# 01 Der Anfang. Aporien der Bildkritik

IRIS LANER UND SOPHIE SCHWEINFURTH MÄRZ 2011

Reasons Why it Is Not Possible to List Concepts of the Image JAMES ELKINS

Anfangen mit <dem Bild> PHILIPP STOELLGER

Die imaginative Kraft der Musik MATTEO NANNI

Gegen das Bild <anerzählen> NATALIE MOSER

Gaben, Bilder IRIS DÄRMANN

Der Mensch als <Bild> Gottes...



Bild: Programmierte Ellipsen





# 3 | Editorial

# Thema: Der Anfang. Aporien der Bildkritik - Reasons Why it Is Not Possible to List Concepts of the Image 13 - Anfangen mit <dem Bild> 21 - Die imaginative Kraft der Musik 47 - Gegen das Bild <anerzählen> 56 - Gaben, Bilder 71 - Der Mensch als <Bild> Gottes... 79 - Die stumme Bildkritik des Entwurfs 92 Zur Logik der Phantomgesichter 117 Dialog. Bildkritik im Gespräch — Architektur, Bild und Entwurf Bild.Geschichte. Bilder im historischen Kontext — «The Earth as Seen from Apollo 8 in Space» Kritik. Rezensionen und Debatten rund um Bildkultur — Image, intericonicité, répetition 157 - Das Florentinische Spiegelstadium der Moderne 164 Glossar. Grundbegriffe des Bildes — Ikonische Differenz Vor einem Bild — Im Strudel des Bildes 179 | Impressum 180 | Disclaimer

181 | Kontakt

# Der Anfang. Aporien der Bildkritik

IRIS LANER, SOPHIE SCHWEINFURTH

«Der Anfang. Aporien der Bildkritik»? In einer Erstausgabe die Unwegsamkeiten, ja die Weglosigkeiten (gr. ἀπορία, Mangel an Wegen, Unwegsamkeit; übertr. Ratlosigkeit) zum Thema zu machen, das wird manchem seltsam erscheinen, merkwürdig kompliziert. Warum die Schwierigkeiten an den Anfang stellen? Warum anfangen mit dem, was sich nicht lösen lässt, was das Scheitern in sich trägt? Ist die Bildkritik schon am Anfang an ihrem Ende?

Das Unternehmen der Bildkritik steht am Anfang. Es ist ein interdisziplinär angelegtes Projekt und somit Teil einer Bewegung, die sich in den letzten Jahren zunehmend bemüht hat, die disziplinären Grenzen der Geisteswissenschaften zu sprengen, in einen disziplinübergreifenden Dialog zu treten – ganz unterschiedliche Fragen betreffend.

Doch darüber hinaus ist die Bildkritik *genuin* interdisziplinär angelegt. Das hat mit ihrem Untersuchungsgegenstand zu tun: dem Bild. Ein Singular, der immer auch den Plural meint, denkt, weiss. Am Anfang der Bildkritik steht die Einsicht, dass *dem* Bild nicht beizukommen ist. Die Bilder verlangen den Plural der Disziplinen. Ein wissenschaftliches Projekt, das sich zur Aufgabe gemacht hat, *Bilder zu unterscheiden*, muss interdisziplinär antworten. Von Anfang an.

Der erste Themenschwerpunkt von Rheinsprung 11 will die Möglichkeit des Anfangs als epistemologisch prägnante Ausgangslage nutzen. Am Anfang steht die Herausforderung, die unterschiedlichen Stimmen einer genuin interdisziplinär angelegten Auseinandersetzung mit Bildern zu perspektivieren. Das ist ganz wörtlich gemeint. Gibt es ein gemeinsames Nadelöhr, durch das Soziologen, Kunsthistoriker, Philologen, Theologen und Philosophen den Faden der Untersuchung ziehen können? Kann man dem Plural der Bilder, der den Plural der Disziplinen fordert, eine gemeinsame Perspektive zumuten? Ein gemeinsamer (Durchblick) in Anbetracht einer unüberschaubaren Vielfalt von Bildern? Wohl nicht. Besser nicht. Die Bilder lassen sich nicht durch einen Diskurs vereinnahmen. Genauso wenig die Disziplinen, die sich mit Bildern beschäftigen. Kritik nimmt Abstand vom Allgemeingültigkeitsanspruch der Doktrin. Die Bildkritik muss auch in dieser Frage ihr krinein ernst nehmen – das Unterscheiden methodologisch zur Voraussetzung machen. Gibt es dennoch einen gemeinsamen Ort der Bildkritik? Einen Ort, wo sich die Pluralität der Bilder mit der Pluralität ihrer Diskurse trifft? Eben doch: ein Nadelöhr?

#### [1]

Umgekehrt liegt im ersten Mal das andere Mal bereits strukturell mitenthalten; damit kann es keinen (Ursprung)...

#### [2]

Bernhard Waldenfels, s. v. Aporie, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie,...

#### [3]

«Notwendig ist: An das gesuchte Gebiet des Wissens müssen wir zu allererst herantreten mit der Frage nach dem....

#### [4]

Klaus Jacobi, Kann die erste Philosophie wissenschaftlich betrieben werden. Untersuchungen zum Aporienbuch der... Vielleicht keinen Ort. Kein Nadelöhr. Keine Gebrauchsanweisung. Aber ein methodologischer Versuch, der nicht einer Disziplin exklusiv zugehört. Ein Grenzgang, der intrinsisch verbunden scheint mit dem Untersuchungsgegenstand «Bild»: Aporie. Ein fremdes Wort. Ein Wort, auf das man, auch bei genauer Kenntnis der ausufernden Bilddebatten, nicht leicht stösst. Und dennoch markiert die Aporie als organon die für jede wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildern ebenso grundlegende wie frustrierende Erfahrung: da ist die Weglosigkeit des Wortes, weil kein Bild sich jemals auf den «Begriff» bringen lassen wird. Diese Erfahrung muss uns anders sprechen machen – dieses andere Sprechen von und vor Bildern, die daran geknüpften Unwegsamkeiten produktiv zu machen, ist für uns der Anfang der Bildkritik – ein Anfang im Zeichen der Aporie.

In Bildern gibt es immer mehr zu sehen als ‹zu sehen ist› und ebenso mehr als jemals gesagt werden kann. Die Krise des Anfangs kann daher nicht überwunden werden: Bilder haben ihren Anfang nicht allein im Akt ihrer Materialisierung. Dieselben Bilder können zu immer neuen Betrachtungen, zu neuen Überlegungen und Erfahrungen herausfordern. Damit sind wir vor einem Bild in gewisser Weise auch jedes Mal wie zuerst, das erste Mal [1] vor diesem Bild, weil anderes gesehen, gesagt, empfunden werden kann. Um diese Prekarität zu wissen, sie offenzulegen und nicht zu verschleiern, mit ihr umzugehen und auf ihre Vielseitigkeit hinzuweisen, dreht sich das Vorhaben dieser Ausgabe. Anfang und Aporie fallen zusammen in einer «Situation, da der Unwissende seiner Unwissenheit inne wird»

Für Aristoteles steht am Anfang jeder Wissenschaft die Aporie als Kartographierung des wissenschaftlichen Feldes. Nur indem man den Unwegsamkeiten dieses Feldes gewahr wird, ist eine Orientierung des Denkens möglich. [3] Die aristotelische Aporie forciert eine Perspektivierung des wissenschaftlichen Feldes von innen heraus. Das Abschreiten bildet für Aristoteles gleichsam die Voraussetzung dafür, überhaupt guten Weg finden zu können, d.h. wissenschaftlich Erkenntnis zu gewinnen. Wenn die Krise des Anfangs in der Auseinandersetzung mit Bildern aber nicht überwunden werden kann, dann ist der Prozess der Kartographierung unabschliessbar. Eine Kenntnis aller Unwegsamkeiten entzieht sich.

Das aporetische Denken suspendiert die Frage in der Form von «Was ist X?» zugunsten einer relationalen Fragestellung: «Ist X dies, nämlich Y, oder nicht?». [4] Damit wird der untersuchte Gegenstand nicht direkt in den Blick genommen, sondern in den Formen seiner Vermittlung.

## [5]

Ebd. S. 42.

#### [6]

Bernhard Waldenfels, Das sokratische Fragen. Aporie, Elenchos, Anamnesis, Meisenheim 1961, S. 15.

#### [7]

Siehe für eine genauere Bestimmung dieser Produktivität S. 5 dieses Textes.

# [8]

Ebd. S. 12f.

#### [9]

Hierin liegt auch der wesentliche Unterschied der Kritik zur Doktrin: Die Kritik bewegt sich im Feld der Empirie,...

#### [10]

Die Rahmung oder der Rahmen zeigt dabei in sich bereits die Prekarität des Gerahmten, resp. der Ordnung, die er...

#### [11]

Kant, Kritik der reinen Vernunft, B XXIV.

Das aporetische Vorgehen ist «kein Besitz von Wissen, sondern ein immer neues reflektierendes Untersuchen» [5]. Folglich ist das Erkennen nicht mehr auf ein klares Ziel gerichtet, sondern lässt sich «seinem Wesen nach als ein Suchen bestimmen» [6]. Ziel der aporetischen Unternehmung ist nicht die Synthetisierung der Unwegsamkeiten, sondern die innerhalb der Aporie aufbrechenden Übergänge, Spannungen und Widersprüche produktiv zu nutzen, d. h. «das Dilemma aushalten zu können» [7]. Die Aporie des Anfangs will nicht aufgelöst sein. [8]

Dem epistemologischen Fragehorizont der Aporie ist die Frage nach ihren Beziehungen, in aristotelischer Wendung *pros ti*, gewissermassen inhärent: Das Erkenntnisinteresse richtet sich auf den in seinen Beziehungen vermittelten Gegenstand und generiert so verschiedene Zugänge (denn die Frage «Ist X dies, nämlich Y, oder nicht?» könnte ja ebenso lauten: «Ist X dies, nämlich Z, oder nicht?»). Aporie kann also als Pluralisierung von Perspektiven verstanden werden, wohingegen Kritik verschiedene Perspektiven unterscheidet und ordnet. [9] Im Anschluss an die aporetische Situation des Anfangs sollen Fragen zum Bild in der vorliegenden ersten Ausgabe von Rheinsprung 11 nicht beantwortet werden. Welche Wege bleiben, wenn eine Untersuchung so angelegt ist, dass sich am Ende die Fragen nicht erledigt haben, sondern nur umso drängender stellen werden?

Jede kritische Tätigkeit ist zu allererst eine Differenzierungsbewegung, die die Grenzen ihres Gegenstandsbereichs im Rahmen [10] seiner Vermittlung auszuloten versucht, wobei sich das jeweilige diskursive Feld erst in der kritischen Auseinandersetzung entfaltet. In Anschluss an Kant kann der Begriff der Kritik hier in einer ersten Annäherung als Abgrenzung zum thetischen Charakter der Doktrin verstanden werden. Dabei dient die kritische Auseinandersetzung als ein organon des Erkundens und Ordnens der verschiedenen bestehenden Perspektiven, «in welche[m] ein jedes Glied, wie in einem organisierten Körper, um aller anderen und alle um eines willen dasind, und kein Prinzip mit Sicherheit in einer Beziehung genommen werden kann, ohne es zugleich in der durchgängigen Beziehung [...] untersucht zu haben» [11].

Die Dynamik, die sich bei Kant ankündigt, erfährt bei Foucault eine explizite Verschiebung: Kritik bewegt sich in einem Kausalnetz, in dem es keine Rückführung auf einen einzigen Ursprung, eine einzige Ursache oder eine unabdingbare Notwendigkeit gibt.

#### [12]

Die Lehre des Strukturalismus ist wegweisend in der Philosophie des 20. Jahrhunderts für die Hervorhebung des...

#### [13]

«Es geht um die Schaffung eines Netzes, welches diese Singularität da als einen Effekt verständlich macht: daher...

#### [14]

In der expliziten Thematisierung der konstitutiven Offenheit kann eine wesentliche Verschiebung des Strukturalismus...

#### [15]

Judith Butler, Was ist Kritik. Ein Essay über Foucaults Tugend, S. 10.

#### [16]

Siehe Anm. 8.

# [17]

Ebd., S. 8.

Damit sucht Kritik nicht nach einer Thematisierung des einen Gegenstandes, der zur Begründung des Zusammenhangs des Kausalnetzes herangezogen wird; vielmehr richtet sich die kritische Untersuchung auf einen Gegenstand in seinem Zusammenhang mit sowie seiner Abgrenzung von anderen Gegenständen, [12] in seiner Vermittlung. Der Gegenstand der kritischen Untersuchung muss innerhalb seines Kontextes und seiner Beziehungen in seiner Singularität gewahrt bleiben. Gleichzeitig muss diese Singularität als spezifischer Effekt in und aus diesem Netz betrachtet werden. Dadurch wird sowohl der strukturelle Zusammenhang der Singularität erhalten als auch ihre Individualität, indem sie nicht durch einen anderen Effekt zu suspendieren ist. [13] Das Feld der kritischen Untersuchungen ist in seinen vielschichtigen Zusammenhängen keinesfalls determiniert, sondern zeichnet sich durch eine konstitutive Offenheit aus, der der kritische Diskurs nachkommen muss. [14]

Judith Butler versteht die Geste der Kritik in Anschluss an Foucault als «Risikobereitschaft an der Grenze des epistemologischen Feldes» [15]. Kritik ist also niemals ein rein distanziertes Unterfangen, das unabhängig vom Gegenstand seiner Betrachtung ist. Denn um sich überhaupt kritisch absetzen zu können, bedarf es, wie bereits erwähnt, der Rahmung des Diskurses [16], also der Eingelassenheit in kontextuelle Zusammenhänge, festgesetzte Systeme und normative Ordnungen. Damit ist die Kritik keine Metaperspektive, sondern eine Erkundung des diskursiven Feldes von innen heraus, die auf die interne Offenheit, auf die Prekarität der Ordnung hinweist, ohne sich aber von dieser gänzlich befreien zu können. Die Kritik kann dementsprechend als Aufzeigen und Befragen von Grenzen, die sich nur innerhalb eines Systems anzeigen, verstanden werden: «Grenzen, die eine bestimmte Nötigung ausüben, ohne in irgendeiner Notwendigkeit begründet zu sein; Grenzen, die nur betreten oder befragt werden können, wenn eine gewisse Sicherheit innerhalb einer vorhandenen Ontologie aufs Spiel gesetzt wird» [17].

Das Aufs-Spiel-Setzen des vermeintlich Selbstverständlichen in der kritischen Auseinandersetzung bedeutet gleichsam ein krisenhaftes Moment. Wobei hier nicht gemeint ist, dass dieses krisenhafte Moment auf die Kritik folgt. Vielmehr antwortet die Kritik auf den Umstand, dass es Krise gibt. Die Krise geht mit der kritischen Untersuchung des Gegenstandes einher, indem sie die komplexen Wechselwirkungen zwischen der Unabgeschlossenheit des diskursiven Feldes und dem Gegenstand selbst als Moment der Fragwürdigkeit markiert.

#### [18]

Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, München/Wien 2000, S. 150. Vgl. auch den Gedanken weiterführend: «Wer...

#### [19]

Gottfried Boehm, Iconic Turn. Ein Brief, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch,... Kritik wird v. a. dann gebraucht, wenn in Anbetracht eines Gegenstandes der bestehende Diskurs in die Krise gerät. Bilder *sind* Orte der Krise eines sie vereinheitlichenden Diskurses, wenn ernst genommen wird, dass, was es zu sehen gibt, das übersteigt, was *in actu* gesehen, gesagt oder gewusst wird, d. h. wenn das Sehen sich nicht einfach und nicht restlos in das bereits Gewusste überführen lässt und es somit durchbricht.

«Es geht einzig darum, den Blick auf ein Paradox zu richten, auf einen Art unwissende Unwissenheit, zu der uns die Bilder zwingen [...]; es muss präzisiert und noch einmal gesagt werden, dass diese Wahl als solche *zwingend* ist und dass es überhaupt nicht darum geht, einen Teil zu wählen, zu entscheiden: Wissen *oder aber* Sehen, das wäre bloss das ausschliessende *Oder* – , sondern das Dilemma aushalten zu können, *zwischen Wissen und Sehen*, zwischen etwas Wissen und jedenfalls nichts anderes sehen, aber jedenfalls etwas sehen und nichts anderes wissen...». [18]

Von Bildern spricht man, wenn es mehr zu sehen gibt als "zu sehen ist". Dieses mehr Sehen zeigt sich bereits in der Vielfalt der möglichen Auslegungen eines Bildes. Wie Philipp Stoellger in seinem Beitrag zu unserem Themenschwerpunkt schreibt: «Gelingende Interpretation ist Antwort auf den Anspruch des Bildes, in dem zu sagen versucht wird, was sich ‹einem› zeigt – und indem im Sagen versucht wird, das besagte Bild sich zeigen zu lassen und mehr zu zeigen, als immer schon gedacht oder gesehen wurde.» Damit bleibt das Nach-Worten-Suchen in Anbetracht eines Bildes ein nicht abzuschliessendes Unternehmen.

Bilder sind dieser Möglichkeit ihrer verschiedenen Interpretationen dabei nicht enthoben: «Das Bild ist so wenig unschuldig oder unmittelbar wie das Auge, sondern mit Kontexten des Denkens, des Geschlechtes, der Kultur, der Ideologie, der Rede vielfältig verknüpft.»

Bildkritik bewegt sich in einem diskursiven Feld, das zudem die Singularität seines Gegenstandes bewahren muss und daraus folgend aber nicht mit dem einen Bild, sondern mit einem Plural des Bildes als eines Bildes unter anderen konfrontiert ist. Das diskursive Feld der Bildkritik steht darüber hinaus immer in einem permanenten Spannungsverhältnis zu seinem Gegenstand, da die «ikonische Logik» der Bilder nicht vollständig auf den Begriff zu bringen ist. Das Scheitern, das Bild mit Worten zu erfassen, ist produktiv, sofern jenes unablässige Suchen nach Worten – die Pluralisierung der Rede – den Bruch zwischen Sehen und Wissen epistemologisch zu nutzen versucht.

#### [20]

Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, S. 369. Diesem Umstand wird besonders in James Elkins' Beitrag zu dieser Ausgabe Rechnung getragen. Mit der Präsentation einer schier endlosen Serie von verschiedenen Zugängen zum Bild wird die Ungenügsamkeit der Konzeptualisierung selbst thematisiert.

Bilder verweigern sich theoretischer Verallgemeinerung und logischer Vereinnahmung, deren Scheitern jedoch produktiv gelesen werden kann. Uns geht es daher um eine Kartographie der Unwegsamkeiten, die durch die Auseinandersetzung mit Bildern aufbrechen. Diesen Unwegsamkeiten nachzuspüren, bedeutet gleichsam, die Bildfrage selbst zu befragen: Wieso widersetzen sich Bilder einer thetischen Setzung, einer Überführung in einen propositionalen Gehalt? Inwiefern lassen sich die spezifischen Bildfragen aus dem jeweiligen Diskurs der diversen Disziplinen verstehen? Welche spezifischen Aspekte des Bildlichen betonen die einzelnen Disziplinen, welche blenden sie im Gegenzug aus? Auf welche Grenzen stösst die Arbeit mit dem Bild?

Wir wollen Grenzziehungen, die sich aus den einzelnen Zugängen ergeben, als Eröffnung eines disziplinenübergreifenden Fragehorizonts begreifen. Ziel ist, durch die Grenzen der einzelnen Wege zur Möglichkeit eines geteilten Weges vorzustossen.

Ein möglicher geteilter Weg wäre die Bildkritik als Perspektivierung der unterschiedlichen Bilddiskurse. Mit dieser Akzentuierung wäre Bildkritik mehr Praxis als Theorie, mehr Auseinandersetzung als Aussage. Sie erschwert damit propositionale Bestimmungen, begünstigt aber ein vielfältiges Sehen. Gleichzeitig gilt es, verschiedene Möglichkeiten und Spezifiken bildkritischer Arbeit zu erkunden. Bildkritik sieht sich mit einer Vielzahl verschiedener Zugänge und einer Heterogenität von Praktiken konfrontiert. Die Unterschiedlichkeit dieser Herangehensweisen resultiert aus der Unterschiedlichkeit der Methoden und Disziplinen.

Doch erscheint uns die Aporie als eine bestimmte Weise, Bilder zu befragen, diesseits dieser Differenzen fruchtbar: als ein epistemologisches Werkzeug, das die Krisen, die Brüche und Widersprüche seines Untersuchungsgegenstandes in den Vordergrund rückt. Man kann hier noch etwas weiter gehen: Die Aporie bewahrt nicht nur die strukturelle Offenheit des Gegenstandes, sondern auch die Offenheit der Fragen – sie entzieht sich dem Gedanken der Einheit, der Synthese. Man kann hier an Gadamer denken: «Fragen heisst ins Offene stellen. Die Offenheit des Gefragten besteht in dem Nichtfestgelegtsein der Antwort [...]. Das macht den Sinn des Fragens aus, das Gefragte so in seiner Fraglichkeit offen zu legen.» [20]

Vielleicht wäre die Aporie somit eine Form permanenter Differenzierungsarbeit, die das *krinein* der Bildkritik erweitern kann um den Widerstand zur Synthese und den gemeinsamen Fragehorizont als die Widerständigkeit der Bilder begreift. Die Aporie bekäme damit ein fruchtbares Moment, das dezidiert die verschiedenen Perspektiven zu erkunden und sie innerhalb sowie an den Grenzen des jeweiligen diskursiven Feldes abzuschreiten versucht – korrelativ zur Aufgabe der Kritik, die verschiedenen Zugänge in ihrer Unterschiedlichkeit ins Gespräch zu bringen.

## Der Anfang. Aporien der Bildkritik – Die Beiträge

Die im ersten Themenschwerpunkt versammelten Beiträge thematisieren die Aporie des Anfangs in Bezug auf die Diskussionen über Bilder, die Rede von und vor Bildern mit verschiedenen Akzentuierungen und auf sehr unterschiedliche Weise. Es finden sich unter ihnen sowohl dezidiert theoretisch orientierte Untersuchungen als auch Dokumentationen der Innenperspektive der jeweiligen disziplinären Felder. Die gemeinsame Stossrichtung der Texte findet sich gerade in einer Bejahung dieser Heterogenität: sei es implizit, wie in den Beiträgen von Matteo Nanni, Natalie Moser, Andreas Wagner, Iris Därmann, Michael Renner und Ulrich Richtmeyer – oder ganz explizit, wie in den Texten von James Elkins und Philipp Stoellger.

James Elkins führt in seinem Text «Reasons Why it Is Not Possible to List Concepts of the Image» die Ungenügsamkeit einer vereinzelten Rede über das Bild sehr eindringlich vor Augen. Performativ setzt er durch eine offene Reihung verschiedener, teils geradezu skurriler Versuche, dem Bild mit einer eindeutigen Konzeptualisierung nachzukommen, das Ausbleiben eines Generalkonzepts in Szene. Können Bilder als Blumen konzeptualisiert werden? Wie sinnvoll ist es, die Spezifik des Bildes über den Begriff des Häutchens oder der Haut zu fassen? Welche Wege des Umgehens mit und Sprechens über Bilder werden dadurch ermöglicht, welche aber im gleichen Zug versperrt? Mit diesen Fragen, die sich in der Lektüre des Beitrags aufdrängen, wird der einsame Weg der Bildkonzeptionen spielerisch problematisiert und implizit die Herausforderung geteilter und pluraler Wege formuliert.

«Wie *nicht* nicht sprechen vor einem Bild?», ist die Frage, der sich *Philipp Stoellgers* Beitrag widmet. Wenn ein einzelner Begriff, Satz oder Konzept dem Bild nicht genügen kann, dann verlangt das Sprechen über Bilder immer nach einer vielfältigen Rede. Ein und dasselbe Bild kann ganz unterschiedlich gesehen und folglich auch verschiedentlich besprochen werden.

Der deiktische Charakter des Bildes darf durch die *lexis*, seine Interpretation, nicht suspendiert werden und drängt hierin auf einen unabschliessbaren Bilddiskurs im Sinne einer deiktischen *lexis*.

Während James Elkins und Philipp Stoellger die Möglichkeit des Sprechens über Bilder oder in Anbetracht von Bildern auf je eigenständige Weise zum Thema machen, wird in den Texten von Matteo Nanni und Natalie Moser die aporetische Struktur des Bildes in der Konfrontation mit anderen Ausdrucksformen – der Musik und der Erzählung und dementsprechend auch mit zwei auf den ersten Blick bildfernen Disziplinen, der Musik- und Literaturwissenschaft virulent. Matteo Nannis Text spürt im Anschluss an Nietzsche und Adorno einer Spannung im Bild nach, mit Hilfe derer er eine Öffnung hin auf die Musik forciert. Die Spannung zeugt von der aporetischen Struktur des Bildes selbst: Bild und Nicht-Bild, Apollinisches und Dionysisches, Bildlosigkeit und Bildlichkeit können nicht aus ihrem paradoxen Verhältnis gelöst werden. Im Fortgang der Untersuchung kulminiert die aporetische Struktur des Bildlichen im ereignishaften <Aufblitzen> von Geschichtlichkeit. Damit wird die zeitliche Dimension der Aporie als eine Konstellation von Jetzt und Geschichte als intrinsisches Spannungsfeld verstanden.

Nicht die Musik, aber die Erzählung bildet die Reibungsfläche für eine kritische Auseinandersetzung mit dem Bild bei *Natalie Moser*. Das realistische Erzählen gilt der Autorin als ein Exempel für den Widerstand des Textes gegen das Bild, durch welchen das Bild aber gerade immer wieder thematisiert wird. Der Widerstand gegen das Bild gerinnt so zu einem narrativen Bilddiskurs, der sich permanent zwischen Ausgrenzung und Affirmation des Bildlichen bewegt und hierin die aporetische Struktur, die jeder Narration zugrunde liegt, aufzeigt.

Der Anfang ist der Drehpunkt in den Beiträgen von Andreas Wagner und Iris Därmann. In den sehr verschiedenen Perspektiven, die diese beiden Texte in Bezug auf ein erstes Bild oder einen ersten Begriff vom Bild vorstellen, wird bereits deutlich, wie prekär dieser Anfang konzipiert ist. Andreas Wagner zeigt, dass ein Erschliessen der altorientalischen Bildwelt nur durch die Auseinandersetzung mit den Körpervorstellungen dieser Kulturen möglich ist, die sich allerdings radikal von einem modernen Zugang unterscheiden. So ist das alttestamentliche Konzept von der Menschengestaltigkeit Gottes kein primär visuelles, der Anthropomorphismus des alttestamentlichen Gottesbildes muss vielmehr im Horizont von Handlungs- und Kommunikationsfunktionen verstanden werden.

Die alttestamentliche Vorstellung von der Menschengestaltigkeit Gottes bewahrt ihr aporetisches Moment – zwischen Nah- und Unnahbarkeit des menschengestaltigen Gottes, das durch eine moderne Reduzierung auf eine rein visuelle Kategorie verloren ginge.

In *Iris Därmanns* Beitrag «Gaben, Bilder» werden Bilder mit Rückgriff auf das Phänomen der Gabe zur Sprache gebracht. Die Gabe des Bildes steht dabei am Anfang und vor jedem Diskurs: *Es gibt* Bilder. Die Gabe des Todes wiederum, die mit einem in verschiedenen Zusammenhängen auftauchenden Bildbegriff in Verbindung steht, der den frühen Totenkult – Bilder als Grabbeigaben sowie als Erinnerung an die Toten – bis zur Photographie umfasst, verweist auf das komplexe Wechselverhältnis von Anfang und Ende, dem der Text implizit nachgeht.

Die interdisziplinäre Perspektive der Bildkritik und die ihr zugrunde liegende Dringlichkeit, aufgrund der Ausweglosigkeiten eines exklusiven Zugangs, weitere Wege für das eigene Vorankommen zu Rate zu ziehen, finden in *Michael Renners* und *Ulrich Richtmeyers* Beiträgen eine besondere Würdigung. Hier wird die Anschlussstelle theoretischer Fragen zu praktischen Untersuchungen und experimentellen Settings thematisiert. *Michael Renner* zeigt, wie Überlegungen zum impliziten Wissen in der Bildproduktion mit bildherstellenden Verfahren in einen produktiven Dialog gebracht werden können. Weder Theorie noch Praxis beanspruchen in diesem Gespräch einen unbedingten Vorrang und beziehen sich damit auf die geteilte, disziplinenübergreifende Perspektive.

Ulrich Richtmeyer weist in einer anderen Weise auf die Unumgänglichkeit eines Dialogs von Theorie des Bildes und praktischem Umgang mit dem Bild hin. In kulturgeschichtlicher Hinsicht setzt er sich mit dem Verfahren der Kompositphotographie auseinander, um dieses dann ebenfalls in einem experimentellen Rahmen nachzuvollziehen. Das Verfahren der Kompositphotographie als bildliches Synthese-Verfahren ist von Beginn an aporetisch: Durch die Bildsummation, die nicht zwischen verschiedenen Arten von Bildmerkmalen – rein pictorial oder konfigurativ – unterscheidet, ist dem Kompositbild immer auch eine Gegenstrebigkeit inhärent. Ulrich Richtmeyer zeigt, wie Wittgenstein die Aporien des Kompositbildes in eine Kritik an Methoden der Verallgemeinerung – in diesem Fall der bildlichen – überführt und dem eine Pluralität von Bildern und Bildkonstruktionen entgegensetzt.

Wir danken unseren AutorInnen, die uns ihr Vertrauen geschenkt haben und durch ihre prompte Bereitschaft, diesen Themenschwerpunkt mit ihren Essays zu unterstützen, diese Erstausgabe unter dem Titel «Der Anfang. Aporien der Bildkritik» überhaupt möglich gemacht haben. Unser tiefer Dank gilt Gottfried Boehm, der uns sein Vertrauen geschenkt und mit vielen wertvollen Hinweisen den Fortgang dieses Projekts ermöglicht hat. Wir danken David Magnus für seine Unterstützung auf einer langen Strecke gemeinsamen Weges.

Bedanken möchten wir uns auch bei Joel Lande und Florian Wöller für ihren kompetenten Rat und Beistand bezüglich der fremdsprachigen Teile unseres mehrsprachig angelegten Unternehmens. Die Bereicherung des Editorials durch die Gegenlektüre und die Anmerkungen von Marcel Knaus, Audrey Rieber, Michael Lüthy und Matthias Flatscher soll daneben nicht unerwähnt bleiben. Am Ende, doch nicht zuletzt, soll Gerald Wildgruber unser Dank ausgesprochen werden, der die Initiative für diese Ausgabe ergriffen und unsere Diskussionen rund um die Aporie an den Anfang von Rheinsprung11 gesetzt hat.

#### **Fussnoten**

#### Seite 4 / [1]

Umgekehrt liegt im ersten Mal das andere Mal bereits strukturell mitenthalten; damit kann es keinen «Ursprung» mehr geben, wohl aber das Paradox eines sich ständig anders ereignenden Anfangs. Der Anfang und seine Wiederholung, die immer ein anders Anfangen bedeutet, werden in Derridas Figur der Iterabilität verknüpft: «Die Zeit und der Ort des anderen Mals (the other time) arbeiten und verändern schon at once, sogleich [aussi sec], das erste Mal, den ersten Schlag und das at once. Solcherart sind die Tücken [vices], die mich interessieren: das andere Mal im ersten Mal, mit einem Schlag, at once.» Jacques Derrida, Limited Inc., Wien 2001, S. 103.

#### Seite 4 / [2]

Bernhard Waldenfels, s. v. Aporie, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1, Basel 2007, S. 447.

#### Seite 4 / [3]

«Notwendig ist: An das gesuchte Gebiet des Wissens müssen wir zu allererst herantreten mit der Frage nach dem, worüber man zu allererst Zweifelsfragen erheben muß. [...] Wer da guten Weg finden will, für den ist von Nutzen, zuvor die Unwegsamkeiten sauber erkundet zu haben. Die spätere Wegfindung ist die Lösung dessen, worüber man zuvor im Zweifel war; man kann aber nichts lösen, wenn man die Fesseln nicht kennt. Die Weglosigkeit des Denkens macht aber genau dies an der Sache klar: Indem es den Weg nicht weiß, geht es ihm ähnlich wie Leuten, die gefesselt sind – in beiden Fällen kann man nicht nach vorne schreiten. Daher muß man alle Widrigkeiten vorher angesprochen haben, erstens aus dem genannte Grunde, sodann, weil es denen, die suchen, ohne Ausweglosigkeit erfahren zu haben, zuerst ähnlich geht wie denen, die nicht wissen, wohin es denn gehen soll, und zudem, weil man in dem Falle auch nicht wüßte, ob man das Gesuchte nun gefunden hat oder nicht. Das Ziel ist ja dem nicht klar, dem dagegen, der zuvor die Ausweglosigkeit erkundet hat, ist es das.» Aristoteles, Metaphysik, übers. von Hans Günter Zekl, Würzburg 2003, B 995a.

## Seite 4 / [4]

Klaus Jacobi, Kann die erste Philosophie wissenschaftlich betrieben werden. Untersuchungen zum Aporienbuch der aristotelischen Metaphysik, in: Paulus Engelhardt, Claudius Strube (Hg.), Metaphysisches Fragen. Colloquium über die Grundformen des Philosophierens, Köln; Weimar; Wien 2008, S. 31–52, hier S. 34.

Seite 5 / [5]

Ebd. S. 42.

Bernhard Waldenfels, Das sokratische Fragen. Aporie, Elenchos, Anamnesis, Meisenheim 1961, S. 15.

Seite 5 / [7]

Siehe für eine genauere Bestimmung dieser Produktivität S. 5 dieses Textes.

Seite 5 / [8]

Ebd. S. 12f.

Seite 5 / [9]

Hierin liegt auch der wesentliche Unterschied der Kritik zur Doktrin: Die Kritik bewegt sich im Feld der Empirie, wie die Genese des Kritikbegriffs aus der kantschen Ästhetik zeigt; vgl. Kurt Röttgers, Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx, Berlin 1974, S. 25ff.

Seite 5 / [10]

Die Rahmung oder der Rahmen zeigt dabei in sich bereits die Prekarität des Gerahmten, resp. der Ordnung, die er einfasst: «Der Rahmen, der das Gesehene einfassen, übertragen und determinieren soll (und das zeitweise und teilweise auch kann), hängt, um so funktionieren zu können, von den Bedingungen der Reproduzierbarkeit ab. Aber eben diese Reproduzierbarkeit geht mit einer permanenten Durchbrechung des Kontextes und mit der Abgrenzung immer neuer Kontexte einher [...]. Da der Rahmen sich permanent von seinem Kontext löst, ist dieses Wegbrechen von sich selbst Bestandteil seiner Definition.» Judith Butler, Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen, Frankfurt/New York 2010, S. 17f.

Seite 5 / [11]

Kant, Kritik der reinen Vernunft, B XXIV.

Seite 6 / [12]

Die Lehre des Strukturalismus ist wegweisend in der Philosophie des 20. Jahrhunderts für die Hervorhebung des differentiellen Zusammenhangs der Elemente in einem System. Diese Elemente sind hier nicht mehr positiv, d.h. von sich her und durch sich selbst bestimmt; Jedes Element eines Systems ist dagegen nur ex differentiam, d.h. in seiner Unterschiedenheit von anderen bestimmbar. Die Folgen dieses Denkens sind weitreichend, zumal sie jede vom Kontext gelöste Betrachtung eines Elementes ausschließen.

Zur theoretischen Explikation der notwendigen Differenzbeziehungen vgl. Saussure: «Alles Vorausgehende läuft darauf hinaus, daß es in der Sprache nur Verschiedenheiten gibt. Mehr noch: eine Verschiedenheit setzt sich im allgemeinen positive Einzelglieder voraus, zwischen denen sie besteht; in der Sprache aber gibt es nur Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder.» Ferdinand de Saussure, Grundfragen der

allgemeinen Sprachwissenschaft, hrsg. v. Charles Bally und Albert Sechehaye, Berlin 1967, S. 132–146, hier S. 143. Der klassische Strukturalismus bei Saussure fokussiert seine Theorie auf Sprache und Zeichensysteme. In Anschluss hieran kann jedoch gezeigt werden, dass auch «Gegenstände», die nicht auf den ersten Blick als Zeichen betrachtet werden, in einen differentiellen Zusammenhang eingelassen sind.

#### Seite 6 / [13]

«Es geht um die Schaffung eines Netzes, welches diese Singularität da als einen Effekt verständlich macht: daher müssen die Beziehungen vervielfältigt werden, müssen die verschiedenen Typen von Beziehungen, die verschiedenen Verkettungsnotwendigkeiten differenziert werden, müssen die Interaktionen und die zirkulären Aktionen entziffert werden, müssen heterogene Prozesse in ihrer Überlagerung betrachtet werden.» Michel Foucault, Was ist Kritik?, Berlin 1992, S. 37.

#### Seite 6 / [14]

In der expliziten Thematisierung der konstitutiven Offenheit kann eine wesentliche Verschiebung des Strukturalismus zum Poststrukturalismus hin gesehen werden. Jacques Derrida kritisiert an Saussures Zugang dementsprechend, dass die einzelnen Zeichensysteme als geschlossene Ordnung und damit nicht in der Dimension ihrer Veränderbarkeit gedacht werden. Vgl. Jacques Derrida, Grammatologie, Frankfurt a. M. 1983.

#### Seite 6 / [15]

Judith Butler, Was ist Kritik. Ein Essay über Foucaults Tugend, S. 10.

#### Seite 6 / [16]

Siehe Anm. 8.

#### Seite 6 / [17]

Ebd., S. 8.

## Seite 7 / [18]

Georges Didi-Huberman, Vor einem Bild, München/Wien 2000, S. 150. Vgl. auch den Gedanken weiterführend: «Wer dagegen sehen oder betrachten möchte, verliert die Einheit einer geschlossenen Welt und findet sich in der unbequemen Öffnung eines nunmehr gleitenden Universums wieder, wo er allen Stürmen des Sinns ausgesetzt ist[.]» Ebd., S. 147

## Seite 7 / [19]

Gottfried Boehm, Iconic Turn. Ein Brief, in: Hans Belting (Hg.), Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München 2007, S. 27-36, hier S. 31. Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen 1960, S. 369.

# Reasons Why it Is Not Possible to List Concepts of the Image

JAMES ELKINS

The following text is the first half of the Introduction to a book called What is an Image?

The event that gave rise to the book was a week-long series of seminars, held in Chicago in July, 2008. There were five Faculties: Gottfried Boehm, W.J.T. Mitchell, Jacqueline Lichtenstein, Marie-José Mondzain, and myself. In addition there were fifteen Fellows from about eight countries, including China. The book will be published in 2011, as part of the series Stone Art Theory Seminars (Pennsylvania State University Press). More information is available here www.stonesummertheoryinstitute.org and the publisher's page is here www.psupress.org. The event, and the book, show how difficult it is to conceptualize images. My Introduction, excerpted here, does not «solve» that problem, but tries to show why images are especially difficult to conceptualize.

There is, luckily, no way to summarize contemporary theories of the image. The very disorganization of the subject is reason enough to worry about the state of writing that depends on the word <code><image></code> and its deceptive cognates such as <code><picture></code> and Bild. In this Introduction, I want to say a few things about the kind of disorganization that pertains to concepts of the image, and the reasons why that sort of incoherence makes it impossible even to make a reasonable list of the meanings that are assigned to words such as <code><image.></code> This Introduction is therefore a sort of anti-Kantian prolegomenon, in the sense that what I have in mind is the conditions of the impossibility of a certain field. But first it may be useful to say a little about why it might be interesting to ask the question, What is an Image? to begin with.

There are at least three answers to this question about a question, depending on whether subject is art instruction, art history, or visual studies.

First, regarding the studio art environment: in art instruction, it is often assumed that the visual exists in a separate cognitive realm from language, logic, or mathematics. This assumption often takes the form of the common, and now scientifically outdated, claim that the right brain and left brain are configured in such a way that they can explain what artists do. More generally, in studio art settings it is often said that some things can only be communicated through the visual and not through other senses or media. Art pedagogy is also broadly committed to the notion that the visual is politically privileged, in the sense that politically oriented practices are optimally situated as visual arts practices.

#### [1]

This theme is developed in vol. 3 of this series, What Do Artists Know?, University Park, PA, forthcoming.

The justification for this claim is that art schools and academies are marginal in relation to institutions of power including universities, so that visual art practices end up being the vehicles for effectively oppositional political work; but there is also an underlying implicit claim that the visual is itself inherently outside discourses of power and therefore suited to speak against power. [1]



Abb: 1 >

#### [2]

In Frege's terminology, words like (image) are high in sense (Sinn, meaning the manner in which the word

#### Г31

I am conflating visual culture, image studies, and Bildwissenschaft; see vol. 5 of this series, Farewell to Visual...

#### [4]

An interesting meditation on this subject, which is in press at the time of this writing, is Whitney Davis, A General... This particular tangle of often undeveloped claims—the left brain/right brain claim, the idea that the visual is somehow outside of language, the hope that the visual is optimally or inherently suited as a medium for political work—underwrites a substantial amount of the work that is done in art departments, art schools, and art academies, and so it is especially important from their point of view that the concept of the image is understood as well as possible.

Second, regarding art criticism, art theory, and art history: most historians and critics work with received ideas about what images are. Words such as <image,> <picture,> and Bild work in art historical discourse as placeholders: we do not put much pressure on them, we don't expect them to carry much of the argument. [2] Relatively few art historians or critics have developed accounts of images. This is not a fault of art history, criticism, or art theory, but a characteristic of their discourses, which enables many other things to happen within the ill-defined field (the cloud, as Karin Leonhard, one of the contributors to the book What is an Image?, might want to say) of the image. The pragmatic, everyday use of words such as <image> does have some nameable consequences, however, such as art history's relative lack of interest in detailed visual incident.

Third, regarding visual studies: like art history, theory, and criticism, the developing field of visual studies uses the word «image» as a given term, but with different consequences because of the enormous rhetorical weight that visual studies puts on the idea of the visual. [3] We are said to live in an especially visual culture: we may see more images in our lifetimes than any other culture has, and we may be able to assimilate more images per minute than any other culture. Visuality is said to be characteristic of late capitalist first-world culture, and it has even been claimed that we have come to think and experience primarily through the visual. The authors associated with different forms of these claims—Martin Jay, Jean Baudrillard, Nicholas Mirzoeff, Lisa Cartwright—either speaking for, or are claimed by visual studies. For that reason the relative lack of work on the nature of images themselves plays an especially important part in the constitution and conceptual possibilities of visual studies. [4]

In all three of these areas—art production, art history, visual culture—the image is normally taken as a given term. That is how I would frame an answer to the question about the question. (Why ask, What is an image?) My own interest in this is principally conceptual and not normative: that is, I do not want to reconsider or reformulate the fields that use the concept of the image in these ways. The uses of <image> and related terms do not call for change as much as explanation.

#### [5]

David Hume, A Treatise of Human Nature (1739–1740), Book I, Part 1, Section 1, «Of the Origin of Our Ideas.»...

[6] Lucretius, De rerum natura IV.2.1.60.

#### [7]

I tried using it as a metaphor in Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis, Stanford 1999), 1, but I am not... Since art pedagogy, art history, and visual studies are all thriving, a more intriguing question might be what kinds of discourse are enabled by not pressing the question of what an image is. It is a commonplace in studio art instruction that theories tend to be used strategically, to let the student artist get on with whatever she wants to do, so that it might not be helpful or pertinent to interrogate the student's theories. Whatever they are, however strange and idiosyncratic they might seem to the student's instructors, their purpose is to enable other practices. In the same way, the words <image,> <picture,> and Bild in art history, theory, and criticism, and in visual studies, may work by not being analyzed, and so the work done in the book What is an Image? might be counter-productive or misguided.

Contemporary discourse would not be alone in its lack of interest in its leading terms. There is a long history of texts that take «image» for granted in order to do other things. Here, as an emblem of that issue, is Hume's opening argument in the Treatise of Human Nature: «Impressions,» he writes, are «all our sensations, passions and emotions, as they make their first appearance in the soul. By ideas I mean the faint images of these [impressions] in thinking and reasoning. «Notice how much weight images have to bear: they are the link between impressions, a crucial concept throughout Hume's work, and ideas. As scholars have noted, Hume is thinking of a printing press, and so an image would be the visible result of the printing. But the image's faintness is not the result of a faint print impression, at least not according to this passage. Somehow the image itself carries the property of faintness, which then characterizes all ideas, [5]

It would not be difficult to multiply examples of often fruitful theories that have begun by declining to interrogate the image.

I thought it might be good to begin informally, with a selection of theories about images. I present these in absolutely no order. Afterward, I will propose six reasons why it would be difficult to do this more seriously: that is, to begin a study of images in the way that might be considered both reasonable and necessary in many other fields, merely listing the principal existing theories.

1. Images as very thin skins of things. This is Lucretius's theory: images are «membranes» or «cauls» (allantois, and in German «Häutchen») that float through the air toward our eyes. We see the world by virtue of our eyes' capacity to take in these diaphanous skins of objects. An image, in this theory, actually is a skin: it is not thin like a skin, but is an actual skin. [6] As a metaphor this is very suggestive, very embodied, but as a theory it would restrict seeing to literal embodiment. [7]

#### [8]

Jacqueline Lichtenstein, The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age, Berkeley, CA,...

#### [9]

See the references in my review of David Summers, Real Spaces, in The Art Bulletin 86/2, 2004, pp. 373–80, reprinted...

#### [10]

Sontag, Regarding the Pain of Others, New York 2003.

#### [11]

Apologia Against Those who Decry Holy Images, III.16, available on www.fordham.edu/halsall/basis/johndamascus-images.html....

#### Γ121

This is discussed James Elkins, On Pictures, and the Words That Fail Them, Cambridge 1998, pp. 208–9.

#### [13]

Gottfried Boehm, «Iconic Knowledge: Image as Model,» 3. The concept of modeling was also a subject of active...

#### Г141

For example Visuelle Modelle, edited by Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, and Achim Spelten, Munich 2008.

#### Г151

Jean-Luc Nancy, The Image—The Distinct, in idem., The Ground of the Image, translated by Jeff Fort, New York...

- 2. Images as reminders of love. This was well put, as an allegory, by André Félibien. Here is how Jacqueline Lichtenstein recounts Félibien's idea: «As the substitute for an absence, the pictorial image has all the characteristics of a sign, but it is a lover's sign born of the painful experience of lack, the only form of representation capable of satisfying a desire that seeks a presence.» [8] It would not be difficult to find other examples: Leon Battista Alberti compared painting and friendship; and, in contemporary scholarship, David Summers has made use of Gabriele Paleotti's expression «the defect of distance» to elaborate a theory of art in terms of the pathos of human presence and absence. [9]
- 3. Images as reminders. This is, for instance, Susan Sontag's position: images don't tell us anything, they remind us what is important. [10] The same intuition that images point to meaning, without specifying that meaning, can be found in a culturally very distant location—Christian doctrine. John of Damascus's theory, for example, takes images as mnemonics of divinity: «We see images in created things,» he writes, «which remind us faintly of divine tokens.» [11]
- 4. Images as kisses. This lovely idea emerges in a very convoluted etymology proposed by Wolfgang Wackernagel: one can associate Greek philos, that is to say «friend,» and the Indo-European root \*bhilo (origin of the German Bild). In that case, Wackernagel says, Bild could be associated with meanings Émile Benveniste proposed for philos: «mark of possession,» «friend,» and, by verbal derivation, «kiss.» [12]
- 5. Images as models, entailing a capacity for «cognitive revelation (deixis, demonstratio)»: this is one of Gottfried Boehm's senses of the image, and it is discussed in the Seminars in the book What is an Image? [13] There are in addition a number of other research projects on the idea of the image as model, which are not connected to theories of deixis. [14]
- 6. Images as the touch of flowers. This is one of Jean-Luc Nancy's formulas: «every image is à fleur de peau, or is a flower,» he writes, «it approaches across a distance, but what it brings into proximity is a distance. The fleur is the finest, most subtle part... which one merely brushes against [effleure].» [15] Even though the Seminar participants read a number of Nancy's texts, he did not figure strongly in the discussion or the assessments, and it is not entirely clear why.

#### [16]

See especially Göran Sonesson, On Pictoriality: The Impact of the Perceptual Model in the Development of Pictorial...

#### [17]

Nelson Goodman, Languages of Art, Indianapolis, IN, 1974, pp. 42–3.

#### [18]

Ibid., p. 234.

#### [19]

My own contribution to this problem is in Pictures as Ruined Notations, in: The Domain of Images, On the Historical...

#### [20]

John Bender and Michael Marrinan, Culture of Diagram, Stanford, CA, 2010; and see also Sebastian Bucher, Das Diagramm...

#### [21]

Thomas Sebeok, Signs: An Introduction to Semiotics, Toronto 1994, section on «Features of Iconicity.»

#### [22]

Jean-Luc Nancy, Distinct Oscillation, in idem, The Ground of the Image (note 16), pp. 63–79.

- 7. Images as sign systems. The many structural semiotic theories are hardly mentioned in this book, despite a fairly extensive literature that includes Fernande Saint-Martin and the Belgian Groupe  $\mu$ . The Swedish scholar Göran Sonesson, author of a number of books on systematic visual semiotics, is excluded from these Seminars. [16] Partly that is because both North American and some German scholarship rejects systematic semiotics, and partly it is because performative, open, and contextual readings have become central in art history.
- 8. Images as defective sign systems. This argument is usually assigned to Nelson Goodman, and especially his argument against naturalism. In the effort to capture «the crucial difference between pictorial and verbal properties,» he argues, representation is «disengaged from perverted ideas of it as an idiosyncratic physical process like mirroring, and is recognized as a symbolic relationship.» [17] The notion of a defective or incomplete system is crucial to this sense of what an image is: «In painting and sculpture, exemplification is syntactically and semantically dense. Neither the pictorial characteristics nor the exemplified properties are differentiated; and exemplified predicates come from a discursive and unlimited natural language.» [18] Goodman has an unresolved position in some contemporary discussions of the image, and of the texts on this opening list, he is the one most likely to be almost adopted: «almost» because the authors who most believe him, including Tom Mitchell in these Seminars, are also the ones least likely to use his theories in any detailed way. [19]
- 9. Images as a genus, composed of individual species. Goodman's theories divide images into different kinds, and so do many others. In general, theories that try to divide images do not get much further than the distinction between naturalistic images and their proposed counterparts, which are normally named diagrams, notations, or graphs. [20] Thomas Sebeok's Signs: An Introduction to Semiotics, for example, begins with Peirce's triad icon, index, and symbol. Sebeok then comments: «the neglect of diagrams is particularly incomprehensible in view of the fact that they loomed large in Peirce's own semiotic research.» [21] I think the Seminars reflect the general tenor of the literature in that they are less interested in the actual divisions than in the idea of dividing. Aside from a small recent literature on diagrams, most discussion on whether images are divisible into types has centered on the word/image dichotomy—and some form of that distinction is assumed even in philosophic texts interested in the image, such as Nancy's essay «Distinct Oscillation» (i.e., between word and image). [22]

#### [23]

W.J.T. Mitchell, Vital Signs | Cloning Terror, in: idem, What do Pictures Want?, Chicago, IL, 2005, p. 6.

#### [24]

The production of images is a current interest of Sunil Manghani's; see the end of his Assessment in the book...

10, 11, 12... This list is disordered and, of course, potentially infinite. Next up could be psychoanalytic theories, or theories developed in hermeneutics, psychology, phenomenology, cognitive science, neurobiology, or rhetoric and media theory. There is no end, but more significantly, there is no order and no way to know what <code><order></code> would be.

I think it is fair to say that a list like this is hopeless from the very beginning. The question is why that should be so. Here are the first two of a total of six reasons I propose as a kind of heuristic introduction to the concerns that are explored in the book *What is an Image*?

1. There are theories of images, but most of them are other people's theories.

By this I mean that they can be interesting and coherent, but less than ideally suited for the purposes of writing about visual art. Few seem useful for illuminating the ways people use the word «image» when they talk about art. One way to think about this is to make a distinction between theories of images and theories that are about what happens to the concept «image,» or to particular images, in different settings. For some writers, including some participants who came to Chicago to talk about theories of images, what counts more than theories of images is theories that take image as a given term, and ask about about how images work, what relations they create or presuppose, what agency they might have, or how they appear in discourse. That is a live issue throughout this book, and especially in Section 3 of the Seminars, titled «Accounts of images, and accounts that begin from images.»

2. Once the focus shifts to the distinction between theories about images and theories that use images, then another possibility also appears: the difference between these two kinds of accounts and the idea that pictures also produce theories. That has been discussed by several authors including Hubert Damisch and Jean-Louis Schefer, and it is contemplated in Tom Mitchell's Picture Theory or What Do *Pictures Want?* His interest in that book is in theorizing pictures, but also in «pictures themselves as forms of theorizing.» [23] Susan Buck-Morss has also attempted to find ways to let pictures guide and theorize her inquiries. But this theme is not developed in Buck-Morss's books or in Mitchell's *Picture Theory*, where images continue to work as mnemonics and as examples of many things voiced in the text, but not as objections to the text, or revisions of arguments presented in the text. It could be argued that the idea of images that theorize has been identified but not developed in art history, theory, and criticism, or in visual studies. [24]

Thema: Der Anfang. Aporien der Bildkritik

Reasons Why it Is Not Possible to List Concepts of the Image

The subject is not explored in the book What is an Image?: I mention it here because it seems to me that it is logically implied by talk about theories of images and theories starting from images. It is an open door in both art history and visual studies.

I hope the forthcoming book What is an Image? will be a contribution to the current state of thinking, in all its indecisions and messiness and compelling energy, and its promise of foundational rethinking.

James Elkins got a graduate degree in painting and then went on to do the PhD in Art History in 1989 since then he has been teaching at the School of the Art Institute of Chicago. Currently he is E.C. Chadbourne Chair in the Department of Art History, Theory, and Criticism.

His writing focuses on the history and theory of images in art, science, and nature. Some of his books are exclusively on fine art (What Painting Is, Why Are Our Pictures Puzzles?). Others include scientific and non-art images, writing systems, and archaeology (The Domain of Images, On Pictures and the Words That Fail Them), and some are about natural history (How to Use Your Eyes). Current projects include a series called the Stone Summer Theory Institutes, a book called The Project of Painting: 1900-2000, a series called Theories of Modernism and Postmodernism in the Visual Art, and a book written against Camera Lucida called What Photography Is.

#### **Fussnoten**

#### Seite 14 / [1]

This theme is developed in vol. 3 of this series, What Do Artists Know?, University Park, PA, forthcoming.

#### Seite 15 / [2]

In Frege's terminology, words like <image> are high in sense (Sinn, meaning the manner in which the word has meaning), and low in reference (Bedeutung, meaning the object to which the word refers), cf. Gottlob Frege, Über Sinn und Bedeutung, in: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik, 1892, pp. 25–50.

#### Seite 15 / [3]

I am conflating visual culture, image studies, and Bildwissenschaft; see vol. 5 of this series, Farewell to Visual Studies, for a detailed discussion of the differences, University Park, PA, forthcoming, 2012.

#### Seite 15 / [4]

An interesting meditation on this subject, which is in press at the time of this writing, is Whitney Davis, A General Theory of Visual Culture.

#### Seite 16 / [5]

David Hume, A Treatise of Human Nature (1739–1740), Book I, Part 1, Section 1, «Of the Origin of Our Ideas.» For the printing metaphor see William MacGregor, The Authority of Prints: An Early Modern Perspective, in Art History 22/3, 1999, pp. 389–420.

# Seite 16 / [6]

Lucretius, De rerum natura IV.2.1.60.

#### Seite 16 / [7]

I tried using it as a metaphor in Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis, Stanford 1999), 1, but I am not aware of any attempts to use Lucretius in image theory.

#### Seite 17 / [8]

Jacqueline Lichtenstein, The Eloquence of Color: Rhetoric and Painting in the French Classical Age, Berkeley, CA, 1993, p. 123.

#### Seite 17 / [9]

See the references in my review of David Summers, Real Spaces, in The Art Bulletin 86/2, 2004, pp. 373–80, reprinted in Is Art History Global?, vol. 3 of The Art Seminar, New York 2006, pp. 41–72.

Sontag, Regarding the Pain of Others, New York 2003.

Seite 17 / [11]

Apologia Against Those who Decry Holy Images, III.16, available on www.fordham.edu/halsall/basis/johndamascus-images.html.

Seite 17 / [12]

This is discussed James Elkins, On Pictures, and the Words That Fail Them, Cambridge 1998, pp. 208–9.

Seite 17 / [13]

Gottfried Boehm, «Iconic Knowledge: Image as Model,» 3. The concept of modeling was also a subject of active discussion in the Iconic Criticism (Eikones) initiative in Basel, Switzerland, between 2008 and 2010.

Seite 17 / [14]

For example Visuelle Modelle, edited by Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, and Achim Spelten, Munich 2008.

Seite 17 / [15]

Jean-Luc Nancy, The Image—The Distinct, in idem., The Ground of the Image, translated by Jeff Fort, New York 2005, p. 4.

Seite 18 / [16]

See especially Göran Sonesson, On Pictoriality: The Impact of the Perceptual Model in the Development of Pictorial Semiotics, in Advances in Visual Semiotics: The Semiotic Web 1992-1993, edited by Thomas Sebeok, Berlin 1995, p. 67.

Seite 18 / [17]

Nelson Goodman, Languages of Art, Indianapolis, IN, 1974, pp. 42-3.

Seite 18 / [18]

Ibid., p. 234.

Seite 18 / [19]

My own contribution to this problem is in Pictures as Ruined Notations, in: The Domain of Images, On the Historical Study of Visual Artifacts, Ithaca, NY, 1999, pp. 68–81.

John Bender and Michael Marrinan, Culture of Diagram, Stanford, CA, 2010; and see also Sebastian Bucher, Das Diagramm in den Bildwissenschaften, in Verwandte Bilder: Die Fragen der Bildwissenschaft, edited by Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, and Achim Spelten, Berlin 2007. Bender and Marrinan cite a number of schemata that divide images into more kinds, including Ignace Gelb and my own Domain of Images, which proposes seven kinds of images, but for them «diagram» is the historically appropriate Other to naturalistic images.

#### Seite 18 / [21]

Thomas Sebeok, Signs: An Introduction to Semiotics, Toronto 1994, section on «Features of Iconicity.»

#### Seite 18 / [22]

Jean-Luc Nancy, Distinct Oscillation, in idem, The Ground of the Image (note 16), pp. 63–79.

#### Seite 19 / [23]

W.J.T. Mitchell, Vital Signs | Cloning Terror, in: idem, What do Pictures Want?, Chicago, IL, 2005, p. 6.

#### Seite 19 / [24]

The production of images is a current interest of Sunil Manghani's; see the end of his Assessment in the book What is an Image? New York, forthcoming, 2011. The possibility that images can do more than just illustrate the theoretical, social, and political concerns of visual studies is the central concern of the Visual Studies Reader project, a book that is being written by graduate students (New York, forthcoming; and see visualreader.pbworks.com).

# Abbildungen

Seite 14 / Abb. 1

The 2008 Stone Summer Theory Institute, photo courtesy James Elkins.

# Anfangen mit <dem Bild>

PHILIPP STOELLGER

# Wie *nicht* nicht sprechen vor einem Bild?

In this paper, Philipp Stoellger investigates the relationship between regarding images and interpreting them. Deixis, the <pointing to> that is specific to the meaning of images, is irreducibly bound to lexis, the <reading> and interpreting of images. Therefore, images are only to be called images insofar as somebody interpreting them regards them as images. However, regarding something as something is a kind of discriminating interpretation that is based on <visual difference>, on perception rather than on the speech act. The questions that arise at this point are how the visual self-sufficiency of images can be disrupted and how images can participate in discourses without losing their specific deictic character.

Simultaneously, the challenge for any scientific occupation with images is: How to avoid not speaking in front of an image – how to find words, not to remain silent forever.

#### In Differenzen verstrickt

a) Mit <dem Bild> anzufangen, macht sprachlos. Denn wem <vor einem Bild> noch nie die Worte gefehlt hätten, hätte etwas verpasst, wenn nicht übersprungen: basale Brüche, drastische Differenzen und den einen oder anderen radikalen Riss. Das lässt sich markieren mit Ausdrücken, die das anfänglich zu artikulieren suchen: Sagen und Zeigen ebenso wie Semantik und Mantik, wohl auch Nichtverstehen und Verstehen oder Apophatik und Kataphatik (wie in einer negativistischen oder «offenbarungstheoretischen» Bildtheorie, die von ‹realer Gegenwart› handeln würde), daher auch Präsenz, Absenz und Entzug oder wie bei Mondzain Inkarnation und Inkorporation, bei Didi-Huberman Symptom und Symbol oder die Diastase und piktoriale Differenz bei Waldenfels, der Riss bei Mersch und die ikonische Differenz von Boehm. Diese Differenzen «machen Unterschiede, markieren Differenzen, um sich vor einem Bild zu orientieren und einen differenzsensiblen Umgang mit Bildern kultivieren zu können. Daher sind all diese Differenzen auch verständlich, als Beiträge zu einer Hermeneutik im Zeichen von Differenz – im Unterschied zu einem solchen Verstehen, das vom Einen aus durchs Viele auf das Eine hin zielt oder von Konsens aus auf Konsens zu.

Am Beispiel der Differenz von Sagen und Zeigen bzw. von Lexis und Deixis «zeigt sich» die Gravitationskraft dieser Differenz für die Arten des Sprechens vor und von einem Bild: Bilder zeigen, sie sprechen nicht. Bilder sind Deixis, Ereignisse des Zeigens und Sichzeigens und Zeigen des Zeigens, nicht des Sagens, Lesens oder Sprechens. Bilder sind daher nicht ursprünglich lektisch, nicht in der Ordnung der Lexis zu Hause, des Sagens und Sprechens.

#### [1]

Hier kann man sc. unendlich kombinieren: inwiefern Sprachkompetenz Bildkompetenz voraussetzt oder umgekehrt. Plausibel... Denn wann hätte schon ein Bild geschrien, wenn man es geschlagen hätte? Wann hätte es gesprochen, wenn man es gefragt hätte? Und wer meint, Bilder liessen sich lesen, der soll einmal versuchen, ein Bild vorzulesen. Es dürfte schwierig werden. Denn selbst eine gelungene Ekphrasis ist nicht ein verlesenes Bild, sondern der (höchst anspruchsvolle) Versuch, es sprachlich abzutasten und seine Eigenarten sprachlich zu paraphrasieren.

b) <Selbstredend> sind Bildpraktiken immer schon in Sprache eingelassen, zumindest wenn man von einer <Gleichursprünglichkeit> oder <Koemergenz> von Sprache und Bild in der Entwicklung des Menschen ausgeht. [1] <Sprachbildlichkeit> ist daher nicht nur eine besondere Form von Sprachlichkeit und Bildlichkeit, wie in der Schriftbildlichkeit, Diagrammatik oder den ideographischen Sprachen. Sprachbildlichkeit ist ein Ausdruck, der das immer schon In- und Miteinander von Sprache und Bild markiert. Dass der Mensch zoon logon echon ist, ein Sprachwesen, tangiert alles, was er sonst noch ist: eben auch seine Bildpraktiken, die nie sprachlos waren oder sein werden. Selbst wer schweigt vor einem Bild, weil ihm die Worte fehlen, der schweigt und spürt ein Fehlen der Worte, gerade weil er ein sprechendes Wesen ist.

Auf Kunst bezogen (eingeschränkt auf visuelle Artefakte, ästhetisch markiert als Kunst) ist spätestens seit Hegel explizit, dass Bilder reflexiv und metareflexiv verfasst sind: Sie beziehen sich auf Bilder (ikonische Bildkritik), und diese Reflexionen im Bild als Bild sind immer schon diskursiv imprägniert, theoretisch-reflexiv verfasst. Daher hat man es nicht allein mit Sprachbildlichkeit zu tun, sondern stets auch mit *Theoriebildlichkeit* und der Unhintergehbarkeit von Bildtheorie: mit visuellen Artefakten, die in Theoriekontexte eingelassen sind, aus ihnen entstehen und sich auf sie zurückbeziehen. Das führt zu einer gesteigerten Voraussetzungshaftigkeit der Zugänglichkeit.

c) Sprachbildlichkeit und Theoriebildlichkeit als Komplexionen, Komplikationen, als Chiasmen von Bild, Sprache und Theorie bilden ein Geflecht, in das Bilder stets schon verstrickt sind. Umso mehr bedarf es klarer Differenzen, um das Bild von anderen Dingen, von anderen Medien wie der Sprache und Metamedien wie der Theorie zu unterscheiden. Wenn Bilder vor allem zeigen, und zwar transitiv aktiv (etwas), intransitiv reflexiv (sich), intentional (auf etwas) und nichtintentional (beiläufig oder «eigentlich» etwas anderes) – sind sie «ganz besond're Dinge», so wie Farbe ein ganz besond'rer Saft ist. Das «Blut» der Bilder belebt sie auf eine Weise, die zu animistischem Vokabular provozieren kann. Als wären Bilder «Agenten».

