

3. Der philosophische Bilderstreit

3.1. Was ist ein Bild?

3.1.1. *Der Mensch als homo pictor: Bilder als Existential*

In unserer alltäglichen Lebenswelt sind wir nicht erst seit dem sog. *iconic/pictorial turn*¹ von einer Bilderflut umgeben, die sich durch die neuen sozialen Medien noch einmal gesteigert hat. Und vielleicht verhält sich das Anwachsen der Bilderflut umgekehrt proportional zu unserer Fähigkeit zu sagen, was eigentlich ein Bild ist. Neben digitalen und auch digital bearbeiteten Bildern haben wir illustrierte Zeitschriften, Fotografien zu allen möglichen Zwecken, nicht nur wie früher zum Festhalten denkwürdiger und erinnerungswürdiger Augenblicke, Film- und Fernsehbilder, die durch neue Aufzeichnungs- und mediale Abrufmöglichkeiten ubiquitär und immer wieder neu verfügbar sind, Familienfotos in Clouds und vielfach geteilt in sozialen Netzwerken, Gemälde in Museen, Zeichnungen, Karikaturen, aber auch Gebrauchskunst, Fotos in Reise-, Möbel- und Modekatalogen, Piktogramme und andere visuelle Symbole wie Verkehrszeichen etc. sowie Videoaufzeichnungen zur Überwachung gefährlicher Orte und gefährdeter Objekte. Man kann sich aber auch im Netz Fotos von infrage kommenden Hotels ansehen oder alle Skulpturen, die ein bestimmter Bildhauer geschaffen hat, und mit Virtual Reality-Brillen kann man die Räume berühmter Museen begehen, ohne dorthin zu fahren. Das war nicht immer so.

Doch Bilder begleiten den Menschen seit jeher. Seit frühesten Zeiten sind Funde von Zeichen in Fels und Malereien in Höhlen bezeugt, die über Beschreibung des Menschen als »*homo faber*« hinaus-

¹ Der »*iconic turn*« weist auf eine an der Hermeneutik orientierte Bildwissenschaft, der »*pictorial turn*« orientiert sich am Bildgebrauch in Alltagskultur und Wissenschaft. Vgl. Boehm, *Iconic Turn. Ein Brief*, sowie Mitchell, *Pictorial Turn. Eine Antwort*, in: Belting, *Bilderfragen*, S. 27 ff und 37 ff.

gehen. Intelligenten Werkzeuggebrauch, das wissen wir heute, finden wir nicht nur bei den höheren, sondern auch niederen Tieren. Aber dass man sich Werkzeuge, wie Faustkeile, Farben und Spachtel, so herstellt und zurichtet, dass man damit kreativ etwas gestaltet, dem auch andere Bedeutung beilegen oder mit dem sie etwas verbinden können, das scheint ein Spezifikum menschlicher Existenz zu sein. Ein solches Merkmal nennt Heidegger »Existenzial«.

Tiere verfertigen keine Bilder. Doch seit frühesten Zeiten ist für Menschen kreatives bildhaftes Gestalten bezeugt.

So waren z. B. die altsteinzeitlichen Ureinwohner der Kanaren, die Guanchen (sie waren wohl Berber) bereits in der Lage, ein stark vereinfachtes Zeichen für »Mensch« in den Fels zu hauen oder zu malen und deuteten damit wohl an, dass an bestimmten Orten in der zerklüfteten unwirtlichen Felsenlandschaft Menschen zu Hause bzw. menschliche Siedlungen zu finden waren. Und die uns erhaltenen Höhlenmalereien in Spanien und Frankreich bezeugen bereits ein differenziertes ästhetisches Empfinden, denn man nutzte geschickt Unebenheiten der Höhlendecken, um plastische Wirkungen, z. B. bei der Darstellung eines Bisons oder Mammuts, zu erreichen, was durch Verwendung unterschiedlicher Farben im Dämmerlicht der Höhlen ziemlich echt wirken konnte. Mag nun eine Art Bildmagie mitgespielt haben (das zu jagende Wild sollte im Bild gebannt werden) oder die Konzentration auf die zu erjagende Mahlzeit oder didaktische Zwecke (um jagdunkundigen Personen jüngeren Alters schon einmal im Bild vorzuführen, was später gejagt werden soll) oder einfach die Freude an farbigen scheinbar lebensechten Darstellungen,² man ist immer wieder beeindruckt, dass diese altsteinzeitlichen Malereien und damit auch die Fähigkeit zur bildnerischen Kreativität schon so alt sind. Hans Jonas sieht in dieser menschlichen Fähigkeit geradezu ein Wesensmerkmal, an dem – in einer fiktiven Situation – Weltraumfahrer, wenn sie sich »in der ihnen völlig fremden Lebenswelt eines ihnen völlig fremden Planeten umtun und sich vergewissern wollen, ob es dort »Menschen« gibt, ebendies erkennen können.

»Unsere Forscher betreten eine Höhle und bemerken an ihren Wänden Linien oder sonstige Konfigurationen, die künstlichen Ursprungs sein müssen, keiner strukturellen Funktion dienen und eine optische Ähnlichkeit mit der einen oder anderen draußen anzutreffenden Lebensform aufweisen.

² Die heutige Forschung sieht eher keinen Zusammenhang mit der Jagd, s. Bosinski, *Das Bild in der Altsteinzeit*, in: Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien*, S. 32.

Von ihren Lippen bricht der Ausruf: Die haben ›Menschen‹ gemacht! Warum? Die Evidenz bedarf für ihre Gültigkeit nicht der Vollkommenheit der Altamira-Fresken. Die roheste kindischste Zeichnung wäre so beweiskräftig wie die Kunst des Michelangelo. Beweisend für was? Für die mehrals-tierische Natur ihres Erzeugers; und dafür, dass er ein potentiell sprechendes, denkendes, erfindendes, kurz, ein ›symbolisches‹ Wesen ist.«³

In der Tat finden wir seit früherster Zeit in Fels gehauene Petroglyphen mit Symbolen (mangelnde anfängliche Werkzeugbeherrschung drängte zur Vereinfachung und Abstraktion), aber man findet auch ausdrucksstarke Bilder mit bemerkenswerter optischer Ähnlichkeit, wie z. B. das wiehernde Pferd aus Mas d’Azil (Ariège).⁴

Diese Bilder überraschen mit der Genauigkeit der Beobachtung von Einzelheiten, und da die Modelle in der Höhle wohl kaum anwesend waren, bezeugen sie eine Verinnerlichung von Wahrnehmungseindrücken, die dann beim bildhaften Gestalten abrufbar waren.⁵

Auch für Belting hängen diese inneren und die äußeren Bilder zusammen:

»Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch seine anthropologische Fundierung. Ein »Bild« ist mehr als ein Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln. [...] Wir leben mit Bildern und verstehen die Welt in Bildern.«⁶

Geht man einmal von der Intention des Abbildens aus, so müsse man gleichzeitig an innere und äußere Repräsentation von Bildern denken. Wir machen uns ein Bild und können dies zumindest in der deutschen Sprache auf doppelte Weise verstehen. (Das Englische unterscheidet zwischen *image* und *picture*, doch auch hier muss über den Zusammenhang nachgedacht werden.) Man kann in der Tat die Rolle des Bildhaften bzw. des Symbolischen für die Entwicklung menschlicher Kultur nicht hoch genug bewerten, denn was an Ideen »auf außerkörperlichen Trägern aufgezeichnet [...] und so auch un-

³ Jonas, Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, S. 105f.

⁴ Bosinski, a. a. O., S. 56.

⁵ a. a. O., S. 59.

⁶ Belting, *Bildanthropologie*, S. 11.

abhängig von der physischen Präsenz sozusagen abrufbar⁷ bleibt, geht nicht mit dem Tod der Erzeuger verloren, sondern erst mit der Zerstörung der außerkörperlichen Träger.

Und das bringt uns zu einer weiteren Äquivokation, die uns für gewöhnlich gar nicht auffällt: Denn mit unserem Begriffsgebrauch von »Bild« können wir durchaus auch in anderer Hinsicht Unterschiedliches meinen: Mit den Aussagen »Das Bild hat einen Riss«, »Das Bild zeigt eine Vase auf einem Tisch«, »Diese Bilder sollten Kinder nicht sehen«⁸ oder »Das Bild ist der abgebildeten Person sehr ähnlich« werden jeweils unterschiedliche Aspekte des Bildes benannt, die man sprachlich zum genaueren Verständnis besser trennt: Einmal ist der materielle Träger des Bildes gemeint, also z. B. eine Leinwand, eine Filmrolle oder Fotopapier, zum zweiten meint man die im Bild erscheinende Darstellung (von Husserl zur besseren Unterscheidung vom Bildträger Bildobjekt genannt), und drittens kann man auch das Dargestellte (platonisch gesprochen: das Urbild) meinen (und meint damit aber eher keine platonische Idee, sondern das im Bild abgebildete Original). Darstellendes, Darstellung und Dargestelltes sind also voneinander zu unterscheiden.

»Bildträger und Bildobjekte sehen anders aus: Bei einem Passbild sieht der Bildträger wie ein flaches Stück Papier aus; wenn man hingegen das Aussehen des Bildobjektes beschreiben würde, dann würde dies zu einer Beschreibung führen, die auch auf eine bestimmte Person passen könnte, obwohl das Bildobjekt nicht wie eine Person ein realer Gegenstand ist. Es besteht meist nicht die geringste Gefahr, dass der Betrachter meint, einen realen Gegenstand zu sehen«, denn »das, was man auf dem Bildträger als Bildobjekt sieht, ist nicht physikalisch anwesend und unterliegt deshalb auch nicht den Gesetzen der Physik, wie man schon daran sehen kann, dass das, was man auf einem Passbild sieht, im Gegensatz zu einem Menschen nicht älter wird.«⁹

Für Jonas ist in der bildlichen Darstellung der Gegenstand in einer neuen, nichtpraktischen Weise angeeignet (wofür das Passbild gerade

⁷ Wuketits, *Bild und Evolution. Bilder: des Menschen andere Sprache*, in: Sachs-Hombach, *Bildtheorien*, S. 18 f.

⁸ vgl. Wiesing, *Die bildliche Kreatur – Zwischen Interpretation und Präsentation*, in: Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie*, Bd. III, S. 382. Die genannte und inzwischen übliche Unterscheidung zwischen Bildträger und Bildobjekt findet sich erstmalig bei Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, S. 112.

