

Bild und Text

herausgegeben von

GOTTFRIED BOEHM
KARLHEINZ STIERLE

2006

Was ist ein Bild?

Herausgegeben von
Gottfried Boehm

Wilhelm Fink Verlag

GOTTFRIED BOEHM

Die Wiederkehr der Bilder

I. Das Bild und die Bilder

Wer nach dem Bild fragt, fragt nach Bildern, einer unübersehbaren Vielzahl, die es fast aussichtslos erscheinen läßt, der wissenschaftlichen Neugier einen gangbaren Weg zu weisen. Welche Bilder sind gemeint: gemalte, gedachte, geträumte? Gemälde, Metaphern, Gesten? Spiegel, Echo, Mimikry? Was haben sie gemeinsam, das sich allenfalls verallgemeinern ließe? Welche wissenschaftlichen Disziplinen grenzen an das Phänomen Bild? Gibt es Disziplinen, die nicht daran grenzen?

Mit der diffusen Allgegenwart des Bildes ließen sich mannigfache Argumente und Theorien verknüpfen. Wie immer sie sich ausrichten mögen, sie münden zurück in ein Feld elementarer Fragen. Wen ein spezielles Interesse leitet: das Bild als Metapher, als Kategorie der bildenden Kunst oder als elektronisches Simulationsereignis zu verstehen, der möchte am Ende doch wissen, mit welcher Art Bildlichkeit er umgeht. Was macht Bilder sprechend? Wie lassen sich der Materie (der Farbe, der Schrift, dem Marmor, dem Film, der Elektrizität etc.) aber auch dem menschlichen Gemüt Bedeutungen überhaupt einprägen? Wie verhält sich das Bild (und mit ihm alle nicht-verbalen Ausdrucksformen der Kultur) zur alles dominierenden Sprache?

Diese Probleme umgrenzen ein Arbeitsfeld, das auch mit demjenigen der Philosophie nicht identisch ist. Denn Orientierung am Logos hat sie lange daran gehindert, dem Bild die gleiche Aufmerksamkeit zu widmen wie der Sprache. Der Nachweis ihrer »Metaphernpflichtigkeit« ist neueren Datums, verbunden mit dem Bewußtsein einer Krise des philosophischen Erkenntnis- und Allgemeinheitsanspruchs. Aber auch eine Wissenschaft vom Bild, konzipierbar in Analogie zu einer allgemeinen Sprachwissenschaft, hat sich nicht entwickelt, müßig darüber zu spekulieren, ob sie wünschbar wäre. Der Interessierte sieht sich deshalb auf einen mittleren Weg

verwiesen, den einer klärenden Reflexion, die gleichermaßen theoretische, historische oder anthropologische Aspekte zu würdigen bereit ist. Aus Gründen der Kohärenz handeln die meisten hier versammelten Beiträge von Bildern im Sinne der bildenden Kunst. Disziplinär betrachtet stammen sie zumeist von Philosophen, Kunsttheoretikern und Kunsthistorikern, Autoren die Grenzgänge nicht scheuen. Die Auswahl scheidet zwangsläufig vieles aus, was ebenso Beachtung verdient hätte. Was auf die Seite des Verzichts zählt, davon verschafft die Bibliographie einen ersten Eindruck.

Der Band möchte einige der Fundamente sichtbar machen, auf die sich die Debatte stützt, daneben – in exemplarischer und punktueller Form – die Komplexität des Bildbegriffs an Beispielen erhellen. Ausgeschieden bleibt, was in den letzten Jahren allerorten den Ton angegeben hat und entsprechend breit publiziert wurde. Gemeint ist das Bild als eine kulturelle Figuration, die – unter Vorzeichen einer globalen Ästhetisierung und Simulation –, Ausgangspunkt für kulturelle Analysen und Prognosen gewesen ist, deren fröhliches Endzeitbewußtsein zwischen dem »Ende der Moderne« und der »Agonie des Realen« oszillierte. Die Möglichkeiten des Bildes werden in dieser postmodernen Perspektive sehr einseitig ausgedeutet. Vor allem ist es ein Medium betörender Suggestion im Dienste eines Illusionismus, von dem es heißt, daß er sogar den Alltag der Menschen beherrsche, die Differenz zwischen Darstellung und Wirklichkeit einzuebnen vermöchte. Gelungene Simulation macht vom Bild freilich einen strikt ikonoklastischen Gebrauch. Eine durchgängig ästhetisierte Welt wäre auch völlig kunstlos.

Es lohnt, auf jene Quellen zurückzugehen, an denen deutlich wird, wie sich (seit Kant, Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Wittgenstein, Husserl, Heidegger u. a.) der Erkenntnisanspruch und die Erkenntnissicherheit der Philosophie zu verändern begannen und damit dem Bild (der Einbildungskraft, der unbewußten Imagination, der Metapher, der Rhetorik usw.) eine neue Rolle und Legitimität zuwuchs. Der Kronzeuge des veränderten Bildverständnisses ist selbstverständlich die moderne Kunst selbst. Ihre Vervielfältigung der Darstellungsmodi, die Verflüssigung der Gestaltungsmöglichkeiten, gibt dem Bild eine ubiquitäre Präsenz, die mit dem seinerseits beweglichen Tafelbild der Tradition nicht zu erzielen war.

II. Eine ikonische Wendung der Moderne?

Die Rückkehr der Bilder, die sich auf verschiedenen Ebenen seit dem 19. Jahrhundert vollzieht, wollen wir als »ikonische Wendung« charakterisieren. Dieser Titel spielt natürlich auf eine Analogie an, die sich seit Ende der Sechziger Jahre und unter dem Namen des »linguistic turn« vollzogen hat.¹ Darf man – und in welchem Sinne? – von einem »iconic turn« sprechen? Begleitet die Rückwendung auf die Bedingungen der Sprache nicht ein ähnliches Interesse an den Prämissen des Bildes? Hat die Frage: was ist ein Bild? ihre Brisanz und ihre sachliche Basis in diesem wissenschaftsgeschichtlichen Vorgang? Der linguistische Impuls meinte, in seiner radikalen Form, daß alle Fragen der Philosophie Fragen der Sprache sind. Allgemeiner formuliert: er zeigte, daß der letzte Grund allen Argumentierens am Ende nicht in einem höchsten Sein, einem transzendentalen Ich oder in der Reflexivität des Selbstbewußtseins besteht, sondern in den Regeln der Sprache. Bei Carnap, Ryle, Russell u. a. folgen diese Rückfragen dem Bedürfnis nach strikter und objektiver Erkenntnissicherung. Bald freilich sollte sich herausstellen, daß das Fundament der Sprache schwankt. Spätestens mit Wittgensteins Kritik am eigenen Frühwerk wurde deutlich, daß konsistentes Argumentieren, das Bestreben Begriffe eindeutig zu verknüpfen, sich nur auf die Alltagssprache und deren Unschärfen abstützen kann. Das Konzept des »Sprachspiels«, das Wittgenstein in den »Philosophischen Untersuchungen« entwickelte, basiert auf der »Familienähnlichkeit« der Begriffe.² Wenn sie sich vermittels Ähnlichkeiten verbinden (und nicht nach den strengen Regeln der Logik, von der man hoffte, sie werde sich mit der Sprache zur Deckung bringen lassen), dann ist die Forderung nach Identität und Eindeutigkeit nicht mehr einzulösen. Ähnlichkeiten verbinden z. B. die Mitglieder einer Familie, eines Clans oder einer Kultur. Das von ihnen geknüpft Band ist locker, gleichwohl haltbar gespannt: hier scheinen gleiche physiognomische Merkmale auf, dort schaffen Gesten Anklänge, da erkennt man die Individuen an der wiederkehrenden Farbe der Haare, der Haut, der Augen, an Attitüden oder Mentalitäten wieder. Wittgenstein entnimmt die Verbindungen der Begriffe untereinander der Alltagsspra-

1 Richard Rorty (Hg.), *The Linguistic Turn. Recent Essays in philosophical Method*, Chicago 1967.

2 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, in: *Schriften*, Frankfurt/M. 1960, S. 281ff.

che, in deren eigentümliche Bedeutungsgeflechte bestimmte Lebensformen inkorporiert sind. Der Begriff des »Spiels« ist sehr gut geeignet, das Ineinander regelhafter Verbindlichkeiten und variabler Freiräume zu kennzeichnen. Ähnlichkeiten stimulieren eine vergleichende Wahrnehmung, sie appellieren stärker ans Auge, als an den abstrakten Verstand, sie schaffen Resonanzen und Spuren, die sich eher sehen bzw. lesen als deduzieren lassen. Gleichwohl manifestiert sich in ihnen Einheit, nicht im Sinne strikter logischer Identität, eher so wie die Rhetorik darüber verfügt, im Modus des Plausiblen. Ähnlichkeit verweist auch etymologisch auf einen gemeinsamen Stamm, den »einer Art«.

Wittgenstein verbindet die Begriffe vermittels des rhetorischen Spiels der Kommunikation, er schafft damit für Metaphern Raum, schon seine Leitkategorien »Sprachspiel« und »Familienähnlichkeit« sind metaphorischer Herkunft. Dies geschieht nicht auf dem Wege einer Abkehr vom strengen Denken, einer hedonistischen Gleichgültigkeit gegenüber den Ansprüchen der Vernunft. Ganz im Gegenteil: Es ist die strikte Forderung plausibler Selbstbegründung des Denkens, die Wittgenstein ebenso leitet wie die philosophische Tradition vor ihm. Die Unerbittlichkeit des Begründungswillens macht aber gerade sichtbar, daß die Welt der Begriffe von ihrem metaphorischen bzw. rhetorischen Boden nicht abgetrennt werden kann. Das philosophische Denken ist »metaphernpflichtig« (Blumenberg). Selbst seine festen Begriffe sind, wie schon Nietzsche betonte, verfestigte Metaphern, die auf den schwankenden Gebrauch der Alltagssprache zurückverweisen.

