

DER STUMME LOGOS.
ELEMENTE EINER BILDWISSENSCHAFT¹
GOTTFRIED BOEHM

1. Einleitung. Die Arbeit am Bild

Unser Thema handelt von der Rolle der Bilder in der intellektuellen Welt. Der Begriff der *Bildwissenschaft* ist eine *heuristische Größe*, die mit verschiedenen Vorzeichen und unterschiedlichen Diskursen konfrontiert ist. Auch das Aussehen und die Beschaffenheit der Phänomene wandelt sich – wie der mythologische Proteus – innerhalb eines Spektrums, das strengste Kognition und abgründige Phantasien gleichermaßen umfasst. (Abb. 1, 2)

Wie damit umgehen? Die Bilddiskussion oszilliert entsprechend und ertönt nicht selten in babylonischer Vielstimmigkeit, kaum eine Disziplin, die daran nicht Teil hätte. Die Karriere bildgebender Verfahren verdeutlicht, in welchem Umfang sich Erkenntnisprozesse mittlerweile selbst ikonisch vollziehen, die Bilder von der Peripherie eines erläuterten Hilfsmittels ins Zentrum der Gedankenbildung vorgedrungen sind. *In* Bildern denken und *über* Bilder denken – diese verwandten Konfigurationen belegen eine neuerdings sichtbar gewordene und ungewohnte Nachbarschaft zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Bildkompetenz ist gefragt, ohne dass wir schon genau wüssten, worin sie im Einzelnen besteht. Dieser dramatische Wandel der Episteme wurde zweifellos durch die digitale Revolution ausgelöst, die aber nicht nur eine Bildtechnologie hervorbrachte, deren Auflösungsgrad von der Nanowelt der Moleküle bis zur Gigantomachie der Galaxien und schwarzen Löcher reicht, sondern unser *Bewusstsein* von den Bildern tiefgreifend verwandelt hat.

Dieser aktuelle Wandel lässt sich vermutlich aber nicht verstehen, wenn man ihn nicht mit einem weither kommenden Strom der Argumente verbindet. Die Reflexion des Ikonischen gehört nämlich zu den ältesten Schichten der Kultur. Sie reicht in geschriebener

¹ Vortrag am Wissenschaftskolleg zu Berlin am 15. Mai 2002.

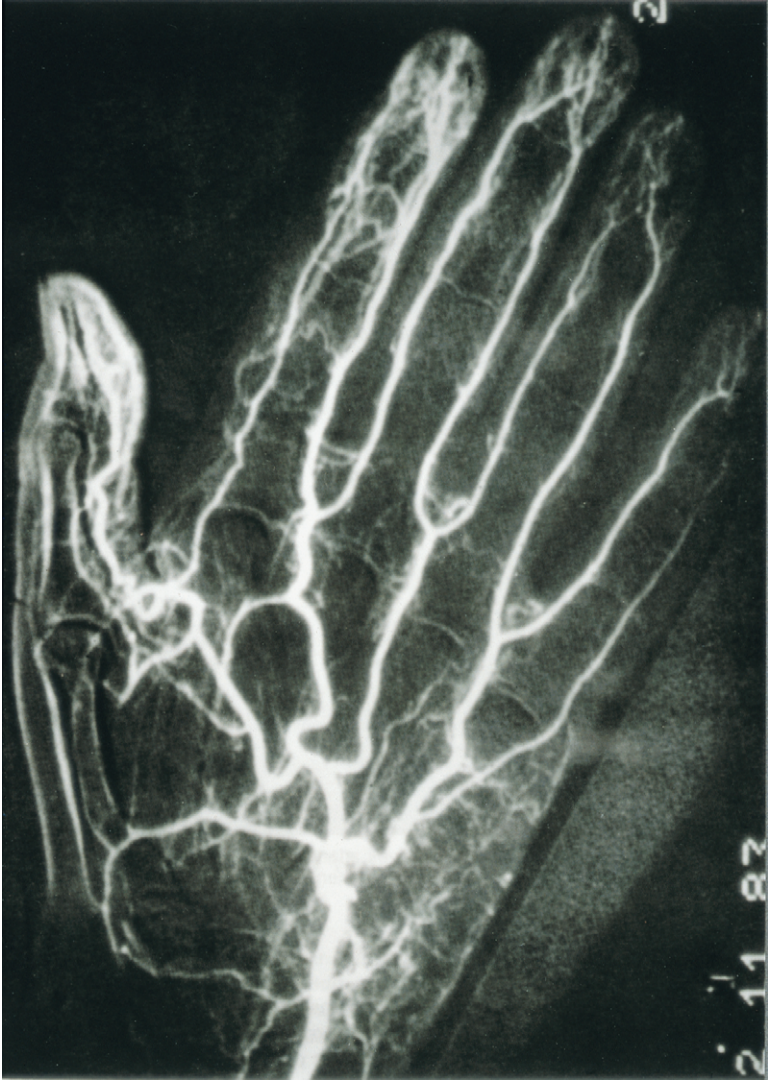


Abb. 1: Darstellung der Blutgefäße einer Hand.

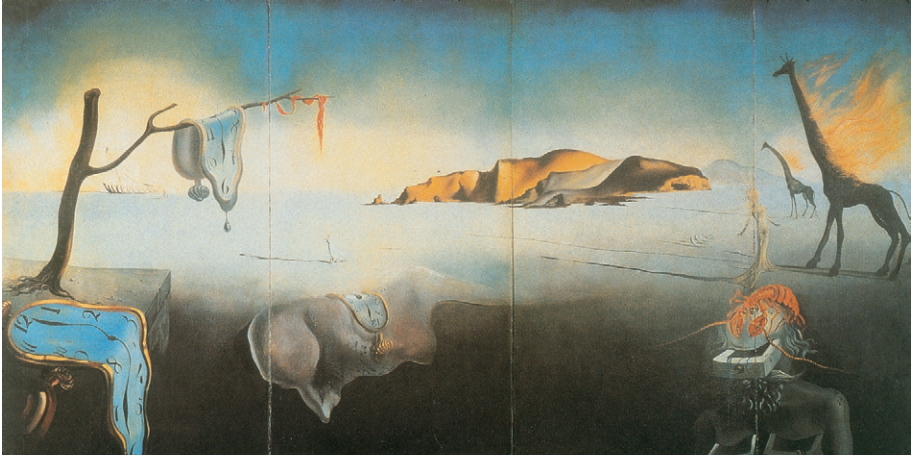


Abb. 2: Salvador Dalí. Der Traum der Venus. 1939. New York.

Form in die Begründungstexte der antiken Philosophie und des Alten Testaments zurück. In Form der Gestaltung und des sie begleitenden impliziten Wissens repräsentiert die Bildgeschichte die dauerhafteste Kontinuität, über die wir vermutlich verfügen. Sie überspringt spielend die engen Barrieren der Schriftüberlieferung, dringt bis ins Paläolithikum vor. Es lassen sich figurale Darstellungen nachweisen, die älter als 30 000 Jahre sind. Ungegenständliche Ritzzeichnungen reichen bis zu 300 000 Jahre zurück. (Abb. 3)

In ebenjenen Bildern verbindet sich das Konzept der Historie mit demjenigen der Naturgeschichte, mit der Evolution des Homo sapiens, der offenbar ein Bildermacher war, bevor er sich als redendes Wesen definierte. Am anderen zeitlichen Ende hat sich die Kunst der Moderne als die Werkstatt erwiesen, in der das Ikonische „ätzenden Proben“ (ein Wort von Marcel Duchamp) unterworfen wurde: seine Tragweite wurde überprüft, seine Grenzen erkundet, nicht selten in der paradoxen Absicht, das Bild *gestaltend* abzuschütteln.