⁹ Wiesing, ebd.

kein gutes Beispiel ist). Tierische Artefakte hingegen hätten direkte physische Verwendung in der Verfolgung vitaler Interessen wie Ernährung, Fortpflanzung (Nestbau z. B.), Überwinterung, Versteck etc.

Durch welche Eigenschaften wird ein Ding zum Bild eines anderen Dinges? Jonas hält fest, dass die Darstellung nicht von vollkommener Ähnlichkeit, also keine Kopie sein darf. Diese Unvollständigkeit lasse Freiheitsgrade beim Abbilden zu, ermögliche so Stilisierung und Ausdruck und hebe das Bild damit aus dem »Kausalverkehr der Dinge« in eine nichtdynamische Existenz.¹⁰ Die freie bildnerische Gestaltung des in dieser Weise tätigen »homo pictor« als eines bilderverfertigen Wesens setzt so eine kulturelle Evolution in Gang, die »gekennzeichnet (ist) durch die zunehmende Kreation und Verwendung von Bildern. Dabei stellt die Höhlenkunst der Eiszeit nicht den Anfang, sondern bereits einen ersten Höhepunkt menschlicher, also vom Menschen erzeugter Bilderwelten dar.«¹¹

Die von prähistorischen Menschen produzierten Bilder zeigen bereits oft eine bemerkenswerte Neigung zur Abstraktion und bezeugen so einen ästhetischen Gestaltungswillen. So konnte die Schrift als Bilderschrift beginnen¹² und der soziokulturellen Evolution des Menschen einen weiteren Schub versetzen. Denn

»wenn der Kunst insgesamt im Grunde eine vitale Funktion des Gemeinschaftslebens zugeschrieben werden kann und sie in der soziokulturellen Evolution des Menschen für die Bildung von personaler bzw. gesellschaftlicher beziehungsweise kultureller Identität von Bedeutung war, [...] dann gilt das für Bilder in besonderem Maße.«¹³

»Hätte der Mensch keine Bilder«, so Wiesing, »so wäre er dazu verurteilt, in seinem Leben ausschließlich vergängliche und anwesende Dinge sehen zu müssen. Doch durch Bilder können« (ich ergänze: vor allem heutzutage) »verschiedene Menschen an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten dasselbe sehen – und zwar nur durch Bilder«.¹⁴

¹⁰ s. Jonas, *Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens*, a. a. O., S. 107–114

¹¹ Wuketits, a. a. O., S. 19.

¹² a. a. O., S. 23 f.

¹³ ebd.

¹⁴ Wiesing, a. a. O., S. 383.

3.1.2 Platons Mimesisverbot und seine Folgen

Es mag nun nach dem Gesagten verwundern, dass wir bei Platon ein dezidiertes Verbot von Kunst finden. Noch schlimmer: Es geht ihm (im letzten Buch der *Politeia*) auch um ein Verbot jeglicher Bildproduktion. Wie kann man das verstehen?

Ein möglicher Schlüssel zum Verständnis lässt sich sicherlich in dem (späteren) Dialog *Sophistes* finden. Der Dialog soll vor 347 v. Chr. entstanden sein, und auch in ihm wird die Frage gestellt, was eigentlich ein Bild sei (Soph 239 d). Auf die Frage werden zunächst Beispiele genannt (»Bilder im Wasser und in Spiegeln, sodann die gemalten und die geformten, und was es für andere noch gibt«¹⁵). Doch die für die Philosophie so konstitutive *ti-esti*-Frage zielt auf das »Allgemeine in dem Allem« (Soph 240a) und bringt eine klassifikatorische Unterscheidung auf: Die Nachahmungskunst (*Mimesis*) beinhalte die Kunst der Trugbilder (*mimesis phantastike*) und die der Ebenbilder (*mimesis eikastike*) (264c). Hier muss man auch auf zwei verschiedene Wortwurzeln hinweisen: *eikon* (die Wortwurzel für »Ikone«) und *eidolon* (»Bildchen«, Verkleinerungsform von *eidōs*, lat. *idea*; von Homer auch für die schattenhaften Existenzen der Verstorbenen gebraucht¹⁶, daher auch die Bezeichnung *phantasma*.) (Der Begriff *Idol* leitet sich von hier ab, ebenso *Ideologie* (*eidōs legein*, das durch ein Bild Lesen der Wirklichkeit), wie auch die *Idolenlehre* Francis Bacons, in der es um falsche Bilder, nämlich Vorurteile, geht.) *Eidola* aber sind bei Platon vor allem die sichtbaren Bilder.¹⁷

Trugbilder sind sie, wenn sie wie die täuschend echt gemalten Trauben des Zeuxis, von denen Plinius berichtet, Vögel anlocken, die sich voller Gier auf sie stürzen.¹⁸

Als Hintergrund der Diskussion muss man sowohl die Aus-

¹⁵ ebd.

¹⁶ Mouroutsou, *Εἰκόνων* bei Platon: Die Metaphysik des Bildes, in: Neuber et al. (Hg.), *Das Bild als Denkfigur*, S. 34.

¹⁷ Mouroutsou, a. a. O., S. 35.

¹⁸ Von Platon erwähnt in *Protagoras* 318b und *Gorgias* 453c (allerdings nur im Zusammenhang eines Vergleichs von Malkunst und Redekunst). Plinius berichtet auch von einem anschließenden Wettstreit der Maler Parrhasios und Zeuxis: »Nun führt Parrhasios den siegessicheren Zeuxis vor ein Bild, das noch mit einem Vorhang bedeckt ist. In der Gewissheit, ein unübertreffliches Werk geschaffen zu haben, will Zeuxis den Vorhang beiseiteschieben, muss dabei aber bemerken, dass er nun seinerseits Opfer einer Täuschung geworden ist: Der Vorhang ist das Bild, das Parrhasios gemalt hat.« (Blümle/Wismer (Hg.), *Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthül-*

einandersetzung mit den Sophisten nennen, deren Rhetorik Sokrates-Platon die Erzeugung eines zwar schönen, aber falschen Scheins vorwirft, der mit der Verfertigung von schönen Reden und scheinbarer, oberflächlicher Erkenntnis genug hat. Als weiterer bedeutsamer Hintergrund muss aber auch die These des Parmenides gelten, nach der ein Zugleich von Sein und Nichtsein nicht denkbar ist. Es geht also um »trugbildnerische Kunst« (239d) und darum, dass das wirklich Seiende wahr und nicht bloß scheinbar sein muss. Das führt auf eine paradoxe Frage zum ontologischen Status von Bildern: »Also nichtseiend, also nicht wirklich *ist* das, was wir ein Bild nennen?« (240b) Es geht also bei diesem nichtseienden Sein um den falschen Schein, den Bilder (evtl. auch die schönen Sprachbilder der Sophisten) erwecken und der den Zugang zum Wahren verstellt.

Wirklich berühmt und wirkmächtig geworden ist Platon aber gerade mit einer solchen bildhaften Rede in einem früheren Dialog, in der er zum Zwecke der Veranschaulichung die Situation des Menschen mit Gefangenen in einer Höhle vergleicht. In dem berühmten Höhlengleichnis (*Pol.*, 7. Buch, 514a-517a) geht es um den Zugang zur Erkenntnis des Wahren, wohingegen die Gefangenen auf ihre Wahrnehmungserfahrungen fixiert sind. Sie sind nämlich so gefesselt, dass sie den Höhlenausgang und ein Feuer, das dort brennt, hinter sich haben und auf einer gegenüberliegenden unebenen Wand nur verzerrte Schattenbilder von Menschen und Gegenständen sehen, die auf einem Gang hinter ihnen herlaufen bzw. getragen werden und diese Schattenbilder für die eigentliche Realität halten. Es bedarf aber der Ab- und Umwendung weg vom bloß Wahrgenommenen in Richtung Höhlenausgang, um – durch Denken – stufenweise aus der Höhle und der Bindung an bloße Wahrnehmungen zu gelangen und im »Licht der Erkenntnis« die eigentlichen Urbilder der schattenhaften Abbilder zu sehen. Dies sind die berühmten platonischen Ideen, die allem Sein zugrunde liegen und, wie im *Phaidon* veranschaulicht wird, wie die Seele in dieser idealen Existenz selber unwandelbar, ewig und aller Zeit enthoben sind, während ihre Abbilder bzw. Nachbilder, also reale Menschen, Pferde, Kleider, etc. durchaus dem zeitlichen Wandel und den entsprechenden Verfallsprozessen unterworfen sind und in vielen Variationen existieren können (*Phaid* 78e). Das eigentliche, also »ideale« Sein ist daher ein geistiges Sein, in dem erst

lung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo, S. 40) Parrhasios muss also als Sieger gelten, Zeuxis hatte nur Tiere, Parrhasios aber einen Menschen getäuscht.

alle wahre Erkenntnis als Erkenntnis des Wahren möglich ist (die Seele schaut mit den Augen des Geistes), und es ist Grundlage für alle bildhaften »Abschattungen« in der Wahrnehmungswelt. Wahre Erkenntnis aber geschieht, so das Höhlengleichnis, durch Denken (durch innere Schau), und nicht durch leibgebundenes Schauen; von diesem muss man sich gerade lösen und abwenden, wenn man sich nicht mit dem falschen Schein begnügen will.

Der schöne Schein (man erinnere sich an die täuschend echt gemalten Trauben des Zeuxis und seinen Wettstreit mit Parrhasios) muss also desavouiert werden, um gerade aus Sorge um »unnachdenkliche Knaben« (Pol 234 b) diese mit der wahren Wirklichkeit in Kontakt zu bringen, denn sie könnten »bei einer aus der Ferne gemachten Wahrnehmung eines Gemäldes in den sehenden Glauben geschickt werden, es handele sich um das dargestellte, wirkliche Ding selbst, nicht aber um sein Nachbild«. ¹⁹ Denn die mimetische Kunst tauche »die Dinge als ein ›menschlicher Traum für Wachende‹ (Pol 266c) in einen Modus imaginärer Verkennung«. ²⁰

Diese Supplementierung des Seienden aber ist gefährlich. Därmann verweist zur weiteren Erläuterung dieser Gefahr auf eine Stelle im *Philebos* (Phil 39c), wo unklar ist, ob es sich bei einer bildhaften Erscheinung um einen lebendigen Menschen oder um ein gut gemachtes Schnitzwerk handele. Im Gedächtnis könnten falsche Vorstellungen (»falsche Ikonen«) über das Gesehene hängenbleiben, Sein und Schein könnten durcheinandergeraten.