Wittgensteins Theorie bedeutet in der Geschichte der »ikonischen Wendung« einen vorläufigen Endpunkt und insofern einen Durchbruch, als es die Befragung der Sprache war, welche der ihr innewohnenden Bildpotenz Nachdruck verschaffte, den linguistic turn in einen iconic turn überleitete. Diese Wendung zum Bild als unvermeidlicher Figur der philosophischen Selbstbegründung hat ihre Vorgeschichte. Zu ihr rechnet, in langer Perspektive betrachtet, bereits Plotins Denken des Einen, für welches die Beziehung auf das Urbild konstitutiv ist.¹ Im vorliegenden Band gibt Wolfgang Wackernagels Beitrag zum Bilddenken Meister Eckharts davon einen Eindruck. Gadamer, für den die Darstellungsweise (die »Seinsvalenz«) des Bildes in »Wahrheit und Methode« außerordentliche Bedeutung bekommen hatte, entfaltete – auf exemplarische Weise –

1 Vgl. Werner Beierwaltes, Denken des Einen, Frankfurt/M. 1985.

die Kraft des Bildes aus seiner Urbildrelation.¹ Die Wendung zum Bild hat im übrigen ihren historischen Ort innerhalb der neuzeitlichen Philosophie, gerade dort, wo sie ihr Selbstbegründungsproblem kritisch verschärft. Für diese Behauptung darf man auf die Rolle verweisen, die Kant der Einbildungskraft zubilligt. Ihr ehemals regionaler Stellenwert (meist im Rahmen der Affektlehre) verändert sich signifikant zu Gunsten einer Schlüsselstellung, die das »Spiel der Einbildungskraft« übernimmt, wenn es darum geht, Sinnlichkeit und Verstand zu verknüpfen, bzw. theoretische und praktische Vernunft systematisch aufeinander zu beziehen etc. Die beiden ersten Kritiken Kants verklammert eine dritte, in der das Bildvermögen eine zentrale Rolle spielt.² Kein Zufall, daß der spätere Kantinterpret Martin Heidegger gerade diese bildgebende Kraft herausgearbeitet hat. Es würde jetzt zu weit führen, auf die spekulative Rolle der »Lehre vom Bild« z. B. bei Fichte einzugehen oder die Funktion der ästhetischen Anschauung bzw. des Bildes für Schellings frühes Systemdenken zu erörtern, wo es zum Organ der Philosophie überhaupt erhoben wurde etc. In der Geschichte des fortschreitenden 19. Jahrhunderts beschleunigte sich jedenfalls die Rückkehr der Bilder ins philosophische Argumentieren. Ein Vorgang, der mit einer Erneuerung der alten Rhetorik nicht ganz hinreichend beschrieben wäre. Deren Wettstreit mit der Philosophie in der Antike hatte in der Regel nicht bedeutet, daß die Bildpotenz Teil des philosophischen Argumentationsganges gewesen wäre. Im Gegenteil: die metaphernabhängigen Wahrscheinlichkeiten der Rhetorik blieben hinter der eigentlichen Wahrheit der Idee, welche die Philosophie zu begründen versteht, signifikant zurück. Der Kronzeuge der neueren Wendung zur Metapher war Nietzsche. Bei ihm verbindet sich zwar eine ausgezeichnete Kenntnis der antiken Rhetorik, mit deren philosophischem Gebrauch. Durchschlagskraft gewinnt sie aber, weil sie integraler Bestandteil philosophischer Rede wird. Vor allem der Text über »Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne« ist eine Inkunabel der vollzogenen Einkehr der Metapher ins Zentrum des philosophischen Denkens.³

1 Hans-Georg Gadamer, Wahrheit und Methode, Tübingen 1960, S. 130ff.

2 Vgl. dazu: Martin Heidegger, Kant und das Problem der Metaphysik, Frankfurt/M. 1951, bes. S. 85ff.: Transzendenz und Versinnlichung, S. 88ff.: Bild und Schema, S. 92ff.: Schema und Schema-Bild.

3 Friedrich Nietzsche, Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne (1873), in: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, München 1980, S. 875. Die Wahrheit erscheint hier »als ein bewegliches Heer von Metaphern«... »Wahrheiten... Il-

Nietzsches radikaler Zweifel an einer referentiellen Beziehung des Menschen zur Welt provoziert die Suche nach neuen Mittelgliedern. Wenn es eine Illusion war, Erkenntnis von Realität nach dem Modell des Abbildes zu begreifen, wenn Kausalitäten zwischen Objekt und Subjekt auszuschließen sind, dann bietet sich die Metapher als Brückenschlag besonders an. Denn sie verbindet auf eine schöpferische Weise, ihre luftigen Konstrukte schwingen sich über die Abgründe des logisch scheinbar Verbindungslosen hinweg. Je größer und tiefer die Klüfte, umso kühner die Metaphern. Sie stellen nicht fest, was »ist«, sie fallen dieser alten Idee einer stabilen, mit sich identischen Realität nicht zum Opfer. Sie bilden nicht ab, sie bringen vielmehr hervor. Ein »Heer von Metaphern« entzaubert die Illusion der einen Welt, wird zum Grund menschlicher Erkenntnistätigkeit. Den »Wirklichkeitssinn« begleitet ein neuer »Möglichkeitssinn«.¹

Gerade die poetische Leistung der Bilder wurde zum Leitsignal der Kunst des späten 19. Jahrhunderts, mehr noch für diejenige der Abstraktion, des surrealen Unbewußten, der kubistischen Weltkonstruktion usw. Nietzsches Denken wurde dafür, neben anderen, immer wieder als Prototyp herangezogen. Die eigentliche Leistung (und der Gehalt dieses historischen Geschehens) ist die Entkräftung des Abbildes und, zugleich damit, die Entdeckung genuiner und produktiver Leistungen des Bildes selbst.

Wenn das Modell der Simulation wie wir sahen, die Möglichkeiten des Bildes bis zur ikonoklastischen Aufhebung überanstrengt (oder unterläuft), so ist das Abbild dazu angetan, sie zu entkräften, sie auszuhöhlen. Denn Abbilder, in ihrer täglichen Rolle, erschöpfen sich darin, existierende Dinge oder Sachverhalte nochmals zu zeigen, nämlich dem äußeren Sinn des Auges. Sie illustrieren, ganz reibungslos dann, wenn sie sich als eine Art Double der Sache darbieten. Die bildlichen Potenzen sind nur insoweit gefragt, als sie von sich selbst wegweisen, imstande sind, den dargestellten Sachverhalt zu veranschaulichen. Abbilder sind zweifellos die verbreitetsten Bilder. Ein erheblicher Teil ihrer öffentlichen Präsenz (im Fernsehen, in Photos, Reklamen, Katalogen etc.) dient diesem Zweck. Es ist leicht einzusehen, daß der sekundäre Status des Abbildes das Bildverständnis

lusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind...« (881). Den Begriff nennt Nietzsche das »Residuum einer Metapher« (882), Begriffe auch die »Begräbnisstätte der Anschauung« (886) usw.

¹ Robert Musil beschreibt das Verhältnis dieser beiden Sinne im »Mann ohne Eigenschaften«, Hamburg 1952, S. 16ff.

schwer behindert. Die ikonische Wendung, deren Grundzüge hier skizziert werden, ist sehr wohl geeignet, mehr als eine geistesgeschichtliche Hintergrundsbeleuchtung zu liefern. Sie vermag das gängige und höchst beschränkte Vorverständnis: dessen was ein Bild sei und was es vermöge, abzubauen, den Blick für die Sache zu schärfen, ihm Argumente zu liefern.

III. Die Kreuzung der Blicke und das Bild

Was tragen Einsichten in das metaphorische Wesen der Sprache und in die Metaphernpflichtigkeit des Denkens für das Verständnis des Bildes bei? Der Antwort auf diese Frage schicken wir einige Bemerkungen voraus, die sich mit einer anderen Quelle neuerer Bildtheorien befassen: der sinnlichen Wahrnehmung, insbesondere dem Blick. Zur ikonischen Wende rechnet deshalb auch eine immer noch kryptische Geschichte des Sehens. Ihr bedeutendster Inaugurator im 19. Jahrhundert war Konrad Fiedler, schon deswegen, weil er imstande gewesen ist, das Sehen aus seiner passiven Rolle innerhalb der philosophischen Erkenntnis zu befreien, es als eine aktive und insoweit selbstbestimmte Tätigkeit zu beschreiben.¹ Sie ähnelt keinem photographischen Abbildungsprozeß, schafft nicht nur den Stoff höherer Erkenntnis herbei, sondern ist in sich Ausdrucksbewegung, ein Sehen, das mit der Tätigkeit der Hand kooperiert, Anschauung und poiesis in sich vereinigt. Dessen Produkte nannte Fiedler »Sichtbarkeitsgebilde« ohne sie (als Bilder, Zeichnungen, Skulpturen) in ihrer konkreten Beschaffenheit weiter zu erkunden. Hat er zwar selbst bildtheoretische Fragen weitgehend ausgespart, eröffnete er ihnen durch seine Vorarbeiten doch einen Weg. Erst durch die Phänomenologie Husserls und die Schlüsse, die aus ihr z. T. kritisch, gezogen wurden, gelangte die Wahrnehmung wiederum in eine maßgebende Rolle für die Bildreflexion.

Der Ertrag der Phänomenologie für unsere Frage zeigte sich erst, als Merleau-Ponty damit begann, ihre theoretischen Fundamente in Frage zu stellen. Husserl selbst hatte das Bildproblem in unserem Sinne kaum interessiert, seine Schüler Roman Ingarden, Fritz Kaufmann und Eugen Fink nahmen diesen Faden auf, allerdings unter der kaum zureichenden Voraussetzung, Bilder seien nach dem Modell

¹ Konrad Fiedler, Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, in: Schriften zur Kunst, Bd. I, hg. von G. Boehm, 2. A., München 1991, S. 111ff.

eines Fensters zu verstehen.¹ Auch Merleau-Pontys Hauptwerk, die »Phänomenologie der Wahrnehmung« (1945) bewegt sich noch im Banne dieses Vorverständnisses, dessen Wandel dann durch das unvollendete Spätwerk »Das Sichtbare und das Unsichtbare«, nicht minder durch einige Essays, die auf dem Weg dorthin entstanden waren, vollzogen wurde. Hierher zählt der bereits 1942 verfaßte (1945 gedruckte) Aufsatz: »Der Zweifel Cézannes«, sowie »Auge und Geist« (1961), in dessen Titel sich bereits unscheinbar die Wendung anzeigt, dem Auge Selbständigkeit und produktiven Gestaltungsraum, eigenen Geist zuzuerkennen. Sehen manifestiert sich in seinen Möglichkeiten vor allem auch künstlerisch. Cézanne wurde Merleau-Pontys Zeuge und Mentor auf seinem Weg ins Unbekannte. An ihm konnte er sich klar machen, wie unzureichend der überkommene neuzeitliche, cartesisch-zentralperspektivische Bildbegriff ist und auf welche Erfahrungen der Philosoph rekurrieren kann, wenn er eine Revision versucht. Das frühe Datum des Cézanne-Essays wird erklärbar, wenn man berücksichtigt, daß Merleau-Ponty sehr viel schneller in der Lage war, die offenen Probleme zu diagnostizieren, als sie zu lösen. An Cézannes Spätwerk scheitert der Versuch, die Wahrnehmung mittels Sehbahnen zu erörtern, die idealiter konstruierbar, den abstrakten Augenpunkt mit dem bildregierenden Fluchtpunkt verbindet. Dabei passiert sie die imaginäre Bildebene, die Schnittpunkte lassen sich als Bildpunkte definieren, wie schon die Erfinder der Zentralperspektive wußten und in technische Verfahren ummünzten, deren populärste Variante durch Dürers »Unterweisung der Messung« in Umlauf kam.² Das Bild als imaginäre Projektionsfläche, selbst unsichtbar, um vermittelt Durchblick Realitäten bildlich zu erfassen – dieses Modell war von durchschlagendem historischem und theoretischem Erfolg. Wie Merleau-Ponty (aber auch die Aufsätze unseres Bandes) zeigen, dient es als der unvermeidliche point de départ der meisten Revisionsversuche. Kunstgeschichtlich gilt dies im besonderen Masse für Marcel Du-

1 Vgl. Eugen Fink, Vergegenwärtigung und Bild, in: Studien zur Phänomenologie, Den Haag 1966, S. 1ff., bes. S. 77ff.; Roman Ingarden, Untersuchungen zur Ontologie der Kunst, Tübingen 1962, S. 139-253, Das Bild.

