

Mark A. Halawa

Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16512>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Halawa, Mark A.: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft*. Heft 20, Jg. 10 (2014), Nr. 2, S. 5–35. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16512>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/image/ausgaben-3?function=fnArticle&showArticle=281>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Mark A. Halawa

Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie*

Abstract

When Gottfried Boehm proclaimed the *iconic turn* twenty years ago, he initiated much more than an increased interest in iconological issues. In fact, his notion of the *iconic turn* is inextricably interwoven with a fundamental critique of language. According to Boehm, bringing about an adequate understanding of iconicity requires the recognition of an essential dichotomy between word and image. This essay seeks to explain why Boehm's iconology, by fostering such a dichotomy, is perpetuating the ancient Paragone dispute in a highly unproductive fashion. Moving on from this point of criticism, the essay works out the extent to which Boehm founds his theory of iconicity on an utterly one-sided conception of language. It also shows why Boehm's language critical iconology amounts to a decidedly puristic idea of iconicity that is not only based on a deep-seated fear of language but also highly questionable.

* Bei dem vorliegenden Aufsatz handelt es sich um eine erheblich erweiterte Fassung eines Vortragsmanuskriptes, das ich am 30. November 2013 im Rahmen der von Ottmar Ette und Gesine Müller organisierten Tagung *Visualisierung, Visibilisierung, Verschriftlichung. Schrift/Bilder und Bild/Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts* präsentiert habe. Ottmar Ette und Gesine Müller bin ich für die Möglichkeit, wesentliche Aspekte meiner Argumentation zur Diskussion stellen zu können, ausgesprochen dankbar. Wertvolle Hinweise und kritische Kommentare verdanke ich zudem zahlreichen Tagungsteilnehmer/innen, darunter vor allem Fabian Goppelsröder und Markus Messling. Hilfreiche Anmerkungen erhielt ich zudem von Elisabeth Birk, Marcel Finke, Carol Ribí, Katia Schwerzmann und Jörg Volbers. Ein ganz besonderer Dank gilt Sybille Krämer und dem von ihr geleiteten Graduiertenkolleg *Schriftbildlichkeit* an der FU Berlin, das meine Perspektive auf die Bilderfrage enorm erweitert und bereichert hat.

Als Gottfried Boehm vor zwanzig Jahren den *iconic turn* ausrief, leitete er mehr als nur eine verstärkte Auseinandersetzung mit bildtheoretischen Fragen ein. So ist die Idee einer ›ikonischen Wende‹ untrennbar mit einem dezidiert sprachkritischen Anliegen verbunden. Demnach erschließt sich der ›Eigensinn‹ des Bildlichen alleine in fundamentaler Opposition zur Sprache. Dieser Beitrag stellt heraus, dass die sprachkritische Leitmotivik des *iconic turn* auf höchst unproduktive Weise zur Fortsetzung des uralten Paragone-Streits beiträgt. Zu diesem Zweck wird zum einen herausgearbeitet, inwieweit Boehms sprachkritische Ikonologie auf einem einseitigen Begriff der Sprache aufbaut. Zum anderen wird dargelegt, weshalb die von Boehm entfaltete sprachkritische Ikonologie mit einem puristischen Bilddenken zusammenläuft, das auf einer ebenso tiefgreifenden wie problematischen Angst vor der Sprache gründet.

1. Einleitung

Zwanzig Jahre sind vergangen, seit Gottfried Boehm unter dem Titel *Was ist ein Bild?* einen Sammelband herausgegeben hat, dessen Einfluss auf die jüngere bildwissenschaftliche Theoriedebatte kaum zu überschätzen ist. Wer sich im deutschsprachigen Raum eingehend mit bildtheoretischen Fragestellungen beschäftigt, kommt unmöglich darum herum, diese Textsammlung aufmerksam zur Kenntnis zu nehmen. Dass Boehms Anthologie mittlerweile in keiner wohlsortierten bildwissenschaftlichen Bibliothek fehlen darf, ist einerseits auf den kanonischen Stellenwert zurückzuführen, den einige der in ihm versammelten Beiträge für die zeitgenössische Bildforschung erlangen konnten. Hinzu kommt andererseits, dass viele der von Boehm zusammengetragenen Abhandlungen zwar schon seit Jahrzehnten verfügbar waren, jedoch erst dann die ihnen gebührende Anerkennung fanden, nachdem sie in *Was ist ein Bild?* wiederabgedruckt wurden. Man denke nur an Maurice Merleau-Pontys inzwischen auch hierzulande berühmten Aufsatz über den »Zweifel Cézannes« oder an Hans Jonas' Überlegungen zum *homo pictor*, die den Grundstein für eine philosophische Bildanthropologie zu legen vermochten (vgl. JONAS 1994; MERLEAU-PONTY 2006a).¹

Was ist ein Bild? avancierte indes nicht alleine aufgrund einer editorischen Meisterleistung zu einem bildwissenschaftlichen Klassiker. Tatsächlich gründet die Strahlkraft des Sammelbandes in der Hauptsache auf dem Umstand, dass Boehm in ihm den *iconic turn* ausgerufen hat. In der neueren Geschichte der geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschung gab es bekanntlich keinen Mangel an ›turns‹ (vgl. BACHMANN-MEDICK 2006). Im Vergleich zu

¹ Boehm weist Jonas' Text »Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens« als unveröffentlichten Originalbeitrag aus. Fakt ist aber, dass dieser Aufsatz nahezu wortgleich schon 1961 unter der Überschrift »Homo pictor und die differentia des Menschen« in der *Zeitschrift für philosophische Forschung* erschienen ist (vgl. JONAS 1961). Auf größere Resonanz stießen Jonas' Ideen zur Bildanthropologie allerdings erst nach ihrer Aufnahme in Boehms Textsammlung.

Forderungen nach einem *performative turn*, *material turn*, *spatial turn* oder *acoustic turn*, um nur einige wenige Beispiele zu nennen, konnte die Idee einer »ikonische[n] Wendung« (BOEHM 2006: 13) unterdessen eine besondere Anziehungskraft unter Beweis stellen.

Hervorzuheben ist, dass der *iconic turn* dem bildwissenschaftlichen Forschungsdiskurs unserer Zeit mehr als nur ein prägnantes Schlagwort an die Hand gegeben hat. Geht es nach Boehm, so ist die Idee einer ikonischen Wende nicht einfach nur eine Reaktion auf die viel beschworene Bilderflut des modernen Medienzeitalters. Zur Debatte steht vielmehr ein dezidiert sprachkritisches Forschungsprogramm. Im Zentrum dieses Programms steht das Plädoyer, dem Phänomen der Bildlichkeit unter bewusster Absehung von solchen Theoremen und Kategorien auf den Grund zu gehen, denen über weite Teile des 20. Jahrhunderts unter dem Eindruck des *linguistic turn* eine geistes- und kulturwissenschaftliche Vormachtstellung zuerkannt wurde. Der *iconic turn* steht vor diesem Hintergrund also nicht bloß für einen öffentlichkeitswirksamen Slogan, sondern für den Appell, der medialen Spezifität des Bildlichen durch eine konsequente Emanzipation vom Paradigma der Sprache gerecht zu werden – und es ist eben dieser Appell, der in der bildwissenschaftlichen Forschungsgemeinde einen enormen Widerhall gefunden hat.

Mit dem Hinweis auf die sprachkritische Leitmotivik des boehmschen Ansatzes ist der Ausgangspunkt der vorliegenden Abhandlung benannt. Ihr Ziel besteht darin, den Prämissen und Konsequenzen eines durch eine grundlegende Sprachskepsis gekennzeichneten Bilddenkens kritisch nachzugehen. Zu diesem Zweck werde ich mich auf den folgenden Seiten zum einen auf die Gründe konzentrieren, die Boehm zur Formulierung einer Theorie des Bildes bewogen haben, deren bestimmende Triebfeder in einer entschlossenen Abkehr vom Paradigma der Sprache besteht. Im Zuge dessen möchte ich zum anderen die sprachkritische Stoßrichtung der boehmschen Bildtheorie selbst wiederum einer Kritik unterziehen. Genauer gesagt: Ich möchte zeigen, dass sich Boehms (in vielen Punkten begrüßenswerte) Nobilitierung des Ikonischen auf ein ausgesprochen zweifelhaftes Bild der Sprache stützt, welches die spezifische Leistung der Sprache unzulässig auf eine weitreichende Entästhetisierung der Phänomene verkürzt. In diesem Zusammenhang möchte ich darüber hinaus verständlich machen, weshalb der von Boehm forcierte *iconic turn* neben all seinen unbestreitbaren Verdiensten leider auch zu einer unfruchtbaren Fortsetzung des uralten Paragone-Streits geführt hat.

In der Tat basiert Boehms Bildtheorie auf einer höchst fragwürdigen Dichotomie zwischen Bild und Sprache. So setzt Boehm in geradezu lessingscher Manier² eine »prinzipielle Andersheit« (BOEHM 1995: 30) zwischen beiden medialen Registern voraus. Die Möglichkeit wechselseitiger Überschneidungen wird durch dieses Postulat freilich nicht negiert, im Falle der Berüh-

² Ich spiele hier natürlich auf Lessings *Laokoon* an (vgl. LESSING 1987), wenngleich es zu berücksichtigen gilt, dass Lessing in seinen klassischen Ausführungen über die »Grenzen der Malerei und Poesie« *gegen* das Bild bzw. *für* die Sprache argumentiert. Wie im Folgenden deutlich werden wird, kehrt Boehm diese Argumentationsstrategie um, wobei er dem Moment einer Verflechtung von Bild und Sprache kaum weniger skeptisch gegenübersteht als Lessing.

rung ikonischer Erscheinungsformen durch den »*Schatten der Sprache*« (BOEHM 2007a: 20) allerdings offen pejorativ kommentiert. Für Boehm steht nichts weniger als die Autonomie des Bildes auf dem Spiel, sobald es in die Nähe »externe[r] Prätexte« wie »Wort, Schrift und Zeichen« gerückt wird (BOEHM 2007a: 19). An der Schnittstelle zum Register des Diskursiven, so seine Befürchtung, gerät die mediale Spezifität und sinnliche Kraft des Ikonischen unweigerlich ins Hintertreffen. Es verwundert daher nicht, wenn das Phänomen der Bildlichkeit in der Folge überwiegend durch Rückgriff auf Negativkomposita bestimmt wird: Wer verstehen möchte, woran sich das Moment der Bildlichkeit festmacht, wird von Boehm auf den irreduziblen *nicht-sprachlichen*, *nicht-begrifflichen* bzw. *nicht-diskursiven* Eigencharakter bildlicher Erscheinungsformen hingewiesen (vgl. BOEHM 2007a: 34ff.). Nur wer diesen negativen ›Wesenszug‹ des Ikonischen anerkennt, ist seiner Meinung nach dazu in der Lage, die Frage ›Was ist ein Bild?‹ zufriedenstellend zu beantworten. Eine tragfähige Theorie des Bildes käme sonach nicht umhin, Bildlichkeit in erster Linie als ein ›Anderes‹ der Sprache zu explizieren.

Wie ich im Laufe dieses Aufsatzes erörtern werde, propagiert Boehm auf diese Weise ein puristisches Bildverständnis, das auf einer tiefgreifenden Angst vor der Sprache fußt. Kennzeichnend für diese Angst ist die Überzeugung, dass die genuine Ikonizität bildlicher Darstellungen an der Schnittstelle zum medialen Register des Diskursiven zu erodieren droht. Die eigentümliche Bildlichkeit des Bildes stürzt aus dieser Perspektive gewissermaßen in sich zusammen, sobald es zu einer Berührung des Ikonischen durch Elemente des Diskursiven kommt. Hinter der von mir konstatierten Angst vor der Sprache steht mithin das Projekt einer Verteidigung des Bildes gegen eine dem medialen Register des Diskursiven scheinbar immanente ikonoklastische Grundtendenz. Die Sprache erweist sich aus diesem Blickwinkel nicht nur als ein *Anderes* des Bildes, wie weiter oben geschildert, sondern zugleich als eine den medienspezifischen Eigencharakter ikonischer Erscheinungsformen unterminierende *Gefahr*.

Obwohl ich die von Boehm geäußerte Kritik an einem lange Zeit vorherrschenden Primat der Sprache zu Teilen befürworte, möchte ich im Folgenden die These starkmachen, dass sich die wesentlichen Prämissen und Ansprüche einer insgesamt als *sprachkritische Ikonologie* zu bezeichnenden Theorie des Bildes lediglich unter der Voraussetzung eines äußerst reduzierten Sprachbegriffs rechtfertigen lassen. Wirft man einen Blick auf jene Passagen, die Boehm in seinen bildtheoretischen Schriften der Sprache widmet, so stellt sich heraus, dass das mediale Register des Diskursiven nach seinem Dafürhalten einer *Logik des Sagens* unterliegt, die aufs Engste mit einem ästhetischen Reduktionismus in Verbindung steht.³ Nicht die volle *Sinnlichkeit* eines Wahrnehmungsobjekts, sondern die *Immaterialität* eines ›hinter den Dingen‹ liegenden *Sinns* wäre diesem Prinzip zufolge in der Sphäre der

³ Diese Auffassung zieht sich praktisch durch alle Beiträge, die in BOEHM 2007a – einer Anthologie, die Arbeiten von 1996 bis 2007 enthält – versammelt sind. Vgl. zudem BOEHM 2007b sowie BOEHM 2010.

Sprache von alleiniger Relevanz.⁴ Faktoren der Materialität, Visualität und Präsenz, die insbesondere aus der Sicht von phänomenologischen Bildtheorien konstitutiv für die Kategorie der Bildlichkeit sind (vgl. MERSCH 2003; WIESING 2005), würden unter derlei Voraussetzungen folglich systematisch ausgeblendet werden.