Das führt Sokrates-Platon im Dialog *Kratylos* dazu zu fordern, ein Bild des Kratylos möge »im Gegenteil ganz und gar nicht alles einzelne so wiedergeben, wie das Abzubildende ist, wenn es ein Bild (*eikón*) sein soll«, denn sonst gäbe es »zwei Kratylos« (Krat 431 b,c).

Es gibt also auch gute Bilder (vor allem die in bildhafter Rede, die Platon interessieren). Solche metaphorische Redeweise wurzelt in der alltäglichen Lebenswelt (der Höhle) und ihren vorphilosophischen Zusammenhängen und ist in der Lage, in die philosophische Reflexion zu führen, dient also didaktischen Zielen. Denn der Dialektiker erhebt in Bezug auf Bilder »höchste Ansprüche: Er schafft selber philosophische Bilder, indem er sinnliche Bilder transponiert.« ²¹

Eidola aber (auch sie können sprachliche Bilder sein, wie die der

¹⁹ Därmann, *Tod und Bild*, S. 87 bezieht sich auf ebendiese *Politeia*-Stelle 234b.

²⁰ ebd.

²¹ Mouroutsou, a. a. O., S. 38 f.

Sophisten) sind also immer zu prüfen, denn sie verfälschen, zielen auf Täuschung und nicht auf das wahre Sein. Das gilt besonders für jene Bildnisse, die Wiesing als eigentliches Feindbild des Platonischen Kunstverdikts ausmacht: die unter Einbeziehung menschlicher Perspektive verfertigten Großplastiken des Phidias. Denn er will nicht davon ausgehen, dass Platon ganz allgemein jede Form von Kunst (»heute auch Picasso, Poussin und Michelangelo) – und ganz allgemein Bilder – also heute auch Urlaubsfotos, Videoclips und Poster – verbieten will«,²² und das ein für alle Mal. Seine Interpretation dreht den Spieß um, da er »Platon nicht liest, um zu erfahren, was er über Kunst sagt«, sondern um sich zu fragen, »für welche Phänomene, das, was er sagt, sinnvoll ist.«²³ Leider habe aber Schleiermacher die Eingangsfrage des 10. Buchs »Was ist Mimesis?« (in diesem Buch will Platon sein Kunstverdikt begründen) unvollständig und missverständlich mit »Darstellung« übersetzt, was Platons verborgene Kanonvorstellung nahezu unerkennbar werden lasse: Denn »Mimesis« sei ein Oberbegriff und entspreche im Deutschen einem weiten Begriff von Nachahmung, unter den Wiesing mindestens zwei verschiedene Phänomene subsumiert, das der Nachahmung durch Darstellung und das der Nachahmung durch Imitation.²⁴

Eine Nachahmung beinhaltet die künstliche Herstellung von Ähnlichkeit, doch in anderer Weise: »Eine Rolex-Imitation ist eine Uhr, hingegen ist das Bild einer Rolex keine Uhr.« Die Herstellung eines materiellen Gegenstandes mit physischer Ähnlichkeit, die Imitation, versuche, selbst das zu sein, was sie nachahme.²⁵

Platon behandle daher alle Formen der Mimesis, also auch Bilder, als wären sie falsche und billige Imitationen, meine also wohl Bildnisse, die als Imitationen hergestellt und behandelt würden, bei denen also »Imitation und Darstellung – wie im Begriff, so auch in der Realität – zusammenfallen.« Das »Musterbeispiel für eine bildliche Darstellung, die als Imitation betrachtet wird«, sieht Wiesing in der *Athena Parthenos* des Phidias.²⁶

Diese etwa 12 m hohe, aus Gold und Elfenbein gefertigte Monumentalplastik ist zwar nicht erhalten, doch gibt es genügend Be-

²² Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, S. 127.

²³ Wiesing, a. a. O., S. 126.

²⁴ a. a. O., S. 130.

²⁵ a. a. O., S. 131.

²⁶ a. a. O., S. 136.

schreibungen der zeitgenössischen Historiker: Sie wurde im Vorraum des Parthenon-Tempels auf der Akropolis aufgestellt und soll etwa auf einer ausgestreckten Hand eine 2 m hohe Nike-Plastik getragen haben. Sie wurde als Kultbild verehrt, da im griechischen Verständnis die Götter *in* ihren Tempeln wohnen, d. h. präsent sind. Es handelt sich also um eine Inkorporierung, die dem Gottesdienst *vor* dem Tempel diente. Nach Wiesing geht es hier nicht mehr »darum, den Schein von etwas zu erzeugen, sondern künstlich reale Präsenz zu schaffen«. ²⁷

Das ist umso verwerflicher, als eine besondere neue Technik zum Einsatz kam: Wie bei Michelangelos David wurden die oberen Teile der Plastik größer geformt, als es nach menschlichen Proportionen der einzelnen Teile untereinander richtig gewesen wäre, es wurde also die Entfernung des Betrachters so einkalkuliert, dass ihm das Bildnis menschenähnlich und nicht perspektivisch verzerrt *erscheinen* musste. Ein korrektes Vorgehen hätte alle Teile der Skulptur in ihrer richtigen Proportion zueinander abgebildet.

Die etwa zehn Jahre nach der *Politeia* getroffene Unterscheidung im *Sophistes* scheint das zu bestätigen: Die ebenbildnerische *mimesis eikastike* gibt auf angemessene Weise die Proportionen des Abgebildeten wieder, wohingegen die Täuschbildnerie (*mimesis phantastike*) die realen Proportionen verstellt ²⁸ und sich nicht am Ansichseienden, sondern an einer an menschlicher Wahrnehmung gemessenen Erscheinung für Menschen orientiert.

Diese Wahrnehmungswelt ist aber nur sekundär: Im *Timaios*, einem Monolog, wird vom Demiurgen, dem Weltenschöpfer erzählt, und die wahrnehmbare, erzeugte Welt wird als Bild (genauer: Abbild, Nachbild) des intelligiblen Paradigmas charakterisiert. Das klang bereits im *Phaidon* an, in dem jeder Gegenstand unserer alltäglichen Erfahrung (Pferde, Menschen, aber auch menschliche Artefakte) nach dem Vorbild einer objektiv existierenden Idee aus dem Bereich des eigentlichen Seins gefertigt ist. (Bilder solcher Gegenstände sind also Bilder von Bildern und eigentlich tertiär.) Im *Timaios* ereignet sich also eine »holistische Wende«, nach der alles Wahrzunehmende Bild bzw. Abbild ist. ²⁹

Mit Platon beginnt so »Geschichte des Bildes als Denkfigur in

²⁷ a. a. O., S. 138.

²⁸ Mouroutsou; a. a. O., S. 34 f, FN 4.

²⁹ a. a. O., S. 47.

der Philosophie«. ³⁰ Zumindest kann man das für die philosophische Tradition Europas feststellen, die nach Whitehead »aus einer Reihe von Fußnoten zu Platon besteht.« ³¹ Die Zweiweltentheorie Platons ist im abendländischen Denken, also auch über Europa hinaus, ungeheuer wirkmächtig geworden. Besonders für die Thematik der Bilder sind hier weitreichende Reflexionen über die Jahrtausende hinweg angestoßen worden. Doch nicht nur in der Philosophie, auch in der alltäglichen Lebenspraxis waren bilderfeindliche Einflüsse manifest: So berichtet Pekáry unter Erforschung historischer Quellen von der Ablehnung der bildenden Künste in der Antike. Hier sollen exemplarisch nur zwei Autoren genannt werden: So berichtet z. B. Sallust in seinem *Catilina* von der Verweichlichung des Heeres bei Sullas Asienfeldzug: »hier gewöhnte sich der römische Soldat zum ersten Mal daran, zu huren und zu zechen, Bildwerke, Gemälde kunstvoll gearbeitete Gefäße zu bewundern, sie aus privatem und öffentlichem Besitz zu rauben, Tempel auszuplündern und alles zu schänden, möchte es heilig oder weltlich sein.« ³² Und Cicero sei der Überzeugung gewesen, dass »Leute, die Kunstwerke bewundern, schlicht dumm« seien. ³³ Da ein Bildnis in erster Linie das Äußere und nichts Wesentliches zeige, sind *statuae et imagines* »nicht Abbilder des Geistes, sondern des Körpers.« ³⁴ Die Bildpraxis der Griechen war oft eine andere, und sie wurde zunächst verachtet und änderte sich im antiken Rom erst in der Kaiserzeit.

Neben den vielen Zeugnissen antiker Bilderverachtung gab es aber – als andere Seite der Medaille – auch die Hochachtung für das Intelligible. Die Ideen»schau« verursachte auch in der Sprache viele optische Metaphern für Denken und Erkennen, die uns in ihrer Sprachwurzel oft gar nicht mehr bewusst sind: Durchblick, Scharfblick, Aufklärung (franz. »lumières«, engl. »enlightenment«), view, etwas klar sehen, Hinsicht, Er-klärung, declaration, clarify, Perspektive (von per-spicere), point de vue, insight, etc. Alloa macht aber darauf aufmerksam, dass dies keineswegs ursächlich auf die Philosophie Platons zurückgeht und nennt z. B.

³⁰ a. a. O., S. 33.

³¹ Whitehead, *Prozess und Realität*, Teil II, S. 91.

³² Pekáry, *Imago res mortua est. Untersuchungen zur Ablehnung der bildenden Kunst in der Antike*, S. 17 zitiert Sallust, *Catilina* 11,5 f.

³³ Pekáry, a. a. O., S. 32 zitiert Cicero, *Parad* 5,36.

³⁴ Pekáry, a. a. O., S 101 zitiert Cicero, *Arch* 30.

»auf Sanskrit *vidyā*, das zugleich ›Sicht‹ und ›Wissen‹ bedeutet, ferner *veda* (›ich habe gesehen‹), von dem sich auch die Veden ableiten. Die Spuren dieser Verquickung lassen sich durch sämtliche indogermanische Sprachen verfolgen [...]. Ununterscheidbar ineinander verschränkt sind Visualität und Intellektualität in Beispielen wie dem griechischen *histor*, dem englischen *wit* (von dem der *witness* sein Wissen zieht) oder der deutschen *Einsicht*.«³⁵

Platon ist also nicht der Erfinder des abendländischen Okularzentrismus, wenngleich er ihn mit seiner bildhaften Sprache und seiner Urbild-Abbild-Theorie, auch für die Platoniker nach ihm, kräftig befeuert.

