
Gottfried Boehm
Wie Bilder Sinn erzeugen
Die Macht des Zeigens

Berlin University Press

Gottfried Boehm
Wie Bilder Sinn erzeugen
Die Macht des Zeigens

Dritte Auflage Februar 2010
© Berlin University Press 2007
Alle Rechte vorbehalten

Ausstattung und Umschlag
Groothuis, Lohfert, Consorten | glcons.de
Satz und Herstellung
Horst Brühmann, Frankfurt am Main
Schrift
Borgis Joanna MT
Druck
Druck: BELTZ Druckpartner GmbH, Hemsbach
ISBN 978-3-940432-00-1

Vorwort 7

Einführung
Faszinationen und Argumente 9

Die Hintergründigkeit des Zeigens
Deiktische Wurzeln des Bildes 19

Jenseits der Sprache?
Anmerkungen zur Logik der Bilder 34

Ikonoklasmus
Auslöschung – Aufhebung – Negation 54

Offene Horizonte
Zur Bildgeschichte der Natur 72

Zwischen Auge und Hand
Bilder als Instrumente der Erkenntnis 94

Ikonisches Wissen
Das Bild als Modell 114

Spur und Gespür
Zur Archäologie der Zeichnung 141

Das bildnerische Kontinuum
Gattung und Bild in der Moderne 159

Ausdruck und Dekoration
Die Verwandlung des Bildes durch Henri Matisse 180

Jenseits der Sprache?

Anmerkungen zur Logik der Bilder

Bei aller Aktualität lässt sich die Bilderfrage nicht mit Ballzu schnellen Diagnosen und Rezepten weiterführen. Wenn alle – oder fast alle – von den »Bildern« reden, die unterschiedlichsten Disziplinen sie entdeckt haben, bedarf es der Verständigung über die Prämissen. Wenn es tatsächlich jene »Wende zum Bild« gibt, die der Begriff iconic turn umschreibt, dann kommen nicht nur Tages- und Oberflächenphänomene ins Spiel, sondern tragende Voraussetzungen unserer Kultur. In diesem Sinne diskutieren wir die These: Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. Unter Logik verstehen wir: die konsistente Erzeugung von Sinn aus genuin bildnerischen Mitteln. Und erläuternd fügen wir hinzu: diese Logik ist nicht-prädikativ, das heisst nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.

Die Konsequenzen dieser Vorgabe sind höchst kontrovers und sie führen uns auf ein schwieriges Terrain. Man weiss, dass Bilder eine eigene Kraft und einen eigenen Sinn haben. Dieses Wissen ist uralte und wurde von vielen Menschen bis in die Prähistorie zurück geteilt (Abb. 7).

Etwas anderes ist es nun allerdings zu verstehen, wie diese ikonische Sinnerzeugung funktioniert. Trotz zweieinhalbtausend Jahren europäischer Wissenschaft blieb dieses Problem seltsam marginalisiert. Erst seit kurzer Zeit wird am Projekt einer »Bildwissenschaft« gearbeitet, während sich die Sprache seit der Antike einer dauernden diskursiven Erörterung erfreut. Aber die Lage hat sich zwischenzeitlich entscheidend verändert. Im Laboratorium der Moderne sind bis dahin unbekannte Bilder entstanden. Mit Erstaunen und Befremden registrierte das

Logik
d.
Bilder
konst.
ruung.
von
Sinn
aus
xnuin
sildn.
mitteln
/
icon
rödrkati

Abb. 7 Prähistorische Höhlenmalerei aus der Höhle El Castillo in Spanien ca. 13000 v. Chr. mit der Darstellung einer Hand



grosse Publikum zunächst die grundstürzenden Veränderungen des Bildes in der Kunst, bis dann im letzten Drittel des vergangenen Jahrhunderts eine nicht weniger tiefgreifende, digitale Revolution das Bild zu etwas machte, was es bis dahin nie gewesen war: zu einem flexiblen und weltweiten Kommunikationsmittel. Damit aber nicht genug: Bilder tauchten auf, wo man sie am wenigsten erwartet hatte: im Zentrum der Naturwissenschaften oder der Medizin. Bildgebende Verfahren bewähren sich als Instrumente von Erkenntnissen, die sich nur auf diesem Wege zeigen lassen (Abb. 8). Das Nachdenken über Bilder wurde damit zu einer dringenden Forderung. Aufklärung tut not. Bildkompetenz und Bildkritik werden sich nicht entfalten lassen, wenn der Status des Ikonischen unscharf bleibt, Bilder zwar allerorten eingesetzt werden, ohne dass wir hinreichend genau wüssten, wie sie funktionieren.

Wir halten diese Frage für eine der grossen intellektuellen Herausforderungen der Gegenwart. Sie ist, wie sich zeigen wird, mit Sprachkritik verbunden. Deren Ziel besteht nicht in einer Sehnsucht nach Sprachlosigkeit, im Analphabetismus einer vermeintlichen visuellen Unschuld der Bilder, sondern in einer neuen Verhältnisbestimmung, die das Bild nicht länger



Abb. 8 The Hubble Space Telescope. Ansicht des Krabben-Nebels

der Sprache unterwirft, vielmehr den Logos über die Schranke der Verbalität hinaus, um die Potenz des Ikonischen erweitert und ihn dabei transformiert. Wir durchlaufen auf diesem Weg die folgenden Stationen:

- Was meinen wir, wenn wir vom »Bild« reden?
- Warum dient Sprachkritik dem Verständnis des Bildes?
- Was heisst: Logik der Bilder?

