehören Gehirn und Rückenmark.

**Das periphere Nervensystem:** das sind sensorische Nerven, die von den Sinneszellen Meldungen zum Rückenmark und zum Gehirn bringen und die motorischen Nerven, die Befehle vom Gehirn zu den Muskeln leiten.

**Das vegetative Nervensystem:** regelt alle Tätigkeiten der inneren Organe, es hat eine Verbindung zum Zentralnervensystem.

Das Nervensystem besteht aus dem vegetativen Teil im Rückenmark und dem Gehirn mit seinen spezialisierten Teilen Augen und Ohren. Das **Rückenmark** und das **Gehirn** werden durch das verlängerte Mark miteinander verbunden. Das Rückenmark leitet alle Informationen der Sinnesorgane, die außerhalb des Kopfes liegen, an das Gehirn weiter, und transferiert motorische Befehle des Gehirns an die Muskeln. Das wird besonders deutlich, wenn diese Verbindung durch eine Verletzung des Rückenmarks ausgeschaltet ist, weil dann die Körperteile, die mit dem betreffenden Teil des Rückenmarks verbunden sind, weder Gefühle haben, noch Bewegungen ausführen können. Das Rückenmark liegt geschützt im Wirbelkanal der Wirbelsäule, das vom Hinterhauptsloch bis zum unteren Lendenwirbel führt.

Das **Gehirn** ist das zentrale Organ für alle koordinativen Abläufe im Körper.

Zum **periphere Nervensystem** gehören die Assoziationsfelder des Großhirns, des limbischen Systems, Teile des Stammhirns, hier insbesondere der Hypothalamus, Teile des Rückenmarks und die vegetativen Nervenstränge. So kontrolliert der Hypothalamus Teile des Verhaltens und die Nahrungsaufnahme. Die Hypophyse ist dem Hypothalamus untergeordnet und steuert beim Verhalten auch die Arbeit der Skelettmuskulatur. Das limbische System ist besonders erwähnenswert, weil es den gesammelten Sinneseindrücken eine gefühlsmäßige Tönung verleiht. Ein Beispiel: ist das Verzeh-

ren einer Speise an bestimmte Erinnerungen gebunden, kann es Ekel oder Freude auslösen und später zur Vermeidung oder zur besonderen Vorfreude auf diese Speise führen.

Das Schmecken, das Hören und Riechen, die Druck- und Tastorgane der Haut, der Gleichgewichtssinn des Ohres liefern Informationen an das Gehirn, die jeweils in Kombination miteinander die individuelle kognitive Verknüpfung eines Menschen zusammenstellen.

Die Großhirnrinde reagiert in Erwartung eines bestimmten Ereignisses, zum Beispiel bei Angst oder Vorfreude. Bei Kleinkindern werden die Darm- und die Blasenentleerung über den am Rückenmark befindlichen Sympaticus und den Parasympaticus kontrolliert. Erst später unterliegen diese Funktionen dem Willen, wenn die Steuerung von einem Teil des Gehirns übernommen wird.<sup>13</sup>

Das **vegetative Nervensystem** steuert die Funktion der inneren Organe. Die Steuerung orientiert sich am Bedarf des jeweiligen Organs durch den Sympaticus und den Parasympaticus, die als Nerven eine direkte Verbindung von einem Organ (z.B. dem Darm) zum Zentralnervensystem haben. Ein Beispiel: Bei Gefahr schlägt das Herz eines Menschen schneller, seine Atemfrequenz ist erhöht. Dagegen sind die Funktionen des Darms und der Ausscheidungsorgane verlangsamt oder blockiert. Diese Funktionen werden als Information durch ein Sinnesorgan aufgenommen und über das Gehirn an das vegetative Nervensystem weitergeleitet, von wo aus sie an ein inneres Organ gelangen.

Auch das Darmnervensystem wird vom Sympaticus und vom Parasympaticus gesteuert, das bezieht sich auf die Nahrungsaufnahme und die Hormonabgabe. Der Sympaticus und der Parasympaticus haben entgegengesetzte Wirkungen und bilden zusammen mit dem Organ, zu dem sie gehören, ein System.<sup>14</sup> (Vergleiche dazu Abbildung 1. )

Unter systemtheoretischen Gesichtspunkten ist jeder der drei Teile des Nervensystems ein autopoietisches System; es arbeitet selbstreferentiell als operational geschlossenes Organ. Beim Nervensystem als Gesamtorgan ist es

---

<sup>13</sup>Vgl.: alle biologischen Funktionen entnommen aus: Linder Biologie, Lehrbuch für die Oberstufe, 21. neubearbeitete Auflage 2002, Metzler, herausgegeben von Bayhuber, Krull u. a., S.114 ff.

<sup>14</sup>Vgl.: alle biologischen Funktionen entnommen aus: Linder Biologie, Lehrbuch für die Oberstufe, 21. neubearbeitete Auflage 2002, Metzler, herausgegeben von Bayhuber, Krull u. a., S.114 ff.

entsprechend: als Organ arbeitet es autopoietisch geschlossen. Die neuronalen Aktivitäten seiner Subsysteme veranlassen es zu weiteren neuronalen Aktivitäten. Der Zustand des Organs und damit die Qualität seiner Informationsbearbeitung hängt vom Ausmaß und von der Qualität seiner Aktionen ab. Auch das Darmnervensystem wird vom Sympaticus und vom Parasympaticus gesteuert, das bezieht sich auf die Nahrungsaufnahme und die Hormonabgabe. Der Sympaticus und der Parasympaticus haben entgegengesetzte Wirkungen und bilden zusammen mit dem Organ, zu dem sie gehören, ein System.<sup>15</sup> (Vergleiche dazu Abbildung 1. )

**Abbildung 1 Die sensorischen Projektionen (links) und die motorischen Rindengebiete (rechts) beim Menschen, nach Penfield und Rasmussen, entnommen K. Wetzler 1972, 352, zitiert nach: Schmidt, Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus a.a.O. S.311.**

---

<sup>15</sup>Vgl.: alle biologischen Funktionen entnommen aus: Linder Biologie, Lehrbuch für die Oberstufe, 21. neubearbeitete Auflage 2002, Metzler, herausgegeben von Bayhuber, Krull u. a., S.114 ff.

Auch das Darmnervensystem wird vom Sympaticus und vom Parasympaticus gesteuert, das bezieht sich auf die Nahrungsaufnahme und die Hormonabgabe. Der Sympaticus und der Parasympaticus haben entgegengesetzte Wirkungen und bilden zusammen mit dem Organ, zu dem sie gehören, ein System.<sup>16</sup> (Vergleiche dazu Abbildung 1.)

#### 4.1 Das Gehirn

Aus systemtheoretischer Sicht betrachtet erzeugt das Gehirn Kognition ganz selbstständig, ist aber dafür auf die Lieferung der Reize seiner Außenstellen – gemeint sind die Sinnesorgane – angewiesen. Die von ihnen überlieferten Reize sind immer von physikalisch-chemischer Natur, die besondere Leistung des Gehirns ist die Verbindung der ankommenden Reize mit den bereits vorhandenen Eindrücken des Gedächtnisses und das Generieren von Erkenntnis daraus. „Wir haben also mit dem menschlichen Gehirn ein System vor uns, das, obwohl kognitiv abgeschlossen gegenüber der Umwelt, dennoch über die Sinnesorgane von dieser in vielfältiger Weise beeinflusst werden kann. Aber das Gehirn erfährt die Einwirkungen der Umwelt nicht direkt, sondern nur an und in sich selbst, sozusagen am eigenen Geiste, und es muss aus der einförmigen Sprache der Neuronen die Vielfalt der äußeren Welt konstruieren. Dabei handelt es sich keineswegs um eine Re-Konstruktion (...), denn dazu müsste das Gehirn ja das Original kennen ( es sei denn, man versteht den Ausdruck der „Rekonstruktion“ im Sinne, dass man Teile ohne Kenntnis des Originals zusammensetzt und dann sagt: so könnte es gewesen sein, es passt zumindest so zusammen).“<sup>17</sup>

Roth weist weiter darauf hin, dass die selbstreferentielle Arbeitsweise des Gehirns die Voraussetzung für seine hohe kognitive Leistungsfähigkeit ist.<sup>18</sup> Betrachtet man die Entwicklung der Wirbeltiergehirne im Laufe der Evolution, so steht das Volumen dieses Organs in direktem Zusammenhang mit seiner Fähigkeit, auf indirekte komplexe Einflüsse aus seiner Umwelt zu

---

<sup>16</sup>Vgl.: alle biologischen Funktionen entnommen aus: Linder Biologie, Lehrbuch für die Oberstufe, 21. neubearbeitete Auflage 2002, Metzler, herausgegeben von Bayhuber, Krull u. a., S.114 ff.

<sup>17</sup> G. Roth: Erkenntnis und Realität, Das reale Gehirn und seine Wirklichkeit, zitiert nach Schmidt a.a.O., S.243.

<sup>18</sup> Vgl.: Roth, ebd.: S. 246.

reagieren. Dabei haben sich die neuronalen Zugänge zum Gehirn nicht wesentlich vermehrt, was man annehmen könnte bei komplizierter werdenden aufzunehmenden Informationen. Was aber im Verlaufe der Evolution deutlich mehr wurde, sind die Regionen der Verarbeitung im Gehirn. Im Laufe der Zeit haben sie sich differenziert und ihre Oberfläche vergrößert.

#### **4.1.1 Die Sinnesorgane**

Für die Bildbetrachtung steht das periphere Nervensystem mit seinen Sinnesorganen im Vordergrund. Es hat die Fähigkeit, die aus der Außenwelt aufgenommenen Informationen mit seinem eigenen Zustand zu verknüpfen. Dann erzeugt es Konstruktionen aus dem Produkt der empfangenen Reize um mit den bereits vorliegenden Informationen wiederum Handlungen zu entwickeln.

Die Aufgabe aller Sinnesorgane besteht darin, den Menschen, zu dem sie gehören, zu orientieren über die ihn umgebende Umwelt, und zwar einzig und allein zum Zwecke seines Überlebens. Um diesem Zweck zu folgen, findet ein Mensch mit seinen Sinnesorganen seine Orientierung für Sexualpartner und Feinde, für geeignete Aufenthaltsorte, für Umweltereignisse wie Wetter und Unwetter sowie für räumliche Gegebenheiten. Die Sinnesorgane liefern diese Informationen an die zu ihnen gehörenden Nervenverbindungen, die sie an das Gehirn weitergibt. Das Gehirn reagiert, indem es Handlungen erzeugt, die die aktuelle Situation des Menschen an seine Umgebung anpassen und damit sein Überleben aktuell sichert. Demnach kann man die Sinnesorgane als die Schnittstelle zwischen Umwelt und Gehirn betrachten. Die Eindrücke, die sie registrieren, können vom Gehirn bearbeitet und erkannt werden.

Ein Sinneseindruck entsteht durch das Zusammenwirken der Sinneszellen, Sinnesnerven und dem zum jeweiligen Organ gehörenden Gehirnzentrum; sie bilden zusammen ein System. Beim Menschen ist das Sehsinnessystem das wohl am besten erforschte aller Sinnessysteme.

Zu den Sinnen des Labyrinthes gehören der Hörsinn, der Drehsinn und der Lagesinn mit seinen jeweiligen Nervenverbindungen.

Beim Menschen gibt es außerdem die Geruchs- und Geschmackssinnessysteme sowie die Haut als Sinnesfläche mit den Druckrezeptoren, dem hapti-

schen Empfinden, mit Kälte- und Wärmeempfinden und dem Schmerzempfinden.

#### **4.1.2 Das Sehen**

Das Sehen ist ein Vorgang, bei dem Photorezeptoren durch Sonnenlicht angeregt werden, das von der Oberfläche von Gegenständen reflektiert wird. Wirbeltiere (also auch Menschen) nehmen Wellen im Bereich von 400 bis 750 nm auf<sup>19</sup>. Photorezeptoren wandeln die Lichtenergie in elektrische beziehungsweise chemische Erregungsprozesse um. Hierbei wird die Arbeit von Stäbchen und Zapfen bezüglich ihrer Aufnahme und dem Beantworten von Lichtquanten unterschieden: die Stäbchen haben eine deutlich höhere Fähigkeit, Licht aufzunehmen, zu differenzieren und in Farbe „umzurechnen“ als die Zapfen. Die Rezeptoren dieses Nervensystems sind in der Lage, einen Reiz mitzuteilen und Informationen über seine Intensität zu geben. Wichtig ist dabei, dass die Rezeptoren keine Information über den Charakter, also über die Natur dieses Reizes mitteilen. Das gilt für alle Sinnesorgane: die Membranveränderungen sind bei den unterschiedlichen Rezeptoren immer dieselben, egal von welchem Sinnesorgan die Informationen kommen: ob die Reizung von Geruchs- oder Geschmacksinnesorganen oder von Mechanorezeptoren der Haut oder vom Ohr ausgeht – bei der Umwandlung eines optischen in einen mechanischen oder chemischen Reiz verliert er seinen speziellen Charakter, seine herkömmliche Natur.

Jeder Rezeptor kann auch anders erregt werden: bei Operationen am Gehirn kann man durch elektrische Reizung die Verknüpfung zwischen Gehirn und dem verknüpften Organ genau lokalisieren, wenn keine Betäubung vorliegt. Ein anderes Beispiel ist ein Schlag auf das Auge: der Geschlagene „sieht Sterne“.

#### **4.1.3 Eine unspezifische Übertragung**

Der Verlust der speziellen Charaktereigenschaft eines Reizes ist für die Erkenntnistheorie eine wichtige Tatsache: „Aus der Unspezifität der Antwort

---

<sup>19</sup> Vgl. Gerhard Roth, Das konstruierte Gehirn: Neurobiologische Grundlagen von Wahrnehmen und Erkenntnis, Kognition und Gesellschaft, Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus 2 Herausgegeben von S.J. Schmidt, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Frankfurt 1992, S. 285.

ten der Sinnesrezeptoren gegenüber den spezifischen Umweltereignissen folgt aber die für die Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorie fundamentale Tatsache, dass alle Eigenschaftsunterschiede der Wahrnehmungsinhalte nach Modalitäten (Sehen, Hören, Fühlen usw.), den primären (Farbe, Bewegung, Tonhöhe) und sekundären Qualitäten (eine bestimmte Farbe, ein bestimmter Klang) und auch den Quantitäten (Intensitäten) nicht direkt mit den Eigenschaften der Umweltereignisse verbunden sind; sie sind prinzipiell konstruierte Eigenschaften. Auf der Ebene der Rezeptoren existiert keinerlei Abbildung der Welt, sondern ein Mosaik elementarer Erregungszustände.<sup>20</sup> Bezogen auf das Auge bedeutet das: das Auge nimmt die Reize eines Stuhles auf und bildet ihn auf der Netzhaut ab. Die Zäpfchen und Stäbchen der Netzhaut wandeln diese Information in chemische und physikalische Reize um und leiten sie an den zuständigen Bereich der Großhirnrinde weiter. In der Umwandlung verliert die Information ihre Eigenschaft, vom „Stuhl“ ist nichts mehr übrig. Erst im Gehirn wird dieses Bild neu konstruiert. Die Konstruktion orientiert sich an bekannten Mustern, also an bereits bekannten Mustern.

Sinnesorgane informieren ihren Träger über die Umwelt und über Zustände innerhalb des Körpers. Die empfangenen Reize werden in den Sinneszellen in Erregungen umgewandelt, die im Zentralnervensystem verarbeitet werden.

