

Grundprinzipien technischer Bilderzeugung waren bei Geweben bereits verwirklicht“, konstatiert Birgit Schneider in ihrem Buch *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei* (Zürich 2007, 9).

Die Wiederaufnahme des Teppichparadigmas scheint also dem prekären ontologischen Status des digitalen Bildes geschuldet, dessen Bildcharakter obsolet ist, denn die Verfahren des *Scannings* verarbeiten Bilder als „diskrete Punkte, Zeilen und Spalten in technischen Geräten“ (ebd., 11), verlieren also ihre materielle Eigensubstanz, was die nostalgischen Perspektiven auf das Haptisch-Textile nicht in den Blick nehmen, während Trockel, Rich-

ter und Stingel deutlich auf die industriell-technologische Dimension des Textilen verweisen und dabei den Rastercode der Weberei mit den Codes des neuzeitlichen und des modernistischen Tafelbildes konfrontieren. Das vergleichende Sehen als kunsthistorische Praxis anthropologisiert hingegen die binäre Logik der Computertechnologie und die ihrer mechanischen Vorläufer.

---

PROF. DR. REGINE PRANGE

## Nicht nur für Außerirdische: Vom Sinn bildwissenschaftlicher Methodik

Im Jahr 1977 erhielt Jon Lomberg einen ungewöhnlichen Auftrag. Nachdem er schon mehrere Jahre mit dem Astronomen Carl Sagan zusammengearbeitet hatte, dessen Bücher er illustrierte, bezog dieser ihn in ein ebenso groß dimensioniertes wie zugleich improvisiertes Projekt ein. Es ging darum, *Voyager 1* und *Voyager 2*, zwei von der NASA im August und September 1977 gestartete Raumsonden, die Bilder vom Jupiter und vom Saturn machen sollten, noch mit einer weiteren, zuerst nicht geplanten Funktion zu versehen. Da die beiden Sonden nach ihrer

eigentlichen Mission das Sonnensystem in verschiedene Richtungen verlassen und ins All treiben würden, kam man auf die Idee, ihnen Botschaften der Erde mitzugeben, die in viel späteren Zeiten einmal – wenngleich mit höchst geringer Wahrscheinlichkeit – von einer fernen Zivilisation entdeckt werden könnten. Carl Sagan übernahm die Aufgabe, geeignete Botschaften für den interstellaren Kontaktversuch zusammenzustellen, wobei er sich auf die Hilfe zahlreicher Experten stützte. Physiker, Astronomen und Chemiker, aber auch Science-Fiction-Autoren wie Isaac Asimov und Robert Heinlein machten Vorschläge. Jon Lomberg, einziger Nicht-Naturwissenschaftler der Runde, wurde damit betraut, sich zu überlegen, wie die menschliche Zivilisation speziell mit Bildern möglichen außerirdischen Wesen vorgestellt und verständlich gemacht werden könnte. Die Schwierigkeit bestand also darin, mit bildlichen Mitteln eine Visitenkarte der Erde zu gestal-

ten, deren Adressat völlig unbekannt war (vgl. Sagan, *Signale der Erde. Unser Planet stellt sich vor*, München 1980).

Wie aber kommuniziert man überhaupt mit Bildern? Können sie jemals den Charakter von Aussagen annehmen? Wie müssen sie beschaffen sein, damit sie nicht nur etwas zeigen, sondern auch etwas behaupten oder erzählen? Und wie viel an bildlichen Darstellungen ist genauso Konvention wie alles, was mit den Mitteln der Sprache formuliert wird? – Solche Fragen stellt man sich angesichts dieses Projekts sogleich, das sich damit als ein geradezu ideales Setting für Erörterungen zur Bildwissenschaft empfiehlt. So lässt sich heute kein bildwissenschaftliches Methodenseminar mehr denken, in dem diese Fragen keine zentrale Rolle spielen.

### EINE VISITENKARTE AN EINEN UNBEKANNTEN ADRESSATEN

Damit eine Chance besteht, Außerirdischen mit Raumsonden Botschaften zu übermitteln, müssen diese in eine sehr haltbare Form gebracht sein. Als Trägermedium für jene Visitenkarte wählte man daher eine Kupferplatte, der man eine Stabilität von rund einer Milliarde Jahren zutraute und die, ähnlich einer Schallplatte, Rillen besitzt, deren Profil die Informationen enthält, die dann freilich noch abgespielt werden müssen. So fügte die NASA der Sonde auch ein Abspielgerät bei. Die Platte selbst wurde zum Schutz in eine Aluminiumhülle verpackt und an der Außenseite der Sonde befestigt, nachdem sie beidseitig mit – digital aufgelösten – Bildern, ferner mit Musik, Sprache und Geräuschen bespielt worden war. In die Plattenumhüllung gravierte man ebenfalls etliche Informationen ein, so etwa eine Schemazeichnung, die erklären sollte, wie die Platte abzuspielen sei, oder auch Angaben darüber, wie die Schwingungen in Bilder übersetzt werden können.