2 Albrecht Dürer, Unterweisung der messung, Nürnberg 1525, dort u. a. auch ein Holzschnitt, auf dem man einen Künstler sieht, der einen sitzenden Mann auf einer eingerahmten Glasscheibe (Fenster) zeichnet, die zwischen Modell und Auge auf einem Tische steht: »Solchs ist gut allen denen, die jemand wollen abconterfeien und die ihrer Sache nicht gewis sind.«

champ, dessen Glasarbeiten (vor allem das »Große Glas«) diesen Projektionsaspekt des Bildes aufgreifen, um ihn auszuhöhlen.¹

Der geregelte Durchblick durchs Fenster impliziert ein elementares Bewußtseinsmodell. Noch Husserls Idee der Intentionalität bzw. der intentionalen Wahrnehmungsanalyse enthält Bestimmungen der gerichteten Sehbahn. Die Aktivität des Sehens modelliert sich nach einem Tasten, das sich eines virtuellen Stockes bedient. Seit der Perspektivkonstruktion spricht man von einer Rationalisierung des Sehens, die in der Geometrisierung des Wahrnehmungsprozesses unverhüllt zutage trat. Diderots »Essai sur l'aveugle« ist der bekannteste theoretische Beleg dieser Auffassung und vor allem in der französischen Debatte auch der klassische Ansatzpunkt der Kritik. Merleau-Ponty mußte mithin auch die phänomenologischen Grundlagen seines Denkens revidieren, die Wahrnehmungsachse der Intentionalität mit ihrer zweipoligen Akzentuierung (nach Noesis und Noema) abbauen, wenn er ein angemessenes Verständnis von Auge und Bild gewinnen wollte. Vor allem versuchte er zu denken, was dem naiven Bewußtsein auf unumstößliche Weise festzustehen scheint: daß der Sehende sich nicht gegenüber der Realität aufbaut, sondern sein Tun in ihr vollzieht, das Auge gleichsam deren Spielräume durchquert, von ihnen umfaßt wird. Das Sehen verliert seine konstruktive Statik und technische Abstraktheit, – gewinnt die ihm eigentümliche Prozessualität zurück, seine Einbindung in den Körper, dessen Augen sehen.

Dieser Grundgedanke läßt sich auf einfache Weise nachvollziehen, vor allem wenn man daran denkt, daß der Mensch entwicklungsgeschichtlich gesehen immer Beteiligter war (um zu überleben), bevor er unbeteiligter und distanzierter Betrachter werden konnte. Die antike Theoria (als Schau) fundierte sich auch diesbezüglich in der Praxis. Davon abgesehen: jeder der sieht (z. B. den Baum vor dem Fenster) erfährt das Gesehene dort und draußen (in einer gewissen Entfernung) und er erfährt es zugleich in sich selbst präsent, wenn er es anschaulich erlebt hat. Das Auge ist in der Welt, die Welt im Auge. Dieser rätselhafte Einschluß fordert ein anderes Modell von Wahrnehmung. Die eigentümliche Verschränkung von Sehen und Gesehenem veranlaßte Merleau-Ponty, deren Gründe aufzuspüren. War das Modell der Selbstreflexion dafür geeignet? Er wandelt es auf signifikante Weise ab. Selbstreflexion meint eine doppelte menschliche Befähigung: zu sehen und sich selbst dabei

1 Marcel Duchamp, Schriften, Bd. I, Zürich 1981.

zuzuschauen. Auch Husserls intentionales Bewußtsein verschränkt, was er *intentio recta* (Blick auf die Dinge) und *intentio obliqua* (Blick auf dieses Sehen durch es selbst) nannte. Diese Überkreuzung vollzieht sich gleichsam am Rande der Welt. Wer so auf sich selbst reflektiert, scheint über der erkannten Realität zu schweben.

Merleau-Ponty verpflanzt dieses selbstbezogene Tun in die Mitte der Welt zurück: indem er den Akt des indirekten Sehens nicht auf das Sehen, sondern auf den eigenen Körper richtet. Die Tragweite dieser Blickänderung versteht man vermutlich erst dann, wenn man ihre empirische Basis berücksichtigt. Jeder hat sich selbst tausende Male so erfahren: z. B. die eigene Hand betrachtend, sieht er etwas, aber gleichzeitig auch sich selbst in seiner körperlichen Präsenz, erfährt er sich zugleich sehend und gesehen. Damit ist aber auch die Position des Auges gegenüber einer fassadenhaften Wirklichkeit verschoben, in die Mitte der Dinge versetzt. Jeder menschliche Körper repräsentiert eine solche Mitte. Seine Auszeichnung besteht darin, eine existierende, eine gelebte und leibhafte Reflexivität zu sein, in der sich Blick und Anblick überkreuzen. Diesen Kreuzungspunkt zeichnet nicht die Transparenz reinen Denkens aus, sondern dasjenige, was Merleau-Ponty mit seiner Lieblingskategorie »chair« umschrieb, deren deutsche Übersetzung mit »Fleisch« die im Original mitschwingenden Bedeutungen der Inkarnation, des sexuellen Begehrens und sinnlicher Fülle verdrängt.¹

Die leibhafte Überkreuzung der Blicke läßt die Betrachtung der Welt von außen, in Distanz, aus der Position des Gegenüber, als möglich aber abgeleitet erscheinen. Der sehende Leib, sichtbarer Wirklichkeit zugewandt, ist zugleich sichtbarer Leib und hat als solcher Anteil an der allgemeinen Sichtbarkeit der Dinge. Insoweit gehört er der Natur an, kehrt zu ihr zurück, weil er ihr entstammt. Sein »zweiblättriges Wesen«, seine doppelte Zugehörigkeit zur Ordnung der Objekte wie zur Ordnung der Subjekte macht ihn zum Kreuzungspunkt, zu einer Nahtstelle der Realität.

Damit ist auch die Bildstruktur vorformuliert. Ihr liegt eine Kreuzung der Blicke zugrunde. Mit Hinweis auf Cézanne zeigt Merleau-Ponty, daß Malerei keine »richtigen« Abbilder, keine Doppel der Dinge erzeugt, sondern an den Voraussetzungen des Dargestellten

1 Vgl. auch Gottfried Boehm, *Der stumme Logos*, in: Alexandre Métraux/Bernhard Waldenfels (Hg.), *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*, S. 289-304.

arbeitet.¹ Was wir in den Bildern sehen sind Fügungen von Farbe, Form und Linien, die weder Gegenstände umschreiben noch Zeichen setzen, sondern etwas zu sehen geben. Cézanne geht es gleichermaßen um Sichtbarmachen und um Anblicken. Er bestätigt den menschlichen Erfahrungsumgang mit der Wirklichkeit und überbietet ihn zur gleichen Zeit durch ein Sehen, das imstande ist, alles wie zum ersten Male zu zeigen. Das Bild ist Grund einer Einsicht, die es ausschließlich aus sich selbst schöpft. Der Maler übersetzt deshalb keine innere Vorstellung ins Äußere der Farben, projiziert sie nicht auf den Schirm der Leinwand, sondern er arbeitet zwischen den Flecken, Linien und Formen, richtet sie ein, baut sie um, ist so sehr Auktor wie Medium seines Tuns. Merleau-Ponty hat diesbezüglich vom Geflecht oder dem Wurzelwerk des Sichtbaren gesprochen als der eigentlichen Arbeitsebene des Malers. Im Bilde wiederholt sich die Überkreuzung der Blicke. Das Gemälde gehört der Welt der Dinge zu, nimmt physische Stoffe in sich auf, baut sich daraus und ist doch mehr als aufgeschütteter Schmutz: im Falle des Gelingens ein Muster an Wirklichkeit, eine kleine Welt. Die instrumentelle Sehbahn und die Distanz verschwinden aus der Malerei, was man vor allem an der Rolle der Inversion ablesen kann, die seit Cézanne, Monet, Matisse bis zu Albers, Yves Klein und der Gegenwartsmalerei von erheblicher Bedeutung wurde. Sie besagt, daß der Bildraum nicht einsinnig gerichtet ist (in sich verkürzt, eine imaginäre Tiefe öffnend), sondern die Bildschicht gleichermaßen Impulse nach »vorn« wie nach »hinten« enthält. Die inversive Verflechtung des Konkaven mit dem Konvexen wird vom Betrachter prozeßhaft, d.h. temporal erfahren. Im Bild überkreuzen sich verschiedene visuelle Energien, nach Maßgabe der künstlerischen Gestaltung.

Merleau-Ponty benutzte Elemente aus Ferdinand de Saussures »Cours de la linguistique générale«, um die phänomenologisch gewonnenen Beobachtungen zu stabilisieren.² Die Sprachtheorie fördert sein Bildverständnis, mündet in die von ihm vollzogene ikonische Wendung ein. Dieser Versuch dokumentiert sich am deutlichsten in »Das unmittelbare Sprechen und die Stimmen des Schweigens«. Zu dieser Übertragung regte ihn Cézannes Malerei an. Sie

1 Vgl. auch die Analyse von G. Boehm, *Cézanne Montagne Sainte-Victoire*, Frankfurt/M. 1988, bes. auch die Marginalien zu Merleau-Ponty und Cézanne, S. 131ff.