# [2] Edmund Husserl, Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen....

Die prägnante Metapher vom «Bildakt» markiert das, wenn auch auf überschwengliche Weise. Denn so wenig Worte oder Zeichen per se agieren, so wenig Bilder. Mit ihnen wird agiert, interagiert (in Interaktion und Interpassion), aber sie selber sind erst so belebt, wie sie belebt werden von Blick, Gebrauch und Zugriff. Das ‹Leben› der Bilder ist daher ein (Mit-Sein) (Nancy), ein Miteinanderlebendig-Sein von Bild und Mensch. Im kulturellen Leben sind Bilder allerdings sehr seltsame Dinge, eben sowohl Dinge als auch Nicht-Dinge, mehr oder anderes: Bilddinge mit Bildsujet, Bildlogik und Bildethik. Und wenn Logik und Ethik nicht alles sein sollten, wäre zu erwarten, es gäbe auch eine Bildpathik, ein Gefühlsleben vor, von, in und mit Bildern. Mit Husserl gesagt: «Was da wirklich existiert, abgesehen vom physischen Ding (Gemälde), von dem Stück Leinwand mit seiner bestimmten Verteilung von Farbenpigmenten, ist eine gewisse Komplexion von Empfindungen, die der Beschauer, das Gemälde betrachtend, in sich erlebt, und die Auffassung und Meinung, die er darauf baut, so dass sich für ihn das Bewusstsein vom Bild einstellt.» [2]

Die Differenz von Dingen und den besonderen Bilddingen ist daher etwas genauer zu mustern. Sie erinnert an die anthropologische Bestimmung, der Mensch sei zwiefältig, Körper und Leib: ein Körper unter Körpern, aber davon unterschieden doch ein lebendiger, beseelter, fühlender Leib. Das scheint bei Bildern analog sagbar zu sein: Sie sind Dinge unter Dingen, wie ein Stück Stein oder ein Blatt, aber doch von einer Lebendigkeit, die sie von Dingen unterscheidet und als «beseelt» oder «belebt» erscheinen lässt.

#### **Vom Ding zum Bildding**

Wie wird ein Ding zum Bild, genauer: wie unterscheiden wir zwischen Bild und anderen Dingen? Diese liminale Differenz «geschieht» wie von selbst, scheint es – und ist doch so gravierend, dass sie wie eine «Wasserscheide» der Wirklichkeiten, in denen wir leben, wirkt. «Seinesgleichen geschieht», so unterscheiden wir eben in gleichsam «passiver Synthesis» ohne Ichaktivität so selbstverständlich, dass es meist übersehen, wenn nicht unverständlich wird, was da geschieht. Denn wenn der Blick auf ein Bild fällt, oder ein Bild ins Auge, wird es unwillkürlich «als Bildding» von anderen Dingen unterschieden. Der homo pictor «macht» diesen Unterschied spontan – wie Hans Jonas meinte und Gottfried Boehm folgt ihm darin –, sobald er ein Bild sieht. Weshalb eigentlich, wann und warum?

Hans Jonas' These vom *homo pictor* ist die bildtheoretische Version des *animal symbolicum* Cassirers oder des *animal metaphoricum* Blumenbergs.

Die anthropologische These, nach der der Mensch wesentlich Mensch sei dadurch und darin, dass er Bilder schafft und als Bilder erkennt, ist nur zu plausibel und deutlich distinkter, als den Menschen durch Logos oder Sprache zu bestimmen. Denn beide sind bekanntlich Tieren weniger fremd, als manch ein Mensch meint. Die so plausible These des homo pictor ist näherer Klärung aber so fähig wie bedürftig, vor allem ihr liminaler oder initialer Punkt: Denn so selbstverständlich es zu sein scheint, dass selbst Sammler und Jäger ein Bild an der Höhlenwand als Bild erkennen und ihre Pfeile und Lanzen nicht darauf richten – so schwer verständlich ist das, was dabei in Wahrnehmung und Erkenntnis vor sich gehen mag. Etwas vor Augen, eine Form auf der Wand, eine Figur auf dem Grund, ein Ding, ein Objekt als Bild wahrzunehmen, was heisst das? Wie soll man bestimmen, was in der unwillkürlichen (?) Wahrnehmung eines Dings als Bild geschieht? Prädikation oder prädikationsanalog, präprädikative Synthesis, ein Wahrnehmungsurteil oder «Sehen als»? An diesem Übergang und Miteinander von Sehen und Verstehen oder Interpretieren fehlen einem die Worte oder es gibt zu viele davon.

Die Unterscheidung von Bildobjekt und Bildsujet, wie sie Husserl erörterte, liegt schon jenseits dieser elementaren Synthesis, in der ein Bildobjekt <ausgemacht> wird und die zugleich eine dihairesis ist, eine Scheidung von Dingen und Bilddingen. Ein seltsames Zugleich, das nicht schon sprachlich artikuliert, nicht propositional geformt und schwerlich schon begrifflich konzipiert ist. Als würde im Wahrnehmungsgeschehen bereits etwas «geordnet», geschieden und verbunden. So kann man das sehen, wenn man davon ausgeht, dass nicht erst der Begriff der Anschauung zu Hilfe kommt, sondern bereits die Wahrnehmung interpretativ ist. Das hiesse, in der Wahrnehmung wird bereits diskriminiert, spontan unterschieden: dieses Ding von jenem Bildding, die Wand vom Rahmen, der vom Bild, dieses wiederum von anderen Bildern und von allen umgebenden Dingen etc. Das eine Objekt wird von allen anderen Objekten durch visuelle Markierung unterschieden, die in der Regel unwillkürlich als Differenz aufgefasst wird und die Wahrnehmung entsprechend steuert.

Bildwahrnehmung wäre – so gesehen – ein «Sehen als», ein Sehen dieses Dings als Bildding, während andere nicht so gesehen werden. Und diese Differenzierungsleistung der Wahrnehmung ist sc. fallibel, prekär, irritierbar – bis dahin, dass ästhetische Strategien zu entzündeten Augen führen können, infolge derer alle Dinge plötzlich irgendwie unter «Kunstverdacht» geraten können – oder bei Augenschwächen nichts mehr.

Nur erinnert sei daran, dass diese unwillkürliche Differenz in spätmoderner Kunst, wie seit Duchamp, immer wieder konterkariert wird. Wenn Duchamp meinte, der Künstler der Zukunft werde keine Artefakte mehr schaffen, sondern schlicht auf etwas zeigen und sagen «Das ist Kunst», wird diese Differenz unsichtbar und zur Funktion eines deiktischen Akts des Künstlers – mehr nicht. Der gleichsam göttliche, demiurgische oder schlicht gesagt «kreative» Akt bestünde dann in einer Deklaration und Deixis – in einem doppelten Deuten: Das Deuten (auf und von etwas) ist eine Geste, in der Wort und Bild sich berühren – wenn auf etwas gezeigt wird und ein Wort hinzutritt, entsteht Bedeutung: Semantik aus der Mantik. Die Urszene dessen ist sc. «Adam und die Tiere». Und was dort erzählt ist, wiederholt und variiert sich dauernd, so auch bei Duchamps «Künstler der Zukunft».

Die «Macht der Deixis» – das wirkt wie eine Erwählung, etwa der Propheten oder von Gottes Sohn. Es ist auch eine politische Geste, wenn der Herrscher deklariert, der da ist der Feind, die Achse des Bösen. Etwas heller zeigt sich das im Gebrauch der Hostie mit den Worten «Das ist mein Leib»; oder wenn Johannes der Täufer auf Christus zeigt: «Jener muss wachsen...». Etwas schlichter geschieht das bei Ärzten, wenn sie auf ein Bild zeigen und sagen: «Das ist dies, nicht jenes». Oder wenn – in Tradition von Joseph beim Pharao – die Analytiker Träume deuten als wären sie ein Rebus und sagen: «Dieses ist in Wirklichkeit jenes – oder alles im Grunde immer nur eines».

In dieser basalen Differenzierung der Wahrnehmung setzen solche ästhetischen Strategien ein, die diese Diskriminierung problematisieren und zum Gegenstand von ästhetischen Interventionen und Praktiken machen: wenn die Wahrnehmung irritiert und verunsichert wird – schon in Reliquienpräsentationen. Was wird ein Körperteil eines vermeintlich Heiligen, wenn es als Körperteil präsentiert wird? Verwandtes geschieht mit artifiziell überformten Schädeln der Feinde oder Ahnen (Neuirland, Jericho). Der kunstlose, an-ästhetische Grenzwert scheint zu sein, wenn ein Mensch stirbt: Wird der Tote zum Bild des Lebenden, bis zur ikonischen Präsentation in der Aufbahrung?

Ob man die liminale Diskriminierung von Ding und Bildding als Wahrnehmungsurteil analysieren sollte, scheint mir fraglich. Denn dann würde sie bereits als Prädikation und das Ergebnis als Proposition konzipiert (in Analogie zu sprachlichen Urteilen, deren Schema damit dem sog. Wahrnehmungsurteil eingeschrieben würde). In Erinnerung an Hogrebe wäre zu unterscheiden, dass man es liminal mit «mantischen» Phänomenen zu tun hat, nicht schon mit semantischen: mit Deutung, (Ding-)Bedeutsamkeit und Differenz, die nicht schon linguistisch, propositional oder begrifflich konzipiert sind (oder werden sollten, wenn man keine retrospektive Überrationalisierung betreiben will).

#### [3]

Unterscheidbar davon ist das Bildbewusstsein, zunächst implizit, später explizit – aber als Bewusstsein von...

[4] Husserl, Bildbewusstsein (Anm. 2), S. 23. Die Interpretativität der Wahrnehmung (auch eine retrospektive Metapher) verfährt selber eher deiktisch als lektisch: Es zeigt sich etwas und dieses seltsame Etwas wird als etwas Seltsames wahrgenommen, als der Aufmerksamkeit wert und als ein Ding besonderer Art. Wahrnehmung diskriminiert in Antwort auf das Sich-Zeigende – und so entfaltet die Wahrnehmung ihren synthetischen Charakter, ihr Ergebnis ist die Synthesis namens «Bildobjekt». [3]

Gründet die Differenz in etwas am *Ding*, einer Markierung, etwa Kerben in einem Stein, der ihn von anderen unterscheidet, und als Bildding auszeichnet?

Ist es etwas im *Verhältnis* des einen Dings zu anderen, etwa wenn überall Steine herumliegen, aber einer von ihnen aufgerichtet steht, eine Differenz dieses Dings zu anderen, eine Diskriminierung, die – der von profan und sakral verwandt – einen Unterschied der Umgangsform markiert?

Ist es (zugleich?) etwas ‹im Gebrauch› dieses ‹ganz besond'ren Dings› namens Bildding? Ein Bild eines Mammuts wird (für gewöhnlich) nicht beschossen und gejagt. Ein ästhetisches Artefakt wird anders gebraucht oder ‹gar nicht› mehr gebraucht wie vor seiner Gestaltung, wie Duchamps pissoir zeigt. Im Grenzwert ist das ästhetische Artefakt ‹désoeuvrée›, ‹entwerkt›, wie Blanchot meinte (worin ihm Nancy und Agamben folgen), gleichsam ‹out of order› – und darin kein Gebrauchsgegenstand mehr, sondern dem üblichen Dinggebrauch entzogen.

Ist es ursprünglich ‹etwas› im Blick, in der Art des Sehens, indem das Ding gesehen wird *als* ein Bild – bis dahin, dass ein ‹panästhetischer› Blick alles für Bilddinge halten kann (zumal wenn in platonischer Tradition alle Erscheinungen von Urbildern abgeleitet wären)? Dann droht gelegentlich die Panästhetik in Anästhetik zu kippen.

Husserl fragte: «Mit einer schlichten Auffassung hätten wir also im eigentlichen Sinn noch gar kein Bild, sondern höchstens den Gegenstand, der nachher als Bild fungiert. Wie kommt er dazu, so <zu>fungieren? Wie soll es verständlich werden, dass, während uns das Bildobjekt erscheint, wir uns damit nicht genügen lassen, sondern mittels seiner ein anderes Objekt meinen?» [4] Bildwahrnehmung als Differenzsetzung führt dazu, ein Ding *als* Bild wahrzunehmen: die Striche und Flächen an der Höhlenwand *als* Bison – oder Farbspritzer Pollocks *als* ästhetische Gestaltung.

An diesem Übergang siedeln diverse ästhetische Strategien, die genau das problematisieren, erschweren, komplizieren:
Ungegenständlichkeit bis zur Leere oder vermeintlichen Zufälligkeit etwa. Ein Beispiel dafür wäre das – erwartungswidrig ungegenständliche – Kölner Domfenster Richters, das seine Pointe nicht am wenigsten zeigt im Vergleich zu Lüpertz erstaunlich erwartbaren Pendants.

#### [5] Ebd., S. 28.

# Vom Sehen zum Verstehen?

Das Wahrnehmen «macht» aus dem Ding ein Bildobjekt – eine wunderbare Wandlung, in der ein Ding anders gesehen wird als andere, und damit ein anderes *ist*. Die Wahrnehmung «transsubstantiiert» das Ding, wenn man denn so metaphysisch sprechen wollte. Oder umgekehrt, was Wandlung heisst, zeigt sich hier in schlichter Weise, die nicht weniger wunderbar ist. Denn es hat etwas Mysteriöses, wenn etwas aus der Reihe fällt und so ins Auge fällt, dass es anders gesehen wird als anderes.

Nochmals in Erinnerung an Husserl gesagt: «[E]ine Auffassung, in der uns das Bildobjekt erscheint mit dem anhängenden Charakter, dass es Repräsentant für etwas sei, wobei ein Meinen und Achten auf das Bildobjekt geht und dazu auf ein darauf gebautes repräsentiertes Objekt. Und eine andere Auffassungsart, die durch allzeit mögliche und wesentlich mögliche Verwandlung statthat, wobei das Bildobjekt gar nicht gegenständlich ist, vielmehr ein modifiziertes Auffassen derselben Inhalte, das eine neue einfache Auffassung ergeben würde: das bildliche Vergegenwärtigen. Doch will es mir scheinen, dass hier im wesentlichen nur das verschieden fungierende Meinen den Unterschied setzt und dass eine Doppelheit der Auffassung immer vorliege.» [5]

Ob man allerdings gleich auf die Repräsentation abheben sollte, scheint mir fraglich. Nicht das Sehen des Dings als Bildding, sondern das Sehen dieses «ganz besond'ren Dings» als Bild geht von dem Bildding zum Bildsujet über. Das wird nicht gleich «gelesen» und in semantische Bedeutung überführt – denn genau das ermöglicht die semantische Fülle und Dichte von Bildern nicht, oder aber in solcher Hülle und Fülle, dass vor einem Bild gesprochen wird wie an Pfingsten oder beim Turmbau zu Babel. Bilder werden immer wieder und aufs Neue gesehen, anders gesehen, wieder und wieder (wenn es sich lohnt). Statt vom Sehen zum Lesen überzugehen, ist die Transformation (in Semantik durch Lektüre) blockiert oder enthemmt. Führt das Sehen des Bilddings in das gesehene Bild, wie das Lesen eines Textes in den gelesenen Text (den man «zwischen den Ohren» mit sich tragen kann)?

[6] Ebd., S. 23. Bei ästhetisch anspruchsvollen Bildern wird das Sehen nie im Gesehenen aufgehen, sondern ein immer noch mal und wieder Hinsehen provozieren (wie anspruchsvolle Texte nicht im Gelesenen bleiben, sondern ein Wiederlesen provozieren).

Dabei gabelt sich der Weg dreifach: zunächst, wie üblich und bekannt, ins wiedererkennende und ins sehende Sehen. Der Weg in die Repräsentation von etwas oder jemandem ist das nächstliegende. «Das Porträt gilt uns als Bild, d.h. den zunächst (in) Graunuancen erscheinenden Bildgegenstand, oder den schon in Farben erscheinenden eines Gemäldes, meinen wir nicht. Er gilt uns eben als Bild der und der Person. Aber ein blosses Meinen kann da nicht helfen. Es (muss) doch ein Vorstellen im Sinn eines Auffassens zugrunde liegen, eines Objektivierens, das den neuen Gegenstand intentional konstituiert.» [6] Dann wird (konstituiert), wen man kennt und wiedererkennt. Nur ist schon darin etwas anderes, eine Verschiebung am Werk, in der das Sehen ein Anders-Sehen wird, indem das Bildding als Bild gesehen wird. Der piktorialen Differenz (wie sie Waldenfels nannte) geht eine visuelle Differenz voraus. Der dritte, am Rande liegende Weg wäre das nicht wiedererkennende Sehen, das befremdet bleibt.

Wiedererkennen ist der dritte Schritt vom gesehenen Bild in das verstandene, sofern vorher Bekanntes wiedererkannt wird und die vorgängige Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn im Wiedererkennen fortgesetzt wird («Ah, dies ist jenes und bedeutet das!»; in instruktiven, pädagogischen Kontexten mag das so gehen). Das hiesse: Kontinuität der Synthesis, Passung in den Erfahrungshorizont, Integration ins Bekannte etc. Es folgte der Logik bestimmender Urteilskraft, die subsumiert und normalisiert im vorhandenen Begriff (oder in Wissen, Erkenntnis etc.).

Im sehenden Sehen wird dieser Übergang problematisch, weil die vorgängige Synthesis, der Erfahrungshorizont, der semantische Rahmen das Gesehene nicht recht zu fassen vermag. Das provoziert die Arbeit am Verstehen namens Interpretation, um dessen Probleme zu beheben oder wenigstens zu lindern. Ein Problem des «sehenden Sehens» ist sc., dass es entweder den Fortgang blockiert (Sehen, Sehen und noch mal Sehen); dass es möglicherweise auch von der irrigen Intuition zehrt, als gäbe es ein «reines» Sehen, begriffslose Anschauung; und dass nicht klar ist, wie daran sprachlich, diskursiv bzw. interpretativ anzuschliessen wäre, ohne diese Reinheit zu verletzen.

Im nicht wiedererkennenden Sehen ist der Übergang zum Verstehen derart blockiert, dass sich ein nachhaltiges Nichtverstehen einstellt.

Und das ist nicht ohne Risiken und Nebenwirkungen. Wenn Kunst das zu provozieren riskiert, kann das dreifach weitergehen: Indifferenz als Gleichgültigkeit, wenn das Nichtverständliche als irrelevant erscheint, der Blick sich dem Nächsten zuwendet und vergisst, was da war. Kritik bis zur Destruktion, wenn das Nichtverständliche Aversionen weckt bis zu Aggressionen. Oder Verweilen, Beharren und Arbeit am Nichtverstehen, die konstruktiv werden kann, wenn das Nichtverstandene den Anfang einer neuen Reihe des (eigenen) Verstehens zu bilden beginnt.

Damit würde sich der übliche Gang des Verstehens umkehren. Wenn normalerweise eine Störung verstanden wird, indem sie in den gestörten Zusammenhang integriert wird (Anschluss, Kontinuität, Zusammenhang), und sei es, indem vom Klaren zum Dunklen, vom Fasslichen ins Nichtfassliche fortgeschritten wird, wäre das die Strategie der Entstörung (oder Normalisierung). Das kann man den aristotelischen oder pragmatistischen Normalfall nennen, der auch in der Hermeneutik üblich ist (Anschluss an die Tradition, Variante eines Bekannten etc.).

Es geht indes auch anders: wenn etwas Unverständliches so fortwirkt, dass es den Erwartungshorizont umbesetzt und neu strukturiert, so dass vielleicht nicht das Bisherige als Integrationshorizont dessen fungiert, sondern das Ereignis als Perspektive, in dem alles folgende darauf bezogen wird und sich von ihm aus ein neuer Erfahrungshorizont bildet. Trauma, Liebe und Bekehrung können dergleichen bewirken. Kunstereignisse möglicherweise auch. Jedenfalls ist damit eine andere Form des Verstehens angedeutet, indem Nichtverständliches nicht mit Exklusion (irrelevant oder ärgerlich) oder Inklusion (Integration ins Bekannte) bearbeitet wird (weder – noch), sondern indem sich von einer neuen Perspektive ein anderer Horizont des Verstehens eröffnet. Nicht das Neue im Lichte des Alten, sondern alles Kommende im Lichte des Neuen.

Für gewöhnlich gilt: Man muss wissen, um zu sehen. Innovativ gewendet wird es, wenn man sehen muss, um zu wissen. Aber ästhetisch widerständig wird ein Bild wohl erst, wenn man sehen und nochmals sehen muss, um überhaupt erst zu sehen, anders als bisher.

# Vom Sehen zum Sprechen: Wie *nicht* nicht sprechen – vor einem Bild?

a) Die Kunst (nicht erst) der Moderne und Spätmoderne lebt *nolens volens* im Schatten eines Kunstbegriffs, der Kunst in Produktion und Rezeption vor allem als *begriffene* bestimmt. Der Begriff dominiert dann die Kunst und den Umgang mit ihr.

Der Künstler muss reflektieren und begreifen, was er tut und will – und der Rezipient ist auf entsprechende Diskurse angewiesen, auf Kenntnisse, die es ihm erst ermöglichen, im Horizont des Kunstbegriffs oder der Kunstdiskurse reflektiert wahrzunehmen. Schlicht gesagt: Die Lexis der Diskurse dominiert die Deixis der Kunst. Das Gesagte dominiert das Zeigen und Gezeigte. Die leitende Frage im Zeichen des Begriffs ist: Was ist das, wie ist es zu begreifen, wie lässt es sich auf den Begriff bringen – oder es wenigstens verstehen?

Dagegen wäre wenig einzuwenden, wenn denn nicht das Verstehen seltsam unduldsam wäre. Was sich ihm nicht fügt, was ihm widersteht und Probleme macht, reizt das Verstehen, gelegentlich bis aufs Blut. Die «Wut des Verstehens» kann dann dazu führen, dass Verstehen nicht immer gewaltfrei bleibt. Es wird bedrängend, wenn es nicht an sein Ziel kommt. Wie sich die Kunst dem Zugriff des Verstehens entzieht, wird dann zur Frage. Und wie die Kunst als «hermeneutische Entzugserscheinung» das Verstehen schwitzen und zittern lässt – wenn sie sich ihm nicht fügt. Was, wenn die Kunst sich nicht «eigentlich» ans Verstehen richtet und daher dem Verstehen unzugänglich zu sein suchte? Das Opake widersetzt sich der Transparenz des Verstehens – und es mit Transparenz zu umgeben oder in «transparenter» Rede zu paraphrasieren, wäre so sinnvoll wie widersinnig. Es träfe nicht mehr, was es zu «besprechen» versucht.

Was dann? Was, wenn die Frage nach Sinn und Bedeutung prekär wird und das so befragte Ding (das Werk oder was auch immer) nicht auf die hermeneutische Frage antwortet? Dann hilft wohl nur, anders zu fragen, zurückhaltender, etwa: Was soll das? Begriff und Verstehen sind dann seltsam hilflos. Ich weiss nicht, was soll es bedeuten. Dem Betrachter können die Worte fehlen - und gelegentlich ist das auch gut so. Denn ‹vor einem Bild› geht es vor allem um die Wahrnehmung. Wenn die von vornherein durch Begriff, Vorverständnis und Erwartungen bestimmt wäre – wäre sie auch eben dadurch mehr oder minder begrenzt. Als ginge es um die Erfüllung von Begriff und Erwartung und um die Bestätigung des Vorverständnisses. Wenn Kunst dagegen eine Chance haben will, muss sie Widerstand leisten, etwa indem sie sich den Erwartungen entzieht. Solch eine Sprachlosigkeit kann produktiv und anregend sein, wenn sie denn in die Suche nach eigenen Worten führte, um noch sagen zu können, was man sieht und was man nicht versteht. Das selber verantwortete Sagen, mit mühsam zu findenden eigenen Worten, wäre schon viel.

b) Das Problem des *Sprechens* vor und von Bildern – erst recht des *theoretischen* Sprechens – ist daher ein *Sprachproblem*. Und mit solchem ist die Theologie nur zu vertraut:

### [7]

Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991, S. 12. von Gott zu sprechen oder vom Glauben, vom Übel oder vom Bösen ebenso wie vom Reich Gottes – das geht nicht ohne Sprachprobleme und Sprachproblembewusstsein. Denn wer hier nur wiederholen würde, was immer schon gesagt ist; wer sich beruhigte mit dem Üblichen, der lässt andere sprechen an seiner statt. Und das führt zu Papageiensprache, zu hohlen Phrasen.

Sprachproblembewusstsein entsteht erst, wenn man sich in der Verantwortung sieht, *selber* zu sagen, was man meint, mit mehr oder weniger *selbst* gewählten Worten. Und das ist leichter gesagt als getan. Denn die Aufgabe fordert einen gewagten Sprung ins eigene Sagen – was nicht ohne Abstürze gelingen kann. Wenn einem da nie die Worte fehlen würden, hätte man gar nicht erst gesucht.

Belting meinte so treffend: «Die Frage ist also, wie man über die Bilder sprechen und was man an ihnen betonen soll.» [7] Das Sprechen von Kunst hat mit Fremdheitserfahrungen und mit radikaler Andersheit zu tun. Wenn man ‹vor einem Bild› spricht – spricht man erst einmal zu sich selbst. Und wenn man versucht zu sagen, was man sieht, versucht man zu sagen, was sich zeigt. Es geht darin um den unendlich unselbstverständlichen Übergang vom Sichzeigen zum Sagen (vom Ding zur Sprache). Das erinnert nicht selten an das ‹Besprechen›, ja das ‹Beschwören› des Dings, um es zum Sprechen zu bringen. Als könnte es sprechen, selber sagen, was soll das bedeuten. Manche Bildbesprechung wirkt wie ein Beschwörungsritual – oder auch wie Exorzismen (das Hokuspokus der Kunstkritik gelegentlich auch).

Wie das Lesen Texte erst sinnvoll werden lässt – so wird das Bild im «Besprechen» zum Gegenstand der Interpretation, und das heisst: der Zuschreibung von Sinn (oder auch von Unsinn). Das Bild selber «spricht» nicht, ebenso wenig wie es weint oder blutet, wenn man es schlägt oder handgreiflich wird, wenn man es neben andere, unpassende Bilder hängt. Das ist bitte nicht konstruktivistisch misszuverstehen. Sicher «zeigt sich» etwas. Aber das zu sagen und den möglichen Sinn zu formulieren, ist unvertretbar die Aufgabe des Sprechenden, des Interpreten.

c) Schon ganz elementar gilt, dass es schwer fällt zu sagen, was man sieht, und ebenso schwer fällt es zu sagen, was man meint. Daher war Hans Blumenbergs Traum vom Glück so schlicht wie erheblich: <sagen zu können, was sich zeigt>. In Fragen der Kunst verschärft sich das Problem. Denn was sich hier zeigt, stünde kaum unter Kunstverdacht, wenn es nicht irgendwie anders wäre als das immer schon Gesehene. Früher nannte man das originell oder kreativ, heute vielleicht eher einzigartig oder unverwechselbar.

### [8]

Régis Debray, Les communions humaines. Pour en finir avec (la religion), Paris 2005; ders., Dieu. un intinéraire....

### [9]

Debray, Les communions humaines (Anm. 8), S. 118, mit Hans Belting: Das echte Bild. Bilderfragen als Glaubensfragen,...

### [10]

Belting, Bild und Kult (Anm. 7), S. 17, u.ö.

### [11]

Vgl. Régis Debray, Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland, Rodenbach 1999, S. 72ff.;... Es ist jedenfalls nichts, was sich fugenlos einordnen liesse in schon Bekanntes. Kunst wie übrigens auch Gott und Glaube haben es mit unvertretbar Eigenem und daher immer auch mit Befremden und Fremdheit für andere zu tun.

So geht es auch dem, der darüber zu sprechen versucht. Denn das Ausserordentliche der Kunst würde gerade verfehlt, wenn man es vor allem einzuordnen suchte, historisch etwa oder empirisch. So hilfreich das sein mag, wäre es ein «Bärendienst», wenn es nicht gerade der Wahrnehmung dessen diente, was darin *nicht* aufgeht. Sonst würde das Ausserordentliche auf die Reihe einer Ordnung gebracht – und in seiner Differenz verfehlt. Daher ist nur zu verständlich, dass Kunsttheorien Sprachprobleme haben. Und das ist gut so.

Nur – in der Not greift auch die Interpretation gern zu Vertrautem, als Geländer des Sprechens von Unvertrautem. In theologischer Perspektive irritierend ist, dass nicht wenige Kunsttheorien aus der Theologie vertraute Worte gebrauchen: Aura, Transzendenz, Gabe, Präsenz oder gar das Sakrale und das Heilige.

Régis Debray [8] meinte, Kultbilder seien nicht anders, weil sie sakral sind, sondern sie seien sakral, «weil wir sie in Ort und Zeit unserem Zugriff entrücken» [9], sie also sakral machen. Diese Einsicht in die Konstruktion von Sakralität konfligiert mit gegenläufigen Vorstellungen: Aura ist eine der großen Grundmetaphern, mit der die <wirkliche Macht> des Bildes benannt wird,[10] Inkarnation (des Ewigen im Augenblick, in der Materie), Erscheinung oder Evidenz und Offenbarung manifestieren diese (façon de parler), in der alte Worte auf neue Phänomene appliziert werden. [11] Das mag an einer ambivalenten Doppelnatur des Bildes liegen: seiner Differenzeinheit von Ding und Nicht-Ding, Sinn und Sinnlichkeit, Immanenz und Transzendenz oder gar heilig und profan – mit entsprechenden Folgen: Bilderfreunde und Bilderfeinde. Interpretationstheoretisch heisst das: Das Sprechen vor einem Bild kann kataphatisch oder apophatisch werden. Das Gesehene kann man mit Worten überschütten, historisch oder systematisch; oder es kann sprachlos machen, so dass man in Negationen allenfalls indirekt anzudeuten vermag, was sich zeigt und worum es geht.

d) «Wie nicht sprechen?» ist die Frage negativistischer Tradition, von Parmenides über Dionysius bis zu Derrida, Rentsch und Mersch: Wie soll oder kann man vermeiden, das Fremde, Singuläre oder Andere mit vorgefasster Semantik zu überformen und darin in eine symbolische Ordnung zu integrieren, in der es verstellt und verzerrt wird? Ob das Eine, Gott, das Böse oder das «starke» Bild vor Augen steht, ändert nichts an der Problemstellung.

Da die Synthesis von Sinnlichkeit und Sinn <immer schon> im Gang ist und seine Ordnung mitbringt, ist die Einordnung des
Ausserordentlichen mit sprachlichen Mitteln das, was sich von selbst versteht – wenn denn nicht ein Riss, Bruch oder eine Differenz so merklich wird, dass sie programmatisch dagegen Einspruch erhebt.
Dazu diente nicht zuletzt die <iconic difference>. Dass damit Überdifferenzierungen riskiert werden, die entsprechende
Vermittlungen und Verflechtungen provozieren wie im Programm der Schriftbildlichkeit, ist nur zu verständlich, ändert aber ebenso nichts an der Problemlage – es kompliziert und differenziert sie <lediglich>. Diese Komplikationen, Faltungen und Verflechtungen sind <am Phänomen> oft sinnvoll. Nur bleibt die Frage offen, «Wie nicht sprechen?», wenn das Sprechen (die Lexis, das Sagen) nicht von vornherein das Zeigen (die Deixis) dominieren sollte.

Wenn man allerdings das «Nicht-Sprechen» für den Gipfel der Genüsse hielte, sei es von Gott oder vom Bild, bliebe es auf Dauer allzu unmerklich, dass, wovon und warum nicht gesprochen würde. So anthropologisch unvermeidlich das Sprechen ist, so ist es kulturtheoretisch ohnehin faktizitär und unhintergehbar. Daher wäre eine Vermeidung dessen, ein programmatisches Verschweigen, auf Dauer ein arg unglückliches Bewusstsein. Eben das kann man suchen und provozieren, manche ästhetische Erfahrung zeigt das ja. Nur würde selbst dann die Pointe dieser Erfahrung erst merklich, wenn das Sprechen scheitert – und im Scheitern muss das Sprechen in Anspruch genommen werden. Sonst bliebe alles wüst und leer. Anschauung ohne Worte bliebe zu stumm. Auch die Anschauung «des Bösen» zeigt das leider.

Die schwierigere Aufgabe ist daher, wie *nicht* nicht sprechen, sei es vor Gott, dem Bild oder dem Bösem. Am Beispiel des Bildes war Didi-Hubermans ingeniöser Vorschlag (mit Lacan und Blanchot), vom Symbol auf das Symptom umzustellen, gewissermassen mit «schrägem Blick» (wie Levinas wohl formuliert hätte) nicht «aus der Ordnung auf die Ordnung» zu blicken, sondern quer dazu das der Ordnung Fremde, dem Blick Befremdliche zu bemerken. In psychoanalytischer Tradition ist das ja recht naheliegend: nicht die semantische Oberfläche, sondern die imaginären Untergründe und Abwege zu eruieren. Das ist – bildtheoretisch im Sinne Blumenbergs formuliert – eine *Umbesetzung* von der Einordnung in die symbolische Ordnung auf die Aufschlusskraft der Symptome (des Imaginären und Realen). Und das mit Grund und Effekt, denn ansonsten würde die symbolische Idealwelt der Renaissancetradition immer schon sagen, «wo es lang geht» in der Kunsterfahrung und nicht nur dort.

Die Macht des Bildes und die Macht der Sprache bzw. die Macht der Deixis und die Macht der Lexis können allzu konvergent sein, wenn sich nur noch zeigen kann, was schon gesagt ist oder sagbar wäre. Sie können auch extrem konfligieren, wenn das Bild komplett aus der Reihe der Tradition fällt. Zwischen diesen Grenzwerten ist jedenfalls immer und überall ein Machtkonflikt präsent, den zu kaschieren den Blick vernebeln würde.

Nur – auch wenn man der von Lacan inspirierten Umbesetzung vom Symbol auf das Symptom folgt, ist damit keineswegs der Machtkonflikt entspannt. Die Macht der *psychoanalytischen* Sprache kann dasselbe Problem in anderem Dialekt durchaus wiederkehren lassen. Daher ist mit der Umbesetzung durch ein anderes Modell nichts «behoben», wenngleich doch der Blick und die Sprache geweitet werden, und das ist ein gravierender Gewinn. Es geht indes auch dann um die Frage, wie nicht nicht sprechen oder wie sprechen malgré tout? Es ist nicht nur eine Frage der Semantik (der Renaissance, Cassirers oder Lacans), sondern eine Frage der Pragmatik, der sprachlichen Umgangsform mit dem Bild. Dass darin auch die Dimension einer «Ethik der Interpretation» anklingt, auch eine von deren Politik, also Fragen der Macht, ihres Gebrauchs und dessen Freiheiten und Verantwortlichkeiten, ist sicher merklich.

### [12]

Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.), Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München 2010.

## [13]

Ulrich Ratsch, I.O. Stamatescu, Philipp Stoellger (Hg.), Kompetenzen der Bilder. Funktionen und Grenzen des Bildes...

### [14]

Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, Werkausgabe Bd. 1, neu durchgesehen von Joachim Schulte, Frankfurt...

### [15]

Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002.

# Zeigendes Sprechen - in Antwort auf das Bild

Schon vor dem so hilfreichen Band Zeigen [12] ist in verschiedenen Versionen vertreten worden, dass Bilder vor allem deiktische Kompetenzen haben: [13] etwa zu zeigen, was gesagt wurde (in Bildung, Pädagogik, Medien); zu zeigen, was bisher nicht gesehen wurde (Visibilisierungstechniken) oder Evidenzen zu erzeugen (zu zeigen, was der Fall ist) etc. Etwas weiter geht der Vorschlag Gottfried Boehms, Bilder aus der Deixis zu verstehen (Gebärden, Gesten etc.). Ich möchte Bilder als Deixis (als Ereignisse des Zeigens) verstehen, wie oben angedeutet. Das war zuvor schon vertreten worden, etwa mit Wittgensteins Bildtheorie des Tractatus, dass Bilder zeigen, und in bestimmter Bedeutung sogar das zeigen, was man nicht sagen kann: «Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.» [14] Dieter Mersch hatte daraus – im Geiste Adornos – eine negative Ästhetik konzipiert: dass zwischen Zeigen und Sagen ein unendlicher Hiat besteht. [15] Bernhard Waldenfels würde hier von der Diastase sprechen, allerdings mit der Weiterführung, dass auf das Zeigen im Sagen *qeantwortet* werden kann, und ethisch weitergeführt: nicht nicht geantwortet werden kann. Mit Erinnerung an Levinas (auch wenn er ästhetisch und bildtheoretisch erstaunlich unmusikalisch ist): Dem Bild gegenüber gibt es keine Position der Indifferenz (wenn es denn anspruchsvoll ist, kann man ihm die Antwort nicht verweigern; auch wenn die nicht explizit gemacht werden muss).

Wenn das Bild wesentlich Zeigen ist, wenn es darin lebt und wirkt, etwas zu zeigen, darin *sich* zu zeigen und (reflexiv) auch das Zeigen zu zeigen und wenn dabei (nichtintentional) sich noch so manches zeigt – dann ist solch ein Sprechen hilfreich, das diese mehrdimensionale Deixis erschliesst: Sehen lässt oder Sehen macht. (Damit ist kritisch notiert: eine Interpretation, die vor allem sich selber zeigen will und sich – wie Mehltau – als Folie über die Kunst legt, würde diesen Wahrnehmungsgewinn schmälern, statt ihn zu steigern. Manche Kunstkritik verfährt wohl oder übel eben so.)

Da unser Verhältnis zur Sichtbarkeit humanerweise sprachlich imprägniert ist, *kann* das Sagen dem Zeigen aufhelfen, indem es mehr und anders sehen lässt als zuvor. Wie Namen und Geschichten bestimmter Berge einen Wanderer in den Alpen genauer sehen lassen, so sieht man mehr, wenn man über eine differenziertere Sprache verfügt. Sprachgewinn *kann* Wahrnehmungsgewinn werden. Dass ist sc. nicht notwendigerweise so, als würde Sprache magisch gleichsam die Blinden heilen. Aber wer einmal von schwarzer Milch gehört hat, wird Milch anders sehen als zuvor; oder wer einmal ach so prächtige Motoryachten als «schwimmende Wohnwagen» angesprochen hat, wird sie künftig anders sehen (lassen).

Hier kann man eine Konvergenz anvisieren: Interpretation, die etwas zeigt, sehen lässt und sehen macht, was ungesehen bliebe oder unverstanden, antwortet deiktisch auf die ikonische Deixis: Interpretation zeigt etwas (auf etwas, mit etwas, etwas, dabei zeigt sich manches), auf dass der Betrachter besser, mehr oder anderes sehen kann als zuvor. Das aus der Hermeneutik bekannte (kantische) desser verstehen ist sc. prekär. Vorsichtiger, ist die Interpretation hilfreich, die einen Wahrnehmungsgewinn beschert und (wenn es gut geht) sogar einen Sprachgewinn (auf dass beide einander befördern).

Die Differenz von Lexis und Deixis zugestanden, kann Interpretation eine Konvergenz gestalten, in der die Lexis der Deixis zu Hilfe kommt und darin selber deiktisch wird (auf etwas zeigt, sehen lässt, den Horizont erweitert, die Perspektive wechselt, Ungesehenes sichtbar macht – und sprachlich: wenn sie gestisch, szenisch, auch metaphorisch und metonymisch wird). Das hiesse: Gelingende Interpretation ist Antwort auf den Anspruch des Bildes, indem zu sagen versucht wird, was sich «einem» zeigt – und indem im Sagen versucht wird, das besagte Bild sich zeigen zu lassen und mehr zu zeigen, als immer schon gedacht oder gesehen wurde. So kann das Sagen dessen, was sich zeigt, zum zeigenden Sagen werden – was man deiktische Lexis nennen könnte: wenn das nicht nicht Sprechen vor einem Bild etwas zeigt und darin sehen lässt, was sich nicht einfach sagen lässt (begrifflich oder propositional).

Als ein Kriterium, welches Sprechen hilfreich wäre, gälte dann: Sagen, was sich zeigt, um genauer, besser oder anders sehen zu lassen, was sich zeigt, und darüber hinaus, um anders sehen zu können (auch alles andere anders) als bisher. Das kann nur in eine Sprachenvielfalt führen, die anderen als babylonische Verwirrung erscheinen mag. Wer zu sagen sucht, was sich 'einem' (ihm) zeigt und das andren sagt und zeigt, der ist darauf angewiesen, dass andere ihm sagen, was sich ihnen gezeigt hat. Alles andere wäre auch abstrakt, denn selbstredend ist jeder Interpret schon in Interpretationen verstrickt ('Interinterpretativität') und in diskursive Kontexte eingebunden. Der eine bedarf der Interpretation der anderen, wenn es nicht zu einer interpretativen Monokultur kommen soll – oder umgekehrt: wenn er des Anspruchs gewahr wird, den andere mit ihrem 'Anderssehen' bedeuten. Eine Ethik der Interpretation wird die Differenz der Stimmen gerade nicht zu tilgen, sondern anzuerkennen suchen.

Die moderne Grunderfahrung der liquiden Perspektivität, dass andere dasselbe anders sehen und beschreiben – ist nicht nur eine Not, es ist eine Tugend der Anerkennung von Differenz (die man darum längst nicht schrankenlos feiern muss). Denn «Differenz» per se ist indifferent, gleichgültig. Erst wenn sie anspruchsvoll wird (Ansprüche bedeutet), wird sie prägnant und bedeutsam.

Damit ist ein Kriterium für hilfreiche Bildinterpretation gegeben: mit eigener Stimme zu sagen, was sich einem zeigt, darin dem Anspruch des Sichzeigenden (verantwortlich) antworten, um die eigene Perspektive anderen zugänglich zu machen, auf dass sie anders sehen lässt – wenn denn in dieser Exposition des eigenen Sehens das Anderssehen nicht bestritten, sondern eröffnet und anerkannt wird. Hermeneutische Differenzkultur könnte man das nennen – die nicht von Konsens aus auf Konsens hin operiert, sondern von Differenz aus (wie von Zeigen und Sagen, alter und ego) auf anspruchsvolle und prägnante Gestaltung dieser Differenz hin.

# **Postscriptum**

a) Bildtheorie und Machttheorie – ein Desiderat
Von der «Macht» des Bildes zu sprechen, provoziert die Rückfrage, was
«Macht» in Verbindung mit diesem Genitiv besagen kann, und in
welcher Vielfalt von Mächten und Gewalten, von Dispositiven und von
jeweils verschiedener Bildlichkeit die Rede sein kann. Hier eröffnet
sich ein klärungsbedürftiges Spektrum von Machtbildlichkeit bis
Bildmächtigkeit. Was kann «Macht» dann jeweils heissen? Hier
meldet sich ein Desiderat, Bildtheorie im Horizont von Machttheorie
zu reflektieren und umgekehrt.

### [16]

Thomas von Aquin, In 12 libros metaphysicorum Aristotelis V, 14, Nr. 955–960, Rom 1964, S. 256f.; vgl. Kurt Röttgers,...

### [17]

Was ist der Widerstand oder die Trägheit, der gegenüber die Macht der Sprache manifest wird? Die Sprachverwender,... Wird Macht verstanden als *potestas* eines Herrschers oder als *potentia* (Vermögen) eines Handlungssubjekts, wird sie in der Regel handlungslogisch als Eigenschaft von Subjekten oder Personen gefasst. Bilder als 'Träger' von Macht anzusprechen – im Bildakt etwa – wirft dann ein Sprachproblem auf: Kann das Bild als 'Subjekt' oder 'Agent' angesprochen werden? Wenn man die Vermögenstheorie auf die Bilder übertrüge, würde man sie 'animieren', als ob sie handeln könnten und würden. Nur dann ist ein Bild Agent in *metaphorischem* Sinne (was eigens zu erörtern wäre), wenn es 'animiert' wird im Gebrauch. Es handelt nicht selber, sondern mit und an ihm wird gehandelt. Insofern wäre die Macht des Bildes *potentia passiva*: "principium motus vel mutationis ab altero inquantum est aliud" [16]. Es ist daher gegebenenfalls auch von merklicher 'Widerstandskraft'.

Wenn Macht ein <etwas> wäre, ein Ding oder Gut, das man haben könnte wie Geld oder Soldaten, sammeln, vermehren, aufbewahren und gar verzinsen, wäre ein Bild solch ein Gut, das gut zu haben wäre, sofern man damit Macht hätte. Aber so ist nur das Bildding, nicht das Bild: Man hat es nicht wie Geld und kann es nicht benutzen oder verteilen wie Güter, nicht ansammeln und verzinsen für dürftige Zeiten.

Wenn die Macht des Bildes nicht Handlungsvermögen, nicht Gut oder Ding ist, dann vielleicht Macht als Ursache, Ursprung und Prinzip? Aber das kausale (physikalische) Machtmodell passt ebenso wenig (auch wenn man Semiose als Prozess in einem Feld von Kräften modellieren kann). Selbst wenn Nietzsche das kausalistische Denken als ebenso unüberwindlich ansah wie Gott – es passt nicht für die Macht des Bildes.

Ist oder hat das Bild dann Macht als Mittel zu einem Zweck? So könnte man die Macht der Bilder verstehen, wenn man sie instrumentell verkürzte. Macht bedürfte dann der Mittel, und das Bild sei eines davon. Nur ist das macht- wie sprachtheoretisch unzureichend. Das Bild wäre dann ein Medium derjenigen, die Macht haben und mit ihr ausüben oder durchsetzen. Nicht die Macht der Bilder «selber» (was immer das sei), sondern eine vorgängige Macht würde sich ihrer bedienen. So unterbestimmt dies wäre, es verschiebt sich, wenn nicht Mittel, sondern Medium gesagt wird. Denn dann kommt die medientheoretische These ins Spiel, dass die Medien mitsprechen oder (wie manche Wissenschaftsgeschichtler zeigen) sogar das eigentlich Bestimmende seien. Das Medium prägt und formt den Prozess der Kommunikation (der Macht). Es bliebe aber bei der Sicht: Das Bild sei Medium der vorgängigen Macht.

### [18]

Niklas Luhmann, Macht, Stuttgart 1975, S. 7.

### [19]

Vgl. Hermann Lübbe, Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung, in: Gerhart von Graevenitz, Odo Marquard (Hg.),...

### Г**2**01

Luhmann, Macht (Anm. 18), S. 7

### [21]

Luhmann, Macht (Anm. 18), S. 16.

### [22]

Die medientheoretischen Folgen dieser Hypothese sollen in Kooperation mit den Nationalen Forschungsschwerpunkt... Vielleicht führt die Umkehrung weiter: Macht sei ein Kommunikationsmedium, was Luhmann anhand von Sprache, Wahrheit, Geld oder Liebe erörterte, aber leider nicht an Bildern. Als Kommunikationsmedium gilt ihm ein «Code generalisierter Symbole, der die Übertragung von Selektionsleistungen steuert» [18]. Macht ist dann nicht mehr die Eigenschaft einer Person oder Institution. Macht ist *Kommunikation*, insofern sie Selektionen steuert. Macht führt zur «Vorherbestimmung» des Selektionsspielraums. Die Funktion von Macht liegt so in der Reduktion von Kontingenz, was *mutatis mutandis* auch für Bilder wie für Gott, Glaube und Religion gelten könnte. [19] Durch das Medium Macht werde die Komplexität im Gesellschafts- wie Religionssystem reduziert.

Nur, gilt das für die Bilder? Etwas zu zeigen, reduziert für den Anderen die Kontingenz der Freiheit des Ego. Das ist trivial. Ästhetisch anspruchsvolle Bilder hingegen können gerade gegenläufig konzipiert sein und wirken: als Kontingenzverschärfung, als Freisetzung statt Reduktion und als Medien von Kontingenzkultur anstatt von Kontingenzreduktion. Weiterführend an Luhmanns Machttheorie ist, dass Macht als Kommunikationsmedium bestimmt und damit als Näherbestimmung (<Zusatzeinrichtung> [20]) konzipiert wird. Macht <gibt es> nur in und als Kommunikation. Sie ist medial verfasst und nicht (mehr) als metaphysische Setzung, substantielle Eigenschaft oder Potenz einer Person bestimmt. Fraglich ist indes, ob Macht als Kommunikationsmedium gelten soll oder nicht vielmehr umgekehrt: Kommunikation als Machtmedium? Ist Macht das Medium – oder die Kommunikation, in der Macht medial verfasst (dargestellt, durchgesetzt, bestritten etc.) wird?

Luhmann notierte auch, dass «die symbolische Generalisierung eines Code [sic]» die «Voraussetzung» sei für die «Ausdifferenzierung von Macht als eines spezialisierten Mediums» [21]. Eben diese Symbolpraxis ist nicht anders als in «symbolischen Formen» möglich – damit nicht nur in Sprache, sondern auch in Kunst wie Bild und anderen Medien visueller Kultur; aber Macht wird konstituiert, indem sie in Symbolprozessen manifest und dargestellt wird. Diese Symbolprozesse sind wesentlich deiktisch: Wie sich Macht zeigt und wie sie gezeigt wird, ist daher tragend für die Machtgenese und -geltung.

Es scheint daher möglich, *beides* zu vertreten: nicht nur dass Macht das Medium ist, sondern zugleich Kommunikation (i.S. von Symbolprozessen) als Medium fungiert, in der Macht medial verfasst auftritt und spezifizierend auf diese Prozesse rückwirkt. [22]

### [23]

Luhmann, Macht (Anm. 18), S. 32; vgl. Röttgers, Spuren der Macht (Anm. 16), S. 311ff.

### [24]

Vgl. Röttgers, Spuren der Macht (Anm. 16), S. 50ff. Macht ist nur Macht in und als Kommunikation. Aber Kommunikation, sprachliche zumal, ist immer machtbestimmt (in der noch zu klärenden Doppeldeutigkeit fremder Macht über die Bilder oder der eigenen Macht der Bilder).

«Macht [ist] eine Modalisierung kommunikativer Prozesse» [23], heisst es bei Luhmann. Das führt weiter, und nimmt eine gelegentlich vergessene theologische Tradition der Machttheorie auf: Macht *modal* zu konzipieren. Die «Macht des Bildes» sollte man daher begreifen als *modale Macht* im Unterschied zur Ursprungs- oder Handlungsmacht (Prinzip, Ursache) bzw. als Modalrelation im Unterschied zum (Handlungs-, Gemüts- oder Seelen-)Vermögen. Wo Möglichkeit ist, ist Macht. Wo Möglichkeiten für uns bestehen, da ist menschliche Macht (wo nicht, da nicht: Ohnmacht). Möglichkeiten zu steigern, ist daher Machtsteigerung. Das geschieht komparativ oder kompetitiv stets in Relation zur Wirklichkeit, denn es geht um kompossible, wirkliche Möglichkeiten.

Die Macht der Bilder, die ihnen eigene Macht, ist nicht jenseits der Bilder (beim Urheber etwa), auch nicht jenseits im Sinne der mächtigen Agenten, die Bilder instrumentalisieren, oder im Jenseits der übermächtigten Patienten, die von den Machtwirkungen überwältigt werden. Die Frage ist, wie bei jeder Macht, wie und woher Bildern Macht zukommt. «Von oben» hiesse, sie würde von einer «höheren Macht» ermächtigt, von Gott, Fürsten oder Semiotikern etwa. «Von unten» hiesse, sie würde von denen ermächtigt, die sie beherrscht, den Betrachtern. Dann käme den Bildern Macht zu durch Anerkennung, Konsens, Zustimmung oder ähnlich affirmative Rezeptionen. Macht der Bilder als ihnen eigene zu suchen, heisst vielmehr nach den ihnen eigenen Möglichkeiten zu fragen und nach dem, was sie ermöglichen. Das Bild als Möglichkeit und Ermöglichung ist Macht im modalen Sinne.

Dabei ist eine Differenz zu markieren: Möglichkeit ist nicht gleich Wirklichkeit, daher empirisch kaum zugänglich (allenfalls in Spuren oder Symptomen). Möglichkeit kann zwar verstanden werden als Vermögen (des Gemüts, der Seele) eines Handlungssubjekts, das fähig ist zu x (homo capax), um den Preis einer Metaphysik der Subjektivität. Macht als Möglichkeit ist daher zu unterscheiden hinsichtlich Substanz (ontologisch, als Kraft auch physikalisch), Subjekt (subjektivitätstheoretisch) und Relation (modal). [24] Die Mehrdeutigkeit findet sich bereits in der dynamis als Modalität und Vermögen (eines Subjekts), also einer Relation oder einer Eigenschaft von Substanzen (oder Personen).

### [25]

Giorgio Agamben, Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung, Frankfurt...

### [26]

Giorgio Agamben, Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo (= Homo sacer... Wenn Macht modal bestimmt wird und daher nicht mit <etwas Wirklichem> identisch ist – ist sie <eigentlich> unsichtbar (latent oder verborgen? – jedenfalls nicht empirisch oder unter dem Mikroskop sichtbar). Insofern hat <Macht> einen transzendentalen Status: diesseits der Wirklichkeiten, in denen wir leben und sprechen. Ist dann die Macht der Bilder <nur> ihre Möglichkeitsdimension – im Unterschied zur Wirklichkeit? Liefe man damit Gefahr, die Wirklichkeit zu verdoppeln als vorgängige Möglichkeit – und die Verwirklichungen ihrer Macht zu übersehen? Macht ist nicht in erfüllter Anschauung gegeben, sondern zeigt sich in Metonymien und Metaphern (auch Narrationen, Szenen, Gesten, Exempla).

So gründet in dieser Entzogenheit des Möglichen der Manifestationsoder Darstellungsbedarf von Macht. In dieser Eigenart *modaler* Macht liegt eine Antwort auf Agambens Frage, warum Macht der Herrlichkeit bedarf, die er im Bild des «leeren Thrones» und seiner Anbetung findet. [25] Dieses Bild der Thronbereitung ist das zentrale Motiv des spät übersetzten Hauptteils seines *Homo sacer*-Projektes. [26]

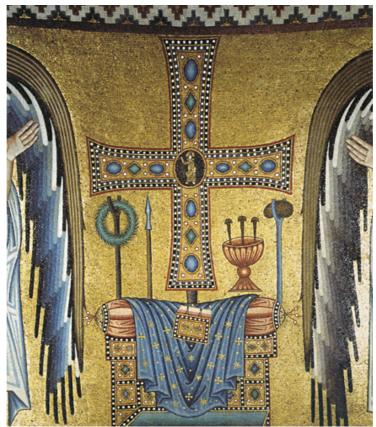


Abb: 1 >

### [27]

Daher Röttgers Titelformulierung «Spuren der Macht» (Anm. 16).

### [28]

Volker Gerhardt, Macht und Metaphysik, in: Nietzsche-Studien 10/11, 1981/82, S. 193–209, hier S. 207; vgl. Röttgers.... Die Nichtidentität von Macht und ihren Verwirklichungen (bzw. ihre konstitutive Differenz von Möglichkeit und Wirklichkeit) begründet ihren Wirklichkeits*bedarf* bzw. Darstellungs-, Deutungsbedarf: Herrschaft braucht Herrlichkeit, Macht braucht Manifestationen – und die Macht des Bildes daher den Bild*gebrauch* (im Sehen, Zeigen und Sagen, was sich zeigt)? Ohne diese Wirklichkeiten, und seien sie noch so tastend, bliebe die Möglichkeit leer. Daher ist die modale Macht der Bilder angewiesen auf das (um nicht zu sagen abhängig von dem), worüber sie Macht hat. Das führt in eine paradoxe «Gegebenheitsweise» von Macht, die man Entzugsweise nennen könnte: Macht als Möglichkeit ist der Anschauung und Sichtbarkeit entzogen, aber sie wäre gar nicht, wenn sie sich nicht zeigt. Hier scheint ein asymmetrisches (chiastisches?) Abhängigkeitsverhältnis zu bestehen.

Aber gilt zugleich: Zeigt sich die Macht, zeigt sich die Macht nicht mehr? Das Sich-Zeigen von Macht war theologisch traditionell die Offenbarung Gottes, von der Schöpfung über den brennenden Dornbusch, die Geschichte Israels, den Tempelkult bis zu Inkarnation und Auferweckung. Gott ohne revelatio wäre nur ein deus absconditus (supra nos, nihil ad nos). Nur für uns wird seine Macht relevante Macht – üblicherweise heilvoll wirkende Macht.

Wie verhält es sich im Vergleich mit der Macht der Bilder? Wenn Macht Möglichkeit ist – sind dann nur die verwirklichten Möglichkeiten «wirkliche Macht» der Bilder? Pragmatistisch würde das nahe liegen. Aber – die Wirklichkeiten der Bilder sind stets «nur» Spuren ihrer Macht. [27]

<Dahinter>, unverwirklicht und latent, bis auf künftige Verwirklichungen, Wahrnehmungen und Deutungen bleibt eine Welt von Welten, ein infiniter Möglichkeitshorizont, der unmöglich abzuschreiten ist. Die weite Welt der Deixis <in einem Bild> bleibt nicht-identisch mit ihren Verwirklichungen, mit dem Gesehenen, Gesagten und Interpretierten.

Hermeneutisch sollte man hier unterscheiden: Die blossen Möglichkeiten sind und bleiben Möglichkeiten, auch als ungenutzte. Und diese Unendlichkeit der Macht der Bilder sollte man nicht mit einem Wirklichkeitsprimat (aristotelisch) verkürzen, als wäre mächtig nur, was wirklich ist. Aber erfahrbar oder relevant werden diese Möglichkeiten nur, wenn sie als *Ermöglichungen* des Sehens und Sagens wahrgenommen werden – wenn sie sich, wie subtil auch immer, *zeigen*.

Volker Gerhardt notierte, Macht sei eine Möglichkeitsrelation, in der «das Mögliche als gegenwärtig erlebt» [28] wird.

Das Bild ist Macht in genau diesem Sinne einer Möglichkeitsrelation. Hier kann man aber noch weiter gehen: eine Möglichkeitsrelation, «in der das *Unmögliche* als möglich erlebt wird» und das so sprachlich Ermöglichte als gegenwärtig oder künftig: etwa, dass sich Tote zeigen, fiktives Personal agiert, Fabelwesen auftreten und Gott erscheint.

### [29]

W.J.T. Mitchell, Was ist ein Bild?, in: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt...

# **Deixis und Deutungsmacht**

Unter der Frage nach einer Horizonterweiterung der Hermeneutik im Zeichen von Differenz, daher auch der Text- und Sprachhermeneutik durch die Bildtheorie ist das *nicht* nicht Sprechen vor einem Bild nicht nur Gesagtes und Sagen, sondern (wie oben ausgeführt im Sinne des zeigenden Sagens) *eine* Weise von Deixis: Sprache wie Sprechen sagen nicht nur, sie zeigen auch, und zwar durchaus dem Bild entsprechend: etwas (transitiv), sich selbst, das Zeigen selber (zumindest in selbstreflexiven, ästhetisch gestalteter Weise), und dabei zeigt *sich* manches, oft anderes als intendiert (intransitiv). Diese vierdimensionale Deixis ist *nicht nur* dem Bild zu Eigen, sondern auch der Sprache, was in der gemeinsamen «Gestik und Rhetorik» von Bild und Sprache gründen dürfte. Exemplarisch dafür sind sc. Metaphern, Gleichnisse und Narrationen (aber nicht nur diese).

Unter dem *Sprachprimat* gälte: Was wesentlich ist, muss sich *sagen* lassen. Zeigen sei sekundär, beziehe sich unbeholfen (semantisch dicht) auf Unsagbares oder sei nicht distinkt genug, um Schrift zu werden. Die übliche Asymmetrie neigt sich zugunsten des Wortes. Zum Bild(verstehen) tritt das Wort hinzu, um zu interpretieren, die Bedeutung zu sagen und in den Diskurs zu überführen. Das Verhältnis von Traum und Traumdeutung wie das von Bild und Bildbeschreibung <zeigt> (!): «[B]eim Verstehen des Bildes, das man als manifesten, offen zutage liegenden Inhalt oder <Stoff> begreift, beruft man sich auf das Wort, unter dem man eine latente, unter der Oberfläche der Abbildung verborgene Bedeutung versteht.» [29]

Dem gegenüber steht die Tradition der Vision als Vollendung des Verstehens (oder des «Logos», in platonischer wie neuplatonischer Tradition): vom Sagen zum Sehen, was sich zeigt. Unter dem Bildprimat gilt: Erst sieht man, was sich zeigt, dann sagt man vielleicht etwas, aber initial und final gehe es um Wahrnehmung, und zwar möglichst um optische, und sei es mittels des «inneren Auges». Dem folgt der Evidenzprimat der Phänomenologie (mit ihren postivistischen Anfangsgründen). Hier würde ich eine chiastische Verschränkung vorschlagen (ohne die Prätention einer dialektischen Aufhebung):

Was man sagt, ist mehr und anderes, als was sich zeigt. Was sich zeigt, ist mehr und anderes, als was man sagt.

### [30]

Zum Übergang «vom Ereignis des Sichzeigens zum Zeigen-als» vgl. Mersch, Was sich zeigt (Anm. 15), S. 42. «Der... Beide überschreiten den Horizont ihres jeweils Anderen. Ihr Widerstreit kann als gegenseitige *Erweiterung* konzipiert werden. Dabei geht das Sagen auf das Unsichtbare, das Zeigen auf das Unsagbare. Beide werden zu *Antagonisten*, wenn man den Preis der *Visibilisierungsdynamik* bemerkt: Das Zeigen richtet sich nicht nur auf das Unsagbare, sondern auch auf das Unsichtbare. Es visibilisiert das bisher nicht Sichtbare. Das, was die Domäne von Reflexion und Wort war, wird zur Sache des Zeigens. Und dabei werden die metaphysischen Themen durch die physikalisch «meta-physischen» umbesetzt.

Beide, Sagen wie Zeigen, haben ihre *Latenzen*: Visibilisierung ist stets auch Invisibilisierung. Sagen ist stets auch Verschweigen. Aber beide haben auch ihren *Überschuss*: Was sich zeigt, ist stets mehr und anderes, als was man zeigt (oder zeigen wollte). Was man sagt, ist immer auch mehr und anderes, als man gesagt hat oder sagen wollte. Sagen und Zeigen haben jeweils einen *nichtintentionalen* [30] Überschuss, von dem die (teils autonomen) Wirkungspotentiale zehren.

Was bildtheoretisch oft agonal konzipiert wird, die Macht des Bildes gegenüber der Macht der Sprache oder des Wortes – wie zwischen Aaron, dem Bildverehrer, und Mose, dem Wortverehrer und Bilderfeind – konvergiert (potentiell) in der *Macht der Deixis* – konkret in der Geste des Zeigens wie des Deutens (auf und von etwas). Das Deuten (auf und von) ist eine Geste, in der Wort und Bild sich berühren – wenn auf etwas gezeigt wird und ein Wort hinzutritt, entsteht Bedeutung: Semantik aus der Mantik.

<Deutung, Deixis, Zeigen> das sind, soweit ich sehe, brauchbare Namen für die ursprünglich gemeinsame und gelegentlich geteilte Geste von Sprache wie Bild. Bild wie Sprache sind dann mächtig in der Gestalt von Deutungsmacht (nicht von Ursprungs- oder Handlungsmacht). Mit Deutungsmacht scheint mir eine besondere Modalität von Macht angezeigt – die Macht des Möglichen, des wirklich Möglichen und möglicherweise Wirklichen bis zum Erhellenden, Plausiblen, Hilfreichen oder Heilsamen.

Die *lektische Deixis* der Sprache ist ihr *Zeigen im Sagen*. Wie in Formen der Unbegrifflichkeit, wie Metonymie und Metapher: *Sie zeigen etwas* (transitiv, aktiv) und in ihnen zeigt sich etwas über das Gesagte hinaus (intransitiv, reflexiv). Damit wird ein Missverständnis der ikonischen Differenz vermeidbar: Als wäre die Deixis <alektisch> oder <aphatisch> und als wäre die Lexis deiktisch impotent. Die deiktische Potenz der Sprache ist dann benennbar und befragbar. Die Bildlichkeit von Text und Schrift ist bekannt bis in die typographische Gestaltung des <Würfelwurfs>.

Ein Bild zeigt etwas, zeigt sich, zeigt das Zeigen und dabei noch manches andere. Insofern *ist* Bild Deixis. Das gilt aber nicht nur fürs Bild, sondern auch für subtile Bildlichkeit in der Sprache: Sie zeigt sich und etwas als etwas (anderes). Eine Metapher zum Beispiel zeigt auf etwas und zeigt etwas als etwas («Der Papst ist ein Fuchs» oder «Wir sind Papst»), zeigt darin sich (exponiert sich, macht sich angreifbar) und zeigt darin nolens volens eine Art zu sehen, zu denken und zu sprechen (etwa die protestantische Differenz oder einen etwas ergrauten germanischen Nationalstolz). Damit sinnt die deiktische Lexis eine Art zu sehen an (oder wahrzunehmen): Sie spielt eine Perspektive zu und mit ihr den Horizont des Sosehens.

In heikler Verkürzung vermute ich, dass Geltungen in solchen Deutungspraktiken entstehen. Hier muss man nicht gleich den «Willen zur Macht» am Werk sehen oder eine «pouvoir symbolique». Es geht auch vorsichtiger: Als was etwas gesehen wird, hängt daran, wie es gesehen und als was es gedeutet wird. «Namen» sind dafür basal. Aber das «als was» der Deutung reicht bis in Theoriepräferenzen, die anders sehen, denken und sprechen lassen. Insofern ist die liminale Form der Macht der Sprache ihre Deutungsmacht – und darin konkurriert oder konvergiert sie mit der Deutungsmacht des Bildes.

Die besondere Macht von Bild wie Sprache, ‹Deutungsmacht› zu sein, heisst etwas als etwas deuten, oder so auf es deuten, dass es anders gesehen wird als zuvor, dass es *gemeinsam* so gesehen wird und damit ein anderes wird als es zuvor war. Dabei kehrt der oben genannte Doppelsinn einer Macht ‹von oben› und ‹von unten› wieder:

Deutungsmacht als die Macht der Deutung im *genitivus obiectivus* hiesse, die vorgängige Macht ‹regiert› die Deutung. Dann dominiert die Macht (einer Struktur, einer Institution, eines Souveräns o.ä.). Das kann man ‹Macht von oben› nennen. Eine Institution hat eine rechtlich kodierte Macht, über den ‹Sinn› bestimmter Texte oder Bilder zu entscheiden. Dann erscheint diese Deutung ‹von oben› als souverän, bewehrt mit der Macht einer Institution, sofern sie über den ‹Konflikt der Interpretationen› (Ricoeur) zu entscheiden vermag. Ist das Produkt der Ausübung dieser Macht noch ‹Deutung› zu nennen? Die Frage bleibt, ob machtbesetzte Deutungen rezipiert werden, ob sie sich über die Macht zur Deutung hinaus als Deutungen mächtig erweisen bzw. als plausibel, zustimmungsfähig, hilfreich und praktikabel etc. Auch die vorgängige ‹Macht von oben› ist auf Ratifikation angewiesen, sonst bliebe sie prätendiert.