Theoretische Argumentationen sind dabei unvermeidlich. Sie verifizieren sich aber immer wieder an Bildern, weil sie im Unterschied zu Medien nicht als allgemeine Technologien, sondern in einer charakteristischen Singularität existieren. Dieser tragen wir am ehesten Rechnung, indem wir Bilder anschauen und analysieren.

Grundzüge des Ikonischen

Niemand wird vermutlich widersprechen, den Bildern eine Macht auf Körper, Seele und Geist einzuräumen. Wodurch kommt sie aber zustande? Im Sinne einer elementaren Verständigung wird man sie auf ein materielles Substrat zurückführen können. Bilder gehen in Materie freilich nicht auf. Auf Ober-

flächen, im Schmutz der Farbe, in Stein, auf Holz oder Leinwand, auf lichtempfindlichen Trägern oder digitalen Schirmen zeigt sich stets auch etwas Anderes: eine Sicht, ein Anblick, ein Sinn – eben ein Bild.

Dessen Status ist ebenso singulär wie rätselhaft: es ist ein Ding und Nicht-Ding zugleich, befindet sich in der Mitte zwischen schierer Tatsächlichkeit und luftigen Träumen: das Paradox einer realen Irrealität. Der im 20. Jahrhundert von Künstlern so oft und so unterschiedlich vollzogene »Ausstieg« aus dem Bild setzt hier an. Er versucht die Zwitterexistenz des Ikonischen in ihre Bestandteile aufzuspalten: in ein veritables Dingsda, besser geläufig zum Beispiel unter dem Namen Ready-made, das alles Darstellende abzustreifen sucht, und ein reines Vorstellungsbild, etwas Kognitives mit einer schwachen materiellen Stütze. Wie schwer es dabei aber war, sich des Imaginären zu entledigen, sich daraus zu befreien, gibt zu denken. Selbst einer der prominentesten Vertreter der amerikanischen Minimal Art, Donald Judd, der seine Werke ausdruckslos als »Objekte« verstehen wollte und damit – gemäss der von Frank Stella formulierten Maxime: »What you see is what you see!« – auch einem Reinigungsritus der Wahrnehmung verknüpfte, musste am Ende einräumen, dass noch die einfachsten, mit sich identischen Sachverhalte etwas zeigen können, die projektive Kraft der Wahrnehmung sich auch an ihnen ikonisch entzündet (Abb. 9).

Mit anderen Worten: das Bild ist ein offenbar tief verankertes Bedürfnis im Menschen, und es bedarf weniger, ganz elementarer Manipulationen, damit im unscheinbaren Kontinuum der materiellen Welt nicht nur etwas »vorkommt«, sondern sich da oder dort etwas »zeigt«: sich dem Auge ein im Materiellen verwurzelter Anblick, ein Sinn eröffnet. Das »Ikonische« beruht mithin auf einer vom Sehen realisierten »Differenz«. Sie begründet die Möglichkeit, das eine im Lichte des anderen und wenig Striche beispielsweise als eine Figur zu sehen.

Etwas als etwas zu bestimmen, ist ein bedeutungsstiftender Grundakt, der sich aber nicht nur sprachlich, sondern

ikonische beruht auf einer vom Sehen realisierten Differenz

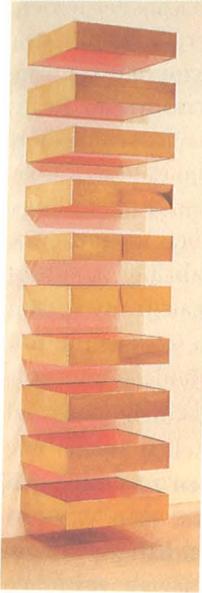


Abb. 9 Donald Judd: Untitled, 1969. Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Institution

auch zwischen dem Auge und der materiellen Welt einspielt. So niedrig die Schwelle zwischen visuellem Artefakt und blossem Gegenstand im vermeintlichen Geschmier kleiner Kinder, in archaischen Gebilden oder im Kontext der Moderne auch erscheinen mag, der Sache nach markiert sie eine Zäsur sondergleichen. Denn: mit der materiellen Manifestation eines Immaterialen, das dadurch sichtbar wird, definiert sich Humanität. Ihr erster Protagonist war, soweit die vorzeitlichen Funde das belegen, ein *homo pictor*, lange bevor er sich in der Antike als *zoon logon echon* bestimmte.