2 Ferdinand de Saussure, *Grundlagen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 2. A., Berlin 1967; Maurice Merleau-Ponty bezieht sich darauf bes. in: *Das mittelbare Sprechen und die Stimmen des Schweigens*, bzw. in: *Das Auge und der Geist*, beides in der Sammlung: *Das Auge und der Geist*, Hamburg 1984, S. 13ff., 69ff.

gestattete, die von de Saussure postulierte Bedeutungslosigkeit des einzelnen sprachlichen Artikulationselementes auf die Geflechtstruktur des Bildes zu übertragen. Der einzelne farbige Fleck oder Punkt in Bildern Cézannes, Monets, Seurats u. a. »bedeutet« nichts. Er formuliert Sinn durch Kooperation mit anderen Flecken, auf laterale Weise. Es sind Kontraste, die der Bewegung des Blickes als movens dienen. Die Matrix der Malerei ist nicht final geordnet, sie besitzt (wie die Sprache) Bedeutungsspielräume, Vieldeutigkeitsstellen, die freilich auch den Erfahrungs- und Deutungsreichtum begründen. Merleau-Pontys Versuch mit de Saussures Sprachtheorie eine Bildtheorie zu begründen hat seine natürlichen Grenzen in der Verschiedenheit der beiden Medien. Bilder verfügen weder über eine diskrete Menge wiederkehrender Elemente oder Zeichen, noch sind die Regeln der Verkoppelung von Farbe oder Form in irgendeiner Weise systematisierbar, – um nur zwei Aspekte der Barriere zwischen den Medien zu benennen.

Jacques Lacan stand mit Merleau-Ponty in regem Austausch, wie sein Nachruf, vor allem aber die Texte des Seminars von 1964 belegen.¹ Ihnen ist eine Theorie des Blickes und des Bildes inkorporiert, die sich aus der soeben skizzierten Perspektive verständlich machen läßt, so unterschiedlich die Erkenntnisabsichten des Psychoanalytikers auch waren und so vorläufig andererseits manche der Reflexionen Merleau-Pontys geblieben sind. Ansatzpunkt ist eine Theorie, von der Lacan fordert, sie möge »das Subjekt auf seine signifikante Abhängigkeit« zurückführen.² Diese besteht im Akt des Begehrens, dessen urtümlicher Impuls vor aller Intentionalität liegt, Teil einer »wilden Ontologie« ist (die Merleau-Ponty mit »chair« kennzeichnete). Sie zeigt sich im, psychisch gedeuteten, Urakt einer »Spaltung«, in dem das Begehren gleichsam der Endlichkeit seiner Situation Tribut zollt. Es konstatiert den Mangel seiner Erfüllbarkeit, dessen analytischer terminus technicus die Kastrationsangst ist. Die Feststellung des Mangels veranlaßt das frühkindliche Begehren, einen Teil von sich abzuspalten, etwas, das sehr verschieden besetzt werden kann, deshalb von Lacan ganz formal: Objekt a genannt wird. Wir werden sehen, daß Lacan dieses Objekt den Blick nennen

1 Diese Bezüge im Band: Jacques Lacan, Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Seminar XI, 1964), Textherstellung durch Jacques-Alain Miller, übers. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin 1987, bes. S. 73ff.

2 Die folgenden Seitenzahlen beziehen sich auf den in Anm. 1 bezeichneten Text Lacans.

wird. Das Subjekt agiert mithin nicht, indem es sich den Blick als eigenen Augpunkt einverleibt, der Blick ist vielmehr etwas, das ihm entgegenkommt. Der Mensch sieht sich auf eine primordiale Weise angeblickt. Es wäre, im Sinne Lacans, völlig mißverständlich, wenn man Sehen, Wahrnehmung oder Auge mit dem Blick gleichsetzen würde.

Auf diesem Wege etabliert sich eine Kreuzung der Blicke: der visuelle Impuls des Sehens (vom Subjekt ausgehend) kreuzt sich mit dem Angeblicktwerden, dessen Ort in der Welt das abgespaltene Objekt a ist, das gleichwohl auf das Begehren, z. B. den Schautrieb zurückbezogen bleibt.

Lacan greift zur Erläuterung dieses Modells (dessen Stellenwert im Kontext der psychoanalytischen Erkenntnisbegründung hier nicht interessieren kann) auf Valéry's »Junge Parze« zurück, einer Figur des gedichteten Narzißmus, von der es heißt, sie sei »sich sich sehen sehend«. Daran wird deutlich (und Lacan bezieht sich wiederum ausdrücklich auf Merleau-Ponty): »daß wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind. Was uns zum Bewußtsein macht, das setzt uns auch mit demselben Schlag ein als speculum mundi« (81). Das Subjekt wird unter dem Blick selbst zum tableau, in das sich verschiedenste Sichtbarkeiten einschreiben können. Lacan hat die Reziprozität, die in jeder Wahrnehmung das par distance Sichtbare ihr selbst auch immer einverleibt, zu einer Theorie weiterentwickelt, in der er dieses Gegenüber mit einer Blickqualität ausstattet: »... ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überall her erblickt« (78). Dieses Erblicktwerden unterliegt nicht dem Willen des Subjekts, es erscheint »in Form einer befremdlichen Kontingenz« (ist Symbol des konstitutiven Mangels, in psychischer Hinsicht: der Kastrationsangst). Für diese Überlegung stand Sartres Analyse des Blicks Pate, zu deren Pointen u. a. gehörte, daß sich das Angeblicktwerden nicht erst auf der Ebene konkreter Kommunikation etabliert, sondern zur menschlichen Befindlichkeit gehört, so daß es u. a. auch gar keiner konkreten Augen bedarf, sondern nur eines unvermittelten Raschelns, um uns die Erfahrung eines ungesehenen Blickes zu vermitteln, der anonym auf uns gerichtet ist.¹ Lacan bezieht sich z. T. kritisch darauf (90). Auch an Sartre wäre der Übergang von der Theorie des Blickes in die des Bildes zu rekonstruieren, wobei freilich wichtige Zwischenglieder fehlen, die zwischen der fundamentalen Absicht seines philosophischen Haupt-

1 Jean-Paul Sartre, Das Sein und das Nichts, Hamburg 1962, S. 338ff.

werkes und den funkelnden Essays über Giacometti, Wols u. a. eine Brücke zu schlagen vermöchten.¹

Lacan hat das chiasmische Modell der Blickverschränkung mit größter Aufmerksamkeit entwickelt, dabei Gebrauch gemacht von der Verschränkung zweier Dreiecke (früher auch als Sehpyramiden bezeichnet), deren geometrische Plausibilität immer wieder dazu benützt worden ist, um das Ineinander von Sicht und Ansicht darzutun. Diese Konstrukte dienen zunächst dazu, alte Vorstellungen vom Sehen beiseite zu schaffen (die geometrische Sehbahn, das Wahrnehmen als verkapptes Tasten usw.), auf jenen Punkt zurückzugehen, wo das Auge bei der Sache ist, dorthin wo sich aus einem »Schillern« (chatoinement) eine erste »Sichtung« (voyure) manifestiert (88). Lacan stattet sein metaphorisches Reden an dieser Stelle auch mit einem Hinweis auf den Mythos von der Jagd der Artemis aus, einer urtümlichen Situation, wo der Blick das Wild aufspürt und tötet. Aber auch der Rückgang vor jede Reflexion, in das, was mit Schelling ein unvordenklicher Grund genannt werden kann, gelingt doch nur soweit als die Mittel der Reflexion, der Analyse und Metapher reichen. Kennzeichnend für diese Absicht (und ihre Schwierigkeiten) ist auch Lacans Interesse am Mimikry einiger Tiere, einem naturgeleiteten Bildprozeß. Er kritisiert seine Deutung nach dem Anpassungsmodell vor allem, weil er an der Interaktion des Mimikry mit seiner Umgebung das Ineinander von Auge und Blick, von Sehen und Wirklichkeit veranschaulichen kann, eine dichte Relation, die er auch Nachahmung nennt, für die kennzeichnend ist, »daß das Subjekt in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfaßt wird« (104). Die bevorzugten Exempel der Mimesis sind die sexuelle Vereinigung und der Kampf auf Leben und Tod, Vorgänge, in denen sich die »Spaltung des Seins« artikuliert, wobei in Verkleidung, Maskierung, Spiel als ob etc. bildhafte Momente eine unverzichtbare Rolle spielen: »Hier tritt das Sein auf großartige Weise auseinander in Wesen und Schein...« (114).

»Was (aber) ist Malerei?« (106). Aus der Überkreuzung von Auge und Blick überträgt sich ins Bild »mit Sicherheit immer ein Blickhaftes« (107). Es ist selbstverständlich nicht an die Darstellung von Augen gebunden, es genügt auch eine abstrakte Spezifik, um das

1 Unter den bildtheoretischen Aufsätzen Sartres sind besonders zu erwähnen: Die Suche nach dem Absoluten, in: Situationen, Reinbek 1965, S. 89-97, sowie: Die Gemälde Giacomettis und: Finger und Nicht-Finger, in: Porträts und Perspektiven, Reinbek 1971, S. 277-289 und S. 325-346.

»Gefühl der Gegenwart eines Blickes« zu haben (107). Dieses Angebot eines Bildes lädt den Betrachter dazu ein, »seinen Blick in diesem zu deponieren« (107), ein Tun, dem er die pazifizierende und apollinische Wirkung der Bilder zuordnet. Am Wettstreit von Zeuxis und Parrhasios erläutert Lacan, daß diese Eignung zur »Augenweide« doch keine Erfüllung bedeutet. Es geht um einen Wettstreit der Täuschung, nicht um die Koinzidenz von Sehen und Gesehenem, sondern um die Erfahrung des Trugs (leurre): »Über das Auge triumphiert der Blick« (109). In dieser paradoxen Formulierung ist nicht nur die Abspaltung des Blickes vom Sehen zum Ausdruck gebracht, sondern auch, daß das Verhältnis, welches das Sehen mit sich selbst herstellen kann, nicht seinem Willen unterliegt, es wird vielmehr gelebt, »es« geschieht, unter Bedingungen des Zufalls.