Dies zugrunde gelegt, erklärt es sich praktisch von selbst, dass sich ein angemessenes Verständnis des Phänomens der Bildlichkeit für Boehm an der Grenze zur Sprache unter keinen Umständen erlangen lässt. Allerdings: Überzeugend ist diese Position alleine dann, wenn das Postulat eines die Phänomene entästhetisierenden Grundzugs diskursiver Medien (Wort, Schrift, Zeichen) stichhaltig ist. Gerade dieser Anforderung wird der boehmsche Ansatz aber nicht gerecht. Tatsächlich lässt sich zeigen, dass Boehms bildtheoretischer Purismus wenn nicht durch eine systematische, so doch durch eine strategische Ignoranz der Sinnlichkeit der Sprache erkaufte wird. Boehms Angst vor der Sprache macht sich, anders gesagt, an einem Sprachbegriff fest, der der medialen Spezifität und Komplexität von Sprache nur unzureichend Rechnung trägt und insofern unter sprachtheoretischen Gesichtspunkten überaus unbefriedigend ist. Von Belang ist dieser Sachverhalt nicht zuletzt auch aus bildtheoretischer Perspektive – schließlich gerät eine Theorie des Bildes, die ihre argumentative Kraft aus einer explizit sprachkritischen Leitmotivik bezieht, in massive Schwierigkeiten, wenn ihre Annahmen über die mediale Spezifität der Sprache auf einem unsoliden Fundament gebaut sind.

Um eventuellen Missverständnissen meiner bisherigen Ausführungen entgegenzuwirken, sei schon jetzt Folgendes versichert: Ich möchte mit dieser Abhandlung keinesfalls dafür argumentieren, dass die uralte Frage nach der Differenz zwischen Bild und Sprache vollkommen müßig ist. Wohl aber möchte ich der Überzeugung Ausdruck verleihen, dass diese Frage von einer sprachkritischen Ikonologie, wie sie von Boehm ins Auge gefasst wird, nicht hinreichend beantwortet werden kann.

Bevor ich die Gründe für meine Vorbehalte gegenüber dem boehmschen Ansatz ausführlicher darlege, möchte ich in einem ersten Schritt einen geistesgeschichtlichen Gedankengang skizzieren, der dabei behilflich sein wird, die außergewöhnliche Zugkraft der von Boehm und anderen bildwissenschaftlichen Wortführern verspürten Angst vor der Sprache verständlich zu machen. Als Ausgangspunkt dieses Prologs dient eine weitere ebenso tiefgreifende wie kulturhistorisch bedeutsame Angst, die in diesem Fall jedoch nicht auf die Sprache, sondern auf das Bild bezogen ist.

⁴ Mit dieser Formulierung spiele ich auf das sogenannte *Prinzip der abstraktiven Relevanz* an, welches in Karl Bühlers Sprachtheorie entwickelt wurde und die methodische Ausgangshaltung des von Boehm kritisierten Paradigmas der Sprache prägnant auf den Punkt bringt. Bühler zufolge ist es für ein sprachliches Zeichen maßgeblich, nur diejenigen sinnlich-materiellen Elemente eines Erscheinungsdinges »in die semantische Funktion« eingehen zu lassen, die »für seinen Beruf, als Zeichen zu fungieren, relevant« sind (BÜHLER 1999: 44). Zum Prinzip erhoben wird durch diese rein semiotische Aufmerksamkeitsfokussierung also das methodische Absehen von der »ganzen Fülle« eines singulären »Sinnending[s]« (BÜHLER 1999: 44).

2. Angst vor dem Bild

Seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert lässt sich weltweit eine historisch beispiellose Auseinandersetzung mit bildwissenschaftlichen Fragestellungen beobachten. Das Besondere an dieser Entwicklung ist allerdings nicht alleine schon die Tatsache, *dass* sich inzwischen in einer Vielzahl von Disziplinen auf einer grundlegenden Ebene mit dem Problem der Bildlichkeit beschäftigt wird (vgl. SACHS-HOMBACH 2005). So zeugt die verbreitete Ansicht, »[e]rst im 20. Jahrhundert« hätten sich »Ansätze für einen wissenschaftlichen Bilddiskurs aus[gebildet]« (BOEHM 2007a: 10), von einem eingeschränkten historischen Bewusstsein. Schon ein Blick zurück in die Antike oder auf die zahlreichen theologischen Bilderstreitigkeiten belehrt uns darüber, dass die Anfänge bildtheoretischen Denkens deutlich früher ansetzen (vgl. BELTING 1990; GRAVE/SCHUBBACH 2010). Als weitaus treffender erscheint es mir daher, die geistesgeschichtliche Novität des jüngeren Interesses für allgemeine Bilderfragen an einem fundamentalen Wandel in der *Stoßrichtung* bildtheoretischen Denkens festzumachen – einem Wandel, der sich meines Erachtens als Übergang von einer *Angst vor dem Bild* zu einer *Angst vor der Sprache* beschreiben lässt.

Um diesen Übergang nachvollziehen zu können, lohnt ein Blick in W.J.T. Mitchells Buch *Iconology* aus dem Jahr 1986. In zahlreichen Fallstudien stellt Mitchell darin heraus, dass es über Jahrhunderte eine gravierende Angst vor dem Bild (»fear of imagery«) war, die zu systematischen Reflexionen über Wesen und Macht des Bildes angeregt hat (vgl. MITCHELL 1986).⁵ Das Nachdenken über die mediale Spezifität bildlicher Darstellungen diente demzufolge vor allem dem Zweck, einer als gefährlich empfundenen Macht des Bildes Grenzen zu setzen. Mitchell geht diesem Theoriemotiv speziell am Beispiel von Lessing und Edmund Burke bestechend nach (vgl. MITCHELL 1986: Kap. 4 und 5), obgleich es sich schon an beträchtlich älteren historischen Figuren exemplifizieren ließe. Zu denken wäre hier in erster Linie an Platon, der im zehnten Buch seiner *Politeia* bekanntermaßen überaus eindringlich vor der Verführungskraft bildlicher Darstellungen warnte. Platons Diffamierung der nachahmenden Künste – allen voran die Malerei – fußte auf der Befürchtung, dass insbesondere Bilder über ihren »wahren« ontologischen Status hinwegtäuschen könnten. Was in Wahrheit nur die bloße *Nachbildung* einer Sache sei, könne unter gewissen Bedingungen wie *die Sache selbst* erscheinen und in der Folge eine Grenzüberschreitung in Gang setzen, die nach Platons strengem Urteil unter anderem darum moralisch verwerflich ist, weil sie das Potenzial besitzt, die Souveränität der Vernunft durch eine manipulative Täuschung der Sinne auszuhebeln (vgl. *Politeia*: 505a-604a). Zwischen den Polen »Bild« und »Betrachter« hat das Machtpendel nach Platons Überzeugung sodann gefälligst zugunsten des Betrachters auszuslagen – denn er ist es, der kraft seines Wissens um die ontologische Minderwertigkeit des Bildes we-

⁵ An diesem Sachverhalt hat jüngst auch Horst Bredekamp erinnert (vgl. BREDEKAMP 2009). Ich danke Markus Messling für den Hinweis auf diese Quelle.

nigstens das theoretische Rüstzeug dafür besitzen soll, möglichst immer und überall Herr seiner Sinne zu bleiben (vgl. HALAWA 2012: 174ff.; SCHOLZ 2009: Kap. 1).⁶

Der Verweis auf Platon liegt deshalb nahe, weil sich an dieser historischen Schlüsselfigur ein gleichermaßen frühes wie wirkmächtiges Beispiel einer ungemein bilderskeptisch, wenn nicht sogar offen ikonoklastisch gestimmten Denktradition vor Augen führen lässt. Folgen wir Mitchell, so handelt es sich um eine Tradition, die die abendländische Geistesgeschichte von Bacon über Lessing bis zu Kant und Wittgenstein entscheidend prägen sollte (vgl. MITCHELL 1986: 113). *Bildtheorie* zielt hier von vornherein auf *Bildkritik*. Wie Mitchell ebenfalls überzeugend herausarbeiten konnte, erweist sich die Auseinandersetzung mit der allgemeinen Bilderfrage unter dieser Voraussetzung zudem immer schon als durch und durch *ideologisch* motiviert (vgl. MITCHELL 1986: 151ff.). Es geht folglich nicht einfach nur darum, Bildlichkeit zu *verstehen*, sondern um den Versuch, ihrer potenziellen Macht von Grund auf *Einhalt zu gebieten* – sei es nun durch eine ontologische Bloßstellung bildlicher Darstellungen, sei es durch die Verbannung des Bildes aus dem öffentlichen Raum oder aber durch anderweitige Maßnahmen der Bildkritik. Voll und ganz abstellen ließ sich die mit Mitchell zu verzeichnende Bildangst durch derlei Manöver sicherlich nicht. Allerdings, so scheint mir, hegte man nicht allzu selten die Hoffnung, sie auf diesem Wege ein gutes Stück weit beherrschbar zu machen.⁷

3. Angst vor der Sprache

Heute lässt sich eine Angst vor dem Bild nicht mehr feststellen – jedenfalls nicht bei den Wortführern der bildwissenschaftlichen Theoriedebatte. Wie ich schon sagte: Die *Stoßrichtung* bildtheoretischen Denkens hat sich merklich verändert. Macht man sich mit der einschlägigen bildtheoretischen Forschungsliteratur der vergangenen zwei bis drei Jahrzehnte vertraut, so stößt man in der Regel nicht auf ein agonales Bilddenken. Bildtheorie dient mittlerweile nicht mehr hauptsächlich dem Zweck, eine gefährliche Macht der Bilder unter Kontrolle zu bringen. Ganz im Gegenteil wird nunmehr vielerorts das Ziel verfolgt, der Tradition einer rationalen Entmachtung des Bildes ein für alle Mal ein Ende zu bereiten. Nicht die *Kontrolle*, sondern die lange ver-

⁶ Es darf selbstverständlich nicht darüber hinweggegangen werden, dass es bei Platon bisweilen auch wohlwollende Bemerkungen über das Bild gibt. Wie Oliver R. Scholz herausgestellt hat, zeichnen sich »[n]ach Platon [...] mindestens zwei Möglichkeiten ab, gute oder doch wenigstens tolerable Bilder hervorzubringen: die Orientierung an mathematischen Maßverhältnissen und Ordnungsprinzipien (Proportion, Symmetrie) und an unveränderlichen Kanones der Malerei, die, von göttlicher Herkunft, vom Staat kodifiziert werden sollten« (SCHOLZ 2010: 626). Wie unschwer zu erkennen ist, folgen diese beiden Möglichkeiten nach wie vor dem Impuls, der menschlichen Bildpraxis feste Grenzen zu setzen. Das *tolerable* Bild ist mithin ein normativ *reguliertes* Bild.

⁷ Von dieser Hoffnung zeugen jedenfalls zahlreiche Episoden der Bildgeschichte, insbesondere im Kontext der christlichen Glaubenspraxis. Vgl. dazu BELTING 1990, FREEDBERG 1989 sowie LIPPOLD 1993.

weigerte *Anerkennung* einer oft als *natürlich* vorausgesetzten Autonomie und Macht des Bildes steht auf dem Programm. In einer bemerkenswerten Radikalität tritt dieser Umschwung in Horst Bredekamps animistischer *Theorie des Bildakts* ans Licht. Ausdrücklich wird Bildern darin ein »genuines ›Lebensrecht« (BREDEKAMP 2010: 53) zuerkannt – und somit eine autonome Handlungsmacht, die nach Bredekamps Auffassung insbesondere im Zuge der Aufklärung durch eine notorische Privilegierung rationalistischer Bildreflexionen systematisch negiert worden sei (vgl. BREDEKAMP 2010: 53 sowie kritisch dazu WIESING 2013: 85f.).

Ein früheres (und beträchtlich anspruchsvolleres) Beispiel für die von mir behauptete Richtungsänderung bildtheoretischen Denkens liefert Georges Didi-Huberman, der in seinem 1990 erschienenen Buch *Devant l'image* nachdrücklich dafür wirbt, das Machtpendel zwischen Bild und Betrachter endlich zugunsten des Bildes ausschlagen zu lassen. Anstatt das Bild weiterhin einer intellektualistischen »Oberherrschaft des Begriffs« (DIDI-HUBERMAN 2000: 140) zu unterstellen, wie sie für die abendländische Geistesgeschichte so typisch sei, solle nunmehr der Mut aufgebracht werden, einen von Didi-Huberman sogenannten »dialektische[n] Schritt« zu gehen, »der darin bestünde, nicht vom Bild Besitz zu ergreifen, sondern sich vielmehr vom Bild *ergreifen zu lassen*« (DIDI-HUBERMAN 2000: 23, Herv. M.A.H.). Vorgelesen wird dieses Plädoyer im Rahmen einer kritischen Auseinandersetzung mit der Ikonologie Panofskys und der Kulturphilosophie Cassirers. Didi-Huberman verfolgt dabei das Anliegen, den akademischen Bilddiskurs von jenem »absoluten Bewußtseinsprimat« (DIDI-HUBERMAN 2000: 123) zu emanzipieren, welches den theoretischen Blick auf das Bildphänomen dem Ideal einer »von der Vernunft legitimierte[n] Interpretation« (DIDI-HUBERMAN 2000: 126) unterworfen habe. Was innerhalb einer allgemeinen Theorie des Bildes stattdessen zur Kenntnis genommen werden solle, sei das sinnliche Erfahrungsmoment einer »souveräne[n] Mächtigkeit« (DIDI-HUBERMAN 2000: 26), die aus der spezifisch »visuelle[n] Wirksamkeit der Bilder« (DIDI-HUBERMAN 2000: 60) hervorgehe. Ein Bilddenken, das, wie im Falle Panofskys zweifellos gegeben, infolge eines entschieden hermeneutischen Erkenntnisinteresses rasch »vom Bild zum Begriff« (DIDI-HUBERMAN 2000: 139) übergeht, kann der eigentümlichen Sinnlichkeit bildlicher Darstellungen demgemäß unmöglich bekommen.