Bereits diese Graphiken rechnen offenkundig mit – zumindest nach menschlichem Maßstab – hochintelligenten Rezipienten, die etwa mit dem Binärcode oder mit Naturgesetzen vertraut sind. (In die Aluminiumhülle ist z. B. auch das Wasserstoffatom in seinen zwei niedrigsten Energiezu-

ständen eingezeichnet.) Natürlich machte man sich Gedanken darüber, ob es überhaupt vorstellbar sei, dass eine fremde Zivilisation die auf die Platte gepressten Botschaften der Erde entschlüsseln könnte. So diskutierte man darüber, was alle intelligenten Lebensformen gemeinsam haben könnten: Muss nicht überall, völlig kulturunabhängig, dieselbe Mathematik und dieselbe Logik gelten? Doch selbst wenn das so wäre, war klar, dass man sich für die Visitenkarte der Erde, mit der ein Bild vom hiesigen Leben vermittelt werden sollte, nicht auf die Darstellung von Formeln und Gleichungen beschränken könnte. Carl Sagan und seine Berater entschieden sich dafür, von der Hypothese auszugehen, dass die Empfänger der Platte den Menschen ziemlich ähnlich sind. Dann, so die Überlegung, lässt sich zumindest eine Botschaft entwickeln, die nach den eigenen – irdischen – Kriterien möglichst unmissverständlich und informativ ist. Ginge man hingegen von ganz anders gearteten Adressaten aus, hätte man nicht nur keine Anhaltspunkte, um sich deren Lebensform und Rezeptionsgewohnheiten auszumalen, sondern erst recht keine Kriterien hinsichtlich der eindeutigen Verständlichkeit der Botschaften. Was einerseits naiv anthropozentrisch erscheinen mag, ist also noch relativ vernünftiger als jeder andere Standpunkt, den man versuchsweise einnehmen könnte, um sich Außerirdische vorzustellen. Die Experten kehrten damit zu einem Bild extraterrestrischer Lebensformen zurück, das im 18. Jahrhundert, als man ohnehin noch alle Planeten für bewohnt hielt, üblich war, während es erst durch Science-Fiction-Romane und Kinofilme im 20. Jahrhundert dazu kam, Außerirdische möglichst spektakulär als absolut anders denn alles irdisch Bekannte zu beschreiben.

Soweit es um den Bildteil der Platte ging, bestand das Ziel darin, etwas zusammenzustellen, was jeder, der überhaupt Bilder wahrnehmen kann, selbst dann zu deuten vermag, wenn er keine Bildpraxis besitzt oder das, was die Bilder zeigen, noch nie gesehen hat. Insgesamt 118 Bilder (für mehr war auf der Platte kein Platz), überwiegend Fotos, sollten einem bisher unwissenden, aber menschenähnlich denkenden Wesen also

möglichst viel von der Erde vermitteln. Jon Lomberg beschrieb das dabei praktizierte Vorgehen folgendermaßen: „Ich sah mir die Fotos an und versuchte mir vorzustellen, den Gegenstand noch nie gesehen zu haben. Wie könnte das Foto falsch ausgelegt werden? War es mehrdeutig?“ (in: Sagan, *Signale der Erde*, 82).

Mag diese Prämisse „medientheoretisch erheblich klüger“ gewesen sein als das Vorgehen bei bescheidenen früheren Versuchen intrastellarer Kommunikation, wie Claus Pias bemerkte (Kalküle der Hoffnung, in: Thomas Macho/Annette Wunschel [Hgg.], *Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur*, Frankfurt a. M. 2004, 81–100, hier: 90), ja mag hier formuliert sein, wie vorzugehen wäre, wenn möglichst kulturfreie, in ihrer Erschließbarkeit nicht von bestimmten Sehgewohnheiten abhängige Bilder angestrebt werden, so muss das Ergebnis umso mehr enttäuschen. Es überrascht und scheint sogar kaum erklärlich, in welchem Ausmaß die Zusammenstellung der Bildplatte nach den selbst gesetzten Ansprüchen misslang. Dabei sind gleich mehrere Fehler passiert, die zu dem Schluss verführen, bei denjenigen, die in die Entscheidungsprozesse einbezogen waren, sei nur ein geringes Bildbewusstsein entwickelt gewesen. Sollte dieses Defizit eventuell sogar repräsentativ für die damalige Zeit gewesen sein, als noch niemand durch Debatten über Bildwissenschaften sensibilisiert war, ja als es jene bildwissenschaftlichen Methodenseminare noch nicht gab? Zumindest scheint kaum denkbar, dass ein ähnliches Projekt heutzutage gestartet würde, ohne Experten für visuelle Kommunikation, Bildrezeption oder interkulturelle Bildwelten einzubeziehen.

### FEHLER BEI DER BILDAUSWAHL

Da für die Zusammenstellung der Bilder nur ungefähr sechs Wochen Zeit zur Verfügung standen, war es lediglich in Einzelfällen möglich, Fotos eigens hierfür anzufertigen. Vielmehr griff Lomberg auf bereits vorhandenes Bildmaterial zurück, übernahm Bilder aus Geographie-Büchern, bediente sich vor allem aber auch bei Bildagenturen. Ungefähr ein Drittel der Fotografien sind *stock photo*

*graphy*, deren Kennzeichen darin besteht, dass sie, um möglichst oft verkauft zu werden, zu möglichst vielen verschiedenen Themen und Anlässen passen muss. Ein *stock photo* ist daher gerade nicht klar und eindeutig, wäre sein Verwendungsspielraum dann doch eingeschränkt. Es arbeitet mit Unschärfen, Ausschnitten, unverbindlichen Ikonographien. Typischerweise erhält ein solches Foto sogar erst durch den Kontext, in den es gesetzt wird, eine Bedeutung; eine Bildunterschrift oder ein es begleitender Zeitungsartikel ‚formatiert‘ es. Für sich alleine hingegen ist es neutral, besitzt höchstens ein Potential an Bedeutungen (vgl. hierzu: Wolfgang Ullrich, *Bilder auf Weltreise. Eine Globalisierungskritik*, Berlin 2006, Kap. 19f.).