Was in der ikonischen Differenz sichtbar wird, der Gehalt, den sie hervorruft, meint etwas Abwesendes. Was immer zum Beispiel vorzeitliche Figuranten bedeutet haben, ob sie Realitäten nachgeformt haben oder aus Phantasien entsprungen waren: das Bildwerk zeigt sie als Andere. Jedes Bild deutet, indem es stilisiert, und keines schafft Präsenz ohne den unver-

meidlichen Schatten der Abwesenheit. Nur dem Künstlerheroen Pygmalion, von dem Ovid erzählt, war es vergönnt, mit der weiblichen Skulptur seiner Hand, durch göttliche Intervention, ein wirkliches Lebewesen zu schaffen, die Irrealität in Realität zurückzuführen. In einem utopischen Design schliesslich mag das Bild als ein genetischer Klon, als lebendiges Double konzipiert werden. Das Bild, von dem wir reden, ist allerdings nicht das unterschiedslose Simulacrum und auch nicht die Camouflage, die sich selbst zum Verschwinden bringt, sondern die Differenz eines Imaginären. Maurice Merleau-Ponty sprach davon, dass es einem Abwesenden sein Fleisch (*chair*) leiht und ihm damit Präsenz verschafft. Die Macht, die Bildern innewohnen kann, liegt offenbar auch in ihrer Fähigkeit, Zugänge zu Verstorbenen oder Abwesenden zu öffnen, zu einem mächtigen Herrscher, einem religiösen Gehalt, etwas Unsichtbarem, was weder Körper noch Gesicht hat, oder zu etwas Erdachtem, Erträumtem. Die Macht des Bildes bedeutet: zu sehen geben, die Augen zu öffnen. Kurzum: zu zeigen.

Einiges von dieser Macht der Bilder hatte wohl auch Leonardo da Vinci im Sinn, als er die Gesellen der Malerei mit dem Lehrstück der »Macchia« konfrontierte, das heisst mit unwillkürlichen Flecken, wie man sie zum Beispiel auf dem Putz alter Wände beobachten kann. Er appellierte an die Schüler, diese Gebilde – ähnlich den Klecksogrammen des Rorschachtests – mit Hilfe der Imagination als Landschaften, Gesichter, Figuren, Ungeheuer usw. zu sehen. Aus der blossen Farbe einer Oberfläche wird etwas Doppelbödiges, das der Blick durch seine konstruktiven Möglichkeiten des »Sehens-als« und des »Sehens-in« ikonisch zu realisieren vermag. Leonardo beschränkte seine Entdeckung der schematisierenden Wirkung von Flecken allerdings darauf, die Einbildungskraft des Künstlers zu trainieren und nicht etwa die Flecken selbst schon als Bild anzusehen.

Eine Fülle von Geschichten, Mythen, Legenden und Metaphern beleuchten diese ikonische Urszene der Immaterialisierung eines Materiellen: Narziss und andere Spiegelheroen,

Merleau-
Ponty
Abw.
sein
-nicht
leina

Pygmalion, die Medusa, Dädalus-Ikarus, die Abgar- bzw. die Veronika-Legende, aber auch jene chinesischen Künstlergeschichten, die davon erzählen, wie der Maler selbst in das von ihm hervorbrachte, gemalte Bild eintritt und leibhaftig darin verschwindet. Besonders Spiegel und Abdruck – etwa des Christuskopfes auf dem Grabtuch – nähern sich unwillkürlichen Bildformen, wie sie auch die Natur hervorbringt. Aber erst ein intelligentes Auge vermag sie auch als Bilder zu lesen. Genug Beispiele, die verdeutlichen, dass Bildpraxis, die Hochschätzung der Bilder samt der sie begleitenden Reflexion, zu den starken kulturellen Errungenschaften gehören. Einen legitimen Ort in der Ordnung des Wissens konnte das Paradigma des Bildes gleichwohl in der Vergangenheit kaum gewinnen.

Sprachkritik

Die Gründe dafür, warum ikonische Diskurse marginalisiert wurden, wenn auch nicht unter Künstlern und Kunstkritikern, so doch in den Wissenschaften, haben mit einem bestimmten Verständnis der Sprache zu tun. Wer sich im Sinne unserer These um die Logik der Bilder bemüht, wird unweigerlich auf den Schatten der Sprache stossen, der sich über das Ikonische legt. Er existiert in unterschiedlicher Dichte, wobei wir zunächst drei folgenreiche historische Wegmarken benennen, um dann auf den heute verbreiteten Umgang mit dieser Frage einzugehen.

Erstens. Das wohl älteste bildtheoretische Dokument unserer Kultur ist der im Buch Exodus des Alten Testaments formulierte Dekalog. Darin wird – ein erstaunlicher Vorgang – der Adept auf eine negative Bildpraxis eingeschworen: Du sollst Dir kein Bild, Bildnis oder Gleichnis machen vom Allerhöchsten. Mit anderen Worten: die anspruchsvolle Reflexion, die über den Status des Ikonischen in der Kultur entscheidet, beginnt mit einem Verbot, mit einer Intervention. Moses, der den unsichtbaren Wüsten-

gott bekundet, triumphiert über seinen priesterlichen Bruder Aaron, der, zunächst wohl ein Bildverehrer, die Herstellung des Goldenen Kalbes jedenfalls nicht verhindert hat. Damit tritt zum ersten Mal auch eine ikonoklastische Theorie in die Welt, deren Schockwellen in den Bilderstürmen, Bilder-Kämpfen und Stürzen bis heute zu verfolgen sind.

