

# Zeige-Sprech-Szene

RALF SIMON



Abb: 1 >

Eberhard Schlotters Radierung aus dem Jahr 1990/91 [1] lässt im Inneren jener Schwärze, die den Raben definiert, drei Portraits sichtbar werden. Im Vordergrund Wilhelm Raabe, in der Mitte Arno Schmidt, in der Tiefe Eberhard Schlöter. Der Künstler blickt aus dem Tiefengrund des Raben seitwärts die Profile der beiden Dichter an, auf deren andere Profilseite unser Blick fällt. Die Poeten schauen mit dem Raben nach links, gegen die Schreibrichtung. Schlöter muss Raabes Raben genau studiert haben, denn sie sind meistens nach links, gegen den Strich, gemalt. [2] Der Rabe ist der Vogel der Krypta, [3] er ist als Aasfresser derjenige, der sich am Schlachtfeld nährt und also der Hohlkörper, [4] der die Gespenster der unbetrauerbaren Tode [5] des Krieges in sich aufgenommen hat. So ist er in Raabes Roman *Odfeld*, dem Schlöter einen weiteren Radierungszyklus gewidmet hat, beschrieben, und so blickt Arno Schmidt in seiner vom Krieg versehrten Literatur auf die Welt: mit wütender Verzweiflung auf das Schlachtfeld, auf die misslungene Schöpfung. Wenn Schlöter auf Schmidt/Raabe blickt, im Raben, aus dem Grund heraus, dann bildet dieses Dreiergespann der Negativität eine Zeige-Sprech-Szene, wie sie genauer im Bild nicht dargestellt werden kann. Denn hier mag man sehen wollen, soviel man will. Ohne gelesen zu haben – Raabe mit Schmidt –, führt kein Weg ins Erblickte hinein.

Im Inneren des Raben definieren die Protagonisten einer Ästhetik der schwarzen Welt durch ihren Blickverkehr die semantischen Pfade, deren Rekonstruktion erst die äussere Zeige-Sprech-Szene dieses Bildes ist. Aber zugleich wachsen sie über den Innenraum des Aasfressers hinaus in den Raum des Bildes, ihre Körperkonturen sind als blosser Skizze gespenstisch angedeutet. Sie befinden sich so im Tiefengrund des Bildes, zugleich geisterhaft im Vordergrund des angedeuteten Raums und seltsamerweise noch einmal vorne, da der Rabe auch im Vordergrund des Bildes gedacht werden könnte.

Schlotter, der dieses Bild *gibt* – es der Sichtbarkeit gibt/schenkt –, blickt also aus dem schwarzen Grund heraus auf die Blicke der beiden Dichter (*Sehen* als deiktischer Akt). Die beiden Autoren blicken gegen die Schreibrichtung, leicht konvergent zum Schnabel, auf den Ort der Produktion der Schrift, den Ort, an dem die Tinte das weisse Papier schwärzt (*Sprache*). Genauer aber gibt Schlotter zu verstehen, dass er Raabe aus der Semantik von Schmidt liest oder besser: sieht, und also entsprechend ins Bild stellt (*Sprechen*: Raabe spricht als Maske Arno Schmidts). Diese Blicke definieren in ihrem Überkreuz *Intentionen*, die zu entziffern sind, um diesen Raben als das sehen zu können, was er jenseits einer dem Material entstehenden Gestalt ist. Die Radierung also formiert: Sehen/Blicken, Schreiben/Sprechen, Intentionalitäten – sie setzt die Zeige-Sprech-Szene, jene Aussenbedingung des Bildes, die in seinem inneren Gehalt wiederkehren kann, in Szene. Was also ist die Zeige-Sprech-Szene?

\*\*\*\*\*

«Unser ganzes Leben ist also gewissermaßen eine *Poetik*: wir sehen nicht, sondern wir erschaffen uns Bilder» (Herder, FHA 4, 635).

