

Campus Bibliothek

Lambert Wiesing

# Die Sichtbarkeit des Bildes

Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik

Mit einem aktuellen Vorwort des Autors

*Lambert Wiesing* ist Professor für Vergleichende Bildtheorie an der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Campus Verlag  
Frankfurt/New York

## VI VON DER FORMEL ZUM FORMATIVEN DISKURS:

Charles William Morris (1901–1979)

1. Bilder über Bilder	239
Vorbemerkung 239 Bilder für Sichtweisen: Das <Wie> wird zum <Was> 239 Das Problem: Wie wird das <Wie> zum <Was>? 241 Metabilder: Strukturzeichnungen, Röntgenbilder und Galeriebilder 242	
2. Bilder als Formeln	245
Designation ohne Denotation 245 Die Formel: eine Sonderform der Designation ohne Denotation 248 Formeln und das Horizontbewußtsein 250 Das Bild in der Funktion einer Nachahmungsformel 252	
3. Der formative Diskurs schneller Bildsequenzen	255
Der formative Diskurs der formalen Logik und Mathematik 255 Von der Nachahmungsformel zum Videoclip 257 Die verinnerlichte Programmlosigkeit 261 Die Frage nach dem medialen Status 264 Das Nullmedium 266	
ANMERKUNGEN	269
BILDQUELLENNACHWEIS	291
LITERATUR	292
NAMENSREGISTER	310
SACHREGISTER	315

## Vorwort zur Neuauflage 2008

Aus heutiger Sicht ist es für mich fast unverständlich: In der *Sichtbarkeit des Bildes* verwende ich gerade zwei Mal den Ausdruck «Bildtheorie» – ganz beiläufig und ohne ihn in irgendeiner Form zu thematisieren (S. 30 und 229); von einer Theorie des Bildes spreche ich ebenso nur zwei Mal (S. 59 und 169). Die kaum vorhandene Verwendung dieser Begriffe irritiert mich, da ich mir sicher bin, ich würde Dutzende Male auf sie zurückgreifen, hätte ich das Buch heute zu schreiben. Gegenwärtig sehe ich keinen anderen Begriff, mit dem sich der Inhalt und die Absicht dieses Buches prägnanter beschreiben ließe: In der *Sichtbarkeit des Bildes* versuche ich, eine Bildtheorie zu entwerfen. Doch als ich das Buch Anfang der neunziger Jahre schrieb – es kam November 1996 erstmals in den Buchhandel –, war «Bildtheorie» in der deutschen Wissenschaftslandschaft kein gängiger Begriff. In diversen Wissenschaften wurde intensiv über Bilder in allen ihren Erscheinungsformen geforscht und nachgedacht, aber es war nicht gerade üblich, in diesem Zusammenhang von «Bildtheorie» zu sprechen. Wenn überhaupt, so findet man den Begriff «Bildtheorie» zumeist in einem ganz anderen Sinne, nämlich für Wittgensteins frühes Verständnis von Aussagen. Die Begriffe «Bildwissenschaft» und «Bildsemiotik» waren noch nicht annähernd so geläufig, wie dies heutzutage der Fall ist, aber durchaus schon zu finden. Dass man in den achtziger und neunziger Jahren von «Bilderkunde» sprach, ist heute nahezu vergessen. Doch welche Begriffe auch immer kursierten: Der Ausdruck «Bildtheorie» mischte nicht richtig mit – zumindest gehörte er nicht zu meinem Wortschatz. Wenn «Bildtheorie» überhaupt vor der Jahrtausendwende benutzt wurde, so meine ich sagen zu können, dann nur unspezifisch: nicht in zentraler Position, nicht in einem Titel oder einer Definition.

Wie hat sich die Situation geändert! Man braucht sich nur oberflächlich für Bilder zu interessieren, um ständig auf den Begriff «Bildtheorie» zu stoßen: Aufsätze, Bücher, Kongresse und Forschungsprojekte verwenden den Begriff in ihren Titeln und Programmen – und dies zumeist ganz selbstverständlich. Es gibt explizite Arbeitsstellen, Studiengänge und