Zweitens. Plato formt den untergründigen Respekt vor der Macht des Bildes, der dem Bilderverbot zugrunde liegt und sich darin immer noch zeigt, in einen Diskurs der Marginalisierung um. Bildwerke mit ihren materialisierten und vergänglichen Körpern erscheinen ihm sinnlich und trügerisch und von der Wahrheit doppelt weit entfernt. Mit Bildern ist kein Staat zu machen, auch keine Wissenschaft. Identität sichert einzig der Logos der Ideen, den er wie einen Fixsternhimmel über uns aufziehen lässt. Was immer das Bild leistet oder nicht leistet: was es allenfalls besagen könnte, ist zuverlässig nur einem bestimmten Gebrauch der Sprache zu entnehmen. Dieser gängige und tonangebende Platonismus, der die Bilder an eine sehr kurze begriffliche Leine legt, spiegelt sich in zahlreichen »Philosophien« des Bildes, noch der jüngsten Vergangenheit. Er ersetzt das Bild umstandslos durch die Verbindlichkeit des Wortes. Wovon sogleich noch ausführlicher die Rede sein wird.

Drittens. Die Kirchenväter (zum Beispiel Gregor von Nyssa) haben das alttestamentarische Denken Gottes mit den Bedingungen des Neuen Testaments verbunden und es im Sinne der Dreieinigkeit umformuliert. Die Unsichtbarkeit und Undarstellbarkeit Gott-Vaters gewinnt jetzt durch Christus, den Sohn, einen sichtbaren Repräsentanten. Er repräsentiert, selbst »Bild«, seine göttliche Herkunft, eröffnet einzig den Weg zur Wahrheit und zum Leben. So gesehen gewinnt das Bild eine bis dahin unbekannte Rechtfertigung, weil das Modell der Inkarnation Christi ihm unterlegt werden kann. Damit war eine gewaltige Universalisierung des Ikonischen verbunden. Es ist auch nicht zu übersehen, dass das Christentum die einzige der Weltreligionen war und ist, die ihre Macht mit dem Bild verbreitete.

Gleichwohl: auch in Verbindung mit der Bildlichkeit Christi war die erste und die letzte Auskunft der Logos. Der Gläubige ist im entscheidenden Sinne nicht der Betrachter der Ikone, sondern der Hörer des Wortes.

Aus diesen und vielen anderen Quellen hat sich ein säkulares Bildverständnis entwickelt. Seit dem 19. Jahrhundert geht damit ein massenhafter Bildgebrauch und eine Bilderlust einher, ohne dass sich damit eine Abkehr vom Primat der Sprache, des Wortes oder Textes verbinden würde. Wir beobachten, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters im Bild von Indikatoren gelenkt wird, die auf Sub- oder Prätexte ausserhalb der Darstellung verweisen, welcher Art sie auch sein mögen.

Der findige Deuter kommt dem Bild auf die Schliche. Er entziffert, was sich in der Offensichtlichkeit des Visuellen verborgen hat. Er entlarvt das Ikonische als kryptische Umformung von etwas, was primär gesagt wurde. Wer könnte leugnen, dass der Versuch, einem Bild ganz andere Texte zu unterlegen, oft auch seine Sichtweise verändern kann? Gleichwohl fungiert die Logik des Bildes bei solchen Deutungen lediglich als Platzhalter einer ganz anderen Logik, derjenigen der *graphé*, die sich zu einer Bilder-Schrift, einer Ikono-Graphie zusammensetzt, in der das Ikonische an den Fäden eines unsichtbaren Textes geführt wird. Das ist immer dann methodisch geboten und legitim, wenn es darum geht, Bilder als Substitute, das heisst als Dokumente eines Sinns zu lesen, der sich in ihnen spiegelt, ohne dass er durch sie begründet worden wäre. Im Rahmen dieser Sicht auf Bilder möchte man offenbar etwas wissen. Man möchte sich das Bild als Träger einer »Botschaft« aneignen, die von irgendwo nach irgendwo vermittelt wird. So hat der italienische Historiker Carlo Ginzburg Bilder einmal als Verstecke eines verborgenen Textes und den Betrachter als Detektiv, als Sherlock Holmes, beschrieben. Übrigens werden auch die ganz leeren Bilder der Überwachungskameras erst dann interessant, wenn sich etwas abspielt, sich ein Inhalt ereignet, auf den sie verweisen.

Bildern ist es keineswegs fremd, Dienstleistungen zu erbringen. Sie vermögen dies im Gegenteil so vortrefflich, dass manche Autoren und der berühmte Mann auf der Strasse sich nicht einmal vorstellen will, sie hätten noch einen anderen Zweck als den der Illustration. Wer aber den Text hinter dem Bild allzu stark betont, landet unweigerlich bei einer Dominanz der Sprache, die das Bild – im wörtlichen Sinne – in seinen Möglichkeiten »übersieht«. Die historisch erfolgreichste und die verbreitetste Bildpraxis ist zugleich auch die schwächste: sie nimmt das Bild als Abbild in Gebrauch. Sie rechnet mit Sachen oder Sachverhalten, die sich dann auch noch in Bildern spiegeln. Verbreitet ist auch noch die Einschätzung, Fotografie oder Film seien die unverbrüchlichen Garanten dieser nützlichen Verdoppelung der Welt. Dagegen gilt freilich eine ganz andere Prämisse, die lautet: kein einziges Ding in der Welt schreibt vor, in welcher Form es angemessen darzustellen sei. Die Annahme, Fotografie sei Abbild, wurde durch ihre reiche Geschichte vielfach widerlegt. Zuletzt hat ein Künstler wie Thomas Demand diese Widerlegung zum Thema seiner Arbeit gemacht, welche die naive Zeugenschaft des Blickes entkräftet. Das Gegebene ist etwas Anderes: was wir sehen, ist die Fotografie einer Realität, die, mittels eines Papiermodells sorgfältig und (fast) täuschend nachgebaut, als das Bild eines Bildes eines Bildes erscheint (Abb. 10). Damit ist klar: Bilder erschöpfen sich nicht darin, das Reale visuell zu substituieren, sie bringen ein Zeigen eigenen Rechts zustande.