Eine erkenntniskritische Epistemologie kann nicht davon ausgehen, dass es Bilder gibt. Sie wird mit der Frage beginnen müssen, wie Bilder gegeben sein können. In der Tat ist zum Beispiel ein Gemälde kein Bild, sondern ein Gegenstand, der die Eigenschaft hat, dem Sehen ein Bild *geben* zu können. Das Bild ist die *Gabe* des Gemäldes. Dies gilt nur unter Bedingungen, unter denen Bilder überhaupt gesehen werden können. Die Tauben in der Mythe des Zeuxis haben anhand einer ikonischen Darstellung die Gabe des Bildes nicht realisieren können. Sie sind von einer anderen Gabe ausgegangen und haben anstelle von süssen Trauben die Enttäuschung der unfruchtbaren Materialität eines Bildträgers hinnehmen müssen. Sie waren nicht in der Lage, trotz des Daseins von etwas dessen eigentümliches Nichtvorhandensein zu verstehen und dieses *Zugleich von Da und Nicht-Da* [6] als Bild zu wissen. Wir können aber unterstellen, dass die Tauben jene Trauben gesehen haben und dass sie sie in ihrer *Vorstellung* hatten. Es entsteht also die Frage nach der Differenz von Vorstellung und Bild.

Man kann eine elementare Antwort geben. In seiner Kernbedeutung ist *«Bild» dasjenige, was durch einen Bildbewusstseinsakt die Vorstellung dazu bestimmt, sich als Bild zu wissen*. Das ist eine seltsame, fast tautologische, in jedem Fall aber rekursive Definition, die zudem den Terminus *«Bildbewusstsein»* [7] benutzt. Die Definition ist zugleich voraussetzungsreich, ihr ist insbesondere schon die *doppelte Unterscheidung* eingeschrieben. [8] Das Gegebenensein des Bildes verdankt sich zwar der Aktivität eines Bildträgers, aber *als Bild* ist es *nicht der Bildträger*, es ist von ihm zu unterscheiden. Seiner wesentlichen Natur nach bleibt ein Bild dasselbe Bild, wenn wir es als Bild auf dem Computerbildschirm, als Bild in der Diaprojektion, als Bild auf der Postkarte oder als Bild auf dem sogenannten Original betrachten. – Zweitens ist das Bild *nicht der Bildgegenstand*. Für das Bildbewusstsein gibt es die magische Präsentifikation des Bildgegenstandes nicht. Ebenso verweist der Bildgegenstand nicht von vornherein auf ein Referenzobjekt (es ist nicht die primäre Bildfunktion, dass das Dargestellte auf Referenzobjekte verweist; aber natürlich liegt ein Verweisen im Bereich der Möglichkeiten von Bildern). [9]

Dieser *doppelte Negationsakt* muss im Bildbewusstsein vollzogen werden, um beides: eine Vorstellung und gegebenenfalls einen bildgebenden Gegenstand zum Bild zu bestimmen. Dieser Bestimmungsakt, der nicht ein *cogitans sum* spricht, sondern das Bewusstsein auf die Zueignung seiner Vorstellungen als Bild hin ausrichtet, mag durch bestimmte äussere Gegenstände – die man vorkritisch auch gerne *›Bilder‹* nennt – angestossen werden, aber er muss gleichwohl einer eigenen Aktivität entspringen. Diese Aktivität hat eine komplexe, tendenziell paradoxe Struktur. Sie wird hier *Zeige-Sprech-Szene* genannt und als die Explikation und pragmasemiotische Fundierung des Terminus *«Bildbewusstsein»* verstanden.

Wenn wir vor einem Gemälde stehen, dann vollziehen wir eine Deixis (Zeigen). Sie mag in der tatsächlichen Handbewegung des Zeigens bestehen oder sich in die intentional formierte Ausrichtung des Sehstrahls, der Augenbewegung, zurückgezogen haben, vielleicht sogar in die Intentionalitätsstrahlen des Semantischen (Schlotter's Radierung scheint zwischen Blick und semantischer Bahn keinen Unterschied zu machen). Zugleich aber verständigen wir uns über das per Deixis Gezeigte durch die Rede. Das Sprechen kann dabei ein tatsächliches Sprechen in Gegenwart anderer sein oder, häufiger, das innere Sprechen (Humboldt), mit dem wir uns in uns selbst über das verständigen, was sich manifestieren soll. Das innere Sprechen kann zudem die Spur des Gelesenen sein, z.B. die innere Sprache einer Schmidt/Raabe-Lektüre, das plötzliche Aufscheinen des semantischen Universums, welches jenen Raben überhaupt erst *gibt*.