Die gewaltige „Arbeit am Bild“, die in der Geschichte geleistet wurde, hinterlässt nicht nur überquellende Museen, sondern auch die eine insistente Frage: die nach der *Sprachkraft* und dem *Stellenwert* des *Ikonischen*. Europa hat viele Wissenschaften kommen und gehen sehen, warum nicht die der Sprachwissenschaft vergleichbare Bildreflexion? Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts wurden einige der intellektuellen Voraussetzungen dafür geschaffen. Die signifikante Verzögerung hat mit jenem tiefen Schatten zu tun, den ein

ganz bestimmtes Modell von Bild und ein vorherrschendes Verständnis von Sprache geworfen haben und bis heute werfen. Mit seiner Analyse wollen wir beginnen.

2. Die Zähmung des Imaginären

Es waren Möglichkeiten des Bildes selbst, die sich vorgedrängt und seine Legitimierung behindert haben. Wir wollen sie unter dem Kurztitel: die *Verführung des Spiegels* kennenlernen. Seit alters war seine Suggestivität geläufig, wurde oft als machtvoll und bedrohend empfunden. Nach seinem Modell wurde auch das Bild verstanden als die Spiegelung des *Vorhandenen*. Diese Einschätzung lässt sich vom heutigen Common Sense, mit Reproduktionstechniken reich ausgestattet, bis zum unglücklichen Narziss der Mythologie zurückverfolgen, auch bis zu der im altchinesischen Stil verfassten Legende vom Gelben Kaiser, die wir zunächst anhören wollen. Sie erzählt den Eintritt des Spiegelbildes in die Welt, den Anfang einer kulturellen Irrealisierung und die damit verbundene Macht und Bedrohung, die sogleich aber auch wirksam entschärft wird. Mit ihr kommt ein Riss in die Welt, eine ambivalente Schwelle, an der sich kulturelles Bewusstsein ablesen lässt.

Es heißt da, in alten Zeiten hätten die Menschen mit den Spiegelwesen auf vertrautem Fuß und in freundlichem Austausch gestanden. Ihre Lebensbereiche waren miteinander verbunden, man konnte in die Spiegel hinein- und aus ihnen heraustreten. Bis eines Nachts die Spiegelleute die Welt einzunehmen begannen und sie in ein Chaos stürzten. Nur die *magischen* Künste des Gelben Kaisers waren imstande,

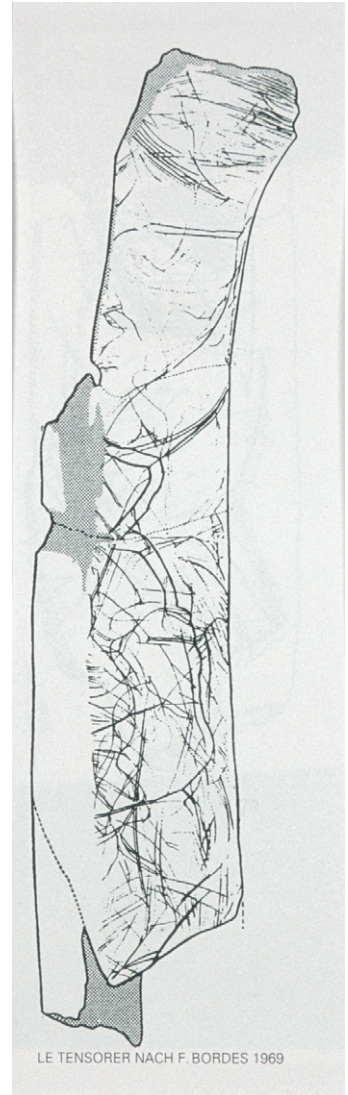


Abb. 3: Anonym. Ritzzeichnung.
Höhle.

die mächtigen Eindringlinge abzuwehren und hinter die Spiegelflächen zurückzutreiben. Dort zwingt sie nun ein Bann zu sklavischen Diensten, die sie seitdem verrichten müssen: nämlich minutiös und verzögerungslos menschliches Handeln, das sich vor ihnen ereignet, nachzuvollziehen. Die Geschichte endet damit, vorherzusagen, dass der Zauber des Gelben Kaisers nicht ewig vorhalten wird, die Spiegelwesen ihre Kraft zurückgewinnen. Nach und nach werden sich ihre Gebärden verselbständigen, sie ihr Eigenleben und ihre Macht spüren lassen.

Die Geschichte beschreibt nicht mehr und nicht weniger als ein erstes Aufbrechen des Imaginären – des engsten Verwandten des Ikonischen – und sie liefert gleichzeitig die Mittel seiner *Zähmung* hinzu. Eine Opposition wird aufgemacht zwischen dem Chaos und dem gewalttätigen Zwang einer Analogie, welche die gefährliche Macht des Spiegels unter ihre Ordnung beugt. Was das Imaginäre sein darf, das wird ihm von außen auferlegt, eigene Regungen dabei zurückgedrängt. Das Bild tritt ganz in den Dienst einer getreuen Wiederholung dessen, was ist. Es wird zum genauen *Abbild*, wozu auch die Gattung des Abdruckes und Abklatsches, darunter die im ästhetischen Untergrund unangefochtene Totenmaske, gehört.

Die Geschichte hat sich an die Prognose der Legende nicht gehalten. Mit der Macht der Bilder war und ist zu rechnen. Darauf verweist eindringlich das singuläre wissenschaftliche Phänomen der andauernden Bilderkämpfe. Bildtheoretisch gesprochen, impliziert das gezähmte Bild ein Modell, bei dem es seine eigene Legitimität durchstreicht, ganz durchsichtig wird auf das hin, was sich zeigt, auf die externe Referenz. Eben darin lag ja auch die ihm eigene Verführung. Die eigentliche Bedingung ikonischer Repräsentation: das opake Medium, wird kunstvoll ausgespart.

Der historisch einflussreichste Bilderskeptiker, Plato, tat seinerseits das Bild unter einen *intellektuellen Bann*. Die Maler beschrieb er als Menschen, die Spiegel an den Dingen vortragen. Wahrheitslos und trügerisch, ohne innere Konsistenz, spricht er dem Bild einen Logos ab. Aufschlussreich seine Definition, vermutlich die älteste Bilddefinition überhaupt. Im Sophistes (275b) nennt er es das „Wirklich-Nichtseiende“. Wirklich, sofern es ein Ding ist, nichtig, soweit es repräsentiert. Plato und mit ihm alle, die im Laufe der Geschichte dieser Linie entlang argumentiert haben, glauben sagen zu können, was der *objektive* Inbegriff der Realität ist oder sein soll. Gemessen daran sind Bilder stets defizitäre Abweichungen: Irrealitäten. An die Stelle eines ikonischen Logos tritt eine Verurteilung.