Thomas Demand

Die Philosophie hat seit Kant und Nietzsche im 20. Jahrhundert eine Wendung zur Sprachkritik vollzogen. Bei Husserl, Freud, Wittgenstein, Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida oder Castoriadis lassen sich unter anderem zwei Schritte beobachten: Der erste will die Sprachabhängigkeit aller Erkenntnisse nachweisen, um damit der Metaphysik und dem Objektivismus den Boden zu entziehen. Diese Wendung ist, in einer bestimmten Ausprägung durch die analytische Philosophie, als linguistic turn beschrieben worden. Der Begriff wurde erstmals 1967 von dem amerikanischen Philosophen Richard Rorty als Titel eines



Abb. 10 Thomas Demand: Ghost, 2003. New York, Museum of Modern Art

Readers gebraucht. Der zweite Schritt besteht darin, dass die Überprüfung der Tragfähigkeit der Sprache zu ihrer Überschreitung führt. Der *linguistic turn* mündet in dieser Perspektive konsequenterweise in den *iconic turn*. Denn schon die Begründung der Wahrheit von Sätzen muss auf Aussersprachliches zurückgreifen. Das Weisen oder Zeigen wird dabei als Basis des Sagens wieder entdeckt. Die Bildpotenz der Sprache gilt einer sich unter anderem auf Nietzsche stützenden Metaphorologie – wie sie etwa Hans Blumenberg entwickelt hat – gar als ihre eigentliche Wurzel. Begriffe sind für sie erkaltete Metaphern.

Die Wiederentdeckung des Ikonischen in der philosophischen beziehungsweise wissenschaftlichen Erkenntnisbegründung ist ein für die Theorie des Bildes bemerkenswerter Vorgang. Aus dem weiten Felde wollen wir im Folgenden lediglich zwei Autoren mit je einer Hauptüberlegung heranziehen und damit zugleich auch den nächsten und letzten Argumentationsschritt vorbereiten.

Husserl identifizierte das die Sätze begründende Prae-nominale in der »Lebenswelt«, Freud im Strom von Vorstellungen, der das Denken und Urteilen als »Sekundärprozess« hervortreten lässt, Wittgenstein im Konzept der »Familienähnlichkeit«. Sprachliche Propositionen, der Logos also, lassen sich demnach nicht in sich selbst befestigen. Besonders Wittgenstein zeigte, dass die Plausibilität sprachlicher Begriffe auf der Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit der ungenauen Alltagssprache beruht. So fragte er in den *Philosophischen Untersuchungen* zum Beispiel nach der Identität des Begriffes »Spiel«, der als Brett-, Karten-, Ball-, Kampf-, Fußball-, Handball- etc. -Spiel auftritt. Was begründet diese Identität, was ist den vielfältigen Ausprägungen gemeinsam, so dass man überhaupt im Singular von »einem« Spiel sprechen kann?

»[...] wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau!«¹

Wittgenstein nahm mithin die Imagination (»Schau!«) und die Familienähnlichkeit der Begriffe für das Geschäft der Erkenntnisbegründung in Anspruch, er führte die sprachliche Proposition auf unscharfe Kontexte zurück. Mit den Worten seines österreichischen Generationsgenossen Robert Musil gesprochen: der Wirklichkeitssinn gründet im Möglichkeitssinn. Beide leitet die gleiche Sprachskepsis. Das »Flussbett des Gedankens« ist nicht selbst sprachlicher Natur, die Sprachkritik gibt den Bildern in uns und in der Alltagssprache ihr begründendes Recht und ihre Zeigekraft zurück. Es sind anschauliche und ikonische Evidenzen, die der Sprache zu ihren Möglichkeiten verhelfen. Damit deutet sich eine epochale Verschiebung an: der Logos dominiert nicht länger die Bildpotenz, sondern er räumt seine Abhängigkeit von ihr ein. Das Bild findet Zugang zum inneren Kreis der Theorie, dem die Erkenntnisbegründung obliegt.