Lacan erörtert seinerseits die herkömmlichen Bildmodelle der Zentralperspektive (wobei er an Dürers »Pfortchen« erinnert) und der Anamorphose (die ihn zur Erörterung von Holbeins Doppelbildnis der Gesandten veranlaßt).¹ Er sieht die Aufgabe des Malers ganz im Sinne Merleau-Pontys nicht in der »Organisation des Vorstellungsbildes«, sondern in der Organisation einer Matrix. Die »Niederlegung« des Blickes im Bild (121), d.h. seine Materialisierung durch den Künstler ist ein souveräner Akt, der schafft und findet, was er zeigen kann, indem er es tut. Die Aktion des Malers, der den Pinsel führt, kann deshalb nicht final beschrieben werden. Sie überträgt nicht die Idee des Kopfes nach außen ins Feld der Leinwand. Sie ist an die körperliche Motorik, an die mimische Augenbewegung usw. gebunden. Als Geste ist die Malhandlung eben nicht »Hieb«, der vom Ausgangspunkt her sein Ziel umstandslos erreicht. In die Malgeste ist ihre zukünftige Unterbrechung schon eingefügt, sie ist etwas »dessen Wesen es ist, einzuhalten, suspendiert zu werden«. Die Lebendigkeit der körperlichen Funktion, der versunkene Akt der Bildschöpfung ist selber auch vom Mangel durchzogen – womit Lacan keine ästhetischen Vorbehalte benennt, sondern auch das Bild als Dokument der Abhängigkeiten des Subjekts sieht, an die Dialektik des Begehrens gebunden. »Im Augenblick, wo das Subjekt einhält und seine Gebärde unterbricht, wird es mortifiziert. Die Anti-Lebens-, die Anti-Bewegungsfunktion dieses terminalen Punktes ist das fascinum...« (123).

1 Vgl. den in Anm. 2, 18 erwähnten Holzschnitt Dürers. Lacan kommt auf Dürers »Pfortchen« auf S. 93 zu sprechen (a. a. O.), innerhalb des Abschnittes: Die Anamorphose, in dem er sich auch mit Holbeins Gemälde der »Gesandten« beschäftigt.

IV. *Metapher und Bild*

Läßt sich die Frage nach dem Bild auf dem Umweg über die Sprache klären? Hält die Sprachwissenschaft Anhaltspunkte für eine Grammatik und Syntax des Bildes bereit? Kandinsky und Klee beispielsweise haben ihre Erkundungen nach den Wurzeln bildnerischen Gestaltens streckenweise nach dem Muster einer visuellen Grammatik geformt, Kandinsky am deutlichsten in ›Punkt und Linie zu Fläche‹, Klee u. a. im ›Pädagogischen Skizzenbuch‹.¹ Darüber hinaus zählt die Suche nach einer gemeinsamen semiotischen Basis, die den verschiedensten kulturellen Ausdrucksformen zugrundeliegen könnte, zu den wiederkehrenden Themen der Debatte.² Die Schwierigkeiten einer universellen Bedeutungstheorie liegen auf der Hand³, die medienübergreifenden Reflexionen waren dann wohl am erfolgreichsten, wenn sie sich beschränkten. Meyer Schapiros Beitrag zur Semiotik von Fläche und Rahmen ist dafür ein guter Beleg.

Im weiten Felde der Sprache erscheint die Metapher als ein besonders geeigneter Kandidat, strukturelle Einsichten in die Funktionsweise von »Bildern« zu eröffnen, ob sie nun gemalt, skulptiert, gebaut, gestellt, gespielt oder getanz sind.⁴ Diese Auszeichnung hat verschiedene wissenschaftsgeschichtliche Ursachen:

- 1 Wassili Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beiträge zur Analyse der malerischen Elemente*, München 1926. – Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925.
- 2 Vgl. dazu Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris 1977, ders., *La description de l'image: à propos d'un paysage de Poussin*, in: *Communications* Nr. 15, 1970, S. 186-209, ders., *Towards a Theory of Reading in the Visual Arts: Poussins: ›The Arcadian shepherds‹*, in: Norman Bryson (Hg.) *Calligram. Essays in New Art History from France*, Cambridge 1988, S. 63-90; Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1986; Felix Thürlemann, *Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft*, Köln 1990.
- 3 Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968 (dt. 1973), ders., *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M 1984; vgl. auch Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Freiburg/München 1991.
- 4 Vgl. Anselm Haverkamp (Hg.), *Theorie der Metapher (Wege der Forschung, Bd. 389)*, Darmstadt 1983; Harald Weinrich, *Art.: Metapher*, in: Ritter/Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1980; Jürgen Nieraad, ›bildgeseget und bildverflucht‹, *Forschungen zur sprachlichen Metaphorik (Erträge der Forschung, Bd. 63)*, Darmstadt 1977; Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, München 1986; Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1982; eine umfassende Bibliographie: Warren A. Shibles, *Metaphor: An annotated bibliography and history*, Whitewater, Wisconsin 1971.

(1) Die analytische Sprachtheorie stieß auf die Metapher als eine Anomalie, die sich zu einer erkenntnisgefährdenden Krankheit auszuwachsen droht. Verantwortlich dafür schien ihre schwer zu kurierende, schillernde Vieldeutigkeit.

(2) Die wiederentdeckte Rhetorik erkannte in den Formen bildhafter Rede (darunter der Metapher) ein lange verschüttetes Phänomen. Es gestattete, die affektiven Wirkungen der Rede zu untersuchen, die Art und Weise, wie sie die Partizipation des Hörers herbeiführt.

(3) Ästhetik und Poetik hatten die Metapher seit langem als Modell im Auge, um die Verfahrensweise der Dichtung zu erhellen. Schon Hamann sprach von der Poesie (d.h. der metaphorischen Rede) als der eigentlichen Muttersprache des Menschengeschlechts.¹ Die logische und begriffliche Konsistenz von Aussagen erschien als ein abgeleitetes Phänomen, das diesen bildschaffenden Grundzug der Sprache, – mehr noch: des menschlichen Gemütes – zu verdecken imstande sei. Das metaphernfreundliche Denken verfügt über eine eigene und verzeigte Tradition. Noch Danto benutzt die Metapher als Paradigma des Ästhetischen schlechthin, erkennt in ihr eine Struktur, die Kunstwerken überhaupt innerwohnt.²

(4) In gleichsam archäologischer Perspektive ließ sich die Geschichte des Denkens als Prozeß einer »verblichenen Mythologie« (Schelling), des Vergessens jener Bilder lesen, die im Laufe der Zeit zu Kategorien und Begriffen konventionalisiert wurden. Nietzsche hatte diese Idee wieder besonders virulent gemacht und Blumenbergs »Metaphorologie«, sein Hinweis auf die »Metaphernpflichtigkeit« des Denkens, versucht daraus ein historisches Forschungsprogramm zu machen.³ Tatsächlich läßt sich schon mit jedem etymologischen

1 Johann Georg Hamann, *Aesthetica in Nuce: »Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts«*, zitiert nach: *Vom Magus im Norden und der Verwegenheit des Geistes. Ein Hamann-Brevier*, hg. von Stefan Majetschak (vgl. auch dessen Nachwort), München 1988, S. 100.

2 Arthur C. Danto, *Die Erklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M. 1984, S. 264: »Wenn die Struktur der Kunstwerke die Struktur der Metapher ist oder ihr sehr nahe kommt, dann kann keine Paraphrase oder Zusammenfassung eines Kunstwerks den teilnehmenden Geist in all den Weisen fesseln, wie es das Kunstwerk selbst kann;...«.

3 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6, 1960, S. 1-147; ders., *Beobachtungen an Metaphern*, *Archiv für Begriffsgeschichte*, 10, 1971, S. 161-215; ders., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt/M. 1979 (darin: *Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 75 ff).

Lexikon der bildhafte Ursprung europäischer Leitbegriffe wie Physis, Evidenz, Form usw. aufzeigen.

Was macht die Metapher möglicherweise geeignet, das strukturelle Muster von »Bildlichkeit« abzugeben? Seit der Antike hat man sie von der Syntax aus verständlich gemacht. Metaphorische Syntaktik kennzeichnet freilich eine produktive Vieldeutigkeit, zu der mannigfache Bestimmungen beitragen. Wer z. B. auf Rilkes Metapher »fast tödliche Vögel der Seele« (in der zweiten Duineser Elegie) hört, macht sich klar, daß er es nicht mit einem verkürzten Vergleich, nach dem Muster: so – wie, zu tun hat. Die Wendung ist auch keine Prädikation, die einem vorgeordneten Subjekt Eigenschaften zuspricht. Rilke sagt auch nicht: tödliche Vögel »bewohnen« die Seele odgl. Alle Versuche, die Metapher sprachlich zu normalisieren, müssen scheitern. Überhaupt scheint es wichtiger, die Anklänge zu hören: auf der lautlichen Ebene, die sich wiederholenden ö, auf der inhaltlichen Ebene den Rückverweis von den fast tödlichen Vögeln der Seele auf den Engel und seine Schrecklichkeit, mit der diese Elegie beginnt. Es gilt schließlich die überraschende Inversion wahrzunehmen, welche das Bild des Seelenvogels unter die Vorzeichen des Tödlichen setzt u. a. m. Auf diesem Wege wird der Sinn nicht länger in einzelne, verwendete Worte zurückbuchstabiert, es geht nicht darum, ihn »unverblümt« sagen zu wollen.

Diese Schwierigkeiten Metaphern zu verstehen kennt auch, wer sich mit komplexen Gemälden beschäftigt. Der Betrachter eines Werkes von Tizian, Rubens, Matisse etc. wird sich vergeblich darum bemühen, was er sieht durch seine Komponenten (formaler, ikonographischer, biographischer Art) zu erklären (so unverzichtbar die Kenntnis derartiger historischer Substrate auch ist). Bilder »sehen« hat seinerseits mit Resonanzen zu tun, mit visuellen Wechselwirkungen und überraschenden Synthesen. Damit ist die Erhellungskraft der Metapher für das Bild freilich nicht erschöpft. Danto hat die Metapher als rhetorische Figur eines unvollständigen Schlusses diskutiert, dem entweder der Vorsatz oder die Konklusion mangelt.¹ Diese, Enthymem genannte, Redefigur reißt eine geistige Lücke in die geregelte Schlußform des Syllogismus. Ihrer Plausibilität tut dies keinen Abbruch. Im Gegenteil. Gerade die Unvollständigkeit, Offenheit und Vieldeutigkeit ihrer Form involviert den Hörer.² Sie gibt

¹ Arthur C. Danto, a. a. O., S. 258ff.