Eines der Stock-Fotos auf der Bildplatte, angeboten von der Agentur *Woodfin Camp*, zeigt schlicht einen Sonnenuntergang (Abb. 1). Es ist unschwer vorstellbar, dass sich ein solches Bild dazu eignet, Urlaubstipps in einem Krankenkassenmagazin angenehm-unverbindlich zu illustrieren oder den Hintergrund für die Werbeanzeige eines Long-Drinks zu liefern. Was aber sollen Außerirdische damit anfangen können – zudem mit dem bloßen Bild ohne erläuternden Text? Jon Lomberg, der für die Auswahl jedes Bilds eine Begründung formulierte, nannte drei Argumente, warum er und seine Berater sich für dieses Foto entschieden hatten: 1. gebe das Rotwerden von Licht Aufschluss über die Atmosphäre auf der Erde; 2. führten die Vogelsilhouetten den Mechanismus des Vogelflugs vor; 3. wolle man zeigen, wie schön es auf der Erde sei (Lomberg, *Bilder von der Erde*, in: Sagan, *Signale der Erde*, 165). Wegen des ersten und des dritten Arguments wurde das Foto auch als eines von zwanzig Bildern in Farbe digitalisiert; der Rest wurde hingegen nur in Schwarz-Weiß ins All geschickt.

Alle drei Argumente vermögen angesichts der Prämisse, jemand, der das Abgebildete „noch nie gesehen hat“, solle unmissverständlich informiert werden, nicht zu überzeugen. So ist das Bild etwa zu schlecht konturiert, um ohne weiteres Himmel und Wasser voneinander unterscheiden und damit den Horizont identifizieren zu können. Damit fallen jedoch auch Rückschlüsse auf physikalische

**Abb. 1** David Harvey, Sonnenuntergang, Woodfin Camp, Inc. Voyager-Bildplatte Nr. 114 (Carl Sagan, Signale der Erde, München 1982, S. 80)



Phänomene wie Farbverschiebungen schwer. Ferner sind die Vögel zu klein, zum Teil auch zu unscharf, um sie überhaupt als Tiere oder bewegte Lebewesen erkennen zu können. Schließlich lässt sich, was viele Menschen als schön empfinden, genauso als bedrohlich auffassen: Gibt es grelle Rot- und Gelbtöne nicht genauso bei Explosionen oder bei gefährlicher Hitze? Und ist es nicht ohnehin nur eine westliche Eigenart, einen Sonnenuntergang romantisch zu finden?

Statt ein Maximum an Kulturfreiheit zu bieten, mutete Lombergs Team, das nur Menschen westlicher Provenienz umfasste, mit dem Foto eines Sonnenuntergangs den Außerirdischen also eine spezifisch ‚abendländische‘ Sichtweise zu – so als seien sie der Überzeugung, dass ein Bild, das sich in einem ihrer Tourismuskataloge gut macht, auch für einen interplanetarisch verschickten Werbeprospekt geeignet sei. Der Vergleich der Bildplatte mit einem Werbeprospekt passt insofern, als man genau darauf achtete, keine Bilder ins All zu schicken, die etwas Negatives – Kriege, Krankheiten, Armut – zeigen. Das Foto ist somit gleich doppelt unglücklich gewählt: Ist es einerseits zu wenig spezifisch, so drückt es andererseits ganz spezielle, kulturell verankerte Emotionen aus.

Dasselbe Problem wiederholt sich bei fast allen Bildern. Ein weiteres der wenigen Farbfotos, diesmal von einer Fotografin von *National Geographic*, zeigt etwa Bäume und Herbstlaub, das gerade von einem Menschen zusammengereicht wird. Auch hier erscheint zweifelhaft, ob irgendjemand – egal

ob irdischer oder außerirdischer Herkunft – etwas Relevantes lernen kann. Selbst, wenn die von Lomberg gegebene Begründung der Bildauswahl der Platte beigegeben wäre, würde sie kaum die Intention der Bildsender adäquat übermitteln können: So sollten mit diesem Bild die Jahreszeiten auf der Erde dargestellt sein; ferner ging es darum zu zeigen, welche Pigmente bei der Fotosynthese von Bedeutung sind (vgl. ebd., 122f.). Doch kann eine *stock photography* so spezielle, auf maximale Anschaulichkeit angewiesene Sachverhalte abbilden? Zeugt es nicht vielmehr von einer groben Verkennung der Möglichkeiten solcher Bilder, die eher zur visuellen Aufhübschung oder als atmosphärisches Hintergrundrauschen angelegt sind, wenn man ihnen eine didaktische Aufgabe aufbürdet? Muss man, um eine Vorstellung von der Fotosynthese zu vermitteln, nicht mit dem Kontrast verschiedenfarbiger einzelner Blätter arbeiten, muss man nicht die Rolle des Lichts in diesem chemischen Prozess visuell ausdrücken?

