

Zeigen/Sichzeigen

EMMANUEL ALLOA



Abb: 1 >

Die Fähigkeit, mit dem Finger auf etwas zu zeigen, ist – wenn man dem Primatenforscher Tomasello folgt – eine ausschließlich menschliche Fertigkeit. [1] Doch nicht jedes Zeigen bedarf des Zeigefingers. Auch Artefakte sind in der Lage, etwas zu zeigen. Die Wetterfahne zeigt, in welche Richtung der Wind weht, das Quecksilber im Thermometer, wie warm oder kalt es ist, der Stadtplan, wie man von A nach B kommt und die Bauanleitung, wie das Möbelstück zu montieren ist.

Zu diesen zeigenden Artefakten gehören in besonderer Weise Bilder, denen, wie es heißt, eine genuine Schaukraft eignet. Was sie zeigen, zeigen sie, anders als ein mathematischer Beweis, nicht als Endergebnis eines Durchgangs; alles, was es zu sehen gibt, liegt von Anfang an offen vor Augen. Anders als in der narrativen Schilderung jedoch, die im Hörer oder Leser eine freie imaginäre Anschaulichkeit erzeugt, ist die bildliche Anschaulichkeit von ihrem materiellen Substrat – vom Bildkörper – niemals loszulösen.

Dadurch allerdings, dass Bilder gleichsam an sich selbst zeigen, was sie zeigen, scheint ihnen gerade das zu fehlen, was man der Diskursivität zuschreibt: die Möglichkeit zur Metasprachlichkeit, d.h. Zeichen, die erklären, wie die Zeichen des Systems zu verwenden sind. Zeigt in der musikalischen Notation der Notenschlüssel an, in welcher Höhe die Töne auf den Notenlinien zu spielen sind, scheint es in Bildern dafür keine Entsprechung zu geben. Wie zeigen Bilder an, wie sie zu betrachten sind und wie zeigen sie, worauf sie zeigen?

Als eine gleichsam pikturale Antwort auf diese theoretische Problemlage lässt sich El Grecos *Ansicht und Plan von Toledo*, um 1610 gemalt, begreifen. Das Gemälde besteht in einer Ansicht jener spanischen Stadt, die die kastilischen Könige in eine Residenzstadt verwandelt hatten, in Vogelflugperspektive, vom Cerro de la Horca aus betrachtet. Vor der dramatischen Wolkenkulisse sticht die helle, neue Renaissance-Stadt, in der der aus Kreta stammende Maler seine letzten Jahrzehnte verlebte, besonders hervor. Doch inwiefern zeigt das Bild wirklich Toledo? Das prägnanteste Element – der Fluss Tajo – fehlt auf den ersten Blick. Er wird nicht wie die Gebäude am Flusssaum, wie etwa der Alcázar oder die Kathedrale, gezeigt, sondern symbolisch, in Gestalt des personifizierten Flussgotts im linken Bildvordergrund dargestellt, genauso wie die Stadtgründung in der schwebenden Gruppe mit dem Stadtheiligen Ildefonso allegorisch versinnbildlicht ist. El Grecos *Veduta* reiht die rhetorischen Tropen aneinander, um zu bekräftigen, was sich offensichtlich nicht von selbst versteht: die Referenz auf die reale Stadt.

Das wohl erstaunlichste Beispiel dieser rhetorischen Bemühungen, zu zeigen, worauf das Gemälde zeigt, befindet sich im rechten Bildvordergrund: der Sohn des Malers, Juan Manuel, breitet mit beiden Armen vor dem Zuschauer einen Plan von Toledo aus. Die körperliche Zeigegeste des Doubles – des Sohnes – entspricht einem buchstäblichen «Vor-Zeigen»: sie nimmt auf dem Proszenium des Bildes, im Nahraum gestischen Vorweisens, die bildliche Zeigegeste des Malers vorweg. Im selben Zuge deckt sie jedoch auch deren geheime Logik auf: dass Gemälde, ganz wie Karten, doch immer nur flach sind. Diese Vorbühne wird nun noch zum Schauplatz eines weiteren Geständnisses. Die vom Sohn dem Zuschauer entgegengehaltene Karte erhält eine Aufschrift – gleichsam als weitere Stufe der *Mise en abyme* –, auf der El Greco erklärt, dass es notwendig gewesen sei (*ha sido forzoso*), die Übersichtlichkeit um den Preis einiger Verzerrungen und Verschiebungen zu erkaufen. Das Hospital de Tavera, das aus diesem Blickwinkel eigentlich weite Teile der Stadt hätte verdecken müssen, wird aus dem Gefüge herausgebrochen und schwebt nun frei auf einer Wolke, «als Modell», wie sich der Maler ausdrückt (*como modelo*).