Edmund Husserl ist mit seiner *Phänomenologie* auf seine Weise zu dieser Einsicht vorgestossen. Seine philosophische

Hauptarbeit war die penible Untersuchung der Anschauung und ihrer Intentionalität. Er befasste sich dabei unter anderem mit der Frage, warum wir unverdrossen von Dingen reden (zum Beispiel von einem Schrank), wo wir doch immer nur eine Vorderseite sehen. Der Rücken der Welt ist für uns stets unsichtbar. Und doch meinen wir zu Recht, dass wir nicht in Kulissen existieren, hinter denen nichts ist. In diesem Zusammenhang entdeckte er die Rolle des Horizontes neu, nicht jenen in der Ferne, sondern einen ganz nahen. Jedes Ding, so zeigte er, »schattet sich ab«, das heisst, es baut sich so in einen anschaulichen Kontext ein, dass wir es als die Wahrnehmung eines Gegebenen, eines Dinges realisieren können. Dieser unsichtbare Horizont sorgt dafür, dass wir in einer Sicht die möglichen anderen mit vergegenwärtigen. Deshalb sehen wir »Dinge« und nicht visuelle Attrappen. Zwei Aspekte wollen wir festhalten, die für das Konzept einer Logik der Bilder unmittelbar fruchtbar werden. Der erste besagt, dass die Dinge in jeder Wahrnehmung einen Horizont berühren. Beide gehören aber zu völlig unterschiedlichen Klassifikationen: Das Ding ist einzeln und gegeben, der Horizont ist fließend, unterbrochen und potentiell – der Möglichkeitsraum dessen, was in ihm konkret erscheint. Der zweite Aspekt ist, dass wir uns jetzt in einer Argumentation bewegen, in der das Unbestimmte und Potentielle der tragende Grund des Bestimmten ist. Eine verblüffende Transformation dessen, was der sprachliche Logos mit seiner letztbegründenden Emphase einmal gewesen war.

Die philosophische Sprachkritik hat vor allem eine für jede Bildtheorie verheerende Voraussetzung aus den Angeln gehoben, die von Pamenides bis zum Positivismus der zwanziger Jahre unverbrüchlichen Bestand hatte. Sie lautete: Was sich nicht bestimmterweise sagen lässt, hat keine verbindliche Realität. Darin steckten zwei Konsequenzen: Zwischen der Struktur der Sprache und derjenigen der Wirklichkeit besteht eine zwingende Gleichwertigkeit. Das Sein reicht so weit wie die Sprache. Die Logik der Prädikation ist dabei zweiwertig: sie kennt nur Ja und

Dinge
n der
Wahrnehmung
haben
Horizont
zerfahren
Unbest
denn
Bestimm

Nein. Mit dem Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen tut sie sich schwer. »Nichts« hat keine Prädikate. Aber ohne die starke Kraft des Mannigfaltigen, des Vieldeutigen, Sinnlichen und Mehrwertigen lässt sich über Bilder nicht wirklich nachdenken.

Die Logik der Bilder

Diese theoretischen Stichworte erhellen die Funktionsweise des ikonischen. Wir wollen sie, anhand ausgewählter Beispiele, aus dem Kontext der Moderne knapp charakterisieren. In ihrem experimentellen Raum sind nahezu alle Grenzen und Determinanten der Bilder verschoben und erprobt worden. Man denke an die aufhaltsame Auflösung des Tafelbildes hin zu offenen Konstellationen oder Installationen, an die grenzensprengende Energie des Informellen, an den Übergang von der Skulptur zum Objekt, vom Bild zum bewegten Bild, an die Fotos, Stills oder Videoinstallationen etc. Hat man die Frage nach dem Bild früher nicht allzu nachdrücklich gestellt, weil ihre Antwort klar oder wenig ergiebig schien, so erscheint sie jetzt allein durch ihren Gestaltwechsel zugleich dringlich und heillos erschwert.

Wir wählen Claude Monets Gemälde der Kathedrale von Rouen, 1894 als Teil einer Serie entstanden (Abb. 11). Zunächst kommt das Bild gängigen Bedürfnissen nach Wiedererkennung entgegen, die zu einem bildunabhängigen Sujet führen. Was wir im Bilde sehen lässt sich, so scheint es, auch realiter in der nordfranzösischen Stadt betrachten. Halten wir uns aber wirklich ans Sichtbare, geschieht anderes: unsere Aufmerksamkeit spaltet sich. Einerseits fixiert sie sich auf das Gesicht des Gebäudes, andererseits folgt sie dem Kontinuum farbigen Lichts, welches das Gegenständliche begleitet und umhüllt. Was aber ist nun das Bild? Nicht das eine oder das andere, vielmehr: das eine im anderen. Monets Insistenz auf kleinteiligen Farbpartikeln in einer niemals unterbrochenen Kontinuität macht es leicht, die beiden



Abb. 11 Claude Monet: Kathedrale von Rouen, 1894. Fondation Beyerle, Riehen/Basel

bildbegründenden Aspekte zu erkennen. Einer auf Kontrast und Differenzierung beruhenden Aktivität folgt die Gegenkraft der Verschmelzung. Wir gewahren die Verschränkung von Figuration und Grund in einer energiereichen Spannung. Sie ist stets doppelt bestimmt: einerseits bietet sie den Anblick auf das Gebäude, seine Beschaffenheit, das Portal, die Fassade, den aufstrebenden Turm – alles in ein morgendliches Licht getaucht. Andererseits macht sich die hinterfangende Helligkeit bemerkbar, der eigentliche Ort des Sujets, in dem es sich abschattet. Zu Monets künstlerischen Pointen gehörte es, das Ineinander der beiden Kräfte zu intensivieren, den Prozess den sie ermöglichen, in Szene zu setzen. So findet sich die gespaltene Aufmerksamkeit sehr schnell auf den Punkt von Verschmelzung bzw. Verschränkung zurückgeführt. Was sich an Monets »Kathedrale« so und nur so ereignet, gilt strukturell und vielfältig variiert für die Organisation von Bildern überhaupt. Die medial bedingte Unbeweglichkeit des Bildes eröffnet auf kunstvolle Weise den Prozess seiner Aspekte, in dem sich der jeweilige Sinn des Bildes zeigt.