Professuren für Bildtheorie; alles Phänomene etwa der letzten zehn Jahre. Der Begriff «Bildtheorie» hat sich in kurzer Zeit von einem randständigen Wort zu einer viel verwendeten programmatischen Kategorie entwickelt. Wohlgemerkt: Ich denke an die Begriffsgeschichte, nicht an die mit diesem Begriff gemeinten Überlegungen. Diese sind zweifelsohne viel älter, um nicht zu sagen, fast so alt wie die Philosophie selbst: Platon hatte eine Bildtheorie – aber sie wurde nicht als solche bezeichnet. Stattdessen war es üblich, von Platons Ästhetik, seiner Mimesis- oder Kunsttheorie zu sprechen. Man hat also die Situation, dass ausführliche und reichlich vorhandene Überlegungen erst später als einer neuen Disziplin zugehörig identifiziert werden – und dies ist in der Philosophie gar nicht so selten. Das Aufkommen und die plötzliche Beliebtheit des Begriffs «Bildtheorie» hat enorme Ähnlichkeit mit der Geschichte des Begriffs «Erkenntnistheorie»: Auch dieser Begriff setzte sich erst spät, in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als eine Bezeichnung für eine selbständige philosophische Disziplin durch, deren Beiträge bis in die Antike zurückgehen. Mit dem Aufkommen der Bildtheorie scheint sich diese Situation zu wiederholen, nur dass diese Entwicklung sich gerade erst vollzogen hat.

Angesichts der Neuauflage der *Sichtbarkeit des Bildes* frage ich mich, ob es für die gegenwärtige Hinwendung zum Begriff der Bildtheorie sachliche Gründe gibt, und warum ich selbst heute den Begriff deutlich häufiger verwende. Wenn diese Aktualität nicht nur ein schnell vergängliches, rein modisches Phänomen ist, dann muss nach dem Erscheinen der *Sichtbarkeit des Bildes* ein Ausdifferenzierungsprozess eingesetzt haben. Es müssen die Gründe artikuliert worden sein, mit denen sich die Bildtheorie als eine eigenständige Teildisziplin der Philosophie darstellen lässt, und zwar als eine wissenschaftliche Tätigkeit, welche sich außerhalb der Philosophie von der Bildwissenschaft und innerhalb der Philosophie von der Semiotik und der Ästhetik unterscheidet. Darüber hinaus müssen diese Gründe ausgesprochen schnell überzeugt und sich durchgesetzt haben – jedenfalls so schnell, dass mir heute Begriffe wie «Bildwissenschaft», «Bildsemiotik» oder «Ästhetik» für den Inhalt der *Sichtbarkeit des Bildes* zwar nicht falsch, aber auf keinem Fall treffend oder gar hinreichend spezifisch zu sein scheinen. Ich verwende sie jedenfalls kaum noch zur Beschreibung der Absichten des Buches und möchte das kurz erklären.

Zuerst der Begriff «Bildwissenschaft»: Er ist in den letzten Jahren zu einem oft pauschal eingesetzten Sammelbegriff für jegliche Art der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Bildern geworden. Will man es mit

dem Begriff nicht so genau nehmen, sollte man vielleicht besser im Plural von «Bildwissenschaften» sprechen, um damit zu signalisieren, dass dieser Terminus nur als bloßer Name für die vielen Wissenschaften vom Bild verwendet wird. In diesem vagen Sinne lässt sich nicht bestreiten, dass auch *Die Sichtbarkeit des Bildes* einen Beitrag zu den Bildwissenschaften leisten möchte – obwohl dieser Begriff in ihr keimlos vorkommt und mir dies gerade angesichts der jüngeren Entwicklungen auf dem Gebiet der Bildwissenschaft im engeren Sinne auch richtig zu sein scheint. Denn ich verfolge in der *Sichtbarkeit des Bildes* eine Fragestellung, die sich von den Problemen der Bildwissenschaft unterscheiden lässt: Bei all den unterschiedlichen disziplinären Traditionen, Themen und Methoden, die derzeit für die Gründung einer angeblich neuen Bildwissenschaft in Anspruch genommen werden, ist unstrittig, dass in der Bildwissenschaft sämtliche historische und mediale Formen des Bildes erforscht werden sollen. Recht oft kann man nun die Meinung hören, dass sich diese Bildwissenschaft daher deutlich von der Kunstgeschichte abhebt; es wird die Ansicht vertreten, die Kunstgeschichte sei ausschließlich für die wenigen Bilder im Museum, die Bildwissenschaft hingegen für alle Bilder in der Welt zuständig. Mir scheint diese Gegenüberstellung gekünstelt und konstruiert zu sein, denn es ist gar nicht anders möglich, als dass die Kunstgeschichte im Mittelpunkt der Bildwissenschaft stehen muss, schließlich hat sie schlicht und ergreifend schon am längsten an diesem Projekt gearbeitet. Die historischen Gründe, warum der Kunstgeschichte nicht unterstellt werden kann, sie würde sich nur mit den künstlerisch wertvollen Bildern befassen, sind wiederholt klar genannt worden; man denke hier an die einschlägigen Arbeiten von Gottfried Boehm, Horst Bredekamp oder Hans Belting. Deren zentrales Argument lautet: Eine Grenzziehung zwischen der althergebrachten Kunstgeschichte und einer angeblich neuen Bildwissenschaft ist nicht nur mit der bildwissenschaftlichen Geschichte der Kunstgeschichte unvereinbar, sondern darüber hinaus auch praktisch undurchführbar: Da die Kunstgeschichte seit jeher eine vergleichende Wissenschaft ist, kann und will sie sich in ihrer Arbeit nicht auf die wenigen Bilder mit Kunststatus konzentrieren. Eine Kunstgeschichte, die sich nicht selbst behindert, muss allen Bildern theoretische Aufmerksamkeit schenken, und sei es nur, um das Besondere der Kunst markieren zu können; die Kunstgeschichte ist deshalb die eigentliche Bildwissenschaft. Aus dieser Sicht der Dinge ist die Forderung abwegig, es müsse sich eine Bildwissenschaft für alle Bilder neu konstituieren, um das eingeschränkte Themengebiet der Kunstgeschichte zu erweitern. Zu Recht reagieren nicht wenige Kunst-