² Vgl. auch H. Schepers, Art.: Enthymem, in: Ritter/Gründer (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2, Basel 1972, Sp. 528ff.

affektiven Resonanzen Raum, evoziert Sinn, indem sie Spuren legt, Allusionen erzeugt, paradoxe Zirkularitäten in Gang setzt usf. Die Bildhaftigkeit, die uns die Metapher darbietet, läßt sich, Einzelbeobachtungen zusammenfassend, als ein Phänomen des *Kontrastes* kennzeichnen. Der Kontrast resultiert gerade aus den überraschenden Wortfolgen, aus Brüchen, Inversionen oder unüberbrückbaren geistigen Sprüngen. Was immer sich im sprachlichen Bild fügt, seine innere Differenz wird doch als eine einzige Sinngröße erfahrbar: etwas wird *als* etwas sichtbar und plausibel. Es gehört zur Kunst des Autors, den geeigneten Kontrast zu finden. Längst nicht jede Wortanhäufung ist eine Metapher, von den möglichen Metaphern sind noch weniger sinnvoll bzw. treffend. In der Bemessenheit des Kontrastes, die Unterschiede zusammensieht ohne sie auszulöschen, liegt zugleich, was man die Anschaulichkeit des Metaphorischen genannt hat, seine erleuchtende geistige Kraft.¹ Auf unser Beispiel bezogen: Tod, Vogel und Seele sind unwechselbare Bedeutungen, die keine wechselweise Beziehung enthalten. Ihre erkennbare Differenz löst sich auch nicht auf, wenn sie der Dichter in einer überraschenden Nähe zueinander bringt. Die gelungene, springende Sinnverbindung wird von einer stets gegenwärtigen Heterogenität begleitet. Das eigentliche »Wunder« der Metapher ist die Fruchtbarkeit des gesetzten Kontrastes. Er fügt sich zu etwas Überschaubarem, Simultanem, etwas, das wir ein Bild nennen.

V. Die ikonische Differenz

Der Kontrast, der die Metapher charakterisiert läßt sich gewiß übertragen. Schon deshalb, weil er ursprünglich aus dem visuellen Felde stammt, ein sichtbares Entgegenstehen meint, das eine gleichmäßige Anordnung unterbricht und damit auch kennzeichnet. Kontraste betreffen Unterschiede der Helligkeit, der Farbe, das Verhältnis von Fläche und Tiefe usf. Wenn wir jetzt von einem Kontrast sprechen, der das Bild generell kennzeichnet, sind nicht primär Einzelphänomene im Blick, wie die zuvor genannten, sondern die Bedingungen des Mediums selbst. Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem

¹ Gerhard Kurz, a. a. O., S. 23: »Der oszillierend schweifende, etwas unbestimmte Charakter der metaphorischen Bedeutung ist ein Resultat der Verstehensbewegung, die sie in Gang setzt: die Prädikation trifft zu, sie trifft nicht zu und sie soll doch zutreffen.«

einzigem Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binneneignissen einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert. Die Regeln dafür sind historisch veränderlich, von Stilen, Gattungsordnungen, Auftraggebern usw. geprägt. Bilder – wie immer sie sich ausprägen mögen – sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinn-einheiten. Sie entfalten das Verhältnis zwischen ihrer sichtbaren Totalität und dem Reichtum ihrer dargestellten Vielfalt. Das historische Spektrum möglicher Wechselbestimmungen dieser ikonischen Differenz ist ausgesprochen reich.¹ Ein Beispiel: zwischen der Überfülle der miniaturartig durchgeformten Details in Hieronymus Boschs ›Garten der Lüste‹ (Prado, Madrid) und der schieren Differenzarmut eines ›Monochrome Bleu‹ von Yves Klein gab und gibt es mannigfache Akzentverschiebungen. Sie betreffen die Relation zwischen dem Nacheinander auf der Fläche und ihrer Ansichtigkeit als Fläche, kurz gesagt: zwischen Sukzession und Simultaneität. Gewiß gehört auch das Spiel mit den Grenzen der Fläche zu dieser Arbeit am Bild, wie illusionistische Deckengemälde in barocken Kirchen zeigen oder jene Entgrenzungstendenzen, die für die Malerei Barnett Newmans oder Jackson Pollocks (nach dem zweiten Weltkrieg) wichtig wurden.

Was Bilder in aller historischen Vielfalt als Bilder »sind«, was sie »zeigen«, was sie »sagen«, verdankt sich mithin einem visuellen Grundkontrast, der zugleich der Geburtsort jedes bildlichen Sinnes genannt werden kann. Was auch immer ein Bildkünstler darstellen wollte, im dämmerigen Dunkel prähistorischer Höhlen, im sakralen Kontext der Ikonenmalerei, im inspirierten Raum des modernen Ateliers, es verdankt seine Existenz, seine Nachvollziehbarkeit und Wirkungsstärke der jeweiligen Optimierung dessen, was wir die »ikonische Differenz« nennen. Sie markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische überbietet. Das

¹ Der Begriff der ikonischen Differenz ist dem des ikonischen Kontrastes eng verwandt. Er ist allerdings geeignet, die wechselseitige Bestimmung, die im Kontrast liegt und Unterschiedenheit auf Einheit zurückbezieht, genauer zu benennen – in Analogie zur »ontologischen Differenz« (Heidegger).

stupende Phänomen, daß ein Stück mit Farbe beschmierter Fläche Zugang zu unerhörten sinnlichen und geistigen Einsichten eröffnen kann, läßt sich aus der Logik des Kontrastes erläutern, vermittels derer etwas als etwas ansichtig wird. Was der Satz (der »Logos«) kann, das muß auch dem bildnerischen Werke zu Gebote stehen, freilich auf seine Weise.¹ Das tertium beider, zwischen Sprachbildern (als Metaphern) und dem Bild im Sinne der bildenden Kunst, repräsentiert, wie wir sahen, die Struktur des Kontrastes.

Man kann darüber streiten, ob dieser Sinn für das Bild, diese Befähigung in der Arbeit an Materie Bedeutungen aufscheinen zu lassen, eine anthropologische Mitgift darstellt oder kulturgeschichtlich erworben wurde. Ungeklärt ist auch, ob die Befähigung zum Bild und die Befähigung zu sprechen, gleichzeitig aufgetreten sind. Die ältesten bildartigen Artefakte reichen, mit den Faustkeilen, länger als einhunderttausend Jahre zurück, wir wissen nicht auf welche Weise sich jene frühen Menschen untereinander verständigten. Hans Jonas entscheidet sich in seinem Beitrag für eine anthropologische Option, die er im homo pictor als konstitutive differentia specifica verankert. Die pikturale Differenz, die dem Menschen spezifisch ist, definiert sich als das Vermögen das bewegliche Wahrnehmungsfeld des alltäglichen Sehens mit seinen offenen Rändern, seiner flexiblen Neuanpassung an Situationen in ein begrenztes und stabiles Bildfeld umzustilisieren, als Bildwerk, als Gefäß, als Ritzzeichnung odgl. zu gestalten. Die Frage nach einer kulturgeschichtlichen Genese dieser Abstraktionsleistung nimmt Meyer Schapiro in den Blick, wenn er in seinem Essay darauf hinweist, wie voraussetzungsreich und wenig selbstverständlich bereits die Setzung einer neutralen, randbegrenzten Malfläche ist. In der Höhlenmalerei glaubte er sie noch nicht voraussetzen zu dürfen. Eine derartige kulturgeschichtliche Retrospektive ließe sich umstandslos durch einen Blick auf die Avantgarden unseres Jahrhunderts erweitern, die ihrerseits daran gearbeitet haben, die Prämissen des Bildes zu erkunden, zu vereinfachen, in Frage zu stellen oder aufzuheben. Dazu geben die Beiträge von Felix Philipp Ingold (zu Malewitsch), von Karlheinz Lüdeking und Bernhard Lypp (zur zeitgenössischen Bilderfrage) Aufschluß.

¹ Hans-Georg Gadamer hat den Begriff der »Darstellung« (seit ›Wahrheit und Methode‹, Tübingen 1960, S. 144ff.) als selbstverständliches tertium zwischen den Künsten benutzt. Im Lichte dessen heben sich die Gemeinsamkeiten innerhalb der Kunst stärker ab als die Differenzen, so auch im Aufsatz: Bildkunst und Wortkunst, dieses Bandes.

Wer die Diskussionslinie dieses Bandes verfolgt, der wird dem Theorem der ikonischen Differenz unter verschiedenen anderen Begriffen wieder begegnen. Die semiotische Sprache Meyer Schapiros unterscheidet sich von anderen wissenschaftlichen oder philosophischen Idiomen, dennoch sollte es kein unüberwindliches Problem sein, die verschiedenen Diskurse aufeinander zu beziehen. Die phänomenale Basis kann jeder Leser aus seiner eigenen Bilderfahrung beibringen und zur Kontrolle heranziehen. Es nimmt nicht Wunder, daß das klassische Paradigma der Bilddiskussion im neunzehnten, perspektivisch konzipierten Gemälde (oder Fresko) gesehen wurde. Die Frage des ikonischen Kontrastes läßt sich hier vor allem am Verhältnis von Fläche und Tiefe entfalten. Michael Polanyi geht diesem Problem nach, in polemischer Absetzung gegenüber Gombrich. Dieser hatte die Beziehung von Fläche und Tiefe als alternativ, als sich ausschließend bestimmt, als ein visuelles Entweder-Oder. »... kann man wirklich die ebene Fläche und das Schlachtroß auch gleichzeitig sehen?... Wir können das Schlachtroß nur auffassen, wenn wir für einen Augenblick die ebene Fläche vergessen. Beides auf einmal geht nicht.«¹ Diesem Schalteffekt, durch den Gombrich die Bildwahrnehmung charakterisiert, hält Polanyi u. a. das Verhältnis zwischen begleitender und fokussierender Wahrnehmung entgegen, was die Phänomenologie ihrerseits durch die Wechselbestimmung von Thema und Horizont gekennzeichnet hat. Es handelt sich in der Tat um die ikonische Differenz, welche zwischen Verschiedenem auf der Fläche und dem Flächengrund selbst eine produktive Spannung aufbaut. Niemals wird sich das Detail in seinen begleitenden Kontext auflösen lassen und umgekehrt. Beide bleiben spannungsvoll aufeinander angewiesen. Zwischen fokussierender und begleitender Wahrnehmung lassen sich die Akzente der Aufmerksamkeit verschieben, ein Wechsel der Einstellung herbeiführen, von einer Alternative allerdings zwischen Flächen und Dingwahrnehmung wird man nicht reden können. Das produktive Oszillieren, welches auch für die Metapher charakteristisch war, käme dabei nicht in Gang.² Polanyi sieht im In- und Auseinander zwischen Fläche und Tiefe eine ›Integration von Inkompatiblen‹. Das Rätsel der ›flachen Tiefe‹ geht, so sagt er, ›weit über die Natur hinaus‹. Es beinhaltet eine poetische Kraft, die über genuine Sinnmöglichkeit

1 Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Köln 1967, S. 311.