### [31]

Paul Valéry, Werke, Bd. 2, Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M. 1990, S. 253. Er fährt fort: «Der Schöpfer...

Deutungsmacht als die Macht der Deutung im genitivus subiectivus benennt gegenläufig die nicht per se mächtige Deutung, die gleichwohl mächtig werden kann. Habermas' Ideal vom «seltsam zwanglosen Zwang des besseren Arguments> ist die kommunikationstheoretische Variante einer Urimpression, die in der Theologie auch belegbar ist, etwa im Ideal einer (nicht repressiven) «Unwiderstehlichkeit» des Wortes Gottes. Das kann gehärtet werden als allmächtiges Wort Gottes, dem keine Kreatur widerstehen könne. Es hat seinen Sitz im Leben, allerdings ursprünglich in der <unwiderstehlich> deiktischen Gleichnisrede Jesu, deren Pointe zu <hinreissend> ist, als dass ihr widerstanden werden könnte. Dann ist nicht eine vorgängige Macht die Ermächtigungsinstanz der Deutung, sondern die Deutung wird mächtig erst aufgrund ihrer Wirkung, Performanz bzw. Rezeption. Von dieser Art sind auch die Formen der manchen Bildern eigenen Macht. Hier regiert die Deutung und deren Rezeption den Sinn von Macht. Dergleichen könnte man «Macht von unten> nennen.

Es bleibt jeweils differenzierungsbedürftig, was für ein Sinn von Macht einer (vermeintlich?) machtlosen Deutung «zuwächst». Das Woher von Macht bleibt bestimmungsbedürftig: aus der Struktur der Kommunikation, aus der Semantik der Deutung, aus der Pragmatik der Rezeption oder aus der Performanz ihrer Medialität? Woher bezieht eine Deutung ihre Macht, wenn sie mächtig wird?

Es liegt (zumal demokratisch) nahe zu vermuten: aus der Zuschreibung oder Anerkennung der Leser oder Betrachter, der Anderen und Späteren. Macht als vorgängige (immer schon vorübergegangene) Möglichkeit würde wirklich erst durch ihre Wirkungen, die in der Rezeption entstehen. Macht der Deutung käme stets aus ihrer Zukunft, der diachron nachgängigen Zuschreibung oder Anerkennung. Wenn Macht modal verstanden wird, ist die Macht der Deutung das, was sie ermöglicht: etwa was sie sehen lässt. Wie meinte Paul Valéry in Mon Faust: «Nichts liefert einen stärkeren Beweis für die Schöpferkraft eines Dichters als die Treulosigkeit und Unbotmässigkeit seines Geschöpfes. Je lebendiger er es schuf, desto grösser war die ihm verliehene Freiheit. Und noch seine Empörung preist seinen Urheber: Gott weiss es ...» [31]

Anfangen mit <dem Bild>

Philipp Stoellger: geb. 1967, Studium der evangelischen Theologie und Philosophie in Göttingen, Tübingen und Frankfurt a. M., später Mitarbeiter und Assistent an der Theologischen Fakultät der Universität Zürich bei Prof. Dr. Ingolf U. Dalferth. Seit 2007 Ordinarius für Systematische Theologie und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der Universität Rostock und Vorsteher des dortigen Instituts für Bildtheorie (Institute for Iconicity). Forschungsschwerpunkt bildet die Rolle von Bild und Religion aus hermeneutischer, phänomenologischer und poststrukturalistischer Sicht. Publikationen (Auswahl): Metapher und Lebenswelt. Hans Blumenbergs Metaphorologie als Lebenswelthermeneutik und ihr religionsphänomenologischer Horizont, Tübingen 2000; Passivität aus Passion. Zur Problemgeschichte einer categoria non grata, Tübingen 2010.

### **Fussnoten**

Seite 22 / [1]

Hier kann man sc. unendlich kombinieren: inwiefern Sprachkompetenz Bildkompetenz voraussetzt oder umgekehrt. Plausibel scheint mir – bis auf weiteres –, dass beide einander voraussetzen, bedingen und erfordern. Daher sei als Abkürzung für diese Problemlage vorgeschlagen, von einer Koemergenz von Sprache und Bild(praxis) auszugehen.

Seite 23 / [2]

Edmund Husserl, Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898–1925). Hua XXIII, hrsg. von Eduard Marbach, Dordrecht 1980, S. 22.

Seite 26 / [3]

Unterscheidbar davon ist das Bildbewusstsein, zunächst implizit, später explizit – aber als Bewusstsein von der Wahrnehmung und deren Diskriminierung ist es abgeleitet und bezieht sich intentional auf den Wahrnehmungsvorgang. Den selber könnte man subliminal nennen wie Leibniz' «petits perceptions» (wir hören das Meeresrauschen, ohne es bewusst als solches zu hören; wir nehmen ein Objekt als Bild wahr, ohne davon zu wissen, dass wir so wahrnehmen).

Seite 26 / [4]

Husserl, Bildbewusstsein (Anm. 2), S. 23.

Seite 27 / [5]

Ebd., S. 28.

Seite 28 / [6]

Ebd., S. 23.

Seite 31 / [7]

Hans Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1991, S. 12.

Seite 32 / [8]

Régis Debray, Les communions humaines. Pour en finir avec «la religion», Paris 2005; ders., Dieu, un intinéraire, Paris 2001; ders., Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident, Paris 1992.

Debray, Les communions humaines (Anm. 8), S. 118, mit Hans Belting: Das echte Bild. Bilderfragen als Glaubensfragen, München 2006, S. 35.

Seite 32 / [10]

Belting, Bild und Kult (Anm. 7), S. 17, u.ö.

Seite 32 / [11]

Vgl. Régis Debray, Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland, Rodenbach 1999, S. 72ff.; bis dahin, dass man (fast) alle theologischen loci als Bildtheorie lesen kann – allerdings dann in Konkurrenz zum Wort (das Fleisch wird etc.).

Seite 34 / [12]

Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.), Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren, München 2010.

Seite 34 / [13]

Ulrich Ratsch, I.O. Stamatescu, Philipp Stoellger (Hg.), Kompetenzen der Bilder. Funktionen und Grenzen des Bildes in den Wissenschaften, Tübingen 2009.

Seite 34 / [14]

Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, Werkausgabe Bd. 1, neu durchgesehen von Joachim Schulte, Frankfurt a. M. 1997 (11. Aufl.), S. 34.

Seite 34 / [15]

Dieter Mersch, Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München 2002.

Seite 37 / [16]

Thomas von Aquin, In 12 libros metaphysicorum Aristotelis V, 14, Nr. 955–960, Rom 1964, S. 256f.; vgl. Kurt Röttgers, Spuren der Macht. Begriffsgeschichte und Systematik, Freiburg/München 1990, S. 71f.

Seite 37 / [17]

Was ist der Widerstand oder die Trägheit, der gegenüber die Macht der Sprache manifest wird? Die Sprachverwender, wäre naheliegend, oder das Unsagbare (Trauma), oder die «Welt», was der Fall ist etc. Aber auch die Sprache selbst, die widerständig ist, so dass ihr manche Möglichkeiten erst abgerungen werden, wenn ihr metaphorisch oder poetisch Gewalt angetan wird?

Niklas Luhmann, Macht, Stuttgart 1975, S. 7.

Seite 38 / [19]

Vgl. Hermann Lübbe, Kontingenzerfahrung und Kontingenzbewältigung, in: Gerhart von Graevenitz, Odo Marquard (Hg.), Kontingenz, München 1988, S. 35–47. Vgl. kritisch dazu Ingolf U. Dalferth, Philipp Stoellger (Hg.), Vernunft, Kontingenz und Gott. Konstellationen eines offenen Problems, Tübingen 2000.

Seite 38 / [20]

Luhmann, Macht (Anm. 18), S. 7.

Seite 38 / [21]

Luhmann, Macht (Anm. 18), S. 16.

Seite 38 / [22]

Die medientheoretischen Folgen dieser Hypothese sollen in Kooperation mit den Nationalen Forschungsschwerpunkt «Medialität» weiter geklärt werden (v.a. mit Chr. Kiening; vgl. www.mediality.ch/personen.php).

Seite 39 / [23]

Luhmann, Macht (Anm. 18), S. 32; vgl. Röttgers, Spuren der Macht (Anm. 16), S. 311ff.

Seite 39 / [24]

Vgl. Röttgers, Spuren der Macht (Anm. 16), S. 50ff.

Seite 40 / [25]

Giorgio Agamben, Herrschaft und Herrlichkeit. Zur theologischen Genealogie von Ökonomie und Regierung, Frankfurt a.M. 2010, S. 2.

Seite 40 / [26]

Giorgio Agamben, Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo (= Homo sacer II. 2), Vicenza 2007.

Seite 41 / [27]

Daher Röttgers Titelformulierung «Spuren der Macht» (Anm. 16).

Volker Gerhardt, Macht und Metaphysik, in: Nietzsche-Studien 10/11, 1981/82, S. 193–209, hier S. 207; vgl. Röttgers, Spuren der Macht (Anm. 16), S. 320.

### Seite 42 / [29]

W.J.T. Mitchell, Was ist ein Bild?, in: Volker Bohn (Hg.), Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik, Frankfurt a. M. 1990, S. 17–68, hier S. 57.

### Seite 43 / [30]

Zum Übergang «vom Ereignis des Sichzeigens zum Zeigen-als» vgl. Mersch, Was sich zeigt (Anm. 15), S. 42. «Der Differenz zwischen Sichzeigen und etwas zeigen ist so die Unterscheidung zwischen Intentionalität und Nicht-Intentionalität, Sinn und Ereignis immanent. Dieses geht jenem vorweg: Das intentionale Zeigen geschieht allererst auf der Basis solchen Sichzeigens.» Ebd., S. 65.

### Seite 45 / [31]

Paul Valéry, Werke, Bd. 2, Frankfurter Ausgabe, Frankfurt a. M. 1990, S. 253. Er fährt fort: «Der Schöpfer des Faust und des Anderen hat diese beiden mit solcher Mächtigkeit begabt, dass sie nach ihm zu Werkzeugen des Weltgeistes wurden: sie wuchsen über das hinaus, was sie in seinem Werke waren.»

# Abbildungen

Seite 40 / Abb. 1

St. Paul vor den Mauern, Rom: Apsismosaik mit der Hetoimasia (Bereitung des leeren Thrones Christi, nach Apk 22,1-4), in: Angiola Maria Romanini, Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII, Turin 1991, S. 257.

# Die imaginative Kraft der Musik

MATTEO NANNI

# Gedanken zur Aporie von Bild und Klang

On the basis of Friedrich Nietzsche's opposition between two fundamental principles of art — the imagistic and the non-imagistic — this essay investigates the question to what extent the discourse on the theory of the image is capable of reflecting on music. While the theoretical spectrum of the iconic turn offers a fruitful reorientation for the aesthetic theory of music, music contributes in a decisive way to the theoretical foundation of iconic thought. For this reason, music as a whole can be understood as a mode of iconic critique. Utilizing Theodor W. Adorno's aporetic concept of the «imageless image», the final section of this essay proposes a conception of the imaginative quality of music as testimony.

# Musik unbildlich

«Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwickelung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist [...].» [1] Mit diesen bekannten Worten beginnt Friedrich Nietzsches Haupttext der *Geburt der Tragödie*. Bekannt ist auch die Begriffsopposition *Apollinisch* und *Dionysisch* als Opposition zweier eng miteinander verknüpfter, dennoch stets im Konflikt stehender Triebkräfte der Kunst: Traumwelt, Traumerfahrung und Traumbilder versus Rauschzustand, Regung und Fest [2], das sonnenhafte Auge des schönen Scheins, das *principium individuationis* gegen die Selbstvergessenheit und die real versöhnte Natur und schliesslich: die reine poetische Idee gegenüber dem irdischen Zauber des Tanzes. [3]

Dabei ist die mediale Zuordnung, die Nietzsche in Bezug auf die konkreten Künste in diesem frühen Text vornimmt, für die Problematisierung und für die Diskussion musikalischer Sachverhalte innerhalb eines bildkritischen Diskurses besonders relevant: «An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht [...].» [4]

Falsch wäre, den Gegensatz zwischen dem apollinischen und dem dionysischen Prinzip als Opposition von Rationalität und Irrationalität, als auswegslose Antithese von Vernunft und Sinnlichkeit zu deuten:

### [1]

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden,...

### [2]

«Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen:...

### [3]

«Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und...

[4] Ebd., S. 25.

### [5]

Erwin Hufnagel, Dionysos: Metaphysik, Mythos und Moderne, in: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft...

### ۲61

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Anm. 1), S. 44.

### [7]

Eine Ausnahme bilden in der Tat jene Fälle synästhetischer Wahrnehmung, die jedoch nicht als Norm angenommen... In beiden Fällen befinden wir uns diesseits rational-logischer Paradigmen und zwar im Bereich des Triebes und der Sinnlichkeit, im Bereich der Ästhetik, oder, wie Erwin Hufnagel formuliert hat, einer «musikästhetische[n] philosophische[n] Grundlehre» [5]. Nietzsches Text ist innerhalb eines kunstbezogenen Diskurses zu verstehen, der zwei Modalitäten ästhetischer Seinsweise ans Licht bringen möchte: das Bildliche und das Unbildliche. Beide Begriffe stehen für Nietzsche weder im Sinne eines logischen Widerspruchs einander gegenüber, noch im Sinne einer dialektisch zu überwindenden Entzweiung: Ihre radikale Differenz ist vor dem Hintergrund einer urmythischen Einheit zu denken, in der Bildlichkeit und Bilderlosigkeit sich berühren.

Nietzsches eigener Begriff des «Ur-Einen» [6], als Urgrund des Lebens, steht für einen ursprünglichen lebendigen Zustand der Kunst in dem Apollinisch und Dionysisch noch in eins zusammenfallen, eine vor jeder Determination und Unterscheidung liegende Sachlage. Der Zustand vor der Trennung des Bildlichen vom Unbildlichen einerseits und die, mit Nietzsche gesprochen, Ur-Teilung des Ur-Einen andererseits müssen als Ausgangspunkte für eine Reflexion über Musik in einem bildtheoretischen Rahmen angenommen werden. Denn Musik und bildende Kunst, in ihrer medialen Spezifizität von Klang und Bild, scheinen auf den ersten Blick durch eine tiefe Kluft voneinander geschieden zu sein. Als so genannte Zeitkunst hat Musik - die Ephemere - angeblich kaum etwas mit visuellen Kategorien gemeinsam, denn sie entsteht und vergeht in der Bewegung der Zeit: Ihre Unsichtbarkeit, ihre Bilderlosigkeit gründet auf der flüchtigen Immaterialität ihrer Klänge. Innerhalb eines bildtheoretischen Diskurses steht die Erforschung musikalischer Sachverhalte also vor dem Problem einer Bild-Entzogenheit, denn Musik scheint verurteilt zu sein, von jedem visuell-ikonischen Moment getrennt zu leben. Letztlich hört man Musik wirklich nicht mit den Augen, so wie man ein Bild nicht mit den Ohren sehen kann. [7]

Dass eine hierzu analoge Problemlage auch bei anderen Formen der Künste vorliegt, wie etwa bei einem poetischen oder philosophischen Text, dass jedoch dort mal mit mehr mal mit weniger Widerstand von poetischen Bildern und von Metaphern, von Denkbildern oder Anschauungen die Rede sein kann, ermutigt uns, auch im Bereich der Musik danach zu fragen, was ihre ikonische, oder besser imaginative Qualität sein könnte. Vielerlei wäre dabei im Voraus zu klären: allem zuvor, ob die Termini Bild und Ikonizität aber auch Begriffe wie Zeigen, Präsenz, Figur, Grund, Anschauung, Phantasie und Imagination allein vor dem Horizont der Visualität gedacht werden müssen, oder ob auch ein anderes mediales Verständnis dieser Begriffe möglich ist.

# [8]

Ebd., S. 104.

### [9]

Vgl. Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., Holzwege, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann,...

### [10]

«Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht...

### [11]

Vgl. Friedrich Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: ders., Sämtliche Werke, Bd....

Bereits Nietzsches These einer der Kunst immanenten Zwietracht, die sich in den Chiffren des Apollinischen und Dionysischen materialisiert und die eine gedoppelte ästhetische Modalität – die des Bildlichen und die des Unbildlichen – verkörpert, suggeriert, dass man die Grenze nicht einfach bei der bloss sensoriellen Differenz von Hören und Sehen ziehen kann und auch nicht bei der blossen medialen Unterscheidung der jeweiligen Kunstformen. Das Verhältnis ist vielschichtiger und komplexer. Nietzsche stellt im Zentrum seiner Geburt der Tragödie die Frage nach der «aesthetischen Wirkung», die entsteht, «wenn jene an sich getrennten Kunstmächte des Apollinischen und des Dionysischen neben einander in Thätigkeit gerathen», und fasst pointiert diese besondere Fragestellung wie folgt zusammen: «Wie verhält sich die Musik zu Bild und Begriff?» [8]

Nietzsche geht es dabei weniger darum, eine bloss äusserliche Beziehung zwischen den verschiedenen Künsten festzustellen, die mit den genannten Medien operieren, und auch nicht um eine synästhetische Vermengung des Wahrgenommenen, als vielmehr um eine radikal neue Reflexion über die immanenten Relationen dieser drei Bereiche: hörbarer Klang, visuelles Bild und rationalisierbarer Begriff. In der Musik selbst, so argumentiert Nietzsche, überkreuzen sich diese Elemente, sie reiben sich aneinander und treten in einen, mit Martin Heidegger ausgedrückt, permanenten «Streit» [9]. Ist das Apollinische als ein bildhaftes Prinzip zu identifizieren, tritt es als solches als das visuelle Schattenbild des Realen hervor und ist es somit selbst als Erscheinung und Schein der Wirklichkeit zu verstehen, so lässt sich das Dionysische umgekehrt als dessen unsichtbarer und bilderloser Grund erkennen. Das Dionysische und das Apollinische, das Unbildliche und das Bildliche verhalten sich wie Schatten und Licht, wie Grund und Erscheinung zueinander.

Mit dem grundlegenden Prinzip des Dionysischen meint Nietzsche etwas unbefangen – so etwas wie das allgemeine Wesen der Dinge. In seinem Text verweist er sogar auf das kantsche Ding an sich und intendiert somit das, was hinter (oder besser auf dem Hintergrund) der Erscheinung seine Existenz hat. [10] Trotz der teilweise dem kantschen Idealismus verpflichteten Terminologie meint Nietzsche damit keineswegs eine begriffslogische Allgemeinheit, die sozusagen immer (zu spät) eintritt, [11] sondern eher eine grundlegende und Sinn gebende Allgemeinheit, die dunkel und im wahrsten Sinne des Wortes dem Mythos verhaftet ist. Jenseits der medialen Differenz von Klang, Bild und Wort bilden im Bereich der Musik das Bildliche und das Unbildliche ein aporetisches Verhältnis, das nicht aufgelöst werden kann, und das gerade in dieser Spannung produktiv ist. Es handelt sich um stets aufeinander bezogene antagonistische Momente, die sich gleichsam auf einer Achse perspektivisch darstellen lassen können:

### [12]

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Anm. 1), S. 106f.

[13] Ebd., S. 107. «[D]ie Begriffe sind die universalia post rem, die Musik aber giebt die universalia ante rem, und die Wirklichkeit die universalia in re.» [12]

Liegt das unsichtbare dionysische Prinzip gleichsam als Hintergrund vor der apollinischen visuellen Erscheinung, so liegt die Reflexion des Logos immer diesseits von Klang und Bild, das Wort folgt unwiederbringlich nach. Das dionysische ästhetische Prinzip ist seinem Wesen nach nicht nur Hintergrund, sondern auch Ursprung und Voraussetzung der visuellen Erscheinung: Das unbildliche ästhetische Prinzip also gilt für Nietzsche als Grund für das bildliche.



Abb: 1 >

Im Anschluss an Schopenhauers Kunstmetaphysik hebt Nietzsche in seiner frühen Schrift hervor, dass im Kern der Musik nicht die Versinnbildlichung des Individuellen und Besonderen stehe, sondern der Ausdruck des Allgemeinen. Ist dieser dionysische Ausdruck *per se* un-bildlich, so wird es im Streit mit dem apollinischen Schein zu einem unsichtbaren Bild der Wahrheit:

«Andrerseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit. Zweierlei Wirkungen pflegt also die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermögen auszuüben: die Musik reizt zum gleichnisartigen Anschauen der dionysischen Allgemeinheit, die Musik lässt sodann das gleichnisartige Bild in höchster Bedeutsamkeit hervortreten.» [13]

[14] Ebd., S. 108.

[15] Ebd., S. 51.

[16]

Vgl. Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft,... Die Musik, so hält Nietzsche abschliessend fest, muss versuchen «in ihrer höchsten Steigerung auch zu einer höchsten Verbildlichung zu kommen» [14]. Denn sie bietet das bevorzugte Terrain, auf dem sich der Streit zwischen Sein und Erscheinung, zwischen Apollinischem und Dionysischem und schliesslich zwischen Bilderlosem und Bildhaftem abspielt. Diese aporetische Relation ist alles andere als eine zu harmonisierende oder zu überwindende, denn fest steht, dass die Musik «als die Musik selbst, in ihrer völligen Unumschränktheit, das Bild und den Begriff nicht braucht, sondern ihn nur neben sich erträgt» [15]. Allein als Elemente von diesem produktiven und zugleich reibungsvollen Spannungsverhältnis sind Musik, Bild und Begriff in Verhältnis zueinander denkbar.

# Imaginative Kraft der Musik

Gottfried Boehm paraphrasierend könnte man behaupten, dass die Frage nach der Ikonizität in Bezug auf Musik sich nicht von selbst versteht. Ihr Sinn ist dunkel. [16] Eine nähere Bestimmung des Begriffs des Bildlichen ist insbesondere im Kontext eines musikalischästhetischen Denkens nötig. Es scheint wiederum unmittelbar selbstverständlich zu sein, dass der Musik eine eigentümliche imaginative Qualität innewohnt, eine sonderbare Fähigkeit die Einbildungskraft mit Vehemenz betätigen zu können. Mit dem auf Musik bezogenen Begriff der Imagination ist weniger das Sprachlich-Abbildliche der Programmmusik oder der Lautmalerei gemeint und auch nicht die Untersuchung der Darstellung von Musikinstrumenten in der Malerei (Musikikonographie). Vielmehr geht es hier um eine grundlegende Reflektion über die imaginative Kraft der Musik selbst sowie über deren Status innerhalb eines bildtheoretischen Diskurses. Denn das Bildhafte spielt in der Musik eine unerwartete Rolle.

Musikalische Werke entspringen einerseits der Imagination – oft einer bildhaften Vorstellung – des Komponisten, gleichzeitig bringen sie Vorstellungsbilder beim Rezipienten hervor. Jeder, der Musik hört, ist mit einer ungeheuren Bilderflut konfrontiert, einer Bilderflut, deren Materialität jedoch nicht visuell wahrnehmbar ist. Vermögens ihrer imaginativen Qualität vermittelt Musik psychologische Bilder, zeichnet gesellschaftliche Seismogramme nach, verkörpert Geschichtsbilder. Musik ist Zeugin von Geschichte, von einer Weltanschauung, von einer Mentalität, sie bietet oft ein Bild – niemals ein Abbild – davon.

Musikalische Kunstwerke sind stets als *Mnemosyne* einer geschichtlichen Wirklichkeit aufzufassen, sie registrieren das Geschehene auf eine Weise, die keinem anderen Modus der Erinnerung gegeben ist.

Sie dokumentieren weit mehr als ihr blosses Dasein, sie erzählen von der Welt, in der sie entstanden sind und zu deren Entstehen sie zugleich beigetragen haben. Dieses zu verstehen, ist Aufgabe einer Musikhermeneutik, die der Bildfrage gewachsen ist. Das Verhältnis der Musik zur ikonischen Welt der sichtbaren Bilder ist ein gebrochenes, ein durch und durch dialektisch verwobenes, und als solches ist es zu bedenken. Zu fragen wäre: Entsteht musikalischer Sinn in Zusammenhang mit dem oder in Absetzung vom ikonischen Sinn? Was ist das der ikonischen Differenz entsprechende in der Musik? Wohnt der Musik deiktischer Charakter inne? Doch um diesem Phänomen und diesen Fragen auf den Grund gehen zu können, bedarf es einer begrifflichen Klärung dessen, was in einem musikästhetischen Kontext mit Bild und Imagination gemeint ist.

### [17]

Ralf Simon, Der poetische Text als Bildkritik, München 2009, S.

[18]

Ebd., S. 13.

[19]

Ebd., S. 36.

### [20]

Ebd., S. 42. Auch die für die Literaturwissenschaft durchaus produktive Kategorie des «inneren Bildes» ist auf...

# Ein anderer Bildbegriff?

Die besondere Erscheinungsweise von Musik, ihre spezifische Fähigkeit, dem Imaginären zu einer nicht visuell-bildlichen Anschauung zu verhelfen, sind Indizien dafür, dass Musik einen entscheidenden Beitrag zu einer bildkritischen Diskussion leisten kann. Musikalische Phänomene suggerieren an sich eine genuine Kritik des Bildbegriffs, sie verlangen einen eigenen Begriff des Imaginativen. Die Entscheidung an dieser Stelle und in diesem Text überhaupt, mit dem Begriff der Imagination zu operieren und nicht von Ikonizität der Musik zu sprechen, geht auf eine gewisse terminologische Schwäche des Ausdrucks ikonisch zurück. Die Geschichte dieses Terminus sowie auch die philosophiehistorische Entwicklung des damit benannten Sachverhaltes bieten zwar ein breites Spektrum an Bedeutungen, die wahrlich nicht alleine dem Medium der Visualität zugeordnet werden müssen, dennoch suggeriert das Wort ikonisch (insbesondere das englische Wort «iconic») im allgemeinen Sprachgebrauch entweder eine semiotische Grundkategorie oder aber eine primär der Visualität verhaftete Begriffskategorie. Beides trifft in Bezug auf Musik nicht unmittelbar zu.

Das Bedürfnis eines «anderen Bildbegriff[es]» [17], der sich «vom Dispositiv des Sichtbaren loslöst» [18], wurde im Bereich der Poetologie von Ralf Simon überzeugend erörtert. Simons starke These eines «höchst *prekären ontologischen Status*» [19] der Bilder ist nur zu folgen, solange das Prekäre und die Offenheit dieses Bildbegriffs gewahrt bleiben. Problematisch – vielleicht nicht nur in Bezug auf Musik – wäre Simons These nur in dem Moment, da der Bildbegriff zu einem transzendentalphilosophischen «eidetischen Gegenstand» [20] gleichsam abgeriegelt wird.

Imagination, so müsste man dem entgegenhalten, ist und bleibt eine offene Kategorie, *imago* kann vielerlei sein: in der Tat auch etwas Unsichtbares. Das Problem ist jedoch damit noch nicht gelöst. Inwiefern kann in Bezug auf Musik von Bildlichkeit, Ikonizität, imaginativer Qualität die Rede sein? Bedarf Musikästhetik überhaupt eines wie auch immer definierten Bildbegriffes? Wie Nietzsche plastisch hervorgehoben hat, steht fest, dass Musik sich der Bilderwelt gegenüber negativ verhält und dennoch in einer ständigen Beziehung zu ihr steht. Im Sinne einer so verstandenen Aporie wird die Beziehung von Bild und Klang von Theodor W. Adorno in eine dialektische Beziehung überführt.

### [21]

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. VII, hrsg. von Rolf Tiedemann unter...

# [22]

Ebd., S. 130.

### [23]

Ebd., S. 132.

# **Bilderlose Bilder**

Wie oft bemerkt wurde, ist Theodor W. Adornos Ästhetik aus dem Geiste der Musik gedacht. Viele Denkfiguren seiner Schriften sind aus dem Versuch entstanden, das Vergängliche und Bewegte der Musik als Paradigma künstlerischer Ausdrucksformen philosophisch zu fassen. Seine dialektische Wendung «Kunstwerke sind Bilder ohne Abgebildetes und darum bilderlos» [21] gibt den Anstoss dazu, Musik tout court als Bildkritik zu verstehen und eröffnet die Möglichkeit, die imaginative Kraft musikalischer Werke neu zu bedenken. In seiner Schrift Ästhetische Theorie beschreibt Adorno die Dialektik von Bildlichem und Bilderlosem ausgehend vom Begriff dessen, was er den «Bildcharakter» der Werke nennt. Im Sinne eines sprachähnlichen Moments, eines Moments von nicht-begrifflicher Mitteilung, ist der Bildcharakter der Kunstwerke nicht zwingend an das Medium des Visuellen gebunden: «Als Apparition, als Erscheinung und nicht Abbild, sind die Kunstwerke Bilder.» [22], stellt er lapidar fest.

Wird nun eine scharfe Unterscheidung von *Bild* und *Abbild* vollzogen, ist mit Bildcharakter also nicht ein Moment der Nachbildung, der visuellen Verdopplung gemeint, so ergibt sich die Möglichkeit der imaginativen Qualität einer *unbildlichen* Kunst, wie die Musik sie ohne Zweifel ist: «So wenig die ästhetischen Bilder bündig in Begriffe sich übersetzen lassen, so wenig sind sie «wirklich»; keine *imago* ohne Imaginäres; ihre Wirklichkeit haben sie an ihrem geschichtlichen Gehalt, nicht sind die Bilder, auch die geschichtlichen nicht, zu hypostasieren.» [23] Mit dem Bildcharakter wäre somit eine Dimension gemeint, die weder visuell noch begrifflich, weder bloss dinghaft noch rein ideell, sondern über die jeweiligen Medien hinweg als ästhetisches *Surplus* vollzogen wird. Auch Musik nimmt an einem so zu definierenden Bildbegriff teil und zwar vermögens ihrer imaginativen Qualität. Doch was ist der Inhalt dieser «bilderlosen Bilder»?

### [24]

Zur theoretischen Begriffsbestimmung dieses Konzepts vgl. das Kapitel: Geschichtliche Realität und historische...

### [25]

Ebd., S. 132-133.

### **[26]**

Ebd., S. 427. Vgl. dazu auch Theodor W. Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, in: ders., Gesammelte...

### [27]

Theodor W. Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen (Anm. 26), S. 181. Ich wage eine erste Umschreibung: Mit Bildcharakter von Musik wäre das bereits erwähnte Moment der *Mnemosyne* gemeint, die Fähigkeit von Musik, eine imaginäre Spur des Vergangenen zu sein. Es wäre ihr Vermögen, Zeugnis von einer historischen Wirklichkeit [24] abzulegen. «Die ästhetischen Bilder sind kein Unbewegtes, keine archaischen Invarianten.», folgert Adorno und hebt hervor: «Kunstwerke werden Bilder dadurch, dass die in ihnen zur Objektivität geronnenen Prozesse selber reden.» [25]

Aus einer erkenntnistheoretischen Perspektive steuert Adornos Argumentation auf die Idee zu, dass der Bildcharakter der Kunstwerke eine besondere Art und Weise ästhetischer Erkenntnis ist. Die so aufgefassten Bilder reden, sie vermögen mehr zu erzählen als das, was da zu sehen, zu hören oder zu lesen ist, sie enthüllen das, was von der begrifflichen und philosophischen Erkenntnis stets ausgeschlossen bleibt; philosophisch ausgedrückt: das Moment des Nichtidentischen. Der in Adornos Negativer Dialektik zentrale Begriff der Nichtidentität verweist auf eine erkenntnistheoretische Haltung, die in der Ästhetik die Rettung dessen anvisiert, was die begriffliche Erkenntnis gleichsam aussortiert: das Individuelle und Besondere, kurz: das nicht logisch Erfassbare. Ästhetische Erkenntnis, als mimetische Identifikation des Nichtidentischen, kondensiert bei Adorno in der Idee vom bilderlosen Bild. So vereinigen sich im Kunstwerk Erkenntnischarakter, Bildcharakter, Bilderlosigkeit und mimetisches Verhalten zu einer gedanklichen Konstellation:

«Kunstwerke sind Bilder ohne Abgebildetes und darum auch bilderlos; Wesen als Erscheinung. Sie ermangeln der Prädikate Platonischer Urbilder so gut wie Nachbilder, zumal dessen der Ewigkeit; sind durch und durch geschichtlich. Das vorkünstlerische Verhalten, das der Kunst am nächsten kommt und zu ihr geleitet, ist das, Erfahrung in eine von Bildern zu verwandeln; wie Kierkegaard es ausdrückte: was ich erbeute, sind Bilder. Kunstwerke sind deren Objektivationen, die von Mimesis, Schemata von Erfahrung, die den Erfahrenden sich gleichmachen.» [26]

In Adornos Philosophie der Kunst löst sich das Bilderverbot dialektisch auf. Der nichtbegriffliche Erkenntnischarakter von Kunst hat den Status der Bilderlosigkeit, welcher aber durch Bilder – die Kunstwerke selbst – produziert wird. Schon in seinem Buch über Kierkegaard bringt Adorno diese Bewegung zur Sprache, wenn er behauptet: «[D]ies Reich [des Ästhetischen] [...] empfängt seine Struktur aus den Bildern, die dem Wunsch erscheinen, nicht aber von ihm erzeugt sind, da er doch aus ihnen selber hervortritt.» [27]

## [28]

Vgl. etwa Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie (Anm. 21), S. 41, 158 und 329. Nicht nur im ästhetischen Diskurs

### ۲<mark>29</mark>1

Adorno, Ästhetische Theorie (Anm. 21), S. 163.

### [30]

Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. V,1, hrsg. unter Mitwirkung von Theodor... Hierin ist jene zentrale aporetische Denkfigur enthalten, die der gesamten Ästhetik Adornos zugrunde liegt und die er am Bild des Grafen Münchhausen, der sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf herausziehen will, sichtbar macht. [28] Diese Figur beinhaltet einen der Kerngedanken von Adornos Ästhetik, derzufolge die Kunstwerke die «Möglichkeit des Unmöglichen» [29] sind.

Durch und durch geschichtlich sind die «bilderlosen Bilder» nichts anderes als das, was Kunstwerke in dem Augenblick der Betrachtung und des Zuhörens an geschichtlichem Wissen bezeugen: «Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.» [30], schreibt Walter Benjamin an einer Stelle des *Passagen-Werks*. Als Momentaufnahme eines Prozesses, als Aufblitzen des Vergessenen wohnt diesem Bildbegriff ein paradoxes Moment inne: der Zeitcharakter. Das imaginative Moment von Musik, ihre imaginative Kraft, wäre also im Sinne dieser dialektischen Bilder zu definieren als das augenblickliche Festhalten einer geschichtlichen Zeugenschaft.

Jede Kunst kann den Nerv einer Zeit, einer Situation, einer menschlichen Lebenslage treffen, sie ist als *Memoria* unserer Geschichte zu verstehen.

Die durch die Memoria der unbildlichen Musik wiedergegebenen Geschichts-Bilder sind keineswegs als eineindeutige Abbildungen einer in sich bestehenden Geschichte zu verstehen. Die Spur von Geschichte, die diesen Bilder sui generis innewohnt, kennzeichnet vielmehr den Spannungsbogen zwischen dem Bild und der Erfahrung, in welchem die Geschichtlichkeit aufbricht. Das Imaginäre der Historie verkörpert die Aporie von Bild und Klang in besonders radikaler Weise: Hier ist Geschichte gerade nicht mehr eine Rekonstruktion von Vergangenem, ist nicht Visualisierung eines Geschehnisses, sondern im unsichtbaren Medium der Musik wird ein Zeugnis abgelegt, es wird geradezu Geschichtlichkeit gezeugt und bezeugt.

Matteo Nanni: geb. 1970 in Genua (I). Studium der
Musikwissenschaft, Philosophie und Romanistik in Cremona und
Freiburg i. Br. M. Nanni ist Assistenzprofessor im Bereich der
älteren Musikgeschichte an der Universität Basel. Nach der
Promotion in Philosophie mit einer interdisziplinären Dissertation
2004-10 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der
Universität Freiburg i. Br. und der Universität Basel. 2010
wissenschaftlicher Mitarbeiter bei eikones NFS-Bildkritik. M. Nannis
Forschungsschwerpunkte sind Musik- und Musiktheorie des 13.-15.
Jh.s., Geschichte und Semiotik der musikalischen Notenschrift,
Musikgeschichte des 20. Jhs. und Musikästhetik.

### **Fussnoten**

Seite 47 / [1]

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, in: ders., Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. I, München/Berlin/New York 1988, S. 25.

Seite 47 / [2]

«Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubtiere der Felsen und der Wüste.» Ebd., S. 29.

Seite 47 / [3]

«Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung.» Ebd., S. 30

Seite 47 / [4]

Ebd., S. 25.

Seite 48 / [5]

Erwin Hufnagel, Dionysos: Metaphysik, Mythos und Moderne, in: Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft 9, 2002, S. 184.

Seite 48 / [6]

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Anm. 1), S. 44.

Seite 48 / [7]

Eine Ausnahme bilden in der Tat jene Fälle synästhetischer Wahrnehmung, die jedoch nicht als Norm angenommen werden können.

Seite 49 / [8]

Ebd., S. 104.

Seite 49 / [9]

Vgl. Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., Holzwege, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt a. M. 1994, S. 1–74.

«Auch die dionysische Kunst will uns von der ewigen Lust des Daseins überzeugen: nur sollen wir diese Lust nicht in den Erscheinungen, sondern hinter den Erscheinungen suchen.» Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Anm. 1), S. 109.

Seite 49 / [11]

Vgl. Friedrich Nietzsche, Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. I, (Anm. 1), S. 873–890.

Seite 50 / [12]

Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (Anm. 1), S. 106f.

Seite 50 / [13]

Ebd., S. 107.

Seite 51 / [14]

Ebd., S. 108.

Seite 51 / [15]

Ebd., S. 51.

Seite 51 / [16]

Vgl. Gottfried Boehm, Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.), Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Weinheim 1987, S. 1–23. Im Original lautet die Stelle: «Die Frage nach der Zeit in der Malerei versteht sich nicht von selbst. Ihr Sinn ist dunkel.» Ebd. S. 1.

Seite 52 / [17]

Ralf Simon, Der poetische Text als Bildkritik, München 2009, S. 12.

Seite 52 / [18]

Ebd., S. 13.

Seite 52 / [19]

Ebd., S. 36.

Seite 52 / [20]

Ebd., S. 42. Auch die für die Literaturwissenschaft durchaus produktive Kategorie des «inneren Bildes» ist auf die Musik nicht ohne eine spezifische Diskussion über den begriffslosen Status von Musik anwendbar. Vgl. ebd. S. 30.

Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. VII, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1971, S. 427.

Seite 53 / [22]

Ebd., S. 130.

Seite 53 / [23]

Ebd., S. 132.

Seite 54 / [24]

Zur theoretischen Begriffsbestimmung dieses Konzepts vgl. das Kapitel: Geschichtliche Realität und historische Wirklichkeit, in: Matteo Nanni, Auschwitz. Adorno und Nono. Philosophische und musikanalytische Untersuchungen, Freiburg i. Br. 2004, S. 21–48.

Seite 54 / [25]

Ebd., S. 132-133.

Seite 54 / [26]

Ebd., S. 427. Vgl. dazu auch Theodor W. Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. II (Anm. 21), 1979, S. 192–195 sowie auch den Aphorismus: Bilderbuch ohne Bilder, in: ders., Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: ders., Gesammelte Schriften Bd. IV (Anm. 21), 1980, S. 157–159.

Seite 54 / [27]

Theodor W. Adorno, Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen (Anm. 26), S. 181.

Seite 55 / [28]

Vgl. etwa Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie (Anm. 21), S. 41, 158 und 329. Nicht nur im ästhetischen Diskurs findet sich diese Denkfigur, sondern auch gerade in Bezug auf Erkenntnis: «Vom Denkenden heute wird nicht weniger verlangt, als daß er in jedem Augenblick in den Sachen und außer den Sachen sein soll – der Gestus Münchhausens, der sich an dem Zopf aus dem Sumpf zieht, wird zum Schema einer jeden Erkenntnis, die mehr sein will als entweder Feststellung oder Entwurf.» Adorno, Minima Moralia (Anm. 26), S. 82.

Seite 55 / [29]

Adorno, Ästhetische Theorie (Anm. 21), S. 163.

Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. V,1, hrsg. unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Sholem von Rolf Tiedeman und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1982, S. 578.

#### Abbildungen

Seite 50 / Abb. 1

Geburtsszene aus der Theaterperformance «Dionysus in 69» (1968) der Performance Group, New York, NY, dargestellt durch die Rude Mechanicals (Austin, Texas, 2009). Foto: Bret Brookshire.

# Gegen das Bild (anerzählen)

NATALIE MOSER

### Die (Re)Formulierung der Frage nach dem Bild im deutschen literarischen Realismus

Many realistic novellas and novels constitute a narrative dialogue between narration and image(s). This narrative strategy is both a mode of self-protection (against images) and self-reflection (via images), a reaction to and a manifestation of the dispute between narration and image. Realistic narratives reflect their own aporetic moment with reference to images. On a more theoretical level, the essay demonstrates the aporia in virtue of which narration and image stand in parallel relationship.

# [1] Der Begriff (Narration) wird mit dem der Erzählung synonym verwendet (gilt auch für die entsprechenden Adjektive),...

#### [2]

Analog zum Begriff der Narration wird der Begriff (Bild) sehr allgemein verwendet, d.h. keine Differenz bezüglich...

#### [3]

Die Bezeichnung (realistisch) bezieht sich auf ein epochenspezifisches fiktionales Erzählen und ist an die... Die Möglichkeiten der Literaturwissenschaft, sich des Bildes anzunehmen, scheinen auf den ersten Blick beschränkt und auf den zweiten unendlich vielfältig. An dieser Stelle soll der Mittelweg beschritten werden, indem der Frage nachgegangen wird, inwiefern die Narration [1] mit dem Bild [2] umgeht oder umgehen kann. Auf einer basalen Ebene soll gezeigt werden, dass Bild und Narration über einen Methodendiskurs - im Rahmen der Aporiethematik enggeführt werden können. Ausgehend von Paul Ricœurs Narrationskonzept, das er in Zeit und Erzählung entwickelt hat, wird die jeder Zeitdarstellung zugrunde liegende Aporie skizziert: Der Darstellungsversuch findet in der Zeit statt und stellt durch seine irreduzible Zeitlichkeit das Anfangen/Versuchen auf Dauer. Die Zeit kann nur annäherungsweise dargestellt werden. Doch gerade das Scheitern der Zeitdarstellung verweist indirekt auf das produktive, narrativ nutzbare Potential der unumgänglichen Aporie. Letzteres scheint auch bezüglich der Kategorie des Narrativen eine Neuorientierung zu ermöglichen.

Am Beispiel des ‹realistischen› [3] Erzählens soll in Folge gezeigt werden, wie mit dem Blick auf das Bild und den Bereich des Bildlichen eine neue Perspektive auf das realistische Erzählen gewonnen werden kann. Wie mit Claus-Michael Ort argumentiert wird, liegt eine Verschränkung von Gewahrwerden des aporetischen Moments der Narration und einem narrativ inszenierten Bilddiskurs im realistischen Erzählen vor. Der Bereich des Bildlichen – präsent in der Form von ausufernden Bildbeschreibungen oder als Verweis auf die Fülle von Fotografien und Reproduktionen von Ölgemälden im bürgerlichen Interieur etc. – dient der Narration als Gegenpol, in dessen Destruktion sie sich ihrer selbst zu vergewissern sucht.

Die Gegenüberstellung von Schrift und Bild innerhalb realistischer Erzählungen bildet die narrative Grundstruktur, um das Konkurrenzverhältnis zugunsten der (schriftlichen) Narration auflösen zu können. Zugleich wird eine textexterne Konkurrenzsituation – in der Form von neuen, erstarkenden Medien – zitiert und dem Bild quasi narrationsintern der Krieg erklärt. So kann das Bild sowohl als Bestandteil einer narrativen Strategie, die als Stärkung des Sprachlichen eine inszenierte bimediale Selbstreferenz vollzieht, als auch als ein die Narration konkurrierendes Medium (hinsichtlich der Wissensvermittlung, der Darstellung der «Wirklichkeit» etc.) thematisiert werden.

In einem ersten Abschnitt wird mit Ricœur eine Revision der Kategorie des Narrativen vollzogen, um zu zeigen, dass bereits dem Begriff der Narration ein aporetisches Moment eingeschrieben ist. Die Überkreuzung der beiden narrativen Modi – von historischer und fiktionaler Narration – bringt auf einer theoretischen Ebene die der Zeitdarstellung überhaupt zugrunde liegende Aporie zur Darstellung. Das realistische Erzählen, das sich in ausgezeichneter Weise durch diese Überkreuzung definieren lässt, scheint nur oberflächlich linear und kohärent zu verlaufen.

In einem zweiten Schritt wird das aporetische Moment der Narration überhaupt und somit auch der realistischen Narration ernst genommen und gezeigt, inwiefern die Narration dieses zur Darstellung bringen kann. Mit dem Blick auf den narrativ inszenierten Bilddiskurs kann eine narrative Strategie untersucht werden, die durch das Zitieren eines alternativen «Mediums» das eigene aporetische Moment in den Blick nimmt. Dass diese Form der indirekten Selbstreflexion wiederum zum Scheitern verurteilt ist, zeigt sich am allmählichen Erstarren der Narration, deren Voranschreiten gerade durch die Zitation des Bildlichen in Gefahr gebracht wird. Das Zitieren eines medialen Konkurrenten scheint diesen nunmehr zu stärken: Das Bild wird in seiner uneinholbaren Andersheit bestätigt.

In einem letzten Abschnitt werden die methodenkritische Engführung von Bild und Narration und die Überlegungen zum realistischen Erzählen nachskizziert. Abschliessend wird angedeutet, welche (bildkritischen) Perspektiven und Fragestellungen durch eine Revision der Kategorie des Narrativen eröffnet werden.

#### [4]

Der herausragende Stellenwert des historischen Erzählens (in Folge auch <historische Fiktion> genannt) im...

#### Eine Revision der Kategorie des Narrativen

Worauf zielt die Bestimmung eines Bildes als narrativ ab? Inwiefern kann eine Bildbeschreibung narrativ genannt werden? Diese Fragen erfahren keine Beantwortung, aber eine Verortung: Es soll gezeigt werden, dass nur aufgrund einer Verengung des Narrationsbegriffs die Anwendung der Kategorie «narrativ» als unproblematisch wahrgenommen wird.

Das ‹realistische Erzählen› (s. Anm. 3) scheint das durch die traditionelle Kategorie des Narrativen anvisierte Ideal zu bilden: Auf den ersten Blick handelt es sich um ein lineares, wenn auch retrospektives Erzählen. Die Kohärenz des Erzählens steht im Vordergrund, so dass sowohl das Erzählte als auch die Erzählung selbst eine starke Einheit bilden. Dies wird auf der Seite des Erzählten verstärkt, wenn (menschliche) Handlungen den Gegenstand der Erzählung bilden: Diese werden als darstellbare Einheiten, die wiederum Bestandteil noch größerer Einheiten (wie der Familie, der Nation etc.) sind, in ihrem Zusammenhang vorgeführt.

Durch die Retrospektive wird die Linearität und Kohärenz kurzgeschlossen: Das Jetzt bildet den Fluchtpunkt, so dass das Erzählen nicht nur linear, sondern teleologisch erfolgt und das Erzählte als Einheit (als erzählte Begebenheit) überblickt werden kann. Die genannten Kriterien deckt in ausgezeichneter Weise das <historische> fiktionale Erzählen ab, das die prominenteste Erzählweise im literarischen Realismus [4] bildet. Denn durch die Retrospektive und den Fokus auf Vergangenes kann sowohl die Linearität in der Form einer Nacherzählung des Zeitverlaufs (die Chronik als Muster) als auch die Kohärenz in der Form eines zeitlichen Zusammenhangs bis zum Jetzt unterstrichen werden. Ausgehend von historischen Daten und Ereignissen scheint der Wirklichkeitsbezug des historischen Erzählens ausser Frage zu stehen und die Frage nach dem Wahrheitsgehalt des Erzählens, da bereits entschieden, suspendiert zu sein. Zwar bilden Katastrophen und Krisen in der Form von Kriegen oder Naturereignissen den Gegenstand des historischen Erzählens, doch das Erzählen selbst zeichnet sich – wie oben bereits festgehalten – durch einen vereinheitlichenden Zug aus. Das Erzählte schlägt nicht auf die Darstellungsebene durch: So krisenhaft die zu erzählende Wirklichkeit auch ist, das Erzählen selbst bleibt davon unberührt. Spätestens bei dieser Formulierung regen sich Zweifel, inwiefern ein harmonisierendes Erzählen dem zu Erzählenden gerecht werden kann: Wie (historisch) ist das Erzählen selbst? Oder funktioniert die Historie, als Vorlage dieser Form des Erzählens, selbst bereits vereinheitlichend, d.h. aussparend?

#### [5]

An dieser Stelle muss darauf verwiesen werden, dass Ricœurs Beispiele literarischer Erzählungen alle aus dem...

#### ٢61

Paul Ricœur, Zeit und Erzählung, Bd. I, II, III (= Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt,...

#### [7]

Ebd., S. 87.

#### [8]

Vgl. ebd., Bd. III, S. 166-185.

#### Zwei narrative Modi: das historische und das fiktionale Erzählen

Diese kurze Skizze hat zu umreissen versucht, worauf die traditionelle Vorstellung der Kategorie des Narrativen rekurriert und inwiefern die Attribution der Kategorie zur Betonung des Zusammenhalts des Dargestellten einer Verknappung des Narrationsbegriffs geschuldet ist. Mit dem Blick auf Paul Ricœurs Narrationskonzept wird in Folge gegen diese Verengung argumentiert und zu zeigen versucht, inwiefern ein revidierter Narrationsbegriff auch in seiner Anwendung neue Perspektiven eröffnen kann.

In Hinblick auf das realistische Erzählen bieten sich Ricœurs Überlegungen zur Verschränkung von historischer und fiktionaler Narration als theoretischer Hintergrund an. [5] Die Überkreuzung von historischer und fiktionaler Narration resultiert aus Ricœurs Konzept der (narrativen) Mimesis: Er argumentiert, dass «schon der Erfahrung als solcher ein [...] Ansatz zum Narrativen zuzugestehen» [6] ist.

Weder die historische noch die fiktionale Erzählung vollziehen eine creatio ex nihilo, d.h. das zu Erzählende ist bereits narrativ verfasst, da es zugleich auch das Erzählte ist. Dies weiter zuspitzend hält er fest, «daß die Zeit in dem Maße zur menschlichen wird, in dem sie sich nach einem Modus des Narrativen gestaltet, und daß die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der menschlichen Existenz wird». [7] Auf die Geschichtsschreibung bezogen heisst dies, dass sie immer schon narrativ verfahren muss, um eines Gegenstandes habhaft zu werden, der wiederum als narrativ verfasst zu denken ist. Als Beispiel dieser Verschränkung sei hier der Kalender oder die Generationenfolge genannt, deren «Ursprung» eine (narrative) Setzung ist: Weder das axiale Moment des Kalenders noch das erste Glied einer Generationenreihe kann gefolgert werden. Es ist eine willkürliche Setzung und gemäß Ricœur wesentlich Resultat einer oder mehrerer Erzählungen. [8]

Beide narrativen Modi – die historische und die fiktionale Narration – referieren auf die Zeitlichkeit, da sie die Zeit im Modus der Narration prä- und refigurieren und die Zeit dadurch erst zur menschlichen wird. So gilt die Bestimmung der Geschichtsschreibung, dass Methode und Gegenstand narrativ verfasst sind, auch für die fiktionale Erzählung. *In* der und *durch* die Narration Dargestelltes und die narrative Darstellung selbst müssen strukturanalog gedacht werden. Eine dies miteinbeziehende Kategorie des Narrativen müsste folglich auf eine in der Strukturanalogie von Gegenstand und Methode festgeschriebene Offenheit verweisen und das Aufrechterhalten, nicht das Versöhnen einer wesentlichen Spannung betonen.

Die Gemeinsamkeit von historischer und fiktionaler Erzählung liegt folglich in ihrer Referenz, die paradoxerweise zugleich Fremd- und Selbstreferenz ist. Die Darstellung der Zeit ist derselben nicht äusserlich, d.h. kann nur zeitlich erfolgen und generiert wiederum Zeitliches in der Form einer Narration. Dass dies die Unmöglichkeit einer Vollendung und die Betonung einer wesentlichen Offenheit mit sich bringt, ist offensichtlich: Das Scheitern der Darstellung führt letztlich auf die Darstellung selbst zurück, wodurch wiederum partikulär Zeitliches in den Blick genommen werden kann, d.h. eine als Selbstreferenz auftretende Fremdreferenz erfolgt. Zeit und Narration müssen folglich gleichursprünglich gedacht werden, als irreduzibel verwoben.

Um einen weiteren Schritt in Richtung Revision der (traditionellen) Kategorie des Narrativen machen zu können, soll das realistische Erzählen durch die Brille von Ricœurs Narrationskonzept betrachtet werden. Profitiert nicht gerade das realistische Erzählen von der (verdeckten) Verschränkung der beiden narrativen Modi Ricœurs? Wäre es dann nicht auch sinnvoll, die in der Überkreuzung zweier Modi liegende Spannung im realistischen Erzählen aufzusuchen? Inwiefern kann man dann noch von einem linearen, kohärenten Erzählen sprechen? Handelt es sich hierbei gar um eine konstitutive Illusion des realistischen Erzählens?

Die historische Fiktion als Prototyp realistischen Erzählens scheint gerade von der Überkreuzung von historischer und fiktionaler Narration zu leben, wobei der erstgenannte Pol hervorgehoben wird. An der Textoberfläche, beispielsweise in der Erzählhandlung, wird das zu negieren versucht, was Ricœur hinsichtlich der Geschichtsschreibung zeigen will: die unumgängliche narrative Struktur und Prägung von Methode und Gegenstand, ebenso die Anleihe bei der Fiktion im Versuch, die Zeit darzustellen. Das historische Erzählen als Fiktionsgenre macht eine Differenz zwischen den beiden Modi auf, um einen Modus – das fiktionale Erzählen – verbergen und als (rein) historisches Erzählen auftreten zu können. Ricœurs These, dass die Narration die beiden Modi – Historiographie und Fiktion – umfasst, wird negiert, da zwischen Historie und Narration, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit zu unterscheiden versucht wird.

Die Programmatik des (frühen) realistischen Erzählens basiert letztlich auf diesen Abgrenzungsbewegungen, der Verneinung der Überzeichnung von Wirklichkeit und des Bekenntnisses zur Wahrheit und zur «Wesensschau».

#### [9]

Es handelt sich dabei natürlich um eine Überspitzung des Phänomens, denn auch einfache historische (fiktionale)...

#### [10]

Warum das (realistische) Erzählen strukturbedingt zu einer differenzierten Zeitdarstellung gelangen muss....

#### [11]

Dies ist das Einfallstor für eine Kritik an Ricœurs hermeneutischer Phänomenologie: Die Vormachtstellung der...

#### [12]

Vgl. Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 417–437.

#### Г131

Ricœurs Mimesiskonzept (vgl. Ricœur, Zeit und Erzählung, Bd. I (Anm. 6), S. 87–135) veranschaulicht die irreduzible...

#### [14]

Vgl. Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 417

#### [15]

Diesen mittelbaren Zugang versucht Ricœur auch auf seine Theorie (die als Theorie bereits mit einem Mangel behaftet... Das realistische Erzählen in der Form des historischen (fiktionalen) Erzählens betont seinen Replikcharakter auf die Zeitlichkeit, suggeriert eine adäquate, da historische Darstellung derselben, ohne die Ebene der Darstellung oder Medialität zu thematisieren. [9] Gerade hierin liegt aber die Sprengkraft der Zeit für das historische Erzählen, das als Narration – wie mit Ricœur zu zeigen sein wird – nur eine annähernde Darstellung vollziehen kann, d.h. die Ausgangslage fliesst in die Narration mit ein und prägt deren Struktur. [10] Gerade im Insistieren auf das Darstellen der Zeit/Wirklichkeit, was formal z.B. über Rahmenerzählungen und inhaltlich über die Themenwahl aus dem Fundus des Historikers erfolgen kann, zeigt sich eine dem realistischen Erzählen eingeschriebene Problematik, ja Aporetik.

#### Die Aporetik der (narrativen) Zeitdarstellung

Ricœurs Narrationskonzept wurde ausgehend von den beiden narrativen Modi dargestellt. Es zielt darauf ab zu veranschaulichen, dass der Zugang zur Wirklichkeit nur vermittelt erfolgen kann und dass die Narration das ausgezeichnete Mittel [11] ist, um diesen Zugang zwar nicht restlos zu erlangen, doch in seiner Problematik anzuzeigen. Worin liegt nun aber die mit der Zeitdarstellung einhergehende Problematik begründet? Inwiefern konzipiert die Narration das, was als Zeit zu denken ist, und inwieweit schlägt sich die Zeit in dem, was die Narration ausmacht, nieder?

Am Ende von *Zeit und Erzählung* widmet sich Ricœur ein letztes Mal der Frage, wie das Verhältnis von Zeit und Erzählung zu denken sei.

[12] Er nähert sich dieser Thematik, indem er die Narration in ihrem Replikcharakter – als Replik auf die Aufgabe, die Zeit darzustellen oder zu refigurieren [13] – zu verstehen sucht. Die Analyse fördert drei Aporien zutage, die in unterschiedlicher Art und Weise der «Unerforschlichkeit der Zeit» (so der <Titel> der dritten und basalsten Aporie [14]) *Ausdruck* verleihen. Die Formulierung verweist bereits auf den Zusammenhang von Aporie und Darstellung:

Ebenso wenig wie die Zeit können auch die Aporien nicht unmittelbar referiert werden, wobei Ricœur sich an dieser Stelle vor allem gegen einen rein phänomenologischen Zugang zur Zeit ausspricht. [15] Ricœurs Argumentation geht dahin, die Narration als ein Aushalten der Aporie zu verstehen und in Folge, mit Blick auf die Aporetik der Zeitdarstellung, das (selbst)kritische Potential der Narration anzuzeigen.

[16] Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 15.



Abb: 1 >

Inwiefern dieses Aushalten der Aporie nahe an eine Lösung derselben herankommt, die allerdings durch die Betonung der Aporien am Ende von *Zeit und Erzählung* wieder einklammert wird, zeigt folgende Stelle, in der Ricœur betont, «daß die «narrative» Komposition, in ihrer ganzen Weite genommen, eine Entgegnung auf den «aporetischen» Charakter der «Spekulation» über die Zeit darstellt».

Auch wenn die narrative Zeitdarstellung nicht an die Zeit heranreicht und diese mit jedem Darstellungsversuch nur vermehrt, zeigt sich in dieser Annäherungsbewegung – im auf Dauer gestellten Scheitern – das doppelt aporetische Moment der Narration. Diese reagiert auf (refiguriert) und schafft (konfiguriert) das Aporetische und ist letztlich nur aporetisch zu denken. Etwa so ließe sich paraphrasieren, was Ricœur die Unerforschlichkeit der Zeit nennt, aufgrund derer die Narration und analoge Bemühungen zum Scheitern verurteilt sind. Der Mehrwert der Narration besteht darin, dass sie sich dieses Scheitern wiederum zu Eigen macht, indem sie es (selbstreferentiell) thematisiert. Dies führt allerdings zu einem doppelten Grenzgang der Narration, die sich sowohl narrationsintern als auch -extern aufzulösen beginnt.

#### [17]

Dass Ricœur hier im Rahmen des Diskurses bleiben will, ist seiner gewagten Annahme, dass sich alles Nichtsprachliche...

#### [18]

Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 437.

Als inneren Grenzgang der Narration nennt Ricœur das Verstummen derselben, was in radikaler Form der Unerforschlichkeit der Zeit Ausdruck verleiht: Die der Narration wesentliche Vermittlung kann nicht mehr greifen, die Narration fällt auf sich zurück oder, noch radikaler, von sich ab, da sie wiederum von der Zeit zeugt und somit Teil der Unerforschlichkeit ist. Den äusseren Grenzgang bildet die Überfremdung der narrativen Gattung, d.h. der Umbruch zu anderen diskursiven Gattungen. [17]

Beide Grenzgänge bezeichnen nicht nur die Grenzen der Narration, sondern auch der Narrativität überhaupt und bestimmen somit auch die Reichweite der Kategorie des Narrativen. So scheint das Scheitern der Narration als Zeitdarstellung indirekt sehr aussagekräftig zu sein, «denn nur in dieser Suche ist die Antwort der Poetik der Erzählung auf die Aporetik der Zeit eine wirklich treffende». [18] Dieses produktive Moment der Suche, die Produktivität der Aporie soll in Folge betont werden, wenn gezeigt wird, wie mit Blick auf die Aporie Bild und Narration einander gegenübergestellt werden können und inwiefern die Aporie Grundlage und Bestandteil einer (selbst)kritischen narrativen Strategie ist.

Was bedeutet diese Wende hin zur Aporie für die Kategorie des Narrativen? Inwiefern kann noch von Linearität und Kohärenz gesprochen werden, wenn es um die narrative Darstellung der Zeit geht? Muss nicht gerade das historische fiktionale Erzählen, das prototypische Erzählen im literarischen Realismus, in ausgezeichneter Weise aporetisch gedacht werden? Diese wenigen Fragen weisen bereits den Weg Richtung Revision der Kategorie des Narrativen: Nach wie vor kann mit ihr auf eine bestimmte Form von Komposition oder Konfiguration (eine als Erzählung vorliegende Einheit) referiert werden. Ebenso muss aber in einem zweiten Schritt die damit erkaufte Unfreiheit bedacht, d.h. das verbergende Moment dieser Einheit anvisiert werden. Dies führt zum Beispiel dazu, dass die Hierarchisierung der Begriffe (Bild) und (Narration), die in einer Benennung eines Bildes als narrativ erfolgt, in Frage gestellt werden kann. Bild und Narration können nun analog befragt werden und, falls Ricœurs Überlegungen auch auf die Zeitdarstellung im Bild (oder allenfalls: als Bild) übertragbar sind, lässt sich ein ihnen gemeinsames produktives Moment anvisieren. So wenig die Narration nach Ricœurs Ansatz als abgeschlossenes Gebilde, sondern als durch die Lektüre jeweils neu und anders erfolgend gedacht werden kann, so führt auch die Kategorie des Narrativen einen Verweis auf eine irreduzible Offenheit mit sich.

# Der narrativ inszenierte Bilddiskurs im realistischen Erzählen

Nach der Revision der traditionellen Kategorie des Narrativen, die dem Kohärenzprinzip geschuldet ist, kann nun in concreto die Verbindung von Narration und Aporie in den Blick genommen werden. Dabei soll das kritische Potential dieser Verbindung und seine Ausprägung gegen Ende des literarischen Realismus hin thematisiert werden. Gerade mit Blick auf die in die Narration transferierte Aporie als Resultante des Versuchs, die Zeit zur Darstellung zu bringen, lässt sich das (selbstreferentielle) Erzählen gegen Ende des 19. Jahrhunderts hin nicht als Verrat der realistischen Programmatik, sondern als konsequente Fortsetzung derselben verstehen. Darzustellendes und Darstellung zeichnen sich durch dasselbe aporetische Strukturmerkmal aus, so dass das In-die-Breite-Gehen der Narration in der Form von permanenten Selbstthematisierungen (das Erzählen wird zu einem Erzählen des Erzählens etc.) die Aporetik der Zeitdarstellung darstellt. Das Scheitern der Narration lenkt die Aufmerksamkeit auf die Narration und ihren Gegenstand (im weitesten Sinn: die Zeit). Inwiefern ist gerade die dem realistischen Erzählen zugeschriebene Fremdreferenz eine latente Selbstreferenz und das selbstreferentielle realistische Erzählen eine Darstellung dieses Zusammenhangs?

Der doppelte Grenzgang der Narration, der als Antwort die Aporie der Zeitdarstellung anzeigt, d.h. auf die unumgängliche Verschränkung von Zeitrefiguration und -präfiguration verweist, bildet hier den Einsatzpunkt. So zeigt sich im spätrealistischen Erzählen die unter der Oberfläche des realistischen Erzählens verborgene Spannung oder Aporie, die es hinter der Folie des historischen Erzählens, das sich als Nicht(mehr)-Fiktion inszeniert, zu verbergen sucht. Die Aporie wird förmlich sichtbar, indem das Ungleichgewicht von Erzählen und Erzähltem auf die Unmöglichkeit der Zeitdarstellung und eine Potenzierung der Aporie im Erzählen verweist. Dass diese Veranschaulichung des aporetischen Wesens der Narration über den Weg des Visuellen führt, ist signifikant: Das Visuelle oder Bildliche bildet das bevorzugte Objekt des realistischen Erzählens, um es durch eine Zitation erscheinen zu lassen und zugleich in seine Schranken weisen zu können. In Folge soll unter diesem Aspekt die Gegenüberstellung von Bild und Schrift im realistischen Erzählen thematisiert werden, um die narrative (Re)Formulierung der Frage nach dem Bild in ihrer metanarrativen Funktion verstehen zu können. Thema: Der Anfang. Aporien der Bildkritik

Gegen das Bild (anerzählen)

#### [19]

Ort, Zeichen und Zeit (Anm. 10), S. 9.