Sie wirkte auch dort, wo Platos Argumente unbekannt blieben. Denn *abzubilden* gehört zur ureigenen Möglichkeit des Ikonischen. Damit war es historisch bis zum heutigen Tage überaus erfolgreich. Wir sind von Abbildern umgeben. Sie sind immer noch die Sklaven des Gelben Kaisers. Nach ihrem Vorbild lässt sich die komplexe Leistung des Bildes *nicht* verstehen. Denn das bloße Abbild erscheint wie der Mond: was in ihm aufleuchtet, verdankt sich externem Licht. Wie theoretisch abwegig diese Prämisse insgesamt ist, zeigt schon eine einfache Beobachtung: kein Objekt in der Welt schreibt bindend vor, wie es darzustellen sei. Das zeigt eindrucksvoll zuletzt auch die Geschichte der Photographie, die man als Kronzeugen des Abbildes in Anspruch genommen hat. Die externe Referenz ist der objektive Anker nicht, für den man sie halten wollte, sie ist abgründig und unerschöpflich. Was sie anstößt, sind die Möglichkeiten des Bildes selbst als eines Artefaktes eigenen Rechts. Als das geminderte Reale lässt es sich befriedigend nicht verstehen.

3. Satz – Bild – Metapher

Die Verführung des Spiegels begleitet ein Modell von *Sprache*, das geeignet ist, sie zu verstärken. Jedenfalls war es von größtem Einfluss und wirkte sich auf ein angemessenes Verständnis der Bilder, auf ihre Legitimität, bis zum heutigen Tag verheerend aus. Es handelt sich um jene Auffassung von Sprache, deren Fundamente in der griechischen Philosophie gelegt und die durch Aristoteles zu einer historisch wirksamen Form weitergebaut wurden, deren Geltung und Plausibilität bis heute nachwirken. Sie lässt sich in die Wendung kleiden: Nur was sich *sagen* lässt, hat gesicherte *Realität*. Und sagen meint: in Bestimmungssätzen aussagen. Woraus folgt, dass alles, was sich nicht bestimmterweise benennen lässt, *Schein* bleibt und ohne Wahrheit. Die Sprache verfügt mithin über den einzig Erkenntnis trächtigen Zugang zur Welt. Mit der Folge, dass sich in der Struktur der prädikativen *Urteile* die Struktur der *Welt* spiegelt. Dafür wurde der emphatische Begriff des Logos gebraucht, der mit der bestimmenden Sprache gleichgesetzt wurde und in der Aussage [griech.: Apodeixis bzw. Apophansis – von der Wurzel pha- (Aufschein, Licht) – d. h. Aufweisung oder Auf-leuchten] sein schärfstes Instrument besaß. Schon Ernst Cassierer konnte nachweisen, dass „in den indogermanischen Sprachen die Verben des ‚Sagens‘ auf die des ‚Zeigens‘ zurück(gehen)“ (PhSF III, 129). Mit anderen Worten: der Sprache eignet eine ikonische Grundstruktur, die im hier zu diskutierenden Sprachmodell des Aussagesatzes allerdings weitgehend reduziert wird. Das Zeigen der Apo-deixis meint nur noch das Weisen auf jenes Dies-da (tode ti), das Gegenstand der Aussage ist. Die ikonische Kraft

der Sprache, aus der Präzisierung weitgehend vertrieben, gewinnt ein Residuum und ihren Fluchtort in der Metapher. Nach Aristoteles beginnt sich die Entwicklung konsequenterweise und bis ins späte 19. Jahrhundert zu spalten: in eine wahrheitsbegründende Philosophie und eine scheinhafte (der bloßen Wahrscheinlichkeit obliegende) Rhetorik, innerhalb derer auch die Metapher abgehandelt wird. Aber eines bleibt klar: wenn das Reale mit dem sprachlich Bekundeten identisch ist, dann hat das Bild schlechte Karten und die Frage nach einem ikonischen Logos lässt sich noch nicht einmal stellen.

Wegen der fundamentalen Bedeutung dieses Sprachmodells, dessen zweiwertige Ja/Nein-Logik auch dem Common Sense im Wissenschaftsverständnis noch immer weitgehend innewohnt, lohnt es sich, die Konsequenzen für den Satz und für das Bild etwas genauer zu erörtern. Wir betrachten dazu ein Gemälde, an dem sich die Differenz zwischen sprachlicher Apo-Deixis und bildlicher Deixis nachvollziehen lässt. (Abb. 4)

Von diesem Mann kann man, im Sinne aristotelischer Beispiele, sagen: das *ist* Giorgio. Der Satz besagt: einem Subjekt wird eine Identität prädikativ, mittels direkten Verweises zugewiesen: Dieser da, der ist es! Er wird bestimmt. Etwas als Etwas aufweisen ist mithin der semantische Grundakt der Sprache, aber auch des Bildes. Er stellt fest, d. h. er sichert eine Realität.

Das geschieht sprachlich freilich so, dass aus dem Hintergrund des riesigen Möglichkeitsraumes aller denkbaren Prädikate (der in diesem Falle alle männlichen Vornamen umfasst) ein einziges ausgewählt und nach vorn geholt wird. Mit der Folge, dass im Moment der richtigen Aussage dieser ganze nichtexplizite Kontext der Bestimmung spurlos verschwindet. Die Guillotine Ja/Nein trennt ihn ab. Sie isoliert das Gesagte und Bestimmte (Ja!) von seinem unbestimmten Horizont, in dem alle möglichen anderen Angebote bereitliegen (Nein!). Kommt die Bestimmung nicht ans Ziel: „Das ist Giorgio nicht“ – dann verschwindet die vorgeschlagene Bestimmung spurlos in der uferlosen Klasse der denkbaren Präzierungen. Eine greifbare Realität hat sie nicht.

Das Bild folgt seiner eigenen Logik folgt. Obwohl es sich gut vergleichen lässt: das ist tatsächlich Giorgio, nämlich Giorgio de Chirico, von eigener Hand 1925 gemalt, und es ist nicht schwer (jedenfalls wenn man die fraglichen Bezüge kennt), ihn im Bild in seiner Identität wiederzuerkennen. Es leistet seinerseits eine *Bestimmung*. Aber ganz anders: der Gemeinte löst sich aus seinem visuellen Kontext keineswegs heraus. Im Gegenteil: je länger wir hinsehen und je tiefer wir eindringen, desto mehr verknüpft er sich damit: nicht nur maltechnisch, sondern auch bedeutungsmäßig. Das Bild stellt nicht *fest*, sondern es



Abb. 4: Giorgio de Chirico. Selbstbildnis, ca. 1923. Privatsammlung.

stellt vor *Augen*. Es zeigt. Für dieses Zeigen ist die wechselseitige Beziehung, der Kontrast zwischen dem Focus unserer Aufmerksamkeit (Figur) und ihrem begleitenden unbestimmten Hintergrund maßgeblich. Nicht die Identität der Benennung ist die eigentliche Leistung – obwohl auch die geboten wird –, sondern eine weit darüber hinausgehende Plausibilität, in der sich diese Person in *unterschiedlichen* Aspekten *zugleich* zeigt, deutet und aufschließt. Das Bild hat kein Problem mehrere, auch widersprüchliche Präzidierungen auf einmal ins Spiel zu bringen: – für den Aussagesatz eine schiere Absurdität – ich sehe den Mann *als* Giorgio, *als* Maler, *als* Lebenden, *als* gemalte Skulptur bzw. sich versteinern. Die unterschiedlichen Aspekte, das divergente Sehen-, *als*“ konvergiert im Blick auf die Person. Entsprechend lassen sich in der Geschichte der Rhetorik und in ihren maßgebenden Texten von Aristoteles, Quintilian und Cicero an die Spuren einer verborgenen Bildtheorie auffinden. Jene Theorie, die wir von der Philosophie vergeblich erwartet haben. Die Wiederentdeckung der Rhetorik seit dem 19. Jahrhundert verband sich mit einer Sprachkritik, deren Absicht und Resultat darin lag, dem Bildlichen und Visuellen in der Erkenntnis wieder zu seinem Recht zu verhelfen. Wittgenstein z. B. operiert mit der Ähnlichkeit (nicht der Identität) der Begriffe, deren Bestimmungswert in der Praxis des Sprachspiels ermittelt wird.