Ein weiteres Beispiel: der erste Eindruck beim Anblick einer roten Rose ist ein Sinneseindruck von einem Gegenstand. Das Sehen beruht zunächst auf der Erregung von Photorezeptoren durch Sonnenlicht, das durch die Oberfläche des abgebildeten Gegenstandes reflektiert wird. Das Erkennen der Farbe rot ist die Folge der Erregung der Farbrezeptoren im Auge. Zusammen mit den Blättern, also der äußeren Gestalt der Pflanze, konstruiert das Gehirn den Begriff „Rose“ und erzeugt eine entsprechende Vorstellung, die es mit zuvor gespeicherten ähnlichen Eindrücken verknüpft.

Hieraus folgt, dass die uns umgebende Umwelt sich in eine bestimmte Ordnung gliedert, die vom menschlichen Gehirn konstruiert wird.

Ein weiteres Beispiel: Hören beruht beim Menschen auf der Erregung von Mechanorezeptoren zwischen 18 und 18 000 Herz. Diese werden durch Luftdruckwellen erregt, und in mechanische Energie umgewandelt und dann als elektrische Reize ebenfalls an das Gehirn weitergegeben.

---

<sup>20</sup> Roth, a.a.O. S.290.

Generell gilt: alle Reize werden zu Aktionspotentialen und gelangen als solche zu weiterleitenden Nervenfasern, völlig unabhängig, welches Sinnesorgan den Reiz geliefert hat. Welche Aktionspotentiale ausgelöst werden, hängt davon ab, an welcher Stelle des Gehirns sie eintreffen. Ein Sinneseindruck entsteht durch das Eintreffen von Informationen auf die dafür bestimmten Gehirnzentren. Ein Sinnesorgan, der dazugehörige Nerv und das entsprechende Gehirnzentrum arbeiten als ein System.

Was wir wahrnehmen ist aus konstruktivistischer Sicht nicht das Abbild der Wirklichkeit, sondern das, was unser Gehirn aus den Sinneswahrnehmungen konstruiert.

In diesem Zusammenhang seien Reaktionen des Gehirns erwähnt, wenn bei Operationen Chemikalien eingesetzt werden. Dann reagiert das Gehirn mit Freisetzung von Informationen und der Konstruktion einer Realität, die der Mensch eventuell als Traum erlebt. Ebenso ist es mit dem Konsum von Drogen, die einen Bereich des Gehirns aktivieren können und Informationen freisetzen, die zu Realitätsverlust oder situationsfremden Handlungen führen können.

Egal, um welche Art von Sinneseindrücken es sich handelt, das Ergebnis dieses Vorganges sind Zustandsveränderungen des Gehirns. Wie stark oder schwach diese sind, wie ihre Ausprägung sich gestaltet, ist von dem Zustand des Systems abhängig, das zu jedem Zeitpunkt bestimmte Veränderungen zulässt und andere unmöglich macht. „Der jeweilige Zustand eines lebenden Systems *ist* eine biologische Repräsentation seiner Erfahrungen, von denen ein Teil als Wahrnehmungen bewusst (vorgestellt) gemacht werden kann. Dass diese Wahrnehmungen erfolgreich sind, ist Resultat der topologischen Struktur des Gehirns, d.h., der relativen Zuordnung von Hirnbereichen zu den anderen Organen des Organismus ( s. Abbildung 1).“<sup>21</sup>

## **4.2 Ein Vergleich zwischen der Realität einer Person und der eines Bildes**

Im vorherigen Kapitel wurde der biologische Ablauf der Reizleitung im Nervensystem als Grundlage für die sinnliche Wahrnehmung beschrieben.

---

<sup>21</sup> P.M. Heijl;: Band 5, „Konstruktion der sozialen Konstruktion“ S.110 in Einführung in den Konstruktivismus, Serie Piper, Eine Veröffentlichung der Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Hrg. H. Gumin und H. Meier, 5. Auflage 2000.



Das legt im Zusammenhang zur Fotografie den Vergleich mit der Arbeit einer Kamera nahe. So wie das Gehirn und das Auge ontologisch zusammengehören, gehören das Objektiv, die Linse und der Film optisch zusammen. In beiden Fällen geht es um die Aufnahme, die Weiterleitung und Verarbeitung optischer Reize

Die Linse bündelt die aufzunehmenden Reize beim Auge wie bei der Kamera. Das Bild wird in beiden Fällen seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend abgebildet. Was bei der Kamera der Film, ist beim Menschen die Oberfläche des Gehirns: die ankommenden Lichtreize hinterlassen dort physikalisch-chemische Veränderungen. Darauf folgen in beiden Fällen Interpretationen: der Mensch als Träger des Gehirns reagiert in Folge der aufgenommenen Eindrücke, seine Reaktionen sind Teile einer Neukonstruktion. Bei der Fotografie erfolgt die Bearbeitung des Films und der Abzug eines Fotos, das vom Betrachter interpretiert wird. Anders ausgedrückt: in beiden Fällen entstehen infolge der Eindrücke Konstruktionen. Damit ist der Ablauf der Entstehung eines Fotos - von der Aufnahme der Strahlen bis zum fertigen Produkt - mit der Entstehung von Realität beim Individuum - ein vergleichbarer Vorgang. Abgebildet wird das, was in einem bestimmten Augenblick vor der jeweiligen Linse war.

Eine vergleichende konstruktivistische Analyse der neurobiologischen Vorgänge von Sinnesorganen, Gehirn und Kamera zeigt also die Parallelität der Abläufe und deren Folgen: in beiden Fällen kommt es durch die Umwandlung optischer Strahlen in chemisch-physikalische Aktionspotentiale zu bleibenden Veränderungen auf den Oberflächen.

Alles, was darauf folgt, ist in beiden Fällen Konstruktion. Der Neurobiologe Gerhard Roth formuliert: „Jeder Biologe, der sich mit dem Problem der Kognition beschäftigt, tut gut daran zu glauben, dass es eine bewußt -seinsunabhängige Welt gibt, die zumindest teilweise geordnet ist und Leben in den beobachteten Ausprägungen zumindest zulässt, sonst werden seine Konstruktionen hochgradig inkonsistent.“<sup>22</sup>

Hiermit wird Maturans Feststellung, dass es keine Erkenntnisse einer objektiven, realen Welt gebe, weiterentwickelt (vergl. dazu: Das Eigene und das des Anderen). Nach Roth gibt es eine Realität, die unabhängig vom Be-

---

<sup>22</sup> Vergl.: Roth, a.a. O. S. 324.

wusstsein existiert. Neue Eindrücke orientieren sich an früher aufgenommenen Eindrücken, die vom Gehirn nach ihrer Lebenstauglichkeit strukturiert werden. Nach Roth werden existierende Umwelten festgehalten, das gilt auch für die Kamera.

Der Vergleich zwischen dem Gehirn und dem Film im Fotoapparat bezieht sich auf die Oberflächenveränderung von beiden, die Größe der Flächen ist nicht vergleichbar. Und der Film kann nicht, was das Gehirn kann: die Genese eines Dritten wie z.B. das Abbilden des Räumlichen, oder das Bilden von Verknüpfungen, die Erinnerungen an erlebte Situationen entstehen lassen. Der im Labor entwickelte Abzug vom Film ist die Grundlage – sozusagen ein Angebot - für die Entwicklung neuer Ein-, Um- Übersichten, neuer Verknüpfungen. Aber die Genese des Dritten, nämlich die Verknüpfung vollziehen, das ist für die Kamera unmöglich.

Das Gehirn arbeitet als ein selbstreferentielles System mit seinen Sinnesorganen. Die ihm zugeliferten Informationen verarbeitet es sozusagen auf einer höheren Stufe: es arbeitet kreativ, es konstruiert aus den Eindrücken auf seiner Oberfläche wiederum neue Bilder, Gerüche oder Erinnerungen. Man könnte sagen, es gibt den Eindrücken ihren Charakter. Das Gehirn hat zusammen mit seinen Sinnesorganen und seiner Art der Speicherung von Informationen nahezu unendlich erscheinende Möglichkeiten zur Genese von Konstruktionen. Das legt die Frage nahe, wie entstehen Wut, Angst, Erinnerungen oder Schmerz? Wie entstehen Gefühle? Wie kann man sich vorstellen, dass Gefühle wirklich Gefühle sind und nicht Variationen innerer Zustände? Die sich hieraus ergebende Frage ist also, wie kommen Gefühle in das System Mensch? Wie lassen sich durch die Präsentation einer Fotografie bestimmte Gefühle evozieren?

Im konstruktivistischen Kontext werden mit den Farben und Formen auf einer Fotografie Gehirnfelder gezielt aktiviert, um Erinnerungen freizulegen. Konkrete Fotografie hat dem zu Folge einen reflexiven Charakter.

#### **4.2.1 Jeff Wall zeigt Konstrukte**

Jeff Wall konstruiert aus gesammelten Teilen seiner abgebildeten Realität ein neues Gesamtbild. Um im Bild des oben angeführten Vergleiches zwischen der Bildentstehung der Kamera und der des Gehirnes zu bleiben, übernimmt Jeff Wall die Rolle des Gehirns. Seine Arbeit lebt vom Schauen,

Sammeln, Zerlegen und konstruieren und vom ständigen Reflektieren. Vergleichbar mit dem Gehirn sammelt der Künstler Informationen, die er an verschiedenen Stellen speichert. Daraus konstruiert er neue Bilder, die er digital bearbeitet und effektiv darstellt. Dabei spricht er die Gefühle des Betrachters so zielgerichtet an, dass dieser reagiert, es entsteht ein Gegenbild bei ihm. Demnach stellt der Künstler sein Bild vor, und beim Betrachter entsteht ein Gegenbild.

Der Arbeitsprozess des Künstlers schlägt sich in seinen Bildern nieder, er stellt sein gedankliches Konstrukt bildlich dar. Der Ort seiner Präsentation sind Museen für Moderne Kunst – solche Orte werden von Menschen aufgesucht, die bereit sind, zu reflektieren und ein Museum dafür als geeignet ansehen.

### **4.3 Gefühle im System**

Die Informationen, die ein Mensch mit seinem peripheren und vegetativen Nervensystemen aufnimmt und verarbeitet, werden oft von Gefühlen begleitet. So wird zum Beispiel ein Feuer entweder als warm und wärmespendend, oder als gefährlich empfunden, je nachdem, in welchem Zusammenhang ein Mensch es erlebt. Es wird von den Augen, den Ohren, den Wärmerezeptoren der Haut und vom Geruchssinn wahrgenommen und im Falle eines Feuers zu einem anderen Zeitpunkt wird diese Erinnerung mit allen Gefühlanteilen wieder aktualisiert.

Gefühle entstehen demnach, wenn zwei oder mehr unterschiedliche Arten von Reizen aufgenommen werden, die zu einem Ereignis gehören, und eine Reaktion der inneren Organe ausgelöst haben, wie es zum Beispiel bei einem Feuer der Fall ist.

So zeigen sich Reaktionen z.B. vor einer Prüfung durch Schweißausbrüche am Körper oder an den Händen oder das Zusammenziehen der Wirbelsäulenmuskulatur in Stresssituationen. Kalte Hände oder kalte Füße deuten auf auch innere Angespanntheit im Zusammenhang mit einer angespannten Emotionslage hin. Nach Linder<sup>23</sup> können drei verschiedene Merkmale für menschliche Emotionen unterschieden werden:

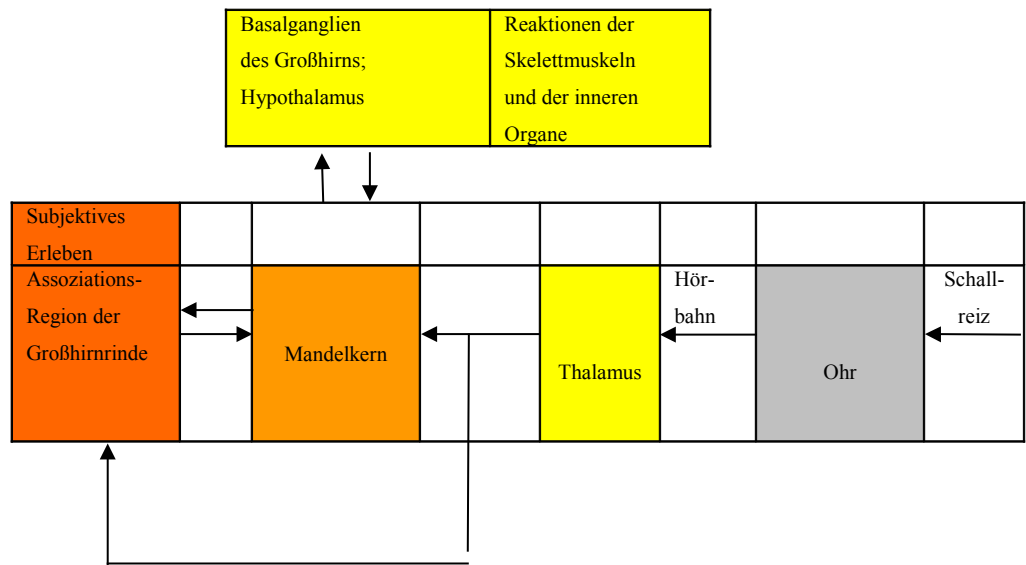
1. Das subjektive Erleben wird durch Selbstbeobachtung erfasst und durch Sprache ausgedrückt.

---

<sup>23</sup> Linder a.a.O. S. 216.

2. Die physiologischen Vorgänge sind Reaktionen der inneren Organe.
3. Motorische Aktionen treten meistens gemeinsam mit einem Gefühl auf.

Das folgende Schema zeigt die Entstehung emotionaler Reaktionen nach einem Furcht erregenden Reiz, z.B. das Bellen eines Hundes in nächster Nähe eines Menschen.<sup>24</sup>



Dieses Schema zeigt, wie ein akustischer Reiz über den Thalamus direkt zur Assoziationsregion oder über den Mandelkern auf die entsprechende Assoziationsregion der Großhirnrinde trifft und dann über den Hypothalamus zu einer Reaktion der Skelettmuskulatur gelangt. Angenommen, es ist ein gefährlicher Hund in unmittelbarer Nähe, wird es zumindest eine Anspannung der Skelettmuskulatur geben, möglicherweise auch weitere Angstreaktionen.

Handelt es sich um einen Menschen, der mit einem großen Hund aufgewachsen ist, wird vielleicht eine freudige Reaktion eintreten: der Mensch wird versuchen, mit diesem Hund Kontakt aufzunehmen, und angstfrei auf ihn zuzugehen. Das Schema zeigt allein die Entstehung eines Gefühls, nicht seine Färbung, also ob es ein negatives oder positives Gefühl ist. Die Assoziationsregion der Großhirnrinde hat einen solchen Eindruck gespeichert

<sup>24</sup> Linder, a.a.O. S.216.

und verknüpft sich mit dem subjektiven Erleben, sofern der Mensch schon einmal ein Hunderlebnis hatte. Erst die Verknüpfung mit den Basalganglien der inneren Organe zeigt die negative oder positive Färbung des früheren Ereignisses, und genau so wird das aktuelle Ereignis empfunden.

#### 4.4 Die Krise der Wahrnehmung

Aus konstruktivistischer Sicht heißt das, ein optischer Reiz wird aufgenommen und verknüpft sich mit einem bereits „abgelagerten“ Eindruck. Die Verknüpfung des neuen Eindrucks mit dem alten ist die Voraussetzung für das Aktivieren eines Erlebnisses aus der Vergangenheit.

Bei Daguerre ging es um das Festhalten und um die Fixierung klarer Schattenwürfe. Um ein klares Abbild erreichen zu können, durfte das Fotoobjekt sich möglichst nicht bewegen. Während der Belichtungszeit stand der Raum still – ein bewegungsloser Augenblick konnte bildlich fixiert werden. Im Ergebnis konnte sich der Betrachter mit seinem Abbild auseinandersetzen, sich ein Bild vom Dargestellten machen und prüfen, ob das Dargestellte mit den eigenen Vorstellungen übereinstimmte.