#### Kon- und Destruktion des Bildlichen

Die Grundlage der folgenden Argumentation bilden Claus-Michael Orts Überlegungen in der verdienstvollen Studie Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus, die anhand einer bestimmten narrativen Strategie aufzuzeigen versucht, wie die Aporie des Realismus produktiv gemacht werden kann. Orts Studie setzt folglich dort an, wo die obige Skizze einer alternativen Kategorie des Narrativen endet, um die Selbstreferenzialität im literarischen Realismus in ihrer konkreten Form untersuchen zu können.Wir wollen ihm hier folgen, um zum Bild vorstoßen zu können und zu zeigen, dass es einerseits Bestandteil einer narrativen Strategie ist und andererseits gerade durch seine Teilhabe an derselben als das Andere, mit der Narration Konkurrierende markiert wird.

Ort geht von einer bestimmten, latenten epistemologischen Aporie des Realismus aus, die er wie folgt charakterisiert: «Sprachliche wie ikonische Mimesis von Wirklichkeit droht eben diese zu ersetzen, die «Zeichen» für «Realität» gehen in der «Realität» der «Zeichen» auf.» [19] Die Engführung von Sprache und Bild(lichem) erfolgt in Hinblick auf deren Darstellung von Wirklichkeit, denn beide führen zu einer Vermehrung der Wirklichkeit: Die Kluft von Darzustellendem und Darstellung wird im Darstellen nicht überbrückt, sondern weiter geteilt und bestärkt. Analog zu Ricœur wird der Replikcharakter der Narration anvisiert, um die mit der Aporie einhergehende Verdopplung oder Zitation der Ausgangslage ansprechen zu können. Das aporetische Moment wird durch den Versuch, (mit Ort) die Wirklichkeit oder (mit Ricœur) die Zeit darzustellen, in der Darstellung potenziert. Dargestelltes und Darstellung sind mit Blick auf die ihnen zugrunde liegende produktive Aporie strukturanalog zu denken, d.h. gerade in der Kluft zwischen Darstellung und Darzustellendem findet die sprachliche wie auch die ikonische Mimesis statt. Diese Strukturanalogie ist die Voraussetzung dafür, dass die Narration durch die Zitation von Bildern auf sich selbst referieren, d.h. als Metanarration auf die Offenheit der eigenen Vermittlung, auf deren notwendiges Scheitern verweisen kann.

Indem das Bildliche nicht nur genannt oder konstruiert wird, sondern *in* der und *als* Narration eine De-Konstruktion erfährt, wird neben einer indirekten Selbstreferenz auch eine Fremdreferenz vollzogen, d.h. das Bild als konkurrierendes Medium narrationsintern 'abgestraft'. Es wird so nicht nur eine destruktive oder gefährliche Semiose zitiert, sondern dieser durch die Zitation und somit durch die sprachliche (Re)Formulierung Einhalt geboten.

#### [20]

Beispielsweise durch eine Beschreibung einer Bildproduktion, die aufgrund ihres impliziten (‹realismusgetreuen›)... Durch die Vielzahl an inneren und äußeren Bildern, die durch die narrative Behandlung an die Stelle der Wirklichkeit treten und die Narration zu einer Darstellung von Darstellungen machen, wird die alternative Semiose bestärkt. Dies liesse sich als Kapitulation der Narration hinsichtlich alternativer Medien verstehen. Andererseits erfolgt die Kon- und Destruktion des Bildlichen ja im Rahmen einer Narration – narrativ also –, so dass die (auf der Inhaltsebene festzumachende) Konkurrenz auf der Metaebene aufgelöst und eingeklammert ist.

Es handelt sich nur um die Inszenierung einer gleichwertigen Auseinandersetzung, in der die Narration als Möglichkeitsbedingung der Inszenierung bereits den Sieg davongetragen hat. Es stellt sich nun aber die Frage, ob die Macht der Bilder so wortmächtig beschworen werden und das Bildliche das Thema der Erzählungen sein kann, ohne dass diese nachhaltig in Frage gestellt werden. Sprengt diese Inszenierung nicht wiederum von innen her die Narration, gerade so, wie es Ricœur hinsichtlich des inneren und äusseren Grenzgangs der Fiktion beschrieben hat?

Mit Blick auf Ricœurs Überlegungen zum doppelten Grenzgang der Fiktion, der auf der Seite der Narration die Unerforschlichkeit der Zeit veranschaulicht, kann die Zitation des Bildlichen als indirekter Verweis auf die *narrative* Verdopplung der <Realität> verstanden werden. Das Bild wird somit als Ausdruck der und Antwort auf die Unerforschlichkeit der Zeit positioniert [20] und zum Bestandteil einer narrativen Strategie, mittels derer die Narration auf sich selbst verweisen kann. Diese Form der Selbstthematisierung erlaubt es der Narration, trotz Verweis auf die eigene Aporie voranschreiten, d.h. etwas erzählen zu können. Experimentell kann narrationsintern an die Grenze der Narration gegangen werden, indem mit dem Blick auf das Bild die eigenen Grenzgänge dargestellt werden können. Das Zitieren und Durchstreichen der bildlichen (Re)Präsentation ist sowohl narrative Kritik als auch Selbstkritik. Experimentell kann narrationsintern an die Grenze der Narration gegangen werden, indem mit dem Blick auf das Bild die eigenen Grenzgänge dargestellt werden können. Das Zitieren und Durchstreichen der bildlichen (Re)Präsentation ist sowohl narrative Kritik als auch Selbstkritik.

Einerseits wird die im realistischen Erzählen verschleierte Problematik einer Referenz und die damit einhergehende Aporie am Beispiel des Bildlichen in den Blick genommen und andererseits wird durch die Darstellung einer alternativen Sinnproduktion die eigene Funktionsweise (und deren paradoxer Anspruch) auf der Textoberfläche zur Darstellung gebracht. Fremd- und Selbstreferenz laufen im narrativ inszenierten Bilddiskurs in eins:

#### [21]

Ort, Zeichen und Zeit (Anm. 10), S. 228.

#### [22]

Vgl. dazu den in der eikones-Buchreihe von Alexander Honold und Ralf Simon herausgegebenen Sammelband Das erzählende... Neben seiner Funktion im Rahmen einer narrativen Selbstreflexion ist er immer auch als Kampfansage gegenüber den zitierten Medien zu verstehen, die das realistische Erzählen überflüssig zu machen scheinen und es fundamental bedrohen.

Das Bild wird von der Narration benutzt, aber auch als das Andere derselben erst kenntlich gemacht. Ort stellt folglich nur eine Seite der Medaille dar, wenn er Folgendes festhält: «Mediengeschichtlich stellt sich vor diesem Hintergrund die (direkte und indirekte) Selbstreferenzialität der Literatur des «Realismus» – ihre zwanghafte Fixierung auf die Problematisierung äußerer ikonischer und zunehmend auch innerer Bilder – als Versuch dar, sich zu konkurrierenden Bildmedien in Beziehungen zu setzen, sie durch Verschriftlichung und andere semiotische Verfahren zu domestizieren und an nicht-ikonische Zeichen anzubinden.» [21] Ebenso wichtig wäre zu beobachten, inwiefern die narrative (oder allgemeiner: textuelle) Inszenierung des Bildes auf das, was unter «Bild» verstanden wird, rückwirkt und wiederum Bestandteil von Narrationen werden kann. [22]

#### (Selbst)Kritisches Potential des realistischen Erzählens

Wie mit Ort gezeigt wurde, ist das Zitieren des Konkurrenzverhältnisses von Bild und Narration im realistischen Erzählen Bestandteil einer indirekten Selbstthematisierung und zugleich -stärkung. Dass letztere zum Scheitern verurteilt ist, zeigt sich an den spätrealistischen Ausprägungen des narrativ inszenierten Bilddiskurses. Die Eindämmung des Bildlichen verselbstständigt sich und die Narration handelt nur noch von dieser narrativen Strategie, d.h. verstrickt sich aufgrund des narrativ inszenierten Bilddiskurses noch tiefer in eine selbstreferentielle Schlaufe. Die Destruktion des Bildlichen als Versuch, Bilder durch die Narration zu Zeichen zu machen und das Bildliche an textuelle Zeichen rückzubinden, führt das Erzählen immer mehr von der Darstellung der «externen» Wirklichkeit weg. Es wird zu einem Erzählen des Scheiterns des Erzählens, das aufgrund des zitierten Konkurrenzverhältnisses sichtbar wird. Die ehemals verborgene Aporie des realistischen Erzählens wird quasi an der Textoberfläche (auserzählt). Das Bildliche ist zu einem Moment des unendlichen Prozesses des Erzählens des Erzählens geworden.

So ist der narrativ inszenierte Bilddiskurs einerseits Bestandteil einer narrativen Selbstreflexion (wie z.B. die Einfaltung der (para)textuellen Rahmung, die an die Stelle des Textinneren vorzustoßen beginnt), andererseits bietet er die Möglichkeit, selbstreferentielle narrative Strategien zu bündeln.

#### [23]

Als Beispiele für den Bereich des Bildlichen sind Fotografien oder Ölgemälde («äussere» Bilder), aber auch... Wenn zum Beispiel die Rahmung innerhalb des narrativ inszenierten Bilddiskurses zum Thema gemacht wird, hat er eine integrative Funktion hinsichtlich der selbstreferentiellen narrativen Strategien. Von ihm ausgehend kann gar eine narrative Darstellung einer narrativen Selbstreflexion erfolgen, d.h. selbstreferentiell auf (alternative) selbstreferentielle Strategien verwiesen werden.

Der narrativ inszenierte Bild-Schrift-Dialog fungiert als Einsatzpunkt für die Offenlegung des doppelt aporetischen Moments des realistischen Erzählens: als Erzählen und als realistisches Erzählen. Die Aporie des Erzählens wird als eine nach innen verlagerte erkennbar, die als produktiver Bestandteil einer selbstreferentiellen Bewegung gedacht werden kann. Dass mit dieser Bewegung eine Fremdreferenz, wenn auch eine sekundäre, auf der Selbstreferenz aufbauende, einhergeht, lässt sich – wie angedeutet – wiederum am Beispiel des narrativ inszenierten Bilddiskurses zeigen. Durch den narrativ inszenierten Konkurrenzkampf von Bild und Text wird narrationsintern eine textexterne Konkurrenzsituation zitiert und damit die Rivalität von Bild und Text hinsichtlich ihrer Darstellungsmöglichkeit benannt. In derselben behält die Narration allerdings nicht mehr in der Form einer abschliessenden (Meta)Geste die Oberhand, sondern es wird vielmehr von innen her die Adäquatheit der narrativen Darstellung überhaupt in Frage gestellt. Durch die Auseinandersetzung mit alternativen Medien [23] kann die Narration folglich die Frage nach der Unerforschlichkeit der Zeit stellen, indem sie sie mittels eines narrativ inszenierten Bilddiskurses narrativ reformulieren oder darstellen kann, allerdings nicht ohne an ihre Grenzen zu gelangen.

#### [24]

Vgl. Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 389.

#### Rück- und Ausblick

An dieser Stelle soll weniger eine Zusammenführung der referierten Gedanken erfolgen, als deren Disparatheit angezeigt und daraus Konsequenzen gezogen werden. Es handelt sich dabei um den Versuch zu zeigen, inwiefern eine andere Herangehensweise an die Kategorie des Narrativen neue, eventuell (bild)kritische Sichtweisen eröffnen kann.

Wie mit Ricœur gezeigt wurde, ist die Zeit(lichkeit) im phänomenologischen Diskurs nicht sagbar und bedarf eines indirekten Diskurses, der als Narration und insbesondere als Fiktion, die das Wie des indirekten Diskurses mit zur Darstellung bringt, erfolgen muss. [24] Indem die Fiktion das Erzählen als indirekten Diskurs ausweist, wird in ihr das aporetische Moment der Narration als Resultat des Versuchs einer Zeitdarstellung narrativ zur Schau gestellt. Davon ausgehend muss auch die Kategorie des Narrativen und indirekt auch das realistische Erzählen, das bei der Kategorienprägung Pate gestanden zu haben scheint, neu bedacht werden. Denn gemäß Ricœur führt jeder Versuch, die Zeit narrativ zur Darstellung zu bringen, in seiner radikalsten Form zu einem Grenzgang der Narration.

Wie dies im Rahmen des realistischen Erzählens erfolgen kann, führt Claus-Michael Ort am Beispiel der Selbstkonfrontation des realistischen Erzählens mit dem Bereich des Bildlichen vor. Ort zeigt auf, dass durch die narrative Inszenierung eines Bilddiskurses und das damit einhergehende narrative Abstrafen des Bildlichen das aporetische Moment des Erzählens dargestellt wird. Der inszenierte Bilddiskurs bietet für die Narration eine Möglichkeit, an der Textoberfläche die aporetische Grundstruktur des Erzählens darzustellen. Durch die narrationsinterne Entgegen- und Auseinandersetzung von Bild und Text wird einerseits eine narrative Selbstreflexion vollzogen und andererseits auf ein textexternes Konkurrenzverhältnis verwiesen. Das realistische Erzählen – in seiner Ausprägung als historische Fiktion – kann als selbstreferentielles Erzählen auftreten, d.h. die Vielzahl von selbstreferentiellen Erzählungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts hin bringen nur einen dem realistischen Erzählen wesentlichen aporetischen Zug zum Ausdruck.

Der (Um)Weg über das Bild scheint zu neuen Perspektiven auf das realismusspezifische, selbstreferentielle Erzählen zu führen. Eine trennscharfe Unterscheidung von (fremd)referentiellem (prototypisch (realistischem) und selbstreferentiellem Erzählen – wie bei Ricœur vorgezeichnet – kann aufgrund des aporetischen Moments der Narration problematisiert werden. Das aporetische Moment der Narration ist sowohl (Ursprung) als auch Bestandteil dieser Unterscheidung, d.h. selbst- und fremdreferentielles Erzählen sind immer nur graduell unterschieden zu denken. So kann die selbstreferentielle Tendenz des Erzählens als Radikalisierung der realistischen Programmatik verstanden werden, quasi als ein Darstellen der dem Erzählen und vor allem dem realistischen Erzählen eingeschriebenen Aporie.

Ausgehend von der revidierten Kategorie des Narrativen liesse sich eine reflektierte Anwendung dieser Kategorie auf Bilder einfordern oder es ließe sich mit dem Blick auf die der Narration zugrunde liegende(n) Aporie(n) die bildkritischen Praktiken als Reaktion auf die mit der Frage nach dem Bild einhergehenden Aporie(n) verstehen.

Die narrative Strategie des realistischen Erzählens, narrativ einen Bilddiskurs zu generieren und durch einen als Mediendialog inszenierten Monolog die eigenen Möglichkeitsbedingungen zur Diskussion zu stellen, veranschaulicht wiederum eine Möglichkeit, wie und warum die Frage nach dem Bild zu stellen ist und worin das kritische – und in Rückanwendung: das methodenkritische – Potential der Fragestellung liegen könnte. Ricœurs Überlegungen zur Aporetik der Zeitdarstellung könnten wiederum von der Frage nach den narrativen Repliken gelöst und der Begriff (Bild) könnte an die Stelle des Begriffs der Zeit gestellt werden, um die Verstricktheit von Frage und Antwort, Gegenstand und Methode mit Blick auf die ihnen eingeschriebene(n) Aporie(n) neu zu bedenken.

Natalie Moser: Studium der Philosophie und dt. Philologie an der Universität Basel und an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Lizentiatsarbeit zu Kants «Naturzweck» und dem Begriff des Lebens. Mitglied des Graduiertenkollegs «Bild und Zeit» bei eikones, NFS Bildkritik in Basel. Dissertation unter der Betreuung von Prof. Dr. Ralf Simon über Wilhelm Raabes Spätwerk und die Frage nach der Bildlichkeit im Kontext des selbstreflexiven Erzählens. Die Forschungsschwerpunkte bilden narratologische und (zeit)philosophische Fragestellungen, das selbstreflexive Erzählen und das Verhältnis von Narration und Bild.

#### **Fussnoten**

#### Seite 56 / [1]

Der Begriff «Narration» wird mit dem der Erzählung synonym verwendet (gilt auch für die entsprechenden Adjektive), da nicht die literarische Gattung «Erzählung» im Vordergrund steht, sondern das Gattungen übergreifende Erzählen.

#### Seite 56 / [2]

Analog zum Begriff der Narration wird der Begriff «Bild» sehr allgemein verwendet, d.h. keine Differenz bezüglich des Bildgenres vorgenommen. Letzteres ist nicht zu vernachlässigen, muss aber im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Einzelwerkanalyse erfolgen.

#### Seite 56 / [3]

Die Bezeichnung ‹realistisch› bezieht sich auf ein epochenspezifisches fiktionales Erzählen und ist an die literarhistorische Epoche des deutschen literarischen Realismus – er umfasst ungefähr die Jahre 1848 bis 1900 – gebunden. Der Terminus ‹realistisches Erzählen› ist nicht mit Ricœurs historischem/historiographischem Erzählen zu verwechseln. Inwiefern die folgenden Überlegungen den Epochenbegriff ‹Realismus› implizit problematisieren, kann hier nicht ausgeführt werden.

#### Seite 58 / [4]

Der herausragende Stellenwert des historischen Erzählens (in Folge auch <historische Fiktion> genannt) im literarischen Realismus wird besonders einsichtig, wenn man die nicht kanonische Literatur der Epoche miteinbezieht. Als Beispiel sei die in dieser Zeit sich ausbildende Gattung der Dorfgeschichte und ihre Popularisierung durch Familienzeitschriften genannt.

#### Seite 59 / [5]

An dieser Stelle muss darauf verwiesen werden, dass Ricœurs Beispiele literarischer Erzählungen alle aus dem 20. Jahrhundert stammen. Da Ricœurs Theorie aber mit dem Allgemeinheitsanspruch auftritt, die Narration in ihrer Fähigkeit, die Zeit zur Darstellung zu bringen (oder bei diesem Versuch zumindest signifikant zu scheitern), zu thematisieren, scheint ein Blick auf das Erzählen im deutschen Realismus – zumal auf das spätrealistische Erzählen – gerechtfertigt zu sein.

#### Seite 59 / [6]

Paul Ricœur, Zeit und Erzählung, Bd. I, II, III (= Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, hrsg. von Richard Grathoff, Bernhard Waldenfels, Band 18/I,II,III), München 22007, Bd. I, S. 118.

Ebd., S. 87.

Seite 59 / [8]

Vgl. ebd., Bd. III, S. 166–185.

Seite 61 / [9]

Es handelt sich dabei natürlich um eine Überspitzung des Phänomens, denn auch einfache historische (fiktionale) Erzählungen können selbstreferentielle Momente enthalten.

Seite 61 / [10]

Warum das ‹realistische› Erzählen strukturbedingt zu einer differenzierten Zeitdarstellung gelangen muss, und inwiefern dies mit der Selbstreferenzialität des spätrealistischen Erzählens (und dessen zur Darstellung gebrachten Scheiterns) zusammenhängt, kann an dieser Stelle nicht ausgeführt werden. Zu betonen ist, dass Ort ausgehend von konkreten Textanalysen (z.B. Theodor Storms Schimmelreiter) Tendenzen nachzeichnet und kontraintuitive Befunde hinsichtlich des realistischen Erzählens in einen grösseren (medialen) Kontext einordnet. Vgl. Claus-Michael Ort, Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, hrsg. von Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino, Rainer Wohlfeil, Band 64), Tübingen 1998.

Seite 61 / [11]

Dies ist das Einfallstor für eine Kritik an Ricœurs hermeneutischer Phänomenologie: Die Vormachtstellung der Narration (und Ricœurs Kritik an dem phänomenologischen Zugang zur Zeit) wird in Frage gestellt, ebenso die Privilegierung des schriftlichen Textes in Abgrenzung zum mündlichen Erzählen.

Seite 61 / [12]

Vgl. Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 417-437.

Seite 61 / [13]

Ricœurs Mimesiskonzept (vgl. Ricœur, Zeit und Erzählung, Bd. I (Anm. 6), S. 87–135) veranschaulicht die irreduzible Verknüpfung der narrativen Prä-, Kon- und Refiguration (mimesis I, mimesis II und mimesis III), d.h. zeigt die Narration als Ausgangslage und Bestandteil und somit als ausgezeichnete Vermittlerin im Feld der Lebenswelt.

Seite 61 / [14]

Vgl. Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 417.

Diesen mittelbaren Zugang versucht Ricœur auch auf seine Theorie (die als Theorie bereits mit einem Mangel behaftet ist) zu übertragen, indem er auf sich als (hermeneutischen) Leser verweist, der erst in wiederholtem Durchgang der Theorie auf die dritte, an unterschiedlichen Stellen im Werk hervortretende Aporie stösst. Von einem ähnlichen Bestreben zeugen die Überkreuzungen der Kapitel in Zeit und Erzählung, die auf der Ebene der Darstellung der Theorie den Argumentationsgang bestärken sollen.

Seite 62 / [16]

Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 15.

Seite 63 / [17]

Dass Ricœur hier im Rahmen des Diskurses bleiben will, ist seiner gewagten Annahme, dass sich alles Nichtsprachliche zur Sprache bringen lässt (vgl. auch Anm. 11), geschuldet. Es liesse sich an dieser Stelle die Frage stellen, inwiefern der Umbruch zum Bild oder Bildlichen (und daran anschliessend, inwiefern Ricœurs Auseinandersetzung mit der Metapher die Frage erhellt oder vielmehr verstellt) konsequenter oder zumindest eine zu bedenkende Alternative wäre.

Seite 63 / [18]

Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 437.

Seite 65 / [19]

Ort, Zeichen und Zeit (Anm. 10), S. 9.

Seite 66 / [20]

Beispielsweise durch eine Beschreibung einer Bildproduktion, die aufgrund ihres impliziten (<realismusgetreuen>) Anspruchs, die Wirklichkeit umfassend darzustellen, scheitern muss (als literarisches Beispiel sei hier auf Adalbert Stifters Nachkommenschaften verwiesen).

Seite 67 / [21]

Ort, Zeichen und Zeit (Anm. 10), S. 228.

Seite 67 / [22]

Vgl. dazu den in der eikones-Buchreihe von Alexander Honold und Ralf Simon herausgegebenen Sammelband Das erzählende und das erzählte Bild, München 2010.

Seite 68 / [23]

Als Beispiele für den Bereich des Bildlichen sind Fotografien oder Ölgemälde («äussere» Bilder), aber auch Träume oder Erinnerungen (<innere> Bilder) zu nennen.

Seite 68 / [24]

Vgl. Ricœur, Zeit und Erzählung (Anm. 6), Bd. III, S. 389.

#### Abbildungen

Seite 62 / Abb. 1

Carolyn Asburn, Bild Nr. 5 aus der Reihe «Simultaneity» (Ausstellung Image Lab Zolo), Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Gaben, Bilder

IRIS DÄRMANN

#### [1]

Meine Freundin und Kollegin Kathrin Busch ist dem Zusammenhang von Gabe und Bildlichkeit in ihrer Studie Geschicktes...

### Praktiken der Sozialitätsstiftung zwischen Lebenden und Toten

Für Kathrin [1]

In the course of the reception of Marcel Mauss' Essai sur le don, the gift has been increasingly regarded as an element that subverts the reciprocal economy of exchange. Images are often utilized as representations of death and can, therefore, paradigmatically expose the asymmetrical relation intrinsic to gift exchange. Roland Barthes shows the entanglement of gift, death, and images in his reflections on the specific structure of the photographic image, while in Jacques Derrida's emphasis of the phenomenon of mourning this entanglement also plays a central role. Both describe how images establish a kind of gift exchange, within which they take more from the viewer than they give. In this respect, images indicate the asymmetry of an excess of taking that comes along with an excess of giving.

#### Der Gabentausch

In der französischen Rezeptionsgeschichte des berühmten Essays über die Gabe (1925) von Marcel Mauss fehlt es nicht an Versuchen gegenseitiger Überbietung. Dafür stehen die Figuren der exzessiven Verausgabung bei Georges Bataille, das angeborene Prinzip und Schema der Reziprozität bei Claude Lévi-Strauss, die reine und unbedingte Gabe bei Jacques Derrida oder der Parasit bei Michel Serres. Für Marcel Mauss steht es indes ausser Frage, dass sich in der Gabe Freigiebigkeit und Eigeninteresse mischen: Die geglückte Gabe ist eine erwiderte Gabe. Sobald es einer Gabe nicht gelingt, den obsessiven Zwang zur Erwiderung im Geben mit zu erzeugen, hat sie den ihr eigenen Gabensinn verfehlt. Kraft der Melange von Person und Sache ist die Gabe ein Zwischending bzw. eine dingliche Fremderfahrung, die zur exorzistischen Erwiderung zwingt. In den von Mauss untersuchten pazifischen und (alt-) europäischen Gabengesellschaften stiftet der Gabentausch je von Neuem soziale Beziehungen zwischen einander fremden Gruppen und Individuen.

Der Gabentausch ist *die* kulturelle Praktik der Interaktion und Interpassion. Jede einseitige Gabe, die in Gestalt einer unüberbietbaren Verschwendung, einer reinen oder parasitär missbrauchten Gabe das unaufhörliche Hin und Her der Gaben unterbricht, hat Indifferenz, Verbindungslosigkeit, schlimmstenfalls Feindschaft oder gar Krieg zur Folge.

#### [2]

Siehe dazu Iris Därmann, Theorien der Gabe, Hamburg 2010

#### [3]

Claude Lévi-Strauss, Der hingerichtete Weihnachtsmann, in: Der Komet. Almanach der Anderen Bibliothek auf das...

#### Γ**4**1

Vgl. dazu nur die Artikel Totenkult, in: Der Kleine Pauly, Bd. 5, hrsg. von Konrat Ziegler u.a., München 1979.... Insofern die Gabe jedoch – selbst da, wo sie, wie bei allen Potlatchund Gabenfesten rituell vorgeschrieben ist – ein unberechenbares Ereignis bleibt, untersteht sie keinem vorgängigen Gesetz zur Reziprozität, das zur unirritierbaren menschlichen Geburtsausstattung gehört. Missbrauch und Asymmetrie markieren vielmehr ihr jederzeit mögliches Missglücken und die stete Drohung der Asozialität.

Aus soziologisch-ethnologischer Perspektive stiftet der Gabentausch diesseits von Natur (Aristoteles), Vertrag (Hobbes) und ekstatischer Vergemeinschaftung (Durkheim) elementare Formen des getrennten Zusammenlebens. In diesem Sinne gehört die Gabe, diese eigentümliche Mischung aus Person und Sache – die Gabe ist eine personifizierte Sache bzw. versachlichte Person, denn sie ist stets eine dingliche Selbstgabe – zu jenen Zwischendingen bzw. Quasi-Objekten, die Intersubjektivität und Sozialität im Modus eines «Pathos der Distanz» hervorbringen und unterhalten. [2]

Marcel Mauss und Claude Lévi-Strauss haben verschiedentlich darauf hingewiesen, dass der Gabentausch sowohl in den pazifischen als auch in den europäischen Winter- und Gabenfesten nicht nur auf die Anwesenden und Lebenden beschränkt ist, sondern sich auch auf die Abwesenden und nicht zuletzt auf die Toten und Ahnen erstreckt, die ebenfalls beschenkt werden, zum einen, um ihre dämonische Wiederkehr zu verhindern, zum anderen, um sie in die Gemeinschaft der Lebenden miteinzubeziehen.

Das trifft in den indianischen Maskengesellschaften für all jene Masken zu, die die Toten und Ahnen beim Gabentausch ekstatisch repräsentieren, und es gilt ebenso für alle zeitgenössischen europäischen Masken- und Verkleidungsfeste: Als Skelette oder Phantome verkleidet nötigen die Kinder, die die Toten darstellen, zu Allerheiligen oder Halloween die Erwachsenen zu kleinen Geschenken und verhalten sich wie masslose Nehmer, während umgekehrt die Toten, die die als Nikolaus oder Christkind maskierten Erwachsenen repräsentieren, als grosszügige und verschwenderische Geber aufzutreten pflegen, deren Geschenke aus dem Jenseits kommen. [3]

In Gestalt der verschiedenen Grabbeigaben – persönliche Habe des Toten, Schmuck, Waffen, Utensilien für die Körperhygiene, Münzen und Nahrung –, wie sie aus vielen europäischen und aussereuropäischen Kulturen von der Frühgeschichte bis in die Neuzeit bekannt sind, sowie der zahlreichen Toten- und Gedenkfeste finden sich weitere Praktiken der Gabe, die den Toten gelten. [4]

#### [5]

C. Plinius Secundus d.Ä., Naturkunde, Buch XXXV, Farben, Malerei, Plastik, übers. von Roderich König, München...

#### [6]

Polybios, Geschichte, Buch 6,53, in: Gesamtausgabe, Bd. 1, übers. von H. Drexler, Zürich/Stuttgart 1961.

#### [7]

Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei aus Wachs. Ein Versuch, hrsg. und versehen...

#### [8]

Vgl. dazu Roland Barthes' Vorlesung: Blumen, in: ders., Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher...

#### [9]

Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004, S. 35.

#### [10]

Siehe dazu den unübertroffenen Aufsatz von Manfred Fuhrmann, Persona. Ein römischer Rollenbegriff, in: Poetik...

#### [11]

Vgl. dazu Iris Därmann, Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte, München 1995, S. 178ff.

#### Maske und Malerei

Die Bedeutung von Maske und Malerei für den Totenkult ist seit jeher bekannt: Die von Plinius berichtete Legende über die Erfinderin der Malerei, die Tochter des korinthischen Töpfers Butades, die aus Sehnsucht den Schattenumriss ihres scheidenden Geliebten auf eine Wand zeichnete, [5] zeugt ebenso davon wie die Funeralplastiken der römischen Gentes, die *imagines*, die bei Festen und Leichenzügen, pompös geschmückt, von Schauspielern durch die Stadt geführt und ausgestellt wurden, um die Grösse und Gestalt des Verstorbenen und seiner Ahnen zu demonstrieren: Das Bild, so heisst es bekanntermassen bei Polybios, «ist ein *prosopon*, das mit erstaunlicher Treue die Bildung des Gesichts und seine Züge wiedergibt»[6].

Anders als die Totenbeigaben und der Grabschmuck konnten sich die Masken, sofern sie, zumindest im europäischen Kontext, einen entscheidenden Entstehungsherd für die Entwicklung des Porträts und der Person darstellten, mit der Entstehung des Gemäldes zusehends von der Einbindung in die Praktiken des Gabentausches und damit von einer Sozialitätsstiftung der Lebenden mit den Toten befreien, auch wenn die Blumen, die angesichts des Fotos oder Bildnisses eines Toten arrangiert werden, dies augenscheinlich Lügen strafen. Nicht zufällig zieht Julius von Schlosser eine Verbindungs- und Transformationslinie, die von den römischen *imagines* zu den mittelalterlichen Votivgaben in Wachs – auf Ähnlichkeit bedachte, plastisch geformte «Körperteile des Menschen bis zur ganzen Figur [...] als Dank für Heilung von Gebrechen, für abgewendetes Unheil aller Art» [7] – bis hin zur Fotografie reicht.

Warum Blumen? Die Gabe der Blumen und üppigen Buketts, die noch in unserer Zeit – oft über viele Jahre und Jahrzehnte hinweg und nicht nur zum Todestag – vor den Fotos Verstorbener aufgestellt und so den Toten selbst dargeboten werden, verbindet, wie auch das Geschenk des Parfums, zwei Dimensionen der Gabe diesseits der nützlichen Funktion: ihre verschwenderische Zwecklosigkeit einerseits und ihre zarte Vergänglichkeit andererseits. Blumen sind das übergängliche Geschenk par excellence, das auf das griechischdiesseitige Paradies, den Lustgarten etwa bei Xenophon, das heisst auf die endliche Fülle des Lebens ebenso verweist wie auf die Verheissungen des Jenseits und die Unsterblichkeit. [8]

*Prosopon*, also «das, was gegenüber den Augen (eines anderen) ist» [9], *persona*, *imago*, Maske [10] und Foto fungieren als apotropäische Stellvertreter des Toten, deren Wirkung zwischen Todesinsistenz und Todesindifferenz oszilliert. [11]

#### [12]

Zur Ambiguität der Maske siehe Claude Lévi-Strauss, Masques. A' l'occasion de l'exposition organisée au...

#### [13]

Thomas Macho, Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien, in: Wolfgang Müller-Funk...

#### **[14]**

Diese Verschiebung rührt von der Differenz zwischen Totenmaske und Porträt her: «Die Totenmaske nimmt die Züge... Dabei sind sie Empfänger und Geber von Gaben, eingebunden in einen Gabentausch mit den Lebenden. Der Rhythmus der Maske besteht im Hin und Her zwischen Zeigen und Verbergen. Denn die Maske muss den Schrecken, den sie bannen will, zugleich exponieren.

Mit dem medialen Vorrücken «facialer Gesellschaften» [13], der technischen Demokratisierung des Porträts durch die Fotografie und einer steigenden telepathischen Kommunikation unter Abwesenden ist es von da aus nur noch ein kleiner Schritt, die Masken und Bilder des Toten (im doppelten Genitiv) selbst als Gaben des Todes, als Gaben der Sichtbarkeit und des Blicks zu bezeichnen, wie es ein einflussreicher Strang der französischen Bildtheorie von Maurice Merleau-Ponty über Roland Barthes und Jacques Derrida bis hin zu Georges Didi-Huberman u.a. getan hat.

In einer so verstandenen Ökonomie der Bilder, die selbst Gaben sind und in einen Gabentausch mit den Bildbetrachtern involviert sind, können die Bilder ihrerseits einen parasitären, einen einseitigen, zerstörerisch-heimsuchenden oder aber reziproken Gabencharakter annehmen: einen parasitären Charakter, sofern die Bilder mehr nehmen als sie dem Betrachter zu geben bereit sind; einen einseitigexzessiven, sofern die Bilder keine adäquate Erwiderung zulassen; einen zerstörerisch-heimsuchenden, sofern sie das betrachtende Subjekt verletzen und schliesslich einen reziproken Charakter, sofern es eine Art Balance zwischen den bildlichen Gaben und rezeptiven Gegengaben zu geben scheint. In jedem Fall wird den Bildern nunmehr selbst – und nicht mehr den Toten, die sie repräsentieren und daher auf gewisse Weise auch sind – eine Handlungs- und Affektmacht zugesprochen, die die kontemplative und distanzierte Bildbetrachtung aus der Fassung bringt. [14]

Erstaunlicherweise legen die meisten der genannten Bildtheoretiker Nachdruck auf die Dissymmetrie zwischen Bild und Betrachter im Modus eines verstörenden, wenn nicht zerstörenden Bilderblicks, einer affektiven und traumatisierenden Kraft, die vom Bild selbst ausgeht und die Instanz des selbstmächtigen Betrachters destabilisiert. Sie marginalisieren damit, zumindest auf den ersten Blick, nicht nur die Figuren der parasitären und reziproken Gabe, sondern auch die des Gabentausches in dem von Marcel Mauss und Lévi-Strauss präzisierten Sinne einer Sozialitätsstiftung zwischen Toten und Lebenden.

#### [15]

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1985,...

[16]

Ebd., S. 35.

[17]

Ebd., S. 53.

[18]

Ebd., S. 106.

#### **Bilder und Totenkult**

Doch hier lohnt ein zweiter Blick, namentlich auf die Bildtheorien von Roland Barthes und Jacques Derrida, in denen die Bilder selbst das Pensum des Totenkultes übernommen haben und zu Agenten eines asymmetrischen Gabentausches zwischen Lebenden und Toten geworden sind: In *Die helle Kammer* beruft sich Roland Barthes mit seiner *mathesis singularis* bekanntlich auf den Affekt als nicht reduzierbare Grösse, [15] die ihn zwei Elemente der Fotografie entdecken lässt: Das Interesse, der «durchschnittliche Affekt», den manche Fotos in ihm hervorrufen, gründet sich auf einer intentionalen Teilhabe, die er als «studium» bezeichnet. Es umreisst eine aktive Bewegung, die vom Subjekt ausgeht und dabei von einem affektiven Widerfahrnis durchkreuzt wird, das einen bestechenden, ja verletzenden Charakter aufweist: «Das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.»

Wegen seines zugleich traumatischen und zufälligen Charakters erhält dieses Element den Namen «punctum». Studium und punctum treten für gewöhnlich gemeinsam auf; allerdings kennt Barthes einige wenige Fotografien, die für ihn nur aus jener empfindlichen Stelle und jener Verwundung bestehen, die das punctum ohne Zutun des betrachtenden Subjekts hervorruft. Dann hat es eine «expansive Kraft» und gewährt ein «Mehr an Sichtbarem, das die Gabe (le don), die Gunst des punctum ist» [17]. Besteht die exzessive Gabe des fotografischen Bildes in der expansiven Kraft des punctum, die den Betrachter ruiniert, dann trägt das so bestimmte Bild zugleich alle Züge einer parasitären Instanz, die mehr nimmt als sie gibt und die Kommunikation zwischen Bild und Empfänger auf empfindliche Weise stört. Die zerstörerische Wirkung des punctum macht sich nicht zuletzt in all jenen Fällen bemerkbar, in denen das fotografische Bild eine erfolgreiche Trauerarbeit unterminiert.

Denn das *punctum* hat zugleich eine spezifisch zeitliche Dimension, die für Barthes das *Noema* der Fotografie ausmacht. Die Fotografie ist das Zeitmass des Todes: Wer fotografiert wird, wird sterben, und er wird nur fotografiert, weil er sterblich ist. Die Fotografie wartet nicht den Tod ab, sondern trägt ihn vor der Zeit in alles das ein, was überhaupt nur fotografierbar ist. Es gibt eine mortale Vorzeitigkeit (eine trauernde Vorwegnahme) und traumatische Nachträglichkeit des Todes: «*Das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.» [18]

#### [19]

Ebd., S. 103.

#### [20]

Über den Schrecken und die schiere Unheimlichkeit der Erwartung der «Wiederkehr aller Toten» siehe jetzt Thomas...

#### [21]

Jacques Derrida, Kraft der Trauer, übers. von Michael Wetzel, in: Michael Wetzel und Herta Wolf (Hg.), Der Entzug...

#### [22]

Ebd., S. 24.

Eine jede Fotografie ist diese Katastrophe, die das fotografische Bild in eine unauflösbare Beziehung mit dem Tod und Barthes' eigene Trauerarbeit in der Begegnung mit dem Kinderfoto seiner Mutter im Wintergarten je von neuem aus der Fassung bringt. Mit dem Vordringen des Todes ausserhalb von Kult und Religion ist die Fotografie damit zum Ort eines «plötzlichen Eintauchens in den buchstäblichen Tod» geworden, [19] der die Arbeit der Trauer unbeendbar, untröstlich und die Ersetzung des verlorenen Objekts unmöglich macht.



Abb: 1 >

Die zerstörerische Gabe des *punctum* verhindert, dass die Trauer versandet und der Tote ein zweites Mal sterben muss. Sie ist eine zerstörerische, ja parasitäre Gabe des Toten, die ihn, ohne jede christliche Chance auf Auferstehung, [20] in seinem Tod unwiederbringlich tot sein lässt. Für Jacques Derrida zumindest bezeichnet dies die Paradoxie einer bildlich skandierten Trauerarbeit, die gerade scheitern muss, um zu gelingen. [21] Die Gabe ist an den Tod und der Tod an das Bild gebunden, das vom Tod – «dem Abwesendsten der Abwesenheiten» [22] – seine grösste Macht oder Kraft bezieht, nämlich das Abwesende zu repräsentieren und zum Erscheinen zu bringen.

#### [23]

Ebd., S. 18.

#### [24]

Claude Lévi-Strauss, Der Weg der Masken, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1977, S. 62.

#### [25]

Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 30.

#### [26]

«Der Blick ist das, was vom Auge ausgeht, was herauskommt, das Herauskommende.» Nancy (Anm. 14), S. 51. Dabei...

#### [27]

Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 30.

#### [28]

«[...] das Scheitern [ist] ein Erfolg: die fehlschlagende, die abtreibende Verinnerlichung ist zugleich die Achtung...

#### [29]

Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 34.

#### [30]

Zur Proxemik unter und zwischen Lebenden vgl. Edward T. Hall, Die Sprache des Raumes, übers. von Hilde Dixon,...

#### [31]

Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, in: Kritische Studienausgabe (KSA), Bd. 5, hrsg. von Giorgio Colli...

#### [32]

Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Zweites Buch, in: KSA, Bd. 3, 60, S. 424f.

#### [33]

Claude Lévi-Strauss, Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.... Diese Macht des Bildes, die zugleich eine Macht des Todes ist, lässt sich jedoch nicht auf das fotografische Bild in seiner Überevidenz beschränken. Jedes Bild zehrt vielmehr, so Derrida, von diesem «Gesichtspunkt des Todes, [...] genauer vom Gesichtspunkt des Antlitzes des Toten oder der Toten», den «ein Bild zu sehen [gibt]» [23].

Dies ist freilich der Gesichtspunkt der Maske, in der, vom plastischen Standpunkt aus gesehen, entweder alles hervorspringt oder alles hohl ist, [24] bei dem es aber immer darum geht, den Betrachtenden anzublicken und weniger darum, ihm etwas zu sehen zu geben. «Das Bild ist mehr sehend als sichtbar.» [25] Und es ist diese eigentümliche Kraft des Bildes - die zugleich die der Maske und des Visiers ist: der aus dem Bild kommende oder hervorspringende Blick [26] –, die bewirkt, dass die Kraft des Bildes in Kraftlosigkeit und Schwäche umschlagen kann. Immer da, wo das Bild die Kraft hat, den Betrachter anzuschauen, die Innerlichkeit seiner Trauer zu überschreiten und zu verletzen, [27] bezeugt es seine grösste Kraft. Unter dem unerwidert bleibenden, weil traumatisierenden Blick, mit dem das Bild seinen Empfänger trifft, zeichnet sich für Derrida eine – beinahe unmögliche, apriorische und wahre – Modalität der Trauer ab, die den Anderen nicht in die Innerlichkeit und Gemeinschaft der Lebenden zurückholt, sondern ihn vielmehr in seinem Tod, allein mit sich belässt: [28] Und das ist es, was «die Gabe heimlich an den Tod bindet» [29]. Es gibt einen proxemischen Raumcode des Todes, der die kulturellen Distanzen der Lebenden im inneren, intimen, persönlichen, sozialen und öffentlichen Raum unendlich übersteigt. [30]

Die von Barthes und Derrida skizzierte telepathische Distanzsetzung der Überlebenden gegenüber dem Toten zielt auf ein anderes, «geheimnisvolleres Pathos» der Distanz, [31] als jene actio in distans, [32] die kraft der Praktiken der Gabe zwischen Anwesenden möglich ist. Dabei wird das Bild selbst, unter dem Gesichtspunkt der Maske. zum Ort eines doppelten und überkreuzten Gabentausches, in dem die Bilder mehr nehmen als sie geben und die Empfänger mehr geben als sie nehmen. Dieses Ungleichgewicht zwischen einem Überschuss des Nehmens und einem Überschuss des Gebens am Kreuzungspunkt des Bildes entspricht allerdings genau dem, was für Lévi-Strauss die Reziprozität des Gabentausches ausmacht: Reziprozität ist für Lévi-Strauss die Begegnung zweier Irreziprozitäten, Symmetrie die Verkreuzung zweier Asymmetrien. [33] So ist der von Mauss konturierte Gabentausch, wie es scheint, wohl eher eine Praktik der Sozialitätsstiftung unter Lebenden und Anwesenden, während das von Lévi-Strauss bestimmte Prinzip der Gegenseitigkeit einem zweifach asymmetrischen Gabentausch zwischen Toten und Lebenden gewidmet ist.

Gaben, Bilder

Iris Därmann: seit 2009 Professorin für Geschichte der Kulturtheorien am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin und am Exzellenzcluster TOPOI. Studium der Philosophie, Soziologie und Sozialpsychologie an der Ruhr-Universität Bochum. 1993 Promotion als Stipendiatin des DFG Graduiertenkollegs «Phänomenologie und Hermeneutik» mit einer Arbeit über Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte 1995) bei Bernhard Waldenfels. 2003 (München venia legendi für die Fächer Philosophie und Kulturwissenschaft an der Universität Lüneburg mit der Habilitationsschrift Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie (München 2005). Visiting Fellow am IFK Wien, Gastdozentin und Fellow an der Universität Konstanz. Gründung der Forschergruppe Cultural Theory and Its Genealogies innerhalb des Exzellenzclusters TOPOI gemeinsam mit Hartmut Böhme. Das momentane Forschungsinteresse liegt im Bereich der Kultur- und Philosophiegeschichte des Dienens: Von der antiken Sklaverei zur Dienstleistungsgesellschaft. Seit Oktober 2009 Präsidentin der Deutschen Gesellschaft für Phänomenologische Forschung. Publikationen (Auswahl): Figuren des Politischen, Frankfurt aM. 2009; Theorien der Gabe, Hamburg 2010.

#### **Fussnoten**

#### Seite 71 / [1]

Meine Freundin und Kollegin Kathrin Busch ist dem Zusammenhang von Gabe und Bildlichkeit in ihrer Studie Geschicktes Geben. Aporien der Gabe bei Jacques Derrida, München 2004, nachgegangen, deren Spuren ich hier folge.

#### Seite 72 / [2]

Siehe dazu Iris Därmann, Theorien der Gabe, Hamburg 2010.

#### Seite 72 / [3]

Claude Lévi-Strauss, Der hingerichtete Weihnachtsmann, in: Der Komet. Almanach der Anderen Bibliothek auf das Jahr 1991, Frankfurt a. M. 1990, S. 162–190, hier S. 185f. Die Kenntnis dieses Textes verdanke ich Erhard Schüttpelz.

#### Seite 72 / [4]

Vgl. dazu nur die Artikel Totenkult, in: Der Kleine Pauly, Bd. 5, hrsg. von Konrat Ziegler u.a., München 1979, S. 891–900; sowie Beigaben, in: Reallexikon der ägyptischen Religionsgeschichte, hrsg. von Hans Bonnet, 3. Auflage, Berlin/New York 2000. S. 90–92.

#### Seite 73 / [5]

#### Seite 73 / [6]

Polybios, Geschichte, Buch 6,53, in: Gesamtausgabe, Bd. 1, übers. von H. Drexler, Zürich/Stuttgart 1961.

#### Seite 73 / [7]

Julius von Schlosser, Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei aus Wachs. Ein Versuch, hrsg. und versehen mit einem Nachwort von Thomas Medicus, Berlin 1993, S. 54 und S. 119.

#### Seite 73 / [8]

Vgl. dazu Roland Barthes' Vorlesung: Blumen, in: ders., Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman. Vorlesungen am Collège de France 1976-1977, übers. von Horst Brühmann, Frankfurt

a. M. 2007, S. 150-152.

Seite 73 / [9]

Richard Weihe, Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form, München 2004, S. 35.

Seite 73 / [10]

Siehe dazu den unübertroffenen Aufsatz von Manfred Fuhrmann, Persona. Ein römischer Rollenbegriff, in: Poetik und Hermeneutik, Bd. VIII: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 83–106.

Seite 73 / [11]

Vgl. dazu Iris Därmann, Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte, München 1995, S. 178ff.

Seite 74 / [12]

Zur Ambiguität der Maske siehe Claude Lévi-Strauss, Masques. A' l'occasion de l'exposition organisée au Musée Guimet à Paris, Jean Poillon interroge Claude Lévi-Strauss sur la nature et la signification du masque, in: L'Œil 62, 1960, S. 29–36, hier S. 30. Mit Dank an Erhard Schüttpelz.

Seite 74 / [13]

Thomas Macho, Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien, in: Wolfgang Müller-Funk und Hans Ulrich Reck (Hg.), Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien; New York 1996, S. 87–108, hier S. 89.

Seite 74 / [14]

Diese Verschiebung rührt von der Differenz zwischen Totenmaske und Porträt her: «Die Totenmaske nimmt die Züge des Toten ab (ein vom Tod geprägtes Werkstück), das Porträt hingegen zeigt den Tod selbst am Werk: das Wirken des Todes mitten im Leben, im Gesicht, im Blick.» Jean-Luc Nancy, Porträt und Blick, übers. von Gisela Febel und Jutta Legueil, Stuttgart 2007, S. 36.

Seite 75 / [15]

Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, übers. von Dietrich Leube, Frankfurt a. M. 1985, S. 30.

Seite 75 / [16]

Ebd., S. 35.

Seite 75 / [17]
Ebd., S. 53.
Seite 75 / [18]
Ebd., S. 106.
Seite 76 / [19]
Ebd., S. 103.
Seite 76 / [20]
Über den Schrecken und die schiere Unheimlichkeit der Erwartung der «Wiederkehr aller Toten» siehe jetzt Thomas Macho, Das Leben ist
ungerecht, St. Pölten/Salzburg 2010, S. 65ff.
Seite 76 / [21]
Jacques Derrida, Kraft der Trauer, übers. von Michael Wetzel, in: Michael
Wetzel und Herta Wolf (Hg.), Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten, München 1994, S. 13–35, hier S. 15.
Seite 76 / [22]
Ebd., S. 24.
Seite 77 / [23]
Ebd., S. 18.
Seite 77 / [24]
Claude Lévi-Strauss, Der Weg der Masken, übers. von Eva Moldenhauer,
Frankfurt a. M. 1977, S. 62.
Seite 77 / [25]
Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 30.

Seite 77 / [26]

«Der Blick ist das, was vom Auge ausgeht, was herauskommt, das Herauskommende.» Nancy (Anm. 14), S. 51. Dabei handelt es sich um einen Blick, der nichts sieht, der ins Nichts sieht: «Der Blick des Toten ist das Vorbild des Bildes oder der Sicht im doppelten Wortsinn dessen, was blickt, ohne zu sehen, und dessen, was sieht, ohne zu blicken». Jean-Luc Nancy, Am Grund der Bilder, übers. von Emmanuel Alloa, Zürich/Berlin 2006, S. 158.

Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 30.

#### Seite 77 / [28]

«[...] das Scheitern [ist] ein Erfolg: die fehlschlagende, die abtreibende Verinnerlichung ist zugleich die Achtung vor dem anderen als anderen, eine Art sanfter Zurückweisung, eine Bewegung der Entsagung, die ihn allein, draußen, dort unten, in seinem Tod, außerhalb von uns beläßt.» Jacques Derrida, Mémoires. Für Paul de Man, übers. von Hans-Dieter Gondek, Wien 1988, S. 59.

#### Seite 77 / [29]

Derrida, Kraft der Trauer (Anm. 21), S. 34.

#### Seite 77 / [30]

Zur Proxemik unter und zwischen Lebenden vgl. Edward T. Hall, Die Sprache des Raumes, übers. von Hilde Dixon, Düsseldorf 1976.

#### Seite 77 / [31]

Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, in: Kritische Studienausgabe (KSA), Bd. 5, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, New York/München 1988, 43, S. 60.

#### Seite 77 / [32]

Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Zweites Buch, in: KSA, Bd. 3, 60, S. 424f.

#### Seite 77 / [33]

Claude Lévi-Strauss, Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M. 1984, S. 78. Zu dieser chiastischen Reziprozität bei Lévi-Strauss siehe Erhard Schüttpelz, Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960), München 2005, S. 272ff.

### Abbildungen

Seite 76 / Abb. 1

Maske. Puebla-Tlaxcala, Postklassik, Alt-Mexiko, Jadeit, 11.6 x 9.2 x 6.8 cm, Herkunft: Mexiko, Tlaxcala, Tizatlan. Museum der Kulturen Basel (IV $\_$ 0001.2). Foto: Peter Horner.

## Der Mensch als <Bild> Gottes...

ANDREAS WAGNER

# Der Mensch als <Bild> Gottes und das <Bild> Gottes im Alten Testament

In this paper, Andreas Wagner investigates the topos of similitude (Ebenbildlichkeit) in the Old Testament. Two concepts of the image can be found in the Old Testament. On the one hand, the notion of man in god's image, a concept derived from the idea of the king as a statue of god. And on the other, the Old Testament is characterized by the anthropomorphism of god's image, not as a visual category, but in terms of agency and communication. The study of these two concepts shows that they cannot be reduced to materiality and mimesis.

#### Vorbemerkung

Im Alten Testament wie im Alten Orient nähert man sich Erkenntnis nicht über Definitionen und Systembildungen an. Was die europäische Tradition in Philosophie und Wissenschaft (einschliesslich der Theologie), fussend auf griechischer Übung und Überlieferung, zu einem Erkenntnissystem ausgebaut hat, ist eindrucksvoll und sicher auch Erkenntnis fördernd. Aber es ist eben ein grundsätzlich anderer Erkenntnisweg als der der altorientalischen Kulturen (zu denen auch das Alte Testament gehört).

Während wir gewohnt sind, gedankliche Konzepte von Sachen, die hinter einem Begriff stehen, explizit zu formulieren, Begriffe zueinander in Beziehungen zu setzen, nach Begriffsschärfen, Extensionen, Interdependenzen zu fragen, Begriffe mit empirischen und experimentalen Beobachtungen zu verbinden, zu verifizieren und zu falsifizieren, nach induktiven und deduktiven Erkenntniswegen zu suchen u.a.m., bis sich ganze Systeme von Erkenntnis und Wissenschaft aufbauen, fehlt eine solche explizite und reflektierte, meist im Medium der Schrift vorliegende Erkenntnismethodik und -systematik in den antiken Kulturen des östlichen Mittelmeerraums nahezu ganz; ich meine damit die grossen und kleinen Kulturen der geschichtlichen Zeit Ägyptens, Mesopotamiens, Syrien-Palästinas u.a., bis zur hellenistischen Zeit, in der es zu bis heute bedeutsamen und sehr intensiven Begegnungen dieser Kulturen mit griechischer Tradition und grossen Beeinflussungen gekommen ist. [1]

Wir werden daher auch vergebens nach begrifflich-systematischen Philosophie- oder Wissenschaftswerken, die etwa mit griechischen oder lateinischen Werken dieser Art vergleichbar wären – ich denke hier an Aristoteles' Rhetorik oder Poetik u.ä. –, aus Ägypten, Assyrien, Babylonien oder Kanaan Ausschau halten.

#### [1] Vgl. Emma Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens. Am Beispiel Altägyptens, Darmstadt 1990; Peter Machinist,...

#### **[2]**

Ein Sammlung von an im A.T. vorkommenden Wörtern angeschlossenen Sacherklärungen über den Inhalt dieser Wörter,...

Es gibt sie nicht. Nicht, weil sie (noch) nicht gefunden wurden; das wäre angesichts der Abermillionen Textzeugnisse, die wir aus diesen Kulturen haben, ein völlig unwahrscheinlicher Zufall. Es gibt sie nicht, weil im Alten Orient wie im Alten Testament Erkenntnis anders organisiert wird.

Da ich es mit der Pauschalisierung nicht übertreiben und nicht alle Kulturen des Alten Orients über einen Kamm scheren möchte, will ich diesen Sachverhalt am Beispiel des Alten Testaments andeuten: Das Alte Testament mit seinen 39 Büchern, die über Jahrhunderte zu einer kanonischen Sammlung zusammengewachsen sind, ist nicht der <durchsystematisierte Entwurf> der israelitischen Religion; das gilt für das Neue Testament ebenso. Solche «Systementwürfe» gibt es für die christliche Tradition erst seit der Zeit der Kirchenväter, die das, sozusagen griechisch geschult, getan haben. Im Alten Testament werden die zentralen Aspekte des Glaubens und der Religion, der Verhältnisbestimmung zur Welt u.a.m. nicht in Form von Abhandlungen oder begrifflichen Ausarbeitungen dargeboten. Die über weite Strecken vorherrschende Darbietungsform des Alten Testaments ist die Erzählung (Pentateuch, Geschichtsbücher) und die mehr oder weniger gestaltete Sammlung von Texten (Psalter, Sprichwörter, Prophetische Bücher). Und auch in diesen Texten werden wir vergebens nach Definitionen, Begriffsbestimmungen explizit reflexiver Art, wie wir sie aus griechisch-philosophischer oder späterer europäischer Tradition kennen, suchen.

Das heisst nun nicht, dass es im A.T. keine wichtigen Sachverhalte gibt, die unter einem «Begriff», einem Wort, einem Terminus abzurufen wären. Das Alte Testament birgt eine Fülle von gewichtigen Sachen und Wörtern. Allerdings muss sich jeder die Anschauung von den hinter diesen Wörtern stehenden Sachverhalten anders erwerben als durch (Lesen) von Explikationen oder Definitionen. Wenn ich etwas über den Begriff des «Königs» wissen möchte, muss ich die Erzählungen über Könige lesen und mir daraus eine Anschauung bilden. Eine etwa mit einem heutigen Lexikoneintrag vergleichbare Definition des Königs, gar des Königtums usw. gibt es im A.T. nicht und auch nicht zeitgenössisch in anderen altorientalischen Kulturen. Wir finden dagegen in Erzählungen, Psalmen usw. viele Aussagen über Könige, auch teilweise präskriptive Texte (Dtn 17,14-20), aber aus diesen Aussagen musste sich der Adressat schon immer selbst eine Vorstellung (erlesen). Das gilt ebenso auch für Begriffe wie Gott, Mensch u.v.a.m. [2]

Zudem gibt es Phänomene, für die dem A.T. kein eigenes (hebräisches oder aramäisches) Wort zur Verfügung gestanden hat. Ein prominentes Beispiel ist etwa, dass es im A.T. kein wirklich treffendes Wort für 'Glaube'/ 'glauben' gibt.

Das Fehlen von Wörtern muss nun aber nicht heissen, dass es für das A.T. oder die israelitische Kultur die entsprechende Sache nicht gegeben hat; zuweilen kann man ja auch von einer Sache zwischen den Zeilen reden oder die Sache <a href="https://doi.org/10.1007/j.com/nicht/">https://doi.org/10.1007/j.com/nicht/</a> etwas oder in anderen Zuständen, als sie uns bekannt ist, entdecken.

#### [3]

Vgl. Bernd Janowski, Die lebendige Statue Gottes. Zur Anthropologie der priesterlichen Urgeschichte, in:

# Der Mensch als Bild Gottes

Nach diesem kurzen erkenntnistheoretischen Propädeutikum sind wir gewappnet für die Frage nach dem «Bild» im A.T. Es ist nun klar, dass wir eine Definition von «Bild» nicht finden und dass wir uns eine Anschauung durch Lesen von Erzählungen und Texten, in denen die Sache «Bild» vorkommt, erwerben müssen. Wir beginnen mit dem Topos der Ebenbildlichkeit des Menschen. Jeder bildwissenschaftlich Interessierte, dem beim Nachdenken über «Bild» das Alte Testament in den Kopf kommt – und da das A.T. an der Wiege unserer Kultur steht, passiert das unweigerlich, sobald man anfängt den Bildbegriff geschichtlich aufzuarbeiten – wird zuerst an die Frage der «Ebenbildlichkeit» denken und dann an die Aussage, dass Gott den Menschen als sein «Bild» schuf; ich rekurriere hier nur einmal auf die deutschsprachigen Übersetzungen:

Gen 1,26

Luther-Übersetzung (1984):

Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei [...]

Zürcher Übersetzung (2007):

Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen als unser Bild, uns ähnlich [...]

Bibel in gerechter Sprache (2006):

Da sprach Gott: «Wir wollen Menschen machen – als unser Bild, etwa in unserer Gestalt [...]»

Im Hebräischen stehen nun an der Stelle, an der die deutschen Übersetzungen das Wort «Bild» haben, die Wörter <code>\$\varpi elm \text{um}\$ und \$d^emut\$. Jede weitere Nachfrage nach einem «Bild»-Konzept im A.T., bei dem die Ausgangsstelle Gen 1,26 ff. ist, muss nun bei der Rückfrage nach dem hebräischen Wort und seiner Bedeutung beginnen.</code>

(a) Bei der Erklärung der Wortbedeutung von <code>\$\varkalpi kl\varkam\$</code> und der dahinterstehenden Sache hat die Forschung in den letzten Jahrzehnten grosse Fortschritte gemacht. [3] Einen guten Hinweis auf die Bedeutung des Nomens <code>\$\varkalpi kl\varkam\$ m</code> gäbe ein wurzelgleiches Verb, von dem das Nomen abgeleitet ist. Im Hebräischen ist ein solches Verb zwar nicht belegt, aber im Arabischen gibt es das Verb <code>\$slm = abhauen, behauen, schneiden, schnitzen;</code> aufgrund der Verwandtschaft der semitischen Sprachen untereinander kann auch das Arabische einen ersten Anhalt geben.

# [4] Soweit nicht anders vermerkt handelt es sich bei den Übersetzungen um von mir angefertigte

Arbeitsübersetzungen.



Abb: 1 >

2.Kön 11,18 (= 2.Chr. 23,17) (Joasch wird König in Juda, Massnahmen des Priesters Jojada) [4]

Da ging alles Volk des Landes in das Haus (Tempel) Baals und sie brachen seine Altäre ab,

und sie zerschlugen alle seine selamîm (Pl. von sælæm) gründlich und töteten Mattan, den Priester Baals, vor den Altären.

Die Bedeutung von <code>\$\varpi e \text{l} \varpi m \text{ ist hier aus dem Kontext gut zu erschliessen: Da etwas zerschlagen wird, muss es sich um etwas Materielles handeln. Da es sich um Kultgegenstände im Tempel handelt, Altäre schon genannt sind, das arab. Verb auf etwas Geschnitztes, Angefertigtes, Behauenes hinweist, spricht alles dafür, dass hier <code>\$\varpi e \text{l} \varpi m \text{ in der Bedeutung } G\vec{o}tterstatue, Kultbild \text{ gebraucht ist. Ähnliches gilt f\vec{u}r \text{ Ez 7,20:} \end{arabe}</code></code>

Ez 7,20 (aus einer Vision über das Ende) Sie haben ihre edlen (edelmetallenen) Kleinode zur Hoffart verwendet

und haben selamîm ihrer Götzen, ihrer Scheusale, daraus gemacht. Darum will ich ihnen all das zum Unrat machen.

Ez 7,20 könnte andeuten, was Num 33,52 deutlich macht, dass *sælæm* auch das aus Metall gegossene Kultbild, Götterbild umschliesst:

#### [5]

Belege aus Ägypten und Mesopotamien bei Janowski, Die lebendige Statue Gottes (Anm. 3), S. 189–194. Für Syrien-Palästina...

#### [6]

Vgl. Johannes Renger, Art. Kultbild. A. Philologisch, in: Reallexikon der Assyriologie (RAL). Bd. 6, hrsg. von... Num 33,52 (Auftrag Jahwes an die Israeliten vor dem Übergang in das Land Kanaan)

So sollt ihr alle Bewohner vertreiben vor euch her und vernichten alle ihre (gemalten, vgl. Lev 26,1) Bildwerke und alle ihre gegossenen şelamîm zerstören und alle ihre Opferhöhen vertilgen.

Ähnlich: Am 5,26 (Text nicht ganz sicher); Ez 16,17 und 23,14 steht sælæm in der Bedeutung von (Wand-)Bildern von Männern.

1.Sam 6,5 bringt ein Verständnis zum Ausdruck, hinter dem eine <magische> Beziehung zwischen einer Sache und ihrem Abbild besteht; auch hier handelt es sich um handwerklich angefertigte plastische Abbilder, Gleichbilder:

1.Sam 6,5 (Ladeerzählung, als die Lade von den Philistern zurückgeschickt wird)

So macht nun şelamîm eurer Geschwülste/Beulen (Pestbeulen, jedenfalls Zeichen einer Krankheit) und eurer Mäuse, die euer Land zugrunde gerichtet haben, dass ihr dem Gott Israels die Ehre gebt. Vielleicht wird seine Hand leichter werden über euch und über euren Gott und über euer Land. [...] 11 und sie stellten die Lade Jahwes auf den Wagen, dazu das Kästlein mit den goldenen Mäusen und mit den selamîm ihrer Beulen.

Als Fazit kann nun festgehalten werden: <code>sælæm</code> bedeutet:
Handwerklich gemachtes Bild, angefertigtes Artefakt, Gemachtes in verschiedener materialer Ausführung mit Abbildungsfunktion. Im Vordergrund steht mal das Gefertigte, Handgreifliche, Gemachte (Kultstatue, Statue), mal das Bild bzw. Abbild.

Am wahrscheinlichsten ist nun, dass Gen 1,26 hier auf den Gedanken einer «Statue» abhebt. In Ägypten ist der Pharao die Statue Gottes, vergleichbare Aussagen gibt es auch aus Assyrien und Babylonien. [5] Eingebettet ist diese Vorstellung, dass der König «Statue» eines Gottes ist, wiederum in das altorientalische Kultbildkonzept. Im Akkadischen kann mit demselben Wort *şalmu* sowohl der König in seiner Statuenfunktion (gegenüber der Bezugsgrösse eines Gottes/einer Göttin, s.u.) wie auch das Kultbild, das die Statue einer Gottheit darstellt, bezeichnen. [6] Statue und Bezugsgrösse (also ein Gott bzw. eine Göttin) haben eine enge Beziehung zueinander, in der Statue ist die Bezugsgrösse repräsentiert.

#### **Γ**71

Vgl. Ernst-Joachim Waschke, Die Bedeutung der Königsideologie für die Vorstellung der Gottesebenbildlichkeit...

#### ۲81

Vgl. Ernst Jenni, Art. hmd dmh gleichen, in: THAT I (Anm. 2), S. 451–456. Der alttestamentliche Schöpfungstext Gen 1,1-2,4a, der zu einem Pentateuchteil gehört, den die Forschung «Priesterschrift» genannt hat, entstanden in der Zeit am Ende des Exils oder kurz danach, also in einer Zeit intensiver Konfrontation mit babylonischer Kultur und Religionswelt, interpretiert diesen «Statuengedanken» nun neu: Nicht allein dem König, den es nach dem Untergang des Südreiches Juda 587 v. Chr. für Israel auch nicht mehr gab, sondern allen Menschen sei diese «Statuen-Stellung» von der Schöpfung an zuzusprechen. Damit wird natürlich keine geschichtliche Aussage über die Entstehung des Menschen, sondern eine Aussage über das Wesen des Menschen gemacht.