Genau betrachtet, hat das Sprechen – diese internalisierte Instanz der Rede zu anderen – in diesem sehr weiten Sinne von Sprache die Funktion, die doppelte Unterscheidung zu vollziehen. Denn das durch das Zeigen fokussierte Gesehene ist nicht schon das Bild. Was sieht man schon, wenn man drei unbekannte Gesichter in einem rabenähnlichen Umriss erblickt? Und würde man das Bild tatsächlich gesehen haben, wenn man nur die Portraits hat identifizieren wollen? Man muss hier *sagen*, was man *meint*, wenn man *zeigt*. Es muss *unterschieden* werden. Es musste hier die Logik der Zeige-Sprech-Szene angedeutet werden, die Kryptonymie der Radierung, die Überkreuzung der Blicksemantiken schon im Bild. Nicht ein gezeigter Gegenstand ist als dieser Gegenstand gemeint, sondern das Gemeinte als das Bild dieses Gegenstandes. Diese meist innere Selbstverständigung oder auch (seltener) äussere kommunikative Verständigung vollzieht die doppelte Unterscheidung und spricht damit dem Gesehenen einen Logos zu, der die Differenz zwischen realer und artifizierlicher Präsenz etabliert.

So gegenwärtig ein Bild auch sein mag, es kann als Gegenstand nur der Gegenstand eines Meinens sein, sonst wäre es kein Bild einer komplexen kryptonymischen Kette, sondern im Zeichen des Raben formierte Portraitgraphik, als oberflächige Anagrammatik des Autornamens. Das Sehen kann dies nicht sehen, es muss es wissen.

Das Gemeinte, also das Bild, resultiert aus Operationen der Unterscheidung. Die Szene, in der in bildkritischer Weise Sehen, Sprechen und Meinen einander gegenseitig einschränken, so dass das Sehen unterscheiden, das Unterscheiden sehen und das Meinen die Synthese beider sein soll, ist die Szene des Bildbewusstseins. Geht die Katze am Gemälde vorbei, ohne ein Bild zu sehen, wird ein Mensch, sofern er auf das Bild aufmerksam wird, sich auf es beziehen (Zeigen, Deixis), die Unterscheidung treffen, nicht den viereckigen Gegenstand aus Leinwand mit Farbauftrag zu meinen, sondern das dadurch Gesehene und sich dies zusprechen. Dadurch bestimmt sich seine Vorstellung von einem Gemälde zu dem Bild, das durch das Gemälde gegeben werden kann. Deiktischer Bezug, Vollzug der Unterscheidung, inneres sich Zusprechen des Gemeinten als Bild: Diese Zeige-Sprech-Szene erzeugt für uns das Bild.

Der zeichentheoretisch geschulte Blick erkennt hier die *pragmasemiotische Trias* [10] von Subjekt, Objekt und Interpretant (gleichwohl ist das Bild kein Zeichen). Es ist mitnichten so, dass ein einzelnes Subjekt je ein Bild sehen könnte. Folgt man Tomasellos *Szene der geteilten Aufmerksamkeit*, [11] dann entsteht ein Wahrnehmungsmodell, in dem Ego etwas sieht, weil es sieht, wie Alter etwas sieht (Schlotter sieht wie Schmidt sieht wie Raabe sieht).

Die basale Mimesis folgt nicht den Objekten selbst, sondern sie ist die Nachahmung desjenigen Weltbezuges, den Alter für Ego vorschematisiert. Schon das Kind sieht die Objekte nur infolge der Übernahme der deiktisch induzierten Fokussierungspraxis seiner Bezugsperson in einem stabilen Objektumfeld. Zugleich weiss aber Alter von Ego, dass Ego das Sehen Alters zu sehen versucht. Ist derart die Vorstellungsbildung immer schon über den Anderen vermittelt, so wird man davon ausgehen müssen, dass dieser Andere zwar anfänglich – nach Tomasello – die Bezugsperson des Kindes sein mag, er sich später jedoch zum internalisierten Anderen, zur Repräsentation des Interpretanten in der inneren Rede der Selbstverständigung transformiert. In diesem Sinne ist Objektbezug immer triadisch. Er mag sich in eine explizite Szene der Kommunikation von Ego und Alter über ein Objekt auffalten, aber in der Regel wird die Vorstellungsbildung einen subjektsinternen Abgleich der Selbstverständigung mit der vorhandenen Instanz des Interpretanten vollziehen. [12] Die Intersubjektivität der Zeige-Sprech-Szene ist in diesem Sinne zu verstehen: Die Deixis verständigt Ego und Alter über das zu Sehende, die Rede als per se intersubjektive Zeichenpraxis unterscheidet am Gesehenen den Gegenstand und den Bildträger, das Gemeinte konstituiert daraus das Bild.