Dann kam der Film, die Bilder hatten das Laufen gelernt, wie man so sagt, sie liefen an den Augen der Menschen vorüber. Filme waren und sind Geschichten, deren Realität jeder mit seiner eigenen überprüfen kann. Mit andern Worten: während des Films kann man eine Handlung verfolgen und sie mit den Ereignissen des eigenen Lebens vergleichen.

Und genau an dieser Stelle trafen mich die Bilder Jeff Walls. Seine Bilder waren für mich Geschichten. Er bot mir seine Konstrukte an und traf mich mitten in mein Gefühl, die Bilder berührten mich an der schwächsten Stelle meines Lebens! Bei **Insomnia** erinnerte ich mich, wie mein Vater mich in unserer Küche zu Boden geschlagen hatte. Einige Jahre später lag er selber mit seinem ganzen Leben krank und verzweifelt am Boden. Als ich das Bild zum ersten Mal sah, wusste ich, es hätte mein Vater sein können, der im übertragenen Sinne am Boden lag. Ich fühlte sofort meine Trauer, denn ich hätte gern den Vater der Lügengeschichten weiter behalten, hätte gern später vieles mit ihm besprochen. Gleichzeitig spürte ich wieder das Gefühl von Wut über seine Hilflosigkeit sich selbst gegenüber. In Anbetracht des Bildes wurde mir die ganze Geschichte wieder gegenwärtig, sie fing vor dem Bild an und hörte viel später auf. Meine Erinnerung wurde nicht schwächer, aber

bei jedem Erinnern wurden meine Gedanken klarer. Wall hat den Auseinandersetzungen zwischen meinem Vater und mir einen neuen Rahmen gegeben und ich habe die Möglichkeit, ihn neu zu sehen. Mit seinem Bild konnte ich die Ereignisse neu sehen, neu fühlen, neu erinnern. Kurz: Jeff Wall hat mich mit seinen Bildern meine eigenen neu zu sehen gelehrt. In der Zeit der massenhaften Informationsverarbeitung zeigt er Geschichten im einzelnen Bild, das ist der springende Punkt, das ist sein Erfolg. Er nimmt das Alltagsgeschehen ernst, und der Betrachter kann sich darin wiederfinden.

Die digitale Bearbeitung von Informationen ist ein Quantensprung, der die Voraussetzung für die Erkenntnisgewinnung nicht nur verbessert. Aus aller Welt werden Informationen in nahezu unbegrenzter Menge über die Bildschirme geschickt. Die digitale Informationsverarbeitung macht es möglich, dass aktuelle Ereignisse von heute z.B. aus Israel, vom Krieg im Irak oder von den Philippinen schon wenige Stunden nach den Aufnahmen im Internet gesehen werden können.

Eine argentinische Homepage zum Beispiel präsentiert in Echtzeit Fotos, die mit Webcams aufgenommen wurden, die an verschiedenen Orten der Welt das Tagesgeschehen aufnehmen. Mit diesen Aufnahmen aus Djakarta, Tokio, Berlin, Kapstadt, San Franzisko und anderen Orten wird eine virtuelle Reise um die Welt angeboten, die mit einer Reisebeschreibung nichts zu tun hat. Es handelt sich um eine Live-Vorführung von beliebigen Orten dieser Welt, die beliebig erweitert werden könnte. Dies hat eher den Charakter einer permanenten Fernüberwachung, die mit Menschen geschieht, die das Bedürfnis verspüren, ihre Intimsphäre öffentlich zu präsentieren.<sup>25</sup>

Die Masseninformationen kann ein Mensch nur für sich nach dem Prinzip der Sinnhaftigkeit sortieren, aber ein Abgleich mit einer persönlich erfahrenen Realität ist unmöglich. Folglich gibt es verschiedenen Realitäten: einmal die, die ein Mensch mit allen Sinnesorganen erfassen kann, die er sozusagen erleben kann. Daneben gibt es die Realitäten, die durch digitale Bilder entstanden sind. Das menschliche Gehirn kann diese Unterschiede zwischen diesen beiden Informationen nicht erkennen. Es sortiert sie nach seinen Verknüpfungsmöglichkeiten, mit anderen Worten, nimmt auf, was es sehen und verstehen kann, alles andere wird selektiert. In diesem Sinne könnte man sagen: ein Mensch sieht, was er erkennt, alles andere übersieht er.

---

<sup>25</sup>Vergl.: P.Virillio: Fotofinish, Das Versprechen der Fotografie Die Sammlung der DG Bank, Hrg. Luminata Sabua ohne Jahr, Prestel München London New York S. 23 ff.

Während beim Anschauen von Filmen die gezeigte Realität mit der des Betrachters verglichen werden kann, entsteht eine globale Realität im Internet und dem Fernsehen mit internationalen Bildern, für die der Betrachter keinen Vergleich aus eigener Anschauung hat. Etwas, das heute am anderen Ende der Welt geschieht, kann dank digitaler Übertragungstechnik abends gesehen werden. Das Entscheidende ist nicht die Digitaltechnik, sondern die mit ihr übertragbare Menge an Informationen. Es gibt nicht nur kein Ende der Welt, sondern viele Orte mit vielen Ereignissen, die zur Verfügung stehen und durch die sich ein Informationskonsument mit der Fernbedienung oder mit dem Mausclick hindurchnavigieren muss. Hat er eine Entscheidung über die zu sehenden Bilder getroffen, kann er sie nur mit seinen Augen und Ohren erfassen. Es gibt keine Möglichkeit, mit anderen Sinnesorganen Informationen aufzunehmen und damit ein körpereigenes Gefühl für das Gezeigte zu entwickeln. Nach und nach wird sich ein durch digitale Informationen entwickeltes Gefühl für das Gesehene einstellen. Da die sinnliche Wahrnehmung die Grundlage für die Erkenntnisgewinnung beim Menschen ist, sind bei der Aufnahme der digitalen Informationen allein seine Augen und Ohren beteiligt.

Es handelt sich um verschiedene Wege der Erkenntnisgewinnung und um unterschiedliche Qualitäten. Der Prozess der Erkenntnisgewinnung ist bei der Informationsaufnahme aus dem Internet oder dem Fernsehen weniger abgesichert, weil er mit einem geringeren subjektiven Erleben des Individuums auskommen muss als der, bei dem mehrere Sinnesorgane beteiligt sind. Für den einzelnen Menschen folgt daraus ein emotionaler Verlust an Sicherheit oder anders ausgedrückt: es handelt sich hier um einen Zugewinn an Informationen einerseits, und andererseits um einen Realitätsverlust.

Hier liegt ein Quantensprung vor, der sich einerseits auf die angebotene Masse der Informationen und andererseits auf deren verschiedene Realitätsgehalte bezieht. So wird die Informationsgesellschaft derart mit Informationen überschwemmt, dass ihr ein Erkenntnisverlust droht. Dem Konsumenten dröhnt der Kopf, Paul Virillio beschreibt es so: "...es handelt sich um eine Krise der allgemeinen Wahrnehmung, um ein visuelles Rauschen."<sup>26</sup>

Genau in dieser Krise entwickelt das Einzelbild seine große emotionale Kraft, und Jeff Wall setzt auf das stehende, einzelne Bild und auf seine

---

<sup>26</sup> Vergl.: P.Virillio a.a.O., S.24.

Ruhe und seine Aktualität. Bei seinen Bildern vergeht das Rauschen - es wird durch Klarheit ersetzt.

#### **4.4.1 Die Bedeutung des Einzelbildes in der Krise**

In der Zeit der Informationsflut braucht ein Mensch Orientierungspunkte, um wie mit einem Navigationssystem durch einen Informationsozean zu steuern. Jeff Wall bietet mit seinen Bildern aktuelle Themen an, die nicht das zeigen, was ein Mensch gesehen hat, sondern was er gesehen haben könnte: als Geschichte in einem Bild. So handelt es sich z.B. in „Storyteller“ und „Insomnia“ um soziale Themen mit unterschiedlichsten Ursachen. Die Szenen sind so dargestellt, dass sie (fast) aus dem Fotoalbum eines Hobbyfotografen entnommen sein könnten – gemeint ist die Darstellung des ganz Normalen. Dadurch fühlt sich der Beobachter sofort angesprochen, und er wird in die Szene miteinbezogen. Jeff Wall zielt auf den normalen Menschen und die normalen Ereignisse in ihrem Leben. Konstruktivistisch gesehen, ist die Farbgebung auf dem Zelluloid so vorstrukturiert, dass sich ein Mensch aus einer Gesellschaft des nachindustriellen Kulturkreises angesprochen fühlt. Die in den Bildern enthaltene Erfahrung knüpft an die des Betrachters an. Die Bilder stellen an denjenigen Betrachter, der sich darauf einlässt, Gefühle und Fragen nach seinem eigenen Verhalten in der gezeigten Situation. Dabei kann eine solche Situation bereits vorgekommen sein, oder der Betrachter meint, es könne sein, dass so etwas einmal auf ihn zukommt. In beiden Fällen ist er emotional beteiligt. Der Künstler zielt direkt auf die Emotionalität derjenigen Menschen, die bereit sind, sich mit sich selbst zu beschäftigen und die ihnen angebotenen Situationen mit ihren eigenen zu verknüpfen und zu reflektieren. Er zielt auf das Bedürfnis der Menschen nach einem Raum der Ruhe, um sich einer Szene erinnern zu können, um die dazu gehörenden Gedanken zu Ende zu bringen.

In Verbindung mit der auf jeden einzelnen Menschen einstürzenden visuellen Flut der Gegenwart erklärt sich vielleicht der Erfolg Walls, der mit großen Einzelbildern auf Gefühle des Betrachters zielt. Damit erzählt er Geschichten aus dem ganz normalen Leben, bei denen jeder Betrachter den Anfang und das Ende selber in seiner Erinnerung finden muss.



## **5. Die Deutung der Bilder und das Entstehen subjektiver Erfahrung**

Ausgangspunkt der Überlegungen zur Erkenntnisgewinnung ist die vor allem von Neurobiologen formulierte Annahme, dass das Gehirn keinen direkten Zugang zur Welt hat. Es ist kognitiv und semantisch abgeschlossen. Die unterschiedlichen sensorischen Rezeptoren eines Menschen verwandeln alle aufgenommenen Reize in physikalische Signale, die nur so vom Gehirn aufgenommen werden können. Aufgrund der Oberflächenstruktur des Gehirns kann es zwar einen neuen Reiz seinem Bereich zuordnen, aber über den Charakter des Reizes oder seine Herkunft wird nichts mitgeteilt. Ebenso ist es mit dem Erlebniskontext: ob er in einem negativen oder positiven Zusammenhang aufgenommen wurde, teilt der übermittelte Reiz nicht mit. Welche Erinnerungen oder Gefühle ausgelöst werden, entscheidet sich nach früheren Erfahrungen. Beim Betrachten der gezeigten Bilder entstehen Verknüpfungen von der gezeigten Szene mit früheren Eindrücken. „Die Frage, in welcher Weise die Aktivitäten der Nervennetze gesteuert und gekoppelt werden sollen, wird vom Gehirn anhand der Resultate früherer Aktivitäten entschieden.“<sup>27</sup> Mit anderen Worten: ein Mensch kann neue Eindrücke nur auf dem Hintergrund seiner eigenen Geschichte einordnen. Nur auf dem Hintergrund des eigenen Erlebens ergeben neue Eindrücke einen Sinn. Sehr vereinfacht könnte man sagen, man sieht nur, was man sehen kann.

Wenn ein Mensch einem Phänomen begegnet, ist es wichtig, in welcher Weise es sich ihm zeigt, wie die dazu gehörende Situation ist und schließlich, in welcher Verfassung sich der Mensch selber befindet.

In den folgenden Kapiteln werde ich beschreiben, welche unterschiedlichen Aussagen verschiedene Menschen beim Betrachten eines Bildes gemacht haben. Dazu wurden Interviews mit Menschen unterschiedlichen Alters durchgeführt: Kinder im Alter von fünf bis sieben Jahren aus zwei Grundschulklassen, Studierende einer Universität und einer Fachschule zwischen zwanzig und dreißig Jahren. Die letzte Gruppe waren Menschen mit Lebenserfahrung zwischen fünfzig und sechzig Jahren. Im Verlauf der Interviews zeigte sich die sehr unterschiedliche Fähigkeit zur Bildbetrachtung, je

---

<sup>27</sup> S. Aufschnaiter, H. E. Fischer, H. Schwedes: Kinder konstruieren Welten, Perspektiven einer konstruktiven Physikdidaktik in Schmidt a.a.O. S. 387.

nach Erfahrung und Interesse der einzelnen Person, sowie die Berufserfahrung. Die Interviews sind im Anhang dieser Arbeit nachzulesen.

### 5.1. Zum Bild Storyteller:

**Nursena** (Interview 2) sagt: es gibt ein Feuer, die Menschen sind verloren. Das Feuer ist da, damit sie warm bleiben. Einer hat keine Schuhe an. Die reden.

Nursena hat ihre Beobachtungen auf die Dreiergruppe des Bildes konzentriert. Sie sagt, die Menschen seien verloren, vermutlich geht der Strom des Lebens über die Brücke, die rechts im Bild zu sehen ist. Aber das Verlorensein bezieht sich auf soziale Ausgrenzung. Hier schwingt darüber ein Bedauern für diese Menschen mit, was sich in der Aussage über die fehlenden Schuhe ausdrückt. Vielleicht hat er sie ausgezogen, um sich am Feuer zu wärmen, aber es könnte auch einen Mangel an sozialer Wärme zeigen.

**Ösgün** bestätigt Nursenas (beide Kinder Interview 2) Gedankengang des Verlorenseins, denn er glaubt, dass sie ein Feuer machen, um gefunden zu werden. Während Nursena sagt, „die reden,“ glaubt er, dass „sie streiten.“

Bemerkenswert erscheint mir **Alysias** (Interview 3) Aussage: „Wenn man weit weg ist von zu Hause, ist das so.“ Sie weiß, wovon sie spricht, ihre Eltern sind in der Türkei zu Hause. Sie bezieht sich auf Nursenas Aussage, sie seien verloren. Ebenso ist es mit dem türkischen Jungen **Mert** (Interview 3) er fragt auf die Dreiergruppe im Bild bezogen: „Wie weit ist das weg von Euch zu Hause?“

Bei allen vier Kindern spielt der Aspekt der sozialen Ausgrenzung, des Verlorenseins eine Rolle. Die türkische Kinder kennen dieses Gefühl aus den Erzählungen oder aus eigenen Erfahrungen. Sie fühlen mit, aber wollen sich nicht dazu setzen.