Die Priesterschrift (P) überträgt die Kultbildvorstellung auf den Menschen schlechthin, auf die Menschheit insgesamt; die Aussage zielt dabei auf den Zusammenhang von Statue und Bezugsgrösse: Wie das Kultbild bzw. der König als Statue – nach altorientalischer Vorstellung – einen Gott repräsentiert, so repräsentiert die Menschheit – nach der Vorstellung von P (d.h. im israelitischen Kontext) – Gott. Der Mensch steht in der Welt an Gottes Statt. Damit verbunden ist (neben einem möglicherweise polemischen Unterton gegenüber fremden Kultbildern) die Vorstellung, dass es eine enge Verbindung zwischen Mensch und Gott gibt, die keinerlei Vermittlungsinstanz benötigt (ohne dass hier eine Identität bestünde). Diese Beziehung besteht zwischen Gott und jedem Menschen ('ādām als Kollektivbezeichnung! Vgl. auch zu Gen 5,3); jeder Mensch ist deshalb Stellvertreter Gottes, wie V.27 zeigt, auch gleichermassen Mann und Frau; es gibt unter den Menschen keine Unterschiede in dieser Beziehung!

Da die Priesterschrift hier vom Gedanken des Königs als Statue eines Gottes aus denkt, in Gen 1,26 aber die «Gottesebenbildlichkeit» (= die Tatsache, dass der König bzw. die Statue als Repräsentationsbild für Gott genommen wird) allen Menschen zugesprochen wird, spricht man oft von einer «Royalisierung» des Menschen bei P: was in Ägypten eine königlich-royale Eigenschaft ist, kommt im A.T. allen Menschen zu. [7]

(b) In <code>sælæm</code> auch enthalten ist das Bedeutungsmoment der Abbildung einer Sache. Das Aussehen eines Kultbildes ist nicht völlig beliebig. Dieser Aspekt der Ebenbildlichkeit wird nun in Gen 1,26 durch <code>demut</code> konkretisiert: Der Mensch ist nicht nur Repräsentant Gottes, er ist ihm auch gleichartig, was das Gestalthafte anbelangt. Die Abstraktbildung <code>demut</code> wurde vom Verbum <code>dmh/gleichen</code>, das im biblischen Hebräisch breit bezeugt ist, abgeleitet. Dem Sinn des Verbes entsprechend weist die Abstraktbildung <code>demut</code> auf die Tatsache des Gleichens, der Gleichheit. L. Köhler hat den guten Vorschlag gemacht, demut zu übersetzen mit <code>etwas wie</code>. [8]

[9] Ebd., S. 452.

[10] Ebd. demut bezieht sich ebenfalls auf bildliche bzw. figürliche
Darstellungen «und unterstreicht deren Entsprechung zum Vorbild»
[9]. Einer der deutlichsten Fälle für diese Bedeutung ist 2.Kön 16,10:

2.Kön 16,10 Und der König Ahas zog Tiglat-Pileser entgegen, dem König von Assyrien, nach Damaskus. Und als er den Altar sah, der in Damaskus war, sandte der König Ahas zum Priester Uria Masse und Abbild/Modell (demut) des Altars, ganz wie dieser gemacht war. 11 Und der Priester Uria baute einen Altar und machte ihn so, wie der König Ahas zu ihm gesandt hatte von Damaskus, bis er selbst von Damaskus kam.

Wie bei materialen Darstellungen nahe liegend bezieht sich  $d^emut$  auf die Abbildfunktion im Bereich des Sichtbaren (so in allen Belegen).  $d^emut$  zielt also auf die gestalthafte Vergleichbarkeit zweier Dinge. Dies allerdings nur unter der Bedingung, «dass [...] die Notwendigkeit oder das Bedürfnis, auf die Gleichheit hinzuweisen, [...] nur dann besteht, wenn die Gleichheit nicht ohne weiteres feststeht» [10]. Zwei Aspekte sind also an  $d^emut$  besonders wichtig:

- es geht um äussere bzw. sichtbare Gestaltähnlichkeit
- es geht um Gleichartigkeit oder Ähnlichkeit, aber nicht um Identität!
   Das ist wichtig für das Verständnis der Ebenbildlichkeit: Mensch und Gott sind gleichartig (jedenfalls in gewisser Hinsicht), aber nicht identisch!

Beide Begriffe, <code>\$\pi lambda lem und dem ut</code>, bilden ein Paar (Merismus), um die «Eben-«Bild»-lichkeit» zu umschreiben. Aber wenn wir hier von einem «Bild»-Konzept sprechen wollen, dann ist es zunächst ein funktionales, das sicher nicht mimetisch angelegt ist. Es geht nicht um eine Abbildung Gottes in porträthafter Weise – also völlig anders als Abbildungen der Person einschliesslich der individuellen physiognomischen Merkmale! Es geht darum, über den «Statuen» -Gedanken die Repräsentationsfunktion zu unterstreichen.

Bei dem zweiten Begriff des zum Ausdruck gebrauchten Paares der «Eben-‹Bild›-lichkeit»,  $d^emut$ , geht es sodann um Gestaltähnlichkeit. Aber auch diese Aussage ist von dem Hintergrund der Gestalt- und Körpervorstellung des A.O. bzw. A.T. her aufzulösen. Die Gestaltanalogie zielt nicht auf eine mimetische Wiedergabe der göttlichen Gestalt in der menschlichen, sondern hier spielt wiederum und noch einmal in einer eigenen Weise Funktionalität eine Rolle. Um diesen Gedanken zu fassen, müssen im nächsten Abschnitt kurz Körper- bzw. Körperteilvorstellung und das Konzept des alttestamentlichen Anthropomorphismus erläutert werden.

# Das (Bild) Gottes im Alten Testament

Das A.T. verwendet die Rede vom Körper bzw. von seinen Körperteilen, um auch die mit diesen Körperteilen ausgeübten Funktionen und Aufgaben zu benennen. H. W. Wolff hat das die «synthetische Körperauffassung» genannt. Mit «Hand» ist nicht nur das Körperteil «Hand» gemeint, sondern auch das, was ich mit der Hand ausführen kann, etwa Kämpfen, Waffen führen, Macht ausüben. Das wird am schönsten deutlich an Wendungen wie «die Hand der Zunge» (Prv 18,21 Tod und Leben stehen in der Hand der Zunge; wer sie liebt, wird ihre Frucht essen.) – hier ist nicht das konkrete Körperteil «Hand», sondern die Macht der Rede gemeint.

In dieser Weise sind nun auch die alttestamentlichen Gestaltaussagen über Gott zu verstehen (Anthropomorphismen), es sind Möglichkeiten, die Gotteserfahrungen der alttestamentlichen Menschen zur Sprache zu bringen. Sie dienen sämtlich dem Ausdruck der mit ihnen verbundenen Funktionen und sind keine Versuche mimetischer Beschreibungen der Gestalt Gottes.

Wenn wir in dieser Weise die zentralen äusseren Körperteile durchgehen, dann erhalten wir etwa die in Tabelle 1 zusammengefasste Übersicht.

# Tabelle 1

Körperteil	gestalthaft-äusseres sprachliches <bild> Gottes</bild>		
ro'š Kopf	Jes 59,17 Er [Jahwe] zieht Gerechtigkeit an wie einen Panzer und setzt den Helm des Heils auf sein Haupt/seinen Kopf und zieht an das Gewand der Rache und kleidet sich mit Eifer wie mit einem Mantel.		
	Ps 60,9 [Gott hat gesprochen in seinem Heiligtum:] Gilead ist mein, mein ist Manasse, Ephraim ist der Schutz meines Hauptes/meines Kopfes, Juda ist mein Zepter. (par. Ps 108,9)		
pānîm Gesicht, Angesicht	Gen 33,10 Jakob antwortete: Ach nein! Hab ich Gnade gefunden vor dir, so nimm mein Geschenk von meiner Hand; denn ich sah dein Angesicht, als sähe ich Gottes Angesicht, und du hast mich freundlich angesehen.  Job 2,7 Da ging der Satan weg vom Angesicht Jahwes und schlug Hiob mit bösen Geschwüren von der Fusssohle an bis auf seinen Scheitel.		

Körperteil	gestalthaft-äusseres sprachliches ‹Bild› Gottes		
ʻajin Auge	Am 9,3 Und wenn sie sich auch versteckten oben auf dem Berge Karmel, will ich sie doch suchen und von dort herabholen; und wenn sie sich vor meinen Augen verbärgen im Grunde des Meeres, so will ich doch der Schlange befehlen, sie dort zu beissen.		
	Gen 6,8 Aber Noah fand Gnade vor den Augen Jahwes.		
'ozæn Ohr	2.Kön 19,16 [es spricht Hiskia] Jahwe, neige dein Ohr und höre, tu deine Augen auf und sieh und höre die Worte Sanheribs, der hergesandt hat, um dem lebendigen Gott hohnzusprechen.		
	2.Chr 7,15 [der Sprechende ist Jahwe] So sollen nun meine Augen offen und meine Ohren aufmerksam sein auf das Gebet an diesem Ort.		
'ap Nase	2.Sam 22,9 Rauch stieg auf von seiner Nase und verzehrend Feuer aus seinem Munde, Flammen sprühten von ihm aus.		
	Jes 65,5 [Jahwe spricht über die Ungehorsamen] Die sollen ein Rauch werden in meiner Nase, ein Feuer, das den ganzen Tag brennt.		
pæh Mund	Lev 24,12 und legten ihn [einen lästernden Israeliten] gefangen, bis ihnen klare Antwort würde durch den Mund Jahwes.		
	Ps 33,6 Der Himmel ist durch das Wort Jahwes gemacht und all sein Heer durch den Hauch seines Mundes.		
næpæš Kehle, Hals	Jer 6,8 Bessre dich, Jerusalem, ehe sich meine næpæš (Hals?) von dir wende und ich dich zum wüsten Lande mache, darin niemand wohnt!		
	Ez 23,18 Als sie ihre Hurerei so offen trieb und ihre Schande so enthüllte, da verrenkte sich meine næpæš (Hals?) [].		

Körperteil gestalthaft-äusseres sprachliches ‹Bild› Gottes				
zerôaʿ Arm	Ex 15,16 Es fiel auf sie Erschrecken und Furcht; vor deinem mächtigen Arm erstarrten sie wie die Steine, bis dein Volk, Jahwe, hindurchzog, bis das Volk hindurchzog, das du erworben hast.			
	Ps 89,11 Du hast Rahab zu Tode geschlagen und deine Feinde zerstreut mit deinem starken Arm.			
jāmîn Rechte	Jes 62,8 Jahwe hat geschworen bei seiner Rechten und bei seinem starken Arm: []			
	Ps 48,11 Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Enden. Deine Rechte ist voll Gerechtigkeit.			
jād Hand	Jer 18,6 Kann ich nicht ebenso mit euch umgehen, ihr vom Hause Israel, wie dieser Töpfer? spricht Jahwe. Siehe, wie der Ton in des Töpfers Hand, so seid auch ihr vom Hause Israel in meiner Hand.			
	Ps 75,9 Denn Jahwe hat einen Becher in der Hand, mit starkem Wein voll eingeschenkt.			
rægæl Fuss (Bein)	2.Sam 22,10 Er [Jahwe] neigte den Himmel und fuhr herab, und Dunkel war unter seinen Füssen.			
	Jes 66,1 So spricht Jahwe: Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel meiner Füsse! []			

Die genannten Körperteile sind diejenigen, die im A.T. am häufigsten vorkommen, sowohl bei der Beschreibung von Menschen, als auch bei der Beschreibung der Gestalt Gottes. Wenn wir nun nach der Gesamtfunktion dieser Tatsache fragen, also des Redens von Körperteilen hinsichtlich ihres Funktionsaspekts, dann sind die Funktionen in den beiden Aspekten «Kommunikation» und «Handlung» zu bündeln, vgl. Tabelle 2.

Tabelle 2			
Körperteile	(gestische) funktional- abstrakte Bedeutung	Funktionsbereich «Kommunikation»	Funktions- bereich ‹Handlung›
roʾš Kopf	personales Gegenüber	Kommunikations- voraussetzung	
pānîm Gesicht	Beziehung herstellen, von Angesicht zu Angesicht kommunizieren	Kommunikation	
ʻajin Auge	Sehen	Kommunikation ausüben	
'ozæn Ohr	Hören	Kommunikation ausüben	
'ap Nase	Zorn, zürnen	Reaktions- möglichkeit, Kommunikation ausüben	Handlungs- grundlage
pæh Mund (Lippe)	Sprechen	Kommunikation ausüben	
næpæš Kehle, Hals	Leben, lebendiges Gegenüber	Kommunikations- voraussetzung	
zerôaʿ Arm		Macht und Präsenz ausüben Handlungen ausführen	
jād Hand, vgl.: kap Hand/-fläche			Handeln (Arbeiten), Macht ausüben

Thema: Der Anfang. Aporien der Bildkritik

Der Mensch als <Bild> Gottes...

## [11]

Es soll hier nur kurz angemerkt werden, dass es beim alttestamentlichen Bilderverbot um das Verbot von Kultbildern...

Körperteile	(gestische) funktional- abstrakte Bedeutung	Funktionsbereich «Kommunikation»	Funktions- bereich ‹Handlung›
jāmîn			wie Hand, s.o.
Rechte			
rægæl			Macht und
Fuss			Präsenz ausüben

Beides sind Grundfähigkeiten des Menschen und Grundfähigkeiten Gottes, Gott und Mensch ähneln sich in dieser Hinsicht, sind aber beileibe nicht gleich, denn Gottes Handlungs- und Kommunikationsfähigkeiten gehen nach dem A.T. weit über die des Menschen hinaus. Aber die Gleichartigkeit bleibt. Auf diese Aussage möchte der alttestamentliche Anthropomorphismus hinaus. Die Menschengestaltigkeit wäre falsch verstanden, wenn wir sie als Versuch der optischen Beschreibung Gottes verstehen würden. Aber wenn wir sie gemäss der «synthetischen Körperauffassung» (s.o.) als Funktionsaussage wahrnehmen, macht sie das deutlich, was der Tenor vieler Texte des A.T. ist, dass Gott ein in der Welt handelnder und mit dem Menschen kommunizierender Gott ist, kein weltferner Weltenlenker. Auch dieses Konzept des «Bildes» Gottes ist somit ein funktionales.

# [12]

Silvia Schroer, In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament (Orbis Biblicus...

# **Fazit**

Beide hier in den letzten Abschnitten vorgestellten <Bildkonzepte> sind nur aus ihrem alttestamentlichen Funktions- und Aussagezusammenhang heraus entwickelt, und alles, was wir davon verstehend beschreiben können, weist auf ein sehr funktionales Bildverständnis hin.

Dies ist nicht der Ort für eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Frage, ob der Bildbegriff aus neueren bildwissenschaftlichen Diskussionen weiterführend ist bei der Analyse alttestamentlicher Bildsachverhalte; und umgekehrt der Frage, ob die Bildwissenschaft bisher sachlich angemessen am alttestamentlichen Bildbegriff angeknüpft oder ihn angemessen berücksichtigt hat. Ich möchte diesen kurzen Beitrag zunächst als Versuch der Sensibilisierung verstanden wissen, der auf die andersartige Darbietungsweise von alttestamentlicher «Bild»-Vorstellung und die Schwierigkeiten bei der Aufdeckung eines Bildkonzepts im A.T. hinweist. Die bisher ausführlichste Beschreibung der Bildterminologie des A.T. selbst hat Silvia Schroer vorgelegt. [12]

Bei der Nachfrage nach der Funktionsweise, den Aussagebedingungen, der Hermeneutik der Bilder, stehen wir immer noch mitten in der Diskussion. Hier sollte darauf hingewiesen werden, dass sich in den beiden in den vorhergehenden Abschnitten vorgestellten Bildkonzepten das «Bild» von einem materiellen Bildträger klassischer Art abgelöst hat: Die Menschheit als «Statue/Bild» Gottes ist ebenso eigen wie Gott im anthropomorphen «Sprach»-Bild des A.T., dem kein materiales Bild Gottes (Bilderverbot), das nämlich in den Verdacht geraten könnte, Gott in Form einer (Kult-)Statue greifbar zu machen, an die Seite zu stellen ist.

Bei beiden Bildbegriffen geht es nicht um einfache Mimesis, es herrscht eine eher dem sprachlichen Zeichen ähnliche Referenzbeziehung. Die spannende Frage vor allem beim Anthropomorphismus auch für die Theologen ist an dieser Stelle, ob es sich hier nun wirklich und nur um eine völlig arbiträre Beziehung handelt oder ob doch irgendwelche «bildliche» Aspekte eine Rolle spielen, vielleicht in Form komplexerer mimetischer Beziehungen. Ist der Anthropomorphismus als Funktionsaussage zu verstehen oder als Bildaussage? Von daher sind der Diskussion um Bilder im A.T. und seiner Umwelt auch die Fragen hinzuzufügen, die sich von Sprachbildern her stellen.

Andreas Wagner: Seit 2009 Professor für Altes Testament am Institut für Bibelwissenschaft, Departement für Ev. Theologie. Studium der Evangelischen Theologie in Mainz und Heidelberg, der Dt. Phil., Musikwiss. und Privatmusik in Mainz. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Prophetie, Psalmen, Anthropologie, Theologie und Religionsgeschichte, Hebräische Philologie. Aktuelles Forschungsprojekt u. a. DFG-Projekt: Stabilitas Dei – Die Gestaltbeständigkeit des alttestamentlichen Gottes im Vergleich mit außeralttestamentlichen Göttern. Publikationen (Auswahl): Gottes Körper. Zur alttestamentlichen Vorstellung der Menschengestaltigkeit Gottes, Gütersloh 2010; Anthropologische Aufbrüche. Alttestamentliche Menschenkonzepte und anthropologische Positionen und Methoden (Hg.), Göttingen 2009 (FRLANT 232); Gott im Wort – Gott im Bild. Bilderlosigkeit als Bedingung des Monotheismus? (Hg. mit V. Hörner/G. Geisthardt) Neukirchen-Vluyn 2005; 2. Aufl. 2008.

# **Fussnoten**

# Seite 79 / [1]

Vgl. Emma Brunner-Traut, Frühformen des Erkennens. Am Beispiel Altägyptens, Darmstadt 1990; Peter Machinist, Über die Selbstbewusstheit in Mesopotamien, in: Shmuel N. Eisenstadt (Hg.), Kulturen der Achsenzeit. Die Ursprünge und ihre Vielfalt. Teil 1, Frankfurt a. M. 1987, S. 258–291; Andreas Wagner, Der Parallelismus membrorum zwischen poetischer Form und Denkfigur, in: ders. (Hg.), Parallelismus membrorum (Orbis Biblicus et Orientalis 224), Fribourg/Göttingen 2007, S. 1–26, bes. S. 18–21.

# Seite 80 / [2]

Ein Sammlung von an im A.T. vorkommenden Wörtern angeschlossenen Sacherklärungen über den Inhalt dieser Wörter, selbstredend in sekundärer, nachträglich erkennender exegetischer Perspektive, bieten etwa folgende Wörterbücher: Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament (THAT). Bd. 1–2, hrsg. von Ernst Jenni und Claus Westermann, München 1984; Theologisches Wörterbuch zum Alten Testament (ThWAT). Bd. 1–3, hrsg. von G. Johannes Botterweck und Helmer Ringgren; Bd. 4–5, hrsg. von G. Johannes Botterweck, Helmer Ringgren und Heinz-Josef Fabry; Bd. 6ff., hrsg. von Heinz-Josef Fabry [u.a.]. Stuttgart [u.a.] 1973ff.

# Seite 81 / [3]

Vgl. Bernd Janowski, Die lebendige Statue Gottes. Zur Anthropologie der priesterlichen Urgeschichte, in: Markus Witte (Hg.), Gott und Mensch im Dialog. Festschrift für Otto Kaiser zum 80. Geburtstag. Bd. 1. (BZAW 345), Berlin/New York 2004, S. 183–214, hier S. 185; Ute Neumann-Gorsolke, Herrschen in den Grenzen der Schöpfung. Ein Beitrag zur alttestamentlichen Anthropologie am Beispiel von Psalm 8, Genesis 1 und verwandten Texten (Wissenschaftliche Monographien zum Alten und Neuen Testament 101), Neukirchen-Vluyn 2004; Robert Oberforcher, Biblische Lesarten zur Anthropologie des Ebenbildmotivs, in: Andreas Vonach, Georg Fischer (Hg.), Horizonte biblischer Texte. Festschrift für Josef M. Oesch zum 60. Geburtstag (Orbis Biblicus et Orientalis 196), Fribourg/Göttingen 2003, S. 131–168; Walter Gross, Gen 1,26.27; 9,6. Statue oder Ebenbild Gottes? Aufgabe und Würde des Menschen nach dem hebräischen griechischen Wortlaut, in: Jahrbuch für Biblische Theologie 15, 2000, S. 11–38.

# Seite 82 / [4]

Soweit nicht anders vermerkt handelt es sich bei den Übersetzungen um von mir angefertigte Arbeitsübersetzungen.

# Seite 83 / [5]

Belege aus Ägypten und Mesopotamien bei Janowski, Die lebendige Statue Gottes (Anm. 3), S. 189–194. Für Syrien-Palästina ist auf einen vergleichbaren Beleg vom Text der Statue von Tell Fecherije hinzuweisen; vgl. Texte aus der Umwelt des Alten Testaments (TUAT). Bd. I, Lief. 6,

hrsg. von Otto Kaiser [u.a.], Gütersloh 1985, S. 632-637.

Seite 83 / [6]

Vgl. Johannes Renger, Art. Kultbild. A. Philologisch, in: Reallexikon der Assyriologie (RAL). Bd. 6, hrsg. von Dietz-Otto Edzard [u.a.], Berlin/New York, S. 306–315, hier S. 307.

Seite 84 / [7]

Vgl. Ernst-Joachim Waschke, Die Bedeutung der Königsideologie für die Vorstellung der Gottesebenbildlichkeit des Menschen, in: Andreas Wagner (Hg.), Anthropologische Aufbrüche (FRLANT 232), Göttingen 2009, S. 235–252.

Seite 84 / [8]

Vgl. Ernst Jenni, Art. hmd dmh gleichen, in: THAT I (Anm. 2), S. 451–456.

Seite 85 / [9]

Ebd., S. 452.

Seite 85 / [10]

Ebd.

Seite 90 / [11]

Es soll hier nur kurz angemerkt werden, dass es beim alttestamentlichen Bilderverbot um das Verbot von Kultbildern Jahwes, nicht um ein generelles Bilderverbot geht. Auch von hier aus wäre nach dem Bildbegriff zu fragen, das Ergebnis gleicht aber dem hier vorgestellten. Vgl. zum Bilderverbot: Andreas Wagner, Alttestamentlicher Monotheismus und seine Bindung an das Wort, in: ders. [u.a.] (Hg.), Gott im Wort – Gott im Bild. Bilderlosigkeit als Bedingung des Monotheismus?, Neukirchen-Vluyn 2008, S. 1–22; ders., Gottes Körper. Zur alttestamentlichen Vorstellung der Menschengestaltigkeit Gottes, Gütersloh 2010, S. 21–31.

Seite 90 / [12]

Silvia Schroer, In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament (Orbis Biblicus et Orientalis 74), Fribourg/Göttingen 1987.

# Abbildungen

Seite 82 / Abb. 1

Venedig, San Marco, Atrium, Schöpfungskuppel, Detail: Erschaffung Adams, Mosaik, 13. Jahrhundert, in: Penny Howell Jolly, Made in God's Image? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice, Berkeley/Los Angeles/London 1997, Taf. 6.

# Die stumme Bildkritik des Entwurfs

MICHAEL RENNER

This essay explores the question how critical thought about images can be compared with the different processes of decision and judgment that take place in the drafting of images. On the basis of theoretical models drawn from cognitive science, this essay undertakes two linguistic descriptions of the sketching process. These illustrate that the decisions constitutive of the genesis of a drawing can only be described inadequately with linguistic terms. Three systematic drafting experiments concerned with the genesis of images, then, demonstrate specific influences that take place beneath the threshold of consciousness. Thereby, a preliminary non-linguistic differentiation between images comes into view, providing the foundation for subsequent practical experiments.

# Fritz Mauthner, Wörterbuch der Philosophie, Leipzig 1923, Band 2, S. 257.

# [2] Ralf Konersmann, Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens, in: ders. (Hg.), Kritik...

# [3] David Bohm, On Creativity, New York 2007, S. 154–155.

Der sprachgeschichtlichen Wurzel, dem griechischen  $\kappa\rho iveiv$  (scheiden, trennen, sondern, sichten) [1] folgend, wird kritisches Denken als Denken mit der Zielsetzung der Unterscheidung beschrieben. [2] Dieser Ansatz definiert Kritik als Grundlage sowohl der Entscheidung als auch der Beurteilung eines Gegenstandes nach unterschiedlichen Massstäben, beispielsweise der Praxis, der Logik, der Technik oder der Ästhetik. Die Methode der Kritik wird auch allgemein als Voraussetzung jeder vertieften Reflexion bezeichnet. In dieser Hinsicht ist kritisches Denken Grundlage der erkenntnistheoretischen Philosophie und lässt sich von den aporetischen Verfahren bei Sokrates über Immanuel Kants kritische Schriften bis in die Wissenschaftsphilosophie des 20. Jahrhunderts verfolgen.

Auch im Kontext der naturwissenschaftlichen Forschung bewirkt ein kritischer Ansatz die Forderung nach neuen Erklärungsmodellen und wird damit Auslöser von Erkenntnis. [3]

Obwohl die etymologische Herleitung des Begriffes *Kritik* die visuell orientierte Tätigkeit des *Sichtens* einschliesst, wird das unterscheidende, auf Erkenntnis ausgerichtete Denken ausschliesslich mit dem Denken in abstrakten Zeichensystemen der Sprache oder der Mathematik in Verbindung gebracht. Dem Anliegen der bildwissenschaftlichen Forschung entsprechend, welche sich den Erkenntnisgewinn über die Wirkungsweise von Bildern zum Ziel setzt und sich dafür auf die Kritik als Methode bezieht, wird im Folgenden der Versuch unternommen, der visuellen Bedeutung von *kpivelv* nachzugehen und die Bildgenese als Prozess der *kritischen Sichtung* bildlicher Konstellationen einzusetzen.

Es lässt sich aus diesem Ansatz nicht nur eine auf die verbale Analyse ausgerichtete, geisteswissenschaftliche, sondern auch eine an der poietischen Praxis orientierte bildwissenschaftliche Fragestellung ableiten, welche den Vergleich von kritischem Denken über Bilder in Bezug zu den Herstellungsprozessen von Bildern setzt.

# [4]

Gui Bonsiepe, The Uneasy Relationship between Design and Design Research, in: Ralf Michel (Hg.), Design Research...

51

George Lakoff, Mark Johnson, Methaphors We Live By, Chicago 2003; dies., Philosophy in the Flesh. The Embodied...

[6]

Lakoff und Johnson, Methaphors (Anm. 5), S. 10; Mark Johnson, The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding,... Diese Fragestellung, die einer praxisorientierten Bildforschung und der Entwurfsforschung [4] zugeordnet werden kann, lautet: Wie lassen sich Erkenntnisse über Bilder durch deren systematische Genese gewinnen und unter welchen Bedingungen lässt sich der Entwurfsprozess als kritisches Verfahren einsetzen?

Motivation für den Vergleich ist die Beobachtung, dass im Verlauf der Bildgenese in Visueller Kommunikation, Design und Architektur vielfältige Entscheidungsformen auftreten, welche nicht mit dem Denken in abstrakten Zeichensystemen der Sprache verglichen werden können, aber in einer Beurteilung der Wirkung von visuellen Konstellationen mündet. Die aporetisch anmutende Ausgangslage der Gleichstellung von Entwurfsprozess und kritischem Denken wird im Folgenden als Analyse der Bildgeneseprozesse angelegt, zu deren Verbalisierung sich kognitionswissenschaftliche Theorien anbieten. Sie und die damit verbundenen Begrifflichkeiten werden herangezogen, um die körperlichen Aktionen und Reaktionen des Entwurfsprozesses in Bezug zum Denken in abstrakten Zeichensystemen zu setzen und damit eine vertiefte Analyse der Bildgeneseprozesse zu erreichen

# Entscheiden und Kategorisieren aus kognitionswissenschaftlicher Sicht

Die kognitive Linguistik beschreibt ein Spektrum von Denkprozessen, welches von der unbewussten, emotionalen Reaktion auf Veränderungen im Umfeld bis hin zum Denken in komplexen Metaphern in abstrakten Symbolsystemen reicht. Die Theorien des embodiment differenzieren dieses Kontinuum des Denkens mit dem Ziel, den Zusammenhang zwischen körperlicher Konstitution und Strukturen, welche der Sprache unterlegt sind, zu begründen. Die Kategorisierung von Ereignissen im Umfeld des Organismus und damit ihre Unterscheidung ist aus kognitionswissenschaftlicher Sicht ein Prozess, der von der physischen Konstellation des Wahrnehmungsapparates geprägt ist und nur teilweise im Bereich des bewussten Denkens stattfindet. Wichtige Kategorisierungen in vertikal - horizontal, entfernt - nah, oben - unten etc. werden bereits im Wahrnehmungsprozess ausgeführt, ohne dass bewusst überlegt werden muss, ob zum Beispiel ein Gegenstand in unserem Umfeld oberhalb oder unterhalb eines Referenzpunktes liegt. [5]

Diese Vorgänge der Entscheidung, die den bewussten Denkprozessen verschlossen bleiben, rechnen die Kognitionswissenschaften dem Bereich der unbewussten Wahrnehmung – dem *cognitive unconscious* – zu. [6]

# [7]

«Under certain specifiable conditions, we have a qualitative awareness of our sensations and emotional responses....

# [8]

«An Image Schema is a dynamic, recurring pattern of organism-environement interactions. As such, it will reveal...

# [9]

Vgl. ebd. S. 178.

# [10]

Vgl. ebd. S. 31.

#### [11]

«Der Leib ist das Vehikel des Zur-Welt-seins, und einen Leib haben heißt für den Lebenden, sich einem bestimmten... Emotionen werden in diesem Kontext als unbewusste Reaktionen auf die kontinuierlichen Veränderungen des Umfelds beschrieben, deren wiederkehrende qualitative Beurteilung innerhalb des Organismus dazu führt, dass sie unterscheidbar werden, als *Gefühle* ins Bewusstsein treten und schliesslich benannt werden können. [7] Gefühle bilden zusammen mit weiteren Wahrnehmungsstimuli und deren Verarbeitungsmustern *Bildschemata*, welche als komplexe, multisensorische Eindrücke einer wiederkehrenden Körper-Umfeld-Interaktion definiert werden. [8]

Auf der Grundlage von gespeicherten Bildschemata können einfache Metaphern gebildet werden, welche darin bestehen, dass zwei Körper-Umfeld-Interaktionsmuster in Bezug zueinander gesetzt werden. [9] Zur Veranschaulichung kann die Verbindung der Erfahrung der physischen Bewegung auf einem Pfad und das Konzept der Zeitlichkeit als einfache Metapher genannt werden, auf der komplexere Metaphern aufbauen, die sich in sprachlichen Wendungen, wie «Der Termin naht heran» oder «Etwas auf sich zukommen lassen» manifestieren. [10] Mit den beschriebenen Beispielen wird deutlich, wie den Konzepten der Sprache und den damit verbundenen Möglichkeiten, Gedanken zu formulieren, körperliche Erfahrungen zugrunde liegen.

Das Denken in abstrakten Zeichensystemen wird damit von der kognitiven Linguistik als direkt abhängig von der körperlichen Erfahrung, des Zur-Welt-seins [11] im Sinne von Maurice Merleau-Ponty, verstanden. Die Vorstellung des kritischen Denkens als einer wissenschaftlichen Methode, die unabhängig von einem körperlichen Bezug, und deshalb ohne Emotionalität, also ohne Entscheidungen ausserhalb des Bewusstseins auskommt, wird dadurch in Frage gestellt. Vielmehr erweist sich der Zusammenhang von sensomotorischem Apparat, Entscheidungen auf der Ebene der Emotion und dem Denken in sprachlicher Form als so verflochten, dass die Vorgänge kaum isoliert werden können.

Da die genannten kognitionswissenschaftlichen Untersuchungen aus einer linguistischen Fragstellung heraus interpretiert wurden, bleibt die Frage offen, wie die beschriebenen Formen des Denkens im Entwurf von Bildern manifest werden und wie sich unbewusste Kategorisierung und sprachliches Denken in diesen Prozessen zueinander verhalten.

Die kognitionswissenschaftlichen Grundlagen sind für die Entwurfsforschung deshalb von zentraler Bedeutung, weil angenommen werden kann, dass die Herstellung von Bildern, im Speziellen der Zeichnung, als Spur einer körperlichen Bewegung viel direkter von der physischen Konstitution abhängt, als dies in den Strukturen der Sprache nachvollziehbar ist. Die Analyse der engen Relation von Körper, Denken und medialer Materialität (Werkzeug und Träger der Spur) im Entwurfsprozess stellt in Aussicht, deren Interdependenz klarer zu fassen und damit die Vorgänge der unbewussten Wahrnehmung zu erkennen und gezielt einsetzbar zu machen.

# Die benennbaren Entscheidungen im Entwurfsprozess – erstes verbales Experiment

Der Begriff *Entwurf* wird hier einerseits als der Prozess des Hervorbringens von neuen Ideen und Artefakten definiert, bezeichnet aber andererseits auch jene materialisierten Zwischenschritte, die dabei in Form von Notizen oder Skizzen entstehen. Im *Bildentwurf* wird durch die Herstellung von visuellen Varianten und deren Beurteilung eine definitive, zuvor ungesehene visuelle Form entwickelt.

Es gibt viele Versuche, den Prozess der Bildgenese schematisch nachvollziehbar zu machen. Die Darstellungen, welche dafür eingesetzt werden, schliessen spiralförmige Zeitachsen, Zielscheiben, Mind Maps oder detaillierte Prozessdiagramme ein [Abb. 1-6]. Der Entwurfsprozess kann vereinfacht als Schema mit aufeinanderfolgenden Phasen von spielerischem Experiment (intuitive Phase) und rationaler Analyse (analytische Phase) charakterisiert werden.

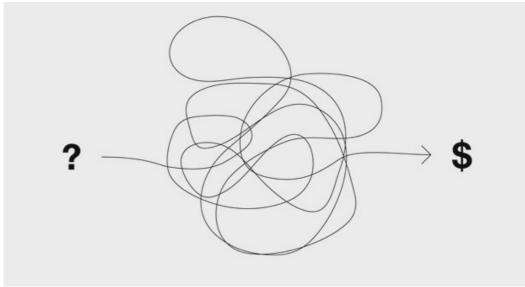


Abb: 1 >

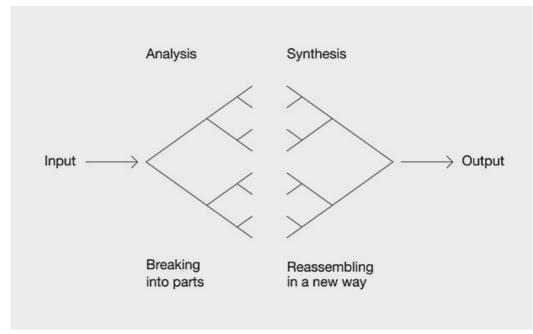


Abb: 2 >

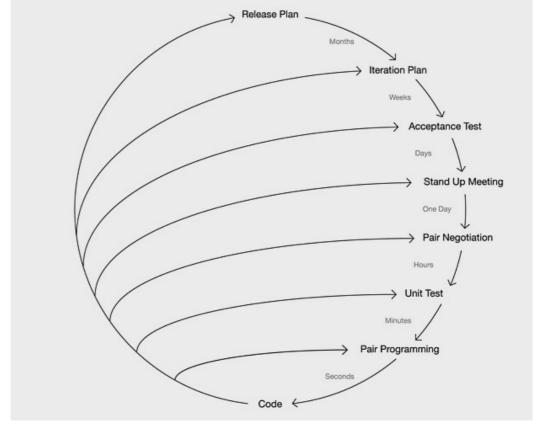


Abb: 3 >

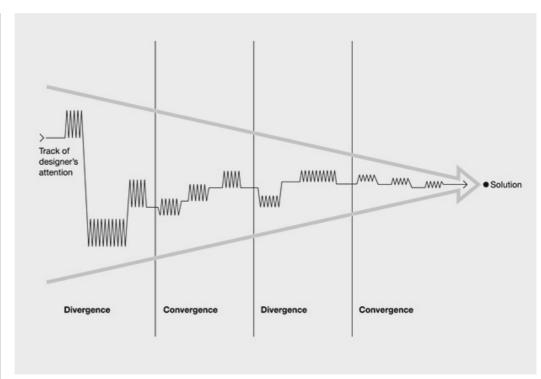


Abb: 4 >

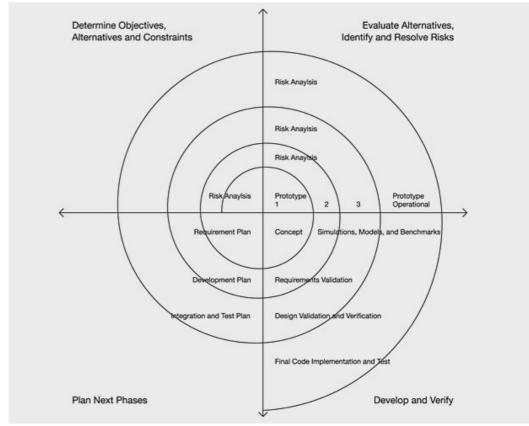


Abb: 5 >

# [12]

Srini Narayanan, Sensory-Motor Representations/or Metaphoric Reasoning. About Event Descriptions, Berkeley 1997.

### Γ**1**31

Mit dem Verweis auf die von Michael Tomasello beschriebene ikonische Geste ist nicht die Gleichsetzung der zeichnerischen...

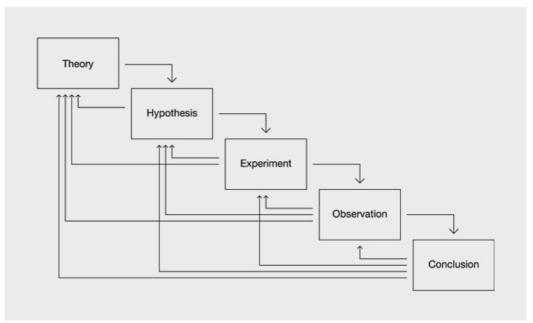


Abb: 6 >

Der Informatiker und Neurowissenschaftler Srini Narayanan beschreibt die Struktur, welche jeder motorischen Handlung zugrunde liegt, als unterteilbare Sequenz mit benennbaren Phasen: [12] Initialisierungsphase, Anfangsphase, Phase der Hauptaktivität, Möglichkeit des Unterbruchs, Möglichkeit der Wiederaufnahme, Möglichkeit, die Hauptaktivität zu variieren oder weiterzuführen, Kontrolle, ob das Ziel erreicht wurde, Abschlussphase und Endphase sind die vereinfachten Elemente des motorischen Prozessmodells. Für den Entwurfsprozess von Bildern können wir versuchsweise das Schema auf zwei unterschiedliche Weisen anwenden. Einerseits kann das Modell auf den gesamten Prozess des Bildentwurfs übertragen werden, andererseits lässt sich das Modell auf die Ausführung der kleinsten Einheit des Entwurfsprozesses – dem Setzen einer Linie in der Zeichnung – beziehen. Um die Betrachtung der Relation von Entwurf und kritischem Denken überschaubar zu halten, werden im Folgenden die Bildgeneseprozesse auf das Beispiel der Freihandzeichnung eingeschränkt.

Beginnen wir das sprachliche Experiment der Analogie zwischen motorischem Prozessmodell und Entwurf mit der *Initialisierungsphase*, dann ist dies der Zeitpunkt, in dem sich der Entwerfer entscheidet, eine Zeichnung anzufertigen, die einen bestimmten Zweck erfüllen soll. Verstehen wir die Zeichnung, oder das Bild allgemein, als Mittel der Kommunikation, so ist der Bedarf der *ikonischen Geste* dann gegeben, wenn nicht auf eine Sache im Kommunikationskontext verwiesen werden kann. [13]

Thema: Der Anfang. Aporien der Bildkritik

Die stumme Bildkritik des Entwurfs

# [14]

Ebd. S. 324f.

#### F151

Vgl. dazu auch Hans-Jörg Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese...

#### Г**1**61

«Man geht darum wohl nicht zu weit, wenn man in der Poetik des ‹offenen› Kunstwerks, des Kunstwerks also,... Wir können in Anlehnung an paläoanthropologische Studien auf drei kommunikative Ziele schliessen, welche auch für Bilder zutreffen: Das kommunizierende Individuum möchte den Kommunikationspartner zu einer Handlung bewegen, diesen informieren oder ihm seine Gefühlslage mitteilen. [14]

Obwohl auch diese Analyse der Beweggründe für eine kommunikative Äusserung im Kontext der Sprachentwicklung gemacht worden ist, können wir für den Entwurf ableiten, dass der Ausgangspunkt von Entwurfsprozessen das Urteil über bestehende Bilder ist. Sind keine Bilder vorhanden, die das Ziel erfüllen, die Handlung von anderen Mitgliedern der Gruppe zu lenken, sie zu informieren oder einen Gefühlszustand auszutauschen, dann ist die Notwendigkeit gegeben, ein Bild herzustellen, welches das gewünschte Ziel erreicht. Ein Entwurfsprozess wird also dann initiiert, wenn die Wirkung der bekannten oder zur Verfügung stehenden Bilder nicht den Vorstellungen des Entwerfers oder einer Gruppe, die ein visuelles Kommunikationsziel verfolgt, entspricht. Bereits dieser Schritt beruht auf der Beurteilung der Bildwirkung und schliesst die Definition der Zielsetzung eines vorhandenen oder noch herzustellenden Bildes unumgänglich ein.

Ein Blick auf Entwurfsprozesse zeigt, dass in der Initialisierungsphase nur sehr generell festgelegt werden kann, was das bildliche Resultat des Prozesses sein wird. [15] Vielmehr geht es darum, Rahmenbedingungen als Kriterien für die Beurteilung noch bevorstehender Entwürfe zu definieren, durch die ein Variationsfeld erschlossen werden kann. Mit diesen festgelegten Kriterien wird die Beurteilung von unvorhersehbaren Bildern, als Abgleich zwischen Zielsetzung und erreichter Wirkung eines Entwurfs einerseits und im Vergleich zwischen den einzelnen Entwurfsbildern in einem erzeugten visuellen Möglichkeitsfeld andererseits, durchführbar. So wird ein mehrdimensionales Kräftefeld erzeugt, welches man mit Umberto Eco als Möglichkeitsfeld beschreiben könnte. [16] Damit der Prozess des Entwurfs nicht zu einer technisch handwerklichen Ausführung von einem bekannten Bildkonzept wird, ist die visuelle Resultatoffenheit Voraussetzung für unerwartete Bilder.

In der zweiten Prozessphase, der Anfangsphase werden die Vorbereitungen für eine Zeichnung getroffen. Es wird die ungefähre Grösse der Zeichnung festgelegt, sowie das Werkzeug und das Papier bestimmt. In direktem Zusammenhang damit steht die Art der Zeichenbewegung, die in der Hauptaktivität des Prozesses folgen wird. Ist es eine grossformatige Arbeit, dann ist der ganze Körper beim Zeichnen an der Staffelei involviert.

Die anatomisch bedingten Bewegungsmöglichkeiten des Armes sind ausschlaggebend für die Prozesse der zeichnerischen Formfindung, welche die Anlage von Linien entwickelt und Form durch deren Bündelung bevorzugt einsetzt. Soll ein kleineres Format entstehen, wird auf dem Tisch aus dem Handgelenk heraus gearbeitet. Aus diesen kleinräumigeren Bewegungen resultiert die Schraffur als bevorzugtes Grundelement, aus der Form entsteht. Blickwinkel und Lichtverhältnisse werden ebenfalls in der Anfangsphase gewählt sowie Papier, Staffelei und Modell in die optimale Position zueinander gebracht.

Die *Hauptaktivität* besteht beim Zeichnen in der Anlage von Linien als Bewegungsspuren auf der Fläche des Papiers. Das Format des Blattes wird zuerst mit feinen Linienbündeln vermessen und aus dieser groben Beschreibung, die fortlaufend mit der Wahrnehmung des Modells abgeglichen wird, entsteht allmählich eine konkretere Darstellung.

In der Hauptaktivität besteht die latente Möglichkeit der Unterbrechung. Es wird kontinuierlich überprüft, ob der Endpunkt des zeichnerischen Prozesses erreicht ist, oder ob die Verdichtung der Linien und die damit voranschreitende Konkretisierung weiterhin das Potential hat, die Zeichnung im Sinne der Zielsetzung zu verbessern. Die Zeichnung kann an diesem Punkt des Prozesses aus verschiedenen Gründen als missglückt erachtet werden. Möglicherweise sind die Proportionen nicht richtig erfasst worden und die Festlegung der Linien ist schon so weit fortgeschritten, dass eine Korrektur bei Wiederaufnahme der Hauptaktivität aussichtslos erscheint.

Nach der Evaluation eines Unterbruchs besteht die Möglichkeit, die Hauptaktivität zu variieren oder weiterzuführen. Wird die Hauptaktivität nicht abgebrochen, weil der Zeichner eine Verbesserung der Zeichnung als möglich erachtet, dann wird das Setzen der Linien wieder aufgenommen, respektive variiert. In einer fortgeschrittenen Phase der Zeichnung entscheidet sich der Entwerfer zum Beispiel, einen weicheren Stift einzusetzen, der es erlaubt, die entscheidenden Linien dunkler herauszuarbeiten. Vor dem Abschluss der Zeichnung findet eine Kontrolle, ob das Ziel erreicht wurde, statt. Entscheidet sich der Zeichner, dass die Zeichnung den in der Initialisierungsphase festgelegten Zielen entspricht, kommt es in der Folge zur Reduktion der Hauptaktivität.

In der *Abschlussphase* wird Distanz von der Hauptaktivität genommen und deren Resultat beurteilt. Möglicherweise werden noch einzelne punktuelle Eingriffe in der Gesamtkomposition vorgenommen. Sind auch die letzten Eingriffe vollzogen, wird in der *Endphase* das Blatt fixiert, um es von weiteren ungewollten Eingriffen zu schützen.

# [17]

Es kann in dieser Hinsicht auch ein Bezug zum disegno hergestellt werden. Wolfgang Kemp legt in Bezug zu Vasaris...

# [18]

Michael Polanyi, The Tacit Dimension, Garden City 1966. In der Betrachtung der Zeichnung aus Distanz und im Vergleich der Zeichnung zu anderen Arbeiten kann entschieden werden, welche Bedeutung der Zeichnung zugemessen werden soll. Der Entwerfer entscheidet, ob die Zeichnung seine Sammlung von Werken ergänzt und in die Mappe aufgenommen wird, oder ob es eine Zeichnung ist, die zwar den Zweck erfüllt, im Vergleich zu den anderen Arbeiten aber abfällt.

Der hiermit abgeschlossene erste Versuch der Beschreibung des Entwurfsprozesses einer Zeichnung macht deutlich, dass die im Verlauf der Herstellung der Zeichnung vollzogenen Entscheidungen auf unterschiedlichen Ebenen des Bewusstseins stattfinden. Während die Initiierungsphase und Teile der Anfangsphase eine strategische und analytische Ausrichtung haben und deshalb einen bewussten und verbalisierbaren Entscheidungsprozess einsetzen, bewegen sich vor allem die Entscheidungen der Formfindung in der Phase der Hauptaktivität auf einer Ebene ausserhalb des bewussten Denkens.

[17] Diese Entscheidungsprozesse, welche in den Kognitionswissenschaften in den Bereich der Emotion fallen, werden in anderem Zusammenhang auch als tacit knowing [18], implizites Wissen oder Intuition bezeichnet.

# Unbewusste Entscheidungen im Entwurf – zweites verbales Experiment

Durch die Anwendung des motorischen Prozessmodells auf die kleinste Einheit der zeichnerischen Handlung, das Ziehen einer Linie, kann das vorherige Experiment erweitert werden. Es ist das Ziel, Entscheidungsprozesse, im Speziellen das Zusammenwirken von unbewusster Beurteilung und bewusstem Bewerten, bei der Bildgenese weiter zu differenzieren. Die Initialisierungsphase beim Ziehen einer Linie, zum Beispiel im Kontext einer fortgeschrittenen Portraitzeichnung, legt das Ziel der Zeichenbewegung fest, das aus der Betrachtung der vorhandenen Linien abgeleitet werden kann. Die Linie soll zum Beispiel eine bestimmte Partie des Gesichts, das bereits grob angelegt ist, präzisieren. Diese Präzisierung soll sich in die Anlage der Gesamtzeichnung einpassen und nicht zu stark aus dem Kontext der bereits vorhandenen Linien hervortreten. Schon bei diesem Versuch der Beschreibung einer bewussten Entscheidungsebene wird klar, dass es sich bei diesen Kriterien nur um allgemeine Erfahrungen des Zeichnens handeln kann und dass diese Vorgaben einer sehr unspezifischen Vorstellung einer Zeichnung entsprechen.

Anders ausgedrückt helfen die genannten Kriterien und deren verbale Beschreibung nur sehr bedingt, die Linie, die gezogen wird, erfolgreich auszuführen.

## [19]

«Die Geste [des Malens] ist nicht nur ein Griff aus der Gegenwart in die Zukunft, sondern auch ein Vorwegnehmen... Eine bewusste Definition der Zielsetzung, inklusive einer Beschreibung der Linienform, wird bei technischen Zeichnungen, die ohne Ziel der Formfindung hergestellt werden, auf der gedanklichen Ebene des Bewusstseins gefällt. Die Entscheidungen in einem frei angelegten Formfindungsprozess werden auf einer unbewussten und deshalb nicht direkt verbal fassbaren Ebene bleiben müssen. Mit anderen Worten: Im Prozess der Freihandzeichnung entsteht keine Linie durch eine ausschliesslich analytische Reflexion über deren Ziel und Form.

Auch in der Anfangsphase, die als Positionierung des Zeichenwerkzeuges auf dem Blatt beschrieben werden kann, handelt es sich in den wenigsten Fällen um eine bewusste Handlung. Vielleicht wird bei der Setzung des ersten Pinselstriches einer Tuschezeichnung nach mehreren fehlgeschlagenen Versuchen bewusst nicht mehr im Zentrum des Blattes begonnen. Aber auch danach ist der weitere Verlauf der Bildfindung als Reaktion auf vorhandene Bildelemente zu beschreiben, die einer eigenen Bewegungslogik folgt. Die erfolgreiche Fortschreibung der Tuschezeichnung wird nicht durch eine bewusste Kontrolle der Motorik bewirkt, sondern steht in direktem Zusammenhang der Bewegungsoptionen und der internen Rhythmik des Körpers.

Die Phasen der Hauptaktivität des Ziehens der Linie, der Möglichkeit der Unterbrechung und der Wiederaufnahme, der Möglichkeit, die Hauptaktivität zu variieren oder weiterzuführen, der Kontrolle, ob das Ziel erreicht wurde, der Abschlussphase und der Endphase bestätigen die Schwierigkeit der verbalen Beschreibung von unbewussten Entscheidungen. «Das heisst, die Analyse der Geste [des Malens] zeigt dem Analysanden, dass er sich in die Geste selber versetzen muss, will er ihr Enigma lösen. Das Verständnis der Geste muss ein Selbstverständnis sein.» [19]

# Erstes zeichnerisches Experiment zur Differenzierung des cognitive unconscious – Einfluss der physischen Konstellation des Arms

An der Figur einer Ellipse können wir versuchen, an die zeichnerischen Prozesse näher heranzukommen. Es gibt unterschiedliche Verfahren, die Figur des verkürzten Kreises zu erzeugen. Wir können die Ellipse geometrisch konstruieren und die Linie aus Einzelpunkten mit gleichem Gesamtabstand von zwei Fokuspunkten definieren. Aus der Aneinanderreihung der Punkte entsteht die Figur des verkürzten Kreises, die sich auf praktische Weise mit zwei Nadeln, einer Schnur und einem Stift auf einem Blatt Papier erzeugen lässt und auch *Gärtnerellipse* genannt wird.

Die Ellipse lässt sich ausserdem als Projektion eines Kreises auf eine schiefe Ebene denken und konstruieren oder direkt in einem Zeichenprogramm am Bildschirm erzeugen [Abb. 7].

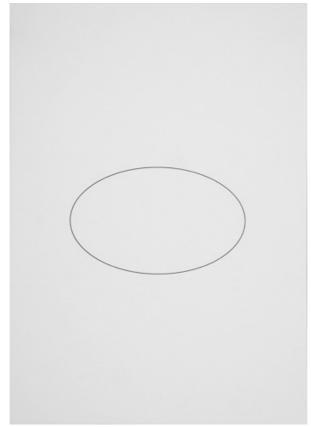


Abb: 7 >

Die genannten Konstruktionen sind keine Freihandzeichnungen und unbewusste Entscheidungen treten idealerweise nicht auf. Das Resultat der konstruierten Ellipse kann mit Begriffen wie *exakt*, *emotionslos* oder *technisch* beschrieben werden.

Zu Entscheidungen unter der Bewusstseinsschwelle kommt es dagegen bereits beim freihändigen Nachpausen einer bestehenden Ellipse. Der Prozess des Durchzeichnens der Linie schliesst die kontinuierliche Kontrolle darüber ein, ob der Zeichenstift von der vorgegebenen Linie abweicht oder ihr möglichst exakt folgt. Wahrnehmung und Motorik werden darauf ausgerichtet, dass jede Abweichung des Stifts von der Vorlage fortlaufend korrigiert wird. Dabei entsteht offensichtlich kein ungesehenes Bild, sondern eine Reproduktion eines bekannten Linienverlaufs, dessen Präsentation der Figur mit den Attributen technisch, zaghaft, unsicher oder verwackelt charakterisiert werden kann [Abb. 8].

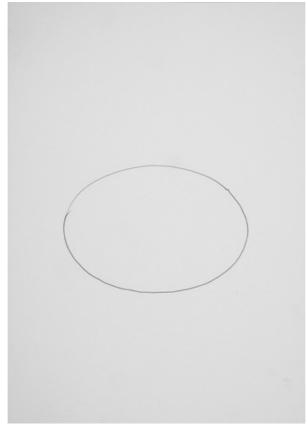


Abb: 8 >

Die Methode der grossformatigen Freihandzeichnung, die stehend ausgeführt wird, beruht nicht auf einer vorgegebenen Figur, welche nachgezeichnet wird. Vielmehr wird die Form aus dem Papier mit dem Bleistift im Prozess der Zeichnung entwickelt und die Bewegungsoptionen von Schulter, Ober-, Unterarm und Hand ergeben eine Präferenz von Linienverläufen, welche einfach erzeugt werden können. So sind grossformatige Kurvensegmente und vertikal ausgerichtete Geraden einfach aus der Motorik zu entwickeln. Die Kurven beruhen auf den kreisenden Bewegungen aus dem Schultergelenk, aus dem Ellbogen oder aus dem Handgelenk. Die Geraden entstehen aus der fallenden oder stossenden Handbewegung, deren Kraft sich im Widerstand zur Papieroberfläche zu einer spannungsvollen Linie konkretisiert.

Aus der Bündelung von vielen frei angelegten Linien entsteht durch ihre Verdichtung eine definitive Figur [Abb. 9].

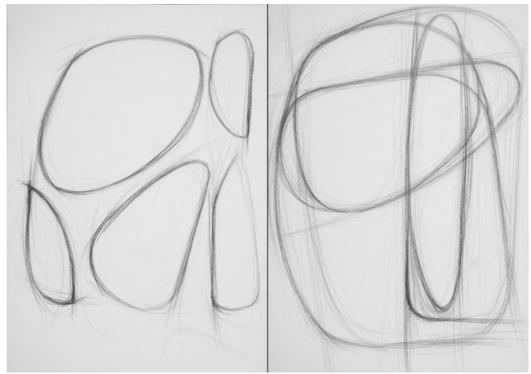


Abb: 9 >

Das Ziehen der Linie, im Vertrauen auf die Entscheidungen der unbewussten Wahrnehmung, ist Voraussetzung für das Auftauchen von Beurteilungsvorgängen, die im Bereich des bewussten Denkens fassbar werden. Die Blätter der Abbildung 2c zeigen das Resultat von freien Formfindungsprozessen, welche bevorzugte Bewegungsoptionen kombinieren. Setzen wir diese Bewegungspräferenzen zur Darstellung einer Ellipse ein, dann entsteht eine visuelle Form, die gegenüber der gepausten *ausgewogen*, *harmonisch* und *spannungsvoll* wirkt [Abb. 10].

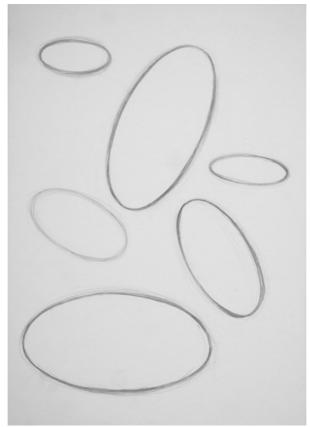


Abb: 10 >

Im Kontext der analytischen Zeichnung ist die Ellipse ein Grundelement, deren Form zur Überprüfung von Beobachtungen eingesetzt werden kann. Das Quadrat in der horizontalen Fläche ist dann in der räumlichen Repräsentation der Seitenwinkel und der Seitenverhältnisse korrekt wiedergegeben, wenn wir eine horizontal liegende Ellipse darin einzeichnen können [Abb. 11].

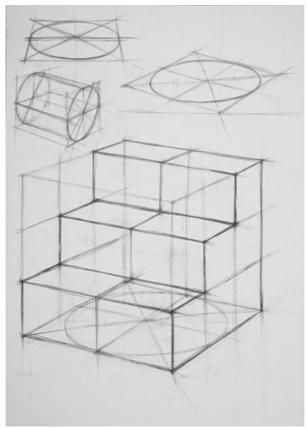


Abb: 11 >

Die Rolle der Bild-Schemata in den unbewussten
Entscheidungsprozessen der Zeichnung ist am vorgestellten
zeichnerischen Experiment nicht eindeutig zu klären. Als elementare
Figur der analytischen Zeichnung ist die Ellipse eine geometrische
Figur, die in zeichnerischen Erklärungsschemata des Raumes eine
wichtige Rolle spielt. Dass sich dieser kulturell geprägte Stellenwert
der Figur auch auf unbewusste Beurteilungen im Geneseprozess der
Zeichnung auswirkt, ist zu vermuten. Durch die Entscheidung, eine
analytische Zeichnung zu machen, unterzieht sich der Zeichner
bewusst ganz bestimmten Vorstellungen der räumlichen Darstellung.
Er bestimmt durch die Wahl des Werkzeuges und dessen Gebrauch die
Relation vom Bild zum Erlebnis der Körper-Umfeld-Interaktion. Das
Wahrnehmungserlebnis ist in der computergenerierten Form in ihrer
eindeutigen Präzision weniger präsent als in der Freihandzeichnung
und deren ambivalenter Formdefinition aus vielen Linien.

An der vorliegenden Serie von gezeichneten Ellipsen lässt sich ablesen, wie eine Körperbewegung – die Bewegung des Arms – in der Freihandzeichnung so eingesetzt werden kann, dass ein präziser, mit Spannung versehener Linienverlauf entsteht.

Dieser wird als harmonisch oder selbstverständlich wahrgenommen, weil er in seiner Vielschichtigkeit mit der erlebten Körper-Umfeld-Interaktion vergleichbar ist. Wie sich diese Weise der Formfindung mit den durch Programmiercodes entstandenen *generativen* Bildgeneseprozessen vergleichen lässt, muss im Rahmen dieser Studie offen bleiben [Abb. 12].



Abb: 12 >

# Zweites zeichnerisches Experiment zur Differenzierung des cognitive unconscious – Einfluss von Erfahrung

Ein zweites Beispiel, das auf die Qualitäten des sensomotorischen Apparates und dessen verborgene Entscheidungen hinweist, sind Serien von Naturstudien, welche unter mehr oder weniger grossem Zeitdruck hergestellt worden sind. In der ersten Serie wurden die Zeichnungen, mit der Zielsetzung einer wahrnehmungstreuen Darstellung, in immer kürzeren Zeitintervallen von 30 Minuten, 10 Minuten, einer Minute und 10 Sekunden hergestellt [Abb. 13].



Abb: 13 >

Die Serie macht deutlich, wie sich die Verkürzung der für die Zeichnung zur Verfügung stehenden Zeitspanne auf die Abstraktheit des Resultates der Darstellung auswirkt. Die kürzeste Zeitspanne führt zu einem hohen Entscheidungsdruck unter dem reflexartige Bewegungen eingesetzt werden müssen. Bei der zweiten Serie wurden fünf Zeichnungen mit unterschiedlicher, zuvor festgelegter Zeitdauer mit der Zielsetzung einer wahrnehmungstreuen Darstellung entwickelt. Die erste Zeichnung von 10 Sekunden Dauer fordert schnelle und grundlegende Abstraktionsschritte von der Zeichnerin [Abb. 14].



Abb: 14 >

Die weiteren zwei Zeichnungen wurden in einer grösseren Zeitspanne hergestellt und ermöglichten deshalb eine vertiefte Auseinandersetzung mit dem Objekt und dessen Übersetzung in eine Zeichnung [Abb. 15].



Abb: 15 >

Räumlichkeit, Kontrast, Komposition im Umfeld etc. konnten in den Zeichnungen in Ruhe untersucht werden. Die fünfte Zeichnung, erneut in der Zeitspanne von 10 Sekunden entstanden, zeigt im Vergleich mit der ersten Zeichnung deutliche Unterschiede in der Übersetzung des Darstellungsgegenstandes [Abb. 16].



Abb: 16 >

Aus der unspezifischen an der Silhouette haftenden Interpretation der ersten Zeichnung ist eine ebenso reduzierte, den Gegenstand jedoch besser charakterisierende Zeichnung entstanden. Die zeichnerische Erschliessung der Binnenform mit der Andeutung von einzelnen Blüten und deren rhythmischer Wiederholung lässt sich aus der Erfahrung mit der detailreicheren Zeichnung ableiten.

Aus der Serie dieser Zeichnungen, die aus einer Reihe ähnlicher Experimente stammt, zeigt sich, wie die Übersetzung eines Gegenstandes in einem schnellen Zeichenprozess, der auf unbewusste Entscheidungen zurückgreifen muss, von der zeichnerischen Erfahrung mit dem Gegenstand abhängt. Obwohl die unbewussten Entscheidungen des Prozesses kaum verbalisierbar sind, können sie durch zeichnerische Übung und visuelles Studium des Abbildungsgegenstandes beeinflusst werden. Neben der Erfahrenheit des Zeichners beeinflusst die Auseinandersetzung mit dem Abbildungsgegenstand die Entscheidungen der unbewussten Wahrnehmung.

# [20]

Rainer Wick, Bauhaus Pädagogik, Köln 1982, S. 88f.

# Drittes zeichnerisches Experiment zur Differenzierung des *cognitive* unconscious – Einfluss der Konstitution des sensomotorischen Apparates

Das beidhändige Zeichnen wurde von Johannes Itten in den 1930er Jahren an seiner privaten Schule in Berlin als Teil des Zeichenunterrichts eingesetzt, um die linke Hand zu üben und damit die Körpermotorik ganzheitlich zu fördern. [20] Im Gegensatz zum pädagogischen Anliegen Ittens werden im dritten Experiment Serien von Zeichnungen hergestellt, welche spezifische Bedingungen des sensomotorischen Apparates nochmals auf eine andere Weise sichtbar machen. Das Zeichnen einer freien, abstrakten Linie mit der Schreibhand stellt keine grosse Herausforderung dar [Abb. 17].

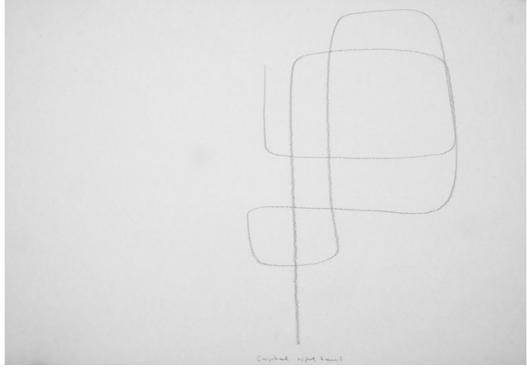


Abb: 17 >

Versuchen wir diese Figur mit der gleichen oder der anderen Hand spiegelverkehrt daneben zu zeichnen, erkennen wir die Schwierigkeit dieses zweiten Vorhabens deutlich [Abb. 18/19].