Didi-Hubermans emphatisches Bildverständnis deutet darauf hin, dass die einst so sehr gefürchtete Entmachtung des Betrachters durch das Bild mittlerweile nicht nur zugelassen, sondern darüber hinaus sogar offen gutgeheißen wird. Zu betonen ist, dass dieser wirkungsästhetische Perspektivenwechsel keineswegs nur einen randständigen Zweig zeitgenössischer Bildtheorie betrifft. Tatsächlich zeigen sich gerade die Protagonisten der aktuellen Bilddebatte fest entschlossen, eine für das Phänomen der Bildlichkeit insgesamt als wesentlich erachtete sinnlich-visuelle »Erschütterungskraft« (DIDI-

HUBERMAN 2000: 27) ins Zentrum ihrer Überlegungen zu rücken.⁸ Bildtheorie gibt sich dieser Prämisse zufolge nicht mehr im Gewand einer pejorativ gestimmten Bildkritik zu erkennen; vielmehr verfolgt sie das Ziel, die intellektualistischen Barrieren abzubauen, die der Anerkennung einer originären Macht des Bildes über Jahrhunderte oder gar Jahrtausende im Wege gestanden hätten.⁹

Didi-Hubermans rückwirkende Nobilitierung des Bildes erschien wenige Jahre vor Boehms Proklamation des *iconic turn*. Sie atmet allerdings schon jenen Geist, den Boehm in der Entfaltung seines sprachkritischen bildtheoretischen Programms wirkungsvoll aufgreifen sollte. Dieser Geist ist, wie ich in Anlehnung an Gumbrecht (2004: 39) behaupten möchte, im Kern *anti-metaphysischer* wie auch *semiotikkritischer* Natur. Das soll zum einen heißen, dass nach der Abkehr von dem Zeitalter einer Angst vor dem Bild vor allem solche Modelle bildtheoretischen Denkens rundweg abgelehnt werden, die die Gefahr in sich bergen, den theoretischen Blick auf das Bild zu sehr von dessen besonderer Phänomenalität abgleiten zu lassen. Eben diese Gefahr wird zum anderen speziell mit dem semiotischen Paradigma der Repräsentation assoziiert, dessen dominierende Stellung innerhalb des zurückliegenden Jahrhunderts nicht zu leugnen ist. Für Autoren wie Didi-Huberman oder Boehm steht außer Frage, dass eine zeichentheoretische Forschungsperspektive nicht dazu in der Lage ist, eine angemessene Sensibilität für die spezifische Phänomenalität bildlicher Erscheinungsformen auszubilden. Nicht *hintergründige Sinnwelten* – Momente der *Repräsentation* – sind es, denen sich ihrer Meinung nach eine phänomengerechte Theorie des Bildes zuzuwenden habe; vielmehr ist es die besondere *Sinnlichkeit*, die eigenwillige *Präsenz* des Bildes, die ins Zentrum der bildtheoretischen Aufmerksamkeit zu rücken sei. Wie Didi-Huberman in Übereinstimmung mit etlichen prominenten Bildforschern, darunter nicht zuletzt Boehm, ausführt, soll durch diese Maßnahme verhindert werden, dass es lediglich abstrakte »Begriff[e]«, »Bedeutung[en]« oder »literarische[...] Quellen« sind, die in Bezug auf den »immanenten, erkennbaren Inhalt« eines singulären Bildwerkes »[d]as letzte Wort« haben (DIDI-HUBERMAN 2000: 129). Kurzum: Die *sinnliche Faktizität* des Bildes soll als

⁸ Neben Bredekamp und Didi-Huberman legen diese Entschlossenheit unter anderem Gernot Böhme (1999), Dieter Mersch (2003), Jörg Huber (2009) und nicht zuletzt Gottfried Boehm (2007a) an den Tag.

⁹ Kritiker mögen einwenden, dass meine geistesgeschichtliche Argumentation schlagende Gegenbeispiele stillschweigend übergeht. So ließe sich etwa auf Leonardo da Vinci verweisen, der mit der Kunst der Malerei überaus stolz das Vermögen verband, »den Betrachter so [zu] fesseln, daß er seine Freiheit verliert« (DA VINCI 1990: 142f.). Eine Angst vor dem Bild, wie ich sie im vorangegangenen Abschnitt geschildert habe, lässt sich in diesen Worten wahrlich nicht wiederfinden. Daraus folgt aber nun nicht, dass der von Leonardo geäußerte Enthusiasmus für das abendländische Bilddenken seit der Renaissance uneingeschränkt repräsentativ ist. Alleine die reformatorischen Bilderstürme stellen unter Beweis, dass der von Platon vorgezeichnete Konnex aus Bildtheorie und Bildkritik trotz der Unzweifelhaftigkeit gewisser ikonophiler Episoden über weite Strecken der westlichen Geistesgeschichte wirksam bleiben sollte. Vor diesem Hintergrund ließe sich Leonardos Bemerkungen eine frappante Modernität attestieren, insofern in ihnen eine emphatische Haltung zum Bild zur Sprache kommt, die sich – wenn auch unter deutlich veränderten ästhetischen Vorzeichen – wohl erst mit der modernen Malerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts sowie der modernistischen Malerei des frühen und mittleren 20. Jahrhunderts zu voller Blüte entfalten konnte.

maßgebliche Autorität unseres Denkens über das Phänomen der Bildlichkeit dienen – und nicht etwa das, was Didi-Huberman mit Blick auf Panofsky abfällig als »Tyrannei des Begriffs, [...] des Benennbaren und Lesbaren« (DIDI-HUBERMAN 2000: 130) bezeichnet und entschlossen von sich weist.

Selbst wer die programmatischen Forderungen Didi-Hubermans in ihrer Summe ablehnt, tut gut daran, die Legitimität der ihnen zugrunde liegenden kritischen Intentionen anzuerkennen. Ohne Frage lehrt uns die Entschlüsselung bildlicher Symbolwelten viel über die Praxis bildnerischen Schaffens. Sie reicht jedoch nicht hin, um die für eine allgemeine Theorie des Bildes so elementare Frage nach der medialen und phänomenalen Spezifität bildlicher Darstellungen hinlänglich beantworten zu können. Wer zu ermitteln weiß, welche symbolischen Botschaften in einem Bild zu entdecken sind, muss damit nicht unbedingt schon Auskunft darüber geben können, wie genau Bilder wahrgenommen und erfahren werden. Eine Theorie des Bildverstehens umfasst nicht bereits eine Theorie der Bilderfahrung, die für die Rekonstruktion der ästhetischen Valenz bildlicher Erscheinungsformen keineswegs unerheblich ist. Bedenkt man, dass der akademische Bilddiskurs des 20. Jahrhunderts zu großen Teilen dem ikonologischen Modell Panofskys bzw. einem semiologischen Bilddenken Folge leistete, scheint es also nur folgerichtig zu sein, wenn der durch den *iconic turn* adressierte »neue« Geist bildtheoretischen Denkens explizit mit dem Vorhaben einer gegen die Dominanz des *linguistic turn* gewendeten »Sprachkritik« (BOEHM 2004: 20) verbunden wird. Des Weiteren wird nachvollziehbar, weshalb Boehm so energisch dafür wirbt,

auf die Konstitutionsbedingungen von Bildern [...] so zurück zu gehen, dass man ihnen nicht immer schon Sprache unterschiebt, sondern dass man ihre eigenen Möglichkeiten in den Blick rückt. (BOEHM 2004: 20)¹⁰

Es lässt sich trefflich darüber streiten, ob Boehm bislang in aller wünschenswerten Klarheit erklären konnte, woran genau sich die »eigenen Möglichkeiten« des Bildes festmachen. Tendenziell ist ihm jedoch darin zuzustimmen, wenn er warnend zu bedenken gibt:

Wer den Text hinter dem Bild aber allzu stark betont, landet unweigerlich bei einer Dominanz der Sprache, die das Bild – im wörtlichen Sinne – in seinen Möglichkeiten »übersieht«. (BOEHM 2007a: 43)

Wird ein Bild primär als Text und somit als Träger von Information in Gebrauch genommen, droht dessen phänomenaler Eigencharakter tatsächlich

¹⁰ Spätestens jetzt ist vor allem im Hinblick auf sprachphilosophisch geschulte Ohren eine terminologische Erläuterung vonnöten: Boehms Rückgriff auf den Begriff der Sprachkritik ist von demjenigen Wittgensteins denkbar weit entfernt. Für den (frühen) Wittgenstein war »[a]lle Philosophie« bekanntlich »Sprachkritik« (WITTGENSTEIN 1984: 26 [= *Tractatus logico-philosophicus*, 4.0031]), wobei er diesbezüglich präzisierend herausstellte, dass die daraus hervorgehende Aufgabe der Philosophie vornehmlich darin bestünde, sinnvolle von nicht-sinnvollen Sätzen zu differenzieren (vgl. WITTGENSTEIN 1984: 26 [= *Tractatus logico-philosophicus*, 4.003]). Bei Boehm tritt der Begriff der Sprachkritik hingegen weitaus grundsätzlicher in Erscheinung: Nicht ein bestimmter Sprachgebrauch, sondern Sprache *per se* wird von ihm zum Gegenstand der Kritik erhoben. Schließlich steht sie im Verdacht, das sinnliche Potenzial bildlicher Darstellungen zu überdecken. Ich danke Jörg Volbers für diesen wichtigen terminologischen Hinweis.

schnell ausgeblendet zu werden. Im Vordergrund steht dann nämlich, mit Bühler gesprochen (vgl. oben Anm. 4), ein Prinzip der abstraktiven Relevanz: Es kommt zu einer Konzentration auf den verstehenden Nachvollzug immaterieller Sinneinheiten, wodurch das Bild nur noch eingeschränkt als das in den Blick treten kann, was es gemäß der phänomenologisch dominierten Bilddebatte unserer Zeit an erster Stelle ist: ein besonderes *Wahrnehmungsphänomen* (vgl. WIESING 2005).

Und dennoch: Auch wenn man den Appell zur adäquaten Berücksichtigung des phänomenalen Eigencharakters bildlicher Darstellungen begrüßt, hat daraus nicht zwangsläufig die uneingeschränkte Billigung der von Boehm und anderen einschlägigen Bildforschern eingeleiteten sprachkritischen Interventionen hervorzugehen. Denn so berechtigt die Vorbehalte gegenüber einem logozentristisch präformierten Bilddenken auf der einen Seite auch sind, so fragwürdig sind auf der anderen Seite die medientheoretischen Konsequenzen, die speziell durch die von Boehm vorgebrachte Sprachkritik nahegelegt werden. Wie ich einleitend bereits vermerkte, nobilitiert die boehmsche Bildtheorie infolge ihrer sprachkritischen Leitmotivik ein *puristisches* Bildverständnis, das mit einer tief greifenden *Angst vor der Sprache* im Bunde steht. Was eine allgemeine Theorie des Bildes aus dem Blickwinkel einer sprachkritischen Ikonologie herauszuarbeiten hätte, wären folglich die Bedingungen der Möglichkeit *genuiner*, sprich: *reiner* Ikonizität. Dieses Ziel – davon ist Boehm kaum weniger überzeugt als Didi-Huberman – scheint erst dann erreichbar, wenn sich das mediale Register des Ikonischen in Emanzipation vom Register des Diskursiven zu entfalten vermag. Die programmatische Stoßrichtung einer dezidiert sprachkritischen Ikonologie ist somit klar vorgezeichnet: Mit aller Entschlossenheit gilt es eine quasi-phänomenologische Besinnung auf *das Bildphänomen selbst* zu bewerkstelligen. Alles, was auch nur im Entferntesten dazu tendiert, die theoretische Aufmerksamkeit auf die einfache Phänomenalität bildlicher Erscheinungswelten abzuschwächen, ist zu diesem Zweck entschieden von sich zu weisen. Dieses Denkmuster erklärt, wieso Boehm unermüdlich darauf hinweist, dass Bilder einer autonomen »Logik des Zeigens« (BOEHM 2007b: 78) unterliegen würden, der zufolge »Bilder den logischen Status von sprachfernen Singularitäten aufweisen« (BOEHM 2007b: 81).

Die puristische Programmatik, durch die Boehms Bilddenken charakterisiert ist, zeichnete sich schon lange vor dessen Proklamation eines *iconic turn* ab. Bereits 1978 gab Boehm im Rahmen einer eindeutig sprachkritischen Argumentation Auskunft über die »eigene ›Ontologie‹ des Bildes« (BOEHM 1978: 450). »[D]ie Existenz der bildlichen Form«, so schrieb er damals, falle »mit ihrer Erscheinung zusammen« (BOEHM 1978: 457), sodass eine prinzipielle »Ununterscheidbarkeit von Sein und Erscheinung« (BOEHM 1978: 450) *wesentlich* für das mediale Register des Ikonischen sei. Den entscheidenden Schritt hin zu einer puristischen Konzeption von Bildlichkeit vollzieht Boehm durch den folgenden Zusatz: Die mit der »eigenen Ontologie des Bildes« einhergehende »Ununterscheidbarkeit von Sein und Erscheinung« gebe sich »im

wörtlichen Sinne [als] namenlos, sprachlos, a-phon und schweigsam« (BOEHM 1978: 450) zu erkennen. Für Boehm gehört es mithin zum Wesen von Bildlichkeit überhaupt, mit einem »stumme[n] Logos« verwoben zu sein, der immerzu in einem »Wettstreit« mit anderen Logiken stehe, »vor allem Sprache und Begriff« (BOEHM 2007a: 237). Bild und Sprache stünden sonach auf einer ontologischen Ebene in einem antagonistischen Spannungsverhältnis zueinander – schließlich drohe die Sprache, die eigentümliche Schweigsamkeit des Bildes zu brechen und damit die elementare Essenz des Ikonischen unmittelbar zu überdecken. Wie stark dieses Spannungsverhältnis nach Boehms Dafürhalten ist, untermauert die folgende Äußerung:

Der Aussagesatz gleitet von der Bilderscheinung ab, weil er sich in ihr seiner Voraussetzung nicht vergewissern kann, der Trennung von Sachsubjekt und wechselnden Prädikaten. Ikonisches und Sprachliches begegnen sich in abweisender Fremdheit. (BOEHM 1978: 450)

Klarer lässt sich die Idee einer fundamentalen Dichotomie zwischen Bild und Sprache nicht ausdrücken. Und: Deutlicher lässt sich die Tradition des alteingesessenen Paragone-Streits wohl kaum fortführen.