Ganz anders verhalten sich ältere Menschen, wenn sie bei diesem Bild auf das Gefühl und ihre möglichen Handlungen hin befragt werden. **Karin** (Interview 8) sagt: „es ist trostlos, es ist nichts zum Wohlfühlen da (...) Wollen die nicht gesehen werden? Es muss einen Grund haben, dass die da sitzen.“ Und: „wenn ich da vorbei käme, würde ich einfach „Hallo“ sagen, nicht lästern.“ Auch **Regina** (Interview 9) fragt sich: „Wie sind die da eigentlich hingekommen? (...) Warum setzen sie sich in den Dreck und nicht irgendwohin, wo es vielleicht ruhiger und grüner ist?“ **Wolfgang** (Interview 9) befasst sich mit dem Bildaufbau und äußert es auf die Frage nach dem Gefühl: „Ich habe das Gefühl, dass bei diesem Bild etwas nicht stimmt. Diese Autobahn

und das vorher benannte Schild weisen auf Bewegung hin und es erscheint trotzdem künstlich.“ Keiner der befragten Menschen in dieser Gruppe würde persönlichen Kontakt mit den solchen Leuten aufnehmen. Einige äußern auch Mitleid, bleiben aber distanziert. Damit wiederholt sich der Abstand zwischen den auf dem Bild dargestellten Menschen und den Äußerungen der befragten Erwachsenen mit Lebenserfahrung: auch der Betrachter des Bildes hält Abstand. Und mit dem Verlust der Zusammengehörigkeit ist auch die Tradition des Geschichtenerzählens verloren gegangen – in den Aussagen der Kinder findet sich nirgends ein Bezug dazu. Der Künstler zeigt hier irgendeine Bedürftigkeit, die die Kinder spüren. Jeff Wall sagt dazu: „Benjamin spricht von den Ruinen der Bourgeoisie. Für mich ist die Figur des Menschen der unteren Mittelklasse und der Arbeiterklasse, ob Mann, Frau oder Kind, das exakte Abbild dieses Ruins. Hier ist auch der Bedürftige anzusiedeln, der durchweg der Arbeiterklasse, dem Subproletariat angehört.“<sup>28</sup>

Auch in der Gruppe der Studenten findet die künstlerische Aussage seinen Niederschlag. **Aureliano** sagt: „I would not like to stay there (...). The place is uncomfortable.“ Und etwas später sogar: I don't like the place. (...) I would go emmediatly. They are dangerous. The situation is not very safe!“ (Aureliano Interview 4). In diesem Satz zeigt sich Unsicherheit gegenüber den dargestellten Personen. Daraus kann geschlossen werden, dass er selbst weder zu dieser Klasse gehört noch mit den Menschen positive Erfahrungen gemacht hat, andernfalls wäre seine Aussage klar. Ebenso ist es mit **Ute** (Interview 4) sie formuliert offenes Unverständnis: „Wenn ich da wohnen würde, wüsste ich, wie die Gegend aussieht. Dann würde ich entweder mehr oder noch weniger Verständnis dafür aufbringen, dass man dort sitzt.“ Sie gehört nicht dazu und versteht nicht, dass man sich an diesem Unort aufhält. **Ute** lehnt es ab, irgendwie mit diesen Leuten Kontakt aufzunehmen, das ist nicht ihre Welt und nicht ihr Problem. Die von Jeff Wall genannten Ruinen der Bourgeoisie kommen sehr wohl zum Ausdruck und werden abgelehnt. Es gibt keine Verknüpfung, im konstruktivistischen Sinn. Das ist wohl auch in den Äußerungen der Studierenden in der Erzieherausbildung gemeint. **Corina** würde „schnell abhauen, weil es mir nicht ganz kosher ist.“ (Interview 5) Oder **Stefanie**: (Interview 7) „Wie kommen die auf die Autobahnbrücke? Da ist es laut und stinkt. Komisch.“ Hier schwingt neben Verständ-

---

<sup>28</sup> J. Christoph Amman: Jeff Wall hat mir die Augen geöffnet, in Rolf Lauter a.a.O. S. 87 ff.

nislosigkeit auch noch mit, für diese Art von problembehafteten Menschen nicht zuständig zu sein. Es gibt bei dieser Altersgruppe der Erzieherinnen und der Studenten keinerlei Anknüpfungspunkte aus dem eigenen Leben. Am treffendsten formuliert die kleine **Nursena** aus der Gruppe der Jüngsten die Szene: „...die Menschen sind verloren.“ Darin ist alles enthalten: die radikale Individualisierung des Einzelnen in der modernen Industriegesellschaft, die verlorene Gemeinschaft und der Verlust des Geschichtenerzählens sowie die Unwirtlichkeit des Ortes. Das Bild drückt deutlich sozialen Abstand untereinander aus, der sich in den eben genannten Interviews wieder findet.

Der Künstler macht - wie immer - ein bedeutungsoffenes Angebot. In welcher Weise dieses Angebot angenommen und verknüpft wird, liegt allein beim Betrachter und seinen Erfahrungen. Gibt es eine passende Erfahrung, reagiert das Gefühl und stellt eine Verknüpfung mit früheren, vergleichbaren Situationen her. Bedeutungen entstehen also aus konstruktivistischer Sicht individuell. Anders ausgedrückt bedeutet das: die Phänomene der Außenwelt werden von jedem Individuum konstruiert, und zwar so, wie es mit dem bisher Erlebten einen Sinn ergibt. Nach Aufschnaiter kann man davon ausgehen „dass jedes Individuum seine Erfahrungen in der Vergangenheit nicht einheitlich, sondern im Hinblick auf die je erlebten Ausschnitte von Realität bereichsweise organisiert hat, und wir wollen diese Bereiche (des Gedächtnisses) *subjektive Erfahrungsbereiche* nennen. Ein subjektiver Erfahrungsbereich ist also ein Teilbereich der kognitiven Struktur eines Individuums.“<sup>29</sup> So kann man bei Nursena davon ausgehen, dass sie im Verlauf ihres Lebens vielfache und unterschiedliche Erfahrungen gemacht hat, die an die hier dargestellte Szene anknüpfen, und sie ist in der Lage, sie sprachlich zu formulieren. Sie beschäftigt sich nicht wie Wolfgang mit irgendeinem Widerspruch in der Bildaussage. Für sie ist die Aussage widerspruchsfrei. Nur widerspruchssarme Konstruktionen ermöglichen klare Formulierungen oder klare Handlungen. Nach Aufschnaiter<sup>30</sup> werden Probleme im subjektiven Erfahrungsbereich gelöst, wenn die Situation zufriedenstellend konstruiert werden kann. Andererseits weist er darauf hin, dass bei deutlich widersprüchlichen Deutungsversuchen das kognitive System beginnen kann, etwas Neues zu konstruieren. So scheint es ein persönlich angemessener Ab-

---

<sup>29</sup> Aufschnaiter a.a.O. S.390.

<sup>30</sup> Vgl.: Aufschnaiter a.a.O. S391.

stand zwischen bisherigen Erfahrungen und neuen Eindrücken zu sein, der das kognitive System aktiviert, bzw. neue Erkenntnisse ermöglicht.

## 5.2 Zum Bild *Insomnia*

Alle Befragten äußern zu diesem Bild, dass sie einen Menschen sehen, der in Folge von Drogengenuss unter den Tisch gefallen ist. Die Jüngsten an der Umfrage beteiligten Kinder sind 5-7 Jahre alt. Sie alle glauben, der Mann sei betrunken (siehe Interview 1). Daraus folgt ihre klare Handlungsvorstellung: sie würden die Feuerwehr rufen, damit der Mann ins Krankenhaus kommt. Eine andere Möglichkeit wird nicht geäußert.

Die Studenten sind distanziert und kritisch. **Ute** findet es beklemmend, abstoßend. Der Mann tue ihr leid, vielleicht wohne er in der Bronx. **Aureliano** versteht die ganze Situation nicht. (**Aureliano** und **Ute**, vergl.: Interview 4).

**Karin** sagt: Es könnte Verwirrtheit sein, oder eine Droge ist im Spiel. Als frühere Hauspflegerin weiß sie, was zu tun ist: „Erst mal die Sache klären, ihn anspreche, um zu klären, was mit ihm los ist. Sehen ob er Hilfe braucht (Arzt, Polizei), dann Hilfe holen. Ich darf ihn nicht so liegen lassen, sonst mache ich mich strafbar wegen unterlassener Hilfeleistung.“ (Interview 8)

Für **Wolfgang** zeigen sich Tod und Sarg. Die geöffnete Speisekammertür und die Schranktür in der Blickachse öffnen einen sonst geschlossenen Raum. Das ist ein Widerspruch zur Sargassoziation, oder ein Symbol für den noch nicht geschlossenen Sargdeckel, denn die Beerdigung wird noch erfolgen (Vergl.: Interview 9). Die Tischplatte kann als Sargdeckel gesehen werden; die grüne Farbe der Schrankwände deutete dann auf Moos hin. Wolfgang ruft folglich gleich ein Bestattungsinstitut an, ein Arzt wird dabei sein, um den Tod des Mannes festzustellen.

**Charlotte** kann sich das Bild so erklären: „Der Mann ist gerade von der Arbeit nach Hause gekommen, hat sich auf den Boden geschmissen, so müde war er von der Arbeit.“ **Adrian** hingegen glaubt, dass der Mann traurig ist und zuviel Bier getrunken hat. Er habe so einen Mann schon mal an der Bushaltestelle gesehen, der war auch so kaputt. Und **Mert** vermutet: „Er hat Angst vor einer Maus, weil er sich fürchtet im Gesicht.“ (Vergl.: Interview 3). Alles drei sind Erklärungen für die Verbindungen, die mit dem eigenen Erleben verknüpft werden. Kinder äußern Angst und Unbehagen so, wie sie es sich vorstellen können in ihrem bis dahin kurzen Leben. Die Assoziation mit der Maus unterm Kühlschrank gehört eindeutig in das Erleben eines

Kindes, während Wolfgang in diesem Fall Angst mit Tod verbindet. Er konstruiert die Tischplatte als Sargdeckel, die moosgrüne Farbe passt zum modernen Ambiente im Inneren des Sarges.

### 5.3 Zum Bild „Man with a Rifle“

Die zentrale Figur dieses Bildes ist der Mann im linken Vordergrund. Allerdings bleibt unklar, ob die gezeigte Haltung ernst zu nehmen ist. In den Aussagen zu dieser Haltung gibt es auch die größten Unterschiede. In den Gefühlsäußerungen zeigt sich die Ambivalenz: soll man es als Spiel verstehen oder gibt es doch irgendeinen ernstesten Hintergrund und damit eine Gefahr? Bei den Studenten äußert **Cornelia**: „Ich sehe einen Mann, der rumspielt wie ein Junge, vorgibt, auf jemanden zu schießen, vielleicht auf die gebückte Frau.“ Und **Ute** sagt: „Es ist ein Spiel, weil er keine Waffe hat.“ (Interviews 4). Bei den Fragen nach dem Gefühl beim Betrachten des Bildes sagt **Johanna**: „Man spielt nicht auf der Straße. Man könnte mit jemandem zusammenstoßen, wenn man nicht aufpasst. Von meinem Onkel die Frau wurde schon mal überfahren.“ Und **Mert** sagt: „Paß mal auf, geh auf den Hof, geh woanders hin, auf den Hof oder in den Garten.“ Und **Enes**: „Die spielen Geheimagent, die im Auto. Die spielen Pumpgun.“ (Interview 3). Enes und Mert bleiben auch in ihren Antworten zu ihren Gefühlen dabei, dass diese Szene einen Mann zeigt, der spielt. Während des Interviews springen Sie auf und zeigen, wie sie es meinen: sie spielen schießen.

Bei der Gruppe der Studierenden sagt **Thomas**: „Der ist bestimmt nicht normal, niemand läuft so durch die Stadt. Das ist lächerlich.“ Und **Axinia**: „Der ist durchgeknallt, er hat gar keine Waffe in der Hand.“ Und auf die Frage: was möchten Sie in dieser Situation tun? Sagt **Axinia**: „Allein sage ich nichts. Zu mehreren würde ich ihn hochnehmen.“ Und **Thomas**: „Vielleicht hat er ein Messer oder eine Knarre dabei, ich habe Angst. Am Königsplatz war mal so einer, der hat Leute an den Haaren gezogen und gespuckt.“ (Interview 5) Die Ambivalenz wird nicht aufgelöst und spricht in allen Fällen die Gefühle an. Während **Enes** die Szene als Geheimagentenspiel und auch die Leute im Auto als Beteiligte sieht, sehen Thomas und Axinia als Erzieherin und Erzieher die Gefahr und würden sich entsprechend verhalten. **Michaela** formuliert, dass das Bild sie zum Nachdenken bringt: „Zuerst lacht man, dann kommt das Nachdenken.“ (Interview 5) Aus der Gruppe der Menschen mit Lebenserfahrung (Interviews 8 – 11) wird durchgehend Zu-

rückhaltung geäußert. Niemand würde eingreifen. Das entspricht auch der Aussage des Künstlers: Keiner der Passanten scheint auf die Situation zu reagieren, vielleicht bemerken sie sie nicht oder sie sind passiv. Das ist auch eine der Fragen, die das Bild stellen könnte: wie ist denn die angemessene Reaktion in der gezeigten Situation? Wie schätzen die Passanten die Situation ein? Wie erleben sie die sie umgebende Realität?

#### **5.4 Schlussfolgerungen für die Erkenntnisgewinnung**

Die gezeigten Bilder bieten für den Betrachter Anknüpfungspunkte an seine persönlichen Erfahrungen. Die dargestellten Szenen sind bedeutungsoffen und bieten die Möglichkeit der Wiedererkennung von Erlebnissen aus der eigenen Biografie des Betrachters. Er kann sie so interpretieren, dass er sein Erlebnis reflektieren und in einen neuen Zusammenhang stellen kann. Konstruktivistisch gesehen beginnt hier die Möglichkeit für eine Neuverknüpfung und die Entwicklung von Handlungsalternativen, die durch zirkulierende Prozesse im Gehirn entstehen. Aus verschiedenen Gehirnteilen werden zu einer Szene Eindrücke, die von verschiedenen Rezeptoren geliefert wurden, aufs Neue miteinander verknüpft. Der Prozess der Erkenntnisgewinnung ist die Weiterentwicklung eines subjektiven Erfahrungsbereiches. Aufschneider: „Immer geht es darum, Konstruktionen für angemessenes Handeln in der jeweils gegebenen Umwelt zu erzeugen, und dazu werden als Teil der Konstruktionen auch immer Handlungsziele festgelegt.(...) Es erscheint plausibel, dass in der Ontogenese immer dann überwiegend neue Erfahrungsbereiche gestartet und bereits vorhandene eher langsam weiterentwickelt werden, wenn das kognitive System Überlebensstrategien in einer neuen und hochkomplexen Umgebung entwickeln muß. (...) So beruht denn die Stärke des Modells der Entwicklung kognitiver Systeme in der Form zahlreicher abgegrenzter subjektiver Erfahrungsbereiche darauf, dass Lernen in Teilbereichen auch dann möglich ist, wenn dadurch unüberbrückbare Widersprüche zu anderen Erfahrungen erzeugt werden, und dass solche Teilbereiche auch später verknüpft werden können, wenn sich dadurch die entsprechenden Widersprüche verringern oder beseitigen lassen.“<sup>31</sup>

Die alte Frage in der Kunst „Was will uns der Künstler mit diesem Bild sagen?“ ist aus konstruktivistischer Sicht nicht angemessen. Ein Bild kann nichts von den Gedanken des Künstlers transportieren. Im konstruktivisti-

---

<sup>31</sup> Aufschneider u. A. a.a.O. S. 394 ff.

schen Sinne stellt der Künstler seine Sicht zur Verfügung. Bei den drei intensiv bearbeiteten Bildern von Jeff Wall handelt es sich um zur Verfügung gestellte Konstruktionen in realistischer Darstellung. Ihre starke Wirkung erfolgt durch ihre mimische und gestische Ausdruckskraft.

## **6 Der Künstler Jeff Wall**

### **6.1 Zur Person**

Jeff Wall wurde 1946 in Vancouver (Kanada) geboren und lebt dort bis heute. Ende der siebziger Jahre ist er als Künstler mit seinen großformatigen Diapositiven bekannt geworden. Zunächst begann er ein Studium der Kunstgeschichte. Bis in die achtziger Jahre war er als Professor für Kunstgeschichte an verschiedenen kanadischen Universitäten tätig. Sein Hauptinteresse war die bildende Kunst, seine theoretische Heimat die Konzeptkunst, von der er sich später distanzierte.