An Grecos Gemälde ist zu recht der bahnbrechende Charakter hervorgehoben worden. Sergej Eisenstein sah im freien Umgang mit den Gebäuden und ihren Ansichten die erste Formulierung der Montage, Louis Marin las das Bild als Selbstdekonstruktion der Repräsentation und Victor Stoichita als Spaltung des Blicks zwischen Tiefen- und Flächenräumlichkeit. [2] Das Werk gilt einigen sogar als Illustration von Leibnizens Perspektivismus, wonach «ein und dieselbe Stadt gemäß der verschiedenen Standorte dessen, der sie betrachtet», verschieden darstellt und doch in ihrem Begriff alle Perspektiven in sich vereint. [3]



Abb: 2 >

Tatsächlich liegt vieles daran, wie man die Vorbühne mit dem Jüngling, die die Veduta als *parergon* rahmt, deutet. Die Karte, die dem Zuschauer in diesem Vorraum entgegengehalten wird, ist selbst – anders als die Veduta – perspektivlos. Sie bannt die ganze Stadt aufs Papier und vermag daher, in ihrer Determiniertheit, die Stadtansicht eindeutig als eine Ansicht von Toledo zu identifizieren. Die Karte zeigt gewissermaßen, worauf das Bild zeigt, ihre *indicatio* dient der *identificatio*. Sie spielt damit die Rolle dessen, was Karl Bühler in seiner *Sprachtheorie* (1934) auch als «Nennfeld» charakterisierte: [4] die dargestellte Karte dient nicht zur Orientierung in einem Raum (sie ist buchstäblich «nicht zu gebrauchen»), sondern vielmehr zur abstrakten Zuordnung einer gemalten Ansicht und eines Eigennamens.

Man könnte es hierbei belassen und werkgeschichtlich erklären, warum der Künstler nach einer ersten rund zehn Jahre früher gemalten *Ansicht von Toledo*, deren Gegenstand oft nicht erkannt wurde, nun das Bedürfnis verspürt, diesen nun eindeutig herauszustellen. Doch vielleicht lohnt es, einen Moment lang noch einer anderen Hypothese zu folgen: Was wäre, wenn die Vorbühne nicht nur dazu dient, zu zeigen, was das Bild zeigt, sondern auch *wie* es zeigt?

Anders als wenig später bei Jan Vermeers *Allegorie der Malerei* etwa (um 1666), in der sich die großflächige geographische Karte verselbstständigt hat und nun die hintere Wand ausfüllt, ist die Karte von Toledo nicht von ihrem Träger zu trennen, ohne den sie unmittelbar zu Boden fiel. In einer Geste, die schon an die des Toreros mit seinem entgegengestreckten *Capote* gemahnt, spannt der Jüngling das Pergament auf und zeigt dabei unwillkürlich nicht nur etwas (die Karte), sondern auch sich.



Abb: 3 >

Die klassische Rhetorik kannte diese Geste unter dem Namen der *ostensio*. Anders als bei der *indicatio*, die verweist, indem sie von sich wegweist, hat die *ostensio* stets ein intransitives Moment: sie zeigt, indem sie etwas an sich vorweist, indem sie es gleichsam vor sich entfaltet. Das *ostendere* kommt, daran erinnert Emile Benveniste, nicht umsonst von *tendere*, spannt es doch gewissermaßen einen Raum auf. [5] Einen Raum, den auch Karl Bühler in seiner Sprachtheorie im Blick hatte, wenn er neben dem aperspektivischen «Nennfeld» von einem «Zeigfeld» spricht, das der leiblich situierte Sprecher um sich herum in seinem Ausdrucksgeschehen aufspannt.

Während sich das Nennfeld durch eine symbolische Vermittlung auszeichnet, die dem sprachlichen Zeichen eine relativ große Kontextunabhängigkeit und Universalität verschafft, ist das Zeigfeld grundlegend okkasionell und bedarf einer kontextualisierenden Rahmung. Jedes deiktische Zeigen ist darauf angewiesen, dass das Gezeigte für den Sprecher wie für den Hörer gleichermaßen zugänglich ist und mit der demonstrativen Zeigegeste wird zugleich ein gemeinsamer Raum der Deixis eröffnet. Demonstrativa wie <hier>, <jetzt>, <dies> oder <dort> werden im isotopen Raum sinnlos und bedürfen stets einer perspektivischen Verankerung, die Bühler auch als *origo* bezeichnet. Von diesem raumzeitlichen Nullpunkt des Sprecherleibs aus wird damit ein projektiver Zeigraum aufgespannt, in dem sich das Sinngeschehen artikulieren kann. Die opake Leiblichkeit des Zeigenden verschafft der Zeigehandlung, obwohl hier im Vordergrund des bildlichen Proszeniums angesiedelt, mit Gottfried Boehm gesprochen, ihre «Hintergründigkeit» [6].