Wenn wir von Bildern reden (flachen, plastischen, technischen, räumlichen etc.), meinen wir eine Differenz, in der sich ein oder mehrere thematische Brennpunkte (Fokus), die unsere

Aufmerksamkeit binden, auf ein unthematisches Feld beziehen. Wir sehen das eine im anderen. Diese Form der Beziehung kann, wie bei Monet und anderen, betont doppelsinnig sein, sosehr wir gewohnheitsmässig Bilder als optische Einbahnstrassen von der Nähe in die Ferne, von den Dingen hin zu ihren leeren Hintergrundfeldern lesen. Tatsächlich präsentiert sich unserer Sicht jeweils eine bestimmte Ansicht, die auf das Auge hin organisiert ist und gleichsam zu uns zurückblickt.

Entscheidend für die Logik der Bilder sind die kategorialen Implikate dieses visuellen Befundes. Sie besagen, dass jedes Bild seine Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten zieht. Wir können gar nicht anders, als das Dargestellte auf seinen in ihm vorstrukturierten Horizont und Kontext hin zu betrachten. Dieser aber gehört einer prinzipiell anderen kategorialen Klasse zu. Es ist mithin die visuelle Kontamination dieser beiden unterschiedlichen Realitäten, die den Anstoss dafür gibt, dass ein materieller Sachverhalt als Bild erscheint und jener Überschuss des Imaginären entsteht, von dem wir einleitend bereits gesprochen haben. Die ikonische Differenz vergegenwärtigt eine visuelle Kontrastregel, in der zugleich ein Zusammensehen angelegt ist. Ikonische Synthesen sind bereits in der Struktur unserer Wahrnehmung angelegt. Wir haben nichts anderes getan, als den Befund optischer Fokussierung in einem wandernden Sehfeld – es gibt für den Menschen kein anderes Sehen – auf das Ikonische hin zu adaptieren. Bilder sind gewiss immer auch Festlegungen, sie lassen das Leben in Materie erstarren und erwecken es mit künstlerischen Mitteln scheinbar neu. Für die Sinnentstehung ist allerdings entscheidend, im Bild jenen Akt des Sehens wieder zu beleben, der darin angelegt ist. Erst das gesehene Bild ist in Wahrheit ganz Bild geworden.

Ob sich die These von der ikonischen Differenz generalisieren lässt, wird noch zu prüfen sein. Gibt es Bilder ohne visuelles Feld oder ohne eine fokussierende Thematisierung? Wie verhält es sich zum Beispiel mit Allover-Strukturen (Abb. 12)? Sie erstreben doch die Nivellierung der Figur-Grund-Kompo-

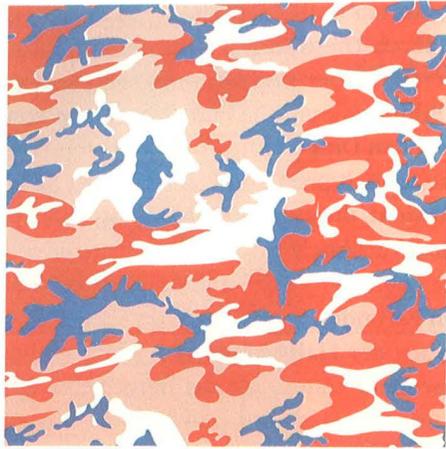
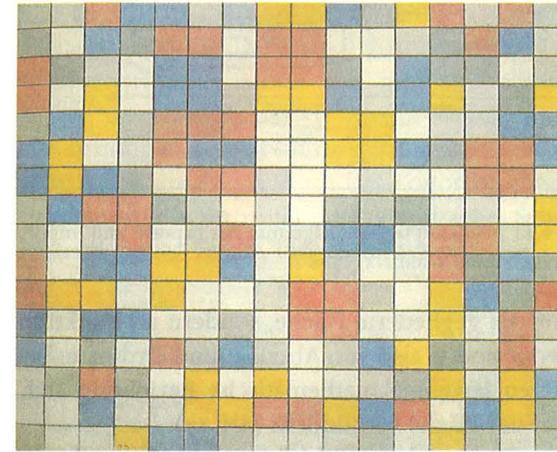


Abb. 12 Andy Warhol:
Camouflage Painting, 1986.
Zürich, Courtesy Thomas
Ammann Fine Art

neuten zugunsten einer Erscheinungsdichte. Das »Ganze ohne Teile«, das diese Bilder ihrem Programm nach begründen wollten, trifft uns nicht wie ein Blitz, sondern will seinerseits erfahren, in einem Akt erschlossen werden. Warhol hat dieses Totalitätspathos Pollocks und der amerikanischen Kunst der frühen Nachkriegszeit in seinen Camouflage-Bildern ironisiert. Militärische Camouflage-Malerei dient der visuellen Subtraktion. Sie lässt unterschiedslos etwas verschwinden zugunsten eines tarnenden All-overs. Das Ikonische geht dabei in einem scheinbar wiederhergestellten Kontinuum der Dinge auf. Solche Tarnbilder dienen gleichsam der Blendung des Betrachters, seinem Nicht-Sehen, gerade indem sie die ikonische Differenz weitest möglich zu reduzieren trachten.