3.1.3 Das Bild vom Bild: Bildhaftes und Bildkritik bei Magritte

Cézanne hat von sich und seiner Malerei gesagt, dass er »im Malen denkt.«³⁶ Merleau-Ponty erläutert, dass er sicherlich beim Malen keine Ansichten über die Welt äußert, sondern dass er sich malend einer »stummen Sprache«³⁷ bedient, »in dem Augenblick, wo sein Sehen zur Geste wird.«³⁸ Denn es geht wie beim Sprechen um Ausdruckshandlungen, mit denen man in diesem Falle die Möglichkeiten bildhafter Darstellung erkunden kann.

Wenn nach Platon Bilder Bilder von Bildern, also im Hinblick auf die zugrundeliegende Idee ontologisch doppelt nachrangig sind, so soll diese These exemplarisch anhand von heutigen Bildern geprüft werden, die sich nicht mehr dem Paradigma des Abbildens verpflichtet fühlen, ja geradezu ein Programm entwickeln, diese Abbildhaftigkeit des Bildes zu unterlaufen, sich »vom Illusionismus zu lösen« und dabei »eigene(n) Dimensionen zu gewinnen«, was nach Merleau-Ponty »metaphysische Bedeutung« hat.³⁹

Dies muss Maler anregen, die Möglichkeiten von Bildern und ihren Sujets auch malerisch zu erkunden und damit zu experimentieren. Nur scheinbar geht es hier noch ums Abbilden, etwa im Surrealismus Magrittes, der in seiner Malerei viele klassische Bildauffassungen und Sehgewohnheiten konterkariert, sodass man durchaus von

³⁵ Alloa, *Das durchscheinende Bild*, S. 18, FN 18.

³⁶ Dorival, Cézanne par ses lettres et ses témoins, in: ders., *Paul Cézanne*, S. 103 f.

³⁷ Merleau-Ponty, Die indirekte Sprache, in: ders., *Die Prosa der Welt*, S. 119 ff.

³⁸ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, S. 301.

³⁹ Merleau-Ponty, ebd.

einer Bildkritik im Medium der Malerei sprechen kann, die ihrerseits wiederum zum Denken anregt.

Es gibt in dieser Malerei, so Magritte selber in seinem ersten Brief an Foucault, »Denken, das sieht und das als sichtbar beschrieben werden kann.«⁴⁰

Magritte hatte, wie er selber berichtete, durch die Begegnung mit de Chiricos »Lied der Liebe« (später malte er ein Bild gleichen Titels) eine entscheidende Prägung erfahren: Dies sei einer der ergreifendsten Augenblicke seines Lebens gewesen, denn seine Augen hätten »zum ersten Mal das Denken gesehen.«⁴¹ Wie für andere Surrealisten sei de Chirico der erste gewesen, »der sich als erster ganz bewusst und mit Erfolg von den traditionellen Motiven der Malerei abwandte [...]. Dieser radikale Aspektwechsel im Motiv hatte natürlich Auswirkung auf Bedeutung und Stellenwert der Malweise. Nicht mehr das *Wie*, sondern das *Was* wurde wichtig.«⁴² Besonders stand Magritte unter dem Eindruck von de Chiricos *pittura metafisica*. Die Ordnung der Dinge in Raum und Zeit musste nicht mehr abgebildet werden, sondern sie konnten »herausgerissen aus zweckrationalen Zusammenhängen und frei von symbolischen Bedeutungen, diskontinuierlich«⁴³ ins Bild gesetzt werden und ihre eigenen Wirkungen entfalten.

Magritte lehnte es konsequenterweise ab, als Künstler zu gelten, er sei »vielmehr ein denkender Mensch, der seine Gedanken durch die Malerei mitteile.«⁴⁴

Es ging spätestens seit den Impressionisten ja nicht mehr um eine genaue Repräsentation eines außerbildlichen Sachverhalts. Also nicht, wie Cézanne sich ausgedrückt hatte, um ein Malen *nach* der Natur, sondern *parallel* zu ihr.⁴⁵ Neben der Reflexion und Destruktion eines abbildhaften Repräsentationalismus ging es aber auch darum, noch nie Gesehenes sichtbar zu machen. Hier seien nur einige Aspekte hervorgehoben:

Magrittes Bilderserie »So lebt der Mensch« (»La condition humaine«) zeigt in etlichen Variationen lauter Bilder von Bildern und

⁴⁰ abgedruckt in: Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, S. 55.

⁴¹ Blavier (Hg.), *René Magritte. Sämtliche Schriften*, S. 552.

⁴² Müller, *René Magritte. Die Beschaffenheit des Menschen*. Eine Kunst-Monographie, S. 15 f.

⁴³ a. a. O., S. 18.

⁴⁴ Müller, a. a. O., S. 9.

⁴⁵ Müller, a. a. O., S. 24.

hebt mit dem Titel durchaus im Sinne von Hans Jonas das bildnerische Schaffen als Spezifikum menschlicher Existenz ins Bewusstsein, hinterfragt aber zugleich die Möglichkeit statischer Bilder, eine prozesshafte Wirklichkeit zu erfassen: Wolken und Wellen wie auch Pferdekutschen bewegen sich weiter, sodass die Bilder (ohne Rahmen) sich nur scheinbar nahtlos in eine (wiederum nur momenthaft abbildbare) Wirklichkeit einfügen können.⁴⁶ Zudem, was für moderne Medienphilosophien relevant wird, verdecken die selbstgemachten Bilder die Realität, und es lässt sich im Medium der Bildlichkeit nicht, etwa durch Vergleich, feststellen, ob sie einer originär gegebenen Wirklichkeit entsprechen oder nicht (wobei diese ja ebenfalls – und zwar sehr echt – gemalt ist. Vor allem sind die Übergänge zwischen Bild und vermeintlicher Realität im Bild kaum wahrzunehmen, und so suggerieren sie täuschend echt eine Ununterscheidbarkeit von (Ab-) Bild und Urbild, wenn die Realität nicht prozesshaft gedacht bzw. wahrgenommen wird. Für Müller ist hier sogar ein Ineinander von Abbild und Bild gegeben,⁴⁷ das seinen eigentlichen Zweck erst bei näherem Hinsehen entfaltet. Vordergründig könnte man unter Einbeziehung des Bildtitels sagen: Der Mensch lebt so, dass er sich Bilder von der Welt macht (egal, ob mentale oder materielle), die den unmittelbaren Zugang zu ihr auch verstellen können. Weitergehend aber enthüllt sich die wahre Absicht des Bildes: Das Abbilden und Re-präsentieren selber wird zum Thema gemacht, und zwar kritisch, denn die vorbeiziehenden Wolken bzw. Wellen sind nur möglich, wenn die Arbeitszeit des Malers auf diesen einen unwiederbringlichen Moment reduziert werden kann, obwohl doch die bildliche Darstellung Dauer suggeriert.

Zudem zeigen Bilder die vorgebliche Wirklichkeit notwendig immer nur ausschnitthaft; die Illusion von ganzheitlicher Wiedergabe des Sujets oder gar einer suggestiven Realpräsenz des Abgebildeten im Bild wird bewusst zerstört: Sowohl bei einer Landschaft als auch bei einem Frauenakt wird unter Auslassung einiger Aspekte des vermeintlichen Urbildes bzw. Originals das Sujet zerstückelt und in Teilansichten, dieses Mal gerahmt, um die Trennung zu verdeutlichen, zusammengeführt (siehe Bild 28).

⁴⁶ Ausführlichere Interpretation s. Müller, a. a. O., S. 25–36 und 72–79.

⁴⁷ Müller, a. a. O., S. 52.



Bild 27: René Magritte, So lebt der Mensch (1933)

Im Spiel mit der Illusion wird aber auch schlechterdings physikalisch Unmögliches phantasievoll ins Bild gesetzt, um den Glauben an den Abbildcharakter von Bildern, bzw. an die Repräsentation einer vorübergehlichen Realität im Bild zu zerstören (siehe Bild 29).

Eine weiße Karte gibt es nicht im Kartenspiel, und auch die »freie Hand« oder das »freie Spiel«⁴⁸ muss sich nicht an der Realität orientieren, die Imagination kann das uns Gewohnte bzw. auch unsere

⁴⁸ Leider im Deutschen mit »Blankovollmacht« übersetzt. Überhaupt muss man sich über die Übersetzungen von Magrittes Bildtiteln wundern: Das *Château des Pyrénées*, ein auf einem Felsbrocken in der Luft schwebendes Schloss, wird nicht gemäß der französischen Redewendung »château en Espagne« mit »Luftschloss« übersetzt, obwohl es eindeutig auf Utopisches verweist, sondern wörtlich mit »Pyrenäenschloss«, was die anklingende Konnotation überhaupt nicht wiedergibt. (!) Hingegen ist *Le soir qui tombe* mit »Der hereinbrechende Abend« gut übersetzt: Ein auf eine Fensterscheibe gemaltes Bild eines Sonnenuntergangs zerbricht mit dieser, die Scherben zerbrechen und fallen nach innen in das Zimmer, und in der Fensteröffnung hinter dem vormaligen (vermeintlichen) Bild, das auch den Blick aus dem Fenster in eine Abendlandschaft hätte zeigen können, wird ein schwarzes Nichts sichtbar.



Bild 28: René Magritte, Die Tiefen der Erde (1930)

Sehgewohnheiten kreativ überschreiten und auch etwas völlig Irreales ins Bild setzen, und das macht uns – wie auch im Falle der Verquickung von Innen und Außen bei einer Hausansicht – das, was wir erwarten würden und gemäß unserer Scherfahrungen als normal empfinden, erst richtig bewusst. Der Blick von außen in ein offenes Hausfenster (in *éloge de la dialectique*) zeigt nämlich nicht, wie erwartet, ein Interieur, sondern (möglicherweise gespiegelt?) die Außenansicht eines Hauses, möglicherweise desjenigen Hauses, von dem aus man selber in das andere hinein sieht, das von dieser Projektion ins »An-Sich-Seiende« aus auf uns zurückwirkt.

Das Bild steht auch paradigmatisch für viele andere Bilder Magrittes, die ein Wechselspiel von Innen (Imagination) und Außen (reale Umwelt) thematisieren, wie so manche Traumbilder, die auch zugleich den Schlafenden im Bild zeigen, bis hin zu »Hegels Ferien«, ein Bild, das das völlig zusammenhanglose und kontingente Mit-



Bild 29: René Magritte, La carte blanche (1965)

einander eines gefüllten Wasserglases auf einem aufgespannten Regenschirm zeigt.