Abb: 4 >

Der Jüngling hat damit verschiedene Rollen zugleich inne. Er spielt zunächst den *admonitor*, der laut Albertis Bücher *Über die Malerei* die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Bild lenkt. [7]

Nicht länger verschleiert das Bild durch illusionistische Techniken sein bloßes Bildsein; vielmehr erhält es eine Appellstruktur, die nach einer Antwort in Form von Aufmerksamkeit für das Bild als Bild verlangt. Der Jüngling ist zweitens ein *indicator*, der dem Zuschauer einen Platz an der Bildschwelle zuweist, den Bildraum in Hier und Drüben ortet und ihm durch seine physische Präsenz einen Maßstab verleiht. Durch diese Deixis werden nicht nur Beziehungen im Bild sichtbar, sondern auch Bezugnahmen möglich: das Bild vermag sich auf Elemente seiner selbst rückzubeziehen und käme dann dem nahe, was oft nur der Verbalsprache zugestanden wurde, nämlich die Möglichkeit rekursiver Bezugnahme. Doch der Jüngling ist auch noch ein Drittes – und hier wird das Thema der ikonischen Deixis brisant –, nämlich ein *ostensor*, der auf etwas nur zeigen kann, weil er sich dabei selbst zeigt. Und das «Sich» dieses Sichzeigens, das ist hierbei bedeutsam, ist nicht das «Sich» der Selbstbezüglichkeit, sondern weist vielmehr die Form des grammatischen Mediums zwischen Aktiv und Passiv auf (*Sichzeigen* als Übersetzung des griechischen «*phainesthai*»).

Dass dieser phänomenischen Eigenart der Bilderscheinung keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde, liegt nicht zuletzt daran, dass der Versuch der Nobilitierung der Bilder als legitime Erkenntnismittel oftmals darüber verlief, dass man in ihnen Strukturen der Verbalsprache wiederfinden wollte. Bilder wären dann der Reflexivität fähig, wenn sie anaphorische Züge aufwiesen, sich also selbst zum Thema machen können. Das läuft wiederum darauf hinaus, die Deixis als eine Unterkategorie der Anapher zu begreifen. Was von einigen Sprachphilosophen durchaus vertreten wurde. Laut Robert Brandom etwa können Deiktika («dieses», «jenes») im Diskussionsverlauf immer schon durch konkrete begriffliche Inhalte gefüllt werden und daher bestimmt sich der Sinn der Deixis weniger durch die situative Rahmung als durch die Möglichkeit der innerdiskursiven Iterierung: Deixis – so Brandoms Schlussfolgerung – *presupposes anaphora*. [8]

Denkt man diesen Gedanken radikal an sein Ende, zeigt sich die Crux aller Projekte, die die Immanenz des Bildsinns in einem Medium lokalisieren wollen (also etwa die immanente Selbstorganisation von Bildern). Wenn sich Bilder mit eigenen Mitteln auf sich selbst beziehen, bedarf es keines anderen Mediums mehr (etwa der propositionalen Sprache) für die Bezugnahme; die autarke Binnenzirkulation ist gewährleistet und das Problem der Metasprachlichkeit erübrigt sich. Doch was heißt es dann noch, zu sagen, dass Bilder etwas zeigen? Solange man Bilder allein an den Strukturen diskursiver Sprache misst, lässt sich auf diese Frage keine Antwort finden. Doch vielleicht ist es erlaubt, die Frage einmal umzukehren: inwiefern ist sprachliche Deixis überhaupt zeigend?