Die Unschärfe ihrer Ränder bindet sie in jenen Kontext zurück, aus dem sie das „Urteil“ im beschriebenen Sinne herausgelöst hatte. Der schwankende Boden der Sprachpraxis der Rhetorik *trägt* jetzt die Logik, ist nicht länger der Widerpart der Philosophie. „Ein Bild hielt uns gefangen“ – hieß es in den Philosophischen Untersuchungen Wittgensteins (67) „Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unserer Sprache...“

Auch die Metapher baut auf Ähnlichkeitsbeziehungen, auf die treffende Auswahl des Vergleichbaren. Wie Nietzsche formulierte: „Das Fremdeste paarend und das nächste trennend.“ Zwischen Satzsubjekt und Prädikat stellt sich keine logische Richtigkeit ein, sondern ein Spiel des Möglichen, die Kraft der Plausibilität. Es geht nicht um objektivierende Bestimmung. Wie die Bilder behalten die Metaphern ihren unbestimmten Hintergrund als Nicht-Identisches bei. Das verbindet sich sehr oft mit offensichtlichem Widersinn, z. B. „Achill ist ein Löwe“ (natürlich ist er keiner) oder: „lebendiges Grab“ oder „Nil der Tränen“ (Gracian). Strukturverwandtes lässt sich natürlich auch in der bildenden Kunst zeigen. Werke Picassos, z. B. der Stier aus Sattel und Lenker eines Fahrrades, sind viel diskutiert worden. (Abb. 5)

Metaphern stellen nicht fest, was ist, sie „stimmen“ (oder nicht) auf andere Weise. Es geht nicht um: Ja/Nein. Es geht um eine intelligente Findung. Harald Weinrich hat von



Abb. 5: Pablo Picasso. Stierkopf. 1943. Musée Picasso. Paris.

einer „Bildspanne“ der Metapher gesprochen, durch deren Beziehungsspiel sie zum „Energiespender“ werde, eine anschauliche Fülle hervorbringt. Das Vor-Augen-Stellen, das viel zu sehen und zu denken gibt, ohne dass das Gemeinte in einem Begriff abschließend zu fassen wäre, gilt – seit der Rhetorik des Aristoteles – gerade als die Definition der ikonischen Leistung. Dass die Rhetorik tatsächlich zu unserer Frage Subtiles und Weiterführendes beigetragen hat, möchte ich mit einer letzten Bemerkung verdeutlichen. Sie knüpft an die Kategorie *Hypotypose* an. Wörtlich: das darunter liegende (Hypo) Geprägte (Typosis). Gemeint ist das im Spiel der Metapher enthaltenen *Beziehungsschema*. Nicht jede Ähnlichkeitsrelation nämlich ist interessant und erfolgreich, z. B. wenn wir vom „toten Grab“ reden würden, eine gewiss missglückte Metapher. Es bedarf ganz bestimmter Zuordnungen, produktiver Dispositive, die – mindestens seit Kant – auch Schemata genannt werden. Die richtigen bringen eine lebendige Vergegenwärtigung zustande, die Präsenz in der *Repräsentation*. Sie bedienen sich dazu einer Art Regel, welche das Beziehungsspiel steuert. Deixis: Zeigen kommt an sein ikonisches Ziel, wenn es etwas *aus sich selbst* präsentiert (Enargeia). Darin steckt nichts anderes als die Differenz zwischen Sicht (auf etwas Blicken) und Ansicht (Etwas zeigt sich), die für die Bildtheorie höchst bedeutsam ist.

4. Das Bild umschreibt eine Situation

Was also sind nun Bilder und was ist ihr Logos? Wir wollen uns in einem nächsten Schritt um die Umriss eines Konzeptes bemühen, das nahe den Phänomenen und doch generell applikabel bleibt, das Ikonische in seinen vielfältigen Erscheinungen nicht aus dem Auge verliert. Materielles jedweder Art weist, wenn es Bild ist, eine innere, eine ikonische Differenz auf, visuell betrachtet einen Kontrast. Man mag sich hier auch der vorhin erwähnten Bildspanne erinnern. Bilder sind mithin Dinge, die sich stets überschreiten, ein „surplus“ aufweisen. Von ihm wissen wir, dass es sich als Relation nur im Vollzug, also wahrnehmend realisieren lässt. Das Bild impliziert mithin die *Form eines Aktes*, der sich stets *adressiert*, weil er des Auges bedarf, das aus der physischen Gegebenheit eine Sicht oder Einsicht macht. Meine These wäre also, dass Bilder *situativ* sind, auf ein komplexes *Folgehandeln* (H. J. Schneider) des Betrachters nicht nur verwiesen, sondern angewiesen sind. In ihm entsteht ikonischer Sinn in einem nicht-prädikativen Akt. Wichtig ist die Orientierung an der jeweiligen Beschaffenheit, die mit einem formalisierten Zeichenbegriff allzu schnell übersprungen wird. Die materielle Fügung, das lernt man im Atelier der

Künstler ein für alle Mal, ist nicht *Träger* einer Bedeutung, sie ist mit dem Sinn bereits völlig durchtränkt. Dieses staunenswerte Mirakel bleibt der Stachel aller theoretischen Versuche. Zur näheren Analyse möchte ich die Differenz zwischen dem (unbestimmten) Feld (das nicht notwendig eine Fläche sein muss) und den jeweiligen scharf gestellten Blickpunkten (Focus) in Anschlag bringen. Dieses Instrumentarium erlaubt jedenfalls, die allzu engen Grenzen des Tafelbildes hinter sich zu lassen, auch Artefakte *vor* der Wand und *im* Raum auf ihre Ikonizität hin zu befragen, einschließlich performativer oder installativer Werke. Man wird dabei erkennen, dass der Umfang des Ikonischen nicht völlig trennscharf zu stellen ist, er in Zustände übergehen kann, die nur noch Aspekte beinhalten, die sich als ikonische Latenzen umschreiben lassen: z. B. das Bühnenbild, der theatralische Mimus oder der architektonische Raum. In eine solche Kasuistik kann ich an dieser Stelle nicht eintreten. Die Relationen, die sich zwischen den Foci und dem Feld auf tun, determinieren jedenfalls jene ikonische Differenz, die sich in vielfältiger Weise sehen, auf ihre Ansichten und die Komplexität ihres Sinnes hin betrachten lässt. Dabei zeigt sich im Übrigen, dass das Feld nicht nur einen materiellen Befund darbietet, sondern stets auch einen mathematischen. Wie immer es beschaffen ist und was immer der Bildner daraus macht, es ist ein Zahlen- und Streckengefüge. Der Logos der Zahl wohnt dem ikonischen Logos inne. Davon wird abschließend dann noch zu reden sein.