Neben seiner Lehrtätigkeit malte er und veröffentlichte Texte zu kunsttheoretischen Fragen. Diese Kombination von konkreter Kunst und theoretischer sprachlicher Auseinandersetzung mit Kunst hat er bis in die Gegenwart beibehalten, sie drückt sich in seinen Fotografien aus.

Seit 1978 veröffentlichte er seine „Cibacromes“, großformatige, von hinten beleuchtete Großdias, die immer aktuelle, gesellschaftskritische Themen zeigten. Für ihn ist die Fotografie das Medium, Realitäten möglichst präzise darzustellen. Fotografie eignet sich für die Darstellung komplexer Wahrnehmungsvorgänge besonders gut. Was zunächst für das eilige Hinschauen wie ein gelungener Schnappschuss aussieht, erweist sich beim sogenannten zweiten Blick als differenzierte Konstruktion, die auf das Unbewusste, das Verdrängte aus dem Alltagsleben des Menschen hinzielt. Wall möchte, dass der Betrachter seiner Bilder einen Dialog mit sich selber führt.

In den neunziger Jahren begannen europäische Museen, sich für Walls Arbeiten zu interessieren, 1982 war er erstmalig mit einer Arbeit bei der Documenta Kassel vertreten. Seit 1990 zeigten europäische und amerikanische Museen für moderne Kunst seine Bilder. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass sie im Kontext moderner Kunst zu sehen sind und nicht im Zusammenhang fotografischer Ausstellungen.

Er selbst versteht sich als malender Fotograf, als ein Fotograf, der aus der Malerei kommt und sich dort beheimatet fühlt.



## 6. 2 Die Themen seiner Arbeit

Sein großes Thema ist die Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst und seinem Lebensraum. Im Inhaltsverzeichnis von „Jeff Wall Figures & Places“<sup>32</sup> wird seinem Werk folgende thematische Struktur gegeben:

- I Figur und Habitus
- II Das Gedächtnis des Ortes
- III Innenräume: Der Mensch und sein Lebensraum
- IV Innenraum – Außenraum
- VI Außenräume: Stadtraum –Lebensraum
- VI Das Gedächtnis der Natur

Er fotografiert das Banale des Alltags. So tragen dargestellte Personen immer etwas allgemein Gesellschaftliches, etwas, das jeder schon einmal gesehen zu haben glaubt. Straßenkreuzungen werden zu Lebensräumen, zu Orten der kollektiven Erinnerung. Leere Räume zeigen Kommunikationsmangel oder Einsamkeit der Menschen in der großen Gemeinschaft.

Die Bilder sind von auffallender Ästhetik und Leuchtkraft. Diese Mittel setzt der Künstler ein, um seine Betrachter in einen Dialog mit sich selber zu bringen. So könnte man spontan meinen, dass ein Foto von einer Straßenecke mit einem Einfamilienhaus und einem Nadelbaum im Vordergrund höchstens interessiert, wenn es die Aufnahme des eigenen Hauses ist. (Vgl. Tafel 1, The Pine on the Corner) Beim näheren Hinsehen ergibt sich deutlich mehr. Es stellt sich die Frage nach der rückwärtigen Front des Hauses und seinen Bewohnern. Walls Arbeiten haben eine Kraft, die persönlich berührt, sie verschaffen sich Zugang zum Gefühl des Betrachters.

Eine typische Form seiner Bilder sind Personen in gestellten Posen in einer vertraut erscheinenden, urbanen Umgebung. Oft thematisieren sie soziale Themen: Stadtrandsiedlungen und deren soziale Probleme wie Kriminalität oder Fremdenfeindlichkeit, Menschen bei der Arbeit oder in Fußgängerzonen. Er stellt die Ruinen der `Bourgeoisie` dar, wenn er Menschen zeigt, die durch das soziale System der Gesellschaft gefallen sind, oder er zeigt Kom-

---

<sup>32</sup> Vgl.: R. Lauter, Jeff Wall, Vorwort zu Jeff Wall, Figures & Places – Ausgewählte Werke von 1978 bis 2000, Prestel München London New York, Inhalt.

munikationsmangel in modernen Großstädten. Das Thema ist der Mensch in seinem Lebensraum, seine sich ständig verändernde Umgebung, die sich oft anders als geplant entwickelt. Er geht auch in die Privatszene von Personen und macht Veränderungsprozesse in seinen Bildern sichtbar.

Jeff Wall bringt die Bilder des scheinbar Alltäglichen in das Museum. Er bietet seinen Betrachtern Fotografien an, die beim zweiten Blick einen kreativen Akt initiieren können, nämlich den Dialog des Betrachters mit sich selber. Wall ist ein Gegenwartskünstler, oft werden seine Werke in der Tradition der Expressionisten gesehen. Er ist ein „Maler des Modernen Lebens.“<sup>33</sup> [.....], „Wall ist ein Künstler, der die mit der traditionellen Malerei verloren gegangene Methode der „Erzählweisen“ über seine inszenierten Fotografien wieder in den Bereich der Kunst zurückgeholt hat. Er versucht, mit jedem seiner Werke eine `poetische Rekonstruktion der Welt` zu formulieren, um dem Betrachter eine partielle Vorstellung von einer möglichen Wahrheit der Wirklichkeit zu geben.“<sup>34</sup> Er setzt sich permanent mit seiner Zeit, seiner Gesellschaft und sich selbst auseinander und konfrontiert die Betrachter seiner Bilder mit diesen Themen. Ein Bild enthält viele Bilder, es enthält die Geschichten der gezeigten Menschen und derer, die sie repräsentieren. Die dargestellten Personen sind Schauspieler. Sie tragen die Rollen anderer Personen und stellen damit Gestik und Mimik einer bestimmten Zeit zur Verfügung und bieten dem Betrachter an, sich selbst und die gegenwärtige Zeit in den Fotografien wiederzufinden. Oft zeigen seine Bilder auch Szenen aus dem Privatleben von Personen. Durch seine Arbeitstechnik der Rekonstruktion stellt er die gesehenen Szenen mit Schauspielern in seinem Atelier nach. Dieses Vorgehen ermöglicht das Herstellen eines Ausdruckes, das möglichst nahe an die Realität herankommt, die der Künstler gesehen hat.

Seine Idee, Szenen zu rekonstruieren, ist stark durch Kinofilme geprägt. Er nennt seine Fotos „Cinematografie“<sup>35</sup>. Filme sind für ihn auch eine Art, Fotos zu zeigen, aber Filme haben einen Anfang und ein Ende, dagegen sind Fotos immer in der Mitte. Der Betrachter denkt sich bei einer Fotografie die Geschichte der dargestellten Person aus, jeder konstruiert für die dargestell-

---

<sup>33</sup> R. Lauter, a.a.O., Vorwort zu Jeff Wall, S. 8.

<sup>34</sup> Ebd., S. 8

<sup>35</sup> Ein Interview mit Jeff Wall anlässlich der Ausstellungseröffnung im Museum für Moderne Kunst in Wien vom 22. März bis 25. Mai 2003. Simulation des richtigen Lebens: Der Standard, SPEZIAL MUMOK, März 2003, S.3.

te Person eine andere Realität, macht sozusagen Anfang und Ende selbst und erzählt damit ein Stück seines eigenen Lebens.

Damit werden Erscheinungsformen und die mit ihnen verbundenen gesellschaftlichen Prozesse transportiert und dem Betrachter der Bilder angeboten. Walls Bilder sind Zeitdokumente, die dem interessierten Betrachter die Möglichkeit bieten, Phänomene des Wandels zu sehen und besser verstehen zu lernen. Mit dem Ausstellen im Museum wird das Dargestellte aus dem Alltäglichen herausgehoben und in den Status des Besonderen gehoben.

### **6.2.1 Die Zeit als Gestalt**

Walls Bilder haben etwas Erzählendes. Sie vereinen sozusagen Gegenwärtiges und bereits Vergangenes in einer Darstellung und scheinen den Betrachter sofort mit einzubeziehen. Seine Bilder zeigen oft Situationen, einzelne Szenen, denen ein Handlungsablauf vorausgegangen ist und denen scheinbar weitere Szenen folgen werden. Es liegt wohl in der Natur seiner Bilder, dass sie Anlass zum Erzählen bieten, weil sie weder Anfang noch Ende zu haben scheinen.

In den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hatte Wall schon einige Jahre gemalt und war an gegenständlichen Darstellungen besonders interessiert, Fotografie interessierte ihn damals kaum. In der Zeit hatte er auch viel versprechende Erfolge als Fotokünstler und mit fotojournalistischen Arbeiten. Diesen Erfolg unterbrach er selbst, und lehrte einige Jahre Kunstgeschichte und schrieb seine Dissertation über „Berlin Dada and the nation of context“.<sup>36</sup> In dieser Zeit setzte er sich stark mit Fragen der modernen Ästhetik auseinander, hier war es insbesondere die Konzeptkunst, von der er sich späterdistanzierte. Später wagte er einen Neubeginn, ohne sich auf eine marktkonforme künstlerische Richtung festlegen zu lassen.

Wall entschied sich nach dieser kreativ-philosophischen Phase wieder für das Gegenständliche. Diese Art der Darstellung kombiniert mit Fotografie – also die Ablichtung seiner gegenständlichen Realität und ihrer mechanischen, chemischen und digitalen Bearbeitung, scheinen für ihn eine fruchtbare Kombination zu sein. Er selbst sagt es so: „Mein Werdegang hängt also eigentlich damit zusammen, dass ich die Fotografie als etwas akzeptiert

<sup>36</sup> A. Hochdörfer: Betrachtung einer Unordnung, Jeff Walls historische Auseinandersetzung mit der Konzeptkunst in: Jeff Wall Photographs, MUMOK, herausgegeben anlässlich der Ausstellung im Museum für Moderne Kunst Wien vom 22. März bis 25. Mai 2003, S.37.

habe, wovon ich nicht wegkam, obwohl sie zunächst nicht mein Hauptinteresse war. Ich habe oft das Gefühl, ich sei, aus der Welt der Malerei und des Zeichnens kommend, in die Fotografie verbannt worden.“<sup>37</sup> Vielleicht ist die Fotografie ein Medium, bei dem die Differenz zwischen der gesehenen Szene und deren Rekonstruktion auf der fotografischen Abbildung am geringsten ist. So gesehen ist es Walls Anliegen, den Betrachtern seiner Bilder so viele Realitäten anzubieten, dass die, die die Szenen original nicht gesehen haben, sich einer ähnlichen erinnern. Er zeigt das Typische einer Gesellschaft in einer bestimmten Zeit und verbindet Vergangenheit und Gegenwart durch das Festhalten einer einzelnen Szene miteinander.

Wall lebt in Vancouver, viele seiner Arbeiten sind dort entstanden. Er sammelt seine Eindrücke unterwegs in seiner Stadt oder anderswo: überall wo durch Menschen gestaltete Räume mögliche Erinnerungspunkte liefern, behält der Künstler sie im Gedächtnis oder fotografiert sie. Er sucht nach Elementen, die jeder schon einmal gesehen hat und später in seinen Bildern als Teil seiner Erinnerung wiedererkennen kann. Es sind Elemente mit persönlichem und öffentlichem Erinnerungswert. Später in seinem Labor montiert er diese Elemente zu einem Bild. Das klingt so einfach, braucht aber oft die Zeit eines ganzen Jahres. Insbesondere dann, wenn in den Bildern Menschen in Bewegung dargestellt werden sollen. Diese Szenen werden mit Schauspielern nachgestellt und so lange fotografiert und in die Darstellung eingearbeitet, bis sie dem Künstler geeignet erscheinen.

Walls Arbeitsweise mag der eines Fotoreporters ähnlich sein, er selbst sieht sich als malender Fotograf. Der Aufbau seiner Bilder orientiert sich z.B. an Malern des Impressionismus. hier ist insbesondere Eduard Manet zu nennen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt in Walls Entwicklung war die Auseinandersetzung mit Künstlern, deren Kunst nicht wie Kunst aussah, beispielsweise Marcel Duchamp oder Ed Ruscha. Nach Walls Formulierung war es so: „...das war damals eines der Dinge, nach denen man ständig auf der Suche war, um der recht überheblichen Art, wie „Kunst“ aussah, zu entkommen.....Dabei muss man bedenken, dass genau zu diesem Zeitpunkt

---

<sup>37</sup> T.J. Clark, Claude Gintz u. a.: Repräsentation, Misstrauen und kritische Transparenz. Eine Diskussion mit Jeff Wall in: Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit, Essays , Interviews , Fundus 142, Fundus Bücher herausgegeben von G. Fietzeck und M. Glasmeier, Verlag der Kunst 1997 S. 190.

die Schriften der Frankfurter Schule und viele damit zusammenhängende Dinge zum ersten Mal ins Englische übertragen wurden. Benjamin wurde ungefähr 1970 zum ersten Mal übersetzt. Marcuse wurde natürlich in weiten Kreisen gelesen; er war einer der Vermittler, die eine Verbindung zu all den kritischen Ideen und Theorien herstellten, die damals erschienen und für das englischsprachige Publikum relevant wurden.....Die Leute waren von dem Neuen fasziniert, sie waren von den Medien fasziniert und von all den Dingen, die in einem das Gefühl hervorriefen, dass es in diesen Kunstformen einen utopischen Gehalt gab, und die Hoffnung, dass sie wirklich über die „bürgerliche Kunst“ hinausgehen würden.....<sup>38</sup> Der Wunsch nach Veränderung der verkrusteten bürgerlichen Strukturen wurde natürlich auch in Kreisen der Kunst diskutiert. In den genannten Schriften hoffte man Ideen für diese Erneuerung zu finden. Bei Wall fand die Lektüre dieser Schriften ihren Ausdruck in einer Kunst, die nicht elitär sein wollte, die das Normale in den Blick künstlerischer Arbeit nehmen wollte.

Diese Zusammenhänge sind wichtig für das Verständnis von Walls Kunst, denn er „erzählt“ viel Normales in seinen Bildern.

Ein Beispiel für das Zeigen des Normalen ist das Bild „ **Housekeeping**“, s /w **Fotografie, 203 x 260 cm**. Zu sehen ist ein Hotelzimmer mit einem Doppelbett und amerikanischem Interieur in einem perfekt aufgeräumten Zustand. Die Putzfrau verlässt das Zimmer gerade und damit verliert es jede Spur des Persönlichen, das ein Gast hinterlassen haben könnte. Es nimmt den Charakter einer beliebigen, freien Unterkunft an, den fast jeder schon einmal gesehen haben könnte und den er vorzufinden wünscht, wenn er das Zimmer mieten wollte.

Vielleicht kommt dem Betrachter beim Anschauen der Bilder sogar der Gedanke, dass manche seiner Arbeiten zu normal seien, um sie in einem großen, beleuchteten Rahmen in einem Museum aus zu stellen. Aber genau das ist es, was er will: das Normale, das Alltägliche sichtbar machen, es in einen doppelt beleuchteten Rahmen zu bringen, um dem Normalen den Rang des Besonderen zu geben. Wall vergrößert seine Fotografien so, dass die dargestellten Personen lebensgroß sind und ein Betrachter sofort mit ihnen in Kontakt treten kann. Als Betrachter nimmt man sich als Teil des Dargestellten wahr und kann sich erinnern und reflektieren: so eine Situation habe ich auch schon gesehen, wie habe ich gehandelt oder wie würde ich in

---

<sup>38</sup> Ebd.: S. 192.

einer solchen Situation jetzt handeln. Schließlich: wie kommt es zu meinen Aktionen und Reaktionen?