Ein ganz anderes Feld der Bewährung sind die wissenschaftlichen Bilder, von denen eingangs die Rede war. Sie fügen sich nahtlos in die Debatte, wenn man realisiert, dass das visuelle Feld immer schon einer Gliederung nach Abständen, das heisst nach Zahlen unterliegt. Der ikonische Logos ist dem der Zahl (die ja ihrerseits zu ihrer Begründung nicht auf Sprache zurückgreift) eng verwandt. Diese Entdeckung dürften schon die anonymen Künstler der Vorzeit gemacht haben, wenn sie

Abb. 13 Piet
Mondrian:
Komposition
mit Gitter 9:
Schachbrett,
1919. Den Haag,
Gemeente-
museum



sich um die Darstellung von Proportionen und komplexen Relationen bemühten. So gesehen ist das quadrierte Bildfeld, das im Kontext der Rationalisierung des Raumes und kontrollierter Darstellungs- und Reproduktionstechniken während der Renaissance entwickelt wurde, bereits eine sehr späte Konsequenz. Es stellt eine Station auf einem langen Weg dar, auf dem sehr viel später die abstrakte Geometrisierung und rhythmische Skalierung des Bildes erscheint, wie zum Beispiel in den Bildern Mondrians (Abb. 13). In einer ganz anderen Entwicklungslinie entstand wohl in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die erfolgreichste und bis heute omnipräsente kognitive Bildform, nämlich das Diagramm. Diagramme sind oftmals starke, wenn auch betont kognitive Bilder, weil sie eine ganz unglaubliche Veranschaulichung abstrakter Zahlengrößen zustande bringen können. Sie versetzen das Abstrakteste, zum Beispiel Angaben über Handelsvolumen, Tonnage, Güter, Frequenzen in Bezug auf Zeitspannen etc. in eine visuelle Konfiguration, die zeigt, was man aus blossen Zahlenkolonnen niemals lesen könnte. Mit dem Diagramm verändert sich die Darstellung von Statistiken grundlegend. Das statistische Quantum springt um in ein anschauliches Quale. Voraussetzung war, dass das Bildfeld nicht

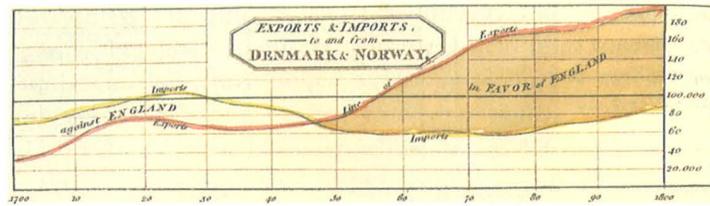


Abb. 14 William Playfair: Diagramm der Exporte und Importe zwischen Norwegen und Dänemark, 1786

nur als gegliederte Fläche, sondern als Funktion der Koordinaten x und y , also von Abszisse und Ordinate, betrachtet wurde, deren jeweilige mathematische Beziehung sich als »Lösung« auf der Fläche verbildlicht (Abb. 14).

Die Logik der Bilder basiert auf die eine oder andere Art auf einem Überhang: Das Faktische lässt sich als das, was es ist, anders sehen. Das Zeigen des Bildes, bei dem der jeweiligen Sicht eine Ansicht dargeboten wird, zielt auf diesen visuellen Anschein, den wir mit Worten wie Wirkung, Plausibilität, Kognition oder Evidenz umschreiben. Der Übergang vom Faktum zum Agens ist kulturgeschichtlich jener Schritt, mit dem die Institution Bild entstand und fortlaufend neu entsteht, jene »ikonische Urszene«, von der wir einleitend gesprochen haben. Aus Materie wird Sinn, weil die visuellen Wertigkeiten im Akt der Betrachtung aufeinander reagieren. Dies wird durch eine charakteristische Asymmetrie zwischen der Figuration und dem unbestimmten Horizont in Gang gebracht, in der sich auch alle weiteren bildspezifischen Eigenschaften aufbauen: Lebendigkeit, Temporalität, Affekt, Raum, Narration usw. Sosehr sich dieser Prozess auch beschreiben lässt, angemessen zugänglich wird er nur im Akt der Betrachtung. Es ist ein nicht-prädikativer Sinn, dem kein sprachlicher Logos vorausgeht, an den freilich alle erforderlichen sprachlichen Diskurse, Ikonologien oder Interpretationen anschließen. Die Bilder repräsentieren kein abgeschlossenes Reich. Aber ihre Kultur lebt davon, dass sie die ihr innewohnende Fremdheit, ihr dichtes Schweigen und ihre

anschauliche Fülle gegenüber dem fortwährenden Gemurmel der Diskurse und dem Lärm der Debatten behaupten. Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges, der Geste, der Mimik und der Bewegung. Sie benötigen keine Nachbesserung oder nachträglichen Rechtfertigung durch das Wort. Der Logos ist eben nicht nur die Prädikation, die Verbalität und die Sprache. Sein Umkreis ist bedeutend weiter. Es gilt, ihn zu kultivieren.