Bühler selbst unterschied zwischen einer Deixis als *demonstratio ad oculos*, die Worte wie «dieses» oder «dort» betrifft und einem gestischen Hinweis entspricht, und einer *anaphorischen Deixis*, die weniger zeigt als sie verweist, nämlich auf ein bereits früher im Diskurs eingefügtes Element. Während die demonstrative Deixis einen Gegenstand hinzufügt, der vorher noch nicht thematisch war, stellt die anaphorische Deixis eine rekursive Bezugnahme dar, welche die explizite Wiederholung hinfällig werden lässt: anstelle von «Hans rasiert Hans» heißt es nun «Hans rasiert sich». Der reflexive Rückverweis auf das Antezedens ist daher rein intradiskursiv, etwa in dem Ausdruck «Ich entschuldige mich *hiermit*». Der Kern der Deixis ist dann nicht die sichtbarmachende, sondern die selbstreflexive Dimension. Doch Deixis ist durch Reflexivität noch nicht hinreichend beschrieben, ihr eignet eine genuine Funktion der Sichtbarmachung, die sich im Akt des Bezugnehmens nicht erschöpft. [9]

Viele Bildtheorien kommen darin überein, dass Bilder dadurch zeigen, dass sie *sich* zeigen. Doch dieser Konsens verschleiert, dass der Sinn dieses «Sich» dabei kaum jemals zur Sprache kommt. Für symboltheoretische Ansätze etwa bedeutet die Aussage, dass Bilder zeigen, indem sie *sich* zeigen, soviel, dass sie weniger *denotieren* als vielmehr *exemplifizieren* oder, mit anderen Worten, dass sie an sich selbst vorführen, worauf verwiesen wird. Tapetenmuster, Farbproben und Musterkarten jeder Art benennen nicht, sondern stellen an sich selbst eine bestimmte Qualität aus; jede Umschreibung bleibt in Anbetracht einer solchen Exemplifikation nicht nur umständlich, sondern auch inadäquat. Die Probe oder das Muster sind allerdings in diesem Sinne buchstäblich Paradigmen, da sie immer nur am Rande, d.h. partiell zeigen (Paradigma leitet sich von *para-deiknymi*, «am Rande zeigen» ab): jedes Beispiel kommt schnell an seine Grenzen, wenn es überstrapaziert wird, schlicht weil immer nur eine bestimmte Anzahl von Eigenschaften, niemals aber deren Summe exemplifikatorisch ist. Mrs. Mary Tricias, die von Nelson Goodman zur Illustration eingeführte fiktive Exzentrikerin, bekommt dies zu spüren, als sie beim Schneider darauf besteht, ihre Stoffbahnen in exakt der gleichen Ausfertigung zu bekommen wie die Stoffproben und schließlich hunderte aufwändig in 2 x 3 Zoll zerschnittene Stoffstücke geliefert bekommt. [10] Für Goodman ist daher jede Exemplifikation rahmungsbedürftig, mit anderen Worten: durch den weiteren Symbolisierungskontext (durch Bildunterschriften, Etikettierungen, sprachliche Hervorhebungen, soziale Verwendungsweisen etc.) muss vereindeutlicht werden, welche Eigenschaften exemplifiziert werden sollen. Auf El Grecos Gemälde bezogen könnten dann entweder die Karte, oder aber die Aufschrift diese determinierende Funktion spielen. Exemplifizierendes Sichzeigen ist damit nur eine bestimmte Spielart einer allgemeinen Sinntheorie der Bezugnahme.

Andere, praktische Bildtheorien – etwa die der Avantgarden – haben sich gegen jeden Referentialismus dadurch verwehrt, dass sie das Sich des Sichzeigens als buchstäbliches Sosein begriffen haben. Bilder sagen dann nichts aus, sie bedeuten nichts und verweisen auf nichts, sondern stellen nur ihre eigene Stofflichkeit aus, sie exponieren – indem sie sich gegen jede Übersetzung sperren – nichts anderes als *sich*.

Allein: mit der materiellen Zusammensetzung des Bilddings und der Auflistung der Pigmente auf der Holztafel ist noch wenig darüber gesagt, was das Bild zum Bild werden lässt. Kurt Schwitters Collagen sind noch nicht dadurch begriffen, dass man weiß, welche Materialien der Künstler für die Collage verwendete. Wenn einer jahrhundertelangen Tradition, die Bilder als bloße Repräsentationen des Gegebenen verstand, nun die stumme Präsenz des Bilddings entgegengehalten wird, wird zwar einmal mehr die für den abendländischen Diskurs so charakteristische Oszillation zwischen Transparenz und Opazität bestärkt, aber noch wenig über die Singularität ikonischen Zeigens gesagt.

Nun sind Bilder weder Realpräsenzen noch Re-Präsentationen, ihr Gegenstand ist weder gegeben noch wiedergegeben, vielmehr geben Bilder etwas zu sehen, was in dieser Form noch nicht vorliegt. In diesem Sinne gehören Bilder zu der Familie der «präsentativen Formen». [11] Insofern sie eine Eigenzeit einräumen sind Bilder weder bloße repetitive Wiedergaben des Vorhandenen noch autarke Präsenzen, sondern vielmehr *Präsentationen*, die in ihrem vorzeigenden Präsentieren immer ihrer eigenen immanenten Dinglichkeit <voraus> sind.