Magritte spielt auch, was für die in den nächsten Kapiteln folgende Problematik relevant werden wird, mit der Ersetzung von – sehr realistischen – Gegenstandsabbildungen durch Schriftzeichen, wie etwa im *miroir magique*, bei dem in einem Handspiegel keineswegs wie meist erwartet ein menschliches Ab- bzw. Spiegelbild zu sehen ist, sondern ein Schriftzug (»corps humain«), was klarmacht, dass (Schrift)-Zeichen eine Distanzierung gegenüber der bildhaften Darstellung bewirken. Oder er setzt völlig falsche Begriffe unter die jeweiligen Gegenstandsabbildungen (*La clef des songes*, wieder eine Bildreihe), wie um auszuprobieren, ob die im Bild präsenten bzw. (re) präsentierten Gegenstände oder die entsprechenden Zeichen wirk-

mächtiger sind: Was prägt unser Sehen und Vorstellen eher: das abstraktere Schriftbild oder eine gegenstandsfixierte Bilderschrift?

Bei seinen bekanntesten Bildern schließlich (»Das ist keine Pfeife«: eben nur das Bild einer Pfeife. »Das ist ein Stück Käse«: eben nicht: nur das gerahmte Bild eines Käsestücks unter einer Käseglocke) dient die Schrift bzw. der Bildtitel dazu, die sehr echte Illusion einer perfekt vorgetäuschten Präsenz des Sujets – man meint fast, zuzugreifen zu können – zu konterkarieren und aufzubrechen.

In Anlehnung an und Anspielung auf Foucaults *Les mots et les choses* macht sich Magritte mit Zeichnungen und sprachlichen Kommentaren Gedanken über *Les mots et les images*,⁴⁹ wobei sich zeigt, dass die von Husserl getroffene Unterscheidung zwischen Bildträger und darauf aufliegendem transparentem Bildinhalt im Französischen nicht nötig ist: In einem Bild (»tableau«) nämlich hätten die Wörter die gleiche Substanz wie die Bilder (»images«); und ein realer Gegenstand, der aber für die Malerei transzendent bleibt (wie z. B. das in Magrittes zugehöriger Zeichnung dargestellte Pferd) könne nie wie sein Name oder sein Bild (image) dienen. Auch die Begrenztheiten bildhafter (naturalistischer) Darstellung im Zweidimensionalen werden reflektiert, denn »ein Objekt lässt vermuten, dass es andere hinter ihm gibt«, was Magritte durch eine gezeichnete Mauer veranschaulicht. Und die Platzhalterfunktion von Wörtern bzw. Bildern (»image«) wird festgehalten, denn ein Wort könne für einen Gegenstand stehen, wie auch ein Bild für ein Wort im Satz eingesetzt werden kann, so wie z. B. die Bilder in Leselernfibeln an die Stelle der entsprechenden Worte im Satz treten könnten, wenn noch nicht genügend Buchstaben zum Entziffern der zugehörigen Worte zur Verfügung stehen.⁵⁰

Magritte verwendet auch bildhafte Symbole in seinen Bildern: So z. B. sind die zueinander geneigten Köpfe zweier »Liebenden« jeweils mit einem weißen Tuch verhüllt (das Thema kehrt in etlichen Bildern wieder), ein Symbol, das, so Sylvester, mit dem frühen Suizid seiner Mutter korreliert ist, die eines Nachts das Haus und ihre Kinder verließ und sich ertränkte. Nach 17 Tagen wurde sie mit ihrem weißen Nachthemd um den Kopf gefunden und ins Haus gebracht.⁵¹

⁴⁹ Magritte, *Les mots et les images*, in: *La Révolution surréaliste* 12 (1929).

⁵⁰ Übersetzung einiger Passagen d. d. A.

⁵¹ Sylvester, *Magritte*, S. 12 ff berichtet, dass Magritte diese Geschichte Scutenaire erzählte, der sie in seiner Magritte-Monographie überliefert hat.

Das Verhüllte, Verborgene soll Magritte fasziniert haben, und das Thema des Ertrinkens hat er in mehreren Bildern verarbeitet: So z. B. imaginiert offenbar einer der bekannten Melonenmänner Magrittes bei einem Spaziergang in einer grauen Umgebung auf einem Weg entlang an einem Fluss mit Holzbrücke einen bleichen ertrunkenen Körper (Bildtitel: »Die Träumereien eines einsamen Spaziergängers«), was im Zusammenhang mit einem günstigen Ort den Suizid als Versuchung oder Gefahr, vielleicht aber auch nur als Möglichkeit in seinen Gedanken, ins Bild setzt. (Vermeintliche) Realität und Imagination sind hier zusammen dargestellt, die Realität scheint solche Imaginationen immer zu enthalten. (Auch »so lebt der Mensch«.)

So wird in einer Variation von Magrittes berühmter Pfeife diese in ein Tafelbild mit Unterschrift gesetzt (»Ceci n'est pas une pipe«), dieses wird aber wiederum in ein anderes Bild gesetzt, in dessen linkem oberen Bildrand eine übergroße imaginierte Pfeife erscheint, vielleicht das Urbild der gemalten Pfeife in der Vorstellung, möglicherweise einer idealen Pfeife, also vielleicht auch der Idee von einer Pfeife (»Les deux mystères«). Diese ist aber wiederum gemalt und verweist auch wieder auf eine (von Magritte) vorgestellte Pfeife, so dass sich hier im Bild eine Signifikantenkette darstellt. Über dieses Bild hatte Foucault meditiert, nachdem ihm Magritte einen Brief zum Thema »Ähnlichkeit und Gleichartigkeit«⁵² geschrieben hatte, und hatte die oben im Bild schwebende übergroße Pfeife als »einen Traum oder Idee von einer Pfeife« interpretiert; um dann später festzustellen: »Nirgendwo ist da eine Pfeife.«⁵³

Vielleicht sollten die Bilder immer auch begleitende Vorstellungen mit darstellen, wie in Magrittes Bild eines Malers, der ein Ei mit dem Blick fixiert und einen Vogel auf die Leinwand malt (»Hellsehen«, »clairvoyant«), solchermaßen das verwirklichend, was bei Bloch die »Ästhetik des Vorscheins« heißt. Denn damit wird das erkundet und bewusst gemacht, was als Möglichkeit in den Dingen angelegt ist. (»Sollte das Unsichtbare also manchmal sichtbar sein?«, fragt Magritte in seinem ersten Brief an Foucault.⁵⁴)

⁵² Seitter in seinem Nachwort zu Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, S. 61. Beide Briefe Magrittes an Foucault sind auf S. 55–58 abgedruckt.

⁵³ Foucault, *Dies ist keine Pfeife*, S. 8 und 21.

⁵⁴ a. a. O., S. 56.

Bereits Leonardo da Vinci hatte eine »Malwissenschaft« ange-regt,⁵⁵ die nicht durch Worte spricht,

»sondern durch Werke, die im Sichtbaren nach Art der natürlichen Dinge existieren und die sich dennoch durch jene allen Generationen der Welt mitteilt. Jene stumme Wissenschaft [...] entstammt dem Auge und richtet sich an das Auge.«⁵⁶

Dabei tritt, und das kann man nun besonders für Magritte festhalten, »eine eigene Kraft der Inszenierung« zutage, und zwar durchaus systematisch, aber auch überaus phantasievoll und kreativ, die Grund für eine Pluralität von Interpretationen ist und diesen Bildern »Anrecht auf einen philosophischen Status«⁵⁷ verleiht.

Denn als Reflexionsprodukte überschreiten sie das Medium des Bildhaften und führen zu einer Aufklärung über Sinn und Funktionen der materiellen Bilder. Wir machen uns ein Bild von Bildern, und das kann auf je unterschiedliche Art geschehen.

3.1.4 Zwei moderne Bildbegriffe im Vergleich: *Wittgenstein und Bergson*

Zwei solche (moderne) Vorstellungen vom Bildhaften sollen wegen der weiter zur Debatte stehenden Kontroverse zwischen einer zeichenhaften und einer präsenzorientierten Bildauffassung hier gegeneinander gestellt werden: die Abbildtheorie des frühen Wittgenstein und Bergsons Reflexionen zur Wirklichkeit von Bildern.

Beide verfügen über einen überaus weiten Bildbegriff, doch auf andere Weise.

Wittgenstein hatte mit seiner frühen Idealsprachentheorie, wie er sie in seiner Dissertation, dem *Tractatus logico-philosophicus* (TLP), dargelegt hatte, die Sätze der Sprache als Abbild realer Sachverhalte dargestellt, in der Überzeugung, dass sich sämtliche Probleme durch Analyse von Sprachverwirrungen wohl klären lassen würden. Mit der Sprache und in unseren Gedanken bilden wir unablässig die Welt ab, machen uns (zunächst keine optischen) Bilder der Tatsachen (TLP 2.1), denn »die Gesamtheit der bestehenden Sachverhalte

⁵⁵ nach Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, S. 175.

⁵⁶ Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, S. 312.

⁵⁷ a. a. O., S. 301.

ist die Welt.« (TLP 2.04) Anders aber als bei Platon bedeutet angemessenes Bildverstehen nicht, die eigentlichen geistigen Gehalte hinter den Bildern in den Blick zu nehmen, um das Wesentliche in geistiger »Schau« zu erkennen. Denn wir selbst sind es, die diese Bilder auf je unterschiedliche Art machen, und sie verweisen auf die Sachverhalte der uns als real gegebenen Welt. Aber die Welt, die wir in den Blick nehmen, ist immer nur unsere Welt: »Die Welt des Glücklichen ist eine andere als die des Unglücklichen« (TLP 6.4.39), »wie auch beim Tod des Menschen die Welt sich nicht ändert, sondern aufhört.« (TLP 6.413) Dieser radikal subjektivistische Ansatz Wittgensteins relativiert den objektivistischen und positivistischen Schein der ersten Sätze des *Tractatus*. (»Die Welt ist alles, was der Fall ist.«)

»Was der Solipsismus nämlich *meint*, ist ganz richtig, nur lässt es sich nicht *sagen*, sondern es zeigt sich. Dass die Welt *meine* Welt ist, zeigt sich darin, dass die Grenzen *der* Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen meiner Welt bedeuten. [...] Ich bin meine Welt.« (TLP 5.62 und 5.63)

So wird deutlich, dass wir immer je in der Sprache und in unserer Weltsicht befangen sind und uns nicht wie weiland Dädalus mit selbstgefertigten Flügeln über dieses Labyrinth erheben können. Denn im »logischen Raum« aller denkmöglichen Relationen konstituieren wir selbst Zuordnungen, die für uns die Realität ausmachen.