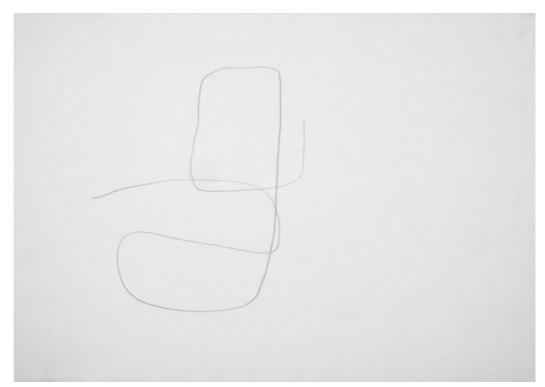


Abb: 18 >

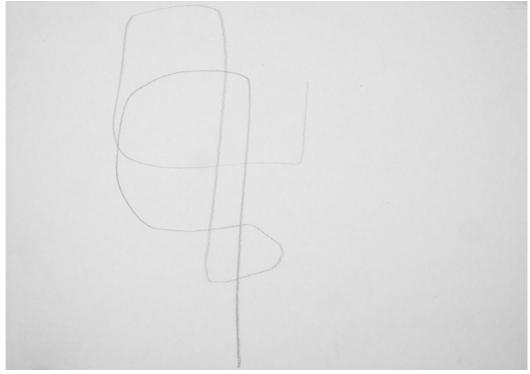


Abb: 19 >

Die Schwierigkeit der Ausführung einer spiegelverkehrten Zeichnung zeigt sich im Prozess der Ausführung und im Resultat der Zeichnung. Unternehmen wir den Versuch, die ursprüngliche Zeichnung und deren spiegelverkehrte Variante gleichzeitig als simultanes Zeichnen herzustellen, indem wir mit beiden Händen gleichzeitig die Figur mit der Schreibhand und die Spiegelfigur mit der anderen Hand zeichnen, dann können wir bei Konzentration auf die Schreibhand mit der motorisch ungeübten Hand problemlos die Spiegelung simultan zur ungespiegelten Figur mit erstaunlicher Genauigkeit zu Papier bringen [Abb. 20].

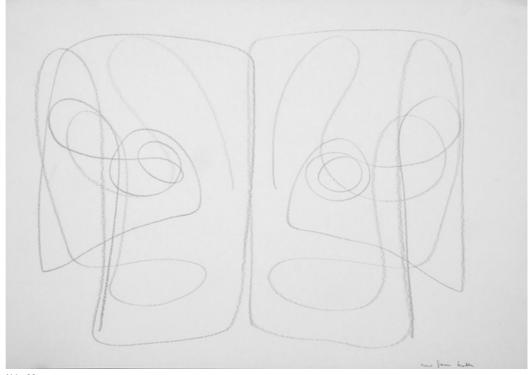


Abb: 20 >

Das Experiment zeigt, dass die Konstellation unseres sensomotorischen Apparates offensichtlich so angelegt ist, dass eine Spiegelung der Armbewegung an unserer Körperachse begünstigt wird.

# Ausblick

Die hier vorgenommenen Versuche, den Prozess des Entwurfs von Bildern verbal zu analysieren, hat gezeigt, dass sich dieser nur partiell sprachlich fassen lässt und deshalb entscheidende Vorgänge der Herstellung von ungesehenen Bildern einer verbalen Analyse verborgen bleiben müssen.

## [21]

Rheinberger, Experimentalsysteme (Anm. 15).

### [22]

«Our ability to make new meaning, to enlarge our concepts, and to arrive at new ways of making sense of things Die zeichnerischen Experimente wurden im Anschluss daran herangezogen, um einzelne, nicht sprachliche Vorgänge des Entwurfs zu isolieren und deren Resultat in Form von Bildserien als Grundlage für ihr Erkennen einzusetzen. An den Versuchen und den daraus resultierenden Bildserien wird sichtbar, wie durch die physische Konstellation des Körpers (Armbewegung), durch die Erfahrung mit der zeichnerischen Übersetzung einer konkreten Situation in 10-Sekunden Skizzen (Schulung der Hand) und durch die Präferenz des sensomotorischen Apparates für Bewegungssymmetrie (zweihändiges Zeichnen) Entscheidungen jenseits der Bewusstseinsschwelle gelenkt werden. Die differenzierte empirische Analyse der Vorgänge im Entwurfsprozess durch den Entwurf selbst weist auf die unspezifische Bedeutung von Begriffen wie *implizites Wissen, Intuition und Zufall* im Kontext der Bildgenese hin.

Kommen wir zurück auf das Anliegen, bildkritisches Denken in Sprache mit kritischem Denken über Bilder im Entwurfsprozess zu vergleichen, dann lassen sich die Prozesse offensichtlich dadurch gleichsetzen, dass in beiden eine Vielzahl von Entscheidungen und damit Differenzierungen über Bilder entstehen. Bei den genannten zeichnerischen Versuchen steht aber nicht das Erreichen eines ästhetisch ansprechenden Bildes im Vordergrund, sondern die systematische Analyse der Prozesse durch das Experimentalsystem [21] des Entwerfens. Die Kenntnis der Kräfte, die auf die Entscheidungen im Bildgeneseprozess Einfluss nehmen, erlaubt es zum Beispiel, den Prozess der Zeichnung dafür einzusetzen, konkrete Fragen zur Wirkung des Bildes experimentell voranzutreiben. [22]

Ausschlaggebend für das einzigartige Potential des Entwurfs ist die explizite Interaktion von Entscheidungen, Unterscheidungen und Kategorisierungen im Bereich jenseits der Bewusstseinsschwelle mit bewussten Entscheidungen, welche den Rahmen der unbewussten Prozessanteile bilden. Die unbewussten Entscheidungen, die der direkten verbalen Beschreibung verborgen bleiben, manifestieren sich als Spur der Entscheidungen nur im Bild oder im Prozess der Herstellung selbst. Sie stehen im Kontext von bewussten Prozessen der Entscheidungsfindung und sind weder zufällig noch rein individuell geprägt. Sie unterliegen wie die Sprache dem kulturellen Umfeld, den Einflüssen der Gruppe und den Gegebenheiten der Körperlichkeit des Individuums. Sie ermöglichen aber einen Zugang zum Bild ohne Umweg über die Sprache. Eine am Entwerfen orientierte Bildkritik ist deshalb primär eine nonverbale – also stumme – Kritik, die im systematischen Entwurf von Bildern visuelle Möglichkeitsfelder erschliesst und damit unvorhergesehene Bilder sowohl hervorbringt als auch beurteilt - und so einen Beitrag zum Gesamtprojekt der Bildkritik leistet.

Thema: Der Anfang. Aporien der Bildkritik

Die stumme Bildkritik des Entwurfs

Inwiefern die systematischen und dennoch experimentellen Bildserien wieder Anlass zu einer Übersetzung in Sprache geben können, wird erst durch die Vertiefung der Untersuchung zu beantworten sein. Ob sich aus den hier vorgestellten Grundlagen der Entwurfsforschung eine Methode für die Untersuchung der Bildwirkung ableiten lässt, ist ebenso Gegenstand einer vertiefenden Befragung von Bildgeneseprozessen, deren Vielfalt, Individualität oder Generalisierbarkeit eine weitere Herausforderung der Forschungsrichtung darstellt.

Für konstruktive Diskussionen danke ich den Mitgliedern des eikones-Moduls Bild und Entwurf: Helga Aichmaier, Toni Hildebrandt, Ulrich Richtmeyer und Nicolai van der Meulen.

Michael Renner: Professor für Visuelle Kommunikation und Leiter des Instituts Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel. Aus der Erfahrung in der Herstellung von visuellen Botschaften und aus dem Anliegen, das oft als implizit bezeichnete Wissen in der Lehre des Entwurfs zu vermitteln, leitet sich Renners Forschungsinteresse für die Entwurfsforschung ab. Die Analyse der Bildgeneseprozesse durch ihre experimentelle Ausführung wird dabei als Grundlage für ein der Bildforschung zugewandtes, praxisorientiertes Forschungsfeld aufgefasst, das die Bedeutung von Bildern aus deren Entstehungsprozess erschliesst.

### **Fussnoten**

### Seite 92 / [1]

Fritz Mauthner, Wörterbuch der Philosophie, Leipzig 1923, Band 2, S. 257.

# Seite 92 / [2]

Ralf Konersmann, Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens, in: ders. (Hg.), Kritik des Sehens, Leipzig 1997, S. 9–47, hier S. 12.

# Seite 92 / [3]

David Bohm, On Creativity, New York 2007, S. 154-155.

# Seite 93 / [4]

Gui Bonsiepe, The Uneasy Relationship between Design and Design Research, in: Ralf Michel (Hg.), Design Research Now, Basel 2007, S. 25–39, hier S. 25.

# Seite 93 / [5]

George Lakoff, Mark Johnson, Methaphors We Live By, Chicago 2003; dies., Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought, New York 1999.

# Seite 93 / [6]

Lakoff und Johnson, Methaphors (Anm. 5), S. 10; Mark Johnson, The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding, Chicago 2007, S. 139.

# Seite 94 / [7]

«Under certain specifiable conditions, we have a qualitative awareness of our sensations and emotional responses. Such awareness is called a feeling.» Johnson, The Meaning of the Body (Anm. 6), S. 56.

# Seite 94 / [8]

«An Image Schema is a dynamic, recurring pattern of organism-environement interactions. As such, it will reveal itself in the contours of our basic sensorimotor experience. Consequently, one way to begin to survey the range of image schemas is via a phenomenological description of the most basic structures of all human bodily experience.» Ebd., S. 136.

Vgl. ebd. S. 178.

Seite 94 / [10]

Vgl. ebd. S. 31.

Seite 94 / [11]

«Der Leib ist das Vehikel des Zur-Welt-seins, und einen Leib haben heißt für den Lebenden, sich einem bestimmten Milieu zugesellen, sich mit bestimmten Vorhaben identifizieren und darin beständig sich engagieren.» Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966, S. 106.

Seite 98 / [12]

Srini Narayanan, Sensory-Motor Representations/or Metaphoric Reasoning. About Event Descriptions, Berkeley 1997.

Seite 98 / [13]

Mit dem Verweis auf die von Michael Tomasello beschriebene ikonische Geste ist nicht die Gleichsetzung der zeichnerischen Geste mit der ikonischen (pantomimischen) Geste gemeint. Es geht vielmehr um die vergleichbare Motivation der beiden. Michael Tomasello, Origins of Human Communication, Cambridge, MA 2008, S. 66 u. S. 322.

Seite 99 / [14]

Ebd. S. 324f.

Seite 99 / [15]

Vgl. dazu auch Hans-Jörg Rheinberger, Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas, Göttingen 2002, S. 145.

Seite 99 / [16]

«Man geht darum wohl nicht zu weit, wenn man in der Poetik des 
‹offenen› Kunstwerks, des Kunstwerks also, das niemals in derselben 
Weise rezipiert wird, die vagen oder präzisen Resonanzen einiger 
Tendenzen der modernen Wissenschaft sieht. Die Bezugnahme auf das 
Raum-Zeit-Kontinuum zur Erklärung der Struktur von Joyces Universum 
ist in der fortgeschrittensten Kritik schon durchaus gängig; und es ist kein 
Zufall, wenn Pousseur bei der Bestimmung des Wesens seiner 
Komposition vom ‹Möglichkeitsfeld› spricht. Er benutzt dabei zwei 
außerordentlich aufschlußreiche Begriffe aus anderen Bereichen der 
modernen Kultur: der des Feldes kommt aus der Physik und impliziert 
eine neue Auffassung von den klassischen Beziehungen zwischen Ursache 
und Wirkung, die man bisher eindeutig und einsinnig verstand, während 
man sich jetzt ein komplexes Interagieren von Kräften, eine Konstellation

von Ereignissen, einen Dynamismus der Struktur vorstellt; der Begriff der Möglichkeit ist ein philosophischer Terminus, der eine ganze Tendenz der zeitgenössischen Wissenschaft widerspiegelt: Das Abgehen von einer statischen und syllogistischen Auffassung der Ordnung, die Offenheit für eine Plastizität persönlicher Entscheidungen und eine Situations- und Geschichtsgebundenheit der Werte.« Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Berlin 1977, S. 47f.

Seite 101 / [17]

Es kann in dieser Hinsicht auch ein Bezug zum disegno hergestellt werden. Wolfgang Kemp legt in Bezug zu Vasaris zweiter Edition der Viten (1560) dar, wie sich der disegno-Begriff in zwei Bereiche teilt; in einen intellektuellen, der die concetti hervorbringt und einen manuellen, der deren Umsetzung betrifft. Vgl. Wolfgang Kemp, Kemp-Reader, München 2006, S. 156.

Seite 101 / [18]

Michael Polanyi, The Tacit Dimension, Garden City 1966.

Seite 102 / [19]

«Die Geste [des Malens] ist nicht nur ein Griff aus der Gegenwart in die Zukunft, sondern auch ein Vorwegnehmen der Zukunft in die Gegenwart hinein und deren Rückentwurf in die Zukunft. Eine ständige Kontrolle und Reformulierung ihrer eigenen Bedeutung. Das heisst, die Analyse der Geste zeigt dem Analysanden, dass er sich in die Geste selber versetzen muss, will er ihr Enigma lösen. Das Verständnis der Geste muss ein Selbstverständnis sein.»

Vilém Flusser, Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Düsseldorf 1996, S. 116. Vgl. dazu auch James Elkins, Marks, Traces, 'Traits', Contours, 'Orli', and 'Splendores': Nonsemiotic Elements in Pictures, in: Critical Inquiry 21/4, Summer 1995, S. 822–860.

Seite 112 / [20]

Rainer Wick, Bauhaus Pädagogik, Köln 1982, S. 88f.

Seite 115 / [21]

Rheinberger, Experimentalsysteme (Anm. 15).

Seite 115 / [22]

«Our ability to make new meaning, to enlarge our concepts, and to arrive at new ways of making sense of things must be explained without reference to miracles, irrational leaps of thought, or blind impulse. We have to explain how our experience can grow and how the new can emerge from the old, yet without merely replicating what has gone before.» Johnson, The Meaning of the Body (Anm. 6), S. 13.

# **Abbildungen**

### Seite 95 / Abb. 1

Schematische Darstellung des Entwurfsprozesses nach Tim Brennan (~1990), in Dubberly Hugh, How do you Design, San Francisco 2004.

# Seite 96 / Abb. 2

Schematische Darstellung des Entwurfsprozesses nach Alexander (1962), in Dubberly Hugh, How do you Design, San Francisco 2004.

### Seite 96 / Abb. 3

Schematische Darstellung des Entwurfsprozesses nach Don Wells (2000), in Dubberly Hugh, How do you Design, San Francisco 2004.

# Seite 97 / Abb. 4

Schematische Darstellung des Entwurfsprozesses nach Nigel Cross (2000), in Dubberly Hugh, How do you Design, San Francisco 2004.

### Seite 98 / Abb. 5

Schematische Darstellung des Entwurfsprozesses nach Barry Boehm (1986), in Dubberly Hugh, How do you Design, San Francisco 2004.

# Seite 98 / Abb. 6

Schematische Darstellung des Entwurfsprozesses, The THEOC Model, in Dubberly Hugh, How do you Design, San Francisco 2004.

# Seite 103 / Abb. 7

Studienzeichnung, Ellipse im Vektor-Zeichenprogramm hergestellt, 2010. Ausdruck Laser Drucker, A3 42 x 29.7 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Seite 104 / Abb. 8

Studienzeichnung, durchgepauste Ellipse, 2010. Bleistift auf Papier, Format A2, 59.4 x 42 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Seite 105 / Abb. 9

Zwei Studienzeichnungen, freie Formfindung aus der Zeichenbewegung ohne Korrekturmöglichkeit, 2010. Bleistift auf Papier, Format A2, 59.4 x 42 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

Studienzeichnung, Formfindung von Ellipsen aus der Zeichenbewegung entwickelt, ohne Korrekturmöglichkeit, ohne Hilfskonstruktionen, 2010. Bleistift auf Papier, Format A2, 59.4 x 42 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

### Seite 107 / Abb. 11

Studienzeichnung, Ellipse als Element der analytisches Zeichnung, 2010. Bleistift auf Papier, Format A2, 59.4 x 42 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Seite 108 / Abb. 12

Studienzeichnung, programmierte Ellipse, 2010. Ausdruck Laser Drucker, A3 42 x 29.7 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Seite 109 / Abb. 13

Indre Grumbinaite, Serie 1, 4 Naturstudien, die von links nach rechts in 30, 10 und einer Minute und in 10 Sekunden ausgeführt wurden, 2010. Bleistift auf Papier, Format der einzelnen Zeichnungen A3, 42 x 29.7 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Seite 109 / Abb. 14

Indre Grumbinaite, Serie 2, erste 10 Sekunden Zeichnung, 2010. Bleistift auf Papier, Format A3, 42 x 29.7 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Seite 110 / Abb. 15

Indre Grumbinaite, Serie 2, zweite Zeichnung (zweite Zeichnung von links) 10 Minuten, dritte Zeichnung (dritte Zeichnung von links) 30 Minuten, vierte Zeichnung (vierte Zeichnung von links) 10 Minuten, 2010. Bleistift auf Papier, Format jeder Zeichnung A3, 42 x 29.7 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Seite 111 / Abb. 16

Indre Grumbinaite, Serie 2, fünfte Zeichnung in 10 Sekunden hergestellt, 2010. Bleistift auf Papier, Format A3, 42 x 29.7 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Seite 112 / Abb. 17

Studienzeichnung, erste Linienfolge mit der rechten Hand angelegt, 2010. Bleistift auf Papier, Format A2, 59.4 x 42 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

Studienzeichnung, Erster Versuch Spiegelung der Originalsituation mit linker Hand gezeichnet, 2010. Bleistift auf Papier, Format A2, 59.4 x 42 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

Seite 113 / Abb. 19

Studienzeichnung, zweiter Versuch Spiegelung der Originalsituation mit linker Hand gezeichnet, 2010. Bleistift auf Papier, Format A2, 59.4 x 42 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

Seite 114 / Abb. 20

Studienzeichnung, beidhändiges, gleichzeitiges Zeichen mit der linken und rechten Hand, 2010. Bleistift auf Papier, Format A2, 59.4 x 42 cm, Foto Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

# Zur Logik der Phantomgesichter

ULRICH RICHTMEYER

# [1]

Hinsichtlich des Verfahrens heisst es: «Now there can hardly be a more appropriate method of discovering the central...

# Methodische Aporien und philosophische Konsequenzen ikonischer Kompositionalität

This essay investigates iconic compositionality within the process of composite photography. The essay, first, demonstrates the requirements and logical implications upon which composite photography is based. Further, the essay analyses the genuine aporias of the technique of image synthesis. Finally, the philosophical consequences Ludwig Wittgenstein drew from the characteristics of classical composite photography are discussed.





Abb: 1 >

«[...] Wir können also diese Strichgesichter – und das ist für folgende Betrachtungen wichtig – als autonome Gebilde mit Gesichtsausdruck ansehen, die diesen, von nirgends anders her borgen.» (Ludwig Wittgenstein)

Als Francis Galton Ende des 19. Jahrhunderts die Kompositphotographie für sich entdeckte, ging es ihm um rassische Typisierungen menschlicher Physiognomien. [1] Er wollte quasistatistische Allgemeinbilder schaffen, die die charakteristischen Merkmale einer Gruppe porträtierter Menschen formulieren können sollten. Galton berief sich direkt auf die Gauss-Kurve und glaubte, mit der Kompositphotographie mathematische Statistik und Photographie verbinden zu können. In diesem Anspruch eine quasi-mathematische Objektivität mit bildtechnologischen Mitteln zu erreichen, stimmt die frühe optische Kompositphotographie Galtons noch mit den algorithmisierten Bildern der biometrischen Gesichtserkennung überein. Denn das Kompositbildthema kehrt in seiner bildlogischen Funktionalität mindestens an drei Stellen in biometrischen Systemen wieder:

Erstens in der Genese eines Datenbankeintrags, für den verschiedene Aufnahmen einer Person in Form eines Schemas oder Templates generalisiert werden – was die Annahme von Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern impliziert. Zweitens werden auch die von Kameras aufgezeichneten Bildserien jeweils auf spezifische, repräsentative Porträts einzelner Passanten reduziert – auch hier werden also Durchschnittsbilder mit repräsentativem Status produziert.

Und drittens ist auch der Abgleich zwischen einem Datenbankeintrag und der aktuell errechneten Aufnahme in bildlogischer Hinsicht ein Kompositprozess: zwei verschiedene Bilder werden auf ihre bildlichen Gemeinsamkeiten befragt, also darauf, ob sich zwischen ihnen eine bildliche Übereinstimmung finden lässt.

Diese Vergleichsprozesse zwischen Bildern, die in der Perspektive der Universalisierung angenommener Gemeinsamkeiten zwischen ihnen geschehen, sollen im folgenden Beitrag unter dem Arbeitsbegriff der ikonischen Kompositionalität diskutiert werden. Damit wird zugleich die Hypothese formuliert, dass sich Kompositbildmontagen und -konstruktionen in der ihnen eigenen Hervorbringung von ikonischer Bedeutung anders verhalten als dies im Falle sprachlicher Kompositionalität geschieht. Diese Spezifik soll in drei Schritten untersucht werden.

In einem ersten Abschnitt referiere ich kurz die klassischen Verfahren kompositionaler Bildsynthesen, um zu zeigen, auf welchen Voraussetzungen und bildlogischen Implikationen sie gründen. In einem zweiten Schritt werde ich ihre genuinen Aporien analysieren, indem ich darlege, dass die Konvergenzen und Divergenzen zwischen den kompositional montierten Bildern grundsätzlich auf unterschiedliche Bildqualitäten referieren, sodass im Komposit immer schon disparate Bildmerkmale synthetisiert werden. In einem dritten Abschnitt möchte ich zeigen, welche philosophischen Konsequenzen Ludwig Wittgenstein aus den medialen Eigenheiten der klassischen Kompositphotographie Galtons gezogen hat, indem er aus den Erfahrungen ihrer Artifizialität wichtige Grundannahmen seiner Philosophie ableitete, die für den Umgang mit Bildüberlagerungen, Bildvergleichen und Bildkompositen nach wie vor bedenkenswerte Orientierungen geben können.

# 1. Konstruktionsbedingungen historischer Komposittechniken

Im Unterschied zu Bilddarstellungen, die durch die Exemplifikation einer Konvention (z.B. das rechtwinklige Dreieck des Mathematikers) oder eines Genres (z.B. die Allegorie der Weisheit in der Kunstgeschichte) für einen allgemeinen Zusammenhang stehen, ist für Galtons Kompositphotographie entscheidend, dass ihr Objektivitätsanspruch an ein technisches Verfahren und die Voreinstellungen und Annahmen einer konstruktiven Methode delegiert wird. Kompositbilder werfen deshalb die kardinale bildtheoretische Frage auf, ob visuelle Verallgemeinerungen auf der Grundlage eines bildtechnologischen Verfahrens möglich sind, ob es also eine Form technologisch generierter, ikonischer Universalität geben kann.

### [2]

Ein gutes Beispiel hierfür ist die späte Entdeckung von Wittgensteins Kompositbild: Nachdem das Bild Jahrzehnte...

### [3]

Ich stimme hier mit Alan Sekulas Befund überein, dass das künstlerische Verfahren damit unkritisch gegenüber... Ob eine solche Bildverallgemeinerung gelingt, kann zudem nicht allein in der Bildwahrnehmung entschieden werden, denn wer ein Kompositbild betrachtet, muss es nicht als ein solches erkennen. [2] Oft werden deshalb die statistischen Geltungsansprüche der Kompositphotographie mit einem Hinweis auf die vermeintliche Kausalität des Herstellungsverfahrens verknüpft, der zumindest bezeugen soll, dass das Komposit eine notwendige Synthese verschiedener Einzelbilder ist. So bereits bei Galton, der seine Kompositbilder auf Bildtafeln präsentierte, und damit einen Legitimationsversuch des Verfahrens mit einer ersten Einübung in eine unvertraute Bildlektüre verband [Abb. 2]. Die legendarische oder illustrative Mitteilung des Konstruktionsverfahrens wird so zum Bestandteil der Bildargumentation. Das ist auch noch bei den künstlerischen Kompositbildern Nancy Bursons der Fall – deren Sensation entsprechend über eine Bildlegende mitgeteilt werden muss [3] [Abb. 3]: «Take a good look at this women. She was created by a computer from a mix of several races. What you see is a remarkable preview of ...».

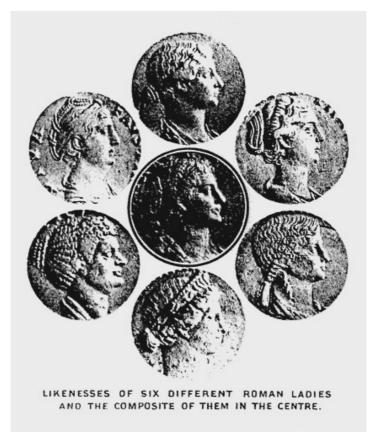


Abb: 2 >

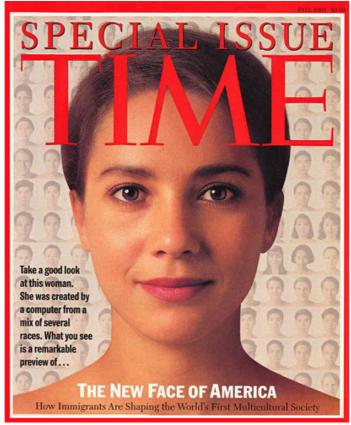


Abb: 3 >

Während genetische oder kausalistische Hinweise auf das Herstellungsverfahren also dazu führen, die mit dem Kompositbild verbundenen Ansprüche stillschweigend zu übernehmen, kann eine bildtheoretische Analyse nicht einfach solchen Lektürekonventionen folgen. Sie ist vielmehr mit begrifflichen Fragen konfrontiert: Was ist ein allgemeines Bild? Was sind gemeinsame Bildmerkmale zwischen Bildern? Welche Bildmerkmale können in technischen Verallgemeinerungen berücksichtigt werden und worin könnte eine adäquate bildliche Wiedergabe der Gemeinsamkeiten verschiedener Bilder bestehen? Die mit der Photographie notorisch verbundene Frage nach der Übereinstimmung zwischen Abbild und Abgebildetem verschiebt sich dabei zu der Frage nach dem Verhältnis des Kompositbildes zu den in ihm montierten Einzelbildern, die man anders als bei einer Collage oder Photomontage selbstverständlich nicht mehr sieht.

Dass Kompositbilder als adäquater Ausdruck der gemeinsamen Merkmale abgebildeter Objekte verstanden werden können, impliziert, dass sie zunächst gemeinsame Merkmale der in ihnen synthetisierten Bilder wiedergeben.

### [4]

Vgl. Georges Didi-Huberman, Der Strich, die Strähne (Le trait, la traîne), in: Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler... Es handelt sich dabei um eine besonders scharfe Auffassung photographischer Ähnlichkeit, weil hier ein photographisches Bild in seiner Beziehung zu anderen Bildern bilanziert wird und es ist ein besonders komplexes Konzept von Ähnlichkeit, weil die abgebildeten Objekte (die montierten Bilder) gemäss der Programmatik des Kompositbildes auch bereits untereinander in jenen Ähnlichkeitsrelationen stehen müssen, die man zwischen den auf ihnen porträtierten Personen unterstellt. Wenn Galtons Kompositbilder in Bildgruppen präsentiert werden, laden sie zwar dazu ein, das Kompositbild an seinen Zutaten zu überprüfen. Die angebotene und vermeintlich kausale Beziehung zwischen den gezeigten Bildern beruht jedoch auf einem Missverständnis.

Denn es werden im Kompositbild ja nicht die gezeigten Einzelbilder synthetisiert, sondern nur deren Reduktionen. Die angeführten Bilder erscheinen aber in vollständiger Belichtung und damit in einer Qualität, die sie für die Montage keinesfalls haben dürfen. Vielmehr müssen die im Kompositverfahren montierten Bilder notwendig unterbelichtet sein, weil sie sonst ein vollständig schwarzes (überbelichtetes) Kompositbild erzeugen. Diese reduzierte und damit höchst artifizielle Beschaffenheit der komponierten Bilder ist eine notwendige Bedingung ihrer Synthese und muss deshalb als ein erstes wichtiges Merkmal hervorgehoben werden.

Photographiegeschichtlich betrachtet hat das Kompositbildverfahren mit den Arbeiten Étienne-Jules Mareys [Abb. 4] die photographische Mehrfachbelichtung gemein. In der Gegenüberstellung wird aber auch die unterschiedliche Intention sichtbar. Mareys Mehrfachbelichtungen lassen sich zwar als Kompositbilder auffassen, sie erheben aber nicht den Anspruch etwas zu verallgemeinern. Vielmehr versuchen sie anhand photographischer Sequenzierungen Bewegungsabläufe zu differenzieren, wobei Überlagerungen unvermeidlich, aber genaugenommen auch unerwünscht sind. [4]

Was in ihnen auf Grund der technischen Ähnlichkeit zur
Kompositbildmontage als motivische Überlagerung wiederkehrt, ist
vor allem der bewusst neutral gehaltene Bildhintergrund, der Marey
selbstverständlich nicht interessiert hat. Umgekehrt Galton: Er
möchte gerade über das, was sich durch die kompositionale
Mehrfachbelichtung im Bild möglichst häufig motivisch überlagert,
etwas darstellen, von dem er hofft, dass es auch in den porträtierten
Personen als Charaktereigenschaft, Gattungsmerkmal etc.
wiederkehrt. Entscheidend ist für Galtons Verfahren jedoch, dass die
porträtierten Physiognomien dabei niemals den Status des
Bildhintergrundes erreichen, weil ja, anders als bei Mareys Vorhang,
nicht immer das gleiche Gesicht aufgenommen werden soll. Das ist ein
zweites wichtiges Charakteristikum der Kompositphotographie, sie
setzt immer verschiedene Bilder zusammen.

### [5]

Das «Bild einer Physiognomie» lässt nach Wittgenstein entsprechend nur «Schlüsse» auf ein mögliches Original...

### [6]

Vgl. Constanze Kurz, Biometrie nicht nur an den Grenzen. Erkennungsdienstliche Behandlung für jedermann, in: Sandro...

### [8]

Wenn biometrische Systeme zwei identische Bild-Dateien eines Gesichts vergleichen sollen, lösen sie sofort Systemalarm... Denn es wäre geradezu tautologisch aus einer Mehrfachbelichtung des Vorhangs, der Aufnahmearchitektur oder eines anderen Objekts auf sein allgemeines Wesen schliessen zu wollen. Dazu bedarf es keiner kompositionalen Montage einer Bildserie. Sie wird erst erforderlich, wo Bilder mit voneinander abweichenden Bildmotiven vorliegen.

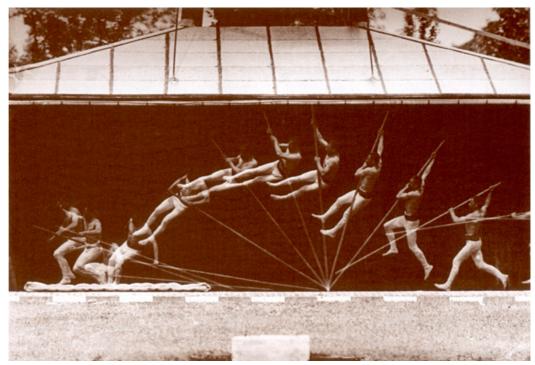


Abb: 4 >

Bei einer Bildserie von Gesichtern ist die gesuchte und zu erzeugende Konfiguration allerdings bereits deshalb instabil, weil es sich schon beim Gesicht ein und derselben Person nicht um eine statische Struktur handelt, die sich dem Kameraobjektiv selbst jeweils unverändert zeigt. [5] In biometrischen Testserien ist zudem aufgefallen, dass Männer und Frauen eine unterschiedlich starke physiognomische Variabilität aufweisen. [6] Da es nicht zwei identische Aufnahmen eines Gesichts, sondern allenfalls serielle Reproduktionen der gleichen Porträtaufnahme geben kann, muss die biometrische Gesichtserkennung genau das leisten, was die klassische Kompositphotographie versucht hat – sie muss die Vergleichbarkeit verschiedener Bilder durch ihr eigenes Konstruktionsverfahren erst erzeugen.

Weil grundsätzlich Bilder mit voneinander abweichenden Bildmotiven vorliegen [7], wird ihre Vergleichbarkeit durch identische Aufnahmebedingungen etabliert. So müssen die Objekte etwa unbewegt, richtig positioniert und in einem gleichbleibenden Abstand vor der Kamera posieren.

### [8]

Vgl. Susanne Regener, Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München...

### [9]

Sekula, Der Körper und das Archiv (Anm. 3).

Sie müssen also erst durch geeignete methodische Setzungen vergleichbar gemacht werden, die von den Aufnahmebedingungen bis zu den Montagetechniken oder gar Lektürekonventionen reichen. Diese Aspekte finden sich bei den erkennungsdienstlichen Photographien Alphonse Bertillons wieder [8], einem Zeitgenossen und Konkurrenten Galtons, der mit seinen methodischen Standards grundsätzlich die «Identität von Personen trotz bedeutender Unähnlichkeit ihrer Bilder» [Abb. 5] gewährleisten wollte.



Abb: 5 >

Bertillon hat durch die Zweiteilung der Verbrecherphotographie in eine Profil- und eine *en face*-Aufnahme deutlich die Verschiedenheit der zu vergleichenden Bilder betont und durch die Standardisierung der Aufnahmebedingungen eine konstruktive Gleichheit etabliert, die sich auf Abstand, Proportion und Körper-Haltung der porträtierten Kriminellen bezieht. Der Unterschied zu Galtons Verfahren ist dabei keineswegs so gross, wie es in Alan Sekulas profunder Untersuchung zum Körper und Archiv den Anschein hat. [9] Denn eigentlich wollte auch Bertillon ein Kompositbild erzeugen, allerdings sollte es erst in der Imagination des Kriminalbeamten entstehen, der die Karteikartenbilder kennt, weil er sie mit einem eigens entwickelten Vokabular detailliert beschreiben kann (*portrait parlé*) und ebenfalls in der Lage ist, im Strassenbild solche Photographien flüchtigen Verbrechern zuzuordnen.

## [10]

Vgl.: Roland Meyer, Detailfragen, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Verwandte Bilder....

## [11]

Auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden konkurrierenden Verfahren finden sich profunde Hinweise in... Letztlich sollte er auf der Grundlage des Bildarchivs und seiner Gesichtswahrnehmung ein Kompositbild imaginieren können, das als sogenanntes «Gedächtnisbild» [10] vorliegt und damit sowohl Galtons Studien in kompositorischer Hinsicht entsprach als auch die Ambitionen biometrischer Systeme der Gesichtserkennung auf dem Niveau der damals verfügbaren Techniken antizipierte.

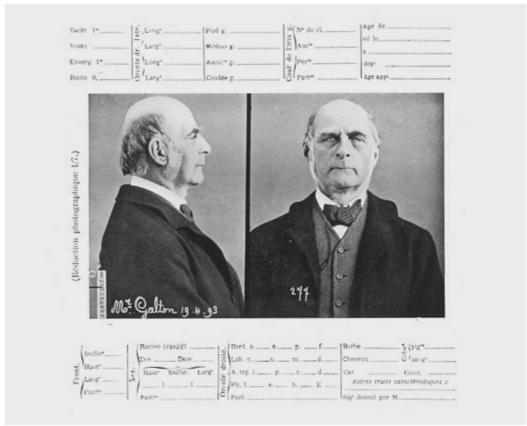


Abb: 6 >

Man könnte sagen, Bertillon und Galton unterscheiden sich, weil der eine Verbrecher zuverlässig zu identifizieren und der andere Gruppen krimineller oder kranker Menschen visuell zu typologisieren versucht hat. Hinsichtlich des Themas einer Bildverallgemeinerung konvergieren jedoch Perspektiven der Identität mit denen der Typologie, weil beide das Komposit nur unterschiedlich interpretieren. [11] Grundsätzlich geht es immer darum, verschiedene Bilder in eine visuelle Gemeinsamkeit zu überführen, die dann zur Zusprache von Identität und Typus genutzt wird oder, wie in der Biometrie, zur wahrscheinlichen Übereinstimmung mit einem anderen Komposit.

### [12]

David Lyons plausibler Verweis auf die Ethik des Antlitzes als letzter moralischer Instanz aller Überwachungstheorien...

Fasst man die bildtypologischen Eigenheiten der Kompositphotographie zusammen, ergeben sich folgende Charakteristika:

- 1. Das Kompositbild verallgemeinert mit dem Anspruch auf technische Objektivität.
- 2. Die montierten Einzelbilder gehen nur als reduzierte in das Kompositbild ein.
- 3. Es werden zur Montage von Kompositbildern nur unterschiedliche Bilder verwendet.
- 4. Eine Vergleichbarkeit der Bilder muss erst durch eigens entwickelte Aufnahmestandards, Konstruktionsmethoden oder Montageverfahren erzeugt werden.

Es besteht der Verdacht, dass sich der Anspruch des Kompositbildes, technisch verallgemeinern zu können, nur deshalb so lange halten konnte, weil es sich um ein Bild mit einer, wenn auch artifiziellen, Gesichtsdarstellung handelt. Diese Gesichtsfixierung des Komposits, die sich bevorzugt in künstlerischen und ausschliesslich in biometrischen Bildsynthesen wiederfindet, hat aber eine ganz eigene Suggestivität, denn was wie ein Gesicht aussieht, scheint keine hochartifizielle Bildkonstruktion sein zu können. [12] Gerade die unmittelbare Gesichtswahrnehmung am Komposit macht blind für das technisch Andere des Bildes, die Tatsache also, dass es sich immer bereits um «autonome Gebilde mit Gesichtsausdruck» handelt. Deshalb möchte ich nun meine bildlogische Analyse von Kompositbildern an einfachen, graphisch reduzierten Abbildungen durchführen.

# [13]

Technisch orientiert sich die Grafik an der optischen Kompositphotographie. Das heisst, jedes der zu montierenden...

# 2. Pictoriale und konfigurative Merkmale in Kompositbildern

Legt man nach der Methode der optisch / photographischen Überlagerung folgende zwei Bilder übereinander [Abb. 7], die jeweils eine einzelne Linie auf gleicher Höhe aber mit seitlicher Verschiebung zeigen, so ergibt das Kompositbild für den mittleren Bereich eine Überschneidung. [13]

Handelt es sich nun bei der entstandenen Überschneidung um ein gemeinsames Merkmal (der porträtierten Linien oder ihrer Bilder), und wenn ja, wovon genau kann die mittige Überlagerung der Linien solch ein gemeinsames Merkmal sein? Bezieht man das entstandene Komposit auf die montierten Einzelbilder zurück, fällt folgendes auf: An der ersten Linie hebt das Kompositbild die rechte Seite oder Hälfte hervor, an der zweiten Linie jedoch eine linke Hälfte.

## [14]

Sie finden sich prinzipiell in der Biometrie wieder: «Die in der Gesichtserkennung eingesetzten Algorithmen fallen... So gesehen zeigt die mittige Überlagerung der Linien im Kompositbild kein gemeinsames Merkmal der *porträtierten Linien*, weil der hervorgehobene Linienabschnitt in jeder der ursprünglich linearen Konfigurationen eine andere Position hatte, für sie also ein jeweils anderes «Merkmal» darstellt, nämlich entweder die linke oder die rechte Hälfte.

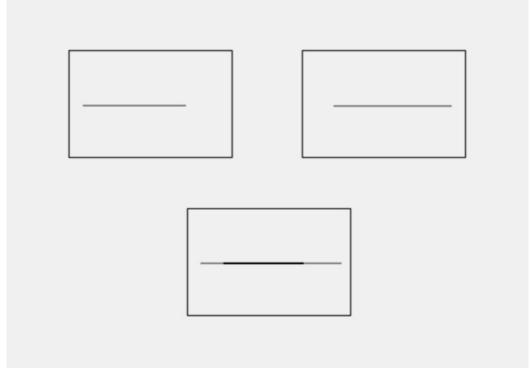


Abb: 7 >

Gleichwohl gibt das Kompositbild doch offensichtlich auch eine Gemeinsamkeit zwischen den beiden *montierten Bildern* wieder, insofern bei beiden auf der Höhe der Komposit-Linie ein graphischer Farbauftrag zu verzeichnen ist. In dieser Perspektive handelt es sich offenbar nur um eine pictoriale Gemeinsamkeit, die von den in den Bildern jeweils dargestellten geometrischen Konfigurationen unabhängig ist. Ich möchte im Folgenden entsprechend zwei Kategorien von Bildmerkmalen unterscheiden, die für das Kompositbild relevant sind, nämlich pictoriale und konfigurative. [14]

Sowohl die optische Überlagerung als auch die blosse Berechnung von Durchschnittswerten im digitalen Komposit konzentrieren sich auf Bildpositionen, die keinerlei wesentliche Beziehung zum bildlich Dargestellten haben. Sie werden in diesem Sinne willkürlich aus dem Format des gesamten Bildes herausgegriffen, weil es sich um Bildpartien handelt, die pauschal und unabhängig von bildinternen Beziehungen bilanziert werden können.

Sie folgen direkt aus der formalisierten Montage eines Kompositbildes, weil es sich um Bildpunkte handelt, die entweder über den gleichen Abstand zum Rahmen, die Pixelposition oder eine andere konstruktive Voreinstellung bestimmt werden.

Konfigurative Merkmale sind dahingegen ausgewählte Bildpartien, die sich in Form von Linien, geometrischen Körpern, Konturen oder Physiognomien aufeinander beziehen. Damit ist zugleich ausgedrückt, warum die vom Kompositbild gesuchten Gemeinsamkeiten nie in einem rein technisch objektiven Prozess generiert werden können. Denn um festzustellen, was sich hier wie aufeinander bezieht, bedarf es der Entscheidung von Monteuren, seien es nun Photographen oder Programmierer am Computer. Das trifft bereits auf die Ausrichtung des Bildes und seine Vergrösserung oder Verkleinerung zu, da beide das Augenmerk auf ausgewählte bildimmanente Arrangements legen. In den meisten Fällen ist dies die Position der Augen, es kommen aber auch andere graphisch konturierbare Gesichtsmerkmale in Frage.

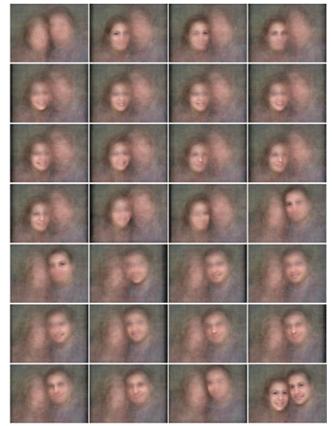


Abb: 8 >

Diese für die Montage notwendige Ausrichtung der Bilder lässt sich selbstverständlich automatisieren und computerisieren, aber dann werden die wertenden Entscheidungen in die Programmierung verlegt [Abb. 8].

Was ist eine Kontur, was eine Hautfalte, wo verläuft im Bild ein Augenlid oder ein Nasenflügel? Solche konfigurativen Entscheidungen werden in der computerisierten Kompositbildmontage entweder der nachzeichnenden Hand oder der Voreinstellung einer entsprechend algorithmisierten Mustererkennung anvertraut. Das Kompositbild zeigt dann zwar gemeinsame Merkmale der in ihm montierten Bilder, weil es sie aber nicht bloss darstellen kann, sondern allererst erzeugen muss, handelt es sich nicht um Konvergenzen zwischen den synthetisierten Bildkonfigurationen, sondern um die Hervorbringung pictorialer Überschneidungen durch das Konstruktionsverfahren.

Es geht in den programmatischen Ansprüchen des Kompositbildes ursprünglich aber nicht um die Visualisierung pictorialer Gemeinsamkeiten, also nicht darum, bloss zu sagen, in jedem der montierten Bilder kam an dieser und jener Stelle jeweils ein Farbauftrag vor. Der Anspruch ist vielmehr, die Gemeinsamkeiten der abgebildeten Figuren (Physiognomien) oder – in einer korrigierten Fassung – zumindest die Gemeinsamkeiten der verwendeten Bilder (Portraits) zu zeigen, es geht also um die bildtechnologische Visualisierung konfigurativer Konvergenzen. Die im Beispiel erzeugten Punkte sind jedoch in konfigurativer Hinsicht völlig willkürlich, sie greifen aus den überlagerten Figuren beliebige Punkte heraus, weil sie sich aus der jeweils gewählten Methode der Bildkomposition ergeben.

Wenn ich nun entsprechend zwei unterschiedliche Physiognomien habe, in denen jedes einzelne graphische Merkmal, jeder Punkt in seinem jeweiligen Bezugssystem eine einmalige Position einnimmt, und sie entsprechend einer ungefähren Übereinstimmung ihrer Konturen übereinanderlege, dann zeigt sich die Beliebigkeit dessen, was in der Überschneidung als gemeinsames Merkmal gilt [Abb. 8].

Alle schwarz gefärbten Überschneidungen haben die kombinierten Bilder gemeinsam. Aber es ist zugleich evident, dass die vom Komposit demonstrierten Gemeinsamkeiten keine konfigurativen Konvergenzen der verglichenen Physiognomien oder ihrer Bilder sein können, auch wenn in der Bildrezeption nach einer bestimmten Anzahl montierter Bilder irgendwann der Eindruck eines Gesichts oder einer Figur entstehen kann.

Ist damit aber der gesamte Anspruch der Kompositphotographie auf eine Bild-Verallgemeinerung hinfällig? Können sich pictoriale und konfigurative Bildmerkmale nicht ergänzen? Systematisch betrachtet gibt es nur eine Möglichkeit dafür, dass sich pictoriale und konfigurative Gemeinsamkeiten im Komposit decken, das ist dann der Fall, wenn identische Bilder montiert werden. Das widerspricht jedoch, wie bereits erwähnt, dem heuristischen Anliegen des Verfahrens, weil so ja rein tautologisch argumentiert würde.

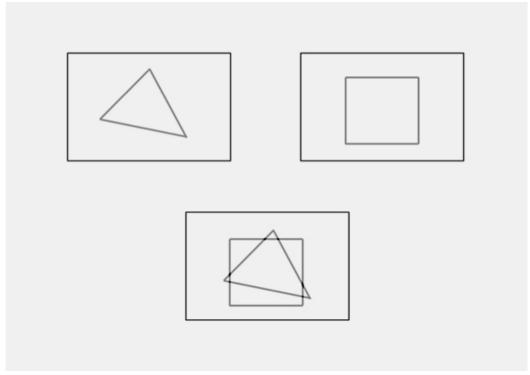


Abb: 9 >

Wie ist das jedoch, wenn sich nur einige der pictorialen Gemeinsamkeiten mit konfigurativen überschneiden? Dann bestünde immerhin die Gewissheit, dass unterschiedliche Bilder montiert wurden und es gäbe ausnahmsweise im Kompositbild eine dem Anliegen nach gehaltvolle Bildüberlagerung überall dort, wo die pictorialen Konvergenzen zugleich auch konfigurative referieren. Tatsächlich folgen die meisten Kompositbildmontagen genau diesem Wunsch. Um ihrem bildlogischen Strukturfehler zu entgehen, werden entsprechend konstruktive Voreinstellungen getroffen [Abb. 10].

Unter der Bedingung einer geometrischen Gemeinsamkeit – deren Definition und Anwendung auf die montierten Einzelbilder allerdings selbst bereits einer konstruktiven Voreinstellung bedarf, die bereits das hervorbringt, was sie zu sehen wünscht und für die Kombination benötigt – lässt sich z.B. die Montage zweier unterschiedlicher Bilder koordinieren. Der rechte Winkel und ein Teil der Kantenlänge stimmen (im Beispiel Abb. 9: Dreieck und Quadrat) überein, aber das Kompositbild privilegiert die obere und die linke Seite des Quadrats, so dass hier weiterhin die Bedingungen der Montage die Festlegung dessen treffen, was im Kompositbild dann als die Gemeinsamkeit der montierten Bilder erscheint. Die Montage von Kompositbildern orientiert sich grundsätzlich daran, vorhandene geometrische Konfigurationen in eine pictoriale Konvergenz zu überführen.

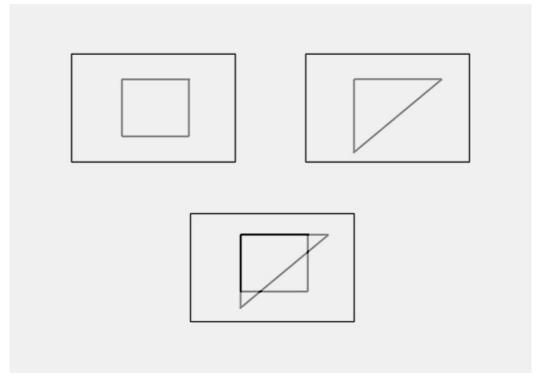


Abb: 10 >

Es handelt sich um den Versuch, die Herstellung eines Kompositbildes so anzuleiten, dass vermutete konfigurative Konvergenzen in pictoriale überführt werden können, damit diese sich stärker überlagern und wiederum konfigurative abzubilden vermögen. Die Montage ist also daran interessiert, möglichst viele Überschneidungen im Pictorialen zu erzeugen, weil nur dort die gesuchten konfigurativen Gemeinsamkeiten entstehen können. Damit es jedoch ausreichend pictoriale Überschneidungen gibt, müssen zunächst geeignete Konfigurationen gefunden und positioniert werden, kurzum es entsteht ein Zirkel, oder anders ausgedrückt: Redundanz.

Problematisch ist zudem, dass das prinzipielle Problem der Ununterscheidbarkeit nicht gelöst werden kann. Denn es lassen sich, wie Abbildung 9 zeigt, rein pictoriale von den zugleich pictorialen und konfigurativen Gemeinsamkeiten nicht mehr trennen, und dass es nun beide Arten von Konvergenzen in den vollständig belichteten (schwarzen) Partien des Bildes geben muss, liegt an der notwendigen und erwünschten Verschiedenheit der montierten Bilder. Das klassische optische Kompositbild weist daher keine konfigurativen Gemeinsamkeiten auf, es enthält vielleicht einige in den pictorialen Konvergenzen, aber nur ununterscheidbar (sonst wäre das Verfahren redundant) und partiell (sonst wäre das Verfahren tautologisch).

Was kann das klassische Kompositbild also faktisch leisten, wenn man, wie dargestellt, von einer grundsätzlichen Differenz seine Bildmerkmale ausgeht? Es zeigt erstens pictoriale Gemeinsamkeiten in den schwarzen Flächen, in denen sich ununterscheidbar auch einige konfigurative Gemeinsamkeiten befinden können. Zweitens zeigt es pictoriale und konfigurative Unterschiede in seinen grauen Partien. Wesentlich ist also, dass Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den montierten Bildern zugleich präsentiert werden, und dass es sich mehrheitlich um Gemeinsamkeiten und Unterschiede verschiedener Kategorien handelt. Sie können zudem in jeder Kategorie vorkommen, aber auch zwischen ihnen und nehmen deutlich zu, wenn mehr als 2 Bilder montiert werden.

Abgesehen davon, was das Kompositbild demonstrieren kann, weist es über seine spezifische Unschärfe (in den gezeigten Grafiken die grauen Partien) hinaus auch eine bildlogische Anziehung auf. Sie lässt sich Wittgensteins Plädoyer für die «unscharfen Ränder» entnehmen, die Galton noch als marginale Details verstanden hatte und die genaugenommen das ganze Bild durchziehen. Die unscharfen Ränder sind bildlogisch deshalb so interessant, weil sich in ihnen tatsächlich Bildmerkmale beider Kategorien überlagern, denn pictoriale und konfigurative Unterschiede zwischen den montierten Einzelbildern finden hier zu einem allgemeinen Ausdruck. In den unscharfen Rändern realisieren sich damit negativ die Verallgemeinerungsansprüche der Kompositphotographie, und zwar ohne tautologisch oder redundant zu werden, denn es sind hier Differenzen sichtbar, die in der Überlagerung selbst entstehen und aus der Verschiedenheit der Bilder resultieren. Das Privileg der grauen Flächen besteht also darin, dass sie zuverlässig Unterschiede verallgemeinern. So muss das Kompositbild letztlich als ein Ausdruck zwischenbildlicher Beziehungen verstanden werden und genau darauf ist Wittgensteins Rezeption des Verfahrens gerichtet.

# Den deutschen Begriff der Familienähnlichkeit verwendet bereits Freud in Bezug auf Galtons Kompositphotographie:...

# 3. Wittgensteins philosophische Rezeption der Kompositphotographie

Die begriffliche Untersuchung der Kompositphotographie, also die Aufdeckung der bildlogischen Strukturen zwischen einem Komposit und den jeweils in ihm montierten Einzelbildern, hat meines Erachtens mit Wittgenstein begonnen und sie ist bei ihm um den zentralen Begriff der Familienähnlichkeit gruppiert [15], der selbst wiederum (bild-)philosophische Konsequenzen aus falschen Erwartungen gegenüber Allgemeinbegriffen und wissenschaftlich motivierten Verfahren der Universalisierung zieht.

# [16]

«Dieses Streben nach Allgemeinheit ist das Ergebnis einer Anzahl von Bestrebungen, die mit bestimmten philosophischen...

### [17]

Eine adäquate Theorie der «Bildspiele» liegt bislang noch nicht vor, worauf Oliver Scholz wiederholt hingewiesen...

### [18]

Zur philosophischen
Diskussion: Renford
Bambrough, Universals and
Family Resemblances, in:
Proceedings of the
Aristotelian...

### [19]

Vgl. Nedo, Familienähnlichkeit (Anm. 2); Ulrich Richtmeyer, Vom Bildspiel zum Sprachspiel. Wieviel Kompositphotographie...

# [20]

Entsprechend auch Lorraine Daston and Peter Galison, Objektivität, Frankfurt a. M. 2007. S. 178: «Interessant...

# [21]

Entscheidend sind hier die Überlegungen Michael Nedos (s. Nedo, Familienähnlichkeit (Anm. 2)) – bereits 1989... Wittgenstein rehabilitiert dabei den Einzelfall vor dem Allgemeinen [16], allerdings mit der Pointe, dass allgemeine Ausdrücke, wie allgemeine Bilder, für jede Weise ihres Zustandekommens selbst auch als singuläre Objekte unter vielen möglichen anderen verstanden werden müssen. Verfahren der Kompositbildung reduzieren daher nicht die vorhandenen Bildmengen, indem sie einfach repräsentative Zusammenfassungen generieren, sondern sie erweitern vielmehr die bestehende Komplexität der Bilder und ihrer Umgangsformen um neue, ineinander übergreifende «Bildspiele» [17], die verschiedene Deutungen, Gebrauchsweisen und Einsichten zulassen. So liefert Wittgenstein ein Beispiel dafür, wie die methodischen Aporien kompositionaler Bildsynthesen heuristisch produktiv werden können.

Wittgenstein hat den bisher vorrangig sprachphilosophisch rezipierten Begriff der Familienähnlichkeit [18] offensichtlich aus seiner Beschäftigung mit Galtons Kompositphotographie bezogen. [19] Dabei berief er sich nicht nur direkt auf Galton [20], sondern praktizierte selbst auch mit komponierten Photographien, so dass sich davon ausgehen lässt, dass Wittgenstein die technischen Feinheiten des Verfahrens aus eigener Anschauung kannte. [21] Eine bei Moritz Nähr in Auftrag gegebene Photographie zeigt etwa die drei Schwestern Ludwig Wittgensteins und ihn selbst in einem Kompositbild [Abb. 11].



Abb: 11 >

# [22]

«Galton – das soll vorweg gesagt sein – war ein rigider Eugeniker. Gibbs u. Gibbs, Morgan, Keenan und Kellman...

# [23]

Dass diese erste Form der Ähnlichkeit, also die Frage nach der Authentizität der Photographie dabei bereits problematisch...

### [24]

«Wittgenstein machte deutlich, dass die Zwischenglieder, welche die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen...

### Γ**25**1

Galton glaubte, er hätte ein «mechanisch» präzises Verfahren der bildlichen Verallgemeinerung entwickelt,...









Abb: 12 >

Der Begriff der Familienähnlichkeit klingt irreführend anschaulich, weil er Konnotationen nach physiognomischer und körperlicher Ähnlichkeit weckt. Familienähnlichkeit könnte dann so verstanden werden, als ginge es hierbei um die Bezeichnung eines gemeinsamen Merkmals verschiedener Individuen einer Rasse oder Art wie bei Galton oder harmloser, einer verwandtschaftlichen Gruppe wie einer Familie. [22] Offensichtlich hat der Begriff aber einen bildlogischen Kern gerade wegen seiner Herkunft aus Galtons Kompositphotographie. Er handelt dann nicht mehr von den Personen, die auf den Bildern zu sehen sind [23], sondern von den Beziehungen zwischen den Bildern, wie sie im Kompositbild zur Darstellung kommen. Der Begriff thematisiert also eine Zwischenbildlichkeit, die von Wittgenstein dann auf das Problem jeder Verallgemeinerung, auch der begrifflichen, bezogen wird [24]. In der Einschätzung des artifiziellen Charakters des photographisch verallgemeinernden Kompositbildes stimmt Galton noch mit Wittgenstein überein [25].

Wittgenstein nutzt im Gegensatz zu Galton jedoch die Komposittechnik zur Dekonstruktion philosophisch begrifflicher Allgemeinheitskonzepte, indem er den entstehenden Ähnlichkeitsfiguren nicht mehr einen repräsentativen Status zugesteht, sondern, ausgehend von ihrer bildlichen Autonomie, auch die unvergleichbaren Qualitäten konkreter Einzelfälle rehabilitiert. Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit bezeichnet dabei das simultane Auftreten von Unterschieden und Gemeinsamkeiten, übertragen in die Sprache der logischen Operatoren eine Relation, die Adjunktion und Konjunktion zwischen verglichenen Elementen zusammenzieht, die *und* und *oder* zugleich ist. Entscheidend ist dabei jedoch, dass diese Relationen in der Kompositphotographie und bildlogisch verwandten Formen der Bildkombinatorik zwischen verschiedenen Bildqualitäten entstehen, wie ich oben darzulegen versucht habe.

## [26]

Wittgenstein, Vorlesungen (Anm. 23), S. 243.

### [27]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 40f.

### [28]

Ders., Vortrag über Ethik, Frankfurt a. M. 1984, S. 10. Wittgenstein hat die Bildlogik des Komposits damit genauestens verstanden, was sich daran erkennen lässt, dass er dessen unscharfe Ränder mit dem Begriff der Allgemeinheit assoziiert: «Nach einer anderen Auffassung des allgemeinen Begriffs ist er so etwas wie ein allgemeines Bild bzw. eine zusammengesetzte Photographie mit unscharfen Umrissen.» [26] Damit beschreibt Wittgenstein die Unschärfe des Kompositbildes nicht als ein künstlerisches Phänomen der stilisierten Verschwommenheit (wie es etwa von Emerson in die Photographie- und Kunstgeschichte des 19. Jh. eingebracht wurde). Er beschreibt hier auch nicht das Phänomen der physiologischen Wahrnehmungsunschärfe, denn das würde pauschal die Wahrnehmung eines jeden Bildes betreffen. Stattdessen geht es um die «unscharfen Umrisse» eines «allgemeinen Bildes bzw. einer zusammengesetzten Photographie» und damit darum, wie im Bereich der Kompositbilder Geltungsansprüche und -zuschreibungen an Bildqualitäten scheitern. So erkennt Wittgenstein, dass die spezifische Unschärfe des Kompositbildes dessen Allgemeinheitsanspruch notwendig destruiert. Diese Beobachtung wird ihm zum Anlass, über eine Korrektur jeglicher Allgemeinheitsbegriffe nachzudenken.

Die besonderen Qualitäten des Kompositbildes, die eben nicht einfach einer statistischen Verallgemeinerung entsprechen, inspirieren so eine philosophische Methode der Unterscheidung und ebenfalls ein philosophisches Programm, das zeigt, welche Konsequenzen aus den Qualitäten der Kompositphotographie und dem Problem der Bildverallgemeinerung auch gezogen werden können: «Die Vorstellung, dass man, um sich über die Bedeutung einer allgemeinen Bezeichnung klar zu werden, das gemeinsame Element in all ihren Anwendungen finden muss, hat hemmend auf philosophische Untersuchungen gewirkt; denn diese Vorstellung hat nicht nur zu keinem Ergebnis geführt, sondern darüber hinaus den Philosophen veranlaßt, über konkrete Fälle als irrelevant hinwegzugehen; Fälle, die allein ihm hätten helfen können, den Gebrauch der allgemeinen Bezeichnung zu verstehen.» [27]

Zunächst wird also ein Perspektivwechsel vorgegeben: Die allgemeinen Bezeichnungen verstehen wir demnach nur über konkrete Einzelfälle, so wie wir das eine allgemeine Bezeichnung sein wollende Kompositbild nur «verstehen», wenn wir es in seine jeweiligen Bild-Komponenten zerlegen. Wittgenstein möchte deshalb nach eigenem Bekunden durch die Aufzählung «eine[r] Reihe mehr oder weniger synonymer Ausdrücke [...] einen Effekt der gleichen Art erzielen wie Galton, als er dieselbe Platte mit den Aufnahmen verschiedener Gesichter belichtete, um so das Bild der typischen, allen gemeinsamen Merkmale zu erhalten». [28]

## [29]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 95.

### ۲301

Ders., Vorlesungen (Anm. 23), S. 235.

### [31]

Ders., Wiener Kreis (Anm. 5), Bd. 3, S. 185.

### [32]

Ders., Vorlesungen über die Philosophie der Psychologie 1946/47, Frankfurt a. M. 1991, S. 55.

### [33]

«Es gibt eine endlose Vielfalt von Handlungen und Worten, die eine Familienähnlichkeit miteinander haben und...

### [34]

Ders., Philosophische Untersuchungen (Anm. 5), Bd.1, § 71, S. 280f.

# [35]

«[...] unsere größte Schwierigkeit bei der Diskussion des Verstehens, der Bedeutung usw. betrifft den völlig... Daraus ergibt sich jedoch eine prinzipiell unabgeschlossene Aufzählung von Einzelfällen, die wiederum nach einem Modus der Ordnung verlangen, den Wittgenstein ebenfalls aus den Qualitäten des Kompositbilds bezieht. So «wünsch[t]» er sich im Blauen Buch «ein Bezeichnungssystem, das einen Unterschied stärker hervorhebt oder ihn offensichtlicher macht, [aber auch] Ausdrucksformen gebraucht, die mehr Ähnlichkeit miteinander haben» [29]. Gefordert wird damit also ein neuer Modus der Unterscheidung, der Unterschiede und Ähnlichkeiten zwischen konkreten Einzelfällen und ihren Bildern besser berücksichtigt, weil er sie gleichermassen möglich macht.

Wittgenstein schlägt zudem «Erweiterungen des Gebrauchs des Wortes «Bild» vor», die deshalb «äußerst nützlich sein [können, weil] sie Übergänge zwischen den Beispielen aufzeigen, denn die Beispiele bilden eine Familie, die in ihren äußersten Gliedern höchst verschieden aussieht» [30]. Während das «Bild des Mathematikers [...] schon ein allgemeiner Begriff ist» [31], ist der Bildbegriff des Philosophen «seinerseits eine Familie von Vorstellungen» [32]. Die familienähnliche Beziehung zwischen Bildern, Begriffen und auch Bildbegriffen weist dabei eine Unschärfe auf, die durchaus erwünscht ist und mit der Heuristik des Spiels korreliert.

So lauten die ersten Worte, auf die Wittgenstein den Begriff der Familienähnlichkeit sprachtheoretisch bezieht, Abbildung [33] und Spiel. Er betrifft daher direkt das Verfahren der Kompositphotographie sowie dessen inhärente Indeterminismen wie die «verschwommenen Ränder» der Bilder: «Man kann sagen, der Begriff <Spiel> ist ein Begriff mit verschwommenen Rändern. - <Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff? > - Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ist das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?» [34], heisst es mit der entsprechend programmatischen Konsequenz in den Philosophischen Untersuchungen. Die Unschärfe des allgemeinen Bildes wird demnach gebraucht, weil sie die logische Struktur enthält, nach der Wittgenstein seine offene Aufzählung von Synonymen oder Exemplaren organisieren möchte. Will man dabei zwei oder mehr verglichenen Bildern gemeinsame Merkmale zuschreiben, dann dürfen ihre Verschiedenheiten nicht übergangen werden. [35]

Wittgenstein argumentiert damit für die Unmöglichkeit, allen empirischen Varianten von Spielen eine universale begriffliche Identität als Erkennungsmerkmal zuzuschreiben. Vielmehr schlägt er vor, den Begriff der Familienähnlichkeit zur Beschreibung der Diversität der Einzelfälle und ihrer möglichen Anordnungen zu verwenden.

## [36]

«Wir sind z.B. geneigt zu denken, dass es etwas geben muss, dass allen Spielen gemeinsam ist, und daß diese gemeinsame...

### ۲371

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 38.

### [38]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 38f.

### [39]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 39. Vgl. Matthias Kroß, Philosophieren in Beispielen. Wittgensteins...