Eine didaktische Dimension, wie sie etwa durch eine Orientierung an Otto Neuraths oder Otl Aichers Piktogrammen möglich gewesen wäre (vgl. hierzu Frank Hartmann/Erwin Bauer [Hgg.], *Bildersprache: Otto Neurath – Visualisierungen*, Wien 2006), fehlt den Bildern der *Voyager* jedoch fast durchwegs. Selbst die wenigen Bilder, die keine *stock photos* sind und die eigens für die Bildplatte angefertigt wurden, wirken ihrer Aufgabe nicht gewachsen. So soll ein Foto drei Arten der menschlichen Nahrungsaufnahme zeigen – Lecken (bei Eis), Essen und Trinken –, was durch die

demonstrative Darstellung (und die Blicke der Laiendarsteller für die Kamera) jedoch so unnatürlich wirkt, dass auch hier Schwierigkeiten entstehen, den Sinn der Aufnahme zu erraten (*Abb. 2*). Umso schwerer wird dies durch den Kontrast, in dem ein solches Bild zu den meisten anderen Bildern steht, denen jegliche demonstrative Note gerade abgeht.

### FEHLER DER BILDABFOLGE

Lomberg und seine Berater überlegten sich zwar eine genaue Abfolge der Bilder und versuchten auf diese Weise sogar, eine Geschichte zu erzählen, doch missachteten sie dabei ein Prinzip jeder Bildergeschichte: Es gibt auf den Bildern keine Wiederholungen jeweils gleicher Bildsujets, d. h., es werden keine Bezüge zwischen den Bildern aufgebaut, die es dem Rezipienten erleichtern könnten, aus dem Gesehenen Schlüsse zu ziehen. Die Geschichte beginnt mit einem Kreis als einfachster geometrischer Form, als Abbild der Platte und damit als logischem Beginn der Bildfolge, aber auch als einem Sujet, das sich zur Kalibrierung eignet. Es schließen sich Bilder an, die das naturwissenschaftliche System darstellen, im weiteren solche einzelner Planeten des Sonnensystems, die Außerirdischen dabei helfen sollen, die Erde als den Absender der Botschaft zu lokalisieren. Im Folgenden geht es um die Grundlagen irdischen Lebens (DNS, Zellteilung, Fortpflanzung etc.), zuerst konzentriert auf den Menschen, dann unter Einbeziehung verschiedener Tierarten, Landschaftstypen und Naturphänomene. Die Vielfalt menschlicher Rassen und Tätigkeiten ist das nächste Thema, und danach wird gezeigt, wie der Mensch seine Umwelt gestaltet und verändert, wie er Kultur in Zivilisation verwandelt, wie er sich fortbewegt – und schließlich bis zum Weltraumflug gelangte.

Mag diese Fortschritts-geschichte in 118 Bildern für einen kundigen irdischen Rezipienten halbwegs nachvollziehbar sein, bleiben die einander benachbarten Bilder wie die Bilder insgesamt zu unvermittelt, als dass ein Außenstehender (und erst recht ein Außerirdischer) die Zusammenhänge begreifen könnte. So sehen die Menschen auf den Bildern zu unterschiedlich aus, um jemanden,

der sie nie gesehen hat, erschließen zu lassen, dass es sich jeweils um Vertreter derselben Spezies handelt, Schimpansen aber (die auch Sujet eines Fotos sind) einer anderen Gattung angehören.

Um dem Ziel der Eindeutigkeit – oder auch nur einer grundsätzlichen Verständlichkeit – näher zu kommen, wäre es nötig gewesen, dass auf einem Bild jeweils etwas auftaucht, was auf dem Bild davor bereits zu sehen war (Domino-Prinzip). Das passiert halbwegs gut nachvollziehbar nur dreimal (Bilder 37/38, 61/62, 93/94), wenn nämlich mit Bildpaaren gearbeitet wird, ein zweites Bild also wie ein Kommentar oder eine Ergänzung zu einem ersten interpretiert werden kann. So zeigt ein Bildpaar das Foto einer (amerikanischen) Familie sowie eine schematische Zeichnung von einigen ihrer Mitglieder. Eine solche Übersetzung eines Bilds in eine andere Darstellungsform erscheint sinnvoll, wird so doch eine ‚Lesehilfe‘ gegeben und z. B. überhaupt erst verdeutlicht, wie Menschen Einheiten erkennen und mehrere Teilflächen zu einer Gesamtform zusammensetzen. Außerdem deutet eine Umrisszeichnung immerhin an, worum es auf einem Bild geht; sie konturiert das Foto ähnlich wie eine Bildunterschrift. Die Silhouetten-Zeichnung fungiert daher als Erläuterung einer sonst gleichförmigen Bildoberfläche.

Doch sind solche Anordnungen die Ausnahme, obwohl Lomberg es selbst als „gute Idee“ bezeichnete, „sich wiederholende Bilder zu verwenden“ (ebd., 84). Dem Wunsch, möglichst viel Verschiedenes zu zeigen, opferte man diese Idee dann jedoch – und gab damit die Chance auf bessere Bildverständlichkeit preis. Ein weiteres Bildpaar, das Lomberg hervorhebt, dürfte sogar eher verwirrend als klärend wirken und die prominent vertretene Absicht, dass „die Größe des Dargestellten logisch gefolgert werden“ kann, unerfüllt lassen (ebd., 82). So zeigte man auf zwei einander folgenden Bildern Elefanten (Bilder 66, 67; *Abb. 3* und *4*), einmal als Foto eines Handwerkers, der gerade, schwer erkennbar, ein kleines Exemplar schnitzt, einmal als Abbildung eines Arbeitstiers, auf dem ein Mensch sitzt, der es antreibt. Die Größenverhältnisse von Mensch und Elefant sind auf beiden Bildern also genau umgekehrt, sie widersprechen einander,