Wittgensteins »Bildtheorie des Denkens«⁵⁸ verweist also zum einen auf den Prozess, mit dem wir in unseren Aussagen über die Welt (und die können auch in bildhafter Form geschehen) isomorphe, strukturgleiche Zuordnungen nach Art einer Ähnlichkeitsabbildung etablieren. Zum anderen lässt sich keine Aussage über eine wie auch immer geartete objektive Richtigkeit solcher Abbilder treffen, denn diese Frage transzendiert den solipsistischen Horizont: »Worüber man nicht reden kann, darüber muss man schweigen.« (TLP 7)

Wittgenstein nimmt also in seiner Bildtheorie die menschliche Praxis des Bildens insgesamt in den Blick, und zwar spricht er mentale Bilder gleichermaßen wie sprachliche oder nichtsprachliche Symbole an. »Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit« (TLP 2.12); und auch Gedanken sind logische Bilder der Tatsachen: »Die Gesamtheit der wahren Gedanken sind ein Bild der Welt.« (TLP 3)

Daher geht es hier um die Konstruktion von Bildern ganz allgemein, und »in der Tat ist die Theorie der logischen Abbildung eine

⁵⁸ Stenius, *Wittgensteins Traktat*, S. 149.

universelle Theorie der Darstellung, weil sie jede denkbare Bildform, sei sie mental oder physisch, einschließt: Fotografien, Diagramme, Landkarten, Gemälde, Plastiken, dreidimensionale Modelle, Filme, Partituren, Schallplattenaufzeichnungen, die Sprache selbst, Gedanken, Theorien, usw.«⁵⁹

Wittgenstein selbst hat dazu in seinen Diskussionen mit dem »Wiener Kreis« erklärt: »Als ich schrieb, ›der Satz ist das logische Bild der Tatsache‹, so meinte ich, ich kann in einen Satz ein Bild einfügen, und zwar ein gezeichnetes Bild, und dann im Satz fortfahren. Ich kann also ein Bild wie einen Satz gebrauchen.«

»Wie ist das möglich? Die Antwort lautet: weil eben beide in gewisser Hinsicht übereinstimmen, und dieses Gemeinsame nenne ich Bild. Der Ausdruck Bild ist dabei schon in einem erweiterten Sinne genommen. Diesen Begriff des Bildes habe ich von zwei Seiten geerbt: erstens von dem gezeichneten Bild, zweitens von dem Bild des Mathematikers, das schon ein allgemeiner Begriff ist. Der Mathematiker spricht auch dort von Abbildung, wo der Maler diesen Ausdruck nicht verwenden würde. [...] Das Wort ›Bild‹ hat etwas Gutes: Es hat mir und vielen anderen geholfen. Etwas klar zu machen, indem es auf etwas Gemeinsames hinweist und zeigt: Also darauf kommt es an! Wir haben dann das Gefühl: Aha, jetzt verstehe ich: Satz und Bild sind also von der gleichen Art.«⁶⁰

Ganz sicher kommt die Idee der isomorphen, also strukturerhaltenden Abbildung aus der Mathematik (Wittgenstein war in Cambridge mit dem Mathematiker Ramsey befreundet), und ein gutes Beispiel für eine solche strukturerhaltende Abbildung ist die bei Vermeer im Hintergrund eines Bildes gezeigte frühe Landkarte von Holland, die, wie wir wissen, im Jahre 1609 beauftragte wurde: »The New and Accurate Topography of all Holland and West Friesland«, die abweichend vom Original die Landmassen in Blau und das Wasser in Ocker wiedergegeben hat,⁶¹ also eine andere als die übliche Codierung für das Lesen von Landkarten verwendet. Trotz dieser Verfremdung ist die Abbildung – falls korrekt, frühe Landkarten sind das nicht immer – isomorph, also im Sinne Wittgensteins eine korrekte Abbildung einer Abbildung.

⁵⁹ Bezzel, *Ludwig Wittgenstein*, S. 68.

⁶⁰ Wittgenstein und der Wiener Kreis. Gespräche, aufgezeichnet von Friedrich Waismann, in: Wittgenstein, *Schriften*, Bd. 3, S. 185.

⁶¹ Brook, *Vermeer's Hat – The 17th Century and the Dawn of the Global World*, S. 28.

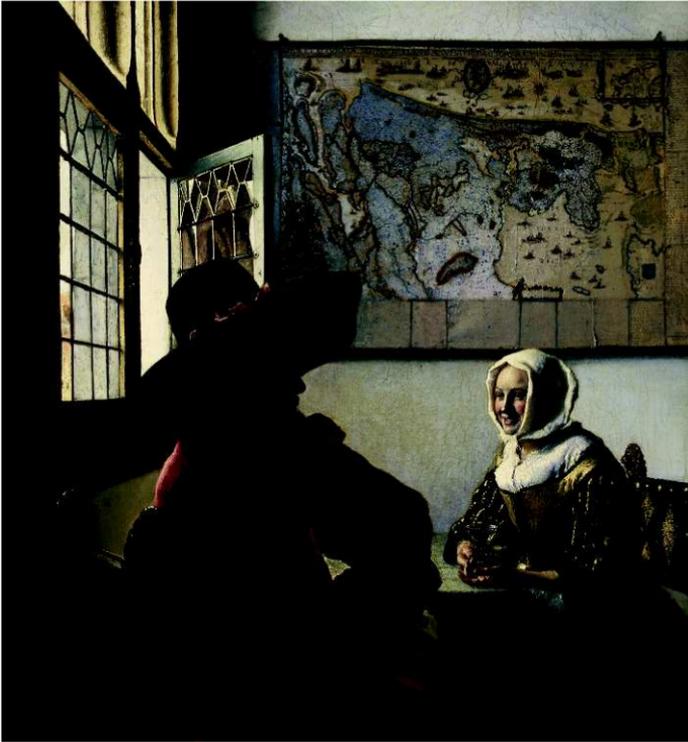


Bild 30: Jan Vermeer van Delft,
Der Soldat und das lachende Mädchen (um 1657)

Das Gemeinsame von Satz und Bild ist natürlich die Repräsentationsleistung, der Verweischarakter, das Bezogensein auf eine Realität, die im Medium eines wie auch immer gearteten Symbolismus abgebildet werden soll bzw. wird und uns nie unmittelbar gegeben ist. So wie »im Pariser Gerichtssaal ein Automobilunglück mit Puppen dargestellt wird«, ⁶² haben wir verschiedene Möglichkeiten, Bilder für Sachverhalte zu finden:

⁶² Wittgenstein, Tagebücher 1914–1916, in: Wittgenstein, *Schriften*, Bd. 1, S. 95.



»Wenn in diesem Bild der rechte Mann den Menschen A vorstellt, und bezeichnet der linke den Menschen B«, so könnte etwa das Ganze aussagen: »A ficht mit B«. Der Satz in Bilderschrift kann wahr oder falsch sein. Er hat einen Sinn unabhängig von seiner Wahr- oder Falschheit. An ihm muss sich alles Wesentliche demonstrieren lassen. Man kann sagen, wir haben zwar nicht die Gewissheit, dass wir alle Sachverhalte in Bildern aufs Papier bringen können, wohl aber die Gewissheit, dass wir alle *logischen* Eigenschaften der Sachverhalte in einer zweidimensionalen Schrift abbilden können.«⁶³

Dabei geht es nämlich generell um Zeichen: »Gegenstände kann man nur nennen, Zeichen vertreten sie«; und »der Konfiguration der einfachen Zeichen im Satzzeichen entspricht die Konfiguration der Gegenstände in der Sachlage« (TLP 3.221 und 3.21). Dabei ist »das Zeichen [...] das sinnlich Wahrnehmbare am Symbol« (TLP 3.32). Und man kann sich mit den Sätzen verständigen, wenn man die Bedeutungen der einfachen Zeichen (der Wörter) erklärt bekommt (TLP 4.026). Dabei verweist aber 3.328 bereits auf Wittgensteins Spätphilosophie, u. a. in den *Philosophischen Untersuchungen*, in der er die Theorie einer logischen Idealsprache als zu idealisierend hinter sich ließ und sich einer Theorie der normalen Sprache zuwandte, denn hier wird bereits thematisiert, dass ein Zeichen bedeutungslos ist, wenn es nicht gebraucht wird. Die bereits im ersten Teil behandelte Identitätsthese von Bedeutung und Gebrauch kündigt sich also bereits hier an und führt wie auch der Bildbegriff in die pragmatische Philosophie der alltäglichen Sprache. (Nur dass es jetzt nicht mehr um das Ab-bilden, sondern um das Bilden geht und das Ganze in einen hermeneutischen Rahmen gestellt wird.)

Ganz anders bei Bergson.⁶⁴ Die Sprache hat hier keine abbildende strukturerhaltende Funktion, sondern sie verzerrt, was Bergson be-

⁶³ ebd.

⁶⁴ Man muss sich hüten, monokausale Zuordnungen von Bildbegriffen aufgrund einer Religionszugehörigkeit zu treffen. Neben vielen anderen Einflussgrößen können diese bei der Präferenz bestimmter Bildtheorien mitspielen. Wittgensteins Familie war z. B. ursprünglich jüdischer Herkunft, wurde aber während ihres Aufstiegs im

sonders am Aspekt der Zeit deutlich macht: Sprache verräumlicht, und zwar durchaus unangemessen; unsere »homogenisierte« Zeit mit lauter gleichlangen Stunden und Tagen, die wir auch noch mit einem Zahlenstrahl und der Vorstellung gleichmäßigen Fließens assoziieren oder mit Zifferblättern von Uhren, entspricht keineswegs der erlebten subjektiven Zeit, die sich dehnen oder schrumpfen kann. Es ist aber diese Dimension der subjektiv erlebten Zeit (»durée«: Dauer), die Bergson als Grundlage jeder Erfahrung erreichen will, und dafür muss man hinter die verobjektivierende und verräumlichende Sprache zurück. (»Wir projizieren die Zeit in den Raum, wir drücken die Dauer durch Ausgedehntes aus [...].«⁶⁵) Dauer, das ist nicht die quantitative, messbare Zeit der Naturwissenschaften, sondern die wirkliche Zeit unserer gelebten Erfahrung, in der auch die ganze Vergangenheit in der Erinnerung aufgehoben ist; und späterhin wird Bergson sie nicht mehr nur dem Bewusstsein, sondern dem ganzen Universum zuschreiben, das sich wie dieses immer in einem zeitlichen Fließen befindet.⁶⁶

Die Sprache aber fixiert solche Verquickungen wie die von Zeit und Raum, und auch ihre Dualismen – wie Subjekt/Objekt, Materie/Geist, Natur/Kultur, Begriff/Gegenstand etc. – sind wenig hilfreich: Sie blockieren den Zugang zur unmittelbaren Wirklichkeit, wenn wir sie unverstellt erleben und wahrnehmen wollen.