4. Kritik der Sprachkritik

Selbstverständlich ist sich Boehm darüber bewusst, dass die Geschichte des Bildes eine enorme Vielzahl von wechselseitigen Verflechtungen zwischen Bild und Sprache hervorgebracht hat. Es muss daher im Auge behalten werden, dass seine Darlegungen über die »eigene Ontologie« des Bildes weniger *deskriptiv* als vielmehr *normativ* zu verstehen sind. Boehm zweifelt unter keinen Umständen die Existenz ikonisch-diskursiver Grenzphänomene an.¹¹ Allerdings: Wer der medialen wie phänomenalen Autonomie des Ikonischen gerecht werden möchte, hat seines Erachtens zu akzeptieren, dass Hybridbildungen aus Ikonischem und Diskursivem weder zum bildtheoretischen Maßstab noch zu einem medientheoretischen Normalfall erklärt werden dürfen.¹² Bilder *können* zwar, sie *sollen* aber nicht mit dem medialen Register des Diskursiven auf Tuchfühlung gehen – es sei denn, man legt es darauf an, das Bildliche am Bild zu negieren. Eine Bildtheorie, die den nicht-diskursiven Eigenwert des Ikonischen unterschätzt oder sogar missachtet, hängt demzufol-

¹¹ Katia Schwerzmann erarbeitet derzeit ein vielversprechendes Promotionsprojekt mit dem Arbeitstitel *Der Drang zur Schrift in der zeitgenössischen Kunst. Grenzphänomene der Schrift als Herausforderung für die jüngeren Schrift- und Bildtheorien*, das sich diesem Problemfeld ausgiebig widmet und in diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer Reinform ikonischer bzw. diskursiver Medialität strikt negiert. Für einen ersten Überblick dazu vgl. SCHWERZMANN 2012.

¹² Wie wir noch sehen werden, unterscheidet sich Boehm in dieser Hinsicht erheblich von W.J.T. Mitchell. Auch dürfte er durch diese Maßgabe kaum etwas für das durch Sybille Krämer begründete Konzept der Schriftbildlichkeit übrig haben, da dieses die normative Setzung einer scharfen Grenze zwischen Bild und Schrift systematisch konterkariert. Vgl. zu diesen beiden Punkten Abschnitt 5.

ge zumindest in der Tendenz einem ikonoklastischen Bilddenken an. Manifest wird dieses normative Argumentationsmuster in Aussagen wie diesen:

Starke Bilder sind solche, die Stoffwechsel mit der Wirklichkeit betreiben. Sie bilden nicht ab, sie setzen aber auch nicht dagegen, sondern bringen eine dichte, ›nicht unterscheidbare‹ Einheit zustande. [...] Stark sind solche Bilder, weil sie uns an der Wirklichkeit etwas sichtbar machen, das wir ohne sie nie erführen. Das Bild verweist auf sich selbst (betont sich, anstelle sich aufzuheben), weist damit aber zugleich und in einem auf das Dargestellte. So vermag es eine gesteigerte Wahrheit sichtbar zu machen, die es über die bloße Vorhandenheit, welche Abbildung vermittelt, weit hinaushebt. (BOEHM 2007a: 252)

Stark sind diesen Worten zufolge solche Bilder, die ihre spezifisch ikonische Qualität hervorheben. Indem sie selbstbezüglich auf das *Wie* ihrer sinnlichen Materialität und Präsenz hindeuten, lassen sie semantische Faktoren des *Was* in den Hintergrund treten. Selbst dann, wenn in ihnen eine gegenständliche Bezugnahme kenntlich wird, beschränkt sich ihre Leistung nicht darin, einfach nur »Gewusstes abzubilden oder Texte zu illustrieren« (BOEHM 2007a: 236). Stattdessen akzentuieren sie stets ihren eigentümlichen Bildcharakter. Kurzum: Es ist die *Bildlichkeit* des Bildes, die in starken Bildern zum Thema wird, nicht die semiotischen Botschaften bildexterner Sinn- und Bedeutungseinheiten. Aus alldem folgt im Umkehrschluss: Dort, wo Aspekte der Referenz und der Repräsentation die Oberhand gewinnen, kommt es zu einer Unterminierung der »unverkürzten Mächtigkeit« (BOEHM 2007a: 252) genuiner Ikonizität. Entsprechend spricht Boehm in solchen Fällen von »*schwache[n] Bilder[n]*« (BOEHM 2007a: 247). Adressiert werden durch diese Wendung solche Bilder, die »auf [ihre] eigenen Kräfte nicht vertrau[en]« (BOEHM 2007b: 81). Schwache Bilder werden von ihren Nutzern darauf reduziert, »Informationen zu vermitteln« und als »Träger eines Wissens« zu fungieren (BOEHM 2007b: 81). Sie verweisen somit nicht auf sich selbst, sondern sie provozieren durch ihren »Vorrang der bildlichen Angleichung an das Dargestellte« ganz im Gegenteil die »Negation ihres Eigenwertes« (BOEHM 2007a: 247). Semantische *Inhalte* zählen in schwachen Bildern folglich mehr als die durch das starke Bild herausgestellten Faktoren der ästhetischen *Form*. Ihre Schwäche resultiert von daher vornehmlich aus einer ästhetischen Kraftlosigkeit. Schwache Bilder folgen keiner *Logik des Zeigens*, wie sie Boehms Schilderungen zufolge in starken Bildern dominant ist, sondern einer *Logik des Sagens*, die für die ästhetische Fülle des Ikonischen weitgehend unempfänglich sei. So kommt es, dass die Differenzierung von starken und schwachen Bildern letztlich auf folgende Dichotomie hinausläuft: die zwischen deiktischen (= starken) und diskursiven (= schwachen) Bildern.

Boehms Unterscheidung zwischen starken und schwachen Bildern weist eine auffallend große Nähe zu den ästhetischen Programmen Konrad Fiedlers und Maurice Merleau-Pontys auf. In der Tat rekurriert die boehmsche Argumentationslogik in beträchtlichem Maße auf Ideen, die beide Autoren auf je eigene Art und Weise über die Kunst der Malerei ausbreiteten (vgl.

FIEDLER 1991; MERLEAU-PONTY 2003).¹³ Dieser Sachverhalt ist wenig überraschend: Sowohl für Fiedler als auch für Merleau-Ponty stand außer Frage, dass eine auf gegenständliche Darstellungsmomente fokussierte Bildpraxis mindestens zu einer Kaschierung, im schlimmsten Falle sogar zu einer Erosion der spezifisch ikonischen Qualität bildlicher Darstellungen führen könne.¹⁴ Um dieser Gefahr zu entgehen, plädierten beide für eine strenge Konzentration auf die einfache Phänomenalität des Bildes. Ihre Sorge um die ästhetische Autonomie des Ikonischen verbanden sie zudem mit einer ausgeprägten Sprachskepsis, die vieles von dem vorwegnimmt, was in Boehms sprachkritischer Ikonologie zugrunde gelegt wird. So sah Fiedler in der Fähigkeit, der menschlichen Wahrnehmungstätigkeit zu einer »Erlösung und Befreiung« von den »Gesetzen diskursiver Erkenntnis« zu verhelfen (FIEDLER 1991: 69), das bedeutsamste Potenzial der Kunst. In Worten, wie sie heute in nahezu identischer Form aus dem Munde Boehms zu vernehmen sind, zeigte er sich davon überzeugt, dass »[d]as Denken [...] keineswegs ausschließlich diskursiv« und deshalb auch »nicht auf die Form der Sprache allein angewiesen« sei (FIEDLER 1991: 56).¹⁵ Im Zuge dessen wies Fiedler der Malerei einen exponierten Stellenwert zu. Wie keine andere künstlerische Praxis ist sie seines Erachtens nämlich dazu in der Lage, die Macht des »diskursiven Gesetzes« durch die Erzeugung von Wahrnehmungssphären zu brechen, die »rein aus dem Interesse des Sehens heraus« (FIEDLER 1991: 81) gestaltet worden seien (gemeint ist ein Interesse, das sich auf die *Sichtbarkeit* des Bildes selbst bezieht und demzufolge nicht auf unsichtbare Sinngehalte abzielt, wie es für ein streng diskursives Wahrnehmungsinteresse typisch wäre¹⁶).

Fiedler und Merleau-Ponty gelten zu Recht als ästhetische Klassiker, deren Ausführungen über die Kunst der Malerei gerade auch für das Projekt einer allgemeinen Theorie des Bildes anschlussfähig sind.¹⁷ Im Unterschied zu Merleau-Ponty, dessen rationalitätskritische Absetzung vom Paradigma

¹³ Die Inspiration Boehms durch die Schriften Fiedlers und Merleau-Pontys offenbart sich beispielsweise in BOEHM 1991a sowie in BOEHM 1999.

¹⁴ So findet sich bei Merleau-Ponty die ebenso süffisante wie treffende Mahnung: »[W]er ein Porträt in Auftrag gibt, wünscht häufig ›Ähnlichkeit‹, zeigt der Malerei gegenüber damit jedoch mehr Eitelkeit als Liebe« (MERLEAU-PONTY 2006b: 49). Treffend ist diese Bemerkung, weil sich das ästhetische Potenzial der Malerei durchaus nicht in der bloßen ikonischen Reproduktion von Gegenständen und Sachverhalten erschöpft, die uns aus dem gewöhnlichen Wahrnehmungslernen nur allzu gut bekannt sind. Merleau-Ponty streicht daher vollkommen zu Recht heraus, dass »das Ziel der Malerei [nicht] das eines trompe l'œil [ist]« (MERLEAU-PONTY 2006b: 48f.). Ihre verkürzte *Stärke*, so ließe sich mit boehmschen Termini festhalten, demonstriert sie vielmehr erst dann, wenn durch sie ein »Anblick [hervorgebracht wird], der *für sich selbst* steht« (MERLEAU-PONTY 2006b: 49, Herv. M.A.H.). Wie ich an späterer Stelle deutlich machen werde, folgt aus der Affirmation einer anti-repräsentationalistischen Ästhetik unterdessen nicht, dass gegenständliche Bildformen wie die des trompe l'œil bei der Untersuchung von Fragen zur allgemeinen Bildtheorie nur einen *schwachen* Dienst zu leisten vermögen.

¹⁵ Analog heißt es bei Boehm etwa: »Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges, der Geste, der Mimik und der Bewegung. Sie benötigen keine Nachbesserung oder nachträgliche Rechtfertigung durch das Wort« (BOEHM 2007a: 53).

¹⁶ Vgl. zu diesem Punkt ausführlich WIESING 2008: Kap. 4.

¹⁷ Dies belegen insbesondere die maßgeblich durch Merleau-Ponty beeinflussten bildphänomenologischen Reflexionen Bernhard Waldenfels' (vgl. WALDENFELS 1999; 2010). Zur Aktualität der fiedlerschen Ästhetik für die gegenwärtige Kunst- und Bildtheorie vgl. MAJETSCHAK 2009.

der Repräsentation auf der Basis einer ausgesprochen differenzierten Sprachkritik vorgenommen wird (vgl. HALAWA 2012: 224ff.), begründet Fiedler sein Vorhaben einer »Nobilitierung der sinnlichen Erkenntnis und ihre[r] Befreiung vom Joch des Verstandes« (BOEHM 1991b: LII) allerdings auf der Grundlage höchst fragwürdiger Annahmen über die allgemeine Funktionslogik der diskursiven Erkenntnis. Problematisch ist in diesem Zusammenhang nicht etwa Fiedlers Widerstand gegen die Idee eines ausschließlich sprachlich determinierten Selbst- und Weltverhältnisses des Menschen (von dieser Idee nahmen, wie gerne übersehen wird, schon bedeutende Vertreter des Paradigmas der Repräsentation selbst Abstand¹⁸); zweifelhaft ist vielmehr dessen Suggestion einer formalistischen Grundstruktur des diskursiven Erkenntnismodus:

Im gewöhnlichen Leben läuft alles Sehen auf eine sprachliche Bezeichnung des gesehnen Gegenstands hinaus, und da der Mensch seine geistige Erziehung damit beginnt, daß ihm die Namen für das eingeprägt werden, was er sinnlich wahrnimmt, so bildet sich zwischen Gesichtsbild und Bezeichnung ein so unmittelbarer Zusammenhang, daß eines das andere bei dem geringsten Anlaß hervorruft. Gerade dadurch aber bildet sich ein Schematismus der Vorstellungen aus, der für jeden sinnlichen Eindruck eine Formel bereit hat, über die der Mensch in der Regel nicht hinauskommt. Es kann befremdlich erscheinen, daß der Mensch in betreff seiner Gesichtsbilder, die so außerordentlich mannigfaltig, wechselnd und nuanciert erscheinen, einem Formalismus ähnlich dem, den wir bei der Sprache fanden, unterworfen sein soll. Aber nur so ist es erklärlich, daß der Mensch, der auf Tritt und Schritt einer so außerordentlichen Menge und Vielfältigkeit von Eindrücken ausgesetzt ist, sich der Vorstellungsbilder mit derselben Übung und Leichtigkeit bedient wie der Worte. Auch hier schafft der Mensch die Welt nicht, sondern erlernt sie. (FIEDLER 1991: 127)

Hinter diesen Worten steht zunächst ein ästhetisches Anliegen, das keineswegs an Aktualität verloren hat. Unbestritten zeichnet sich die künstlerische Tätigkeit des Menschen durch das Vermögen aus, eingefahrene Wahrnehmungsschemata durch die Ermöglichung oder Provokation einer »neue[n] Art der Anschauung« (FIEDLER 1991: 43) produktiv in Frage zu stellen. Kunst ist geradezu prädestiniert, jene »Krusten der Konvention«¹⁹ aufzubrechen, die unsere Rezeptivität für solche Erfahrungsmomente zu schwächen pflegen, die über den Kreis des Bekannten hinausgehen. Aus diesem Grund kann Fiedler nur beigepflichtet werden, wenn er in den Künsten ein probates Mittel zur »Bildung des Auges« (FIEDLER 1991: 81) gegeben sieht (Merleau-Ponty spricht ganz ähnlich von einer »Schule der Wahrnehmung« (MERLEAU-PONTY 2006b: 48), welche die Künste bereitstellen würden).