Mit dem Jüngling – ist es sein eigener Sohn? – allegorisiert El Greco in der *Ansicht von Toledo* dieses Vor-Zeigen des Bildes. Was sie zu zeigen hat, führt die Figur rückhaltlos vor, indem sie es dem Zuschauer entgegenhält. Auf einer Fläche lässt sich nichts verbergen; was auf Bildern gezeigt wird, war auf ihnen immer schon sichtbar. Doch die Figur zeigt mehr. Sie zeigt, dass das Vorzeigen nicht raum- und zeitlos ist, sondern immer auf bestimmte Art und Weise, nur so und nicht zugleich anders sich vollziehen kann. Sie zeigt in ihrer gestischen Haltung, wie sie zeigt, was sie zeigt; sie führt ihren Stil, ihre *maniera* vor. Selten wurde so eindrücklich wie in diesem Werk, worin der Sinn des Worts Manierismus liegt.

Fussnoten

Seite 208 / [1]

Michael Tomasello, *Origins of Human Communication*, Cambridge (Mass.) 2008 (dt. *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, übers. v. Jürgen Schröder, Frankfurt a. M. 2009.)

Seite 209 / [2]

Sergej M. Eisenstein, *Synchronisation of Senses*, in: ders., *The Film Sense*, hg. u. übers. Jay Leyda, New York, 1942, S. 78-80; Louis Marin, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris 1973, S. 283-290; Victor I. Stoichita, *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, übers. v. Heinz Jatho, München 1998, S. 201.

Seite 209 / [3]

Gottfried Wilhelm Leibniz, *Metaphysische Abhandlung*, §9 (Philosophische Schriften, hg. v. Hans Heinz Holz, Frankfurt a. M. 1996, Bd. I, S. 79).

Seite 210 / [4]

Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* [1934], Stuttgart 1993.

Seite 211 / [5]

Emile Benveniste, *Le vocabulaire latin des signes et des présages*, in: ders., *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969, Bd. II, S. 255-263 (dt. *Indoeuropäische Institutionen. Wortschatz, Geschichte, Funktionen*, übers. v. Wolfram Beyer, Dieter Hornig und Kathrina Menke, Frankfurt a. M./New York 1993).

Seite 212 / [6]

Gottfried Boehm, *Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes*, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 19-33.

Seite 212 / [7]

Leon Battista Alberti, *De pictura* II, 42. *Zum admonitor in der Renaissance-Malerei* vgl. Claude Gandelmann, *Der Gestus des Zeigers* [1985], in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin/Hamburg 1992, S. 71-94.

Seite 213 / [8]

Robert Brandom, *Making it Explicit. Reasoning, Representing and Discursive Commitment*, Cambridge 1998, S. 462.

Ähnlich argumentiert auch Lambert Wiesing, Zeigen, Verweisen und Präsentieren, in: Karen van den Berg, Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), Politik des Zeigens, München 2010, S. 17–27, hier S. 27. Vgl. ferner Günter Figal, Zeigen und Sichzeigen, in: Heike Gfrereis, Marcel Lepper (Hg.), deixis – Vom Denken mit dem Zeigefinger, Göttingen 2007, S. 196–207.

Nelson Goodman, Ways of Worldmaking, Indianapolis 1978, S. 64 (dt. Weisen der Welterzeugung, übers. v. M. Looser, Frankfurt a. M., S. 84f.).

Susanne K. Langer, Philosophy In a New Key. A Study In the Symbolism of Reason, Rite, and Art, Cambridge (Mass.) 1942 (dt.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Frankfurt a. M. 1984).

Abbildungen

Seite 208 / Abb. 1

El Greco (Domenikos Theotokopoulos), Ansicht und Plan von Toledo, ca. 1610, Öl auf Leinwand, 132 x 228 cm. Toledo, Greco-Haus und Museum. Foto Archiv des Autors.

Seite 210 / Abb. 2

Detail aus Abb. 1.

Seite 211 / Abb. 3

Jan Vermeer, Allegorie der Malerei, um 1666, Öl auf Leinwand, 120 x 100 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (Detail). Foto Archiv des Autors.

Seite 212 / Abb. 4

El Greco, Ansicht und Plan von Toledo (Detail). Foto Archiv des Autors.