Folgt man dieser Beschreibung, dann wird evident, dass ‹Bild› der Name für eine rekursive Verfahrensweise ist. Bevor wir ein Bild haben, müssen wir gesehen und aufgrund des Sehens unterschieden haben. Paradoxerweise gilt auch die Umkehrung: Bevor wir ein Bild haben, müssen wir unterschieden und aufgrund der Unterscheidung gesehen haben. Etwas als etwas zu sehen, setzt Fokussierung voraus, Unterscheidung von Vorder- und Hintergrund: Erst diese Unterscheidung gibt etwas zu sehen. Aber zugleich wird es ein Etwas sein, das überhaupt die Notwendigkeit anstösst, zu sehen. Es liegt also eine rekursive Doppelbindung vor: Unterscheiden ermöglicht Sehen et vice versa.

Ist *dies vorausgesetzt, dann* haben wir Wahrgenommenes, Vorstellungen. Nehmen wir *nun* an der Vorstellung die Markierung-zum-Bild durch jenen Prozess der Selbstverständigung vor, den man Bildbewusstsein oder Zeige-Sprech-Szene nennen kann, dann haben wir ein Bild. *Nach alledem* sagen wir, wir hätten ein Bild gesehen und glauben in der Regel, dies sei der *Anfang* gewesen, den man nun als das Gegebene der Phänomenologie den entsprechenden Prozeduren unterziehen kann.

In unserer normalen (vorkritischen) Selbstwahrnehmung steht das Bild am Anfang eines Prozesses, es widerfährt uns eher, als dass wir es erzeugt hätten. Aber es ist das *Ergebnis* einer komplexen Vermittlung.

Wir *sagen* landläufig, dass wir ein Bild *gesehen* hätten und *meinen* damit das Gemälde, welches *als Bild* vorhanden gewesen sein soll, *bevor* wir es gesehen haben. Aber dieser Selbstdeutung *vorangehend* haben wir *zuerst* auf der Basis einer triadischen Semiose unterscheidend gesehen oder sehend unterschieden, um *dann* die bildbewusstseinstheoretische Markierung-zum-Bild vorzunehmen. Die Zeige-Sprech-Szene hat die Struktur einer *Priorisierung der Nachträglichkeit*.

\*\*\*

Dass Sehen und Unterscheiden nicht zu trennen sind und dass folglich mit dem beschriebenen Ensemble von Negationsakten und den impliziten Verständigungsverfahren zu rechnen ist – dies kann man auch als den Logos des Bildes bezeichnen. Denn es ist klar, dass vom Sehen nicht in seiner abstrakten sensuellen Isolierheit die Rede ist, sondern insofern, als es vom gesamten Apparat der menschlichen Vermögen getragen ist.

Diese Bemerkung führt zu dem zunächst kontraevidenten, aber für eine kritische Bildtheorie zentralen Folgetheorem, dass zur Konstitution eines Bildes ein Sehakt im phänomenalen Sinne nicht notwendig ist. Wenn das Sehen von Beginn an logoshaften Charakters ist, wenn es unterscheidungsfähig und sprachförmig ist, dann wird man mit diesen Bestimmungen von einem Modell ausgehen, für das man im 18. Jahrhundert den Begriff des *sensorium commune* hatte, [13] das mit Merleau-Ponty als *Verflechtung* des Sinnlichen in sich und mit der Welt (Chiasmus) [14] zu denken ist und das die moderne Gehirnforschung als integrales *Netzwerk* aller sensorischen und intellektiven Vermögen konzipiert. In einem solchen Modell wird das Gesehene in die Interaktion der Sinne und Vermögen eingesenkt und erst in dieser grundlegendsten Form der Selbstverständigung zur Vorstellung und durch die *innere* Zeige-Sprech-Szene zum Bild.