## 6 2.2 Die ausgewählten Bilder

Ich habe schon Walls besonderes Verhältnis zur Geschichte erwähnt und möchte in diesem Zusammenhang eines seiner Werke vorstellen, an denen dies besonders deutlich wird, es ist das Bild **„Restoration“ von 1993 transparency in lightbox 119x400 cm.** (Vgl. Tafel II) Es zeigt das Innere des Bourbaki-Panoramas in Luzern, das 1881 gemalt wurde. In der Mitte des Bildes ist eine Plattform zu sehen, die verschiedene Gerüstteile trägt. Darauf sind mehrere Personen zu sehen, die an der Rekonstruktion des Bildes arbeiten. Wall hat dieses Gerüst eigens für seine Aufnahme bauen lassen, es passt sich mit seiner Form der des Bildes an. Das Bild zeigt eine Szene aus dem deutsch-französischen Krieg 1871, in dem die französische Armee besiegt wurde und in einem kleinen Ort der Schweiz Schutz vor den deutschen Truppen suchte. Rechts unten im Bild sind diese Truppen zu sehen, wie sie in das schweizerische Dorf eindringen.

Einige Stellen des Bildes sind mit weißen Zetteln markiert und zeigen seine restaurationsbedürftigen Punkte. Die Personen im Vordergrund nehmen durch ihre Größe Kontakt mit dem Betrachter auf; eine scheint aus dem Bild herauszuschauen.

An mehreren Stellen werden Fotografie und gemaltes Bild miteinander verbunden: z.B. stützen zwei Holzpfähle des Gerüstbaues sich an einem Holzzaun auf das Bild, oder eine Frau klebt gerade weiße Zettel auf das Panoramabild und steht dabei auf dem Gerüst – Bild und Gerüst gehen ineinander über, so werden Vergangenheit und Gegenwart miteinander verbunden. Dieses scheint mir eine intellektuelle Spielerei des Künstlers zu sein: er verknüpft unterschiedliche Zeiten miteinander, in der Darstellung fließen sie fast unmerklich ineinander.

Die überholte Darstellungsform des Rundpanoramas wird fotografiert und mit modernster Digitaltechnik bearbeitet und in einem beleuchteten Großdisplay präsentiert - es erinnert ein wenig an einen Film aus einem dreidimensionalen Kino unserer Tage. In Walls Verständnis bedeutet das, er zeigt ein drei-

dimensionales Bild als Teil einer längeren Geschichte. Anfang und Ende wird jeder so ergänzen, wie er sie erlebt hat.

### 6.2.3 Gestik und Mimik

Ein weiterer großer Themenkomplex in Walls Arbeiten ist Gestik und Mimik von Menschen im Alltagsgeschehen. Dafür steht hier die Arbeit „**Man with a Rifle**“ **transparency in lightbox 2000**. (Vgl. Tafel III) Wall versucht hier einen Schnapsschuss nachzubilden, er versucht, alltägliche, menschliche Verhaltensweisen abzubilden. Schnapsschuss bedeutet hier nicht, dass er einen solchen gemacht hätte, sondern, dass er einen solchen darstellt.

Wie meistens in der Darstellung von Menschen arbeitet er mit ihm persönlich unbekanntem Schauspielern und fotografiert diese Szene häufig. Der Schütze zielt mit angewinkelten Beinen und körperlicher Anspannung auf die Straßenseite gegenüber. Passanten zeigen keinerlei Beteiligung an der Szene, völlig unbeeindruckt gehen sie ihres Weges. Es ist eine ärmliche Großstadtgegend, die grünen Bäume vermitteln einen schönen Frühlingstag. Man könnte auch meinen, hier spiele jemand schießen, so, wie er es in der Kindheit mit einer Jungengruppe vielleicht getan hat.

Es könnte aber auch eine soziale Problematik zeigen: jemand verhält sich, als wolle er schießen. Der Schatten des Mannes zeigt ganz klar ein Gewehr. Niemand scheint Anstoß daran zu nehmen, obwohl es bei dieser Variante um das Erreichen von Aufmerksamkeit für den Schützen ginge. So gesehen würde es sich um das Aufzeigen eines tragischen sozialen Mangels handeln: niemand sieht, dass sich ein Mensch in einer für ihn schwierigen Situation befindet. Die Passanten verhalten sich typisch für Menschen, denen eine Sensibilität für ihre Mitmenschen und Umgebung verloren gegangen ist.

Er beschreibt mit diesem Bild das Ergebnis seiner Untersuchungen über alltägliche körperliche Ausdrucksformen. Die Bewegungen des modernen Alltags sind in den Passanten dargestellt, während die individuelle Befindlichkeit in der vermeintlich schießenden Person hervorbricht, dort fast unkontrolliert ihren Lauf nimmt. Hier versucht Wall, Grenzsituationen darzustellen, in denen ein Mensch er selbst ist und gleichzeitig ein anderer sein könnte.

Wie bei fast allen seinen Bildern lässt er mehrere Deutungen zu und ermöglicht Menschen mit unterschiedlichsten Lebenserfahrungen ihre Interpretationen.

Ein weiteres Bild zum Thema Mimik und Gestik ist **„Insomnia“ 1994 transparency in lightbox, 172 x 214 cm.** (Vgl. Tafel IV) Im Zentrum des Bildes liegt ein Mann in einer Küche unterm Tisch. Er hat den Kopf auf dem Arm gestützt, und liegt im doppelten Sinn des Begriffes „am Boden“. Der Fußboden könnte mit Nadelfilzplatten bedeckt sein, er macht einen schmutzigen Eindruck. Am Tisch stehen zwei Stühle: auf einem hängt ein Handtuch, der andere ist mit der Sitzfläche vom Tisch abgewandt. Neben der Spüle ist Geschirr in einem Abtropfkorb. Über der Spüle befindet sich das einzige sichtbare Fenster des Raumes, in dessen Glas sich die Neonbeleuchtung von der Küchendecke spiegelt; der Raum hat kein Tageslicht, weil sich hinter der Fensteröffnung ein dunkler Schacht befindet.

Zwei Schranktüren sind leicht geöffnet. Auf dem Kühlschrank liegt eine zusammengeknüllte Papiertüte, vermutlich ohne Inhalt, der Salzstreuer auf dem Tisch ist halb gefüllt, sogar der Aschenbecher ist leer. Der Raum vermittelt einen Eindruck von Trostlosigkeit oder Verlassensein.

Die Küche ist sauber, macht dennoch einen unangenehmen Eindruck. Ihre hellgrüne Möblierung und der Kühlschrank versetzen die Szene dreißig Jahre zurück irgendwo in den nordamerikanischen Kontinent. Auch hier gibt es keine eindeutige Aussage, außer dass soziale Probleme eine Rolle spielen.

Ein Bild, mit dem Walls Arbeiten bekannt wurden, ist **„The Storyteller 1986“**. (Vgl. Tafel V) Es zeigt den unteren Teil einer Autobahnbrücke und einen Abhang, der in einem Gebüsch endet. Unter der Brücke sitzt ein einzelner Mensch, am Gebüsch ein Paar und links im Vordergrund unterhalten sich drei Menschen, deren Geschlecht nicht eindeutig zu bestimmen ist. Vermutlich sind es Indianer. Sie sitzen um ein fast erloschenes Feuer herum, einer scheint den beiden anderen etwas zu erzählen. Geschichten wurden früher an langen Winterabenden am Ofen oder draußen am Feuer erzählt. Meist sind schöne Erinnerungen damit verbunden, besonders, weil die erinnerten Bilder im Laufe der Zeit eine Verklärung erfahren haben. Die kulturelle Revolution, und hier besonders die technologische Entwicklung bei der Bearbeitung von Informationen, haben die Kultur des Erzählens von Geschichten verdrängt oder zumindest an den Rand unseres Alltags gedrängt.



So haben die Figuren in „The Storyteller“ allegorische Aussagen: sie sind vom Hauptstrom des Lebens, der oben auf der Strasse entlanggeht, abgekommen. Dies gilt auch im sozialen Sinne: sie halten an der alten Tradition fest, und beim Betrachter kommen Zweifel, ob es ihnen wirklich gut geht. Vielleicht sind sie an diesen Ort gelangt, weil sie nicht Teil der großen Gemeinschaft sind, sondern sich am Rande der Gesellschaft befinden. Wall platziert die Dreiergruppe am Rand des Bildes, während das moderne Leben oben auf der Autobahn an ihr vorbeirollt.

In Umbruchzeiten zeigt sich der Umgang einer Gesellschaft mit ihren Randgruppen wieder deutlich, in Kanada sind das die Indianer, in Europa z.B. die Sinti und Roma, Menschen ohne Wohnsitz als Benachteiligte.

### **6. 3 Die besondere Rolle des Lichtes**

Wall stellt seine Themen häufig in tristem Ambiente, gestochen scharf und sehr ästhetisch dar. Die Protagonisten sind lebensgroß dargestellt und meistens von exzellenter Feinkörnigkeit, ebenso deren Umgebung. Das ist ein aufwändiges Verfahren: Personen, Hintergrund und Details werden getrennt voneinander aufgenommen und dann ineinander montiert. In jedem Arbeitsschritt werden die Objekte stark ausgeleuchtet, zudem wird Tageslicht genutzt, wenn es möglich ist. Eine Fotografie und ihr Betrachter befinden sich normalerweise in dem selben Licht. Das Bild erscheint flach, weil ihm die räumliche Tiefe fehlt. Walls Bilder sind technisch doppelt ausgeleuchtet: einmal während der Aufnahmen durch den Einsatz künstlicher Lichtquellen und dann in der Präsentation, indem hinterm Bild mehrere Neonröhren montiert sind. So erscheint das Bild mit räumlicher Tiefe, die dargestellten Personen sind lebensgroß. Das von hinten beleuchtete Dia Walls konstituiert „eine zweite, hinter der Darstellung verborgene Wirklichkeit, die sich als eine materiell nicht fassbare, atmosphärische Zone manifestiert. Damit trennen die Bilder Walls die Bereiche Bildwirklichkeit und Betrachterwirklichkeit in zwei nebeneinander liegende räumliche Welten, berühren sich gegenseitig aber gleichzeitig an der Grenze der Diapositive wie die faktische Wirklichkeit und das Spiegelbild im Spiegel.“<sup>39</sup> Schließlich sind die Bilder auch noch durch das Licht des Raumes, in dem sie hängen, beleuchtet. Abgebildete Menschen sind lebensecht, es entsteht der Eindruck, man könne

---

<sup>39</sup> Rolf Lauter, a.a. O. S.21.

direkt mit ihnen Kontakt aufnehmen. Die Realität des Betrachters begegnet der Konstruktion des Künstlers. Für Wall ist das Licht der wichtigste Träger der Realität.

Ein deutliches Beispiel für das Fehlen mehrerer Lichtquellen ist die Arbeit **„Cyclist“ von 1996, black and white photograph 213 x 295 cm** (Vgl. Tafel VI). Der Radfahrer wurde als ganze Figur aufgenommen, nur der umherliegende Müll wurde montiert. Während der Aufnahme wurde die Szene ausgeleuchtet, was am doppelten Schattenwurf der Räder und an der Lichtreflektion der Chromfelgen zu sehen ist. Die Präsentation der Arbeit erfolgt allerdings ohne eine Beleuchtung mit Neonröhren. Mit anderen Worten: hier erfolgte nur eine „einfache“ Beleuchtung mit Scheinwerfern und Tageslicht während der Aufnahme, alle weiteren Lichtquellen hat der Künstler zurückgenommen. Das Bild ist damit deutlich zurückhaltender gegenüber seinem Betrachter. Die Figur auf dem Fahrrad zieht sich in sich selbst zurück, es scheint, als wolle sie an dieser Stelle die Nacht verbringen. Aber anstatt anzuklagen oder Mitleid für die in dieser Arbeit ruhenden sozialen Problematik zu fordern, lädt das Bild ein, sich mit den unterschiedlichen Intensitäten der dargestellten Dunkelheit zu befassen. Schließlich tritt beim Betrachter Ruhe ein; wie die Figur auf dem Fahrrad tritt in der Harmonie der dunklen Töne Ruhe ein.

Bei Jeff Wall ist der wichtigste Faktor das Licht – auch wenn er es – wie in diesem Beispiel - sparsam verwendet.

Diese besondere Rolle beleuchteter Bilder in großformatigen Rahmen ist ihm auf einer Reise durch Europa aufgefallen. Er reiste mit einem Bus durch Spanien. Am Rand einer der Autobahnen fiel ihm eines der großen, beweglichen Bilder auf, die von hinten beleuchtet in für Reklamezwecke gefertigten Kästen an der Straße standen. Diese Art der Werbung war für ihn sofort eingängig, ihre Aussage war schnell zu erfassen, auf Augenhöhe mit den vorbeifahrenden Touristen genau auf diese abgestimmt. Auf dieser Reise wurde ihm klar, dass diese Art der Darstellung von Großbildern genau seine werden würde. Diese Bilder leiten unbewusst unseren Weg beim Einkaufen, sie entscheiden, wie wir uns und andere Menschen sehen und uns ins rechte Licht setzen. Die Rede ist von der Werbung. Werbung ist auf schnelle Erfassung der zu vermittelnden Information ausgerichtet, z. B. die Werbung für Fernsehserien oder Handys. Diese Informationen können das unbe-

stimmte Gefühl eines Mangels aufkommen lassen, wenn man dieses Produkt nicht kennt. Die kurze Werbung kann im Vorbeifahren gespeichert werden, das Kennenlernen des Produktes kann jederzeit nachgeholt werden und damit verschwindet das Gefühl des Mangels; diese Werbung hat ihr Ziel erreicht.

Das Verhältnis zum Licht, also der Umgang mit seiner Technik ist für je den Fotografen eine zentrale Frage.

Licht kann man ein- und ausschalten, mit Licht kann man sichtbar machen und unsichtbar machen. Licht verändert die Stimmung: die Frühlingssonne öffnet unsere Türen, Fenster und unsere Herzen, sie erweckt die Natur zum Leben. Fehlendes Licht ist ein Mangel und erzeugt Mängel: Mangelkrankheiten bei zu wenig Licht, Depressionen bei zu lang anhaltender Dunkelheit. Licht ist die wichtigste Energiequelle

Die hier vorgestellten Bilder repräsentieren das Werk Walls besonders gut, denn sie zeigen sein gesellschaftliches Engagement, seine Art, die Besucher in modernen Museen mit dem normalen, aktuellen Geschehen zu konfrontieren. Dabei ist „The Storyteller“ das bekannteste unter seinen sozialkritischen Bildern; „Insomnia“ und „Man with a Rifle“ zeigen ebenfalls soziale Themen. Sie zeigen auch das besondere Anliegen des Künstlers, sich selbst und die Betrachter seiner Bilder, das eigene Leben in seinen zeitgeschichtlichen Zusammenhängen zu reflektieren. Das bietet er in diesen Bildern besonders gut an.

Darüber hinaus ist diese Auswahl gut geeignet, um aus konstruktivistischer Sicht betrachtet zu werden. Wall konstruiert seine Bilder mit Hilfe von Fotografien und aus den Bildern seiner Erinnerung am Computer. Er konstruiert seine Arbeiten aus der Erinnerung aus seiner Realität und präsentiert sie als Angebot zur Reflexion an seine Betrachter. Nüchterer betrachtet handelt es sich bei diesem Angebot um gefärbtes Zelluloid.

## **6.2 Zum Bild Insomnia**

Alle Befragten äußern zu diesem Bild, dass sie einen Menschen sehen, der in Folge von Drogenenuss unter den Tisch gefallen ist. Die Jüngsten an der Umfrage beteiligten Kinder sind 5-7 Jahre alt. Sie alle glauben, der Mann sei betrunken. (siehe Interview Kinder, 5-7 Jahre alt, Gruppe 3, z.B. **Theo**, **Edanur** und **Ella**). Daraus folgt ihre klare Handlungsvorstellung: sie wür-

den die Feuerwehr rufen, damit der Mann ins Krankenhaus kommt. Eine andere Möglichkeit wird nicht geäußert.