Zuvor wollen wir uns mit der dichten Passung beschäftigen, die den Blick mit dem Bild verknüpft, zu einer gemeinsamen Situation zusammenschließt. Das Auge kommt nicht nachträglich hinzu, es ist schon immer *im* Bild, das man – mit Hegels Metapher – einen tausendäugigen Argus nennen könnte. Was heißt das?

Denken wir uns dazu ein leeres, noch unbearbeitetes Feld, der Einfachheit halber ein Stück Papier. (Abb. 6) Seine materielle Bestimmung schließt eine geometrische ein, dieses oder jenes Flächeninhalte, den ich *betrachterunabhängig* berechnen könnte (durch Multiplizieren der Seitenlängen oder das Anbringen von Skalen an den Rändern). In dem Augenblick allerdings, wo ich dieses Feld als ein Bild zu lesen versuche, *adressiert es sich* an mich. Obwohl ja doch erst ein mögliches Bild, geschieht etwas Merkwürdiges: es verändert seine optischen Eigenschaften. Zwei Gesichtspunkte möchte ich festhalten.

Zunächst: die metrisch absolut kontinuierliche Ebene erscheint an-isotrop. Das lässt sich an einem auf der Fläche wandernden Punkt beobachten.

An manchen Stellen messen wir ihm mehr optisches Gewicht zu als an anderen. Kandinsky, der ähnliche Versuche gemacht hat, glaubte, die optische Energie beispielsweise eines Quadrates nach dem hier gezeigten Schema erfassen zu können. (Abb. 7)

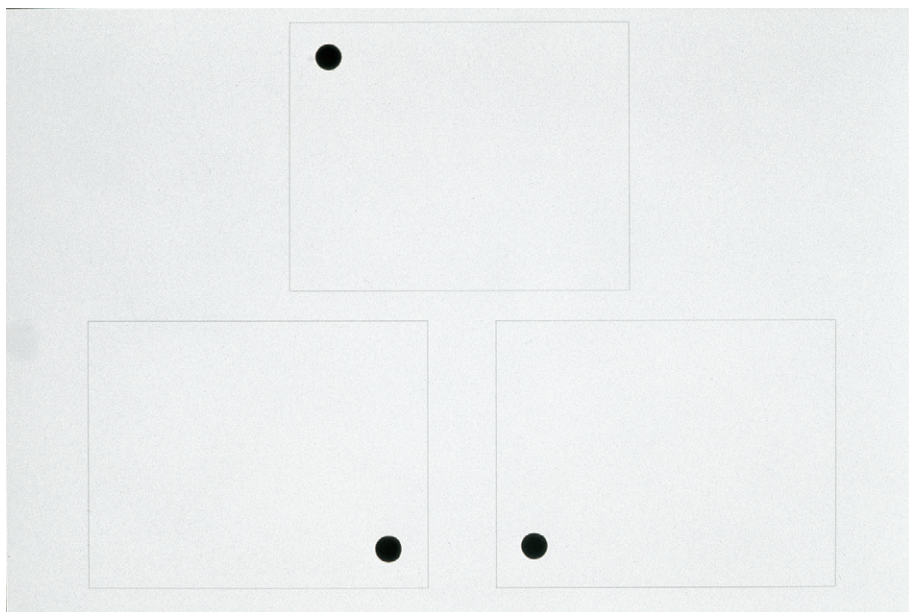


Abb. 6: Demonstrationszeichnung: Der wandernde Punkt.

Darüber mag man geteilter Meinung sein. Sicher dagegen ist, dass die körperliche Realität des Auges, d. h. genauer gesprochen: sein Blick (der Blick meint stets das *verkörperte* Sehen) sich bereits der leeren Fläche eingeschrieben hat. Diese elementare Anisotropie (mag sie nun anthropologisch bedingt sein oder kulturell variabel) ist jedenfalls in der Geschichte der Bilder weidlich genutzt worden. Jeder Künstler *weiß* (ohne dass es dafür Gesetze gäbe), was Gewichten, Relationieren, Balancieren, Komponieren usw. heißt, wie er *damit* oder *dagegen* arbeitet.

Dabei spielt auch eine virtuelle, optische Mitte eine Rolle, die selten die geometrische ist. Als Vertikale strukturiert sie u. a. eines der ältesten europäischen Bildkonzepte, die stehende balancierte, die sog. Standbein-Spielbein-Figur. Nebenbei gesagt hat in der Anisotropie des Feldes auch die Affektdarstellung ihren Ursprung. Wie Aby Warburg gezeigt hat, teilen sich Affekte über unterschiedliche Formen der Körperbewegung mit. Die Dichte der ikonischen Situation beruht auf einer Wahrnehmungsdisposition, die das Sehen, das Gespür für Rhythmus, Haptik und Gleichgewichtssinn umfassen. Die seh-physiologische

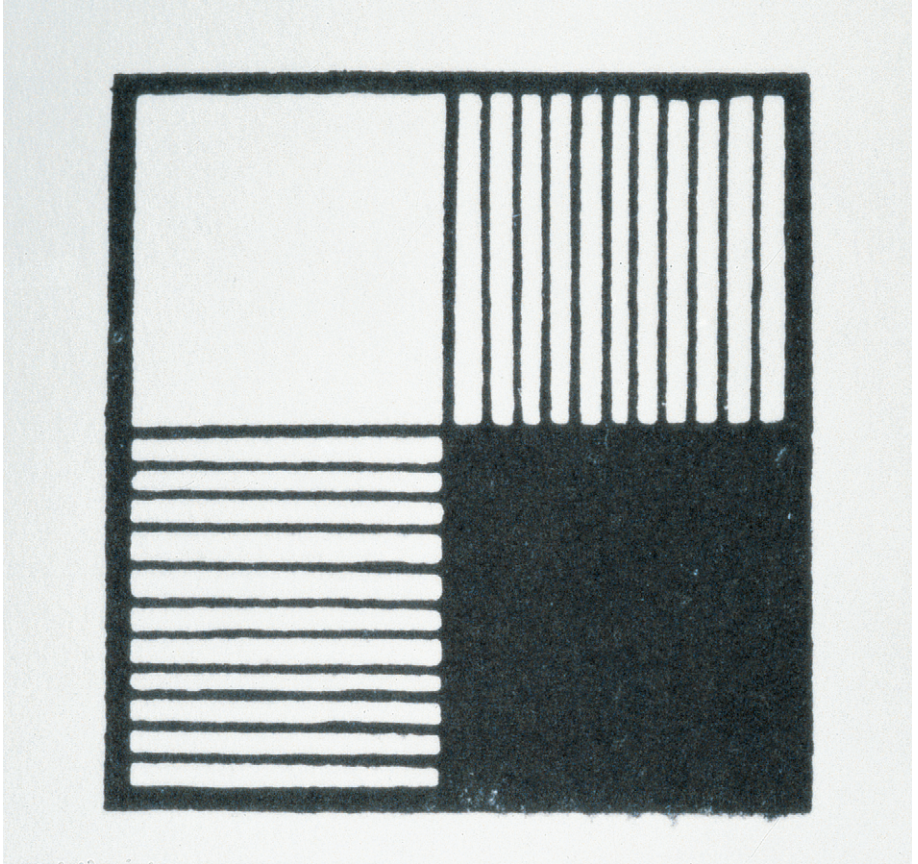


Abb. 7: Wassily Kandinsky. Aus: *Punkt und Linie zu Fläche: Gewichtsverteilung*. 1928.