Nichtsdestotrotz bietet die zitierte Passage Anlass zu Widerspruch. Mehr als nur subtil wird in ihr der Eindruck erweckt, als sei der Sprache ein Strukturprinzip immanent, welches nichts anderes leiste, als eine gegebene

¹⁸ Dies gilt insbesondere für Ernst Cassirer und Charles Sanders Peirce. Vgl. dazu KROIS 2004 sowie HALAWA 2012: Kap. 3 und 6.

¹⁹ Diese Formulierung geht auf John Dewey zurück, der an die künstlerische Praxis folgende Erwartung richtete: »The function of art has always been to break through the crust of conventionalized and routine consciousness« (DEWEY 2008a: 349). Es darf daran gezweifelt werden, ob die kreative Überschreitung des Konventionellen, wie Dewey hier schreibt, *immer schon* als Kernaufgabe der Kunst angesehen wurde. Historisch treffender wäre wohl der Hinweis gewesen, dass die Suche nach *neuen* Erfahrungsräumen, die bestehenden routinierten Denk- und Wahrnehmungsweisen entgegenstehen, auf einen *modernen* Topos ästhetischen Denkens verweist. Vgl. zu diesem Punkt RECKWITZ 2012.

diskursive Ordnung der Dinge wieder und wieder zu bestätigen. Der von Fiedler unterstellte ›Formalismus‹ der Sprache liefe sonach auf die einfältige Reproduktion bzw. Re-Identifikation des bereits Bekannten hinaus. Der Spielraum für eine kreative Überschreitung eines etablierten Erfahrungs- und Wissenshorizonts wäre unter dieser Voraussetzung praktisch nicht existent.

Nun lässt sich auf der einen Seite sicherlich nicht abstreiten, dass weite Teile unseres alltäglichen Wahrnehmungsgeschehens (oftmals unbemerkt) durch etwaige Deutungsschemata und Routinen in bestimmte Bahnen gelenkt werden, sodass unsere Fähigkeit zur Ausbildung alternativer Wahrnehmungsweisen in vielen Lebenssituationen erheblich eingeschränkt ist. Nicht von ungefähr notierte schon Foucault, dass es keineswegs ein Kinderspiel sei, einer vorherrschenden Ordnung der Dinge neue Begriffs- und Wahrnehmungsfelder hinzuzufügen (vgl. FOUCAULT 1981: 67f.). Ihren besonderen Reiz beziehen die Künste nicht zuletzt in Anbetracht dieser Tatsache, denn schließlich geben sie uns die Möglichkeit an die Hand, von einem weitgehend anästhetischen Erfahrungsmodus, wie er in den blinden Routinen des Alltags verbreitet ist, zu einem ästhetischen Erfahrungszustand überzugehen, welcher unsere Sinne sozusagen aus einem ›dogmatischen Schlummer‹ herauszureißen vermag.

Vollkommen irrig ist auf der anderen Seite hingegen die Postulierung eines formalistischen Sprachprinzips, welches die Fähigkeit zur Aufnahme alternativer Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten systematisch behindert. Aus einer ästhetischen Perspektive mag man es durchaus bedauerlich finden, wenn der Ursprung des Begriffs, wie Nietzsche hervorhob, im »Gleichsetzen des Nicht-Gleichen« (NIETZSCHE 1873: 880) liegt und der Quellpunkt der diskursiven Erkenntnis somit durch die Opferung des Singulären zugunsten des Allgemeinen angezeigt wird. Kaum weniger berechtigt ist es aber, im begrifflichen »Uebersehen des Individuellen und Wirklichen« (NIETZSCHE 1873: 880) ein schier unerschöpfliches kreatives Erfahrungspotenzial zu erkennen. Aus guten Gründen streicht etwa Hans Blumenberg heraus, dass die im Begriff manifeste »Abkehr von der Anschauung [...] ganz im Dienst der *Rückkehr zur Anschauung* [steht]« (BLUMENBERG 2007: 27). Für Blumenberg erklärt sich die Leistung des Begriffs nicht bereits durch den Hinweis auf die Ermöglichung einer symbolischen Distanzierung vom unmittelbaren Hier und Jetzt einer gegebenen Wahrnehmungssituation; zu berücksichtigen ist seines Erachtens ebenfalls, dass die Fähigkeit, alternative Welten zu imaginieren und gegebenenfalls zu ›schaffen‹, überhaupt erst durch die von Fiedler monierte begriffliche Absetzung von der ›Vielfältigkeit‹ der sinnlichen ›Eindrücke‹ freigesetzt werden kann. Gerade *weil* »wir es in der Begriffsbildung weitgehend nicht mit dem Gegenwärtigen zu tun haben«, vermag sich uns ein Raum für die symbolische Auseinandersetzung mit dem »Abwesenden, Entfernten, Vergangenen oder Zukünftigen« (BLUMENBERG 2007: 33) zu öffnen. Als »Instrument« zur »Vergegenwärtigung des Nicht-Anwesenden« lässt sich der Begriff dementsprechend immer auch als »Instrument einer Anwartschaft auf *neue* Gegenwartigkeit, *neue* Anschauung« verstehen (BLUMENBERG 2007: 27, Herv. M.A.H.).

Mehr noch: Folgen wir Blumenberg, so ist es *einzig und allein* die Begriffsfähigkeit, die es dem Menschen erlaubt, ein Bewusstsein von der Idee der *Möglichkeit* zu erlangen (vgl. BLUMENBERG 2007: 75).

Die Unterstellung, dass sich auf dem Gebiet der diskursiven Erkenntnis nur mit Mühe und Not ein Gespür für Momente des ›Neuen‹, ›Anderen‹ oder ›Fremden‹ entwickeln lasse, greift also ins Leere. Im Modus diskursiver Erkenntnis mögen wir durchaus nicht derart nah ›bei den Phänomenen selbst‹ sein, wie es für den von Fiedler beschriebenen sinnlichen Erkenntnismodus der ästhetischen Erfahrung charakteristisch ist. Aus diesem Sachverhalt lässt sich unterdessen nicht der Schluss ziehen, dass die Möglichkeit zur kreativen Erweiterung von Erfahrungshorizonten in der Sphäre der Sprache – der wohl komplexesten und zugleich sinnfälligsten Manifestation der menschlichen Begriffsfähigkeit²⁰ – nicht gegeben ist. Die Tatsache, dass sich in unsere alltäglichen Sprech- und Wahrnehmungsweisen gewisse ›Schematismen‹ einzunisten pflegen, die den sprichwörtlichen ›Blick über den Tellerrand hinaus‹ nicht gerade erleichtern, gibt ohne jeden Zweifel Kunde von einer oft nur schwer entrinnbaren ›Macht der Gewohnheit‹ – sie erlaubt damit allerdings nicht schon Rückschlüsse auf die allgemeine Funktionslogik von Sprache überhaupt. Wer anderes auch nur nahelegt, ist auf dem besten Wege, einen Fehlschluss zu begehen, der ironischerweise an der maßgeblichen Pointe des menschlichen Begriffsvermögens vorbei zielt: der Möglichkeit, Gegenstände und Sachverhalte auf symbolischem Wege *anders* zur Anschauung zu bringen, als sie in einer bestimmten Wahrnehmungssituation oder -ordnung gegeben sind. Was den von Fiedler nobilitierten Modus der sinnlichen Erkenntnis vom diskursiven Erkenntnismodus unterscheidet, ist weniger ein ungleich verteiltes Potenzial zur kreativen Überschreitung des Bekannten, sondern vielmehr eine unterschiedlich ausgeprägte Sensibilität für Faktoren der Aisthesis. Es empfiehlt sich daher, die kaum zu bestreitende Existenz konformistischer Wahrnehmungs- und Diskurspraktiken *nicht* mit einer Funktionslogik des Diskursiven *schlechthin* zu verwechseln.

Nun spricht jedoch vieles dafür, dass Gottfried Boehms sprachkritischer Ikonologie eine solche Verwechslung vorausgegangen ist. Mit dem

²⁰ Mit der Bemerkung, dass sich in der Sprache die wohl komplexeste und sinnfälligste *Manifestation* des menschlichen Begriffsvermögens widerspiegelt, trage ich einem wichtigen Hinweis Blumenbergs Rechnung, dem zufolge zwischen Begriff und Sprache keineswegs das Verhältnis einer Kongruenz besteht (vgl. BLUMENBERG 2007: 65). Der Begriff des Begriffs ist demnach nicht synonym zum Begriff der Sprache zu gebrauchen. Dieser Hinweis ist insofern bedeutsam, als sich auch im Rahmen nicht-sprachlicher Praktiken die Virulenz eines das Hier und Jetzt transzendierenden sowie dem Reich der Möglichkeiten zugewandten Begriffsvermögens zur Kenntnis nehmen lässt (vgl. hierzu die eindrücklichen Ausführungen über den *homo pictor* in JONAS 1961). Nichtsdestotrotz darf meines Erachtens weiterhin davon ausgegangen werden, dass die menschliche Sprache jenen Ort bezeichnet, an dem die Faktizität einer elaborierten Begriffsfähigkeit paradigmatisch zum Ausdruck gelangt. Diese Ansicht mag im sprachkritischen Klima der Gegenwart fürchterlich konservativ erscheinen. Allein: Dass der Ursprung der Fähigkeit zur Begriffsbildung nicht in der Sprache, sondern – wie von Hans Jonas prominent behauptet (vgl. JONAS 1961) – in der Praxis des Bildens zu suchen ist, darf nach wie vor als ungesicherte Hypothese gelten – jedenfalls sprechen viele Indizien dafür, dass Bildfähigkeit Sprachfähigkeit voraussetzt, weshalb der von Jonas skizzierte *homo pictor* immer schon als *animal symbolicum* in Erscheinung tritt (vgl. HALAWA 2012: 389ff.).

Versuch einer sprachkritischen Restitution der ›unverkürzten Mächtigkeit‹ des Ikonischen verbindet Boehm nicht alleine das Ziel, die eigentümliche Schweigsamkeit des Phänomens der Bildlichkeit vor der Geschwätzigkeit des Diskurses zu bewahren; sein nachdrücklicher Hinweis auf die Virulenz eines ›stummen Logos‹ des Bildes ist für ihn gerade auch deshalb bedeutsam, weil durch die daraus hervorgehende Konzentration auf die pure deiktische Kraft des Ikonischen nachvollziehbar werden soll, weshalb starke Bilder »unsere Erfahrungen erweitern« und »sich nicht damit begnügen, uns zu bestätigen« (BOEHM 2007a: 239). Gegen diese Aussage wäre eigentlich nichts einzuwenden, stünde sie nicht im Zusammenhang mit einer Vielzahl ähnlich lautender Bemerkungen, die zum einen offensichtlich dazu genutzt werden, um die These von einer fundamentalen Opposition zwischen Bild und Sprache zu untermauern, sowie zum anderen den Eindruck entstehen lassen, als verberge sich hinter der Struktur der Sprache nichts anderes als eine erfahrungsblinde Bestätigungsmaschine. Damit keine Missverständnisse aufkommen: Es steht für mich außer Frage, dass sich Boehm vollkommen zu Recht dagegen sträubt, das Phänomen der Bildlichkeit auf eine *Logik des Sagens* zu reduzieren. Zugleich bin ich aber davon überzeugt, dass sich die Strategie, die mediale Spezifität des Ikonischen in Abgrenzung zu einem ebenso kühlen wie farblosen Sprachbegriff zu explizieren, nicht konsistent aufrechterhalten lässt. Nicht nur Sprachphilosophen, Linguisten und Semiotiker sollten irritiert aufhorchen, wenn es wiederholt über die *Logik des Sagens* heißt:

Bildsinn ist nicht-prädikativ, deshalb auch nicht auf die Ja/Nein-Logik von Aussagesätzen zurückzuführen. »Wahr« oder »falsch« sind Bilder nicht, wohl aber deutlich bzw. dunkel. Ihre Evidenz ist nicht die des Satzes. Eher sollte man von einer Logik der Intensität oder der Kräfte sprechen [...]. Der sinngenerierende Akt vollzieht sich nicht nach dem Muster der Prädikation (S ist P), sondern nach dem anderen einer qualitativen Wahrnehmung dessen, was sich in der ikonischen Differenz zeigt. (BOEHM 2007a: 211)

Die Logik der Prädikation ist [...] zweiwertig: sie kennt nur Ja und Nein. Mit dem Unbestimmten, dem Potenziellen, Abwesenden oder Nichtigen tut sie sich schwer. »Nichts« hat keine Prädikate. Aber ohne die starke Kraft des Mannigfaltigen, des Vieldeutigen, Sinnlichen und Mehrwertigen lässt sich über Bilder nicht wirklich nachdenken. (BOEHM 2007a: 47)