Es leuchtet ein, dass diese Funktion, sich anlässlich eines Perzepts der sensuellen Verflechtung eine innere Anschaulichkeit einzuprägen, ihren Impuls nicht vom Sehsinn erlangen muss. Vielmehr kann der Sehsinn *geborgt* [15] werden, um einer sich markierenden Vorstellung innere Visualität zu *verleihen*. Das Borgen des Sehens und seiner Gesetze, das im Geflecht der Sinnlichkeit stattfindet, wenn eine nichtvisuelle Vorstellung bildhaft wird, ist das zentrale Scharnier einer kritischen Bildtheorie, die von einem *ursprünglichen synästhetischen Kontinuum der Sinne* ausgeht und daraus einen Bildbegriff entwickelt, der sich von einem positivistischen Begriff des Sehens löst, um das Sehen der inneren Anschauung einzuschreiben.

Es geht also nicht um das Sehen als isoliertem physiologischen Vorgang des Auges, sondern um eine innere Visualität, um eine sich selbst bewusst werdende Prägnanz der Anschaulichkeit anlässlich einer Vorstellung, selbst wenn sie nicht von Sehsinn induziert wäre.

Ein solcher Bildbegriff, der ein internes Zeigen, ein internes Zuschselbstsprechen und eine interne Intentionalität auf das Bild (Bildbewusstsein) in sich aufnimmt (Zeige-Sprech-Szene) [16] und dies mit einer Theorie der ursprünglich synästhetischen Sinnlichkeit verknüpft, wird hier *kritisch* genannt. Denn er löst sich durchaus im Sinne einer kopernikanischen Wendung vom vorkritischen Konzept eines objekthaften Vorhandenseins von Bildern und fragt nach den Wahrnehmungsbedingungen. Er löst sich von der Vorherrschaft des Sehens und gewinnt eine Idee von Bildlichkeit, die nicht dem Auge allein verhaftet bleibt.

Ein solcher *bildkritischer Bildbegriff* kennt einen nicht nur sekundären, sondern primordialen Zugang zu den Phänomenen der inneren Bildlichkeit und – damit nicht zu vermengen – der sprachlichen Bildlichkeit. *Bildkritik* verdient dann ihren Namen, wenn sie es ernst meint mit der Kritik des Bildes und ebenfalls mit der Kritik des Sehens. Dieses Ernstmeinen heisst, dass eine *Wende* vollzogen werde, [17] die die Begriffe redimensioniert und anders weiterdenkt. In diesem Sinne gibt es in der Welt keine Objekte, die Bilder heissen könnten. Es gibt Objekte, deren *Gabe* ein Bild sein kann. Es *gibt* die *Gabe* des Bildes auch ohne gesehene Objekte. Es gibt Bildlichkeit in Texten, es gibt Bildlichkeit im psychischen Erleben, es gibt musikalische Bildlichkeit (Klangbilder), es gibt unsichtbare Bilder. Bildkritik ist dann die legitime Suchformel für eine anspruchsvolle interdisziplinäre Debatte, wenn sich ein Ausgangspunkt begründen lässt, von dem her alle diese Phänomene erörtert werden können. Es scheint, dass die Einstiegsbedingung dafür die Kritik an der Präponderanz des Sehsinns und des landläufigen Konzepts der objekthaft vorhandenen Bilder ist.

\*\*\*

Die hier skizzierte Argumentation erzählt eine Art von transzendentaler Vorgeschichte des Bildbegriffs, welche durch die Hereinnahme der Interpretandenposition im Sinne von Apel als Transzendentalpragmatik bezeichnet werden kann. <Bild> erscheint so als Ergebnis der Verflechtung der Sinnlichkeit und als Bestimmung des Bewusstseins, die Vorstellungen der Sinnlichkeit durch die doppelte Negation zum Bild zu erheben – wobei diese ganze Rhythmik der Bestimmungen von vornherein als eine interaktive gedacht wird.