Konditionierung ist ins Bild bereits eingefügt, erkennbar z. B. an der Unvermeidbarkeit der Focus-Feld-Relation. Dazu ein Beispiel. Schon der Begriff des Feldes besagt ja, dass es ausladender sein muss als der Blickpunkt. Lässt sich dieses Verhältnis aber auch umkehren? Logisch nicht, ikonisch ja. Ellworth Kelly hat diese Konsequenz in „Yellow Relief with Blue“ (1991) erprobt: eine kleine blaue Grundplatte, ikonisch betrachtet: das Feld, trägt die auf ihr montierte, sehr viel größere gelbe Form (den Focus). (Abb. 8)

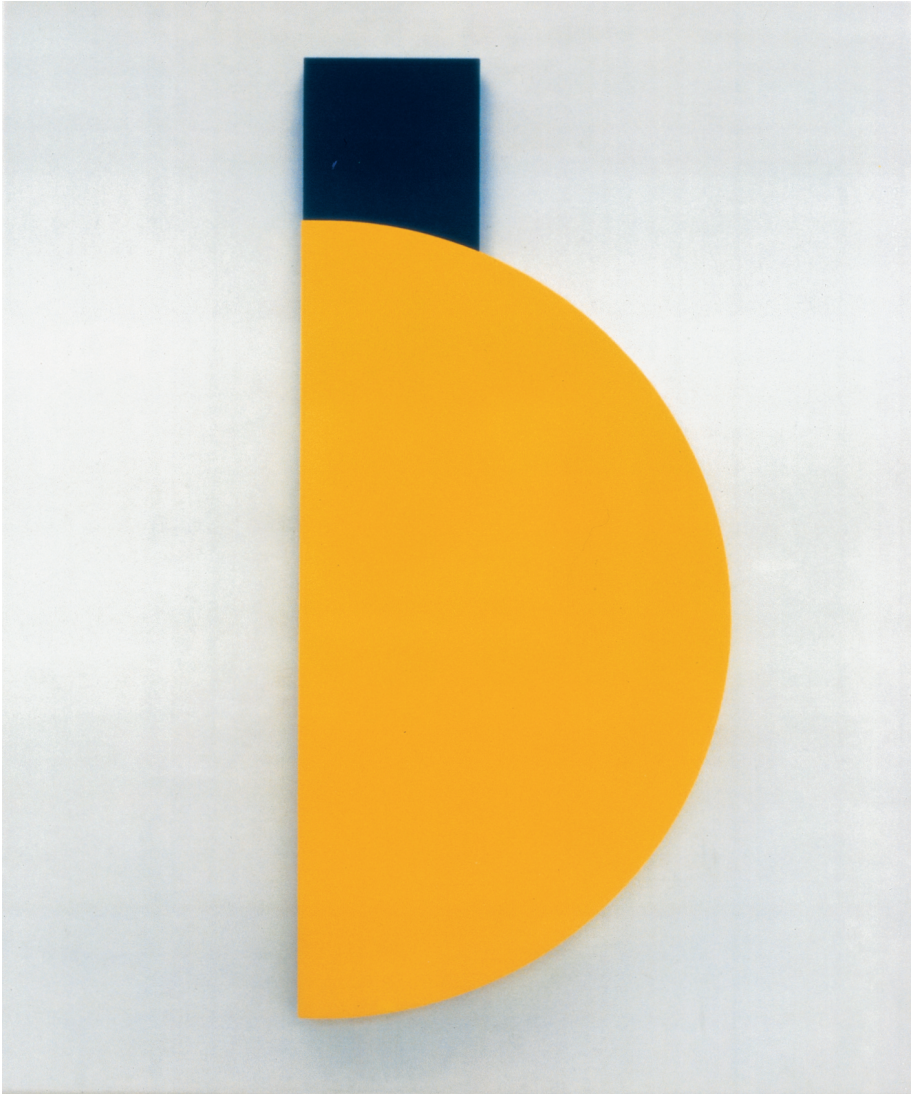


Abb. 8: Ellsworth Kelly. Yellow Relief with Blue. 1991.

Unser Auge revoltiert sofort gegen diese Zumutung. Kontrafaktisch lässt es das Feld-Blau wie einen Hut auf der Form thronen, bringt ihn von hinten nach vorn. Mit dem Ergebnis übrigens, dass die beiden nun gegeneinander und aufeinander bezogenen Partner, das verdrängte Feld an die Wand delegieren. Womit sich die Disposition der Wahrnehmung am Ende als ikonisch produktiv behauptet.

5. Das stumme Sprechen

Wir haben gezeigt, dass sich der semantische Grundakt „etwas als etwas“ nicht nur prädikativ vollziehen kann, sondern auch ikonisch. Wir blicken in die Anordnung des Bildes hinein, realisieren eine Sicht, während das Bild eine Ansicht darbietet. Die sich im Bilde vollziehende Inversion („la réversibilité“ – Merleau-Ponty) ist Dreh- und Angelpunkt einer Theorie des stummen Logos. Für die Umkehr ist u. a. die unvermeidliche Asymmetrie verantwortlich, unter der sich Feld und Focus verbinden. Der Sinn bestimmt sich, ganz wörtlich, mit Blick auf die fundamentale Unbestimmtheit. Als Horizont gehört das Feld zu einer grundsätzlich anderen Dingklasse.

Abschließend beschäftigen wir uns mit zwei Applikationen, die mit der extremen Spannung zwischen kognitivem „Gebrauchs-Bild“ und ästhetischem „Phantasie-Bild“ zu tun haben. Wir wollen sie als Realisierung des gleichen ikonischen Substrates diskutieren, den eingangs angesprochenen Heterogenitäten der Bilder entgegnetreten. Sie verweisen in ihrer Unterschiedlichkeit auf die gleiche ikonische Differenz zurück.

Wir nähern uns der Demonstration mit jenem berühmten geistigen Capriccio der sog. „Macchia“, das Leonardo da Vinci in seinem Malereitraktat aufgeschrieben hat. Es handelt von der Nützlichkeit der Flecken für angehende Künstler, die er an alten Mauern findet, die, wie er sagt, „mit allerlei Flecken bedeckt sind ... Hast Du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst Du die Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleichsehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, großen Ebenen, Tal und Hügeln in wunderlicher Art ...“ (Traktat ed. Herzfeld 1909, 53). Eine Beschreibung, die an die Kleksographien des Rorschachtestes erinnert. Der Sache nach handelt es sich um das Entstehen einer ikonischen Differenz, um den Anfang des Bildes, der für Leonardo da Vinci selbst noch kein Bild war, sondern die Mobilisierung ikonischer Latenzen der Einbildungskraft, die erst im 20. Jahrhundert den Status eines *informellen* Bildes gewonnen haben. Leonardos experimentelles Bild *vor* dem Bild erläutert, wie sich im ungeordneten Chaos des Sichtbaren mögliche Formen abzuheben beginnen, die ikonische Differenz gegen null geht.

Die Macchia markiert eine Gegenposition zum Spiegel des Gelben Kaisers. Während dort das Imaginäre gezähmt wurde, darf es jetzt wuchern und Blüten treiben. Leonardo folgend gelangen wir, mit Wolfram Högbe zu reden, in eine „prae-nominale“ oder „sub-semantische“ „Unterwelt“, aus der die ikonischen Sinnmöglichkeiten aufsteigen. Es ist freilich ein Hades, der offen vor Augen liegt. Die Präsenz des Imaginären bemisst sich offenbar daran, wie sich Focus und Feld einander zuordnen. Das „Wie“ dieser Zuordnung ist der eigentliche ikonische Parameter.