Die Logik der Prädikation öffnet keinen Horizont des Potenziellen, sondern sie schließt ihn stattdessen, denn sie ist zweiwertig: sie basiert auf der Differenz von Ja und Nein. Die Logik des Zeigens und damit des Bildes operiert dagegen mit Übergängen, mit Unbestimmtheiten, mit Ambiguitäten und erzeugt auf diesem Wege ihre anschaulichen Evidenzen. (BOEHM 2007b: 82)

Boehm liegt freilich nicht falsch, wenn er betont, dass Faktoren der Unbestimmtheit, Vieldeutigkeit und Sinnlichkeit für unsere Erfahrung mit Bildwerken elementar sind (präzisierend sollte man allerdings hinzufügen, dass solche Erfahrungsmomente im Kontakt mit Kunstbildern für gewöhnlich stärker hervortreten als im Kontakt mit nicht-künstlerischen Gebrauchsbildern²¹). Jedoch erliegt er einem gewaltigen Irrtum, wenn er darüber hinaus davon ausgeht, dass der Sprache derlei Faktoren notwendig abgehen. Dass sprach-

²¹ Zum Unterschied zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern vgl. MAJETSCHAK 2005.

liche Sinneinheiten – im Unterschied zum nicht-prädikativen ›Bildsinn‹ – ausschließlich einer zweiwertigen Ja/Nein-Logik unterworfen sind, darf man getrost für ein wildes Gerücht halten. Selbstverständlich können auch sprachliche Aussagen ›deutlich bzw. dunkel‹ sein, und natürlich gibt es innerhalb von sprachlichen Kommunikationsprozessen ebenfalls Effekte des Mannigfaltigen, Vieldeutigen und Impliziten. Vor dem Hintergrund meiner Ausführungen über die wirklichkeits- und erfahrungstranszendierende Kraft des Begriffs lässt sich schon gar nicht leugnen, dass sich in der Sphäre der Sprache durchaus ein ›Horizont des Potentiellen‹ zu öffnen vermag. Gleiches gilt für den symbolischen Umgang mit dem ›Abwesenden oder Nichtigen‹, der – wie oben gezeigt – konstitutiv für die Freisetzung des menschlichen Begriffsvermögens ist.²² Ich streite nicht ab, dass insbesondere künstlerische Bilder ihre »Bestimmungskraft aus der Liaison mit dem Unbestimmten zieh[en]« (BOEHM 2007a: 49). Wohl aber fechte ich die Behauptung an, dass eine solche Liaison auf dem Gebiet der Sprache schier unmöglich ist. Noch einmal: Hinter diesen Kritikpunkten verbirgt sich nicht die These, dass das menschliche Selbst- und Weltverhältnis gänzlich sprachlich determiniert ist (nicht zuletzt Blumenberg würde gegen eine solche Auffassung protestieren²³); es geht mir ganz und allein um den Hinweis, dass die von Boehm in Anspruch genommenen Kategorien nicht exklusiv auf das Phänomen der Bildlichkeit bezogen werden können.

Die besondere Leistung der Sprache auf eine zweiwertige Logik zu reduzieren ist einigermassen erstaunend. Nicht nur wird durch dieses Manöver die sinnliche Qualität diskursiver Praktiken künstlich heruntergespielt; auch zeugt es von einem eingeschränkten und unzeitgemäßen Logikverständnis. Nur am Rande sei erwähnt, dass es in der logischen Forschung spätestens seit Peirce – also schon seit mehr als einhundert Jahren – eine intensive Auseinandersetzung mit dem Problem der Vagheit gibt (vgl. HOOKWAY 2002: Kap. 6; WILLIAMSON 1994). Dessen ungeachtet behauptet Boehm, dass das Moment »sinnliche[r] Vielfalt [...] dem Logiker ein Gräuel sein mag«, während es auf Seiten des »Kunstfreundes Entzücken und tiefe Erleuchtung« mit sich bringen würde (BOEHM 2007a: 221). Allein: War es mit Nelson Goodman nicht gerade ein der Logik ausgesprochen zugetaner Philosoph, der den Gründen für die ausgeprägte semantische Unbestimmtheit bildlicher Symbolsysteme mit einem gewissen Erfolg auf den Grund zu gehen vermochte (vgl. GOODMAN 1997)? Ohne Frage ist Goodmans technische Theoriesprache unter anderem im Hinblick auf die Untersuchung ästhetischer Phänomene nicht immer leicht verdaulich. Außerdem lässt sich Goodman durchaus vorwerfen, den Aspekt der Erfahrung in seiner kognitivistischen Ästhetik nur unzureichend berücksichtigt zu haben. In Bezug auf die Unbestimmtheit bildlicher Erscheinungsformen gelangt er unter dem Strich hingegen zu keinen anderen Ergebnissen

²² Blumenberg hebt eigens hervor, dass die Pointe des Begriffs darin liege, »daß er in Verbindung mit der Negation treten kann« (BLUMENBERG 2007: 75).

²³ »Jede Philosophie, die unsere Möglichkeit des Zugangs zur Wirklichkeit von der Sprache abhängig macht [...], macht das Unsagbare auch im Sinne des noch nicht Gesagten heimatlos« (BLUMENBERG 2007: 104).

als Boehm – allerdings mit einem Unterschied: mithilfe seines komplexen symboltheoretischen Instrumentariums gelingt es ihm, die Hintergründe für die rätselhafte Unbestimmtheit bildlicher Darstellungen wesentlich präziser zu fassen als Boehm, der insbesondere durch seine Heranziehung eines hochgradig fragwürdigen Sprachbegriffs die Tendenz aufweist, Sachverhalte mehr zu *konstatieren* als zu *explizieren*.²⁴

5. »All media are mixed media«

Möglicherweise hängt die geringe Überzeugungskraft der boehmschen sprachkritischen Ikonologie damit zusammen, dass Boehm offenbar nicht akzeptieren kann, was für W.J.T. Mitchell, den Begründer des sogenannten *pictorial turn*, schon seit Jahrzehnten eine Selbstverständlichkeit ist, sprich: dass sich die Dimension des Diskursiven von derjenigen des Ikonischen unmöglich fernhalten lässt. Tatsächlich liegt ein wesentliches Verdienst Mitchells nicht etwa nur darin, gezeigt zu haben, wie hartnäckig sich Momente des Ikonischen in scheinbar rein diskursive Phänomene einzunisten pflegen; vielmehr konnte er ebenfalls unter Beweis stellen, mit welcher Beharrlichkeit Faktoren des Diskursiven selbst in den scheinbar puristischsten Bildwelten zur Geltung kommen (vgl. MITCHELL 1986; 1994). Die Vorstellung einer prinzipiellen Andersheit zwischen Bild und Sprache ist Mitchell daher ebenso fremd wie der Rückgriff auf eine medienpuristische Rhetorik.

Es darf natürlich nicht unterschlagen werden, dass ein charakteristisches Theoriemotiv Mitchells darin besteht, der Bestimmung des Bildbegriffs anhand von zeichen- und symboltheoretischen Kategorien (Sinn, Bedeutung, Kommunikation, Code usw.) entschieden entgegenzutreten. Auch Mitchell zufolge lässt sich innerhalb eines semiotischen Theorierahmens längst nicht alles über die mediale Spezifität bildlicher Darstellungen zur Sprache bringen, was für unsere rezeptive wie produktive Erfahrung mit Bildwerken relevant ist (vgl. MITCHELL 2005: 28ff.). Gleichwohl ist er weit davon entfernt, einer Austreibung des Semiotischen oder Diskursiven aus dem Prozess bildwissenschaftlicher Theoriebildung Vorschub zu leisten. Ganz im Gegenteil wird er seit *Iconology*, seiner ersten systematischen bildtheoretischen Abhandlung, nicht müde zu betonen, dass uns *sämtliche* Medienformate immer schon als Hybridbildungen begegnen würden. »All media are mixed media« (MITCHELL 2005: 215, Herv. im Original) – dieser Satz bringt eine der zentralsten medien-

²⁴ Dass Boehm kaum auf Autoren wie Goodman eingeht, mag folgenden Grund haben: Goodman repräsentiert für Boehm eben jene Theorietradition, die dem Bild angeblich immer schon Sprache unterschiebt (vgl. BOEHM 2007c: 28). Er wäre somit unter keinen Umständen der richtige Gewährsmann für ein puristisches Bilddenken, das von einer fundamentalen Differenz zwischen Bild und Sprache überzeugt ist. Schon gar nicht ließe sich mit dem bekennenden Konventionalisten und Nominalisten Goodman ein essenzialistisches Bilddenken starkmachen, für das es – wie weiter oben bereits zitiert – ganz ausdrücklich zur »Ontologie« des Bildes gehört, »im wörtlichen Sinne namenlos, sprachlos, a-phon und schweigsam« zu sein. Für Goodmans ausdrückliche Absage an puristische Bild- und Kunstideale vgl. GOODMAN 1984: Kap. IV.

theoretischen Thesen Mitchells kurz und bündig auf den Punkt. Mitchell hinterfragt mit diesem Leitspruch gewiss nicht die Möglichkeit, dass ein bestimmtes mediales Register (oder auch mehrere) im Verhältnis zu anderen ein größeres Gewicht aufweisen kann; unter keinen Umständen aber lässt sich nach seinem Dafürhalten die Wirksamkeit des ›untergeordneteren‹ Medienregisters jemals vollständig negieren bzw. aufheben.

Und in der Tat: Noch die abstrakteste, dem Bild augenscheinlich unähnlichste Notation zehrt stets von der Kraft dessen, was sich in Anknüpfung an die jüngere Debatte um den Begriff der *Schriftbildlichkeit* als »Funktionslogik eines Sichtbarmachens« (KRÄMER/TOTZKE 2012: 14) bezeichnen lässt. Jede Schreib- und Inskriptionspraxis folgt – ebenso wie die gesprochene Sprache – sowohl einer *Logik des Sagens* als auch einer *Logik des Zeigens*.²⁵ Laut Sybille Krämer gilt es diesbezüglich sogar herzuheben, dass Schriftzeichen *ausschließlich* vermittels ihrer »notationale[n] Ikonizität« (KRÄMER 2003: 166) ein diskursives Potenzial verwirklichen können. Die ästhetische Dimension von Schriften ist sonach nicht bloß als ein unerhebliches Supplement zu betrachten; ganz im Gegenteil ist sie als »Bedingung der Möglichkeit« (KRÄMER 2003: 166) eines Übergangs vom Sinnlichen zum Diskursiven zu würdigen. Von Bedeutung ist dieser Hinweis insofern, als durch ihn eine Macht des Ikonischen erkennbar wird, die sich an der *Schnittstelle* zum Diskursiven entfaltet – an einem Punkt also, an dem sie der boehmschen Programmatik zufolge keineswegs in Sichtweite gelangen dürfte, denn schließlich wird in ihr davon ausgegangen, dass sich die Macht des Ikonischen nur in größtmöglicher Distanz zum Register des Diskursiven ›unverkürzt‹ entfalten kann. Boehm würde sicherlich nicht in Abrede stellen, dass sich Momente des Ikonischen ebenfalls innerhalb der Schrift wie auch anderer diskursiver Medienregister bemerkbar machen können. Die sprachkritische Leitmotivik seines Ansatzes deutet indes zugleich darauf hin, dass Ikonizität an der Schnittstelle zum Diskursiven allenfalls in *degenerierter* Form in Erscheinung zu treten vermag. Jedenfalls wäre vor dem Hintergrund der normativen Prämissen des boehmschen Bilddenkens davon auszugehen, dass mit dem Konzept der Schriftbildlichkeit keinesfalls eine *starke* Form von Bildlichkeit angesprochen werden kann.

Dass innerhalb diskursiver Medien Faktoren des Sagens und des Zeigens gleichermaßen zum Vorschein kommen, erkennt Boehm durchaus an (in Abschnitt 4 hatte ich ja bereits darauf verwiesen, dass sich Boehm der Faktizität vielfältiger Verflechtungen zwischen Bild und Sprache bewusst ist). In Anlehnung an Blumenberg erinnert er etwa an die Metaphernpflichtigkeit der Sprache, um zu unterstreichen, dass der Aspekt des Zeigens »als Basis des Sagens« (BOEHM 2007a: 44) anzuerkennen sei. Im umgekehrten Fall aber, d.h. im Falle der Intervention des Diskursiven in das Reich des Ikonischen, scheint sich bei Boehm hingegen unmittelbar ein erhebliches Unbehagen einzustellen. Geht es um die Berührung des Ikonischen durch das Diskursive, so zeigt

²⁵ »Gleich Bildern sprechen auch Schriften ›zu den Augen‹; ihr Metier ist nicht nur das Sagen, sondern auch das Zeigen« (KRÄMER/TOTZKE 2012: 14).

sich Boehm auffallend weniger gelassen als Mitchell, der insbesondere in seinen frühen Schriften eindringlich darauf hingewiesen hat, dass sich der Schatten der Sprache gerade auch dort noch bemerkbar macht, wo man ihn am wenigsten erwartet. In einem Beitrag über die abstrakte Malerei, der sich kritisch mit den puristischen Forderungen Clement Greenbergs befasst, heißt es etwa:

[T]he wall erected against language and literature by the grid of abstraction only kept out a certain kind of verbal contamination, but it absolutely depended, at the same time, on the collaboration of painting with another kind of discourse, what we may call, for lack of a better term, the discourse of theory. If we summarize the traditional collaboration of painting and literature under the classic Horatian maxim, *ut pictura poesis*, as in painting, so in poetry, then the maxim for abstract art is not hard to predict: *ut pictura theoria*. [...] »[T]heory« is the »word« that stands in the same relation to abstract art that traditional literary forms had to representational painting. (MITCHELL 1994: 220; Herv. im Original)

Mitchell äußert diese Thesen, um zu demonstrieren, dass noch die puristischste Kunstpraxis maßgeblich von der Virulenz eines spezifischen Theoriediskurses zehrt. Für Mitchell steht deshalb auch außer Frage, dass die von Greenberg bewunderte »Kompromißlosigkeit der ›ungegenständlichen‹ oder ›abstrakten‹ Malerei« (GREENBERG 1940: 56) im Wesentlichen auf ein ›Sprachspiel‹ gestützt ist, ohne das sich die besondere Radikalität und Originalität der modernistischen Malerei nicht ausreichend verständlich machen lasse: »for the meaning of [abstract] paintings is precisely a function of their use in the elaborate language game that is abstract art« (MITCHELL 1994: 235). Die ästhetische Pointe der abstrakten Malerei bestünde demzufolge nicht etwa darin, dass sie dem schweigsamen *Wesen* des Ikonischen *tatsächlich* am nächsten kommt, wie man als Leser Greenbergs (aber auch Boehms) meinen könnte; stattdessen gälte es zu konstatieren, dass sie wie jede andere ästhetische Darstellungspraxis auch mit einem normativ besetzten Diskurs über die Frage, was ›wahre‹ Kunst zu sein und zu tun habe, parallel läuft. Ob aus diesem Grund oft nur solche Personen größeren Gefallen an dem finden können, was sich mit Boehm als *starkes* Bild bezeichnen ließe, die zugleich auch etwas von ästhetischer Theorie verstehen und/oder mit dem Jargon des etablierten Kunstdiskurses vertraut sind?