historiker abwehrend auf das Programm einer Bildwissenschaft als Alternative zur Kunstgeschichte. Doch wie immer man zu den Streitereien um die Zuständigkeit für die Bildwissenschaft steht, und wer immer für die Erforschung des ständig wachsenden Bilderbestandes der Menschheit zuständig sein soll – eine neue Bildwissenschaft, die alte Kunstgeschichte oder eine Kunstgeschichte als Bildwissenschaft –, entscheidend ist: Mit den Fragen einer *Bildtheorie* hat das nur mittelbar zu tun. In der *Bildwissenschaft* geht es in jedem Fall um konkrete Dinge; es werden reale Gegenstände in ihrer Entstehung, in ihren psychologischen Wirkungen, in ihren medialen Voraussetzungen, in ihrer inhaltlichen und sozialen Bedeutung, in ihren historischen Zusammenhängen und noch zahlreichen anderen empirischen Aspekten erforscht – und genau diese grundsätzlich empirische Ausrichtung unterscheidet im Deutschen die Bildwissenschaft von der Bildtheorie wie im Englischen die *Image Science* von der *Picture Theory*.

Man kann die Differenz zu folgender Aussage zuspitzen: In der Bildwissenschaft geht es zwar auch um alle Bilder, aber nicht wie in der Bildtheorie um die Frage, was alles ein Bild ist. Der Unterschied zwischen den Interessen, Themen und Methoden ist enorm, insbesondere was die Möglichkeiten betrifft, eine Antwort zu begründen. Die theoretische Frage nach dem Bild lässt sich nämlich nicht durch empirische Beobachtungen, sondern ausschließlich durch philosophische Arbeit an Begriffen beantworten. Wer ein Bild empirisch erforscht, hat dieses schon als ein Bild kategorisiert. Das ist der gravierende Unterschied: Eine Bildtheorie befasst sich nicht mit dem, was schon kategorisiert ist, sondern mit der Kategorisierung selbst, und das heißt: In erster Linie geht es in der Bildtheorie um den Begriff des Bildes. Man möchte wissen, was damit gemeint ist, wenn etwas als Bild angesprochen wird oder welche Eigenschaften dieser Gegenstand haben muss, um ein Bild zu sein. Es geht darum, wie sich Bilder prinzipiell zur Welt verhalten können. Man interessiert sich nicht für das konkrete Bild, sondern für das Bild als ein Medium. Verglichen mit der Bildwissenschaft verfolgt eine Bildtheorie daher eine grundlegend andere – eben keineswegs konkurrierende, sondern komplementäre – Fragestellung, bei deren Beantwortung das konkrete Bild nicht als Forschungsgegenstand, sondern als Beispiel für prinzipielle Aussagen über Bildlichkeit vorkommt. Man kann von einer Zugehörigkeit der Bildtheorie zur Philosophie sprechen, was durch die Endung «-theorie» treffend angezeigt ist. Denn eine Disziplin, die sich als Wissenschaft bezeichnet, ist in der Regel eine empirische Wissenschaft; man denke an die Sozialwissenschaft oder Kommunikationswis-

senschaft. Die Endung «-theorie» hingegen ist für Teildisziplinen der Philosophie ausgesprochen üblich, so wie es auch bei der Bewusstseinstheorie oder Erkenntnistheorie der Fall ist.