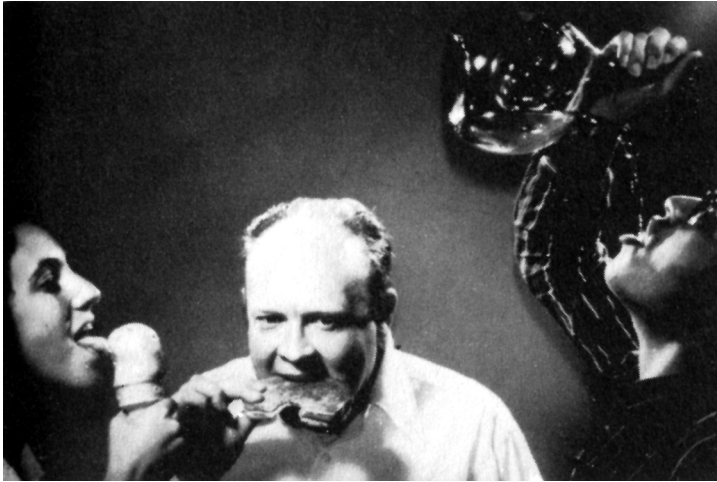


Abb. 2 Herman Eckelmann, Demonstration von Lecken, Essen und Trinken. Voyager-Bildplatte Nr. 82 (Sagan, Signale der Erde, München 1980, S. 113)

was es fremden Betrachtern unmöglich macht, sinnvolle Hypothesen zu entwickeln bzw. deren Sinn zu überprüfen.

### FIXIERUNG AUF DAS EINZELBILD

Schwerer aber wiegt, dass generell unreflektiert blieb, inwiefern erst Bilder, die in Beziehung zueinander treten, ähnlich wie eine Aussage wirken können. Immerhin bilden sie dann nicht nur etwas ab, sondern zeigen einzelne Sujets durch Wiederholung in ihrer Wichtigkeit, durch wechselnde Nachbarschaften in ihren Rollen und Funktionen oder durch leichte Veränderungen in ihrer Entwicklung. All diese Möglichkeiten, die sich bieten und auf die man zurückgreifen muss, wenn man sich keiner zusätzlichen – sprachlichen – Kommunikationsmittel bedienen kann, nutzte Lomborg nicht.

Der Vergleich mit dem Erlernen einer fremden Sprache hätte hier weiterhelfen können. So sind Wörter, die nur einmal auftreten, in ihrer Bedeutung nicht zu erschließen; nur wenn sie wiederholt und in wechselnden Umgebungen auftauchen, ist allmählich zu erahnen, was mit ihnen ungefähr gemeint ist. Noch hilfreicher wäre es gewesen, hätte man Comics als Vorbild genommen, die ja davon leben, dass man die Geschichte (fast) ohne Text oder Zusatzklärungen begreift – und die aus diesem Grund mit schematisierten und sofort wieder-

erkenntlichen Details auch ungleich schlechter war. Dahinter stand wohl die Vorstellung, nur Fotografien lieferten ein wahres und authentisches Bild der Erde. Man erlag einem Kult des Unmittelbaren und war zudem vermessen in dem Glauben, in nur 118 Bildern die ganze Welt vorstellen zu können. Vielleicht wäre hier auch der Rat von Kinderbuchautoren hilfreich gewesen, die sich bei ihrer Arbeit ebenfalls nicht auf die klärende Kraft von Texten verlassen können und die doch etwas erklären wollen. Dann hätte man sich auf wenige Themen beschränkt, diese aber innerhalb einer Bildfolge Element um Element und anschaulich entfaltet. Die meisten Fotos sind hingegen so grob aufgelöst, dass selbst für versierte irdische Betrachter oft nur schwer erkennbar ist, was darauf dargestellt sein soll.

Im Gegensatz zu Comic-Zeichnern und vielen Kinderbuch-Autoren dachten die NASA-Mitarbeiter jedoch nur in Einzelbildern. Der Unterschied zwischen Bildern im Singular und Bildern im Plural wurde von ihnen offenbar nicht reflektiert, obwohl sie ja sogar eine einheitliche Geschichte mit Bildern erzählen wollten, diese also zu etwas kombinierten, was seit Felix Thürlemann als *hyperimage* begrifflich gefasst und weiter erforscht wurde (vgl. hierzu zuletzt: Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013). Vor allem machten sie



**Abb. 3 Dean Conger, Thailändischer Handwerker beim Elefanten-Schnitzen. Voyager-Bildplatte Nr. 66 (Sagan 1980, S. 108)**

sich nicht bewusst, dass ein Einzelbild nur für jemanden eine klare Bedeutung haben kann, der es als *pars pro toto* von Bildern im Plural begreifen kann. So muss man bereits genügend ähnliche Bilder gesehen haben, um die Intentionen, die sich mit einer bestimmten Ikonographie oder Sujetauswahl verknüpfen, einschätzen zu können. Wenn ein Bildtyp zudem immer wieder von derselben Aussage begleitet wird, ist diese ihm gleichsam schon eingewachsen, so dass schließlich gar nicht mehr auffällt, wie sehr sich seine Bedeutung dieser Konvention – und damit einer Wiederholung – verdankt. Vermeintlich kann das einzelne Bild dann ‚für sich‘ bestehen; in Wirklichkeit jedoch ergänzt der geschulte Betrachter den es erschließenden Kontext jeweils von sich aus (und bringt als Europäer z. B. einen Sonnenuntergang in Verbindung mit romantischer Zweisamkeit). Das einzelne Bild wird erst durch alle ähnlichen Bilder, die er bereits gesehen hat, sowie durch die Orte ihres Auftretens in seiner Aussage konkretisiert.