### [40]

«Die Vorstellung von einem Allgemeinbegriff als einer gemeinsamen Eigenschaft seiner einzelnen Beispiele ist mit In den Ausführungen zum Begriff geht Wittgenstein dabei regelmässig zum Galtonschen Problem einer physiognomischen Verallgemeinerung über. [36]

Wittgenstein überträgt diese aus einer Bildtechnologie bezogene Kritik an Allgemeinausdrücken aber nicht nur auf den strategisch gebrauchten Begriff des Spiels, der ja selbst bereits als Synonym der spezifischen Indeterminismen ikonischer Kompositionalität gelesen werden kann, sondern ebenfalls auf mentale Begriffe wie den der Vorstellung:

«Aber wir sind geneigt zu denken, dass die allgemeine Vorstellung von einem Blatt so etwas wie ein visuelles Vorstellungsbild ist, jedoch eines, das nur das enthält, das allen Blättern gemeinsam ist (Galtons zusammengesetzte Photographie).» [37] Diese Annahme, dass ein allgemeines Bild ausschliesslich das enthielte, was allen verwendeten Komponenten gemeinsam ist, dass es sozusagen vollständig aus Gemeinsamkeiten bestünde, hält Wittgenstein jedoch für eine irrtümliche «Neigung des Denkens», eine Kritik, die direkt an die naturwissenschaftlichen Prämissen der Bildtechnologie adressiert ist: «Unser Streben nach Allgemeinheit hat eine weitere Hauptquelle: unsere Voreingenommenheit für die naturwissenschaftliche Methode.» [38] Dieser Methode attestiert Wittgenstein eine bedenkliche Ignoranz des Singulären: «Anstelle von «Streben nach Allgemeinheit» hätte ich auch sagen können «die verächtliche Haltung gegenüber dem Einzelfall».» [39]

Es ist bemerkenswert, dass die Konzeption der Familienähnlichkeit durch ihren Galton-Bezug zugleich die wissenschaftlich-technischen Objektivitätsansprüche einer physiognomischen Verallgemeinerung reflektiert. Wittgenstein verwandelt die Aporien des Kompositbildes in eine (bild-)philosophisch inspirierte Kritik am Verständnis von Allgemeinbegriffen, von Methoden und Technologien der Verallgemeinerung. Er setzt ihnen den Plural der singulären Bilder und die Singularität der Bildkonstruktionen entgegen, deren Unschärfe in zweierlei Hinsicht das ist, «was wir brauchen»: Einerseits weil sie jedem Komposit eine andere und neue Sicht der überlagerten Bilder abgewinnt, die durchaus ihrem Potential ikonischer Sinnstiftung entspricht. Andererseits indem sie aufzeigt, dass die Konstruktion bildlicher Universalität nicht gelingen kann, sondern vielmehr auf «anderen primitiven, allzu einfachen Vorstellungen von der Struktur der Sprache» [40] gründet, die sich in den Erwartungen an das Kompositionsverfahren reproduzieren.

## [41]

Entsprechend fasst er seine Spätphilosophie unter dem Begriff des Albums zusammen: «Die philosophischen Bemerkungen... So versteht Wittgenstein Identitätsaussagen auf der Grundlage von Bildern eher als Lektüre eines Albums, [41] das so und anders arrangiert werden kann und dabei letztlich immer «autonome Gebilde» hervorbringt, weil jede Kombination die sichtbare Überlagerung der Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern anders zusammenstellt. Wittgensteins bildphilosophische Rezeption der klassischen Kompositphotographie kann in verschiedene Richtungen weitergedacht werden, unter anderem als grundsätzliche Kritik an den Weiterentwicklungen kompositionaler Bildtechniken wie zum Beispiel der Biometrie. Alle Programme und Ideologien des Kompositbildes, die von der Erwartung einer Abbildbarkeit allgemeiner Merkmale zwischen Bildern ausgehen, führen demnach in die beschriebenen Aporien.

Zwar können jeweils suggestive Bildkomposite erzeugt werden, aber der Anspruch des Verfahrens, damit tatsächlich eine Summe von Exemplaren mit den Mitteln des Bildes zusammengefasst zu haben, ist nicht einlösbar. Denn während pictoriale Bildmerkmale, wie die gleichbleibende Position eines Bildausschnitts vom Bildrand oder die numerisch codierte Pixelposition im digitalen Bild zwischen einer Bildergruppe durchaus überblendet oder summiert werden können, trifft dies für solche Bildpartien nicht zu, die in ihren jeweiligen Ursprungsbildern eine konfigurative Funktion haben. Weil jedoch in die technische Bildsummation diese beiden systematisch verschiedenen Merkmale konstitutiv eingehen und auch verfahrenstechnisch nicht getrennt werden können, enthält das Kompositbild immer diese auseinander strebenden Kräfte. Wenn Kompositbilder jedoch vor allem pictoriale Gemeinsamkeiten und konfigurative Unterschiede zwischen Bildern undifferenzierbar zusammenfassen und demonstrieren - wie hier vertreten wurde - so sind sie notwendig unscharf und führen zu einem Plural ‹autonomer Gebilde, die durchaus bereichern können – aber im Sinne der Identifikation oder quasi-statistischen Bildverallgemeinerung notwendig scheitern müssen.

Ulrich Richtmeyer: Studium der Freien Kunst an der Bauhaus Universität Weimar (Diplom); anschliessend Studium der Philosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin. 2006. Promotion mit der Arbeit «Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie» (Transcript 2009). Zwischen 2007 und Anfang 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Potsdam mit einem Drittmittelprojekt (ThyssenStiftung) zu «Wittgensteins Bilddenken».

Zur Logik der Phantomgesichter

2010 Forschungsmitarbeiter am NFS Bildkritik Eikones im Modul «Zeichnung als Entwurfswerkzeug». Gegenwärtig Research Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) Weimar. 2008 erhielt Richtmeyer ein Preisgeld im Wettbewerb «Kopf und Zahl. Geisteswissenschaften im Jahr der Mathematik» (BMBF) für das Projekt «Biometrische Bilder aus der Sicht von Mathematik und Geisteswissenschaft», auf dessen Grundlage die interdisziplinäre Tagung und Ausstellung «PhantomGesichter» durchgeführt wurde (kofinanziert durch die Initiative «Pro Geisteswissenschaften»). Ein gleichnamiger Tagungsband ist in Vorbereitung (München, Fink Verlag, 2011).

### **Fussnoten**

# Seite 117 / [1]

Hinsichtlich des Verfahrens heisst es: «Now there can hardly be a more appropriate method of discovering the central physiognomical type of any race or group than that of composite portraiture.» [s.u., S. 10] Der Hintergrund ist ein eugenischer: «I do not propose to enter further into the anthropometric differences of race, for the subject is a very large one, and this book does not profess to go into detail. Its intention is to touch on various topics more or less connected with that of the cultivation of race, or, as we might call it, with <code><</code>eugenic> questions, and to present the results of several of my own separate investigations.» [s.u., S.17] Francis Galton, Inquiries into Human Faculty and its Development, London 1883 (1892, electronic edition 2001, vgl.: galton.org), Ch.1, S. 6–12 und Appendix A über «Composite Portraiture», S. 221–240.

### Seite 119 / [2]

Ein gutes Beispiel hierfür ist die späte Entdeckung von Wittgensteins Kompositbild: Nachdem das Bild Jahrzehnte im Wittgenstein Nachlass lagerte und währenddessen als gewöhnliches Frauenportrait galt, führte erst die Entdeckung der in ihm montierten Einzelporträts zur der Einsicht, dass es sich hierbei um ein photographisches Kompositbild handelt. Vgl. Michael Nedo, Familienähnlichkeit, Philosophie und Praxis. Eine Collage, in: Günter Abel, Matthias Kroß, Michael Nedo (Hg.), Ludwig Wittgenstein. Ingenieur – Philosoph – Künstler, Berlin 2007, S. 163–178.

# Seite 119 / [3]

Ich stimme hier mit Alan Sekulas Befund überein, dass das künstlerische Verfahren damit unkritisch gegenüber seiner technologischen Dimension und den bedenklichen politischen Implikationen wird. Vgl. ders., Der Körper und das Archiv, in: Herta Wolf (Hg.), Diskurse der Fotografie, Frankfurt a. M. 2003, S. 269–334, hier S. 332.

# Seite 121 / [4]

Vgl. Georges Didi-Huberman, Der Strich, die Strähne (Le trait, la traîne), in: Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler (Hg.), Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009, S. 285–295. Zur Rezeption von Galtons Verfahren durch Bataille vgl. ders., Formlose Ähnlichkeit, München 2010, bes. S. 280ff.

# Seite 122 / [5]

Das «Bild einer Physiognomie» lässt nach Wittgenstein entsprechend nur «Schlüsse» auf ein mögliches Original zu: «Nun könnte man aber so sagen: Das Gesicht eines Menschen ist durchaus nicht immer die selbe Gestalt. Es ändert sich von Minute zu Minute; manchmal wenig, manchmal bis zur Unkenntlichkeit. Dennoch ist es möglich, das Bild seiner Physiognomie zu zeichnen. Freilich, ein Bild, auf dem das Gesicht lächelt, zeigt nicht, wie es weinend aussieht. Aber es lässt darauf immerhin Schlüsse zu.» Wittgenstein, Zettel, Bd. 8, S. 394. Wo nicht anders ausgewiesen, werden Wittgenstein Zitate unter Angabe des Titels

und der Seitenzahl nach der Suhrkamp Gesamtausgabe zitiert: Ludwig Wittgenstein, Werkausgabe in 8 Bänden, Frankfurt a. M. 1984–1996.

Seite 122 / [6]

Vgl. Constanze Kurz, Biometrie nicht nur an den Grenzen. Erkennungsdienstliche Behandlung für jedermann, in: Sandro Gaycken, Constanze Kurz (Hg.), 1984.exe. Gesellschaftliche, politische und juristische Aspekte moderner Überwachungstechnologien, Bielefeld 2008, S. 101–113, hier S. 106.

Seite 123 / [8]

Vgl. Susanne Regener, Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999, bes. S. 132–167.

Seite 123 / [9]

Sekula, Der Körper und das Archiv (Anm. 3).

Seite 124 / [10]

Vgl.: Roland Meyer, Detailfragen, in: Ingeborg Reichle, Steffen Siegel, Achim Spelten (Hg.), Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft, Berlin 2007, S. 191–208, hier S. 204; vgl. ders. Kartographien der Ähnlichkeit. Francis Galtons Kompositphotographien; in: Inge Hinterwaldner, Markus Buschhaus (Hg.), The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit, München 2006, S. 160–179.

Seite 124 / [11]

Auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden konkurrierenden Verfahren finden sich profunde Hinweise in Freuds Traumtheorie. So hebt das Kapitel «Die Darstellungsmittel des Traums» mit einer Dichotomisierung von Identifikation und Mischbildung als den beiden zentralen Traumverfahren an, um dann allerdings schnell einzulenken, dass Mischbildung, also Bildüberlagerung, für beide letztlich leitend ist. Vgl. Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt a. M. 2000 (10. Aufl.), S. 323ff. Zu Freuds Rezeption von Galton s. Anm. 15.

Seite 125 / [12]

David Lyons plausibler Verweis auf die Ethik des Antlitzes als letzter moralischer Instanz aller Überwachungstheorien weist am technisch erzeugten Gesichtsbild diese brisante Ambivalenz auf. Vgl. David Lyon, Wir haben gerade erst begonnen. Überwachen zwischen Klassifikation und Ethik des Antlitzes, in: Leon Hempel, Jörg Metelmann (Hg.), Bild-Raum-Kontrolle, Frankfurt a. M. 2005, S. 22–34.

Seite 125 / [13]

Technisch orientiert sich die Grafik an der optischen Kompositphotographie. Das heisst, jedes der zu montierenden Bilder wird zunächst im Verhältnis zu ihrer Gesamtzahl reduziert und erhält bei zwei Bildern dann nur 50 Prozent der vorherigen Farbwerte.

### Seite 126 / [14]

Sie finden sich prinzipiell in der Biometrie wieder: «Die in der Gesichtserkennung eingesetzten Algorithmen fallen generell unter eine von zwei Kategorien. Die erste geht holistisch vor [...] die zweite operiert merkmalsbasiert und geometrisch.» Dietmar Kammerer, Bilder der Überwachung, Frankfurt a. M. 2008, S. 196.

# Seite 131 / [15]

Den deutschen Begriff der Familienähnlichkeit verwendet bereits Freud in Bezug auf Galtons Kompositphotographie: «Das Gesicht, das ich im Traum sehe, ist gleichzeitig das meines Freundes R. und das meines Onkels. Es ist wie eine Mischphotographie von Galton, der, um Familienähnlichkeiten zu eruieren, mehrere Gesichter auf die nämliche Platte photographieren ließ.» Freud, Traumdeutung (Anm. 11), S. 152. Zur Galton-Rezeption Freuds vgl. Andreas Mayer, Von Galtons Mischphotographien zu Freuds Traumfiguren, in: Michael Hagner (Hg.), Ecce Cortex. Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns, Göttingen 1999, S. 110–143 und Thorsten Lorenz, Der kinematographische Un-Fall der Seelenkunde, in: Friedrich Kittler, Manfred Schneider, Samuel Weber (Hg.), Diskursanalysen 1. Medien, Opladen 1987, S. 108–128.

# Seite 132 / [16]

«Dieses Streben nach Allgemeinheit ist das Ergebnis einer Anzahl von Bestrebungen, die mit bestimmten philosophischen Verwirrungen verbunden sind. Da ist a) die Bestrebung, nach etwas Ausschau zu halten, das all den Dingen gemeinsam ist, die wir gewöhnlich unter einer allgemeinen Bezeichnung zusammenfassen.» Wittgenstein, Das Blaue Buch, (Anm. 5), Bd. 5, S. 7.

# Seite 132 / [17]

Eine adäquate Theorie der «Bildspiele» liegt bislang noch nicht vor, worauf Oliver Scholz wiederholt hingewiesen hat. Vgl. ders., Bild, Darstellung, Zeichen, Frankfurt a. M. 2004 (2. Aufl.).

# Seite 132 / [18]

Zur philosophischen Diskussion: Renford Bambrough, Universals and Family Resemblances, in: Proceedings of the Aristotelian Society 61, 1960–61, S. 207–222; Ben B. Blich, 'Natural kinds' as a kind of family resemblance, in: Proceedings of the 12th International Wittgenstein Symposium, Kirchberg a. W. 1987, S. 285–289; James Conant, Vortrag: http://wab.aksis.uib.no/wab\_contrib-audio-cj-photoo5.page, 06.01.11; Gottfried Gabriel, Familienähnlichkeit, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, 4 Bde., Bd.1, Stuttgart u. Weimar 1995, S. 631f.; Ralf Goeres, Familienähnlichkeit, in: Wulff D. Rehfus (Hg.), Handwörterbuch Philosophie, Göttingen 2003, S. 353-354; Wilhelm Krüger, Ähnlichkeiten und Analogien. Diachronische Bemerkungen zur Entstehung des Wittgensteinschen Begriffs der

Familienähnlichkeit, in: Wittgenstein Studies 2, 1994, online unter: http://sammelpunkt.philo.at:8080/423/1708-2-94.TXT, 06.01.11; Peter Kunzmann, Dimensionen von Analogie. Wittgensteins Neuentdeckung eines klassischen Prinzips, Düsseldorf/Bonn 1998, bes. Kap. 6.

Seite 132 / [19]

Vgl. Nedo, Familienähnlichkeit (Anm. 2); Ulrich Richtmeyer, Vom Bildspiel zum Sprachspiel. Wieviel Kompositphotographie steckt in der Logik der Familienähnlichkeit?, in: Volker A. Munz, Klaus Puhl, Joseph Wang (Hg.), Language and World. Preproceedings of the 32nd International Wittgenstein Symposium, Kirchberg a. W. 2009, S. 354–358.

Seite 132 / [20]

Entsprechend auch Lorraine Daston and Peter Galison, Objektivität, Frankfurt a. M. 2007, S. 178: «Interessant ist, dass Ludwig Wittgenstein Galtons Kompositbild benutzte, als er seine Lehre der Familienähnlichkeit entwickelte.» Allerdings wird diese Feststellung kaum bildtheoretisch ausgeführt (s.o. S. 336f., 356ff., 392f. u. 500f.).

Seite 132 / [21]

Entscheidend sind hier die Überlegungen Michael Nedos (s. Nedo, Familienähnlichkeit (Anm. 2)) – bereits 1989 als Katalog publiziert. Vgl. Thomas Macho, «Es schaut uns doch an». Zur physiognomischen Metaphorik in Wittgensteins Aufzeichnungen, in: Ulrich Arnswald, Jens Kertscher, Matthias Kroß (Hg.), Wittgenstein und die Metapher, Berlin 2004, S. 253–267.

Seite 133 / [22]

«Galton – das soll vorweg gesagt sein – war ein rigider Eugeniker. Gibbs u. Gibbs, Morgan, Keenan und Kellman und auch Wittgenstein sprachen nur metaphorisch von physiognomischer Klassifizierung als einer Zuordnung einzelner Gruppen entsprechend ihrer Rasse. Es besteht kein Grund zur Annahme, dass diese Wissenschaftler – oder Wittgenstein – Galtons eigenartige eugenische Bestrebungen teilten.» Daston/Galison, Objektivität (Anm. 20), S. 357f. Hinsichtlich des eugenischen Desinteresses Wittgensteins würde ich zustimmen, man kann jedoch fragen, ob nicht Galton in der Einschätzung der Leistungsfähigkeit seiner Technik selbst eine metaphorische Perspektive einnimmt, während umgekehrt Wittgenstein die immanenten Unschärfen der Projektionstechnik geradezu buchstäblich analysiert.

Seite 133 / [23]

Dass diese erste Form der Ähnlichkeit, also die Frage nach der Authentizität der Photographie dabei bereits problematisch ist, hat auch Wittgenstein gesehen. «Der Schatten, so nimmt man an, sei der Erfüllung ähnlich. Absolute Ähnlichkeit gibt es jedoch nicht, sondern sie variiert je nach der Projektionsweise. Allerdings setzen wir beim Gebrauch des Worts tendenziell eine bestimmte Projektionsweise voraus, und zwar die Projektionsweise, die wir bei der Betrachtung einer Photographie

voraussetzen. Bei dieser Betrachtungsweise könnten wir mein Bild in einem konkaven Spiegel kaum als mir ‹ähnlich› bezeichnen.» Wittgenstein, Vorlesungen 1930–35, Frankfurt a. M. 1989, S. 65.

Seite 133 / [24]

«Wittgenstein machte deutlich, dass die Zwischenglieder, welche die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen Gegenständen lenken, nicht auf einen genetischen, sondern auf einen formalen Zusammenhang hinweisen.» Daston/Galison, Objektivität (Anm. 20), S. 500. Und er zeigte, müsste man fortführen, nach welcher Logik dieser Zusammenhang im Falle der Bildkombinatorik organisiert ist.

Seite 133 / [25]

Galton glaubte, er hätte ein ‹mechanisch› präzises Verfahren der bildlichen Verallgemeinerung entwickelt, dass den ‹überspannten› künstlerischen Verfahren überlegen sei. Vgl. Daston/Galison, Objektivität (Anm. 20), S. 177f.

Seite 134 / [26]

Wittgenstein, Vorlesungen (Anm. 23), S. 243.

Seite 134 / [27]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 40f.

Seite 134 / [28]

Ders., Vortrag über Ethik, Frankfurt a. M. 1984, S. 10.

Seite 135 / [29]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 95.

Seite 135 / [30]

Ders., Vorlesungen (Anm. 23), S. 235.

Seite 135 / [31]

Ders., Wiener Kreis (Anm. 5), Bd. 3, S. 185.

Seite 135 / [32]

Ders., Vorlesungen über die Philosophie der Psychologie 1946/47, Frankfurt a. M. 1991, S. 55.

«Es gibt eine endlose Vielfalt von Handlungen und Worten, die eine Familienähnlichkeit miteinander haben und die wir mit ‹abzubilden versuchen› bezeichnen.» Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 59.

Seite 135 / [34]

Ders., Philosophische Untersuchungen (Anm. 5), Bd.1, § 71, S. 28of.

Seite 135 / [35]

«[...] unsere größte Schwierigkeit bei der Diskussion des Verstehens, der Bedeutung usw. betrifft den völlig fließenden Gebrauch der Wörter. Ich werde nicht so vorgehen, daß ich verschiedene Bedeutungen der Wörter «Verstehen», «Bedeutung» usw. aufzähle, sondern statt dessen werde ich zehn oder zwölf Bilder zeichnen, die in einigen Hinsichten dem tatsächlichen Gebrauch dieser Wörter gleichen. Daß ich diese Bilder zeichnen kann, ist nicht darauf zurückzuführen, daß ihnen allen etwas gemeinsam ist; es mag sein, daß sie in recht komplizierten Beziehungen zueinander stehen.» Ders., Vorlesungen (Anm. 23), S. 206.

Seite 136 / [36]

«Wir sind z.B. geneigt zu denken, dass es etwas geben muss, dass allen Spielen gemeinsam ist, und daß diese gemeinsame Eigenschaft die Anwendung der allgemeinen Bezeichnung «Spiel» auf die verschiedenen Spiele rechtfertigt; während Spiele doch eine Familie bilden, deren Mitglieder Familienähnlichkeiten haben. Einige haben die gleiche Nase, einige die gleichen Augenbrauen und andere wieder den selben Gang; und diese Ähnlichkeiten greifen ineinander über.» Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 37.

Seite 136 / [37]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 38.

Seite 136 / [38]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 38f.

Seite 136 / [39]

Ders., Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 39. Vgl. Matthias Kroß, Philosophieren in Beispielen. Wittgensteins Umdenken des Allgemeinen, in: Hans Julius Schneider, Matthias Kroß (Hg.), Mit Sprache spielen. Die Ordnungen und das Offene nach Wittgenstein, Berlin 1999, S. 169–187.

Seite 136 / [40]

«Die Vorstellung von einem Allgemeinbegriff als einer gemeinsamen Eigenschaft seiner einzelnen Beispiele ist mit anderen primitiven, allzu einfachen Vorstellungen von der Struktur der Sprache verbunden. Sie ist mit der Vorstellung vergleichbar, dass Eigenschaften Bestandteile von den Dingen sind, die die Eigenschaften haben; z.B. daß Schönheit ein Bestandteil aller schönen Dinge ist, so wie Alkohol ein Bestandteil von Bier und Wein ist, und daß wir deshalb reine Schönheit haben können, unverfälscht von allem, das schön ist.» Wittgenstein, Das Blaue Buch (Anm. 5), Bd. 5, S. 37f.

Seite 137 / [41]

Entsprechend fasst er seine Spätphilosophie unter dem Begriff des Albums zusammen: «Die philosophischen Bemerkungen dieses Buches sind gleichsam eine Menge von Landschaftsskizzen [...]. Durch die «Unzahl» «immer neuer Bilder» ist dieses Buch eigentlich nur ein Album.» Ders., Philosophische Untersuchungen (Anm. 5), Bd. 1, S. 231f.

## Abbildungen

Seite 117 / Abb. 1

Ludwig Wittgenstein, Das Blaue Buch. Werkausgabe Band 5, Frankfurt a.M. 1984, S. 221.

Seite 119 / Abb. 2

Francis Galton, Likenesses of Six Different Roman Ladies, 1879, aus: Francis Galton, Generic Images, in: Proceedings of the Royal Institution, [London] 1879, S. 169 [www.galton.org/essays/1870-1879/galton-1879-ri-generic-images.pdf], 20.10.09.

Seite 120 / Abb. 3

Nancy Burson, The New Face of America: How Immigrants are Shaping the World's first Multicultural Society, Times Magazine, Cover, 1993.

Seite 122 / Abb. 4

Étienne-Jules Marey, Bewegung beim Stabhochsprung, Chronophotographie auf fester Platte, um 1860, Archives du Collège de France, Paris, in: Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 247.

Seite 123 / Abb. 5

Alphonse Bertillon, Identität der Person trotz bedeutender Unähnlichkeit der Bilder, Tafel aus dem Album zu: Das anthropometrische Signalement, Bern und Leipzig 1895.

Seite 124 / Abb. 6

Alphonse Bertillon, Karteifoto Galtons, aufgenommen in Bertillons Pariser Labor, 1893; http://www.galton.org, -> Gallery -> Photographs and Portraits of Francis Glaton, 13.02.11.

Seite 126 / Abb. 7

Autor, schematisiertes Komposit zweier Linien, 2009, eigene Abb.

Seite 127 / Abb. 8

Christian Mahler, Serielle Studie zur Programmierung der Bildüberlagerung, 2004, Privatbesitz.

Seite 128 / Abb. 9

Autor, schematisiertes Komposit aus Dreieck und Quadrat, 2009, eigene Abb.

Autor, schematisiertes Komposit aus Dreieck und Quadrat, positioniert, 2009, eigene Abb.

Seite 132 / Abb. 11

Ludwig Wittgenstein und Moritz Nähr, Kompositphotographie der Geschwister, entstanden spätestens zwischen 1926 und 1928, Bestandteil eines Photoalbums im Nachlass, liniertes Schreibheft, (10 x 16 cm).

Seite 133 / Abb. 12

Moritz Nähr (vermutlich), verwendete Porträtphotos der Geschwister, Margarethe, Hermine, Helene, Ludwig, Photoalbum im Nachlass.

# Architektur, Bild und Entwurf

TONI HILDEBRANDT



#### 100.17

## Peter Zumthor und Toni Hildebrandt im Gespräch

T.H.: Ich würde unser Gespräch gerne mit einer Frage eröffnen. In wiefern hat Architektur die Möglichkeit, Orte sichtbarer zu machen? Architektur steht ja in einem interessanten Verhältnis zum Bild. Es gibt Fassaden, Perspektiven und Bauformen, die über eine starke bildliche Wirkung verfügen. Im Gegensatz zu vielen anderen Architekten der Gegenwart scheinen Sie in Ihren Bauten jedoch das Bildpotential der Architektur nicht zu strapazieren. Sie gehen bewusst mit dem spezifischen Ort um – man könnte auch von einer Integration sprechen. Dennoch bauen sie «Autorenarchitektur», Architektur mit einer unverwechselbaren Handschrift. Wollen Sie Ihrer Architektur eine bildliche, ikonische Prägnanz verleihen?

P.Z.: Das ist mehr ein Produkt, ein Resultat der Arbeit. Es ist aber für mich kein Ausgangspunkt, einprägsame Architektur zu machen. Ich arbeite sehr eng am Gebrauch und an der Nutzung des Objektes, das ich zu schaffen habe und versuche das Potential des Ortes zu nutzen, sodass das Objekt dem Ort und dem Gebrauch eher hilft als schadet. Als Produkt kann das dann einprägsam sein.

T.H.: Zunächst spricht dabei die Materialität und die tektonische Komposition des Gebäudes an. Denken Sie folglich im Entwurf anikonisch – etwas zugespitzt formuliert vielleicht sogar ikonoklastisch?

P.Z.: Nein, gar nicht. Ich arbeite ja mit den Bildern. Ich kann nicht alte Bilder kopieren, ich muss neue Bilder erzeugen. Es gibt einen kleinen Teil von neuem Gebrauch an diesem Ort in dieser Zeit. Das gibt von sich aus schon etwas Neues.

Deswegen muss ich auch etwas Neues schaffen. Wenn ich kopiere, wenn das Bild importiert ist, dann stimmt für mich etwas nicht. Aber ich verarbeite viele Bilder. Manche haben in der Therme Vals ein orientalisches Bad gesehen. Es heisst dann nicht, es sei «bilderlos». Es hat dann eher die gleiche «Atmosphäre, wie...» Es ist nicht in den Formen gleich, aber das Gebäude in Vals weiss, dass es türkische Bäder gibt.



Abb: 2 >

T.H.: Es freut mich, dass Sie bereits die Atmosphäre ansprechen, was uns ermöglicht, das Verhältnis zwischen Architektur und Bild zu vertiefen. Wenn Sie beispielsweise vom Entwerfen in Bildsequenzen sprechen, lässt sich dann dieser Bildbegriff mit dem Begriff der Atmosphäre gleichsetzen, der ja einen mimetischen Bildbegriff ausschliesst?

P.Z.: Nein, es gibt zwei Begriffe: Atmosphäre und Bild. Ich arbeite mit Bildern, aber es sind innere Bilder. Diese sind freier, beeinflusst, verunreinigt und damit ein besseres Ausgangsmaterial als das platte wirkliche Bild. Ich suche das Konkrete und das kann ich mir nur mit einer konkreten Bildqualität vorstellen.

#### [1] Peter Zumthor, Architektur denken, Basel: Birkhäuser 2010, S. 69.

In den Bildern, die mir zufallen, die etwas mit meiner Biographie und unser aller Biographie zu tun haben, ist ein grosses Wissen enthalten. Diese Bilder kann ich analysieren, mit der Frage: Warum wirkt das so auf mich? Dieser Prozess hilft mit, Konkretes zu erfinden und ist eine schöne, notwendige Verankerung in der Geschichte des Lebens mit Räumen und Gebäuden.

Der Begriff der Atmosphäre ist auf der anderen Seite der beste Begriff um zu beschreiben, was mir an der Architektur gefällt. Dies vermittelt sich mir und allen anderen auch.

T.H.: Damit könnte man den Begriff der Atmosphäre auch auf alle anderen Künste, auf Musik und Literatur, ausdehnen.

P.Z.: Ja, damit wäre ich einverstanden. Der Begriff Atmosphäre erschliesst Vieles auf intuitive Weise.

T.H.: Wir versuchen in Basel am NFS Bildkritik «eikones» das Wissen um Besonderheiten, Bedeutungsstrukturen und die Macht der Bilder zu erschliessen. Die zentrale Frage lautet: Wie erzeugen Bilder Sinn? Eine Gruppe beschäftigt sich dabei auch mit dem Entwerfen von Bildern. In einem Ihrer Texte sprechen Sie davon, dass das «Denken in Bildern eine Methode des Entwerfens» ist [1]. Können Sie uns diese Methode, vielleicht auch mit konkreten Bezügen auf Ihre Praxis, näher bringen?

P.Z.: Zunächst gibt es offenbar eine Art plötzliche Intuition. Es braucht einen Reiz, oder Anreiz. Eine zunehmende Konzentration ist wichtig, durch die sich Bilder einstellen. Ich kann diese Bilder befragen und mit ihnen sprechen. Allein, oder auch mit Freunden im Dialog, um Reaktionen zu provozieren und Bilder auszutesten. Das ist eine künstlerische Arbeitsweise, wie Dinge in die Welt kommen – wie auch in Musik, Literatur und bildender Kunst. Es sind aber bei mir keine abstrakten Gedanken, sondern konkrete Bilder und Materialien.

Ich habe eine Methode entwickelt, um mit Modellen zu skizzieren. Ich versuche ein Modell zu bauen, so wie früher ein Bildhauer ein Modell mit dem Ton oder Gips gefertigt hat, um das Material zum Sprechen zu bringen. Wir arbeiten viel mit Materialcollagen hier im Hof oder Garten, um zu schauen wie es reagiert.

T.H.: Hier fällt mir Ihre «Kritik» an der Zeichnung für den architektonischen Entwurf ein. Sie sprechen davon, noch im Material zu entwerfen – mit Modellen zu skizzieren.

[2] Vgl. Roland Barthes, Cy Twombly, Berlin: Merve 1982, S. 92.

[3] Vitruv, De architectura, I, I, 4.

P.Z.: Das einfachste, was Sie mit dem Zeichnen oder dem Computer machen können, sind zweidimensionale Proportionen. Das hat keinen Geruch, kein Aroma. Das schmeckt man nicht. Was mich aber am Zeichnen sehr interessiert, ist an einem Frühbeginn zu sehen, was einem in die Hand rutscht. Es gibt einen Moment, wo etwas erscheint, was der Körper weiss, aber der Kopf nicht. Man muss lernen, dass durch die Hand ein Strich auf das Papier kommt, den der Kopf noch nicht kennt. Manchmal ist das dumm. Manchmal ist etwas da.

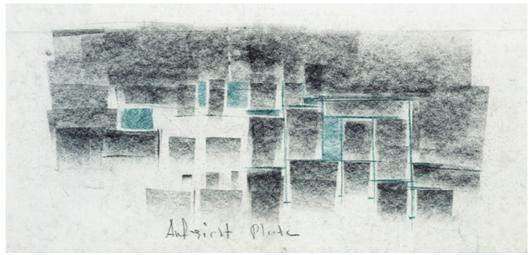


Abb: 3 >

T.H.: Auch Roland Barthes hat an Cy Twombly die Frage gerichtet, wie es wäre, einen Strich zu zeichnen, der nicht dumm ist [2]. Spielt hier auch ein Vorgefühl, eine «Ahnung» im Duktus eine Rolle?

P.Z.: Ja, und auch der Zufall spielt eine Rolle.

T.H.: Dennoch hat die Architekturtheorie immer wieder versucht, eine ursprüngliche Idee im zeichnerischen Entwurf zu verorten. Vitruv schreibt in seinen Büchern über die Architektur, dass der «Architekt die Zeichnung beherrschen soll, damit er befähigt ist, mittels der von ihm ausgeführten Entwürfe die Idee seines Werkes vor Augen zu führen.» [3] Diese Idee hat spätestens seit der Renaissance das theoretische Verständnis vom Entwurf bestimmt. Das Material und der Gebrauch wurden dabei jedoch vernachlässigt.

P.Z.: Vitruv spricht nur von einem Teil, aber alles andere ist für ihn selbstverständlich. Gerade er ist ein unglaublich materialsinnlicher Architekt. Er spricht nicht darüber, aber es war ihm selbstverständlich.

#### [4] Peter Zumthor, Therme Vals, Zürich: Scheidegger & Spiess 2007, S. 39.

- T.H.: Aber wie würden Sie es sich erklären, dass oftmals die Vorstellung überwiegt, in der Zeichnung liege der Nukleus des architektonischen Entwurfs, die «invenzione», die Idee?
- P.Z.: Ich weiss nicht, wo das herkommt. Ich habe noch niemanden gehört, der gesagt hat, in der Partitur von Mozart steckt das Kunstwerk. Alle sagen die Musik ist das Kunstwerk, nicht die Notenschrift.
- T.H.: Sie sprechen damit indirekt ein weiteres Projekt unseres Instituts an, bei dem das Wechselverhältnis von Musik,
  Schriftbildlichkeit und Notation im Mittelpunkt steht etwa in der New York School bei Komponisten wie John Cage, Earle Brown oder Morton Feldman. Im Bildband zu der Therme Vals gibt es eine interessante Gegenüberstellung von Modellen, Zeichnungen und einer graphischen Partitur von John Cage [4]. Was hat Sie an diesen graphischen Notationen von Cage interessiert?
- P.Z.: Das ist relativ unbedeutend und bedeutend... Bei der konzentrierten Arbeit kommt es einfach dazu, dass man durch Fokussierung bestimmte Dinge sieht und entdeckt. Das können aber auch Artikel in der Zeitung sein.
- T.H.: Ich würde nun gern einen völlig anderen Bezug zwischen Architektur und Bild in den Mittelpunkt unseres Gesprächs rücken. Sie haben mit dem Kunsthaus in Bregenz einen eindrucksvollen Museumsbau entworfen. In einem Museum kann mitunter jede räumliche Wand zur Hängungswand werden. Das Museum muss mit dem Bildobjekt rechnen. Hat diese räumliche Interaktion von Bildobjekt und Raum Ihre Architektur in Bregenz beeinflusst?
- P.Z.: Ich denke immer an die Dinge, die später in dem jeweiligen Gebäude vorkommen. Es gibt einen «Essence of place» und dazu gehören auch die Dinge. Das Kunsthaus Bregenz ist aber kein Sammlungsgebäude, sondern ein Gebäude für zeitgenössische Kunst, die ständig wechselt. Dass ich die zeitgenössische Kunst der 1970er und 80er liebe, das merken Künstler wie Richard Serra dem Gebäude an. Sie wollen alle dort ausstellen.
- T.H.: Wollen Sie Räume schaffen, die für die Kunst eine Öffnung zur Entfaltung bieten, vielleicht sogar dem Besucher eine «kontemplative» Erfahrung ermöglichen? Ich denke hierbei auch an die Feldkapelle Bruder Klaus oder die Kapelle Sogn Benedetg.
- P.Z.: Ich hab auch eine schöne Bar gemacht...

- T.H.: Ich verstehe, keine Festlegung.
- P.Z.: Dort geht es nicht um Kontemplation, sondern um Gedränge. Wenn die Aufgabe eine kulturelle oder soziale Relevanz hat, dann bin ich dabei. Ein Café, ein Hotel, ein Ballsaal...
- T.H.: Der NFS «eikones» und die Zeitschrift «Rheinsprung 11» üben «Bildkritik». Wie bereits erwähnt, geht es auch um die Macht und Politik der Bilder in einer weitestgehend medial von Bildern dominierten Welt folglich auch um eine Kritik dieser Bildwelten. Bildkritik und Architekturkritik stehen in diesem Sinne nahe beieinander. Arbeiten Sie implizit auch an «Architekturkritik»?
- P.Z.: Das habe ich vor 20, 30 Jahren eher gemacht. Inzwischen arbeite ich schon lange nicht mehr mit «Kritik» als Beweggrund.
- T.H.: Sicher denkt man beim Begriff Kritik zunächst an bestimmte Autoren wie Adorno oder Rancière, aber es gibt doch auch eine Form immanenter Kritik in Ihrer Ästhetik, in Ihrer Art, Gebäude in die Welt zu setzen.
- P.Z.: Es wächst sich vielleicht aus zu einer Kritik, aber es fängt nicht dort an. Ich konzentriere mich und mache eine andere Arbeit als andere Kollegen. Dass man bei Architekten Bilder bestellen kann, hat es immer gegeben: Für die Kirche, als Statussymbol, als Zeichen der Macht. Dort ging es weniger um das Wohnen, sondern mehr darum, etwas darzustellen in der Gesellschaft.
- Ich habe das noch nicht völlig durchgedacht, aber es gibt unheimlich viele Bilder in der Welt. Sie bedrängen mich aber nicht wirklich. Ich kann mir vorstellen, dass dies für junge Leute anders ist. Ich habe mir jetzt einen Fernseher bestellt. Es gibt 230 Fernsehkanäle. Es endet bei 727 mit den Radiokanälen... Ich habe immer nur DRS 2 gehört.
- T.H.: Gestatten Sie einen letzten Versuch zum Thema Kritik. Im Hinblick auf die «Topographie des Terrors» in Berlin haben Sie davon gesprochen, dass Sie ein «semantisches Vakuum» gestalten wollten. Ist damit nicht auch eine Kritik an einer bestimmten Form von Pädagogik, Geschichtsschreibung und Aufarbeitung des Holocaust verbunden?
- P.Z.: Indirekt. Es ist ein altes künstlerisches Prinzip der Vielschichtigkeit statt der platten Erklärbarkeit. Das kann man als Kritik lesen. Mit Erklärungen und Didaktik macht man die Kunst sofort kaputt. Mit der «Topographie des Terrors» habe ich gelernt, dass die Historiker zum grossen Teil narrativ sind.

#### [5]

Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999, S. 98;...

#### [6]

Symposium «Musik mit Bildern?», 24. April 2010, Musik als Bildkritik. Ein Gespräch zwischen Helmut Lachenmann und Gottfried B...

#### [7]

Vgl. den Dokumentarfilm «...Wo ich noch nie war»: Der Komponist Helmut Lachenmann, Regie: Bettina Ehrhardt, Deu... Sie beginnen die Geschichte in einem geschlossenen System – relativ positivistisch – nachzuerzählen. Die Geschichte die mich interessiert, ist die Geschichte, die in den Dingen, im Ort und in der Erde gespeichert ist; daher in Berlin die Auseinandersetzung mit den Narrativhistorikern. Der sinnliche, direkte Zugang zu den Dingen hat die nicht interessiert. Das waren natürlich Welten.

T.H.: Es gibt auch ein bildliches Denkmodell, das von Walter Benjamin ausgeht: das «dialektische Bild» aus dem Passagenwerk. Das dialektische Bild ist in der Lage zu erinnern, ohne zu imitieren, bringt Dinge wieder neu ins Spiel und bleibt gleichzeitig kritisch [5]. Benjamin spricht davon, dass das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft in einer Konstellation zusammentritt.

P.Z.: Das habe ich nie gelesen. Aber es gibt starke biographische Wahrheiten zwischen Geschichte und Denken, die stärker sind als akademische Narrative. Geschichte ist präsent in der Biographie und in der Architektur. In meiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule wurden wir in der Tradition der Moderne erzogen. Da kam die Geschichte nicht vor – oder nur als Feindbild. Das schönste an der Zeit der Postmoderne war, dass Leute wie Aldo Rossi die Architekturgeschichte als biographische Idee, nicht als Rückgriff auf alte Formen, sondern als historisches, kulturelles Denken wieder eingeführt haben.

T.H.: Wie steht es heute. Gibt es jüngere Architekten, die sie faszinieren?

P.Z.: Es gibt in Ihrer Generation viel Talent. Ich schaue mir aber nicht sehr viel an, was Kollegen machen. Es ist für mich besser, wenn ich andere Gebiete der schöpferischen Prozesse und des Machens sehe – in der Literatur und in der Musik. Vermutlich weil ich nicht abwehren muss. Es ist dann keine Konkurrenzsituation, die meine Gedanken einfärbt. Das kenne ich auch von anderen Künstlern, die kaum andere Werke anschauen, um besser bei sich zu bleiben.

T.H.: Vor einiger Zeit war der Komponist Helmut Lachenmann Gast bei «eikones». [6] Lachenmann hat einmal eindrücklich beschrieben, dass für ihn das Entscheidende an musikalischen Prozessen und am Komponieren nicht die eigentliche Aufführung im Konzertsaal darstellt, sondern vielmehr die Probe. Wichtiger als die Interpretation ist die Erarbeitung eines Stückes, das Eindringen in die Strukturen, Zusammenhänge und Klänge [7]. Dieses ästhetische Konzept, dass die Probe bedeutender sei als die Aufführung scheint schwerlich auf die Architektur und ihren Gebrauchszusammenhang übertragbar – oder ist für Sie der «work in progress», das Entwerfen mit Bildern und Materialien auch wichtiger als das eigentliche fertige Gebäude?

P.Z.: Ich hatte Ihnen schon gesagt: Das Erste sind die Bilder. Auch bei Lachenmann gibt es die Hörbilder. Er stellt sich vor, wie es klingt. Ich stelle mir vor, wie es aussieht. Dann muss ich Modelle machen – bis 1:10 oder grosse 1:1-Modelle hier auf der Wiese. Es ist eine ständige Anstrengung, sich das so vorzustellen, wie es dann ist, um es korrigieren zu können. Von daher verstehe ich den Lachenmann gut. Er kann ja nicht alle musikalische Modelle am Klavier nachstellen. Er muss im Raum mit seinen Instrumenten hören. Das kann ich sehr gut nachvollziehen. Aber der Prozess ist letztlich Mittel zum Zweck. Es gibt sicher Lebensbereiche, wo man sagt "der Weg ist das Ziel" – wenn man nicht gläubig ist –, aber mein Ziel in der Architektur ist das Gebäude.

T.H.: Das ist ein sehr schönes Schlusswort. Ich danke Ihnen sehr für das Gespräch und würde mich freuen, Sie einmal in Basel am NFS Bildkritik «eikones» begrüssen zu können.



Abb: 4 >

Atelier Peter Zumthor, Haldenstein (Schweiz), 13. Oktober 2010

#### **Fussnoten**

Seite 141 / [1]

Peter Zumthor, Architektur denken, Basel: Birkhäuser 2010, S. 69.

Seite 142 / [2]

Vgl. Roland Barthes, Cy Twombly, Berlin: Merve 1982, S. 92.

Seite 142 / [3]

Vitruv, De architectura, I, I, 4.

Seite 143 / [4]

Peter Zumthor, Therme Vals, Zürich: Scheidegger & Spiess 2007, S. 39.

Seite 145 / [5]

Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999, S. 98; Walter Benjamin, Das Passagenwerk, in: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, Bd. V.1, S. 577.

Seite 145 / [6]

Symposium «Musik mit Bildern?», 24. April 2010, Musik als Bildkritik. Ein Gespräch zwischen Helmut Lachenmann und Gottfried Boehm, Gesprächsleitung Matteo Nanni.

Seite 145 / [7]

Vgl. den Dokumentarfilm «...Wo ich noch nie war»: Der Komponist Helmut Lachenmann, Regie: Bettina Ehrhardt, Deutschland, 2006.

# Abbildungen

Seite 139 / Abb. 1

Peter Zumthor, Foto: Gerry Ebner

Seite 140 / Abb. 2

Therme Vals, Graubünden, Schweiz.

Foto: Hélène Binet

Seite 142 / Abb. 3

Peter Zumthor, Blockstudie für die Therme Vals.

Seite 146 / Abb. 4

Therme Vals, Graubünden, Schweiz.

Foto: Hélène Binet

# «The Earth as Seen from Apollo 8 in Space»

ALEXANDER LINKE, DOMINIQUE RUDIN

# Eine Kurzgeschichte des Blicks auf die Erde im Jahrzehnt der Mondlandung (Leitbilder I)

# Life und die Bilder der Erde

Am 10. Januar 1969 erschien die Spezialausgabe des *Life Magazine* «The Incredible Year '68». Die Titelseite zeigte «The Earth as Seen from Apollo 8 in Space» und damit eine Fotografie, deren Herstellung auf gewaltigen technologischen Voraussetzungen beruht. Erstmals in der Geschichte lag damit eine von Menschenhand aufgenommene Fotografie des Planeten Erde aus einer Entfernung von fast 400.000 km vor (Abb. 1).

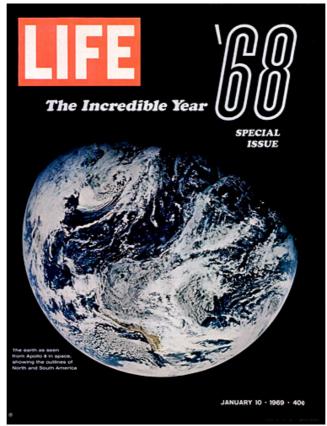


Abb: 1 >

Zu sehen ist ein zu drei Vierteln beleuchteter Erdball mit Blick auf die westliche Hemisphäre: von der Mündung des St. Lawrence Stroms bis nach Feuerland an der Spitze Südamerikas. Am klarsten umrissen ist Zentralamerika. Südamerika ist hingegen weitgehend von Wolken bedeckt.

#### [1]

Eine umfassende Darstellung der Fotoarbeit der NASA bietet Wolfgang Engelhardt, Fotografie im Weltraum, I. Von...

#### [2]

Vgl. Life, 2. Februar 1962; Life, 27. April 1962; Life, 25. September 1964.

#### **F31**

Vgl. Life, 18. Juni 1965; Life, 3. September 1965.

#### [4]

Link [01.01.2011]; siehe hier die Ausgaben in der Rubrik: Other Spending > Basic Research > Spaceflight, rese...

#### [5]

Dies kündete der seit Januar 1961 amtierende US-Präsident John F. Kennedy am 25. Mai in einer «Special Message... Längs der Sonnenuntergangslinie ist noch ein kleiner Teil Westafrikas zu sehen. Der Rest des Bildes wird beherrscht durch ein virtuoses Gemisch aus azurblauen Wasserflächen und leuchtend weissen Wolkenstrukturen. Eingebettet ist der Planet in das tiefe Schwarz des Weltalls, das zugleich den dunklen Fond für die Textsetzung der Titelseite abgibt. Das Bild entstand im Rahmen der spektakulären Mondumrundung von Apollo 8 zur Weihnachtszeit 1968 und leitet eine Fotostrecke im Inneren der Ausgabe ein, die auch eine doppelseitige Präsentation eines *Earthrise* über dem Mondhorizont und Bilder von der Rückseite des Mondes umfasst.

Die boulevardjournalistische Logik des Fotomagazins hebt vor allem die Erdaufnahmen hervor, während die relativ spröden Mondbilder eher peripher und am Schluss des Artikels erscheinen. Die populärkulturelle Vermittlung der Weltraummissionen stand damit offensichtlich quer zum wissenschaftlichen Interesse der NASA. Diese hatte für die Mission 14 Fotoaufgaben definiert, die sich aber vorwiegend auf die Erkundung von Landeplätzen und der Oberflächenbeschaffenheit des Mondes konzentrieren. [1] Das Anfertigen von Erdaufnahmen spielte nur eine marginale Rolle.

Das Titelbild war der Höhepunkt einer langen Publikationskampagne, mit der das *Life Magazine* die Gemini- und Apollo-Programme seit ihren Anfängen begleitet hatte. Zunächst wurde vor allem NASA-Fotomaterial zum Astronautentraining und Raketentest veröffentlicht. [2] 1965 folgten Titelreportagen zum ersten *Spacewalk* und zur technischen Komplexität bemannter Raumschiffe. [3] *Life* wurde in diesen Jahren gezielt mit Fotografien der NASA versorgt und trug auf diese Weise mit dazu bei, dass die amerikanische Öffentlichkeit beim Wettlauf zum Mond nicht abgehängt wurde. Dies war sicher auch vor dem Hintergrund hoher staatlicher Investitionen in die Raumfahrtprogramme wünschenswert, die 1966 mit knapp sechs Milliarden US\$ im Jahreshaushalt der Vereinigten Staaten zu Buche schlugen. [4] Erklärtes Ziel dieses grossen Ressourcenaufwands war die Mondlandung eines bemannten Raumschiffes noch vor Ablauf des Jahrzehnts. [5]

Neben der offiziellen Ausrichtung auf das Fernziel Mond lassen die Titelreportagen der 60er Jahre das starke Medieninteresse an einer alternativen Blickrichtung erkennen: Ende September 1965 erschienen im Rahmen des Gemini-Programms erstmals Erdbilder, die von Astronauten aus der Höhe von 100 Meilen aufgenommen wurden und daher lediglich einen kleinen Ausschnitt der Erdoberfläche zeigen konnten. Auch die Verdoppelung dieser Distanz auf mehr als 180 Meilen änderte nichts an der Ausschnitthaftigkeit der Bilder, die von *Life* am 5. August 1966 euphorisch als «Highest Photos of Earth Taken by Man» vorgestellt wurden.

Zwar kam die Erdkrümmung immer stärker zur Geltung, in den *Low-Earth-Orbit-*Missionen waren die Entfernungen jedoch nach wie vor zu gering, um den gesamten Erdball abzubilden. Doch merkwürdiger Weise wird auch der grosszügigere Erdausschnitt überlagert durch eine fragmentierte Sicht auf die Raumfähre selbst (Abb. 2).

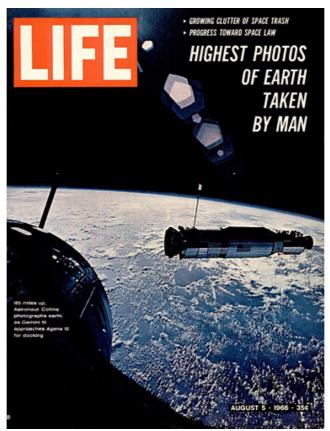


Abb: 2 >

Die Aufnahme entstand im Kontext der Rendezvous-Mission von Gemini 10, bei der das Andocken an ein Agena-Triebwerk getestet wurde. Das Cover zeigt genau diese kritische Operation, weist aber im knappen Bildkommentar nur beiläufig darauf hin. Der hintergründige Erdausschnitt, der in der Überschrift zum Bild-Ereignis stilisiert wird, ist aus Sicht der NASA nur ein zufälliges Produkt und hat keinerlei technische Relevanz. Schon in der Inszenierung dieser Fotografie offenbaren sich also zwei grundlegend unterschiedliche Blickrichtungen: der unbeirrbare Blick der NASA auf den staubigen Erdtrabanten in 400.000 km Entfernung und der öffentliche Blick, der fasziniert ist von der Möglichkeit, Bilder des eigenen Planeten aus dem Weltall aufzunehmen. Das technische Dispositiv hinter diesen Aufnahmen spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle.

#### [6]

Fred Hoyle, The Nature of the Universe. A Series of Broadcast Lectures, Oxford 1950. S. 9.

#### [7]

Vgl. Fae L. Korsmo, Shaping up Planet Earth. The international geophysical year (1957–1958) and Communicating...

# Das Vorwegdenken der Bilder

Die möglichen Auswirkungen von Fotografien der Erde auf das Wissen und Bewusstsein der Menschen beschäftigte den britischen Physiker Fred Hoyle bereits im Jahr 1950: «[Once] a photograph of the Earth, taken from outside, is available, we shall, in an emotional sense, acquire an additional dimension.» Damit deutete Hoyle eine mögliche Mentalitätsverschiebung, ja grundlegende Wende der Subjektivierungsweisen an, ausgelöst durch die Evidenzkraft entsprechender Bilder: «Once let the sheer isolation of the Earth become plain to every man whatever his nationality or creed, and a new idea as any in history be let loose.» [6]

Von dieser Sichtweise waren auch die Organisatoren des *International Geophysical Year* (1957–1958) überzeugt. Die Wissenschaftler, unter ihnen der Direktor der meteorologischen Forschungsabteilung des *U.S. Weather Bureau* und spätere NASA-Berater Harry Wexler, erarbeiteten gemeinsam mit Künstlern Werbe- und Schulmaterialien (Poster, Broschüren und Filme), um das Interesse der Öffentlichkeit, insbesondere des Nachwuchses, auf die naturwissenschaftlichen Herausforderungen der Zukunft zu lenken. [7]

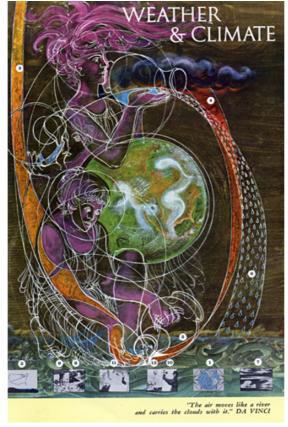


Abb: 3 >

#### [8]

Zum Gemälde Harry Wexlers und seiner didaktischen Funktion siehe James Fleming, A 1954 Color Painting of Weather...

#### [9]

[Harry Wexler], Weather and Climate, in: Planet Earth. The Mystery with 100.000 Clues, hrsg. v. National Academy... Im Bereich der Klima- und Wetterforschung entstand beispielsweise ein Poster, das eine Schemazeichnung des Schweizer Künstlers Hans Erni mit dem Wasserkreislauf der Biosphäre zeigt. Im Zentrum dieses Arrangements findet sich eine gemalte Darstellung der Erde, die die westliche Hemisphäre überlagert von Wolkenformationen zu erkennen gibt (Abb. 3).

Das Gemälde (Abb. 4), das diesem Erdbild zugrunde liegt (heute im Konferenzraum der *National Environmental Satellite*, *Data*, *and Information Service* in Silver Spring, MD), hatte Wexler 1954 bei einem befreundeten Künstler in Auftrag gegeben und bereits mehrfach auf Fachkonferenzen vorgestellt. [8]

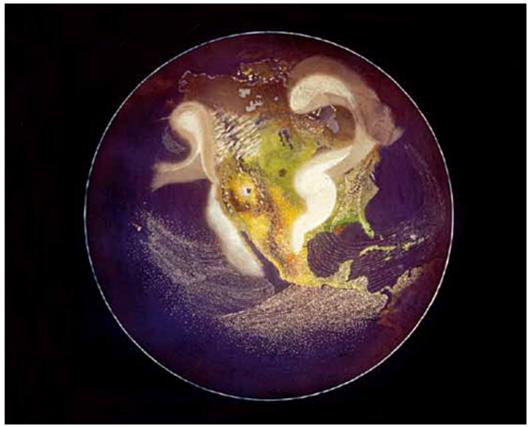


Abb: 4 >

Es zeigt einen hypothetischen Blick auf die Erde aus der Entfernung von mehr als 400.000 km und geht den NASA-Fotografien damit um mehr als eine Dekade voraus. Viel entscheidender ist jedoch, dass Wexler solchen Bildern einen konkreten epistemischen Wert beimisst: «[...] to make a simple forecast of tomorrow's weather, meteorologists must gather the broadest information possible. The object is to draw maps and charts, showing how great, three-dimensional masses of air and moisture move across the face of the earth in distinctive pattern.» [9]

#### [10]

Richard Buckminster Fuller, Operating Manual for Spaceship Earth, Carbondale 1968

#### [11]

Barbara Ward, Spaceship Earth, New York 1966; Dies. und René Dubos, Only One Earth. The Care and Maintenance of...

#### [12]

Zur Person Stewart Brand: The Internet. A Historical Encyclopedia, hrsg. v. Hilary W. Poole, Laura Lambert, Chris...

#### [13]

John McCormick, The Global Environmental Movement, London 1992.

#### [14]

Zu berücksichtigen ist hier auch die weltweite Angst vor einem Atomkrieg, die die Kuba-Krise 1962 auslöste.

Der konkrete Wunsch nach Bildern der Erde artikulierte sich in den Naturwissenschaften mindestens seit der zweiten Hälfte der 50er Jahre und somit lange vor der legendären «Button-Aktion» des Standfort-Studenten Stewart Brand im Frühjahr 1966. Brand seinerseits war bestens vertraut sowohl mit dem Denken Richard Buckminster Fullers, der die Idee des intelligenten Designs und kybernetische Modelle der Erde popularisierte, [10] sowie den Schriften der frühen Wachstumskritikerin Barbara Ward. [11] Brand sass im Februar 1966 – so die vom Verdacht der Selbstmythologisierung nicht ganz gefeite Erzählung – auf einem Hausdach in San Francisco und wälzte im Kopf die Bemerkung Fullers, dass die Wurzel des menschlichen Ressourcenraubbaus zurückzuführen sei auf die Wahrnehmung der Erde als unendliche Fläche. Dass Brand zugleich die Vision der zu einem Kreis gekrümmten Skyline der Stadt vor Augen hatte, liegt am Basler Beitrag an die kalifornische Counterculture: Lysergsäurediethylamid. [12]

Brand lancierte in den Wochen darauf Buttons mit der Aufschrift «Why haven't we seen a photograph of the whole Earth yet?». Die Reichweite der Kampagne war genau so gross, wie ihr unmittelbarer Einfluss auf die Entscheidungsträger bei der NASA zugleich diffus bleibt. Ihr Schwerpunkt lag in Kalifornien, einer wichtigen Drehscheibe für Raumfahrttechnologie und -wissenschaft, griff aber weit darüber hinaus, bis nach Harvard an der Ostküste; auch US-amerikanische, angeblich sogar sowjetische Politiker erhielten Post von Brand. Die Kampagne geht der Realisierung der ersten vollautomatischen Schwarzweiß-Fotografie eines Erdaufgangs über dem Mond (Lunar Orbiter 1) nur um wenige Monate voraus. Sie nimmt in ihrem Verlangen eine Bildidee vorweg, deren technische Realisation längst möglich war, vor dem Hintergrund der engen politischen Zielvorgabe Mond bislang aber nicht in Betracht gezogen wurde. Zweifelsohne muss der Wunsch nach einem fotografischen Bild der ganzen Erde auch im Kontext damals zirkulierender Diskurse von geschlossenen Systemen in Kybernetik und Ökologie betrachtet werden.

Solche Konzepte antizipierten Bilder ‹des Ganzen› imaginativ. Es waren Stimmen, die sich vor dem Hintergrund eines Gleichgewichtdenkens artikulierten und den Auswirkungen des grenzenlos anmutenden Wirtschaftsbooms auf Mensch und Umwelt nachgingen. [13] Die diskursive Fragmentierung des Globus in ideologische Ost-West-Blöcke und in eine ökonomische Nord-Süd-Asymmetrie ging einher mit globalen Argumentationshorizonten und der Menschheit als planetarischer Schicksalsgemeinschaft. [14] Die Abschlussrede Adlai E. Stevensons, US-Botschafter bei den Vereinten Nationen, zum *Economic and Social Council* 1965 in Genf, mag paradigmatisch hierfür stehen:

#### [15]

Adlai E. Stevenson zit. nach Lyteon K. Caldwell, In Defense of Earth. International Protection of the Biosphere,...

#### [16]

Aufgenommen im November 1967 vom Wettersatelliten ATS-III. «We travel together passengers on a little spaceship, dependent on its valuable reserves of air and soil; all committed for our safety to its security and peace; preserved from annihilation only by the care, the work, and I will say the love we give our fragile craft.» [15]

## Gegenkulturelle Aneignung und Distribution der Bilder

Aussagen über die (unmittelbaren) Auswirkungen von Stewart Brands Kampagne müssen spekulativ bleiben. Unstrittig hingegen ist seine Rolle in der populärwissenschaftlichen und -kulturellen Distribution von Fotografien der Erde aus dem All. Angeregt von der Lektüre von Wards *Spaceship Earth*, reifte seit 1966 die Idee heran, eine Art Handbuch der kalifornischen Alternativkultur zu realisieren. 1968 war die Erstausgabe des *Whole Earth Catalogue* von eintausend Exemplaren schnell vergriffen. Ein farbiges TV-Satellitenbild der Erde zierte die Titelseite (Abb. 5). [16]

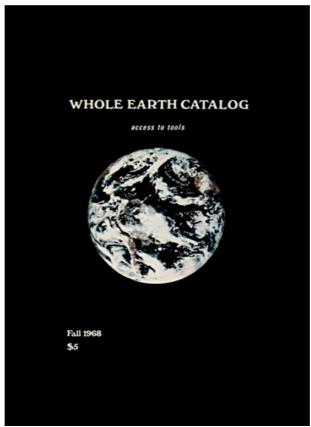


Abb: 5 >

#### [17]

Aufgenommen vom unbemannten Apollo 4-Flug.

#### Г**1**81

Yaakov J. Grab hob 1985 die ikonischen Qualitäten der Fotografie der ganzen Erde auf dem Umschlag des Whole Earth...

#### [19]

Vgl. Robert Poole, Earthrise. How Man First Saw the Earth, New Haven/London, S. 154f. Heute ist die NASA selber...

#### [20]

Allein das Apollo-Programm hatte bis zur ersten erfolgreichen Mondlandung am 20. Juli 1969 23,9 Milliarden US-Dollars... The Last Whole Earth Catalogue (keineswegs der letzte) erschien 1971 bei Penguin und erreichte eine Millionenauflage: auf dem Titel die Fotografie einer Sichel-Erde. [17] Diese Publikationen hatten wesentlichen Anteil an der Popularisierung von technikaffinem Systemdenken und an der Sensibilisierung für (ganzheitliche), spirituelle Lebensführung zugleich. Der technikkritische Impetus lag eher auf der Ebene des persönlichen Life-Styles. Die in den Katalogen enthaltenen Anregungen und nützlichen Items sollten der Selbstermächtigung des Individuums dienen und es dazu anregen, seine Bildung, Inspiration und Lebensweltgestaltung selbst in die Hand zu nehmen. Darunter fielen nicht nur Dinge wie Schuhe oder Werkzeug, sondern auch die Publikationsform des Community Newsletter (mit Titeln wie z.B. Green Revolution) und vor allem Bücher. Die Heterogenität des Kataloginhaltes wird zusammengehalten durch den Umschlag: ein neues Bild der Erde, vielfach beschworen als Anfang einer neuen Ära der Geschichte, das den Wandel des Sehens einen Perspektivwechsel in einer breiten kulturellen Strömung markiert. [18]

Dass dieser Bildtypus eine zentrale Funktion in der Neuordnung des Wissens über den Planeten und die Rolle des Individuums «im Grossen und Ganzen> einnahm, wird auch in der Ikonographie der Earth Day-Bewegung deutlich. Unabhängig voneinander fand dieser 1970 zwei Mal statt. John McConnell, Initiator des ersten Earth Days im März in San Francisco, las die erwähnte Life Ausgabe von Januar 1969 (siehe oben). Obwohl sich der Friedensaktivist bereits 1967 mit dem Gedanken eines solchen Events trug, entschloss er sich erst jetzt, ihn auch umzusetzen. Er gestaltete die Earth Day-Flagge, deren erste Version aus einer zweifarbigen Siebdruck-Reproduktion jener Fotografie auf der Life-Titelseite bestand. Am zweiten Earth Day – der im April 1970 stattfand und dessen Organisatoren unabhängig von McConnell agierten – nahmen dann landesweit 20 Millionen Menschen an Teach-ins und Kundgebungen teil. [19] McConnells Flagge, verkauft und popularisiert durch den Whole Earth Catalogue, etablierte sich damit als Symbol einer Massenbewegung (Abb. 6).

Die mediale Präsenz des Globus als Fotografie erfuhr in der Frühphase der ökologischen Bewegung eine bemerkenswerte Aneignungsdynamik. Immerhin handelte es sich um die bis dato ressourcenintensivsten Bilder, die jemals hergestellt wurden. [20] Die Interpretation und repräsentationale Einordnung der Fotografien orientierte sich nicht in erster Linie am technischen Dispositiv ihrer Produktion. Vielmehr stand die ikonische Präsenz des Bildes im Vordergrund: das feine Atmosphären-Schimmern, die flüchtigen Wolkenstrukturen und das referenzlose Dunkel um die helle Kugel.

Die Rede vom *Spaceship* wurde zusehends abgelöst von *Mother Earth*. Das sich formierende Wissen einer Fragilität des ökologischen Systems erhielt im fotografierten Planeten die visuelle Evidenz eines zutiefst geschichtlichen Gegenübers: eine nur scheinbar für die Ewigkeit geschaffene Entität, die am Anfang ihres Endes zu stehen schien.



Abb: 6 >

#### [21]

Vgl. J. Brooks Flippen, Nixon and the Environment, Albuquerque, NM 2000.

#### [22]

Die wachsende Sensibilität für diese Themen lässt sich auch der expandierenden Zahl der Artikel zu Umweltproblemen...

#### [23]

Z.B. gründete sich 1968 der Club of Rome, dessen vielbeachtete Studie zur Zukunft der Weltwirtschaft 1972 in Buchform...

#### Der neue Blick der NASA auf die Erde

Die wachsende Sensibilität für den fragilen Planeten Erde und der geweitete Blick auf globale ökologische Zusammenhänge führten in den Vereinigten Staaten unter Präsident Nixon schon im Dezember 1970 zur Gründung einer Behörde (*Environmental Protection Agency*) zum Schutz der Umwelt und der menschlichen Gesundheit. [21] Und es kam unter dem Einfluss der neuen Umwelt- und Friedensbewegungen tatsächlich zu einem Paradigmenwechsel in der technischwissenschaftlichen Ressourcenbewirtschaftung. [22] Der *Big-Technology-*Ansatz und die grenzenlose Wachstumseuphorie der 60er Jahre gerieten am Beginn des neuen Jahrzehnts in ihre erste Krise. [23]

#### [24]

Die wichtigste zeitgenössische Position zur Alternativtechnologie stammt zweifellos von Ernst Friedrich Schumacher....

#### [25]

Im Vergleich zu der Hochphase Ende der 60er Jahre musste die NASA in den Haushaltsjahren 1974 und 1975 mit einem...