(Sie sorgen auch dafür, dass Philosophie ein »Andenken gegen die Sprache« ist, »gegen die fixierenden, weil verräumlichenden Strukturzwänge der Sprache«,⁶⁷ obwohl sie sich ja selbst im Medium der Sprache abspielt.)

Wiener Bürgertum protestantisch. Wittgenstein selbst wurde wegen seiner katholischen Mutter katholisch getauft und begraben, bezeichnete sich aber als »religiös unmusikalisch«. Doch sind mehrfache Erwähnungen der Mystik im *Tractatus* (»wörüber man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen«) festzuhalten, sowie auch seine Verwendung buddhistischer Metaphern (man müsse die Leiter wegwerfen, nachdem man auf ihr über seine Sätze hinausgestiegen ist, TLP 6.54). Bergson hingegen bekam auf Betreiben des Rabbis der jüdischen Gemeinde ein Stipendium, fühlte sich aber, wie wir durch Merleau-Ponty wissen, am Ende seines Lebens zum Katholizismus hingezogen. (Merleau-Ponty, Bergson im Werden, in: ders., *Zeichen*, S. 267 und 279.)

⁶⁵ Bergson, *Zeit und Freiheit*, S. 78.

⁶⁶ Deleuze, *Bergson*, S. 53 f.

⁶⁷ Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit*, S. 29. Bergson selber zu Beginn seines Vorworts zum *Essai sur les données immédiates de la conscience*: »[...] wir denken fast immer räumlich. Mit anderen Worten, die Sprache zwingt uns, unter unseren Vorstellungen

Wirkliche Wahrnehmung muss also hinter die Sprache zurück und sich im dynamischen Medium der *durée* abspielen, wo sie dann im Wechselspiel von Wirken und Erfassen zu Bildern gelangt. Gegen den englischen Empirismus (Hume hatte Bilder als »flüchtige Kopien« bezeichnet, weil die Dinge unabhängig von den geistigen Bildern bestehen) und auch gegen den englischen Idealismus (Berkeley hatte erklärt, dass die Dinge nicht existieren, wenn sie nicht wahrgenommen werden) ist das Bild für Bergson »die konkrete Form, die sich in den Wirkverhältnissen unseres Wahrnehmens bildet, die sich keiner Repräsentation oder Interpretation verdankt, sondern die geschieht oder ›passiert‹«. ⁶⁸ Man kann eher von einer »ursprünglichen Präsentation« sprechen, von einer Verdichtung, die in »einer ersten Fixierung der fließenden Wirklichkeit unseres Bewusstseinslebens« eine Form aufscheinen lässt. ⁶⁹

»Für uns ist die Materie eine Gesamtheit von ›Bildern‹. Und unter ›Bild‹ verstehen wir eine Art der Existenz, die mehr ist, als was der Idealist ›Vorstellung‹ nennt, aber weniger als was der Realist ›Ding‹ nennt – eine Existenz, die halbwegs zwischen dem ›Ding‹ und der ›Vorstellung‹ liegt.« ⁷⁰

Damit vereinigen Bilder beide Pole in sich und stellen eine neue aus dem Wahrnehmungsprozess entstandene Realität dar, wobei unsere Sinne und Vorstellungen sich schöpferisch und praktisch mit der Welt der Dinge auseinandersetzen, die auf uns wirkt.

Diese Bilder sind ursprünglicher als jede Sprache und alle Zeichen, sie bieten sich uns dar, denn wir sehen uns umgeben von Bildern, »die ich wahrnehme, wenn ich meine Sinne öffne und nicht wahrnehme, wenn ich sie schließe.« ⁷¹

Gegen jede Abbildtheorie hält Bergson fest, dass man sich die Wahrnehmung nicht wie eine Art photographische Ansicht der Dinge vorstellen könne, »welche von einem bestimmten Punkt mit einem besonderen Apparat – unserem Wahrnehmungsorgan – aufgenommen wird, um alsdann in der Gehirns substanz in einem unbekanntem

dieselben scharfen und genauen Unterscheidungen, dieselbe Diskontinuität herzustellen wie zwischen den materiellen Gegenständen«, und gewöhnt uns daran, auch »die Erscheinungen, die keinen Raum einnehmen, im Raume nebeneinander zu ordnen«.

⁶⁸ Vrhunc, a. a. O., S. 158.

⁶⁹ a. a. O., S. 160.

⁷⁰ ebd.

⁷¹ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 1.

chemischen und psychischen Vorgang entwickelt zu werden«⁷². Wenn man aber von einer »Aufnahme« sprechen wolle, so müsse sie nicht sekundär und nachrangig, sondern »von allen Punkten des Raumes« und »im Inneren der Dinge bereits aufgenommen und entwickelt sein«.⁷³

Es geht hier um eine vorprädikative, intuitive Dimension von Welterfassung, denn das Bild ist nicht nur der Umschlag vom Ereignis zur Form, es ist auch »die erste Vereinfachung der komplexen und vielfältigen Welt der Gegenstände und der sie erfassenden Wahrnehmungsprozesse«.⁷⁴

Denn wenn »Zentren der Indeterminiertheit«, als die Bergson freie Menschen sieht, sich auf Gegenstände der Welt richten, so bewirkt dies eine »Ausscheidung aller der Elemente in den Gegenständen [...], an denen ihre Funktionen nicht interessiert sind«.⁷⁵

»Es wird sich also für uns alles so vollziehen, als ob wir das Licht, das von den Oberflächen ausgeht, auf sie zurückwürfen, ein Licht, das niemals sichtbar geworden wäre, wenn es sich ungestört fortgepflanzt hätte. Die uns umgebenden Bilder scheinen nun unserem Körper jene Seite, die ihn interessiert, und zwar diesmal in vollem Lichte zuzuwenden, sie geben von ihrem Gehalt das an uns ab, was wir im Vorübergehen festgehalten haben, weil wir einen Einfluss darauf auszuüben vermögen.«⁷⁶

In dieser Selbstdarstellung des jeweiligen Gegenstandes im Medium unseres Erfassens (die Dinge sind gleichsam von innen beleuchtet) ist sein Wirken im Modus der bildlichen Präsenz noch aufgehoben, und unser Körper als Schnittstelle von Materie und Geist steht dabei im Zentrum, da er nicht nur Wirkungen empfängt, sondern ihnen auch in einem tätigen Erfassen begegnet. »In seinen Bildern wird die Ma-

⁷² a. a. O., S. 23.

⁷³ Trotzdem verwendet Bergson die Metapher der »Aufnahme«, indem er beim »Weltbild« und bei der Erkenntnis von Welt von aneinander zu reihenden »Momentaufnahmen« spricht und sogar explizit in der *Evolution créatrice* vom »kinematographischen Wesen unseres gewöhnlichen Denkens« spricht (nach Vrhunc, a. a. O., S. 126), was Gilles Deleuze dazu veranlasst hat, seine Filmphilosophie (*Kino I – Das Bewegungsbild* und *Kino II – Das Zeitbild*) ausgehend von Bergson zu entwickeln (s. auch Grubacevic, *Vom Bild des Denkens zum Denken des Bildes: die Bergson-Lektüren von Gilles Deleuze*).

⁷⁴ Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit*, S. 165.

⁷⁵ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 21.

⁷⁶ ebd.

terialität der Wirkungen zur geistigen Form umgewandelt.«⁷⁷ Dabei entstehen drei Arten von Bildern: neben den »images-perceptions«, den oben behandelten Wahrnehmungsbildern, die sie begleitenden, die »images affections« (Empfindungs- und Gefühlsbilder), sowie die sich sedimentierenden »images-souvenirs«, die als Erinnerungsbilder im Gedächtnis gespeichert werden. Diese Idee (Deleuze redet von der »virtuellen Koexistenz« des Gedächtnisses) betont die Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Vergangenheit,⁷⁸ denn Erinnerungen können jederzeit wieder aktiviert werden, steuern aber auch unbewusst unsere Aufmerksamkeit.

(Es können aber auch Erinnerungen verdrängt werden, wenn sie z. B. »keinen Nutzen versprechen oder gefährlich sind.«⁷⁹) Und damit wird Wahrnehmung selektiv und individuell.

Sie kann aber auch zu einer Verzerrung der Wirklichkeit führen:

»Tatsächlich gibt es keine Wahrnehmung, die nicht mit Erinnerungen gesättigt ist. Dem, was unsere Sinne uns unmittelbar und gegenwärtig geben, mengen wir tausend und abertausend Elemente aus unserer vergangenen Erfahrung bei. Meistens verdrängen diese Erinnerungen unsere eigentlichen Wahrnehmungen, und es bleiben uns von diesen bloß noch Andeutungen, bloße ›Zeichen‹, die uns an frühere Bilder erinnern sollen. Wir erkaufen um diesen Preis das bequeme und rasche Funktionieren unserer Wahrnehmung; aber auch Täuschungen aller Art stammen aus dieser Quelle.«⁸⁰

Dazu kommt, dass durch Wahrnehmungsroutinen Bilder sich klichschehaft verfestigen können, denn das Handeln in praktischen Zusammenhängen gelingt besser, wenn unsere Welt- und Selbstauffassung vereinfacht wird und sich am Nützlichen orientiert. Dergestalt kann sich keine Individualität mehr entwickeln, man bleibt in einer unbewussten Allgemeinheit verwurzelt, von der man sich nicht distanzieren kann. Es gibt also einen für Bergson oft komischen, aber auch tragischen Prozess der Entindividualisierung, in dem auch die Sprache eine Rolle spielt, denn wir sehen nicht mehr »die Dinge selbst, wir lesen meist nur das Etikett, das ihnen aufgeklebt ist.«⁸¹ Die Spra-

⁷⁷ Vrhunc, a. a. O., S. 167.

⁷⁸ Deleuze, a. a. O., S. 69–79.

⁷⁹ a. a. O., S. 94. (Deleuze zitiert hier Bergson, *Die seelische Energie*, S. 96)

⁸⁰ Bergson, *Materie und Gedächtnis*, S. 18.