2 Wie Anm. 1, S. 29.

gebietet, die im verbreiteten Modell des Abbildes völlig zurückgedrängt werden. Bilder sind Prozesse, Darstellungen, die sich nicht darauf zurückziehen Gegebenes zu wiederholen, sondern sichtbar zu machen, einen »Zuwachs an Sein« (Gadamer) hervorzubringen. Ihre Existenz orientiert sich am »Lebendigen« (Zoon), das die Griechen, woran Gadamer erinnert, als Name für das Bild gebrauchten. Damit ist das Bild der gängigen Modellvorstellung einer statischen Nachformung entzogen, die dann am besten gelungen wäre, wenn sie das Dargestellte möglichst getreu oder gar ununterscheidbar wiederholte. Gadamer spricht in seiner Bildtheorie von der »Seinsvalenz des Bildes«, die überhaupt erst vergegenwärtigt, was das Dargestellte ist.¹ Das Abbild bewegt sich auf der Linie seiner Selbstaufhebung.

Das Paradox der »flachen Tiefe« kennzeichnet einen Aspekt der ikonischen Differenz, der für das perspektivische Bild besonders charakteristisch ist. Danto hat die doppelte Aufmerksamkeit, zu der uns das Bild veranlaßt, mit dem Wechselspiel einer »Opazitäts- und einer »Transparenztheorie« beschrieben.² Opak ist alles Materielle am Gemälde, seine dingliche Seite, die Faktur des Farbauftrags udglm. Der Künstler richtet die materiellen Verhältnisse allerdings so ein, daß in diesem Undurchsichtigen etwas Sichtbares aufsteigt, ein Anblick oder Durchblick eröffnet wird, sich die opake Bildfläche transparent zeigt auf etwas Gemeintes und Gezeigtes hin, auf Sinn. Auch Opazitäts- und Transparenztheorie des Bildes bestimmen sich wechselseitig, sie sind genau genommen nicht zwei Theorien, sondern eine – denn: es »... wird stets ein Rest von Materie übrig bleiben, der nicht in reinen Inhalt verdampft werden kann.«³

Wer die Frage nach dem Bild im angedeuteten Sinne stellt und zu beantworten sucht, entdeckt auch, daß der ›Bilderstreit‹ nicht nur ein externes Phänomen darstellt, welches mit der gesellschaftlichen Bewertung der Bilder, extremenfalls ihrem Verbot oder ihrer Unterwerfung unter kanonische Vorschriften zu tun hat. Diese Geschichte der Bilderkämpfe ist alt und für die Rolle des Bildes zweifellos von

1 Hans-Georg Gadamer, a. a. O., S. 128ff. »Es muß eine wesentliche Modifikation, ja fast eine Umkehrung des ontologischen Verhältnisses von Urbild und Abbild stattfinden, wenn das Bild ein Moment der ›Repräsentation‹ ist und damit eine eigene Seinsvalenz besitzt... erst vom Bilde her wird das Dargestellte eigentlich bildhaft.« (135).

2 Danto, a. a. O., S. 243.

3 a. a. O.

großer Bedeutung.¹ Sie verdeckt aber auch ein Phänomen, das sich unter den reflektierten Bedingungen der Moderne besonders deutlich zeigt: daß die Bilder selbst Optionen ausüben, die entweder tendenziell bilderfreundlich bzw. bildstärkend sind oder auch bilderfeindlich, bildnegierend.² Die Kriterien dieses inneren Bilderstreits, den die Geschichte der Kunst von sich aus ausgetragen hat und weiter austrägt, lassen sich mittels des Theorems der ikonischen Differenz formulieren. In der spannungsvollen Beziehung, die sich im visuellen Grundkontrast zeigt, gibt es, wie wir sahen, die Möglichkeit, daß Bilder ganz selbstvergessen in der Illusionierung von etwas Dargestelltem aufgehen oder – umgekehrt – ihr bildliches Gemachtsein betonen. In extremis verleugnet sich das Bild als Bild ganz, um die perfekte Repräsentation einer Sache zustandezubringen. Dieses Ziel erreicht es, wenn wir als Betrachter getäuscht werden, das Bild für das Dargestellte selbst halten, es als Bild gleichsam übersehen. Diese Überschreitung der Grenze des Bildes in Pygmalions Traum war bereits für die antike Bildreflexion von erheblicher Bedeutung. Hier verbindet sich wiederum die Idee des Lebendigen mit dem Bild: der Bildhauer erweckt die schöne Marmorstatue seiner Hand selbst zum Leben. Damit hat die Darstellung ihre Grenze überschritten, ist zu dem geworden, was sie zuvor lediglich bezeichnete oder repräsentierte. Plato sah in dieser Fähigkeit des Bildes auf das Leben auszugreifen eine große Verführung, die ihn veranlaßte, den bildenden Künstlern schlechte Plätze in seiner Polisordnung zuzuweisen. Die vielfach variierten Künstlerlegenden der Antike beschreiben das Gelingen der Illusion fasziniert als die eigentliche Genugtuung des Malers. Als Beleg gelten die gemalten Trauben des Zeuxis, die so sehr Realität vortäuschen, daß selbst die Tauben daran picken.³ Zum Wettkampf kommt es zwischen Zeuxis und Parrhasios in eben dieser Frage. Wer von ihnen wäre imstande den anderen (der

1 Anthony Bryer/Judith Herrin (Hg.), *Iconoclasm*. Birmingham 1977; Chr. Dohmen, *Das Bilderverbot*, Bonn 1987; Martin Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973.

2 Die Frage der bildimmanenten Ikonoklastik diskutieren die Beiträge von Wolfgang Wackernagel (am Begriff der »Entbildung« des Meister Eckhart), Karlheinz Lüdenking und Gottfried Boehm. Vgl. von letzterem auch: *Ikonoklastik und Transzendenz*, in: W. Schmied (Hg.), *GegenwartEwigkeit*, Katalog, Berlin 1990, S. 27-34.

3 Vgl. Verena L. Bruschweiler-Mooser, *Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung*. Diss. Zürich 1973. Neuerdings auch: Ralph Konersmann, *der eine hier nicht einschlägige Anekdote, die von Timanthes, zum Ausgangspunkt seiner »Perspektiven historischer Semantik« macht*, in: *Der Schleier des Timanthes*, Frankfurt/M. 1994.

jeder für sich ein Experte des täuschenden Bildes war) mit seinem eigenen Bilde zu täuschen? Der wahre Triumph der Malerei besteht, nach der Logik dieser Anekdoten, in seiner Aufhebung. Der Maler ist idealiter ein Ikonoklast. Keine Frage, daß diese antike Reflexion über die Rolle des Bildes ihre Aktualität behalten hat.

Die moderne Reproduktionsindustrie favorisiert das Bild als Abbild, als Double der Realität. Die elektronischen Simulationstechniken steigern, – wie der Begriff der Simulation unmißverständlich zeigt¹ – die Darstellung zu einem perfekten »Als-Ob«, so sehr, daß dem Bewußtsein der Postmoderne tendenziell die Differenz zwischen Bild und Realität selbst zu schwinden schien, factum und fictum konvergierten. Die Bilderfeindlichkeit der Medienindustrie ist ungebrochen, nicht weil sie Bilder verböte oder verhinderte, im Gegenteil: weil sie eine Bilderflut in Gang setzt, deren Grundtendenz auf Suggestion zielt, auf bildlichen Realitätsersatz, zu dessen Kriterien seit jeher gehörte, die Grenzen der eigenen Bildlichkeit zu verschleiern. Das vielbeschworene neue Zeitalter des Bildes, – nach demjenigen Gutenbergs – , ist ikonoklastisch, auch dann, wenn es seine Enthusiasten nicht einmal bemerken. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß mit reproduktiven – oder simulierenden – Bildtechniken nicht starke Bilder gemacht werden könnten. Die Geschichte der Photographie, des Films oder der beginnenden Videokunst haben dies zur Genüge bewiesen. Von diesen neuen Techniken einen bildstärkenden Gebrauch zu machen, setzte freilich voraus, die ikonische Spannung kontrolliert aufzubauen und dem Betrachter sichtbar werden zu lassen. Ein starkes Bild lebt aus eben dieser doppelten Wahrheit: etwas zu zeigen, auch etwas vorzutäuschen und zugleich die Kriterien und Prämissen dieser Erfahrung zu demonstrieren. Erst durch das Bild gewinnt das Dargestellte Sichtbarkeit, Auszeichnung, Präsenz. Es bindet sich dabei aber an artifizielle Bedingungen, an einen ikonischen Kontrast, von dem gesagt wurde, er sei zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar.

Es ist nicht das Thema dieses Buches, mögliche kunstgeschichtliche Folgen der skizzierten Bildreflexion sichtbar zu machen. Immerhin läßt sich andeuten, daß das gängige Verfahren, Kunst auf ihre historischen Entstehungsbedingungen zu reduzieren, der Realität des Bildes nicht wirklich gerecht wird. Eine solche kunsthistorische Methodik überspringt die eigentümliche Darstellungsmacht des Bil-

¹ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Paris 1981, auch: *The Trompe-l'Œil*, in: Norman Bryson (Hg.), *Calligram a. a. O.*, S. 53-62.

des, sie rechnet gar nicht damit, daß es über eigene Sinnpotentiale verfügt. Auch sie sind selbstverständlich historisch determiniert, von bildgeschichtlichen Rahmenvorstellungen mitbestimmt, wie u. a. Kurt Bauch in seinem Beitrag ›Imago‹ zu zeigen versucht.¹ Dennoch macht es einen Unterschied, ob Bilder lediglich auf ihre historische Genese zurückgeführt werden oder die Frage ihres Geltungsanspruchs in den Blick kommt. Eine solche Kunstgeschichte wäre dann im Kern eine Geschichte des Bildes, die das Ikonische, in abwägender Auseinandersetzung mit den jeweiligen externen Rahmenbedingungen (ikonographischer, biographischer, sozialgeschichtlicher Art) zum sprechen bringt. Einem solchen Programm hatte sich, auf seine Weise, Max Imdahl verschrieben, dessen letzter Aufsatz, wenige Monate vor seinem Tod (1988) verfaßt, in diesem Bande erscheint. Der Autor hätte ihn als eine Art *Résumé* entworfen, das auf andere Publikationen verweist.²

Ein bildgeschichtliches Prozedere würde es gestatten, die vergeblichen und fruchtlosen Grabenkriege zwischen Formanalytikern und Sozialhistorikern, zwischen Autonomisten und Dependenzstrategen zu beenden, die partiellen Einsichten beider Seiten an die Instanz des Bildes zurückzubinden. Die Spannung zwischen Kunst und Geschichte ist im Namen des Faches Kunst-Geschichte formuliert, es geht darum, sie erkenntnisreich auszutragen.³

VI. Die Transformation der Bilder in der Moderne

Die Frage, die in diesem Band gestellt wird, eignete sich auch als Leitfrage der modernen Kunstentwicklung. Tatsächlich bietet sich das Terrain der Kunst seit Beginn dieses Jahrhunderts als ein Laboratorium dar, in dem die Voraussetzungen der Kunst, ihre Elemente, Darstellungsregeln und möglichen Inhalte einer fortlaufenden, einer – wie Marcel Duchamp sagte – »ätzenden« Probe unterworfen wurden. Das Erscheinungsbild der Werke hat sich dabei grundlegend verwandelt, eine explosionsartige Vermehrung der Darstellungsformen hat stattgefunden, was ein abgegrenztes, komponiertes

1 Vgl. auch Walter Paatz, Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur, in: Sitzberichte der Heidelberger Akad. der Wiss., 3. Abh., Heidelberg 1951.