Die Studenten sind distanziert und kritisch. **Ute** findet es beklemmend, abstoßend. Der Mann tue ihr leid, vielleicht wohne er in der Bronx. **Aureliano** versteht die ganze Situation nicht. (**Aureliano** und **Ute**, vergl.: Interview Studierende Gr.1). **Karin** sagt: Es könnte Verwirrtheit sein, oder eine Droge ist im Spiel. Als frühere Hauspflegerin weiß sie, was zu tun ist: „Erst mal die Sache klären, ihn ansprechen, um zu klären, was mit ihm los ist. Sehen ob er Hilfe braucht (Arzt, Polizei), dann Hilfe holen. Ich darf ihn nicht so liegen lassen, sonst mache ich mich strafbar wegen unterlassener Hilfeleistung.“ (Interview Menschen mit Lebenserfahrung, Gruppe 1)

Für **Wolfgang** zeigen sich Tod und Sarg. Die geöffnete Speisekammertür und die Schranktür in der Blickachse öffnen einen sonst geschlossenen Raum. Das ist ein Widerspruch zur Sargassoziation, oder ein Symbol für den noch nicht geschlossenen Sargdeckel, denn die Beerdigung wird noch erfolgen (Vergl.: Interview Leute mit Lebenserfahrung, Gruppe 2). Die Tischplatte kann als Sargdeckel gesehen werden; die grüne Farbe der Schrankwände deutete dann auf Moos hin. Wolfgang ruft folglich gleich ein Bestattungsinstitut an, ein Arzt wird dabei sein, um den Tod des Mannes festzustellen.

**Charlotte** kann sich das Bild so erklären: „Der Mann ist gerade von der Arbeit nach Hause gekommen, hat sich auf den Boden geschmissen, so müde war er von der Arbeit.“ **Adrian** hingegen glaubt, dass der Mann traurig ist und zuviel Bier getrunken hat. Er habe so einen Mann schon mal an der Bushaltestelle gesehen, der war auch so kaputt. Und **Mert** vermutet: „Er hat Angst vor einer Maus, weil er sich fürchtet im Gesicht.“ (Vergl.: Interview Kinder, 6-7 Jahre, Gruppe 3). Alles drei sind Erklärungen für die Verbindungen, die mit dem eigenen Erleben verknüpft werden. Kinder äußern Angst und Unbehagen so, wie sie es sich vorstellen können in ihrem bis dahin kurzen Leben. Die Assoziation mit der Maus unterm Kühlschrank gehört eindeutig in das Erleben eines Kindes, während Wolfgang in diesem Fall Angst mit Tod verbindet. Er konstruiert die Tischplatte als Sargdeckel, die moosgrüne Farbe passt zum modernden Ambiente im Inneren des Sarges.

## 7. Fotografie als Frage

### 7.1 Ein kleiner historischer Rückblick

Im letzten Viertel des vergangenen 20. Jahrhunderts zeigten viele Museen und Privatsammlungen ihre fotografischen Schätze. Zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts arbeitete Daguerre mit jodierten, belichteten Silberglasplatten, auf denen bei richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild erschien. Das Glas wollte hin und hergewendet werden, damit die Lichtenergie wirksam werden konnte. Als diese Technik ein wenig gängiger geworden war, diente sie Malern als Vorlage für ihre Arbeit, sozusagen als technisches Hilfsmittel. Diese zarten Aufnahmen waren kleine Schmuckstücke, sondern Unikate für ihre Besitzer. Schließlich breitete sich die Erkenntnis aus, dass das auf diesen Platten Dargestellte eine andere Realität erzeugte, als es die Maler entstehen lassen konnten. Dieser neuen Technik haftete etwas Unheimliches an, sie faszinierte ihre Auftraggeber.

In Zusammenarbeit mit Niepce gelang es Daguerre, die Entwicklung der Technik zu einem gebrauchsfähigen Stand zu bringen. Von dieser Zeit an bis in die Gegenwart, wo Fotografien in der Öffentlichkeit als Kunst ausgestellt werden, sind 167 Jahre vergangen. Die Daguerrotypisten machten vor allem Portraits und lösten damit die Portraitmaler ab. Für die ersten Portraitierten war es aufregend, sich ihre eigenen abgebildeten Gesichter anzuschauen, denn es entstand der Eindruck, dass diese Gesichter zurückschauten. Und so ergab sich schnell die Frage an den Betrachter: bin ich es selbst, der mich da anschaut oder ist es ein anderer? So mancher Kunde empörte sich über die Ablichtung seiner Person, weil er sich eben anders sah oder anders sehen wollte, und dann folgte die Retusche. So wurden z.B. pickelige Unebenheiten im Gesicht überpinselt, eine dicke Unterlippe wurde dem Maß einer durchschnittlichen Unterlippe angeglichen. Die Fähigkeit der Daguerrotypisten lag darin, die dargestellte Person als Persönlichkeit zu erkennen und dieser eine Ausstrahlung zu verleihen. Gelegentlich mag es auch darum gegangen sein, das aktuelle Abbild der dargestellten Person ihren Vorstellungen sich selbst möglichst nahe zu bringen. Insofern wurde hier schon die Frage an den Abgebildeten gestellt: drückt die fotografische Abbildung das über ihn aus, was er ausgedrückt haben möchte? Anders ausgedrückt: stellt das Abbild einer Person diese so dar, wie sie sich sehen möchte?

Diese frühen Portraits stellten an die Portraitierten schon zu diesem Zeitpunkt die Frage nach deren Realität: nach ihrer Ausstrahlung, ihrer äußeren Gestaltung, ihrem Bild von sich selbst, also die Frage nach den eigenen Vorstellungen von ihrem Selbst und ihrer Person. Sich ablichten zu lassen, war ein hohes Risiko.

Die Technik entwickelte sich schnell weiter, und es füllten sich Fotoalben mit Familienbildern, oft waren es junge Menschen als Matrosen oder als Studenten aufgenommen, neben einem Sofa stehend, den Ellenbogen auf das Spielbein gestützt, das wiederum locker auf einem Schemel ruhte. Oder es waren Paare bei der Hochzeit oder junge Frauen in ihren besten Jahren. Immer waren die Szenen gestellt. Die Alben wurden im obersten Fach des Bücherschranks gesammelt und zu familiären Anlässen gezeigt. Diese Aufnahmen waren von einer Aura umgeben, die ihnen der Fotograf durch technische Effekte verlieh und dem Betrachter anbot, das, was er zu sehen wünschte, auch zu sehen. Bis hierhin hatten diese Aufnahmen ihre Einmaligkeit erhalten, die sie später durch die massenhafte technische Reproduzierbarkeit verloren.

## 7.2 Fotografie im Alltag

Die moderne Fotografie kann alles, was bis in das 19. Jahrhundert die Malerei geleistet hat und noch mehr.

Die Industrie nahm schnell das Interesse der Menschen am Fotografieren auf und entwickelte diese Technik weiter. „Drücken Sie auf den Knopf, wir besorgen das Übrige.“<sup>40</sup> Hier wird das Interesse der Industrie präzise beschrieben: nämlich ein umfangreiches Angebot zur Herstellung und Verwertung von Fotografie, angefangen bei den Fotoapparaten, der automatischen Filmentwicklung sowie Vergrößerung der Bilder bis hin zu ihrer Verwahrung in passenden Fotoalben. Der Industrie ist wichtig, *dass* jeder Mensch viel fotografiert, nicht etwa *wie* er es tut. Das Reflektieren darüber, was und warum fotografiert wird, entfällt. Nun muss der Fotograf selber entscheiden, welchen Aspekt seines Lebens er festhalten möchte, muss ihn im Sucher fixieren und dann weiter entscheiden, wie er damit umgehen will. Später kann

---

<sup>40</sup> Volksfoto, Zeitung für Fotografie Nr. 1 – 6, Hrsg. Dieter Hacker, Andreas Seltzer bei Zweitausendeins, 3. Auflage 1981, S.12.

er das Foto vorzeigen beziehungsweise veröffentlichen, und damit sein Tun reflektieren.

Die moderne Fotografie kann mehr leisten als das Festhalten der Urlaubsszenen. Die Fotografie kann Zustände und Zusammenhänge aufzeigen, sie kann den Fotografen und den, der die Fotos sieht, zu Veränderungen seines Handelns veranlassen. Fotos können Instrumente zur Erfassung von Wirklichkeit sein, wenn sie nicht nur das Gefühl ansprechen. Ein an der Erfassung der Wirklichkeit interessierter Fotograf kann die Technik nutzen, um Wirklichkeit darzustellen, die er gesehen hat.

Fotos zeigen unser Alltagsleben in beliebig großer Menge, sie waren die Vorstufe der bewegten Bilder des Films. Von der Erfindung Daguerres im Jahre 1837 und den ersten Portraits entwickelte sich die Optik kontinuierlich und ermöglichte das Fotografieren als Konsum- und Kunstform unserer Tage.

Unsere gegenwärtige visuelle Erfahrung ist eine Bilderfahrung und hat unterschiedlichste Quellen: wir sehen Bilder im Fernsehen, in der Zeitung und am Computer, im Kino und an den großen Werbeplakaten der Straßenränder sowie auf Blow – ups an den Hochhäusern. Viele dieser Bilder - insbesondere die Werbebilder - sind auf schnelle Erfassung ausgerichtet. Die Fotos unseres Alltags dagegen sollen besondere Situationen unseres Lebens festhalten; es sind Urlaubsfotos, Sylvesterfotos, Fotos vom ersten Schultag, vom Kindergeburtstag oder vom Schulabschluss der Kinder, von Stationen unseres Lebens, sie markieren die Höhepunkte. Wer den Einstieg in bewusstes Fotografieren bekommen hat, beginnt rational zu fotografieren, dazu gehört neben den genannten Höhepunkten des Lebens auch das bewusste Fotografieren des Alltags.

Zu Beginn der Geschichte der Fotografie wurde die Abbildung einer Person gezeigt, über diese Abbildung wurde gesprochen. Gegenwärtig hat ein Film vierundzwanzig bis sechsunddreißig Aufnahmen. Hier geht es um die Person und ihre Umgebung. Zum Zeigen und darüber sprechen kann das ermüdend sein: letztes Jahr in den Bergen, die Reise in die Karibik oder an den Gletscher. Zum Zeigen des Persönlichen gesellte sich die Sensation des Reiseziels und wandelte sich zur Zumutung. Die Funktion dieser Mengen gesammelter Fotos hat sich verändert: bei denen, die sie sammeln, helfen sie, das Fotografierte fest zu halten und bei der Industrie sichern sie Arbeitsplätze.

Wozu diese vielen Fotos? Diese Frage an die Fotografen bleibt. Eine der Antworten ist vermutlich die Tatsache, dass diese Technik die beste ist, um Erinnerungen festzuhalten, weil sie den geringsten Unterschied zwischen Abbildung und erlebter Realität ermöglicht. Anders ausgedrückt: die Fotografie ist der Realität, in der sie aufgenommen wurde, am nächsten.

Aber das Fotografieren bietet weit mehr: nicht die Masse macht es, sondern das Herausfinden der Aufnahme, die der aufgenommenen Situation am nächsten kommt im Aufzeigen der Realität. Das Fotografieren seines Alltagslebens bietet dem Fotografen an, auf der Suche nach **seiner** Realität behilflich zu sein, und zwar in dem Ausmaß, in dem es für ihn nötig ist.

### **7.3 Fotografie als Kunst**

Zu Beginn dieser Ausführungen ist von der gegenwärtigen Rolle der Fotografie die Rede, die in ausgestellten Fotosammlungen der Öffentlichkeit vorgestellt werden. Es handelt sich dabei um die Darstellung einer gigantischen Vielfalt der Welt. Dem sehenden Betrachter eröffnet sich ein neuer Blick auf eine Realität, nämlich die des Künstlers. Egal, was gezeigt wird, ob Fabriktürme, Menschen, Landschaften, Naturaufnahmen, Abstraktes oder Teilaspekte, im Zentrum des Interesses steht der Mensch, auch wenn auf der Abbildung kein Mensch zu sehen ist. Wer hat die Aufnahme gemacht und was sagt sie uns über das Leben? Gelegentlich schwingt die Frage mit: "Was will uns der Künstler damit sagen?" durch die Räume einer Ausstellung. Die Menschen selber sind die Urheber dieser verwirrenden Erscheinungen, und die Fotografen bilden sie ab. Die Fotografie scheint gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts eine wichtige Rolle beim Erklären der Welt, in der wir leben, übernommen zu haben. Die Fotografien geben uns ein Bild von Teilen der Realität, die wir selbst geschaffen haben. Sie transportieren diese aus ihrer natürlichen Umgebung in einen anderen Zusammenhang und stellen sie uns dann in einem veränderten Kontext wieder zur Verfügung: in einer Ausstellung, in einem Museum. Der betrachtende Mensch sieht das Abbild, und in dieser Situation entstehen Fragen wie: Was ist das? Hat es etwas mit mir zu tun? In diesem neuen Verhältnis zwischen



Betrachter und Abbild kann ein Mensch ein neues Verständnis zu sich und seiner Umwelt entwickeln, sie zu verstehen.

Es ist ein Angebot, in der Zeit des schnellen Wandels den Blick ruhen zu lassen auf einem Bild, um sich zu erinnern und um das, was war, zu verstehen, wie es war. Ein solcher Austausch zwischen Fotografie und Mensch kann der Beginn eines Erkenntnisprozesses sein. Fotografie als die aktuelle Kunstform, die besonders gut in der Lage ist, Fragestellungen zu entwickeln, die zum Verständnis beitragen, ist eine zum Dialog geeignete Kunstform.

Ein Hobbyfotograf drückt auf den Auslöser seines Fotoapparates, um einen Augenblick des Lebens festzuhalten, ihn vor dem Vergessen zu bewahren. Er muss nur den Auslöser betätigen, sogar die richtige Beleuchtung wird von der Kamera berechnet. Alles weitere erledigt die Fotoindustrie. Der Bildabzug wird abgeholt und angeschaut – mehr nicht. Die Intensität des Anschauens kann sehr unterschiedlich sein.

Der Fotograf als Künstler dagegen reflektiert seine Arbeit deutlich mehr und mit einem anderen Ziel. Er hat einen potentiellen Betrachter im Blick, an dem er seine Arbeit ausrichtet. Er überlegt, wie er sein Objekt fotografiert und dann – und das ist der springende Punkt – wie er es weiter bearbeitet, um sein Ziel zu erreichen. Es geht bei der Fotografie als Kunst nicht nur um das Festhalten eines Augenblicks von besonderer Bedeutung, sondern um die Bearbeitung des festgehaltenen Augenblickes, seine Bearbeitung und seine Präsentation in einem neuen Zusammenhang.

Die Fotografie als Kunstwerk will den Betrachter als Menschen erreichen, sie fordert von ihm den sogenannten zweiten Blick. Sie wendet sich an den Menschen, der im Alltagsleben einen Augenblick innehält, der das Angebot des Künstlers, einen Augenblick innezuhalten, annimmt. Anders ausgedrückt: beim längeren Hinsehen ergeben sich Fragen an die Person des Betrachters, denn die Bilder zeigen im Persönlichen auch das Allgemeine, das ins Unterbewusste transportiert wurde. So kann beim Betrachter das Gefühl entstehen, so etwas schon einmal gesehen zu haben, er wird versuchen herauszufinden, was es ist. Die Fotografie als Kunstwerk initiiert bei dem Betrachter, der sich auf das Betrachten einlässt, einen kreativen Akt der Auseinandersetzung mit sich selbst. Falls dieser Kontakt zwischen Bild und Betrachter gelingt, berührt das Bild das Unbewusste, es zeigt als Bild, was der Mensch irgendwann verdrängt hat. Vielleicht ist es dem menschlichen Auge

auch entgangen, aber es ist im Unterbewusstsein gespeichert. Wall hält mit der Kamera fest, was dem menschlichen Auge entgangen ist und konfrontiert den Betrachter damit.