Wie verwirrend ein einzelnes Bild hingegen für jemanden ist, der die ihm zugrundeliegenden Konventionen nicht kennt, lässt sich bereits aus der Schwierigkeit erahnen, vor der steht, wer z. B. ein Gemälde aus dem 12. oder 13. Jahrhundert interpretieren soll, ohne in mittelalterlicher Symbolik kundig zu sein: Ohne weitere Kenntnisse lässt sich überhaupt nicht beurteilen, ob das vorliegende Bild einem verbreiteten Bildmuster entspricht – und damit eine klar codifizierte Aussage beinhaltet – oder ob es eine eigenständige bzw. originelle Ikonographie bietet. Erst recht fehlt die Möglichkeit, eventuelle symbolische Dimensionen zu ermes sen, solange keine Vergleichsbilder vorliegen. Je mehr, wie exemplarisch bei dem *Voyager*-Projekt, mit Einzelbildern gearbeitet wird, desto mehr verlässt man sich also auch auf eine spezifische kulturelle Kompetenz der Betrachter. Man unter stellt ihnen, Bildmuster als solche begreifen zu können, obgleich Außerirdische sicher nicht dieselbe kulturelle Sozialisation durchlaufen haben wie Jon Lomberg und seine Berater. Mit ihrem Anspruch, auch nur annähernd kulturfreie und damit allgemein begreifliche Bilder zu liefern, sind sie daher grundsätzlich gescheitert. Dass es maximaler Redundanz bedurft hätte, um diesem Anspruch wenigstens ansatzweise zu genügen, haben sie nicht einmal erkannt.

### EINE ZWEITE CHANCE

Ab dem Jahr 1994 hatte Lomberg, der sich auf seiner Website als „one of the world’s most distinguished artists inspired by astronomy“ feiert (<http://www.jonlomberg.com>), nochmals Gelegenheit, über das Design von Bildern nachzudenken, die unbekannte Adressaten in fernen Zeiten erreichen sollten. Vom dienenden Illustrator zu einem selbstbewussten Produzenten eigener Phantasy-Bildwelten geworden, die man unter Titeln wie „DNA Embraces the Planets“, „Dinosaur’s Last Sunset“ oder „Milky Way Woman“ erwerben kann, wurde er damit beauftragt, „a Portrait of Humanity“ zu konzipieren, diesmal für eine Botschaft, die im Zuge der 1997 gestarteten Cassini-Mission in einem Diamant-Medaillon auf dem Saturn-Mond Titan hinterlegt werden sollte, um entweder

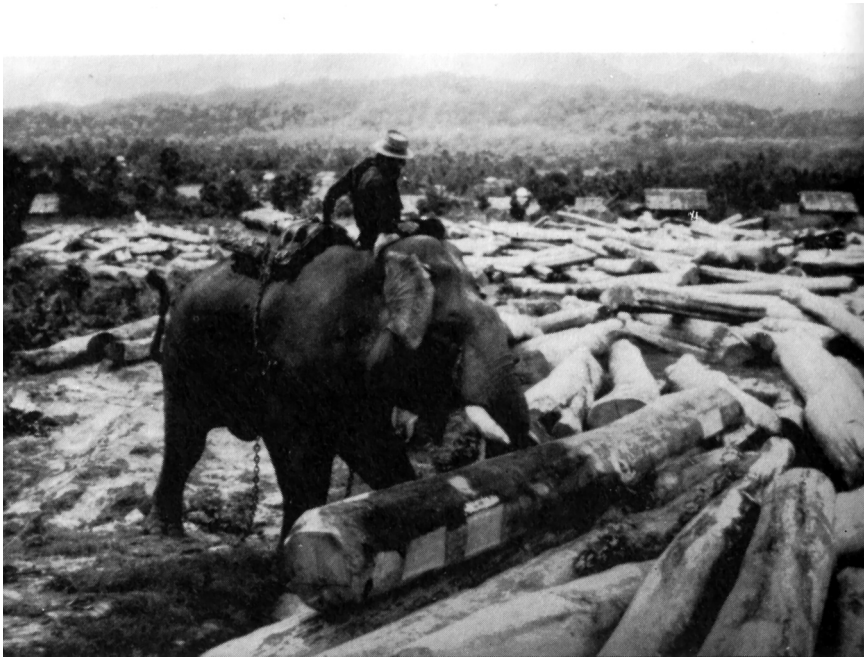


Abb. 4 Peter Kunststadter, Elefant. Voyager-Bildplatte Nr. 67 (Sagan 1980, S. 108)

von späteren Besuchern oder aber von Wesen, die sich dort im Zuge einer eventuell noch bevorstehenden Evolution bilden würden, entdeckt zu werden (Lomberg, *A Portrait of Humanity*, auf: <http://cic.setileague.org/cic/v2i1/portrait.pdf>, fig. 1).