2 Besonders wichtig: Max Imdahl, Giotto's Arenafresken. Ikonographie-Ikonologie-Ikonik, 2.A., München 1988, bes. die Abschnitte S. 84ff.

3 Gottfried Boehm, Kunst versus Geschichte. Ein unerledigtes Problem, in: George Kubler, Die Form der Zeit, Frankfurt/M. 1982, S. 7-26.

und auf sich selbst konzentriertes Bild war, findet sich als Objekt, als shaped canvas, als Installation, als Konzeptkunst, als Performance odgl. wieder. Die Malerei bastardisierte sich mit Bestimmungen, die man bis dahin dem Relief, der Skulptur, der Architektur zugeordnet hatte, die Verfransung der Gattungen betrifft alle in der Neuzeit bewährten Bildformen.¹ Ist die Frage nach dem »Bild« damit bereits historisch? Betrifft sie ein abgeschlossenes Saeculum? Oder sind: »Bilder jenseits der Bilder« entstanden?

Wir gehen davon aus, daß sich argumentative Grundlagen, die in diesem Bande entwickelt wurden, durchaus auf das Feld der fortgeschrittenen Moderne beziehen lassen, sofern sie darauf nicht ausdrücklich bereits Bezug nehmen. Es hat den Anschein, als habe sich im Zuge der Moderne das Erscheinungsbild des Ikonischen grundlegend gewandelt, ohne daß es deswegen auch zur Verabschiedung von »Bildlichkeit« gekommen wäre. Eher im Gegenteil: die Versuche bildnerische Ausdrucksformen zu reflektieren, neu zu fundieren, auf unbekannte Bereiche der Realität hin zu öffnen, haben bei aller Unterschiedenheit doch eines gemeinsam. Sie rechnen z. B. damit, daß vermittelt eines Feldes von Metallstäben in der Wüste von Neu-Mexiko (Walter de Maria), mit einer ritualisierten Begegnung zwischen dem Künstler und einem Coyoten (Joseph Beuys) oder mit einem kalkulierten Farbfeld auf dem Fußboden (Ellsworth Kelly) doch ikonische Kontraste entstehen, die in aller Zerstreung Dichte kumulieren, etwas Unabweisbares vermitteln. Der Betrachter moderner Werke lernt, daß Bilder nicht verschwinden, sondern daß sie sich auf völlig gewandelte Weise bezeugen. Sie wechseln ihr materielles Kleid, gewiß auch ihren Gehalt und dennoch sind sie weiterhin Bilder, deren jeweilige ikonische Differenz zu sehen und zu denken gibt. So betrachtet ist das gewaltige Transformationsgeschehen in der Kunst unseres Jahrhunderts durchaus auf das Stichwort einer gewandelten Ikonizität hin zu diskutieren. Der retrospektive Blick auf die Zeit vor der Antike, auf prähistorische Artefakte, auf Volkskulturen, auf den Bereich der sogenannten angewandten Kunst, ebenso sehr der Blick auf außereuropäische Stammeskunst bzw. auf die bildnerische Hinterlassenschaft ferner Hochkulturen verdeutlichen, daß unser – oft unausgesprochenes – Vorurteil, das Bild am Modell des »Gemäldes« oder des Tafelbildes zu messen, in

1 Vgl. den Katalog der Ausstellung: Transform. Bild – Objekt – Skulptur im 20. Jahrhundert, Basel 1992, darin auch: Gottfried Boehm, Bilder jenseits der Bilder, S. 15-21.

die Enge führt und revisionsbedürftig ist. Die ältere und außereuropäische Bildgeschichte besitzt einen Gestaltenreichtum, der hinter dem der Moderne keineswegs zurücksteht. An orientalischen Teppichen, japanischen Teeschalen, afrikanischen Sitzen, an Faustkeilen der fernsten Frühe des Menschen usw. läßt sich bereits kritisch erproben, was Bilder sind und was sie determiniert. Die moderne Parole einer Erweiterung des Kunstbegriffs ist deshalb nicht besonders originell und besagt wenig, solange sie nicht zu zeigen vermag, wie sich Bildlichkeit neu manifestiert. Denn tatsächlich sind viele Bedingungen des Bildes weiterhin im Spiel: Anschaulichkeit, Begrenzung (wie prekär auch immer), Ökonomie der Mittel, Totalität, Wechselspiel zwischen sukzedierender und simultaneisierender Sicht u. a. Es geht weiterhin darum, im ausgesteckten Felde der Materie einen Überschuß an Sinn zu erzeugen.

Gleichzeitig haben die Erprobungen der Moderne aber auch unser Wissen von den Voraussetzungen, von der Flexibilität und der Wirkungsweise, z. B. der Malerei, der Zeichenkunst oder des skulpturalen Gestaltens erheblich erweitert. Die Frage: Was ist ein Bild? ließe sich, so gesehen, auch an Künstlertexten, von Cézanne oder Matisse an, über Duchamp, Delaunay, Mondrian zu Breton oder Magritte verfolgen. Sie ließe sich an Autoren des Bauhauses diskutieren, in der frühen Nachkriegszeit und bei den Zeitgenossen. Zu solchen ausgesprochen bildtheoretischen Texten rechnen z. B. die Notizen eines Malers (von Matisse), die Bildkritik Duchamps, die Differenztheorie von Josef Albers (factual fact versus actual fact), die Theorie des »letzten Bildes« von Ad Reinhardt, die Proklamation des entgrenzten Bildes unter Vorzeichen der Erhabenheit (Barnett Newman) u. a. m. Sammlungen moderner Künstlertexte liegen vor, freilich keine, die speziell auf unsere Frage ausgerichtet wären. Was eine solche Textgrundlage, neben derjenigen Basis, welche die Werke selbst repräsentieren, für das Problem des Bildes austrüge, ist im Zusammenhang noch nicht untersucht worden. Eine Probe darauf steht aus. Allein ihr Umfang verbot es allerdings, sie in diesem Band zu beginnen.¹

¹ Die erwähnten bildtheoretischen Texte befinden sich in: Henri Matisse, Über Kunst, hg. v. Jack D. Flam, Zürich 1982, S. 64ff. (u. a.); Marcel Duchamp, Die Schriften, Bd. 1, hg. von Serge Stauffer, Zürich 1981 (ein Textlabyrinth, das erst erkundet werden will); Josef Albers, Interaction of Color, Köln 1970; Barnett Newman, Selected Writings and Interviews, New York 1990, besonders die Texte des Abschnittes III, S. 138-175; Ad Reinhardt, Schriften und Gespräche, München 1984, besonders: Kunst-als-Kunst (S. 136ff., S. 147ff., S. 159ff., S. 164ff., S. 167ff.).

MAURICE MERLEAU-PONTY

Der Zweifel Cézannes

Er brauchte hundert Arbeitssitzungen für ein Stilleben, und hundertfünfzig Mal mußte man ihm Modell sitzen für ein Porträt. Was wir sein Werk nennen, war für ihn nur ein tastender Versuch, eine Annäherung an seine Malerei. Noch im September 1906, mit 67 Jahren, einen Monat vor seinem Tod, schrieb er: »Ich fühle mich so wirr im Kopf, bin so verstört, daß ich einen Moment lang sogar fürchtete, mein letztes bißchen Verstand zu verlieren (...). Jetzt geht es mir wieder besser und meine Gedanken und Studien scheinen mir in die richtige Richtung zu gehen. Werde ich das Ziel, das ich so sehr gesucht und so lange verfolgt habe, erreichen? Ich studiere immer vor der Natur, und es scheint mir, daß ich langsam Fortschritte mache.« Die Malerei war seine Welt und seine Existenzweise. Er arbeitet allein, ohne Schüler, ohne von seiner Familie bewundert, ohne durch Jurys gefördert zu werden. Er malt am Nachmittag des Tages, an dem seine Mutter starb. 1870 malt er in Estaques, während er von Feldjägern als Kriegsdienstverweigerer gesucht wird. Und doch kommen ihm immer wieder Zweifel an seiner Berufung. Als er älter wird, fragt er sich, ob das Neue an seiner Malerei nicht bloß die Folge einer Sehstörung sei, ob sein ganzes Leben nicht auf einer zufälligen Eigenschaft seines Körpers beruhe. Dieser unablässigen Anstrengung und diesem Zweifel entsprechen die Ungewißheiten oder Dummheiten der Zeitgenossen. So sprach 1905 ein Kritiker von der »Malerei eines besoffenen Senkgrubenentleerers«. Noch heute verwendet ein C. Mauclair Cézannes fehlendes Vertrauen in seine Fähigkeiten als ein Argument gegen ihn. Währenddessen haben sich seine Bilder über die Welt verbreitet. Warum so viel Ungewißheit, so viel Mühe, so viele Fehlschläge, und dann plötzlich der immense Erfolg?

Zola, ein Freund Cézannes seit der Kindheit, bemerkte als erster das Genie an ihm und war zugleich der erste, der ihn ein »gescheitertes Genie« nannte. Ein Beobachter des Lebens von Cézanne, wie Zola es war, der also mehr auf seinen Charakter als auf die Bedeutung