Das kognitive Bild möchte den Grund des Unbestimmten in einer gewissen Hinsicht reduzieren, ohne ihn freilich aufzugeben. Das lässt sich am *Diagramm* zeigen, einer der interessantesten und flexibelsten Bildformen. Schon seit Jahrhunderten war es Teil der künstlerischen Praxis, z. B. wenn das Bild als ein rationales, mathematisches Beziehungsgefüge, als Gitter, konzipiert wurde. In der Form des Velums hat es in den Künstlerreflexionen vom 15. bis zum 19. Jahrhundert eine erhebliche Rolle gespielt. (Abb. 9)

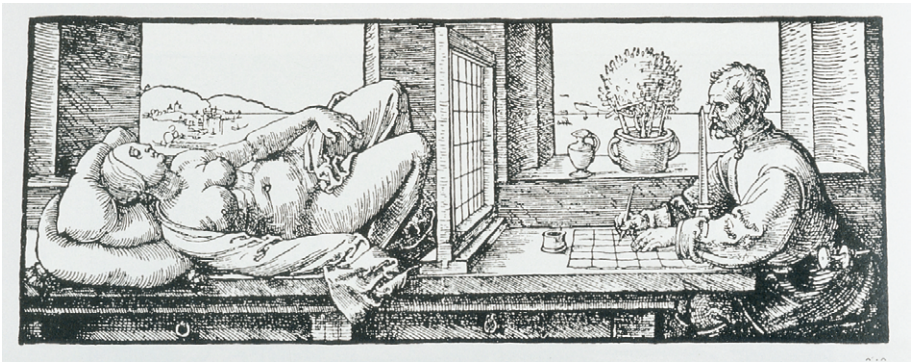


Abb. 9: Albrecht Dürer. Der Zeichner des Aktes. Aus: *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, Buch 3, fig. 67. Nürnberg, 1525.

Die eigentliche Karriere des Diagramms sollte sich aber erst zeigen, nachdem das Bildfeld vom Koordinatenkreuz her verstanden werden konnte, als Funktionsfeld zwischen Abszisse und Ordinate. Das mathematische Gitter konnte jetzt als Projektionsschirm benutzt werden, auf dem die in der Funktion beteiligten Zahlen eine sichtbare Spur hinterlassen. (Abb. 10)

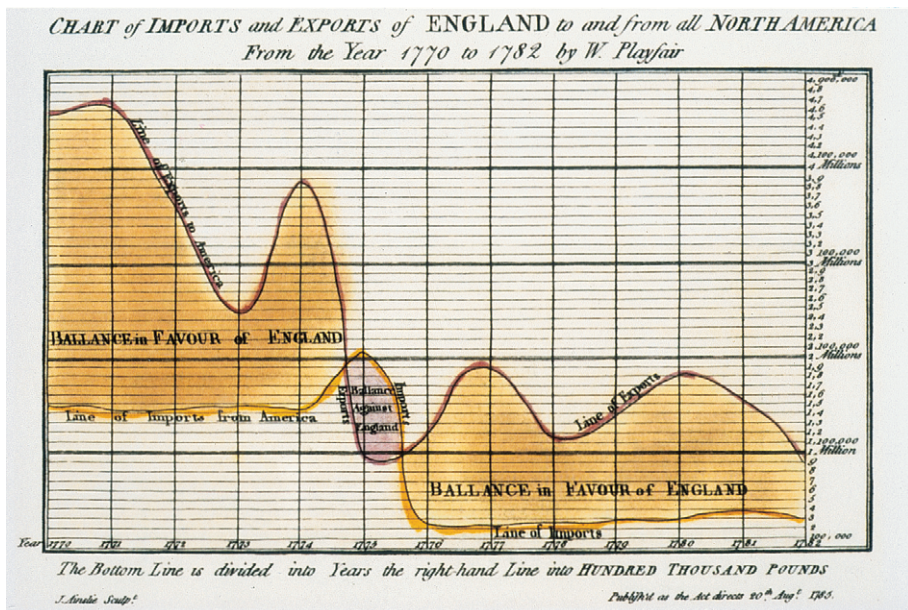


Abb. 10: W. Playfair. Chart of Imports and Exports of England to and from all North America. From the Year 1770 to 1782.

Soweit Empirie in Daten zu fassen ist, ließ sie sich nun Vor-Augen-Stellen. Der mathematische Logos wurde jetzt ikonisch präsent. Das Beispiel aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem Charme eines kolorierten Stiches, ikonisiert die Handelsbeziehungen zwischen England und Amerika und die Umkehrung ihres Gleichgewichtes. Vergleichbares ist aus verschiedenen Wissenschaften und aus Tageszeitungen bekannt. Das Bild erscheint als Treffpunkt variabler Messwerte, die aus ihrer Unansichtigkeit heraustreten, indem sie sich kreuzen, Abszisse und Ordinate im rechten Winkel aufeinander verweisen. Das Diagramm enthält einen zeitlichen Parameter, ihm ist ein Geschehen eingeschrieben, dessen Dynamik aus dem Kalkül der Funktion resultiert, deren Werte an x- und y-Achse abgetragen worden sind. Die völlige Unanschaulichkeit von Handelsbeziehungen, die Abstraktheit ihrer Datenmengen, wird ikonisch ansichtig. Natürlich bringt das Diagramm diese Daten nicht hervor – im Unterschied zu den meisten künstlerischen Bildern –, aber was es hervorbringt, ist ihre Sichtbarkeit. Die Veranschaulichung der Kognition geht zu-

lasten einer überschüssigen Imagination, die in die Bahnen des Verstandes gelenkt wird. Die Kraft des Unbestimmten bewährt sich darin, etwas Unanschaulichem sichtbare Gegenwart zu verleihen. Der ikonische Logos verbindet sich mit einer ganz bestimmten, historischen Form des Mathematischen.

Und was ist nun mit den Phantasiebildern des Imaginären? Mein letztes Beispiel betrifft Mondrians Komposition von 1939–42.

