

Claus Pias

### Unschuldige Augen

»Das Bild, das wir hervorbringen, ist das Selbstverständnis einer Offenbarung, real und konkret, ein Bild, das von allen, die es nicht durch die nostalgischen Brillengläser der Geschichte anschauen, verstanden werden kann«, schrieb der amerikanische Künstler Barnett Newman 1947. Es war die Forderung einer abstrakten Bildsprache, die voraussetzungslos und ohne kulturellen Hintergrund sein sollte. Dieser emanzipatorische Anspruch mußte zugleich auf der Seite der Wahrnehmung einen Betrachter im glücklichen Zustand okularer Unschuld voraussetzen. Der Beweis, daß Bedeutung vom Sehen und nicht vom Sprechen kommen kann, mußte gewissermaßen über eine optische Neutralität, einen fremden Blick oder eine kindliche Vorurteilslosigkeit angetreten werden. Die »optische Reinheit« der Avantgarde, die ihr maßgeblicher Theoretiker Clement Greenberg Ende der 30er Jahre als Motor der Kunstentwicklung seit Cézanne entzifferte, erzeugt also zugleich naive Subjekte, illiterate oder kulturell bodenlose Betrachter, deren unge- oder unverbildete, jedenfalls aber offene Augen nicht von den Nachteilen der Historie getrübt sind und nur das sehen, was auch zu sehen gibt.

Etwa zur gleichen Zeit (zwischen 1932 und 1939) bestritt der Kunsthistoriker Erwin Panofsky die Möglichkeit eines solchen Befreiungsschlags von kulturellen Bildungszwängen, indem er alle Bildbetrachtung radikal historisierte und dies zugleich zum methodischen Königsweg der Kunstgeschichte ausrief. Alles Sehen setzt eine Vertrautheit mit Darstellungsprinzipien voraus, und wer glaubt, auch nur einen Tisch zu sehen, hat schon eine Datierung vorgenommen, die in mittelalterlicher Umkehrperspektive oder in neuzeitlicher Zentralperspektive, in kubistischer Polyperspektivität oder in der Abstraktion eines Icons immer schon historische Stile und Konventionen erkennt und zugleich herausrechnet. Nicht einmal der »Phänomensinn« entkommt also der Geschichte, und erst recht nicht der »Bedeutungssinn«, der uns beispielsweise sagt, daß das Ziehen des Hutes eine Geste der Höflichkeit ist. Doch auch Panofsky kann auf den naiven Betrachter nicht verzichten. Es ist der »australische Buschmann« oder der »alte Grieche«, an dem die Höflichkeitsformeln vorbeigehen, und es ist der Nichtchristianisierte, dem Leonardos Abendmahl als »Darstellung einer erregten Tischgesellschaft« erscheinen muß, »die sich – dem Beutel nach zu schließen – wegen einer Geldangelegenheit veruneinigt« hat. Anders als bei Greenberg und Newman bildet der unschuldige Betrachter Panofskys jedoch nicht das Ziel von Kunst, sondern das systematisch Ausgeschlossene von Kunstgeschichte. Wer nicht mit den Zeichen der Kultur vertraut ist, kann nichts erkennen und hat folglich auch nichts (oder nur Unsinn) zu sagen. Aber erst vor diesem Unsinnshorizont der Kulturferne kann sich der Sinn der Kunstgeschichte abzeichnen.

Vielleicht könnte man Neuraths (wiederum gleichzeitige) *International Picture Language* als Versuch verstehen, dieses Diskursverbot zu unterlaufen. Womöglich markiert sie einen dritten Weg zwischen dem »reinen Sehen« bei Wölfflin, Greenberg oder Newman und dem dauernden Wiedererkennen der eigenen Kulturgeschichte bei Panofsky. Denn ihr Versuch, die Kultur- und Bildungsdifferenzen zu unterlaufen, ist zugleich eine Anstrengung, dabei nicht an Intellektualität zu verlieren. Neuraths Icons sollen weder Empfindungsqualitäten auslösen wie etwa großflächige, monochrome Malerei, noch sollen sie kunsthistorisch datiert und in ihrem »Dokumentsinn« interpretiert werden. Sie sind weder Sache der Affekte noch der Ikonologie. Dies schließt nicht aus, sondern ein, daß sie heutzutage auf beide Weisen wahrgenommen werden können – als abstrakte Formen oder als Bilderatlas der Dingwelt zwischen den Weltkriegen. Wo Neuraths Icons jedoch den »gewöhnlichen Bürger« in den Blick fassen, spielen sie entlang der

Grenze von Wissen und Nichtwissen, von Buschmann und Kunsthistoriker gewissermaßen, und balancieren auf dem Grat kleinster gemeinsamer Erfahrung und visueller Konsensfähigkeit. Denn im Rahmen der Utopie einer »besseren, kommunikativ tadellos funktionierenden Gesellschaft« (Hartmann) haben sie kein Rückzugsgebiet in interesseloses Wohlgefallen. Es sind Bilder, die operabel sein müssen, um ihren aufklärerischen Anspruch einzulösen. Für ein pädagogisches Programm ist effektives, d.h. schnelles und eindeutiges Funktionieren von Kommunikation unabdingbar.