#### [26]

Vgl. Erik M. Conway, Atmospheric Science at NASA, Baltimore, MD 2008.

Die Ideologie der Appropriate-Technology wurde durch die diffuse Gemengelage der Counterculture-Strömungen mit teils ökologischen, teils technikkritischen, aber auch friedensaktivistischen Ansätzen schon länger vorbereitet und fand Anfang der 1970er Eingang in die ökonomische Theoriebildung. [24] Im Zuge der verschärften wirtschaftlichen Situation der Post-Vietnam-Ära mit der ersten grossen Ölkrise (1973) und öffentlicher Kritik an umfangreich subventionierten Technologieprojekten geriet auch die NASA unter wachsenden Legitimationsdruck. Und spätestens nach massiven Etatkürzungen 1974/75 setzte eine kritische Selbstüberprüfung der Behörde ein. [25] Es ist kein Zufall, dass sich die NASA in dieser Phase nicht nur auf ihre Kompetenzen in der Wetterbeobachtung besann, sondern auch neue Forschungsfelder wie den Klimawandel und die Untersuchung der Ozonschichten für sich reklamierte. In diesem Zusammenhang avancierten auch bislang marginalisierte Nutztechnologien, wie die bereits in den 60er Jahren durch Harry Wexler entwickelten TIROS Wettersatelliten, zum Kern eines neuen Atmospheric-Science-Programms. [26]

Schon acht Jahre nach der Aneignung der NASA-Fotografien des Erdballs durch die *Counterculture* lässt sich unter dem öffentlichen und politischen Druck auch bei der NASA ein Wandel des Sehens konstatieren: Nach der Mondlandung suchte ihr Blick nach einem neuen Halt und fand diesen paradoxer Weise in genau jenen Bildern, die sie selbst so beiläufig im Zuge der Mondmissionen aufgenommen hatte. Gleichzeitig mit dem politisch induzierten Paradigmenwechsel hin zu einer stärker nutztechnologischen Denkweise, lässt sich auch innerhalb der NASA eine Neuorientierung des Blicks auf die Erde beobachten.

#### **Fussnoten**

Seite 148 / [1]

Eine umfassende Darstellung der Fotoarbeit der NASA bietet Wolfgang Engelhardt, Fotografie im Weltraum, I. Von der Erde zum Mond, Herrsching/Ammersee 1980.

Seite 148 / [2]

Vgl. Life, 2. Februar 1962; Life, 27. April 1962; Life, 25. September 1964.

Seite 148 / [3]

Vgl. Life, 18. Juni 1965; Life, 3. September 1965.

Seite 148 / [4]

Link [01.01.2011]; siehe hier die Ausgaben in der Rubrik: Other Spending > Basic Research > Spaceflight, research, and supporting activities.

Seite 148 / [5]

Dies kündete der seit Januar 1961 amtierende US-Präsident John F. Kennedy am 25. Mai in einer «Special Message to the Congress on Urgent National Needs» an. Darin thematisierte er die weltweite Konkurrenzsituation mit den «adversaries of freedom» (UDSSR und China) auf militärischer und propagandistisch-kommunikativer Ebene. In diesem Kontext stehen als letzter Punkt auch die Ausführungen zum Wettkampf im All; auffallend ist jedoch das vollständige Auslassen der militärischen Hintergründe und die ausschliessliche Betonung der zivilen, öffentlich-wissenschaftlichen Aspekte: «[If] we are to win the battle that is now going on around the world between freedom and tyranny, the dramatic achievements in space which occurred in recent weeks [der Kosmonaut Juri Gagarin umkreiste am 12. April 1961 als erster Mensch die Erde im Weltraum, a.d.V.] should have made clear to us all, as did the Sputnik in 1957, the impact of this adventure on the minds of men everywhere, who are attempting to make a determination of which road they should take.» Für den weiteren Gang des Wettlaufes sollte der Mond das Ziel sein: «I believe that this nation should commit itself to achieving the goal, before this decade is out, of landing a man on the moon and returning him safely to the earth. No single space project in this period will be more impressive to mankind or more important for the long-range exploration of space; and none will be so difficult or expensive to accomplish.» (zit. nach:

http://www.jfklibrary.org/historical+resources/archives/reference+desk/speeches/jfk/urgent+national+needs+page+4.htm [01.01.2011]); vgl. ausserdem John M. Logsdon, John F. Kennedy and the Race to the Moon, New York 2011.

Seite 150 / [6]

Fred Hoyle, The Nature of the Universe. A Series of Broadcast Lectures, Oxford 1950, S. 9.

Vgl. Fae L. Korsmo, Shaping up Planet Earth. The international geophysical year (1957–1958) and Communicating Science through Print and Film Media, in: Science Communication 26/2, 2004, S. 162–187.

Seite 151 / [8]

Zum Gemälde Harry Wexlers und seiner didaktischen Funktion siehe James Fleming, A 1954 Color Painting of Weather Systems as Viewed from a Future Satellite, in: Bulletin of the American Meteorological Society 88/10, 2007, 1525–1527.

Seite 151 / [9]

[Harry Wexler], Weather and Climate, in: Planet Earth. The Mystery with 100.000 Clues, hrsg. v. National Academy of Sciences, [Washington 1958], S. 23. Das Booklet und die Poster sind unter http://www7.nationalacademies.org/archives/IGYPlanetEarthPosters.ht ml [01.01.2011] einsehbar.

Seite 152 / [10]

Richard Buckminster Fuller, Operating Manual for Spaceship Earth, Carbondale 1968.

Seite 152 / [11]

Barbara Ward, Spaceship Earth, New York 1966; Dies. und René Dubos, Only One Earth. The Care and Maintenance of a Small Planet, New York 1972.

Seite 152 / [12]

Zur Person Stewart Brand: The Internet. A Historical Encyclopedia, hrsg. v. Hilary W. Poole, Laura Lambert, Chris Woodford, Christos J.P. Moschovitis, 3 Bde., Santa Barbara, CA 2005, Bd. 1, S. 39–45.

Seite 152 / [13]

John McCormick, The Global Environmental Movement, London 1992.

Seite 152 / [14]

Zu berücksichtigen ist hier auch die weltweite Angst vor einem Atomkrieg, die die Kuba-Krise 1962 auslöste.

Seite 153 / [15]

Adlai E. Stevenson zit. nach Lyteon K. Caldwell, In Defense of Earth. International Protection of the Biosphere, Bloomington 1972, S. 147. Brisant ist auch Stevensons Rolle in der Zuspitzung der Kuba-Krise, als er an einer Dringlichkeitssitzung des UN-Sicherheitsrates erstmals Luftaufklärungs-Fotografien sowjetischer Raketenanlagen auf Kuba

vorlegte.

Seite 153 / [16]

Aufgenommen im November 1967 vom Wettersatelliten ATS-III.

Seite 154 / [17]

Aufgenommen vom unbemannten Apollo 4-Flug.

Seite 154 / [18]

Yaakov J. Grab hob 1985 die ikonischen Qualitäten der Fotografie der ganzen Erde auf dem Umschlag des Whole Earth Catalogue hervor: «The image of the whole Earth – proudly displayed on the front cover banner of this magazine – is our culture's current metaphor for the Earth. This photographic image is not the reality of the whole Earth, but only one possible interpretation of it. The whole Earth image implies and graphically demonstrates the beauty, finiteness, fragility, and interconnected unity of the Earth» (Yaakov J. Grab, The Use and Misuse of the Whole Earth Image, in: Whole Earth Review, March 1985, S. 18–25, hier S. 18). Diese positiven Qualitäten kontrastierte er mit Verwendungsweisen desselben Bildes oder Bildtyps: «to cultivate attitudes that are destroying the Earth».

Seite 154 / [19]

Vgl. Robert Poole, Earthrise. How Man First Saw the Earth, New Haven/London, S. 154f. Heute ist die NASA selber eine gewichtige Akteurin in den alljährlichen Earth Day-Aktivitäten, vgl. http://www.nasa.gov/topics/earth/earthday/ [22.09.2010]. Heute wird meist der Initiator des zweiten, landesweiten Anlasses im April, Senator Gaylord Nelson, als Begründer des Earth Day angeführt, John McConell wird hingegen kaum gewürdigt.

Seite 154 / [20]

Allein das Apollo-Programm hatte bis zur ersten erfolgreichen Mondlandung am 20. Juli 1969 23,9 Milliarden US-Dollars gekostet; nach heutigem Geldwert über 120 Milliarden; vgl. Jesco v. Puttkammer, Apollo 11: «Wir sehen die Erde». Der Weg von Apollo 11 zur internationalen Raumstation, München 1999. (Nachdr. von: Ders., «Columbia, hier spricht Adler!» – Der Report der ersten Mondlandung, Weinheim 1969).

Seite 155 / [21]

Vgl. J. Brooks Flippen, Nixon and the Environment, Albuquerque, NM 2000.

Seite 155 / [22]

Die wachsende Sensibilität für diese Themen lässt sich auch der expandierenden Zahl der Artikel zu Umweltproblemen in der New York Times erkennen: zwischen 1960 und 1970 schnellte sie von 150 auf 1700 in die Höhe; siehe hierzu Asit K. Biswas, Margaret R. Biswas, Environment and Sustainable Development in the Third World. A Review of the Past Decade, in: Third World Quarterly 4/3, 1982, S. 479–491, hier S. 481.

Seite 155 / [23]

Z.B. gründete sich 1968 der Club of Rome, dessen vielbeachtete Studie zur Zukunft der Weltwirtschaft 1972 in Buchform erschien: Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows, Jørgen Randers, William W. Behrens III., The Limits of Growth, New York 1972.

Seite 156 / [24]

Die wichtigste zeitgenössische Position zur Alternativtechnologie stammt zweifellos von Ernst Friedrich Schumacher, Small is Beautiful. A Study of Economics as if People Mattered, New York 1973. Eine zusammenfassende Darstellung des Beitrags der Alternativkulturen zum technologischen Paradigmenwechsel Anfang der 70er Jahre bietet Andrew Kirk, Appropriating Technology. The Whole Earth Catalog and Counterculture Environmental Politics, in: Environmental History 6/3, 2001, 174–394.

Seite 156 / [25]

Im Vergleich zu der Hochphase Ende der 60er Jahre musste die NASA in den Haushaltsjahren 1974 und 1975 mit einem um 50% reduzierten Etat (drei Milliarden USD) auskommen; vgl.

http://www.usgovernmentspending.com/year1974\_o.html [01.01.2011]; siehe hier die Ausgaben in der Rubrik: Other Spending > Basic Research > Spaceflight, research, and supporting activities.

Seite 156 / [26]

Vgl. Erik M. Conway, Atmospheric Science at NASA, Baltimore, MD 2008.

### Abbildungen

Seite 147 / Abb. 1

Life, 10. Januar 1969, Front Cover.

Seite 149 / Abb. 2

Life, 5. August 1966, Front Cover.

Seite 150 / Abb. 3

Harry Wexler und Hans Erni, Weather-and-Climate-Poster zum International Geophysical Year 1957/58, Quelle: http://www7.nationalacademies.org/archives/IGY\_Weather3oodpi.jpg [01.01.2011].

Seite 151 / Abb. 4

Anonym (nach einem Auftrag von Harry Wexler), Ein hypothetischer Blick auf die Erde aus der Höhe von ca. 6500 km, Quelle: Harry Wexler Papers, Library of Congress.

Seite 153 / Abb. 5

Whole Earth Catalogue, Fall 1968, Front Cover.

Seite 155 / Abb. 6

Werbeanzeige für die Earth-Day-Flagge von John McConnell, Quelle: Whole Earth Catalogue, Spring 1970, S. 89.

# Image, intericonicité, répetition

ANGELA MENGONI



# Deux essais sur le 11 septembre 2001

Angela Mengoni sur

Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Florence 2008, 324 p. ISBN 88-608-7118-2 et

Clément Chéroux, Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essais sur le 11 septembre 2001, Le Point du Jour, [Cherbourg] 2009, 131 p. ISBN 978-2-912132-61-1

S'interroger sur la production et le traitement des images à l'occasion des attentats du 11 septembre 2001, c'est ouvrir une voie d'accès privilégiée à la réflexion sur le statut de l'image médiatique et sur les questions de rhétorique visuelle soulevées par une analyse de l'événement à l'aune de sa médiatisation.

C'est le cas de deux essais publiés respectivement en 2008 et en 2009: Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema de Marco Dinoi – chercheur en cinéma prématurément disparu – et Diplopie.

L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essai sur le 11 septembre 2001 de Clément Chéroux, historien de la photographie.

Alors que le texte de Chéroux porte sur les images photographiques réalisées pendant les attentats, le livre de Dinoi est consacré au traitement télévisuel de l'événement et engage une réflexion sur «les stratégies qu'une partie du cinéma contemporain oppose aux formules employés dans la sphère médiatique».



Abb: 1 >

Bien que différents sous des nombreux aspects, ces deux textes trouvent leur point de départ dans cette question, censée condenser et introduire la problématique de la relation entre image et événement: «Qu'avons-nous vu du 11-Septembre?». Dinoi en détaille les enjeux dans son introduction: «Qu'en est il de la réalité, de ce que nous espérons être la réalité, quand notre perception d'elle se fait aussi (ou surtout) à travers l'image médiatique? Quelles sont les formes signifiantes avec lesquelles les médias revêtent l'événement pour en amplifier, en atténuer ou en gérer, d'une fois à l'autre, l'envergure cognitive? De quelle manière les images que les médias produisent de l'événement – qui en tant que tel s'insère dans la réalité comme une fracture - agissent sur sa mémoire et donc sur son élaboration?». Sans oublier d'ailleurs que dans ce cas spécifique, l'image médiale ne saurait être réduite à une simple restitution de l'événement qu'elle représente car – et cela a été souvent souligné – la production d'images fait partie intégrante de la stratégie terroriste de planification de l'événement. Loin d'ignorer cette dimension efficace de l'image, ces deux textes contribuent à montrer comment le traitement médiatique postérieur aux attentats ne peut pas être, à son tour, pensé en dehors d'une stratégique narrative et performative confrontée, en dernière instance, au «passage à l'acte» de la guerre.

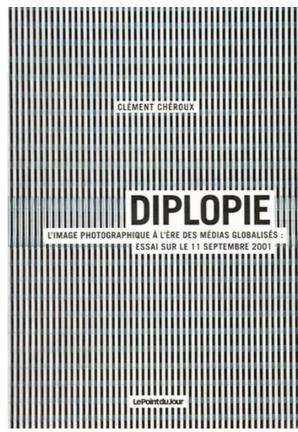


Abb: 2 >

Le livre de Chéroux se situe dans la perspective d'une histoire du photographique qui interroge non seulement les formes et les techniques de la photo, mais également la circulation et les procès de diffusion des images «à l'ère des médias globalisés». L'analyse d'un vaste corpus de unes de journaux américains du 11 et du 12 septembre 2001 décèle un phénomène qui n'est pas inédit dans la sphère des média, mais qui atteint lors de cette crise une forme de paroxysme: «celui qui, au lendemain du 11-Septembre, portait un regard un tant soit peu attentif aux photographies publiées dans la presse internationale pouvait légitimement se demander s'il n'était pas lui-même frappé de diplopie tant les images semblaient se dédoubler ou se démultiplier. Non seulement les mêmes photographies se répétaient d'un journal à un autre, mais chacune d'entre elle paraissait de surcroît répéter quelque chose».

C'est donc sous le signe du trouble diplopique — du grec *diploos* (double) et *opos* (œil) — que les deux parties du livre s'interrogent sur cette double répétition: sur l'évident processus «d'uniformisation visuelle» transnational qui investit les images dans la presse, aussi bien que sur le rôle d'une mémoire visuelle qui se re-présente dans «ces images immédiatement portées au statut d'icône»; mais nous reviendrons sur ce deuxième aspect.

La répétition, inscrite au cœur même de l'attentat par sa double cible et sa temporalité différée, fait écho à l'intense redondance visuelle qui se répand sur les écrans mais aussi – phénomène moins étudié – sur les premières pages des journaux. La sélection d'un petit nombre de photographies, parmi celles qui sont potentiellement disponibles est soumise selon Chéroux, d'une part à des critères formels, d'autre part à des questions de concentrations propriétaires et enfin, à des mécanismes de filtrage et d'autocensure qui auraient de fait réduit drastiquement la présence d'images des victimes. Ce qui intéresse l'auteur est la mise en évidence par cet événement, qui a investi si lourdement la sphère médiale, des processus propres à la «globalisation dans le domaine des représentations photographiques» et d'une tendance fatale à l'homogénéisation.

Si ce phénomène d'uniformisation porte essentiellement, pour Chéroux, sur le niveau figuratif de l'image et la récurrence des motifs et des configurations plus ou moins homogènes – nuages, explosions, drapeaux, etc... – Marco Dinoi, de son côté, en s'intéressant au traitement audiovisuel de l'événement, ne se concentre pas exclusivement sur l'évidente uniformisation du motif des tours en flammes mais bien plutôt sur la stratégie complexe d'atrophie perceptive à laquelle est soumis le spectateur, qu'il met en rapport avec une élaboration cognitive défaillante.

Contrairement à ce qui a pu être soutenu par les prophètes d'une «virtualisation du réel», comme Baudrillard, la phrase «on dirait un film» renverrait donc précisément, avec son conditionnel, à la conscience d'un excès du réel par rapport à l'évocation d'un *déjà-vu* hollywoodien. C'est sur la base de cet écart que s'impose la nécessité d'une *élaboration cognitive* capable de déplier la distance entre ces images et le *sens* de l'événement auquel elles font signe, en restituant ainsi «la conscience implicite du *hiatus* entre un ‹imaginable› fictionnel et un ‹inimaginable› réel».

Le traitement télévisuel de l'évènement a cependant entrepris un parcours de fermeture progressive de ce hiatus en alimentant une modalité de diffusion des images qui a atrophié toute possibilité d'élaboration.

Du point de vue de la perception, remarque Dinoi, on a alors assisté à la répétition d'une énonciation objectivante, d'une «image perçue comme si elle n'était prise d'aucun point de vue», constitutivement dépourvue, en somme, de tout hors champ et d'une mise en réseau avec d'autres images.

La multiplicité des points de vue – par exemple ceux qui auraient produit des images des corps des victimes – a été ainsi réduite au simple corollaire d'une séquence unique; sa répétition obsessive a étendu le temps de la transmission en direct bien au delà de la concomitance avec l'événement: l'impasse d'un «présent continu ou bloqué» a ainsi opacifié et, de fait, remplacé les régimes complexes de temporalité historique à laquelle appartient l'événement. Cet arrêt perceptif a été accompagné par la répétition obsessionnelle, sur le petit écran, d'un nombre limité d'expressions stéréotypes, comme celles de «point de non retour» et de «rien ne sera comme avant»: un engourdissement discursif (narrative numbness) distant en tout de la «parole qui élabore».

S'il n'est pas possible d'approfondir ici les multiples implications de ces deux approches, il convient néanmoins, dans le cadre de notre lecture croisée, de souligner deux questions qui traversent ces recherches.

Tout d'abord la question du rapport entre image, mémoire et *trauma* – centrale dans bien des travaux sur le 11 septembre – qui est déclinée dans les deux livres, toutefois de façon sensiblement différente. Dans *Diplopie*, la question du trauma est brièvement évoquée comme une dynamique psychanalytique où la répétition serait «une manière d'abréger le trauma». Déplacée sur un plan collectif, cette dynamique pourrait induire à penser la répétition des images des médias comme un opérateur d'assimilation et de gestion du choc. En parfaite cohérence avec sa démarche, Chéroux déclare ne pas considérer heuristiquement fécond ce modèle psychanalytique simplifié; pas tellement parce que, comme il le souligne, le lecteur de quotidiens qui achète un journal par jour n'est pas exposé à une intense répétition, mais plutôt, il me semble, parce-que le modèle n'est pas utilisé comme un paradigme épistémologique orienté vers la description de temporalités complexes.

Dans Lo sguardo e l'evento par contre, la dynamique traumatique n'est pas pensée seulement comme un phénomène psychologique individuel ou collectif, mais comme un modèle temporel qui permet de comprendre, en suivant les traces de Paul Ricœur, la différence entre une mémoire-répétition et un véritable travail de remémoration: dans le cas d'une mémoire-répétition le parcours d'appropriation et d'élaboration de l'événement passé s'avère impossible tandis que le travail mémoriel est remplacé par un passage à l'acte sous forme de répétition; alors que seule une recherche mémorielle active caractérise l'anamnesis qui élabore le passé. Le traitement médiatique de l'événement, tel que nous l'avons décrit, est ainsi lié à une atrophie cognitive, temporelle et interprétative d'une portée plus vaste.

Image, intericonicité, répetition

Figée dans le temps, cette séquence cesse d'être *une* image de l'événement qui puisse être insérée dans une narration et un réseau visuel polysémique. Renforcée par les stéréotypes de la narration cinématographiques catastrophiste et par la façon qu'elle a de construire une altérité, cette mémoire-répétition participe alors à plein titre à une sorte de *script* cohérent avec le passage à l'action militaire, une conclusion que les deux auteurs partagent.

Pour Chéroux aussi cette question de la mémoire est décisive, non pas comme modèle ou dispositif (au contraire, suivant Pierre Nora, il s'oppose à toute superposition d'histoire et mémoire) mais plutôt comme une véritable mémoire visuelle inscrite dans des images qui semblent «répéter autre chose». Dans la deuxième partie du livre, il se concentre sur ces condensations mémorielles et s'interroge sur leur fonction à partir de la diffusion à l'échelle planétaire de cette photographie de Thomas Franklin montrant trois pompiers qui dressent un drapeau américain sur les ruines de *Ground Zero*.

La mémoire visuelle de cette image, qui puise dans la célèbre photographie prise par Joe Rosenthal à Iwo Jima en 1945, ne peut pas être séparée de sa dimension performative. La réitération de schémas visuels correspond en effet à une réactivation valorielle et sémantique: «cette convocation de l'histoire n'est pas exempte d'évaluation. Elle est une première forme d'interprétation», souligne l'auteur, et elle permet l'insertion de l'événement de 2001 dans un horizon belliciste et dans un palimpseste narratif qui escompte un épilogue militaire semblable à celui de 1945. L'analyse «intericonique» des photographies, comme celle du décor des memorabilia kitch qui vont avec n'est pas dénuée d'intérêt: mais on peut se demander pourquoi, afin de décrire l'épaisseur mémorielle imbibé d'effets sémantiques et passionnels, l'auteur s'adresse à une supposé «double référentialité» de l'image - «la première est indicielle (Barthes), la seconde est iconologique (Panofsky)» – plutôt qu'au modèle tensif et pathémique d'Aby Warburg.

Les deux auteurs se rejoignent également dans la façon qu'ils ont de souligner – bien que de manière différente – comment une certaine forme de traitement médiatique est en mesure de changer le statut de l'image lui-même, en affaiblissant fatalement sa capacité de témoigner d'un réel qui l'excède. Dans *Lo sguardo e l'evento* l'auteur parle explicitement d'une «fuite de l'image» d'une *diminutio* de ses potentialités.

A propos de la séquence itérée des tours, nous lisons que «cette image a immédiatement cessé d'être *une* image pour devenir un archétype», ou encore que «le concept même d'image a été pulvérisé dans le moment où l'on réduisait au minimum une polysémie introuvable» pour chercher des « significations absolues comme autant de réponses à l'unicité du signifiant». Cette référence à un 'signifiant absolu' qui est nommé indifféremment *archétype*, *symbole ou icône*, renvoie à l'extrême réduction de la polysémie qui devrait toujours caractériser la relation entre l'image et l'événement, et c'est à cette même dimension que se réfère Chéroux quand il parle d'images «immédiatement portées au statut d'icône».

En effaçant la pluralité des regards et leur asymétrie constitutive par rapport à l'événement, on élimine toute latence qui permettrait de travailler l'image elle même pour déployer le sens possible du réel qui l'excède. L'accent porte donc sur l'installation «directe» de l'image dans l'imaginaire: c'est cette adhésion qui nie toute possibilité d'anamnèse et d'élaboration d'un contenu complexe et articulé, et ouvre l'espace symbolique d'une relation bien plus univoque entre signifiant et signifié. Pour cette raison, les deux auteurs cherchent le maintien possible de ce hiatus, là où une certaine intertextualité et une hétérogénéité énonciative sont inscrites au cœur même du dispositif: pour Dinoi à travers un cinéma qui explore le jeu intermédial ou, pour Chéroux, par une forme d'exposition photographique produite collectivement (Here is New York) qui multiplie les points de vue et situe la photographie singulière dans un réseau aléatoire, en essayant de faire affleurer l'épaisseur, la complexité et la contingence irréductible de l'événement.

# Abbildungen

Seite 158 / Abb. 1

Marco Dinoi, Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema, Le Lettere, Florence 2008. Photo l'auteur.

Seite 159 / Abb. 2

Clément Chéroux, Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés: essais sur le 11 septembre 2001, Le Point du Jour, [Cherbourg] 2009. Photo l'auteur.

Seite 157 / Abb. 3

Marco Dinoi, Lo sguardo e l'evento, S. 226-227 Marco Dinoi, Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema, Le Lettere, Florence 2008: l'auteur

# Das Florentinische Spiegelstadium der Moderne

EMMANUEL ALLOA

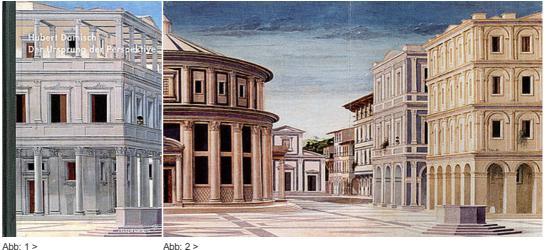


Abb: 1 >

## Emmanuel Alloa über

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive. Aus dem Französischen von Heinz Jatho, diaphanes Verlag, Reihe «Daidalia», Zürich 2010, 447 S. ISBN 978-3-03734-087-5

Als Haydn 1790 das Angebot bekam, seine Stelle als Kapellmeister am ungarischen Hof Esterházy gegen London einzutauschen, riet ihm Mozart ab: «Sie sprechen zu wenig Sprachen». Haydn soll daraufhin geantwortet haben: «Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt». Die Vorstellung von Musik als Universalsprache ist alt, mindestens so alt wie die von Malerei als supranationalem Idiom. Musik wie Bild – so heisst es – erreichen Ohr und Auge unvermittelt und drücken aus, was auch tausend Worten nicht gelingt. Musik dürfte man eigentlich nur malen, meinte einst Robert Delaunay; Malerei nur vertonen wiederum Kandinsky. Doch warum sich nicht gleich anhand von Bildern austauschen, warum nicht gleich mit Liedern ohne Worte kommunizieren? Genau dies taten Mozart und Haydn, als sie sich gegenseitig anstelle von Briefen Eigenkompositionen zuschickten, während Robert Rauschenberg in der Malerei das Prinzip des immanenten Kommentars auf die Spitze trieb, als er ein Gemälde, das ihm Willem de Kooning überlassen hatte, gewissenhaft ausradierte und als Erased de Kooning neu präsentierte. Könnten wir über Kunst anders als mittels Worte sprechen und über Welt anders als vermöge der Sprache? Gibt es beispielsweise so etwas wie ein Denken in der Malerei? Kein Nachdenken über die Bilder, sondern ein Denken in Bildern, ähnlich wie man auch sagt, dass man in Farbe träumt?

### [1] Wolfgang Kemp, Nach Florenz mit Dr. Lacan, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Juli 2010

Genau dies ist die Frage, die gleichsam als Motor hinter Hubert Damischs Lebenswerk steht. Doch wie in wohl keinem anderen Buch des 1928 geborenen französischen Kunsthistorikers und Philosophen, der an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales lehrte, spitzt sie sich in demjenigen zu, das Damisch dem Thema der Zentralperspektive widmete. 1987 erschien *Der Ursprung der Perspektive* auf Französisch, seit 1994 liegt es auf Englisch vor. Nach über zwei Jahrzehnten Verspätung ist es nun in der gewohnt zuverlässigen Übersetzung von Heinz Jatho auch auf Deutsch verfügbar. Das gewichtige Buch, das im Zürcher diaphanes-Verlag die neue Reihe «Daidalia» zur Geschichte der Kulturtechniken eröffnet, ist indes weit mehr als die Biographie einer Darstellungstechnik, die irgendwann im Quattrocento in Florenz entstand; es geht, grundsätzlicher, um die normierende Kraft einer Sichtweise, die bis heute die europäische Kultur massgeblich strukturiert.



Abb: 1 >

Inwiefern lässt sich an der Perspektive zeigen, was ein Denken in Bildern bedeuten kann? In seiner Buchbesprechung behauptet Wolfgang Kemp, Damisch bliebe (trotz einer Reihe interessanter Detailanalysen) genau diesen Nachweis schuldig. [1]

## [2] Emile Benveniste, La sémiologie de la langue [1969], in: ders., Problèmes de linguistique générale, Paris,...

Der Hamburger Kunsthistoriker, der selbst über das Problem der Zentralperspektive aus rezeptionsästhetischer Sicht publizierte, überliest offenbar konsequent Damischs wichtigsten Argumente und bleibt daher für dessen Nachweis blind. Denn in gleich zweifacher Hinsicht stellt die Perspektive Damischs Antwort auf die Frage dar, wie ein Denken in Bildern aussieht.

In gleich zweifacher Hinsicht stellt die Perspektive Damischs Antwort auf die Frage dar, wie ein Denken in Bildern aussieht. Die Perspektive sei zum einen «regulierend» (die perspectiva artificialis als Norm, an der eine Bildtradition – und sei es nur im Versuch, ihr zu entkommen – geeicht ist), zum anderen aber «reflexiv»: Durch die Perspektivierung entwickelt die Malerei so etwas wie das Pendant zur flektierten Verbform und stellt damit unter Beweis, dass sie zwischen Form und Inhalt, zwischen Wie und Was der Darstellung sehr wohl unterscheiden kann. Damit verhehlt *Der Ursprung der Perspektive*, der als Auseinandersetzung mit Erwin Panofskys epochemachendem Aufsatz «Die Perspektive als symbolische Form» (1924) daherkommt, nur kaum sein wahres Ziel: den Strukturalismus.

Diese Denkrichtung, der Damisch nach wie vor verpflichtet bleibt, hatte auf Ferdinand de Saussures Spuren die Erweiterung der Semiologie über die Sprache hinaus befördert und zugleich verunmöglicht. So hatte der Indogermanist und Sprachwissenschaftler Emile Benveniste in einem einflussreichen Essay («La sémiologie de la langue», 1969) [2] zwar eine prinzipielle Gleichwertigkeit aller Sinnsysteme wie Sprache, Musik, Malerei, Skulptur oder Film behauptet, die Sprache aber als Metasystem bezeichnet, da wir auf sie angewiesen seien, um uns auf alle anderen zu beziehen. Während wir an Worte mit anderen Worten anschliessen, reden wir über eine Rundplastik nicht mithilfe weiterer Rundplastiken, sondern eben wiederum mithilfe von Worten. Damischs 450 Seiten können als einziger Versuch begriffen werden, dieser These zu widersprechen.



Abb: 2 >

Nicht nur beziehen sich Bilder insofern auf andere Bilder, als in ihnen palimpsestartig allerhand frühere Bilder in Form von Motiv, Zitat oder Pastiche aufscheinen; fernerhin sind sie in der Lage, einen gleichsam «visuellen Diskurs» über sich selbst zu entfalten. Im Rahmen einer Rekonstruktion von Filippo Brunelleschis ersten zentralperspektivischen Experimenten auf der Piazza vor dem Florentiner Baptisterium argumentiert Damisch, die neuzeitliche Logik der Demonstration sei ohne eine visuelle Monstration, die grundsätzlich wiederholbar sein muss, nicht denkbar. Bilder zeigen also nicht nur, wie sie zeigen; sie führen zu einer regelrechten «Perspektivierung» anderer Sprach- und Zeichenformen.

Solange (ich), (hier) und (jetzt) leere Worthülsen bleiben, kann es auch keine sprachliche Demonstration geben: an den Bildern wird deutlich, so Damisch, warum Kultur immer eines orientierten Raums bedarf.

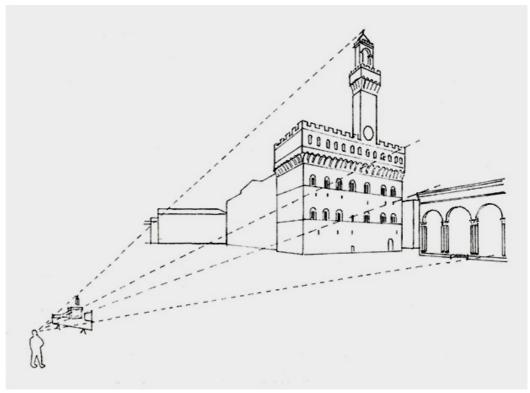


Abb: 3 >

Wenn der Autor die drei in Urbino, Baltimore und Berlin erhaltenen Darstellungen idealer Städte aus dem Quattrocento analysiert, macht er deutlich, warum es nicht um die referentielle Nennkraft der Malerei geht, sondern um eine innere visuelle Kombinationslogik, die selbst transformativ ist. Mit der Perspektive soll die Darstellung nach vorn, dafür aber das Dargestellte kürzer treten. Paolo Uccello, den die Gattin ins Ehebett zurückzurufen versuchte, während er abends mit perspektivischen Gesetzen experimentierte, soll ausgerufen haben: «Oh che dolce cosa è questa prospettiva», wie süss ist doch diese Perspektive.

Mit der Relativierung des Sujets geht freilich eine Ermächtigung des Subjekts einher. Die vielleicht dichtesten Seiten dieses ohnehin mehrschichtigen weil rekursiv verfahrenden Buches sind vielleicht jene, in denen Damisch zeigt, warum die Konstruktion des Bildes als eines transparenten Fensters nicht ohne den Einsatz eines Spiegels möglich ist, in dem Fluchtpunkt und Augenpunkt zur Deckung kommen. Das Bild geriert damit zugleich zur durchlässigen Schnittfläche eines homogenen Sehkontinuums und zur opaken Wand, die auf jenen Blick des Subjekts zurückwerfen, der das Bild allererst zum Bild werden lässt.

Das Florentinische Spiegelstadium der Moderne

Umrissen wird so etwas wie das florentinische Spielstadium der Moderne: das zentralperspektivische Dispositiv erfindet das Subjekt, ein Subjekt, aber das von Anfang an ein gekränktes ist, muss es doch erfahren, dass sich seine Ich-Position nur einer äusserlichen Konvention verdankt. Wenn die Philosophie 250 Jahre später zu ihrem subjektphilosophischen Eulenflug anhebt, ist der Gedanke dazu bereits alt. Damisch ist es derweil gelungen, zu zeigen, warum es ein Denken in der Malerei gibt, das aus dem Denken in Begriffen nicht herleitbar ist, mehr noch: dass jenes diesem einiges mehr verdankt, als es zuzugestehen bereit wäre.

# **Fussnoten**

Seite 165 / [1]

Wolfgang Kemp, Nach Florenz mit Dr. Lacan, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Juli 2010.

Seite 166 / [2]

Emile Benveniste, La sémiologie de la langue [1969], in: ders., Problèmes de linguistique générale, Paris, 1974, Bd. II, S. 43–66.

# Abbildungen

Seite 165 / Abb. 1

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, diaphanes Verlag, Zürich 2010, Foto des Autors.

Seite 167 / Abb. 2

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, diaphanes Verlag, Zürich 2010, S. 56–57, Foto des Autors.

Seite 168 / Abb. 3

Hubert Damisch, Der Ursprung der Perspektive, diaphanes Verlag, Zürich 2010, S. 159, Abb. 19, Foto des Autors.

# Ikonische Differenz

**GOTTFRIED BOEHM** 

#### [1]

Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer / Gottfried Boehm (Hg.) Die Hermeneutik...

#### [2]

Plato, Sophistes 240, c/b.

#### [3]

Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11–38. «Ich werde Dich Unterschiede lehren»

(Wittgenstein nach Shakespeare)

Die Kategorie der ikonischen Differenz wurde seit 1978 entwickelt, um die Bildern eigene Explikationskraft zu analysieren. [1] Ihre *erste* Aufgabe besteht darin, nicht nur in unbestimmter Allgemeinheit vom «Bild» zu reden, sondern die riesige, historische und sachliche Vielfalt der *Bilder* einer Reflexion zu erschliessen. *Anschauungsnähe* geht einher mit *begrifflicher Anschlussfähigkeit*, die sich aus dem *Denken der Differenz* ergibt. Sie miteinander zu verbinden, gegeneinander abzuwägen und in ihrer materiellen Beschaffenheit zu untersuchen, ist Aufgabe einer wissenschaftlichen Arbeit, deren angemessener Name *Bildkritik* lautet.

Das Insistieren auf dem genauen Augenschein folgt einem phänomenologischen Impuls, welcher die den Bildern eigentümlichen Erfahrungsformen erschliesst, die Plato erstmals im Sophistes, mit den Worten des Theaitetos als Verflechtung (Symploké) von Seiendem und Nichtseiendem beschreibt. Den Fremden im Dialog lässt Plato jene Frage formulieren, mit der sich das Bilddenken auch heute noch konfrontiert weiss: «Ist es nun also nicht wirklich nicht seiend, doch wirklich das was wir ein Bild nennen?» [2] Das Rätsel «Bild» zeigt tausend Gesichter und hat doch stets damit zu tun, dass sich Faktisches als Wirkung, Materialität als luzider Sinn erschliesst. Zunächst aber ist es um eine äussere und deskriptive Anwendung des Differenzkriteriums zu tun, die zu einer stets unvollständigen Auslegeordnung führt. Sie verschafft Überblick z.B. über Familienähnlichkeiten der Bilder oder über Gattungs- und Funktionszusammenhänge, spezifiziert, wie und wodurch sich Bilder unterscheiden. Dieses bildkritische Vorgehen ist schon deshalb nicht trivial – so sehr es sich auf Vorarbeiten stützen muss – weil es den Blick für Eigenarten und für das riesige Spektrum der Bildphänomene, einschliesslich der ikonischen Latenzen, schärft. Es erkundet als Bestandsaufnahme die offenen Bestimmungsgrenzen des Bildlichen in seinen historischen Kontexten, zu denen auch differente Materialitäten bzw. Medien beitragen. Das Denken der ikonischen Differenz vergewissert sich damit der historischen und anthropologischen Voraussetzungen seines Gegenstandes. Aber auch seines Ortes im Felde der Diskurse. Die «Wendung zum Bild» [3] kommt nicht von ungefähr, sondern stützt sich auf die tiefgreifenden Transformationen, die das Bild durch die Avantgarden des 20. Jahrhunderts erfuhr und die seine Erscheinungs- und Darstellungsweise extrem vervielfältigt haben. Die digitalen Technologien haben des Weiteren dafür gesorgt, das Bild zu dem zu machen, was es vordem nie gewesen war: ein flüssiges und interaktives Mittel der Kommunikation.

#### [4]

Vgl. Ludwig Jäger, Bild/Sprachlichkeit, zur Audiovisualität des menschlichen Sprachvermögens, in: Sprache und... Seitdem hat das verallgemeinernde singulare tantum «das Bild» einen adäquaten Inhalt. Das Denken der ikonischen Differenz verankert sich aber auch nicht minder in neueren Entwicklungen der Philosophie und der Wissenschaften. Vor allem die Entdeckung von Symbolisierungsformen nicht-verbaler Art, des «Zeigens» gegenüber dem und im «Sagen» (Wittgenstein, Heidegger, Cassirer, K. Bühler) ist von grossem Interesse. Gleichzeitig haben Linguistik, Neurowissenschaft, Paläontologie, Primatenforschung und Kinderpsychologie verdeutlichen können, welche gestisch-ikonischen Kapazitäten der Sprache vorausgehen bzw. sie begleiten. [4] Die ikonische Differenz macht als theoretische Figur den Versuch, das Ikonische im Logos bzw. als Logos zur Geltung zu bringen.

Die konstitutiven Merkmale des Bildlichen enthüllen sich einer anschaulichen Deskription lediglich nur unvollkommen. Es bedarf mithin einer tiefer dringenden, einer bildkritischen Arbeit, um aufzuschliessen, wie und womit jeweils der erkennbare *Sinn* und die erfahrene *Wirkung* generiert worden sind.

Mit der ikonischen Differenz formulieren wir eine Hypothese, deren Geltung für jedes besondere Bildwerk behauptet wird. Sie lautet: Jedes ikonische Artefakt organisiert sich in der Form einer visuellen, intelligenten sowie deiktischen, und das heisst nicht-sprachlichen, Differenz. Ihre konstitutiven Aspekte sind jeweils andere, ob es sich nun zum Beispiel um Höhlenmalerei, um Ikonen, Masken, Tafelbilder, um dreidimensionale Bildwerke, um Zeichnungen, Fotos, bildgebende Verfahren, Diagramme oder Bewegtbilder handelt. In einem freilich kommen sie allesamt überein: in ihren heterogenen Erscheinungsformen aktivieren sie ein Strukturmoment, das sie miteinander verbindet, sie zu Bildern macht. Alle Bilder arbeiten, wie gesagt, strukturell gesehen, mit dem Wechselspiel eines Kontrastes zwischen kontinuierenden Momenten und diskreten Elementen, sie sind eine «kontinuierliche Diskontinuität». Diese in die Form einer anschaulichen Deskription gekleidete generelle Hypothese – man mag sie auch eine summarische Definition nennen – scheint der Figur-Grund-Relation der Gestalttheorie zu ähneln, doch weist sie in eine ganz andere Richtung. Denn die ikonische Differenz erweist sich nicht als zweigliedrige, visuell gewendete Oppositionsfigur, sondern sie repräsentiert einen dreigliedrigen Übergang, konzipiert das Bild als Ereignis. Dies zu bestimmen ist Sache einer zweiten Ebene, auf die wir jetzt übergehen.

#### [5]

Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung (1968), München 1992, zum Beispiel S. 49f. und S. 329f. (Kritik der...

#### [6]

Vgl. Hans Jonas, Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: Boehm Was ist ein Bild? (Anm. 3), S. 105–124...

#### [7]

Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, Hamburg 2003, und ders., Das Sichtbare und das Unsichtbare, München...

#### ٢81

Zum Beispiel Nelson Goodman, Sprachen der Kunst, Frankfurt a. M. 1997.

Wer mit der Kategorie Differenz operiert, begibt sich in einen zentralen Bereich der Philosophie. Gilles Deleuze hat zuletzt ein Differenzdenken konzipiert, Derrida mit der différance einen grundlosen Grund jeder Unterscheidung ins Spiel gebracht, die sprachliche Nähe unserer ikonischen zur ontologischen Differenz Martin Heideggers fällt ins Auge und eine dialektische Wendung des Differenzargumentes sieht sich auf Hegel verwiesen. [5] Vier Bezüge, die sich vermehren liessen. Tatsächlich aber wird mit der ikonischen Differenz kein Versuch gemacht, die Fragen des Bildes auf das Terrain eines dieser Denker zu verlagern und dort auszuarbeiten. Womit keineswegs in Abrede gestellt ist, dass sie viel zu denken geben, gedanklichen Widerstand anbieten oder dass einzelne Argumente hilfreich bei der Entfaltung der ikonischen Differenz erscheinen. Die Gründe für unsere diesbezügliche Enthaltsamkeit liegen in einer Diagnose der abendländischen Theoriegeschichte, die - so unsere Behauptung -bis anhin nie wirklich dahin gelangte, dem Logos einen präverbalen, insbesondere ikonischen Sinn zuzugestehen.

Anders gesagt: der Anteil des Bildes an der Hominisation des Menschen ist bislang unzureichend bedacht worden, er wurde von der Bestimmung des Menschen als Zoon Logon Echon völlig überdeckt. [6] Mehr noch: der Sinn und die Legitimität einer solchen Frage, welche die sprachliche Proposition zwar nicht in Frage stellt, aber doch überschreitet, ist höchst umstritten, Wege in diese terra incognita wurden selten begangen. Die ikonische Differenz versucht, in diese eherne Grenzmauer eine Bresche zu schlagen: ein anderes Denken von Sinn einzuleiten. Nicht nur aus einem gerechtfertigten, spezialistischen Interesse am Bild, sondern viel mehr noch aus Gründen einer angemesseneren, d.h. komplexen Bestimmung des Menschen als eines bildbefähigten Wesens, das stets dabei ist, imaginatio mit imago zu verknüpfen.

Die ikonische Differenz als visuelles Dispositiv geht damit über in einen theoretischen Begründungsgang. Sie bietet Momente der Unterscheidung und der Einheit dar, die traditionell die Theorie beschäftigt haben und die diese zum Beispiel als Energeia, Physis, Hen oder als Intentionalität ausgelegt hat. Vor allem das «Wechselspiel» in der Differenz gilt es ins Auge zu fassen. Wir vermeiden ausdrücklich, von einer Dialektik oder Synthese zu sprechen oder das Modell der sprachlichen Proposition (S-p) bzw. semiotische Relationen zugrunde zu legen. Eher dürfte die Kategorie der Verkörperung, des «Chiasmus» (M. Merleau-Ponty) weiterführen. [7] Es liegt sehr viel daran, nur solche Begrifflichkeiten und Begründungsfiguren aufzunehmen, die dem Ikonischen angemessen sind, es nicht sofort der Sprache oder einem allgemeinen Symbolisierungsgeschehen einzugemeinden. [8]

#### [9]

Horst Bredekamp hat sie neuerdings als «Bildakt» konzipiert. Vgl. seine Theorie des Bildaktes, Berlin 2010.

#### Γ**1**01

Bernhard Waldenfels, Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, in: Boehm Homo Pictor (Anm. 6), S. 14–31,... Die Rede vom Wechselspiel, vom Übergang und Prozess oder von der ikonischen Differenz als Spielraum trifft noch keine Entscheidung hinsichtlich der Eigenart bzw. Funktionsweise der ikonischen Logik. Wohl aber bringt sie zur Geltung, dass es sich um ein «stehendes» Unterscheidungsgeschehen handelt, dass im Zentrum des Bildes Temporalität dominiert.

Anders gesagt: Bilder repräsentieren eine, allerdings hochspezifische Form des *Ereignisses*. [9] Es umfasst nicht nur visuelle, verschränkt lesbare Kontraste zwischen Figur und Grund, sondern es impliziert den Raum der *Geschichte*. Denn alle Bestimmungen, die ins Bild einfliessen, nicht lediglich Ikonographie bzw. Ikonologie oder Form und Stil entstammen einer in der Historie und in der Kultur vollbrachten Arbeit. Und bekanntlich haben sich auf diesem Wege nicht lediglich die Darstellungsgehalte verändert, sondern auch die Bildkonzepte, das heisst die Weisen des Darstellens selbst. Mit anderen Worten: Bildkritik, welche die Modi ikonischer Repräsentation analysiert, sieht sich auf die Produktivität von Geschichte und auf die der Bildermacher verwiesen.

Bildtheorie, so Bernhard Waldenfels, neige dazu, zu hoch oder zu tief anzusetzen. [10] Sie neigt auch dazu, auf die mühselige Erarbeitung eigener Begrifflichkeiten zu verzichten, das Repertoire bestehender Philosophien aufzugreifen, sich der Sprache zum Beispiel von de Saussure, Peirce, Wittgenstein, Cassirer, Heidegger, Goodman, Searle, Derrida, Deleuze u.a. zu bedienen. Man sollte dabei freilich bedenken, dass die Genannten ganz andere Erkenntnisinteressen verfolgt haben und deshalb im Einzelnen jeweils zu prüfen ist, welche Bestimmungen zuträglich sind und welche nicht. Denn Begriffe sind bekanntlich nicht nur Worte, sondern Entscheidungen in der Sache.

Die Ausarbeitung der ikonischen Differenz zu einer Begründungsfigur kann deshalb ausserordentlich von der bereits angedeuteten, elementaren Deskriptionsarbeit profitieren. Wenn Bilder einer Logik folgen, dann sollten die beteiligten Operatoren im visuellen Feld und am Exempel nachweisbar sein. Es ist deshalb, beispielsweise, zu wenig, Bilder unter die Kategorie der Potentialität zu rücken und sich dann etwa aristotelischer Argumente zu bedienen. Es ist so lange zu wenig, als nicht erkennbar gemacht wurde, über welche spezifische Art der Dynamis bzw. Energeia Bilder verfügen und mittels welcher Verfahren sie materialiter organisiert wird. Die Kraft der ikonischen Differenz operiert in Ordnungen der Sichtbarkeit und ist deshalb eine sehr besondere. Sie bildet nicht nur kein verbales Prädikat nach («ist»), sondern sie eröffnet eine in ihrer Bedeutung kaum zu überschätzende Asymmetrie.

# Ikonische Differenz

#### [11]

Eine bildtheoretische Aneignung von Husserls in der Phänomenologie der Wahrnehmung entwickelter Kategorie des...

Der kontinuierende Grund ist durchgehend und er ist ununterbrochen, die Elemente dagegen, die vor und im Kontrast zu ihm erscheinen, sind stets einzelne und unterscheidbar. Das Eine unter den Bedingungen des Anderen zu sehen, mit Husserl zu reden: Thema und Horizont wechselseitig aufeinander zu beziehen, setzt voraus, dass sie jeweils prinzipiell unterschiedlichen Realitäten zugehören. [11] Das Kontinuum des Grundes zeigt sich undurchdringlich und kann gerade deshalb den distinkten Elementen einen Ort geben, in dem sie der Sicht eine Ansicht darbieten, Sinn konfigurieren. Eben dies meint Asymmetrie: die visuell organisierte Beziehung dessen, was sich nie substituieren lässt. Niemals lässt sich das durchlaufende und simultane Kontinuum restlos auf die distinkten, sukzedierenden Elemente reduzieren. Die visuelle Asymmetrie etabliert ein Gefälle, welches die Kraft des Grundes mobilisiert und in der Präsenz der jeweiligen Figuration zur Geltung bringt, als klarsichtige Evidenz, als emotionaler Nachdruck oder in anderen Formen des Vor-Augenstellens.

Mit der Asymmetrie verbindet sich des Weiteren das Phänomen der *Umkehrung*. Bilder wenden uns das, was sie zeigen, zu. Sie verlängern nicht einfach die Fluchten der Realität, in der wir agieren, sondern bieten sie so dar, dass sie dem Betrachter entgegen und mit ihm in Dialog treten können, ihn anschauen. Damit ist auch schon gesagt, dass jene «Lücke» oder jener «Riss», den die ikonische Differenz reisst und zum Ereignis werden lässt, auf konstitutive Weise mit dem Auge des Betrachters, seinen Sinnesorganen, interagiert. Der Betrachter ist, nach einer geläufigen Wendung «im Bild», nicht weil er sich hineinversetzen müsste, sondern weil ihm die ikonische Differenz vorgängig dort schon seinen Platz geschaffen hat.

Die Argumentationsfigur der ikonischen Differenz ist dann erfolgreich, wenn sie zu begründen vermag, wie die Bilder Sinn generieren und woraus sie ihre Kraft ziehen, ohne von sprachlichen oder sprachanalogen Modellen Gebrauch zu machen. Die ihr innewohnende Oszillation zwischen Identität und Differenz folgt, wie erwähnt, nicht dem Muster der Prädikation, auch nicht der dialektischen Synthese, die nach einer höheren Begriffsform strebt, um in ihr die beteiligten Momente aufzuheben. Die ikonische Differenz bringt mithin jenes Gefälle ins Spiel, das stets dem Betrachter zugeneigt ist. Der in ihm sedimentierte Stau oder Überschuss begründet, warum die Darstellung mit Lebendigkeit und Evidenz ausgestattet ist, warum sie vor Augen stellt. Die ikonische Differenz generiert Sinn, ohne «ist» zu sagen, sie eröffnet Zugänge zur Realität, die «sich erweisen», die «sich zeigen». Bilder sind deiktische Ereignisse, ihr Sinn der Effekt einer materiellen Ordnung und Disposition.

#### [12]

Lambert Wiesing, Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt a. M. 2005, S. 37–80.

#### [13]

Gilles Deleuze, Tausend Plateaus (1980), Berlin 1992, Kapitel 7: Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichtes,...

#### [14] Ebd.

#### [15]

Zur Beziehung der ikonischen Differenz auf den Prozess der Gebärdung: Gottfried Boehm, Die Hintergründigkeit... Es ist gerade diese Temporalität, die im Bilde etwas Sichtbares heraustreten lässt, Sinn vor Augen stellt, ins Licht der Evidenz versetzt. Dafür ist Materialität unabdingbar. Sie stellt nicht nur das Kontinuum der Darstellung bereit, sondern verschafft jener Grundunterscheidung einen Körper. Nur wo eine opake Undurchdringlichkeit ins Spiel kommt, kann sich der Sinn des Bildes auftun, kann der Funke der Differenz aufleuchten.

Wir verstehen die ikonische Differenz als Ereignis im Sinne einer Oszillation, bzw. einer Logik des Kontrastes. Bildwerke eröffnen ihren Bedeutungsraum, indem sie dem Auge ein komplexes Hin- und Her ermöglichen, es ihm gestatten, zwischen simultanem Ausgriff und sukzedierender Bewegung einzuschwingen. Es scheint uns deshalb auch nicht hilfreich, den (materiellen) Bildträger vom stets immateriellen Bildobjekt zu unterscheiden, wie das Lambert Wiesing vorschwebt. [12] Eine starre ontologische Demarkation, die das stumpfe Material von der in ihm zur Geltung kommenden «reinen Sichtbarkeit» abgrenzt, weil doch nur darin das eigentlich Bildhafte liege, machen wir uns nicht zu eigen. Welcher Betrachter wäre schon damit zufrieden, das Imaginäre des Bildes von seinem Träger abzuheben? Noch der suggestivste Zauber, den ein Bild auszulösen vermag, die noch so verführerische Simulation ernährt sich doch daraus, dass wir die Farbe und die Faktur, die Chemie der Malerei stets mitsehen können. Die Unterscheidungshöhe aber impliziert Schwingung und Subtilität.

Gilles Deleuze hat, was wir ikonische Differenz nennen, im siebten Kapitel seiner *Tausend Plateaus*, das dem Gesicht gewidmet ist, als eine «abstrakte Maschine» interpretiert. Sie manifestiert sich bereits in der Differenz zwischen «Weisser Wand» und «Schwarzem Loch». Sie zeigt sich imstande, so etwas wie einen antwortenden Blick oder Affektausdruck zu generieren. [13] Die Macht dieser simplen Bildmaschine, so darf man sagen, setzt ein mit der Unausweichlichkeit der Konfrontation, in die sie den Betrachter zwingt. Er stösst – in unserer Sprache – auf die Asymmetrie zwischen Grund und Lochmuster. Wir folgen jetzt Deleuze's Gedanken nicht weiter, seiner Differenz die frühkindliche Dyade von Mutter und Kind zu unterlegen und die Macht des Gesichtes bzw. des Bildes damit zu begründen. [14] So sehr wir die enge Verbindung von ikonischer Differenz und körperlicher Gebärdung unsererseits ins Auge fassen. [15]

Für den Moment ziehen wir nur den durch Deleuze mit der «abstrakten Maschine» ins Spiel gebrachten (transzendentalen)
Schematismus heran – den er freilich nicht so nennt. Tatsächlich liesse sich aus einer so interpretierten ikonischen Differenz eine Genealogie der Bilder erschliessen, die sich nicht nur auf die Differenz Weisse Wand / Schwarzes Loch stützt, sondern auch auf andere bildgeschichtlich wirksame und bildtheoretisch bedeutsame «Mechanismen».

Dazu zählen Punkt und Punktstreuung, Fleck und Fleckenmuster (im Sinne von Leonardo da Vincis «Macchia» bzw. des Rorschach-Testes), die Energie der Linie oder sich ausbreitender Farbe etc. Sie organisieren die Genese bildlichen Sinnes von ihren Anfängen her und haben das Gesicht der Bildgeschichte in grossem Umfang bestimmt. Ihrer Natur nach handelt es sich um die Setzung unterschiedlicher Differenzen, die jeweils auf andere Weise schematisieren, d.h. Zugänge zur Welt eröffnen. Es ist der Bau der ikonischen Differenz, in dem sich unterschiedliche Sinnkonfigurationen – was man den Logos des Bildes nennen kann – manifestieren. Wir haben es damit zu tun, dass sich Gründendes und Begründetes als Ereignis auseinander entfalten. Der Grundriss, den die ikonische Differenz eröffnet, zeichnet die Aufgabe der Bildkritik vor.

#### **Fussnoten**

Seite 170 / [1]

Gottfried Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: Hans-Georg Gadamer / Gottfried Boehm (Hg.) Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1978, S. 444–471; Gottfried Boehm, Bildsinn und Sinnesorgane, in: Neue Hefte für Philosophie 18/19, 1980, S. 118–132.

Seite 170 / [2]

Plato, Sophistes 240, c/b.

Seite 170 / [3]

Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Gottfried Boehm (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994, S. 11–38.

Seite 171 / [4]

Vgl. Ludwig Jäger, Bild/Sprachlichkeit, zur Audiovisualität des menschlichen Sprachvermögens, in: Sprache und Literatur 98, 2. Halbjahr, 2006, S. 2–24; Michael A. Arbib, Grounding the Mirror System Hypothesis for the Evolution of the Language-ready Brain, in: Angelo Cangolesi / Domenico Parisi (Hg.) Simulating the Evolution of Language, London 2002, S. 229–254; Michael Tomasello, Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation, Frankfurt a. M. 2008.

Seite 172 / [5]

Gilles Deleuze, Differenz und Wiederholung (1968), München 1992, zum Beispiel S. 49f. und S. 329f. (Kritik der Repräsentation); Jacques Derrida, Grammatologie (1967), Frankfurt a. M. 1974, 44 u.ö.; Martin Heidegger, Vom Wesen des Grundes (1929), Frankfurt a. M., 4. Auflage 1955; ders. Identität und Differenz, Pfullingen 1957; Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes (1806), Hamburg 6. Auflage 1952 (Einleitung).

Seite 172 / [6]

Vgl. Hans Jonas, Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens, in: Boehm Was ist ein Bild? (Anm. 3), S. 105–124 und Gottfried Boehm (Hg.), Homo Pictor, München/Leizpig 2001. Des weiteren: Hans Belting, Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001.

Seite 172 / [7]

Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, Hamburg 2003, und ders., Das Sichtbare und das Unsichtbare, München 2004.

Zum Beispiel Nelson Goodman, Sprachen der Kunst, Frankfurt a. M. 1997.

Seite 173 / [9]

Horst Bredekamp hat sie neuerdings als «Bildakt» konzipiert. Vgl. seine Theorie des Bildaktes, Berlin 2010.

Seite 173 / [10]

Bernhard Waldenfels, Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, in: Boehm Homo Pictor (Anm. 6), S. 14–31, hier S. 14: «Die meisten Bildkonzeptionen kranken daran, dass sie zu hoch ansetzen, nämlich auf der Ebene von Bildwerken und Bildmedien. Damit geraten die Klüfte und Abgründe der Bilderfahrung aus dem Blick.»

Seite 174 / [11]

Eine bildtheoretische Aneignung von Husserls in der Phänomenologie der Wahrnehmung entwickelter Kategorie des Horizontes als eines Ortes der Abschattung, der Implikationen, der unthematischen Mitgegebenheiten oder der Erwartungen und Erfüllungen steht noch aus. Als «Hintergrund» oder «Feld» charakterisiert er die «Logik der Welt». In der Logik des Bildes kehrt er auf transformierte Weise wieder. Edmund Husserl, Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie, Haag, 1962, S. 152, und ders., Erfahrung und Urteil, 3. Auflage, Hamburg 1964.

Seite 175 / [12]

Lambert Wiesing, Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt a. M. 2005, S. 37–80.

Seite 175 / [13]

Gilles Deleuze, Tausend Plateaus (1980), Berlin 1992, Kapitel 7: Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichtes, S. 229–262.

Seite 175 / [14]

Ebd.

Seite 175 / [15]

Zur Beziehung der ikonischen Differenz auf den Prozess der Gebärdung: Gottfried Boehm, Die Hintergründigkeit des Zeigens. Deiktische Wurzeln des Bildes, in: ders., Wie Bilder Sinn erzeugen, Berlin 2007, S. 19–33.

# Im Strudel des Bildes

PIRKKO RATHGEBER, ANTONIA VON SCHÖNING

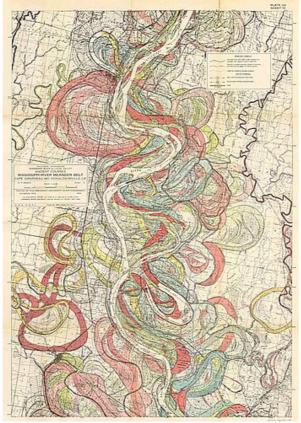


Abb: 1 >

Die Karte Ancient Courses, Mississippi River Meander Belt von Harold N. Fisk zeigt einen Ausschnitt des Mississippi in seinen Läufen als Mäander der Zeit. Zu sehen ist eine Abfolge zahlreicher farbiger Flussschlingen, die den Strom nicht in einem linearen Fliessen von Quelle und Mündung darstellt, sondern viele Flüsse zugleich. Im Rahmen eines umfangreichen Berichts für die «Mississippi River Commission» kartiert der Geologe Fisk nicht nur den damals aktuellen Zustand von 1944 des längsten Stroms Nordamerikas, er bietet vielmehr auf derselben bildlichen Oberfläche eine synchrone Übersicht darüber, wie sich der Fluss in unterschiedlichen (Ver-)Läufen mit Haupt- und Nebenarmen über die Jahrhunderte hinweg seinen Weg durch die Landschaft suchte, mit seinen Uferlinien Strukturen ausbildete und zeitlich und räumlich stark mäandernde Abschnitte des Wassers artikulierte.

Der Lauf der Zeit wird in der Differenz zwischen den kartierten Zuständen sichtbar. Dabei gibt es jedoch keinen ersten und keinen letzten Zustand, und demnach kein endgültiges Bild des Flusses. Der Blick auf den Fluss ist mitten in sein veränderliches Fliessen hinein gerichtet und lässt wechselseitige Bezüge zwischen verschiedenen Zeitschichten zu.

Das Bild des Flusses ergibt sich aus der bunten Gesamtheit seiner kartierten Stadien und aus den verwobenen Beziehungen der Einzelaufnahmen zueinander.

Die Darstellung des Mississippi ist – wie jedes Bild – ein Ausschnitt aus der Zeit, der jedoch zugleich ein komplexes Modell einer von möglichen und tatsächlichen, vergangenen und zukünftigen Stadien durchzogenen Gegenwart bietet. Vielleicht ist das Anfangen mit dem Bild mit dem Kartieren eines Flussverlaufs in der Zeit vergleichbar. Es geht weniger um die Benennung eines letztgültigen Bildes mit Ursprung und Ziel, sondern um die Beziehungen einzelner Elemente und Perspektiven zueinander, um das Freilegen der archäologischen Schichten einer Ansicht, um das Nachzeichnen von Bewegungen und Differenzen. Das Bild zeigt sich als Prozess.

Pirkko Rathgeber und Antonia von Schöning

# Abbildungen

Seite 177 / Abb. 1

Harold N. Fisk, Ancient Courses, Mississippi River Meander Belt, in: Geological Investigation of the Alluvial Valley of the Lower Mississippi River, Cape Girardeau, MO – Donaldsonville, LA, 1944 Report, plate 22–10

# Impressum

# Gesamtverantwortung

eikones NFS Bildkritik Rheinsprung 11 CH - 4051 Basel

www.eikones.ch

# **Konzept and Design**

Equipo Visuelle Kommunikation Amerbachstrasse 53 CH - 4057 Basel

www.equipo.ch

# Technische Umsetzung

Simplicity GmbH Ringstrasse 39 CH - 4106 Therwil

www.simple.ch

# Disclaimer

# Haftungsausschluss

Trotz intensiver Recherchen und sorgfältiger Bemühungen ist es uns nicht in allen Fällen gelungen, die Rechtsinhaber der abgebildeten Werke zu ermitteln. Wir bitten um Kontaktaufnahme, sollten Rechtsansprüche Dritter berührt sein.

Eikones, NFS Bildkritik übernimmt keine Haftung für die Verwendung Infomationen durch Dritte, die ihrer elektronischen Zeitschrift «Rheinsprung 11» entnommen sind. Artikel in dieser Ausgabe dürfen für wissenschaftliche Zwecke, Unterricht und privates Studium verwendet werden. Jede/r substantielle oder systematische Reproduktion, Wiederverwertung, Verkauf etc. jedweder Art und an jegliche Person sind ausdrücklich untersagt.

## **Disclaimer**

Despite intensive research and diligent efforts on our part, we were unable to determine the holders of the rights of some of the works reproduced in this issue. Please contact us if third-party legal claims are affected.

Eikones, NCCR Iconic Criticism accepts no responsibility for any use made of the information it provides in its e-journal «Rheinsprung 11». Articles in this issue may be used for research, teaching and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, re-distribution or selling, etc. in any form to anyone is expressly forbidden.

# Kontakt

# Postanschrift / mail address / adresse postale

«Rheinsprung 11» eikones NFS Bildkritik / NCCR Iconic Criticism Rheinsprung 11 CH-4051 Basel / Bâle Switzerland / Suisse

# Allgemeiner Kontakt / general contact / contact général

bildkritik(at)unibas.ch

# einzelne Rubriken / individual sections / sections individuelles

## Vor einem Bild

pirkko.rathgeber(at)unibas.ch antonia.schoening(at)unibas.ch

## **Bild.Geschichte**

alexander.linke(at)unibas.ch d.rudin(at)unibas.ch

## **Dialog**

toni.hildebrandt(at)unibas.ch

## Glossar

emmanuel.alloa(at)unibas.ch

## Kritik

angela.mengoni(at)unibas.ch antonia.schoening(at)unibas.ch