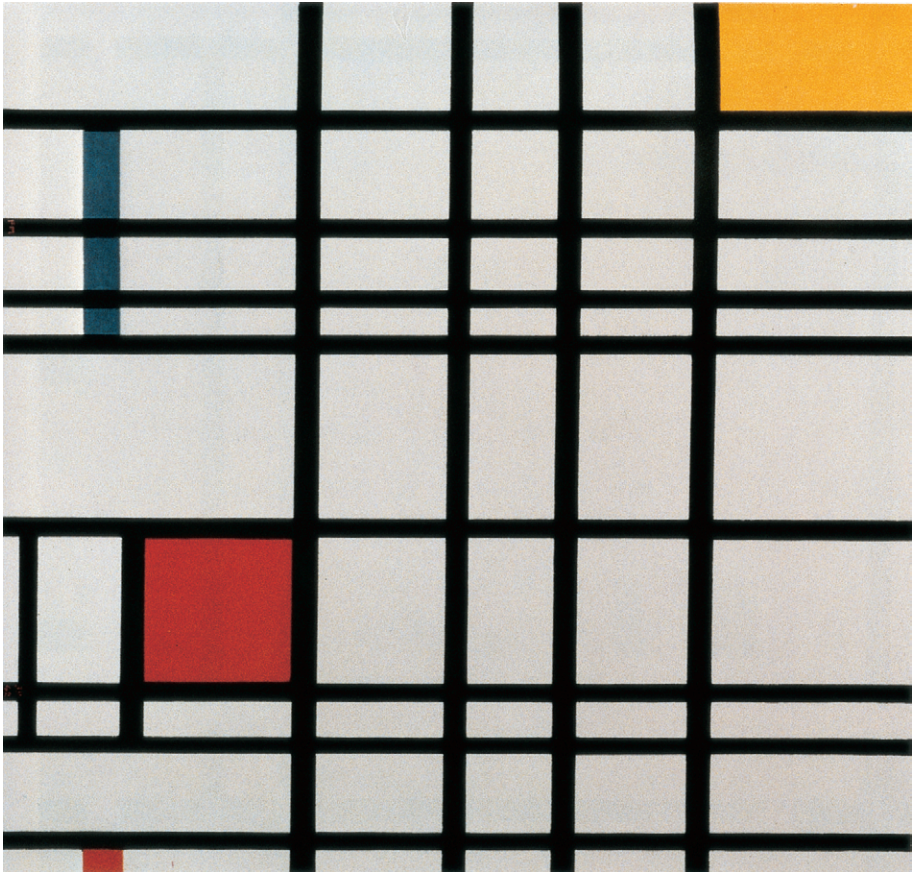


Abb. 11: Piet Mondrian. Komposition mit Rot, Gelb und Blau. 1939–42. Tate Gallery, London.

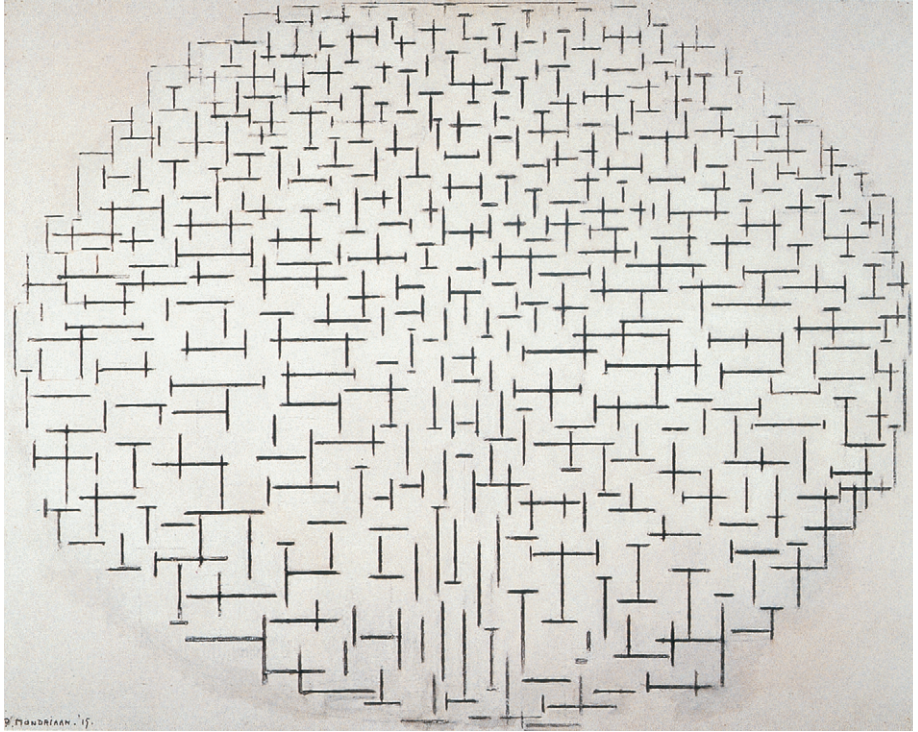


Abb.12: Piet Mondrian. Komposition 10. 1915 Otterlo. Kröller-Müller.

Tatsächlich scheint das Bild nach einer Koordinatenordnung gefügt, ohne dass Abszisse und Ordinate zu fassen wären. Mondrian geht auf einfache geometrische Konstellationen zurück. Seine strenge und rationale Ordnung bringt den unbestimmten Grund aber stark zur Geltung. Mondrians Bild ist eine Singularität: d. h. es entzieht sich regelhaften Beziehungen, obwohl Konstruktion, unterdrückt es alle Regelhaftigkeit, setzt auf Asymmetrie und Vieldeutigkeit. Der Betrachter, der keinen kognitiven Nutzen (keinen Informationsgehalt) erkennt, wird auf die eingesetzten Mittel aufmerksam: schwarze Bänder, Grundfarbenflächen sowie den weißen Grund. Er beginnt zu *sehen*. Er sieht vor allem eine Irritation: die Farbflächen entfernen sich von der Bildebene, changieren zwischen Ferne und Nähe, die Bänder interagieren mit dem Weiß, Effekte virtueller Veränderungen

treten ein. Das Feld schiebt seine unbestimmte Energie zwischen die Gelenke dieser scheinbar festgefügt Konstruktion. Mondrian ging es um eine universale Metapher des Kosmos, in der die Rationalität der Zahl umschlägt in Lebendigkeit. Der Künstler hat diese Art eines Wahrnehmungsschemas aus seiner Auseinandersetzung mit der sichtbaren Welt hergeleitet, wie man an „Pier und Ozean“ (1916) sehen kann. (Abb. 12)

Der alte Blick auf das Meer, die landschaftliche Grenze zwischen Erde und Wasser wird als eine freie Konstellation aus Vertikalen und Horizontalen neu erfunden. Die Geometrie verwandelt sich in eine Folge von Kürzeln. Die Welt tanzt: die beweglichen Blickpunkte erfasst ein Rhythmus, der von der Kraft des Feldes ausgeht. Das Bild formt sich im Akt des Sehens: der ikonische Logos bei der Arbeit.

Erlauben Sie abschließend ein paar zusammenfassende Thesen:

1. Bilder sind intelligent – auf ihre Weise.
2. Diese Intelligenz folgt einer Logik bestimmter Unbestimmtheit.
3. Sie sind Residuen der Evidenz und des Imaginären, des Rationalen und der Affekte: auf derselben Basis der ikonischen Differenz.
4. Sie bieten Zugänge zur Wirklichkeit, von denen die Sprache nichts weiß.
5. Bildreflexion bedarf der Bilder – d. h. der Kunstgeschichte.
6. Sehen lernen ist gefragt. Schau!

Copyright

Chirico, Giorgio de. *Selbstbildnis*. VG Bild-Kunst, Bonn 2003.

Dali, Salvador. *Der Traum der Venus*. © Demart pro Arte B.V. / VG Bild-Kunst, Bonn 2003.

Kandinsky, Wassily. *Punkt und Linie*. © VG Bild-Kunst, Bonn 2003.

Kelly, Ellsworth. *Yellow Relief with Blue*. © Courtesy the artist and Matthew Marks Gallery, New York.

Mondrian, Piet. *Komposition mit Rot, Gelb und Blau*. © 2003 Mondrian/Holtzmann Trust c/o HCR International hcr@hcrinternational.com

Mondrian, Piet. *Komposition 10*. © 2003 Mondrian/Holtzmann Trust c/o HCR International hcr@hcrinternational.com

Picasso, Pablo. *Stierkopf*. © Sucession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 2003.