Man kann auch den umgekehrten Weg gehen und alle diese Reflexionsbestimmungen einer transzendentalen Vorgeschichte als materialgebundene Bestimmungen in der Immanenz der Bilder auffinden wollen. Ein solcher Ansatz würde sich mit phänomenologischen Prämissen verbinden können und dann behaupten, dass «bildliche Anschaulichkeit von ihrem materiellen Substrat niemals loszulösen» [18] sei oder dass der ikonische Sinn sich immer nur aus dem materiell Wahrnehmbaren ergibt, «ohne sich je von diesem Grund zu lösen». [19] Hier wird jene Vorgeschichte, die sich im Bildlichen <aufgehoben> hat, als dessen kritischer Gehalt wieder zutage gefördert, aber jeweils materialinkarniert. [20] Für eine phänomenologische Zugangsweise, die mit den bildlichen Erscheinungsweisen der Artefakte der Kunstgeschichte konform geht, erscheint das Bild, welches Produkt einer Vorgeschichte ist, als eine Gegebenheit, die in der diese Vorgeschichte zurückholenden Analyse ihre Reflexionsbestimmungen offenbart. Für eine Bildkritik, die weder ihren Ausgang noch ihren Zielpunkt in den Artefakten der Kunstgeschichte haben muss, ist es erwägenswert, den analytischen Einsatz direkt bei jener Vorgeschichte und ihrem mannigfaltigen Gewebe zu suchen.



## Fussnoten

Seite 183 / [1]

---

Es handelt sich um das zweite Blatt einer achtblättrigen Radierungsreihe mit dem Titel «Go Wekk Go Wekk – Vorbi Vorbi» (Eberhard Schlotter, Werkverzeichnis der Radierungen, hg. von der Eberhard-Schlotter-Stiftung Celle, Darmstadt 1997, Nr. 2391).

Seite 183 / [2]

---

Vgl. Gabriele Henkel (Hg.), Wilhelm Raabe. Das zeichnerische Werk, Hildesheim 2010.

Seite 183 / [3]

---

Nicolas Abraham, Maria Torok, Kryptonimie, Frankfurt a. M./ Berlin 1979.

Seite 183 / [4]

---

Die Krypta ist ein Hohlraum, das Grab einer nicht bewältigten Trauerarbeit, in der Sprache ein Loch, eine Lücke, ein durch das Sprechen erzeugter, aber nicht adressierbarer Hohlraum. In Raabes wie Schlotters Raben ist, so die These, die Krypta konnotiert. Vgl. weiterführend zur Krypta: Nicolas Abraham, Aufzeichnungen über das Phantom. Ergänzung zu Freuds Metapsychologie, in: Psyche XLV/8, 1991, S. 691-698.

Seite 183 / [5]

---

Laurence A. Rickels, Der unbetrauerbare Tod, Wien 1989.

Seite 184 / [6]

---

Die Seinsart des Bildes, da zu sein und nicht da zu sein, eine artifizielle Präsenz zu behaupten, einen fingierten Status zu haben, wurde in der Bildtheorie oft betont. Vgl. Lambert Wiesing, Artifizielle Präsenz, Frankfurt a. M. 2005, S. 31f.; W.J.T. Mitchell, Was ist ein Bild, in: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit, Frankfurt a. M. 1990, S. 27; Gernot Böhme, Theorie des Bildes, München, 2. Auflage, 2004, S. 9; Hans Jonas, Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 105–124, bes. 115.

Seite 185 / [7]

---

Der Terminus Bildbewusstsein gilt als einer, der von Husserl eingeführt wurde (Edmund Husserl, Phantasie und Bildbewusstsein, hg. v. Eduard Marbach, Hamburg 2006, bes. S. 19 u.ö.: «[...] die Bildlichkeit erst Sinn hat durch ein eigenes Bewusstsein [...]»). Da die begrifflichen Voraussetzungen bei Husserl aber etwas anders gelagert sind, als hier argumentiert wird, sei auf den für die Bildfrage zentralen Text Herders «Über Bild, Dichtung und Fabel» verwiesen: «Bild nenne ich jede Vorstellung eines Gegenstandes mit einigem Bewusstsein der Wahrnehmung verbunden» (Johann Gottfried Herder, Werke, hg. v.

Martin Bollacher, Ulrich Gaier, u.a., Frankfurt a. M. 1985ff. [FHA], Bd. 4, S. 635).

Seite 185 / [8]

---

Doppelte Unterscheidung vgl. Wiesing, Artificielle Präsenz [Anm. 6], S. 28ff., dort mit Verweis auf Jonas, Husserl u.a.