Anders als 1977 hatte Lomberg nun fast zwei Jahre Zeit, und da er bereits über einschlägige Erfahrung verfügte, bestand begründete Aussicht auf ein besser durchdachtes Konzept. Den einen Fehler von 1977 wiederholte er tatsächlich nicht, da er sich nicht länger auf *stock photography* oder bereits vorhandenes Bildmaterial verließ; doch den anderen machte er erneut – und das sogar in verschärfter Form, da er die gesamte Botschaft in ein einziges, als Stereofotografie aufgenommenes Bild zu packen beanspruchte. Er selbst formulierte es so, dass all das, wozu man 1977 noch 118 Bilder gebraucht habe, nun in diesem einen Foto zusammenfinde („their essence was distilled into this single photograph“; ebd.). Das Wesen der gesamten Menschheit so in einem einzigen Bild zu repräsentieren, dass auch Betrachter etwas damit anfangen können, die keine Kenntnis von Menschen besit-

zen und die vielleicht überhaupt keine Bilder kennen – das war mit anderen Worten die Aufgabe, die sich Lomberg zu lösen zutraute.

Zuerst formulierte er einige Kriterien, die das gesuchte Bild erfüllen müsste. Dazu gehörte, dass es möglichst repräsentativ Menschen verschiedener Altersstufen, Ethnien und Typen zeigen sollte, dass diese sich kaum gegenseitig überschneiden sollten,

dass neben Menschen andere Elemente auf dem Foto zu sehen sein müssten, die Aufschluss über Planet, Gattung und Kultur vermittelten, und dass, als eine Art Maßangabe, das Diamant-Medaillon, auf dem das Foto gespeichert würde, zugleich auf diesem selbst auftauchen müsse. Schließlich nannte Lomberg als weiteres Kriterium: „It must be a wonderful picture“ (ebd., 4).

Solche Statements lassen bereits befürchten, dass Lomberg in den knapp 20 Jahren, die seit dem Voyager-Projekt vergangen waren, keine grundlegend neuen Erkenntnisse zum Problem ‚Kulturfreiheit‘ erwarb. So naiv er damals einen Sonnenuntergang wegen seiner Schönheit ausgewählt hatte, so überzeugt war er nun davon, dass Hawaii den idealen Schauplatz für das „Portrait of Humanity“ abgäbe. An der Westküste der Insel plante er ein aufwendiges Setting, nachdem er zuvor bereits auf Skizzen ausgeführt hatte, wie das ideale Foto auszusehen hätte. Kein Detail sollte diesmal dem Zufall überlassen bleiben, und das gesamte Verfahren der Bildgenese erinnert an die Akribie, mit der ein Foto-Künstler wie Jeff Wall agiert. Ings-



samt wurden rund 40 Personen für Aufnahmen ausgewählt, auch wenn klar war, dass auf dem endgültigen Bild nur ungefähr ein Drittel davon erscheinen würde. Doch wollte Lomberg für kurzfristige Ausfälle gerüstet sein. Als der Fototermin – mit dem Fotografen Simon Bell – im Dezember 1996 endlich stattgefunden hatte, entschied Lomberg sich für ein Foto, das im Vordergrund eine Gruppe von insgesamt elf Personen zeigt (Abb. 5). Sie sind, gut gelaunt, um eine sitzende ältere Dame gruppiert, die das Diamant-Medaillon in einer Hand hält und so herzeigt, als könnte sie erzählen, welche Bewandnis es damit hat. Mögen die Menschen auch eng beieinander stehen, bilden sie doch keine Familie, wie nicht nur ihre verschiedenen Ethnien klarmachen. So könnten die insgesamt sechs kleinen Kinder nicht von derselben Mutter stammen, zugleich ist nur eine Frau auf dem Bild, die als Mutter ausgewiesen wird, indem sie einen Säugling an ihrer Brust hat. Alle außer der alten Dame sind, der Strandsituation angemessen, spärlich bekleidet, wobei Lomberg wichtig war, dass die Kleidung keine Schriftzeichen oder Logos aufwies; auch Schmuck sollte nur sparsam zu sehen sein. Zwei der Kinder, ein Junge und ein Mädchen, sind ganz nackt, um den späten Findern eine Vorstellung von der menschlichen Geschlechtlichkeit zu vermitteln. Im Mittelgrund, direkt am Ufer, flaniert ein jüngerer Paar – eine Reminiszenz an Adam und Eva? –, noch weiter zurückversetzt ist ein Kanu zu sehen, dem ein Segel aufgesetzt ist. Es soll die menschliche Entdeckerfreude symbolisieren – den Drang, die eigenen Grenzen zu überschreiten. Das Meer wird hier also nicht nur als Ursprung des Lebens, sondern zugleich als Metapher für das Universum verstanden, in dem die Menschen nach immer neuen Horizonten suchen. Bleibt noch eine Nautilus-Schnecke, plakativ im Vordergrund platziert, in deren Form Lomberg die Verhältnisse des Goldenen Schnitts erkennt, den er als das ästhetische Prinzip ansieht, von dem er am ehesten glaubt, dass „other intelligent beings in space“ es genauso kennen und schätzen (ebd., 7).