So beckmesserisch es wäre, diese Funktionsfähigkeit im Detail zu prüfen und ihre behauptete Universalität und Kulturneutralität zu desavouieren, so aufschlußreich dürfte es sein, Neuraths Versuche mit anderen Unternehmungen seiner Zeit zu vergleichen. Denn einer historischen Diskursanalyse wird nicht entgehen, wie sehr Neuraths Mobilisierung der Bilder sich strukturell in ganz anderen Kontexten wiedererkennen läßt. Überall dort nämlich, wo es um Ökonomien von geringem Verwaltungsaufwand und fehlerfreier Instruktion, um komplizierte Zusammenhänge und schlichte Geister, um Kommunikationsdefekte und Kommunikationserhalt geht, überall dort investieren die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts in Bilder.

So stand beispielsweise die US-amerikanische Eignungsdiagnostik des Ersten Weltkrieges vor dem Problem, nicht nur schnell durchführbare und fälschungssichere Tests zu entwickeln, sondern vor allem solche, die landesweit kompatibel, einfach auswertbar und unabhängig von Bildungsstand und Erziehung der Probanden sein mußten. »Die Bewertung, die ein Mann erhält, liefert einen ziemlich verlässlichen Index seiner Fähigkeit, zu lernen, schnell und präzise zu denken, eine Situation zu analysieren, einen Zustand mentaler Wachsamkeit aufrecht zu erhalten und Anleitungen zu verstehen und zu befolgen. Der Punktestand wird durch die Ausbildung kaum beeinflusst«, konstatierte Robert Yerkes, der Autor des nach Kriegsende veröffentlichten Prüfungshandbuchs. Doch was wie ein selbstverständlicher Anspruch aller Intelligenztests erscheint, war 1917 ein bürokratisches Problem nie dagewesenen Ausmaßes. Denn die Mehrzahl der 1,7 Millionen wehrdiensttauglichen Probanden bestand aus Emigranten, die des Englischen nur holprig mächtig waren, und (zumeist farbigen) Analphabeten. Die Lösung lag in den sog. *Beta-Tests*, die alle nationalsprachlichen Differenzen und illiteraten Mangelerscheinungen in Bilder auflösten. Die Testbögen der *Beta*-Probanden waren folglich rein graphisch aufgebaut und ihre Lösung wurde von einem »Demonstrator« durch stummes Zeigen erläutert. Die Eignung zum Krieg wurde zur Angelegenheit eines raschen und eindeutigen Bildverstehens jenseits kultureller Unterschiede und Bildungsgeschichten.

Mit einer ganz ähnliche Problemlage hatte die seit Frederick W. Taylor international erblühte Arbeitswissenschaft zu ringen. Mit ihren Zeit- und Bewegungsstudien hatte sie das Arbeitswissen vom mimetischen Nachvollzug entkoppelt, hatte es abstrahiert, formalisiert und unter dem Imperativ kleinstmöglichsten Energieverbrauchs optimiert. Die deutsche Übersetzerin Taylors nannte dies – wie in weiser Voraussicht – in den 20er Jahren eine Wissenschaft der »Betriebsysteme«. Und Betriebssysteme haben es bis heute an sich, derart kompliziert zu sein, daß es einer medialen Zwischenschicht bedarf, damit Benutzer mit ihnen umgehen und Maschinenvorgänge steuern können, ohne dieselben zu verstehen. Die Unterscheidung zwischen Programmierern und Usern graphischer Benutzeroberflächen, als deren Vorläufer Neurath oft zitiert wird, existierte schon zwischen den Programmierern von industriellen Betrieben und den Bedienern von Maschinen. Taylor selbst führte beispielsweise aus, daß die effizienteste Nutzung einer Drehbank durch eine Gleichung mit 12 Variablen beschrieben wird, die kein Arbeiter mehr verstehen, geschweige denn bei jedem neuen Arbeitsgang einstellen könne. Damit auch ungebildete Arbeiter ökonomisch arbeiten können, sind also schriftfreie, ikonische Anweisungsbögen und Farbleitsysteme erforderlich. Neuraths schönes Anwendungsbeispiel *How to make use of the telephone* ist als Desiderat im *Scientific Management* von Fabriken vorgeprägt. Doch was bei Neurath Teilhabe am Wissen verspricht, befestigt in der Arbeitswissenschaft eine Abtrennung. Taylor selbst nennt den Arbeiter einen »intelligenten Gorilla«, und bekanntlich wird deren Intelligenz in Versuchen mit Icons gemessen. Die Abkehr vom »verbalzentristischen Dogma neuzeitlicher Intellektualität« (Hartmann) markiert nicht nur einen möglichen Befreiungsakt der Unterprivilegierten, sondern ist zugleich auch ein Kontrollin-