Hier werden noch einmal die großen Möglichkeiten der Fotografie als Kunst deutlich: das Festhalten aktueller Augenblicke im menschlichen Leben und ihre Verfremdung. Mit der Trennung des Bildes aus seinem historischen Zusammenhang und wird ein Zeigen in einem neuen Kontext und in neuer Form und in anderer Zeit möglich. So kann es die Gestalt einer Frage oder einer Antwort bei einem Betrachter haben.

„Rückblickend lässt sich vielleicht sagen, dass der langsame Übergang vom malerischen zum fotografischen Bild das eigentliche Kunstereignis des vergangenen Jahrhunderts war, wobei wie bei jedem bedeutenden Wechsel im Endeffekt alles beim alten blieb. Durch den Medienwechsel wurde das `normale`, traditionelle Bild gerettet und in die neue historische Zeit transportiert.“<sup>41</sup>

Auf ihrem Weg in das Bewusstsein des Menschen eroberte sich die Fotografie viele Räume um sich betrachten zu lassen. Eines davon ist das Museum. Es zeigt künstlerisch bearbeitete Fotografien und hilft dem, der es möchte, abgebildete Ereignisse oder Szenen zu verstehen, um sie vor dem Vergessen zu bewahren. Ein Museum ist Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Bevölkerung, sozusagen ein Treffpunkt, ein Marktplatz des Gedankenaustausches für Interessierte.

Die gegenwärtige Aufgabe der Fotografie als Kunstform ist es, das Alltägliche festzuhalten und zur Reflexion anzubieten. Das Museum ist der Ort, der einer Fotografie als Zeitdokument und als Kunstwerk das Überstehen des zeitlichen Wandels versprechen kann. Es ist der Ort zwischen Walls Fotografien und den Menschen.

## **8. Über das Museum**

### **8.1 Museum als Ort, Gewusstes zu vermitteln**

Ein Museum ist ein ganz besonderer Ort. Man kann hineingehen, um etwas anzuschauen, oder man kann dem Museum etwas übereignen, um es vom privaten in den gesellschaftlichen Besitz zu bringen.

---

<sup>41</sup> Boris Groys, Das Versprechen der Fotografie, Die Sammlung der DG Bank, Hrg.: Luminita Sabau, Prestel München London New York, ohne Jahr, S.26.

Ein Museum hat mit ganz persönlichen Dingen zu tun. Es enthält Gegenstände aus persönlichem Besitz, denen gesellschaftlicher Wert zugekommen ist. Es bewahrt Traditionelles, damit Tradition gewahrt wird und Erinnerung bleiben kann. Oder es zeigt Aktuelles, damit aktuelle Ereignisse dort gesehen und verstanden werden können. Ein Museum als Ort scheint eine besondere Beziehung zwischen Tradition und Gegenwart herstellen zu können.

Ein Museum ist ein Haus des Wünschens und Hoffens oder ein Ort, an dem man etwas Wichtiges zu finden glaubt. Ein Museum ist ein Ort des Überganges, sozusagen ein Ort zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit, wo Gesammeltes aus seinem ursprünglichen Zusammenhang genommen wurde und archiviert, konserviert, präsentiert und schließlich wieder zur Schau gestellt wird.

Ein Museum ist also ein öffentlicher Raum und damit eine in höchstem Maße öffentliche Aufgabe.

## **8.2 Über das Sammeln**

Das Sammeln gehört zu den archaischen Eigenschaften des Menschen. Er trägt Gegenstände zusammen, ordnet und konserviert sie auf unterschiedlichste Weise und aus den verschiedensten Gründen; möglicherweise hat ein sammelnder Mensch einen künstlerischen oder historischen Zugang, vielleicht muss er Nahrung sammeln, um seinen Hunger zu stillen. Oder er sammelt Erinnerungen mit Hilfe von Fotos.

Wenn ich das Museum als Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Öffentlichkeit nehme, kann es als Ort des Übersetzens der Ereignisse verstanden werden, vielleicht als Ort für das Verständlichmachen politischer Vorgänge und damit wäre es zugleich der Ort der Bewahrung von Indizien.

Sammeln scheint eine spezifisch menschliche Eigenschaft zu sein. Alle Menschen tragen in irgendeiner Weise Gegenstände zusammen, ordnen und konservieren sie und zeigen sie wieder. Dabei werden unterschiedlichste Gegenstände oder Ideen zusammengetragen; das Sammeln scheint vornehmlich eine Sache des Auges zu sein.

„In seiner Reflexion über Entstehung, Entwicklung und Funktion der Institution Museum weist Pomian<sup>42</sup> darauf hin, dass das Wesen dieses kulturellen Phänomens in der spezifisch menschlichen Neigung zu finden ist, Gegenstände zusammenzutragen; zu konservieren, zu ordnen und auszustellen,

<sup>42</sup>Vgl.: Pomian, K.: Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Wagenbach, Berlin 1988

also aufgrund einer als Sammelleidenschaft bezeichneten Tätigkeit, Sammlungen anzulegen.<sup>43</sup> Er versucht eine „Gesamterfassung des Sammlungsphänomens“<sup>44</sup> und setzt Sammlungen auch „der heterogensten Dinge unter eine Metaphorik des Blicks, macht sie zu einer Sache des Auges und spannt sie ein zwischen die Begriffe

- des Sichtbaren und des Unsichtbaren,
- des Lebendigen und des Toten,
- des Gegenwärtigen und des Vergangenen,
- des Vorhandenen und des Abwesenden,
- und schließlich der Welt der Wahrnehmung und des Universums der Rede.<sup>45</sup>

Unter diesen Gesichtspunkten gelangt Pomian zu einer weitgefassten Definition und versteht unter Sammlung „jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, der ihrem besonderen Schutz dient und an dem die Gegenstände ausgestellt und angesehen werden können.“<sup>46</sup> Die profansten Dinge der Welt bekommen den Status des Besonderen, wenn sie im Museum gezeigt werden. Das Heimliche wird öffentlich und verändert so seinen Charakter – und gerade deshalb erhöht sich die Dringlichkeit, es zu erhalten.

Es sind Gegenstände unseres Alltagslebens wie Worte und Gedanken, Dinge mit und ohne Nützlichkeit, die mehr repräsentieren als sich selbst, „Gegenstände, deren Bedeutung darin besteht, dass sie mit Bedeutung versehen sind.“<sup>47</sup> Oder es sind banale Gegenstände unseres Alltagslebens, die von uns bewusst in ihrer Bedeutung nicht wahrgenommen werden, oder Unsichtbares, das durch die Abwesenheit am Gezeigten zum Ausdruck kommt, wie beispielsweise gesellschaftliche Missstände. Unheimliches oder gar Unausgesprochenes oder Unsagbares sind andere Beispiele. Ein Museum scheint ein Ort zu sein, in dem alles möglich ist, wo Unaussprechliches auszustellen

---

<sup>43</sup> August Ruhs: Die Psychoanalyse geht ins Museum oder Über das Begehren, etwas Wichtiges zu sehen, in: Karl-Joseph Pazzini (Hg.) Unschuldskomödien Museum und Psychoanalyse, Museum zum Quadrat, No. 10, Turia+Kant, Wien 1999, S.77.

<sup>44</sup> Ebd., S. 57

<sup>45</sup> Pomian, a.a.O. S.38ff.

<sup>46</sup> Ebd.: S.16

<sup>47</sup> Pazzini S. a.a. O. S. 61

möglich wird, ein unheimlicher Ort wo über die Gegenstände ungestraft in die Wohnzimmer und Betten der Nachbarn geschaut werden darf, hier zeigt sich Entsetzen, Angst und Begeisterung allein über die gedanklichen Möglichkeiten. Der Abstand zwischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen wird geringer. Während einige Kunstwerke das Draußen aushalten können, braucht das Alltägliche den musealen Schutz, um es vor dem Vergessen zu bewahren. Somit gehören ins Museum sowohl Fotoalben als auch künstlerisch bearbeitete Fotografien.

### **8.3 Fotografie als Kunst im Museum**

Was macht eine Fotografie zu einem Kunstwerk?

Wenn die Fotografie den Blick des Betrachters geradezu fordert, wenn sie gesehen und befragt werden will – und wenn sie zurückfragt. Eine Fotografie fragt den Betrachter in seiner Eigenschaft als Zeitzeugen und das Museum ist der Ort, der einem Bild das Überstehen des zeitlichen Wandels versprechen kann. An dieser Stelle hat das Museum neue Aufgaben, indem es Zeit und Raum gibt für die Projektion der Gedanken auf die gesehenen Bilder gleichsam als Meditation. Das ruhige Bild macht im Gegensatz zu den bewegten Bildern dieses Angebot, sensibel zu werden für das, was man gesehen hat. Ein Kunstwerk kann Sehen als einen kreativen Akt beim Betrachter initiieren.

Noch ehe ein Mensch seine Sprache hat, hat er das Auge, mit dem er das Objekt seiner Begierde betasten und erfassen kann. Und er kann das nicht Dargestellte durch das Dargestellte sehen und konstruieren. Im Museum darf ein Mensch hinschauen wo sonst hinschauen nicht erlaubt wäre, anderen Ortes wären solche Blicke voyeuristisch.

Etwas, das wir anblicken, sucht auch immer etwas Vertrautes, das wir gern mit den Augen finden wollen. Insofern blickt uns in dem Bild, das wir betrachten, immer auch ein Teil unseres Selbst an. Der Künstler arbeitet damit, dass der Betrachter seiner Bilder in diesen auf der Suche ist nach Irgendwas, und der Ort, diese Suche zu betreiben, ist der Museumsraum. Hier ist der Ort der Begegnung, der Ort einer kürzeren oder längeren Befriedigung. Nach Pazzini ist ein Bild zunächst Projektionsfläche, damit der Betrachter sehen kann, was er sucht und weglassen, was er nicht zu sehen wünscht.

Dieser hat die Möglichkeit, einen Dialog mit sich selbst zu beginnen, das Unfassbare, das Lustvolle oder das Bedrohliche bei sich sehen zu dürfen. Oft hat ein Mensch keinen Ort, keine Zeit oder keinen Raum, das Unerlaubte zu betrachten. So gesehen bietet das Museum für den Besucher einen künstlichen Raum für die Begegnung mit sich selbst. In einer Welt der absoluten Information kann alles gesagt werden, sogar das Unsagbare. Das Unsagbare soll sich dem Sagbaren unterwerfen, und je mehr gesagt wird, um so mehr wird deutlich, dass nicht alles gesagt werden kann. Das Museum agiert im Raum des Unsagbaren, des Unheimlichen und Unaussprechlichen.

Beim Betrachten eines Bildes bewegt sich ein Museumsbesucher im Unsagbaren; der Künstler trifft den Betrachter mitten ins Herz und erreicht ihn damit; ist jener betroffen, dann ist das Bild gelungen. Betrachter und Künstler haben über das Bild miteinander Kontakt aufgenommen. Der Künstler Jeff Wall stellt seine Bilder im Museum aus. Er fordert den Betrachter über sein Bild auf, mit sich selbst über die dargestellten Szenen zu reflektieren. Das Museum ist der Ort, wo die Wahrscheinlichkeit relativ zu anderen Orten groß ist, Menschen zu finden, die sich auf einen solchen Prozess einlassen. So wurde im letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts diskutiert, ob auch andere Orte als das Museum zum Zeigen von Kunst geeignet seien und ob die Aufgabe des Museums überholt sei, weil die Fotografie die Darstellung des Alltags übernommen habe. Die gegenwärtige „Museumskonzeption geht nämlich davon aus, dass die musealen Sammlungen deswegen einen besonderen, gesellschaftlich privilegierten Status haben, weil man von ihnen annimmt, dass sie ganz besondere Dinge, sprich Kunstwerke, enthalten. Diese Kunstwerke sind von einer speziellen Aura umgeben, weil sie der herausragenden, einmaligen, genialen Subjektivität des jeweiligen Künstlers entstammen und sich dadurch von den normalen, profanen Dingen des Lebens radikal unterscheiden. Wenn die Museen dazu geschaffen sind, um solche besonderen und wundervollen Dinge in sich aufzunehmen und aufzubewahren, dann scheint es in der Tat plausibel zu sein, dass diese Museen untergehen müssen, sobald sich herausstellen sollte, dass es sich dabei um einen überzogenen rein ideologischen, irreführenden Anspruch handelt. Und gerade von der Fotografie wurde mehrmals behauptet, sie liefere einen entscheidenden Beweis dafür, dass der traditionelle Kunstanspruch illusorisch ist, weil sie besonders anschaulich mache, dass die Bildproduktion kein ge-

heimnisvoller Vorgang ist, der einen genialen Autor nötig hat, um zum Erfolg zu führen.“<sup>48</sup>

Das Museum ist nach diesen Überlegungen ein wichtiger Ort um Dinge zu sammeln und vor dem Vergessen zu bewahren, ein Ort, um Wissenschaft verständlich zu zeigen und eben ein Ort, um eine Begegnung zwischen Gezeigtem und den Menschen zu ermöglichen. Ein Museum ist eine staatliche Aufgabe.

Weder eine Fotografie noch eine Skulptur brauchen ein Museum, um an ihre Betrachter zu gelangen, wohl aber braucht der Betrachter ein Museum. Was Fotografien als Kunstwerke anbetrifft, so schaut der Betrachter sie immer noch im Museum an, weil er etwas ganz Besonderes zu sehen vermutet und das wünscht er im Museum zu sehen.

## **9. „Jeff Wall hat mir die Augen geöffnet“<sup>49</sup>**

Bei der Auswahl der Bilder, die ich für die Interviews aus dem Gesamtwerk Walls ausgesucht habe, handelt es sich um Szenen, die Erinnerungen in mir wachgerufen haben. Die jeweils dargestellten Szenen verschmolzen mit meinen persönlichen Erinnerungen, alles wurde quasi zu einem Geschehen. In den Bildern „Insomnia“, „Storyteller“ und „Man with a Rifle“ berührte Wall meine biografischen Problemzonen.

Der Radikale Konstruktivismus, insbesondere die Theorie zur Gehirnforschung besagt, dass das Ziel menschlicher Aktivität das Überleben ist. Für mich selbst war das Reflektieren meines Tuns eine Arbeit im Sinne der Lebensdienlichkeit, indem ich meinen bisherigen Erkenntnissen neue Möglichkeiten hinzugefügt habe. Über die Bilder Walls habe ich einen Dialog mit mir selbst geführt und im konstruktivistischen Sinne neue Verknüpfungen erstellt. Diesen physiologischen Vorgang aus der Sicht des Radikalen Konstruktivismus zu untersuchen und zu beschreiben, war das Ziel dieser Arbeit.

Wall spricht große menschliche Gefühle an – allerdings nur für den Betrachter, der sich auf diese Art der Fragestellung einlässt. Er transportiert die Fragen in Gestalt seiner Bilder in ein Museum für Moderne Kunst, also in einen Raum für staatlich ausgesuchte, besondere und wichtige Fragestellungen.

---

<sup>48</sup> Sabua a.a.O. S. 27.

<sup>49</sup> J.C Ammann, a.a.O. S.11

Für mich als Besucherin ist der Dialog mit mir selbst am Beispiel eines Einzelbildes unersetzlich geworden. Seine Bilder haben mich selbst noch einmal sehen gelehrt.