Die Schnecke sollte also wie eine Signatur funktionieren, die interstellar zu beglaubigen hat-

te, dass es sich bei diesem Foto um ein besonders schönes („wonderful“) Bild handle. Sonst aber fallen dieselben Probleme wie schon bei den Voyager-Bildern auf: Nicht einmal auf der Hand liegende kulturelle und ästhetische Prägungen wurden vermieden, so etwa die Inszenierung eines Baums am linken und oberen Bildrand als Repoussoir. Das ist ein typisches Mittel der perspektivischen Bildkunst des Westens, das den Bildraum tiefer erscheinen lassen soll. Nicht nur ist ein solches Stilmittel bei einer Stereofotografie, die ohnehin eine Raumillusion erzeugt, unnötig, sondern es wird einem Betrachter, der noch nie einen Baum gesehen hat, damit auch unmöglich gemacht, das abgeschnittene Etwas angemessen zu interpretieren. Dasselbe gilt aber auch für alle anderen Elemente im Bild: Indem Lomberg alles nur einmal zeigt und den fernen Adressaten weder Wiederholungen noch Variationen bietet, lässt sich keine einzige Hypothese, die sie entwickeln könnten, überprüfen. Für einen Außerirdischen kann das Foto also nicht mehr sein als eine bunte Fläche – oder, sollte er den Stereoeffekt erzeugen können, ein Spiel mehr oder weniger abwechslungsreicher Formen. Doch Lombergs „Portrait of Humanity“ hat seinen Bestimmungsort, den Mond Titan, ohnehin nie erreicht. Schuld daran trug die Firma Fuji-Xerox, die als Sponsor dieses Fotoprojekts auftrat. Sie bestand nämlich darauf, dass ihr Logo ebenfalls auf die Diamant-Medaille übertragen werden sollte (vgl. ebd., 11). Und das war der NASA und Jon



Abb. 5 Jon Lomberg, *The Portrait of Humanity*, 1996 ([http://www.jonlomberg.com/articles/a\\_portrait\\_of\\_humanity.html](http://www.jonlomberg.com/articles/a_portrait_of_humanity.html))

Lomberg eindeutig ein zu massiver Verstoß gegen die angestrebte Kulturfreiheit.

Es bleibt zu hoffen, dass bei einem eventuellen weiteren Versuch, mit Außerirdischen Kontakt über Bilder aufzunehmen, einiges von dem berücksichtigt wird, was sich innerhalb der Bildwissenschaften an methodischen Ansätze herausgebildet hat. So wenig alle bildwissenschaftlichen Schulen einig darüber sein mögen, ob ein Bild im Singular, ob Bilder im Plural oder ob Bilder im Kontext ihrer Verwendung der wichtigste Forschungsgegenstand sind, und so sehr es auch sonst Methodenstreitigkeiten zuhauf geben mag, so leicht könnte man sich doch darauf einigen, dass die für die extraterrestrischen Bildprogramme Verantwortlichen klare Fehler gemacht haben. Dabei hätte gerade dieses Projekt dazu dienen

können, grundsätzliche Fragen über Bilder zu stellen. Am Beispiel extremer und nicht vorhersehbarer Bedingungen der Bildrezeption hätte sich diskutieren lassen, was als Minimum gegeben sein muss, damit überhaupt ein angemessenes Bildverständnis möglich ist. Die Leitidee der ‚Kulturfreiheit‘ könnte aber auch sonst ergiebig sein, um auf allgemeine Voraussetzungen eines Umgangs mit Bildern zu stoßen. Einige Fragen, die in den Bildwissenschaften ohnehin schon diskutiert werden, lassen sich auf diese Weise präziser als bisher formulieren.

---

PROF. DR. WOLFGANG ULLRICH

## Neue ikonographische Einsichten in eine Welt ohne Schrift

Vernon James Knight, Jr.  
**Iconographic Method in New  
 World Prehistory.** Cambridge/  
 New York u.a., Cambridge University  
 Press 2013. 214 p. ISBN 978-1-  
 10702-263-8. £ 62,00

---

**T**rotz der in jüngerer Zeit wieder verstärkt geäußerten Kritik, die ikonographische Methode provoziere eine „Tyrannei des Lesbaren“ und reduziere Bilder auf eine vermeintlich sichere und stabile Abbildfunktion (Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München 2002), ist zu konstatieren, „dass die Ikonographie in der Praxis die weltweit am weitesten verbreitete Methode darstellt“ (James Elkins, Über die Unmöglichkeit des Close-Readings, in:

Edith Futscher et al. [Hgg.], *Was aus dem Bild fällt*, München 2007, 108). Insgesamt gilt dieser Ansatz zur Benennung von Bildinhalten in der Kunstgeschichte wohl unstrittig als „ein unersetztes und kaum ersetzliches Instrumentarium“ (Thomas Noll, Art. „Ikonographie/Ikonologie“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, 2011, 198).

Wenn ein neuerer Sammelband zur Ikonographie ausweislich seines Reihentitels „Neue Wege der Forschung“ dokumentieren will, so ist es symptomatisch, dass die dort abgedruckten Kritiken an der Methode von Autoren wie Svetlana Alpers oder Max Imdahl stammen, mithin also auch schon über 30 Jahre alt sind (Sabine Poeschel [Hg.], *Ikonographie*, Darmstadt 2010). Das größte methodische Problem der Ikonographie scheint im übrigen, wenn man den Einleitungen zu den zahlreichen „Einführungen“ in dieses Thema Glauben schenken darf, zu sein, dass „heute der humanistische – und natürlich auch der religiöse – Bildungshintergrund fehlt“, um Bildinhalte ebenso