Seite 185 / [9]

---

Gegen die doppelte Unterscheidung im Sinne von Wiesing wird gerne ins Feld geführt, dass der Bildbetrachter sich ungern mit dem nur Imaginären des Bildes, nicht aber mit seinem Träger auseinandersetzen wolle (so Gottfried Boehm, Ikonische Differenz, in: Rheinsprung 11 01, 2011, S. 175). Aber vielleicht liegt hier nur eine Verwechslung vor. Eine Unterscheidung ist keine Beraubung; nichts wird durch eine epistemologische Operation an den Phänomenen weggenommen. Man kann – man soll – die doppelte Unterscheidung wissen und dennoch die volle Materialität des Bildträgers wahrnehmen.

Seite 186 / [10]

---

Vgl. zusammenfassend diese grundlegende Erkenntnis Peirce's in: Winfried Nöth, Handbuch der Semiotik, 2. Auflage, 2000, Stuttgart/Weimar, S. 61–70.

Seite 186 / [11]

---

Michael Tomasello, Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition, Frankfurt a. M. 2006, S. 126-141.

Seite 187 / [12]

---

Vgl. hierzu die passende Unterscheidung von «I» und «me» bei George H. Mead, Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1973, S. 216–221, 236–244.

Seite 188 / [13]

---

Vgl. z.B. Herders Schlussfolgerung aus dem als Einheit aller Sinne und Vermögen begriffenen menschlichen Gemüt in der Sprachursprungsschrift: «[...] dadurch wird jeder Sinn sprachfähig», Herder FHA [Anm. 7] 1, S. 747. In seinem Aufsatz spricht Herder von der »Kommunikabilität unsrer mehreren Sinne gegen einander« (Herder FHA [Anm. 7] 4, S. 636), um auch hier die Sprachlichkeit aller Wahrnehmung zu begründen.

Seite 188 / [14]

---

Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare, München, 3. Auflage, 2004, S. 172–203. In seiner Phänomenologie der Wahrnehmung (Berlin, 6. Auflage, 1966) ist in diesem Zusammenhang besonders die Einflechtung der Sprache in eine Philosophie des Leibes von Interesse (s. dort §§ 29–39).

Vgl. Herder FHA [Anm. 7] 4, S. 635.

Hier ist das Scharnier, das den Anschluss der Texttheorie an die gegebenen Bestimmungen ermöglicht. Textdeixis, Textintentionalität und textuelles Sichselbstverständigen durch metasprachliche Kodierungen der Textvollzüge sind innerhalb der Literaturwissenschaft als anspruchsvolle Bildlichkeitskonzepte des poetischen Textes zu denken resp.: neu zu denken. Vgl. Ralf Simon, Der poetische Text als Bildkritik, München 2009.

Eine kopernikanische Wende hat die Begriffe und die basalen Aussagen von einer anderen Perspektive aus zu denken. In diesem Sinne werden in dem vorliegenden kleinen Text drei kontraevidente Sätze formuliert: Ein Gemälde ist kein Bild; man muss nichts sehen, um ein Bild zu haben; es gibt keine solipsistische Bildwahrnehmung. Landläufig und vorkritisch gilt das Gemälde als das Modell von Bildlichkeit; das Sehen scheint unabdingbar; die Bildwahrnehmung kann exklusiv einsam sein. Man sieht: Bildkritik mutet eine Wendung zu. Die Dinge anders zu sehen, ist nicht der schlechteste Beginn einer Debatte.

Emanuel Alloa, Zeigen/Sichzeigen, in: Rheinsprung11 02, 2011, S. 208.

Gottfried Boehm, Wie Bilder Sinn erzeugen, Berlin 2007, S. 9.

Begriff der Inkarnation: Sebastian Egenhofer, Bild/Träger, in: Rheinsprung11 02, 2011, S. 200ff.

## Abbildungen

Seite 183 / Abb. 1

---

Eberhard Schlotter, Blatt 2 aus der achtblättrigen Radierungsserie «Go Wekk Go Wekk - Vorbi Vorbi», 1990/91. Aus: Eberhard Schlotter, Werkverzeichnis der Radierungen, Bd. 3, hg. von der Eberhard-Schlotter-Stiftung Celle, Darmstadt 1997, Nr. 2391.