⁸¹ Bergson, *Das Lachen*, S. 100f.

che verstärkt das noch, denn ihre »Wörter bezeichnen Arten«. ⁸² Festgelegte Begriffe aber vereinheitlichen alles zu Begreifende, und damit bewegen wir uns »in einem eigenen Reich allgemeiner Symbole, das als eine Welt für sich eine Zwischenwelt – zwischen uns und unserem Bewusstsein, zwischen uns und der Wirklichkeit – ausmacht.« Und die dort vorherrschende Allgemeinheit saugt jede Individualität auf. ⁸³

Im Grunde sind es Symbolisierungstendenzen, die bereits in der Wahrnehmung wirken (aus einem Bedürfnis nach Komplexitätsreduktion), »die den Bildern ihre Unmittelbarkeit als von den Prozessen des Lebens selbst erwirkte Spuren« ⁸⁴ nehmen.

Man muss also zu den Bildern an den Ort ihres Entstehens in unserer Wahrnehmung zurück. Wenn sich nämlich die Erkenntnis an den ursprünglichen Bildern orientiert, kann sie die vielfältigen Formen symbolischer Darstellung wieder rückgängig machen und so zu einem angemesseneren Weltverständnis gelangen. Und so ist es der Künstler, der uns das genaue Sehen wieder lehren kann.

3.1.5 *Sind Bilder Zeichen? Zur Kontroverse von Bildsemiotik und Bildphänomenologie*

Belting hatte in seiner oben erwähnten Bildanthropologie Bilder als Produkte von Symbolisierungsleistungen bezeichnet. Das mag für frühe Petroglyphen stimmen, doch stimmt es generell? Wir haben am Beispiel Bergsons gesehen, dass dies durchaus strittig ist. Allerdings bezieht er sich weniger auf die gemachten Bilder (als Artefakte), von denen eingangs die Rede war, sondern auf diejenigen, die ihnen vorausliegen, ohne die unser Bildschaffen kaum vorstellbar wäre. Wir haben bei Wittgenstein einen extrem weiten Bildbegriff gesehen, der alle Arten von Bildern, solche der Sprache, mentale Vorstellungen sowie auch physische Artefakte, umfasst. Bergsons Bildbegriff ist von der Extension, d.h. von der Menge der betroffenen Bildarten her enger (da bei ihm zwar auch mentale Bilder in Betracht kommen, aber keine Sprachbilder), aber er ist gleichzeitig auch ursprünglicher und wahrnehmungsorientierter. Und wie wir sahen, unterscheiden

⁸² ebd.

⁸³ Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit*, S. 192.

⁸⁴ Vrhunc, *Bild und Wirklichkeit*, S. 202.

sich beide Positionen fundamental in der Bewertung von Zeichen bzw. Symbolen.

Die beiden hier als paradigmatisch ausgewählten und kurz vorgestellten Bildauffassungen von Wittgenstein und Bergson stehen für zwei verschiedene Arten von Bilddeutung: Wittgensteins frühe Abbildtheorie, die er im Rahmen seiner Idealsprachentheorie entwickelt, verwendet ein quasi-platonisches Urbild-Abbild-Modell, wie es auch im zeitgleichen Logizismus von Whitehead und Russell favorisiert wurde. (Die logizistischen Mathematiker waren eigentlich alle Platoniker und von der idealen Existenz ihrer Gegenstände überzeugt.)

Sprache und Bilder haben bei Wittgenstein beide die Funktion, die weltkonstituierenden Sachverhalte abzubilden, die sich strukturgleich in den Sätzen der Sprache projiziert finden. Diese wiederum müssen den erwähnten universalen logischen Prinzipien genügen, wobei den Elementartatsachen Elementarsätze entsprechen. Satzzeichen und logische Zeichen stellen eine Vereinfachung dar, sie erleichtern strukturelles und analytisches Denken. Da sie aber immer auf das verweisen, was sie bezeichnen, können alle Abbilder als Zeichen für die Urbilder interpretiert werden.

Bergson hingegen sieht nicht die objektivierende Wirkung von Zeichen, sondern ihre Entfremdungsfunktion: sie schieben sich zwischen den Menschen und sein subjektives Erleben bzw. Erfahren von Welt, und dieses geschieht in Bildern, die keineswegs nur mental sind, sondern sich in der materiellen Realität dem Denken anbieten. Wenn alles, was wir sehen, bereits Bild ist, sind Zeichen unnötig und stehen der unmittelbaren Gegebenheit der Welt im Wege. Das Problem der Strukturierung und Vereinfachung bewertet Bergson völlig anders, denn bei ihm steht die lebendige Präsenz des Erlebens im Vordergrund.

Was aber folgt daraus für die vielen Arten von Bildern in unserer alltäglichen Umwelt? Nimmt man z. B. die Malerei, die vor allem mit Porträts und Landschaftsmotiven vor der Erfindung der Fotografie sehr lange Zeit neben der Plastik die einzige Form von Bildlichkeit im öffentlichen Raum war und auch heute noch für viele als paradigmatisch für Bildhaftigkeit gilt, so muss man sagen, dass sie lange Zeit die Funktion des Abbildens zu erfüllen hatte, d. h. den Auftrag der möglichst genauen Wiedergabe eines realen Originals oder Modells. Abbilder aber können als Zeichen dessen gelten, was sie re-präsentie-

ren, sie verweisen dann auf das lebende oder vielleicht auch inzwischen verstorbene und im Bild verewigte Vor-Bild, sie re-präsentieren eine Landschaftsansicht, vielleicht zu einer bestimmten Jahreszeit, oder eine historische Szenerie: Sie haben eine Referenz. Abbilder haben aber nicht den vollen realen Gehalt wie die Urbilder, die der Abbildung zugrunde gelegen haben, sie sind bloßer Ab-schein, bloße Ab-schattung des Realen. Es gibt aber Bilder, die so lebensecht scheinen, dass man ihre Abbildhaftigkeit vergisst. Muss z.B. ein überaus ansprechendes Landschaftsbild als Zeichen gesehen und gedeutet werden? Oder ist eine wahrnehmungsorientierte Sichtweise, die möglicherweise mehr ästhetischen Genuss bringt, angebrachter? Immerhin erscheint im Bild etwas Wahrzunehmendes, Sichtbares. In diesem Fall kann man das Bild wie einen Blick aus dem Fenster sehen, es wird transparent für das, was es in ihm zu sehen gibt.

Und was zeigen modernere Bilder, die das Paradigma des Abbildens verlassen haben? Verweisen sie auf eine Idee oder auf eine tieferliegende Schicht von Wirklichkeit? Stehen sie für etwas? Oder sind sie einfach als optische Phänomene mit bestimmten Form- und Farbeigenschaften zu deuten bzw. auch zu genießen? Wie steht es mit Fotografien, Film- oder Fernsehbildern, wie mit digital produzierten Bildern?

Für Wiesing zeigt sich hier eine ganz grundlegende Dichotomie im Umgang mit Bildern, denn die symbolische Deutung geht ganz anders an ein Bild heran als eine phänomenologische Betrachtung. Sieht man Bilder wie die Sprache als Zeichen oder Zeichensystem, redet man gar von »Bild-Linguistik«, ⁸⁵ so müssen Bilder wie Sätze *gelesen* werden, um ihre Bedeutung zu erschließen. (Man schaut auch anders: Eine in der Form des Karl-Marx-Kopfes getippte Form des »Kommunistischen Manifests« kann entweder diskursiv gelesen oder bilderkennend geschaut werden.) Der wahrnehmungsorientierte phänomenologische Ansatz betont hingegen den Eigenwert des Bildhaften, möchte die Unterschiede zwischen Bild und Schrift nicht nivellieren und verlangt das, was Waldenfels im Rückgang auf Ingarden »Sehendes Sehen« genannt hat, und zwar ohne die sinnhaft-leibliche Natur der Wahrnehmung zu übergehen.

Ich komme also auf die zu Beginn dieses 3. Teils vorgenommene Unterscheidung von Darstellendem (Bildträger), Darstellung (Bild-

⁸⁵ Große, *Bild-Linguistik. Grundbegriffe und Methoden der linguistischen Bildanalyse in Text- und Diskursumgebungen.*

objekt) und Dargestelltem (Bildsujet) zurück, mit der eine Äquivokation unterschiedlicher Aspekte des Begriffs »Bild« verhindert werden soll. Sieht man Bilder als Zeichen und somit wie die Linguistik als Bestandteil der Semiotik, so lässt sich die hier aus den Morris'schen Dimensionen der Semiotik entwickelte Trias von Zeichen (-inhalt), Zeichenträger und Zeichenreferenz, die über Saussures Dualismus von signifiant und signifié hinausgeht, auf das Schema zum Bildbegriff abbilden: Das Abgebildete, im Bild Dargestellte wird dann z. B. zur »Referenz«, zur verweisenden Bezugnahme des Bildes. (Und in der Tat gehen in einigen Publikationen diese Begriffe durcheinander.) Bildsemiotiker sind überzeugt davon, dass ihr ursprünglich in der Linguistik entwickeltes analytisches Instrumentarium auch für die Deutung von Bildern herangezogen werden kann und muss, Bildphänomenologen trennen beide Schemata strikt; für sie ist

»die Gleichsetzung der erscheinenden Darstellung mit einem symbolisierten Inhalt [...] ein Gleichsetzen des Nichtgleichen und daher ein metaphorischer Akt, der die triadische Struktur des Zeichens mit der triadischen Struktur des Bildes identifiziert. Diese metaphorische Rede vom Inhalt eines Bildes wird besonders deutlich, wenn man sich der Rezeptionsform des Bildes zuwendet.«⁸⁶

Beide Arten des Umgangs mit Bildern sind »kategorial verschiedenen«.⁸⁷

»Wenn das Bild einen Sinn hat und auf etwas Bezug nimmt, ist es in der Tat angemessen, die Rezeption des Bildes als ein Lesen des Bildes zu beschreiben; wenn hingegen das Bild ein Bildobjekt präsentiert, dann ist es ganz abwegig anzunehmen, dass Bilder gelesen werden, denn Bildobjekte werden nicht gelesen, sondern gesehen. Schaufenster werden auch nicht gelesen, sondern angeschaut.«⁸⁸

Beide Seiten werfen sich also gegenseitig einen Kategorienfehler vor. Wenn etwa Goodman glaubt, dass »ein Bild, um einen Gegenstand repräsentieren zu können, ein Symbol für ihn sein, für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen muss«,⁸⁹ so sei, so Wiesing, die eigentlich relevante Frage doch vielmehr, ob ein Bild immer eine Repräsentation und damit eine Bezugnahme sein muss.⁹⁰ (Dass Bilder als Zeichen

⁸⁶ Wiesing, *Artifizielle Präsenz*, S. 33f.

⁸⁷ a. a. O., S. 34.

⁸⁸ ebd.

⁸⁹ Goodman, *Sprachen der Kunst*, S. 17.

⁹⁰ Wiesing, a. a. O., S. 35.