strument derselben. Der von Icons instruierte Arbeiter funktioniert deshalb, weil die Oberfläche ermöglichende und verbergende Effekte koppelt. Daß jeder versteht, was er sieht, heißt umgekehrt nur, daß das, was nicht zu sehen ist, auch nie verstanden werden kann. Wo Neurath gegen den Assoziationsreichtum und die Metaphysiktendenz der Sprache mit der Eindeutigkeit von Bildern vorgehen will, wird sich die Arbeitswissenschaft schon deshalb gerne anschließen wollen, weil ihre Instruktionen eindeutig und spekulationsresistent sein müssen. Die drei Blicke, die Neurath als Maximalanstrengung des visuellen Verstehensaktes erlaubt, sind zugleich auch Zeichen einer »Rationalisierung des Sehens« (Manovich) im Arbeitsraum.

Zuletzt zeichnet sich – neben dem unschuldigen Kunstbetrachter, dem aufklärungsbedürftigen Bürger, der illiteraten Testperson und dem instruierten Arbeiter – noch eine fünfte Gestalt als Objekt dieser neuen, »kulturfreien« Bildtechnologien ab. Es ist eine Gestalt, deren grundlegender und kaum behebbarer Mangel nicht im Feld der kulturellen, sondern der physiologischen Bildung liegt: der Behinderte. Denn wenn seit Aristoteles gilt, daß sich Wissen nur im Sprachmedium ereignen kann, weil nur die Sprache Begriffe und deren Negationen erlaubt, ist der aufs Optische beschränkte Taubstumme eine medientechnische Herausforderung. Und es war ein österreichischer Zeitgenosse Otto Neuraths, der sich dieser Herausforderung einer logographischen Sprache seit 1942 stellte. Der Chemieingenieur Karl Blitz, Häftling der KZs Dachau und Buchenwald und dann als Flüchtling Charles Bliss über England und Shanghai nach Australien gelangt, begann 1942 mit dem »semantographischen« Projekt seiner *Blissymbolics*. Als »logische Schrift in einer unlogischen Welt« sollten diese nicht nur überall auf der Welt verstanden werden und allen Menschen die Möglichkeit der Teilhabe am Wissen gewähren, sondern zugleich auch die Klarheit und Einfachheit selbst zur universellen Ethik erheben und in ihrer Gestaltung schon Unvernunft und Lüge bloßstellen. Anders als Esperanto und anders auch als Leibniz' Universalsprache basiert *Blissymbolics* nicht auf dem Vorrat alphanumerischer Zeichen, sondern auf Bildern oder Icons. Und ganz ähnlich dem anti-metaphysischen Impetus Neuraths entstand es zugleich als politische Utopie einer Klarheit jenseits der Weltanschauungen. So schrieb Bliss im Rückblick, »daß das deutsche Volk fehlgeleitet und vergiftet wurde durch eine irregeleitete Sprache, [und] daß die deutschen Führer vorsätzlich Wörter mit vager Bedeutung benutzt« hätten. Schon deshalb sei eine Übersetzung von »Wir sind ein Herrenvolk« in seine Icons nicht nur schwierig, sondern vor allem entlarvend. Bilderfindung ist Sprachkritik als politische Intervention. Internationalen Ruhm gewann *Blissymbolics* jedoch nicht als ikonische Sprachutopie, sondern als Instrument der unterstützten Kommunikation der Behindertenpädagogik, seit es um 1970 vom *Ontario Crippled Children's Centre* entdeckt wurde. Mit derzeit ca. 2500 von *Blissymbolics Communication International* zertifizierten Icons gilt es heute als umfangreichstes und ausbaufähigstes System.

So einzigartig und heterogen die zahlreichen Experimente und Bedürfnisse einer Bildkommunikation in den 30er Jahren gewesen sein mögen, so verwandt sind sie zugleich in der Verwaltung und Produktivmachung eines Mangels. Eines Mangels, der als ästhetisches Programm die Kunst auf ihre Materialitäten zurückführt oder als methodischer Ausschluß das Feld der Kunstgeschichte absteckt. Eines Mangels, der als Versuchsbedingung die Statistik von Testergebnissen und die Normalität von Subjekten erzeugt oder als Reduktion von Komplexität die effektive Steuerung von Arbeitsprozessen und Instruktionsketten sichert. Eines Mangels zuletzt, der als philosophische Sprachkritik oder politische Praxis ein utopisches Potential zur Öffnung eines Herrschaftswissens oder zur Kritik einer Ideologie in sich birgt. Und so gut oder schlecht, so emanzipatorisch oder repressiv ihre unterschiedlichen Ziele sein mögen, so sehr sind diese »Bildwissenschaften« ununterbrochen an der Konstruktion und dem Erhalt dieses Mangels beteiligt, der das produktive Zentrum ihres Wissens bildet.

Nachweis: Claus Pias, »Unschuldige Augen«, in: Otto Neurath. *Bildersprache, Visualisierungen*, hrsg. v. F. Hartmann/Erwin K. Bauer, Wien (WUV) 2002