Ich möchte mit dieser Frage mitnichten die ästhetischen Ambitionen geringschätzen, die hinter den Schriften von Autoren wie Fiedler, Greenberg oder eben Boehm stehen. Allerdings möchte ich bezweifeln, dass ein *normativ* fundiertes Bilddenken dazu geeignet ist, einer *allgemeinen* Theorie des Bildes die Grundlage zu bereiten. Eine Bildtheorie, die einen Bildbegriff stark macht, dem letztlich nur Kunstbilder – genauer gesagt: *bestimmte* Formen des Kunstbildes – gerecht werden können, ist im Großen und Ganzen schlicht und einfach zu eng gestrickt. Weshalb nur solche Bilder die ›eigenen Möglichkeiten‹ des Ikonischen zu aktualisieren vermögen, die – wie Boehms normatives Bildverständnis suggeriert – den Aspekt der gegenständlichen Repräsentation weitestgehend in den Hintergrund rücken lassen, ist nicht ohne Weiteres nachzuvollziehen. So spricht etwa nichts dagegen, unter anderem im

trompe l'œil – spricht: in einer Bildform, die den Aspekt der Abbildlichkeit auf die Spitze treibt – einen überaus instruktiven bildtheoretischen Prüfstein zu erkennen. Indem das trompe l'œil die Grenze zwischen Bild und Wirklichkeit spielerisch auf ein Minimum zu reduzieren versucht, gibt es nämlich nähere Auskunft über die epistemologischen wie phänomenologischen Voraussetzungen der Bildwahrnehmung. Wer sich von einem trompe l'œil in die Irre führen lässt, sieht nicht etwa die bildhafte *Repräsentation* eines Objektes, sondern *das Objekt selbst* in seiner leibhaftigen Präsenz. Der gesehene Gegenstand wird, anders gesagt, nicht im Modus eines Bildbewusstseins wahrgenommen, sondern als ein Objekt erfasst, das wie alle anderen leibhaftigen Wahrnehmungsdinge auch in vielfältiger Form wahrnehmbar ist. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb der von Plinius dem Älteren beschriebene Zeuxis angesichts eines von ihm nicht als illusorisches Gemälde durchschauten Bildes auf die Idee kommen konnte, einen lediglich piktoral präsenten Vorhang wie ein »echtes« leinenes Stofftuch anfassen zu können, um in Erfahrung zu bringen, was sich unter diesem verbirgt (vgl. PLINIUS D. Ä. 1997: 57ff.). Darüber hinaus wird ersichtlich, weshalb sich das Phänomen des trompe l'œil im Sinne Mitchells als ein »Metabild« (»metapicture«) begreifen lässt (vgl. MITCHELL 1994: Kap. 2) – schließlich handelt es sich hierbei um ein Bild, das genutzt werden kann, um aufzuzeigen, welche Größen im Spiel sein müssen, um ein bestimmtes Objekt *als Bild* wahrnehmen zu können.

Faktoren der Referenzialität und Ähnlichkeit lassen sich sodann durchaus für eine allgemeine Reflexion auf die mediale Spezifität des Ikonischen in fruchtbarer Weise heranziehen. Auch innerhalb der Sphäre der Repräsentation lässt sich zu Einsichten gelangen, die für die Formulierung einer allgemeinen Theorie des Bildes von hohem Wert sind. Damit ist nicht gesagt, dass Aspekte der Abbildlichkeit ein notwendiges oder gar hinreichendes Kriterium zur Verfügung stellen, um dem Begriff des Bildes auf den Grund zu kommen.²⁶ Schon gar nicht soll angedeutet werden, dass eine bildnerische Praxis erst dann ihr volles Potenzial entfaltet, wenn sie die Differenz zwischen Ikonizität und Wirklichkeit zum Verschwinden bringt. Gerade im Hinblick auf die Malkunst ist Merleau-Pontys Bemerkung, das trompe l'œil repräsentiere keineswegs das »Ziel« der Malerei (vgl. Anm. 14), weiterhin Ernst zu nehmen. Zu bedenken ist jedoch, dass diese Aussage innerhalb eines spezifischen ästhetischen Theorierahmens vorgebracht wurde, dem zufolge die »naturgetreue« Abbildung etwaiger Objekte nicht dazu in der Lage sei, die darstellerischen Möglichkeiten der Malerei voll und ganz auszuschöpfen. Was für die Malerei als ästhetische Praxis gilt, muss indessen nicht im selben Maße für die Untersuchung allgemeiner bildtheoretischer Fragen gelten. Um zu verstehen, *wann* bzw. *wie* ein Objekt *als Bild* wirksam werden kann, ist es durchaus lohnenswert, Bildlichkeit an der Schnittstelle zur Sphäre der Repräsentation in Augenschein zu nehmen (vgl. HALAWA 2008; SCHOLZ 1993).

²⁶ Spätestens seit Oliver Scholz' Arbeiten zum Bildbegriff dürfte sich diese Idee ein für alle Malerschlagen haben (vgl. SCHOLZ 2004).

Wenn derlei Aspekte in Boehms sprachkritischer Ikonologie nicht ausreichend berücksichtigt werden, so vor allem deshalb, weil in ihr Faktoren der Repräsentation zugunsten eines puristischen bildtheoretischen Programms systematisch in den Hintergrund gerückt werden. Wie gezeigt, legt Boehm auf diese Weise den Grundstein für eine ausgesprochen zweifelhafte Dichotomie zwischen Bild und Sprache bzw. Ikonischem und Diskursivem. In Anlehnung an Mitchell ist des Weiteren zu bemerken, dass die Suche nach einer Reinform des Ikonischen aufgrund der genannten unauflöselichen Verflechtung zwischen Ikonizität und Diskursivität selbst unter heuristischen Gesichtspunkten als ebenso fehlgeleitet wie müßig zu beurteilen ist. In einer Passage, die sich abermals gegen Greenbergs Purismus richtet, schreibt Mitchell:

Perhaps the best answer to the purist who wants images that are only images and texts that are only texts is to turn the tables and examine the rhetoric of purity itself. In painting, for instance, the notion of purity is invariably explicated as a purgation of the visual image from contamination by language and cognate or conventionally associated media: words, sounds, time, narrativity, and arbitrary »allegorical« signification are the »linguistic« or »textual« elements that must be repressed or eliminated in order for the pure, silent, illegible visuality of the visual arts to be achieved. This sort of purity, often associated with modernism and abstract painting, is both impossible and utopian, which isn't to dismiss it, but identify it as an ideology, a complex of desire and fear, power and interest. It is also to recognize the project of the »pure image«, the unmixed medium, as a radical deviation from a norm understood to be impure, mixed, and composite. The purist's objection to the image/text, and to the heterogeneous picture of representation and discourse it suggests, turns out to be a moral imperative, not an empirical description. It's not that the claim that all media are mixed media is empirically wrong, but that these mixtures are bad for us and must be resisted in the name of higher aesthetic values. (MITCHELL 1994: 96f.)

Selbst wenn man in Rechnung stellt, dass Boehm Mitchell in einem Brief versicherte, »die Bilder [keineswegs] von der Sprache völlig ab[grenzen]« (BOEHM 2007c: 34) zu wollen, so ist doch offenkundig, dass in Mitchells ›Antwort an den Puristen‹ eine rhetorische Strategie kenntlich gemacht wird, die nahezu vollständig auf das im vorangegangenen Text rekonstruierte Projekt einer sprachkritischen Ikonologie bezogen werden kann. Ebenso wie der von Mitchell kritisierte Greenberg ist auch Boehm der Auffassung, dass diskursive Kategorien wie Wort, Text, Sujet und Zeichen die Möglichkeit zur Erfahrung genuiner – d.h.: schweigsamer, diskursiv ›unkontaminierter‹ und somit *reiner* – Ikonizität nur künstlich verstellen würden. Wie der vorliegende Aufsatz deutlich gemacht haben dürfte, wird der utopische Traum von der Gewahrung diskursiv ›unbefleckter‹ Ikonizität auch im Falle Boehms mit einer gravierenden Sorge und tiefsitzenden Angst (›anxiety and fear‹) verknüpft. Dass diese Sorge und Angst im von Mitchell skizzierten Sinne zudem ungemein ideologisch durchsetzt ist, unterstreicht nicht zuletzt der ausgesprochen reduktionistische Sprachbegriff, den Boehm seiner sprachkritischen Ikonologie zugrunde legt. Was Boehm herausarbeitet, ist trotz gewisser phänomenologischer Anleihen keine ›empirische Beschreibung‹, sondern ein normatives Ideal des Bildlichen, demgegenüber eine Vielzahl ikonischer Erscheinungsformen aufgrund ihrer ›durchmischten‹ Medienbezüge nicht anders als depraviert erscheinen können. In einer Zeit, in der es vielerorts mittlerweile zum guten Ton

gehört, dem Paradigma der Sprache den Rücken zuzukehren, mag dieser Vorstoß einen gewissen Reiz besitzen; dem Projekt einer allgemeinen Theorie des Bildes kann und sollte er hingegen möglichst nicht als Maßstab dienen.

6. Schlussbemerkung

Dieser Aufsatz kann nicht beendet werden, ohne die in ihm geäußerten Vorbehalte gegenüber den sprachkritischen Voraussetzungen der boehmschen Bildtheorie zuvor in einen größeren Rahmen zu situieren. Ganz offensichtlich richten sich meine obigen Ausführungen in erster Linie gegen ein spezifisches bildtheoretisches Programm, das in der bildwissenschaftlichen Theoriedebatte der zurückliegenden zwanzig Jahre einen enormen Einfluss geltend machen konnte. Zugleich wenden sie sich aber auch gegen die zunehmende Tendenz, das Vorhaben einer ›Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften‹ im Ausgang einer regelrechten Dämonisierung des Sprachlichen bzw. Diskursiven in die Tat umsetzen zu wollen.²⁷

An der Legitimität des Versuchs, die sinnlichen Facetten des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses zu nobilitieren, kann meines Erachtens kein Zweifel bestehen. Viel zu lange wurde die Bedeutsamkeit von Faktoren der Leiblichkeit, Materialität und Sinnlichkeit für die Auseinandersetzung mit geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsfragen durch eine einseitige Privilegierung des Geistigen verkannt.²⁸ Dass der *linguistic turn* die Tradition einer Unterminierung des Sinnlichen zugunsten des Begrifflichen in vielerlei Hinsicht fortsetzte, dürfte ebenfalls unstrittig sein. Nichtsdestotrotz sollte den sprachkritischen Vorstößen, die innerhalb der jüngeren geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsliteratur vermehrt zu vernehmen sind (vgl. exemplarisch GUMBRECHT 2004; MERSCH 2010; SERRES 1998), mit einer gewissen Vorsicht begegnet werden. Zum einen kann der verbreitete Vorwurf einer *durchgängigen* logozentristischen Sinnlichkeitsvergessenheit der abendländischen Denkgeschichte nicht ohne Weiteres aufrechterhalten werden. Sowohl in der Semiotik als auch in der Sprachphilosophie hat es immer wieder Versuche gegeben, dem Stellenwert ästhetischer Einflussgrößen für die Konstitution von Sinn angemessen Rechnung zu tragen. Man mag diese Versuche für unzureichend oder sogar für gescheitert halten – und dennoch lässt sich nicht abstreiten, dass etliche Vertreter des inzwischen vielgeschmähten Paradigmas der Repräsentation sehr wohl ein ausgeprägtes Gespür für die sinnliche Dimension unseres In-der-Welt-Seins besessen haben.²⁹

²⁷ Ich spiele hier natürlich auf Kittlers gleichnamigen Sammelband aus dem Jahre 1980 an (vgl. KITTLER 1980).

²⁸ Für eine frühe Kritik dieser einseitigen Privilegierung vgl. DEWEY 2008b. Vgl. außerdem WALDENFELS 2000 sowie SHUSTERMAN 2008.

²⁹ Aus sprachphilosophischer Perspektive hat auf diesen Sachverhalt in den letzten Jahren unter anderem David Lauer hingewiesen (vgl. LAUER 2010; 2013). Vgl. des Weiteren VOLBERS 2011 sowie aus semiotischer Perspektive HALAWA 2009; 2013.

Zum anderen halte ich es für geboten, eine wichtige Unterscheidung im Blick zu behalten: Selbst wenn man zugibt, dass Fragen der Aisthesis – trotz der von mir genannten Ausnahmen – innerhalb der abendländischen Geistesgeschichte für gewöhnlich kein besonderer Stellenwert beigemessen worden ist, empfiehlt es sich, zwischen einem traditionell tonangebenden *Konzept* von Sprache und der Idee von *Sprache überhaupt* zu differenzieren. Was durch das Projekt der Sprachkritik zu Recht abgewiesen wird, ist die Vorstellung, die Spezifität des Sprachlichen bzw. Diskursiven mithilfe eines Prinzips der abstraktiven Relevanz restlos erfassen zu können. Nicht akzeptabel ist demgegenüber der Gebrauch einer Rhetorik, die den Eindruck erweckt, als sei mit der Kritik eines vorwiegend auf semiotisch-hermeneutische Sinn- und Deutungsfaktoren bezogenen *Analyseprinzips* zugleich ein durch und durch anästhetisches *Sprachprinzip* entlarvt worden, hinter dem sich das *allgemeine Wesen* von Sprache widerspiegeln würde. Nur weil etliche Sprachtheoretiker an der sinnlichen Phänomenalität der Dinge vorbeigehen und im Zuge dessen einen ästhetisch unsensiblen Sprachbegriff privilegieren, folgt daraus noch lange nicht, dass der Sprache selbst immer schon jegliche Sinnlichkeit abgeht.

Die geistes- und kulturwissenschaftliche Theoriedebatte ist sicherlich gut beraten, wenn sie sich von einer logozentristischen Tradition distanziert, »die uns nichts anderes übrigließ [...], als uns mit Beziehungen zu beschäftigen und uns mit Gegebenheiten zu begnügen, die sich aufs Sagen beschränkten« (SERRES 1998: 45). Ebenso ratsam ist es jedoch, das verständliche Unbehagen an einer »sprachfixierte[n] Kultur« (SERRES 1998: 311) nicht in einen anti-repräsentationalistischen Obskurantismus abgleiten zu lassen. Wer sich nichts sehnlicher wünscht, als »daß die Sprache in mir verstummt« (SERRES 1998: 116), um auf diese Weise wieder in ein wahrhaft ästhetisches Verhältnis zur Welt treten zu können, vergisst offenbar nur allzu leicht, dass auch dieser Wunsch das Ergebnis einer diskursiven Geste ist. »Wer also nach einer Kunst ohne Symbol Ausschau hält, wird keine finden« (GOODMAN 1984: 86) – so schwer es auch sein mag, dies zu akzeptieren: diese Einsicht Nelson Goodmans ist für den Begriff des Bildes kaum weniger gültig als für die Praxis der Kunst oder das Problem der Erkenntnis.

Literatur

- BACHMANN-MEDICK, DORIS: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 2006
- BELTING, HANS: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München [C.H. Beck] 1990
- BLUMENBERG, HANS: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Anselm Haverkamp. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2007
- BOEHM, GOTTFRIED: Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: BOEHM, GOTTFRIED; HANS-GEORG GADAMER (Hrsg.): *Seminar. Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1978, S. 444-471
- BOEHM, GOTTFRIED: Anschauung als Sprache – Nachträge zur Neuauflage. In: FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. Herausgegeben von Gottfried Boehm. München [Wilhelm Fink] 1991a, S. VII-XXII
- BOEHM, GOTTFRIED: Einleitung. In: FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*. Bd. 1. Herausgegeben von Gottfried Boehm. München [Wilhelm Fink] 1991b, S. XLV-XCVII
- BOEHM, GOTTFRIED: Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. In: BOEHM, GOTTFRIED; HELMUT PFOTENHAUER (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München [Wilhelm Fink] 1995, S. 23-40
- BOEHM, GOTTFRIED: Sehen. Hermeneutische Reflexionen (1992). In: KONERSMANN, RALF (Hrsg.): *Kritik des Sehens*. 2. Auflage. Leipzig [Reclam] 1999, S. 272-298
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Bild in der Kunstwissenschaft. Interview mit Gottfried Boehm. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*. Köln [Halem] 2004, S. 11-21
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder (1994). In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 4. Auflage. München [Wilhelm Fink] 2006, S. 11-38
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin [Berlin UP] 2007a
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Paradigma ›Bild‹. Die Tragweite der ikonischen Episteme. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Wilhelm Fink] 2007b, S. 77-82
- BOEHM, GOTTFRIED: Iconic Turn. Ein Brief. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Wilhelm Fink] 2007c, S. 27-36
- BOEHM, GOTTFRIED: Das Zeigen der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED; SEBASTIAN EGENHOFER; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. München [Wilhelm Fink] 2010, S. 19-53
- BÖHME, GERNOT: *Theorie des Bildes*. München [Wilhelm Fink] 1999
- BREDEKAMP, HORST: Wider die Bildangst der Sprachdominanz. In: MESSLING, MARKUS; UTE TINTEMANN (Hrsg.): *»Der Mensch ist nur Mensch durch*

- Sprache*«. Zur Sprachlichkeit des Menschen. München [Wilhelm Fink] 2009, S. 51-68
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin [Suhrkamp] 2010
- BÜHLER, KARL: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 3. Auflage. Stuttgart [Lucius & Lucius] 1999
- DEWEY, JOHN: *The Public and its Problems*. In: DEWEY, JOHN: *The Later Works*. Bd. 2: 1925-1927. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale [U of Southern Illinois P] 2008a, S. 235-372
- DEWEY, JOHN: *The Quest for Certainty*. In: DEWEY, JOHN: *The Later Works*. Bd. 4: 1929. Herausgegeben von Jo Ann Boydston. Carbondale [U of Southern Illinois P] 2008b, S. 1-250
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Vor einem Bild*. Übersetzt von Reinold Werner. München [Hanser] 2000
- FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*. 2 Bände. Herausgegeben von Gottfried Boehm. München [Wilhelm Fink] 1991
- FOUCAULT, MICHEL: *Archäologie des Wissens*. Übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- FREEDBERG, DAVID: *The Power of Images. Studies in the Theory and History of Response*. Chicago [U of Chicago P] 1989
- GOODMAN, NELSON: *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Übersetzt von Bernd Philippi. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1997
- GRAVE, JOHANNES; ARNO SCHUBBACH (Hrsg.): *Denken mit dem Bild. Philosophische Einsätze des Bildbegriffs von Platon bis Hegel*. München [Wilhelm Fink] 2010
- GREENBERG, CLEMENT: Zu einem neueren Laokoon (1940). In: GREENBERG, CLEMENT: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Herausgegeben von Karlheinz Lüdeking. Übersetzt von Christoph Hollender. Amsterdam [Verlag der Kunst] 1997, S. 56-81
- GUMBRECHT, HANS ULRICH: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2004
- HALAWA, MARK A.: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*. Köln [Halem] 2008
- HALAWA, MARK A.: Widerständigkeit als Quellpunkt der Semiose. Materialität, Präsenz und Ereignis in der Semiotik von C. S. Peirce. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 32(1-2), 2009, S. 11-24
- HALAWA, MARK A.: *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*. Berlin [Kadmos] 2012
- HALAWA, MARK A.: Ästhetische Erfahrung als Schule der Semiotik. Überlegungen zu einer pragmatistischen Ästhetik. In: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, 36(1-2), 2013, S. 71-92
- HOOKEYWAY, CHRISTOPHER: *Truth, Rationality, and Pragmatism. Themes from Peirce*. Oxford [UP] 2002

- HUBER, JÖRG: Vor einem Bild. Eine Forschungsskizze. In: HEßLER, MARTINA; DIETER MERSCH (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld [Transcript] 2009, S. 63-75
- JONAS, HANS: Homo pictor und die differentia des Menschen. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 15(2), 1961, S. 161-176
- JONAS, HANS: Homo Pictor. Von der Freiheit des Bildens (1994). In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 4. Auflage. München [Wilhelm Fink] 2006, S. 105-124
- KITTLER, FRIEDRICH (Hrsg.): *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus*. Paderborn [Ferdinand Schöningh] 1980
- KRÄMER, SYBILLE: ›Schriftbildlichkeit‹ Oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift. In: Krämer, Sybille; Bredekamp, Horst (Hrsg.): *Bild, Schrift, Zahl*. München [Fink] 2003, S. 157-176
- KRÄMER, SYBILLE; RAINER TOTZKE: Einleitung. Was bedeutet ›Schriftbildlichkeit? In: KRÄMER, SYBILLE; RAINER TOTZKE; EVA CANKIK-KIRSCHBAUM (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Berlin [Akademie Verlag] 2012, S. 13-38
- KROIS, JOHN MICHAEL: More than a Linguistic Turn in Philosophy. The Semiotic Programs of Peirce and Cassirer. In: *Sats – Nordic Journal of Philosophy*, 5(2), 2004, S. 14-33
- LAUER, DAVID: Sinn und Präsenz. Über Transparenz und Opazität der Sprache. In: RAUTZENBERG, MARKUS; ANDREAS WOLFSTEINER (Hrsg.): *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*. München [Wilhelm Fink] 2010, S. 311-324
- LAUER, DAVID: Leiblichkeit und Begrifflichkeit. Überlegungen zum Begriff der Wahrnehmung nach McDowell und Merleau-Ponty. In: GÜNZLER, INGO; KARL MERTENS (Hrsg.): *Wahrnehmen – Fühlen – Handeln. Phänomenologie im Wettstreit der Methoden*. Paderborn [Mentis] 2013, S. 365-381
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: *Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart [Reclam] 1987
- LIPPOLD, LUTZ: *Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgedehnten Mittelalter*. Leipzig [Peter Lang] 1993
- MAJETSCHAK, STEFAN: Sichtvermerke. Über Unterschiede zwischen Kunst- und Gebrauchsbildern. In: MAJETSCHAK, STEFAN (Hrsg.): *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*. München [Wilhelm Fink] 2005, S. 97-121
- MAJETSCHAK, STEFAN: Die Sichtbarkeit des Bildes und der Anblick der Welt. Über einige Anregungen Konrad Fiedlers für die Bild- und Kunsttheorie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 165-180

- MERLEAU-PONTY, MAURICE: Das Auge und der Geist (1961). In: MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Übersetzt von Hans Werner Arndt. Herausgegeben von Christian Bermes. Hamburg [Felix Meiner] 2003, S. 275-317
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: Der Zweifel Cézannes (1994). In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* 4. Auflage. München [Wilhelm Fink] 2006, S. 39-59
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Causeries 1948. Radiovorträge*. Übersetzt von Joan-Catharine Ritter. Herausgegeben von Ignaz Knips, mit einem Vorwort von Bernhard Waldenfels. Köln [Salon] 2006
- MERSCH, DIETER: Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: MERSCH, DIETER (Hrsg.): *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. München [Wilhelm Fink] 2003, S. 9-49
- MERSCH, DIETER: *Posthermeneutik*. Berlin [Akademie] 2010
- MITCHELL, W.J.T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago [U of Chicago P] 1986
- MITCHELL, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago [U of Chicago P] 1994
- MITCHELL, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago [U of Chicago P] 2005
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (1873). In: NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Kritische Studienausgabe*. Bd. 1. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin [de Gruyter] 1999, S. 873-890
- PLATON: *Politeia*. In: PLATON: *Sämtliche Werke*, Bd. 2. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. Herausgegeben von Ursula Wolf. 32. Auflage. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 2004, S. 195-537
- PLINIUS SECUNDUS D. Ä., GAIUS: *Naturkunde. Buch XXXV: Farben, Malerei, Plastik. Lateinisch/Deutsch*. Herausgegeben. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. Düsseldorf [Artemis und Winkler] 1997
- RECKWITZ, ANDREAS: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin [Suhrkamp] 2012
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- SCHOLZ, OLIVER R.: When is a Picture? In: *Synthese*, 95(1), 1993, S. 95-106
- SCHOLZ, OLIVER R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung, 2., vollständig überarbeitete Auflage*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004
- SCHOLZ, OLIVER R.: Abbilder und Entwürfe. Bilder und die Strukturen der menschlichen Intentionalität. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 146-162

- SCHOLZ, OLIVER R.: Bild (2000). In: KARLHEINZ BARCK et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studienausgabe*. Bd. 1: *Absenz – Darstellung*. Stuttgart [J.B. Metzler] 2010, S. 618-669
- SCHWERZMANN, KATIA: Dimensionen des Graphismus: Die drei Pole der Linie. In: DRIESEN, CHRISTIAN et al. (Hrsg.): *Über Kritzeln. Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen*. Zürich [diaphanes] 2012, S. 39-57
- SERRES, MICHEL: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Übersetzt von Michael Bischoff. Frankfurt/M. [Suhrkamp Verlag] 1998
- SHUSTERMAN, RICHARD: *Body Consciousness. A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge [Cambridge UP] 2008
- DA VINCI, LEONARDO: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. Übersetzt von Marianne Schneider. Herausgegeben von André Chastel. München [Schirmer/Mosel] 1990
- VOLBERS, JÖRG: Diesseits von Sagen und Zeigen: Eine praxistheoretische Kritik des Unsagbaren. In: VOLBERS, JÖRG; ROBERT SCHMIDT; WIEBKE MARIE-STOCK (Hrsg.): *Zeigen. Grunddimensionen einer Tätigkeit*. Weilerswist [Velbrück] 2011, S. 197-220
- WALDENFELS, BERNHARD: *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Bd. 3. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1999
- WALDENFELS, BERNHARD: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Herausgegeben von Regula Guiliani. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2000
- WALDENFELS, BERNHARD: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005
- WIESING, LAMBERT: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Mit einem Vorwort des Autors zur Neuausgabe. Frankfurt/M. [Campus] 2008
- WIESING, LAMBERT: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Berlin [Suhrkamp] 2013
- WILLIAMSON, TIMOTHY: *Vagueness*. London [Routledge] 1994
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914-1916. Philosophische Untersuchungen*. In: WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984