Kurzum: Die zunehmende Verbreitung der Bildtheorie ist ein Ergebnis der Einsicht, dass das derzeit so zunehmende Nachdenken über Bilder im sogenannten *iconic turn* auch kategoriale Probleme aufwirft, welche einer philosophischen Reflexion bedürfen. Doch das ist nur ein Grund, nämlich derjenige, warum überhaupt das Interesse an Bildphilosophie derzeit zunimmt. Ein weiterer Grund scheint mir aber letztlich wichtiger und bemerkenswerter zu sein, nämlich dass der gegenwärtigen Hinwendung zur philosophischen Bildtheorie eine Kritik an einem bestimmten, ausgesprochen verbreiteten Bildverständnis zugrunde liegt. Hiermit ist folgendes gemeint: Auch schon vor dem Boom an Bildtheorie gab es durchaus Teildisziplinen oder zumindest Forschungsrichtungen innerhalb der Philosophie, die sich traditionellerweise für die Philosophie des Bildes zuständig fühlten und teilweise auch noch fühlen. – Ich erinnere mich gut: Wenn ich zur Zeit meiner Arbeit an der *Sichtbarkeit des Bildes* mein Projekt Freunden oder Kollegen vorstellte, dann war es ihnen zumeist sofort klar: Das Thema gehört in die Ästhetik oder in die Semiotik. Dies sind innerhalb der Philosophie zwei klassische Orte, an denen über kategoriale Probleme der Bildlichkeit nachgedacht wird; und dies sind genau die Disziplinen, denen eine Bildtheorie erklären können muss, was sie anders macht und warum es sie deshalb zusätzlich geben muss. In der Tat entsteht das derzeitige Interesse der Bildtheorie innerhalb der Philosophie aus einem doppelten inhaltlichen Abgrenzungsvorgang: einerseits gegenüber der Semiotik und andererseits gegenüber der Ästhetik.

Ich möchte zuerst auf die Absonderung der Bildtheorie von der Semiotik eingehen, denn hier scheint der Fall besonders eindeutig: Aus der Sicht der Semiotik ist die akademische Etablierung der Bildtheorie eine insgesamt überflüssige und konkurrierende Entwicklung. Die Semiotik versteht sich selbst als die zentrale Disziplin für die philosophische Erforschung des Bildes – und zwar aus folgendem Grund: Weil in der Semiotik bemerkenswert einhellig die Ansicht verbreitet ist, alle Bilder seien immer und notwendig Zeichen. Mit dieser Voraussetzung, dass alle Bilder Zeichen sind, ergibt sich eine Zuständigkeit der Zeichentheorie für die Bilder. Man findet eine Variante desselben Argumentes, wenn man sich Nelson Goodmans Buch *Sprachen der Kunst* von 1968 anschaut. Wie der Untertitel schon ankündigt, ist das Ziel keine Bildtheorie, sondern der *Entwurf einer Symboltheorie*. Da alle Bilder Symbole sind, bedarf es keiner speziellen Bildtheorie, sondern nur einer für Bilder ausge-

arbeiteten allgemeinen Symboltheorie. Der Unterschied betrifft nur die Worte: Ob nun die Wissenschaft von den Zeichen «Symboltheorie» oder «Semiotik» genannt wird, ist für das Argument letztlich unerheblich; dieses lautet in beiden Fällen: Die Bilder fallen in die Zuständigkeit derjenigen Disziplin, welche sich mit Zeichen befasst, weil Bilder Zeichen sind. Damit wird aber auch deutlich, dass die disziplinäre Zuordnung des Bildes in diese Wissenschaft mit der Prämisse, dass Bilder wirklich immer Zeichen oder Symbole sein müssen, steht und fällt. Doch genau diese Prämisse ist zeitgleich mit dem Beginn der Konjunktur der philosophischen Bildtheorie in die Kritik geraten. Es besteht ein Zusammenhang zwischen der Kritik am semiotischen Dogma vom notwendigen Zeichenstatus der Bilder einerseits und dem Aufkommen der Bildtheorie als disziplinärer Alternative andererseits. Anders gesagt: Die Kritik am notwendigen Zeichencharakter korrespondiert mit einem Zweifel, ob die Semiotik oder die Sprachtheorie überhaupt sinnvolle Orte für eine philosophische Reflexion des Bildbegriffs sein können. Das Problem ist, ob nicht allein schon durch die semiotische oder sprachtheoretische Bearbeitung des Bildes ein bildtheoretisch zweifelhaftes Vorurteil über Bilder gefällt ist: dass nämlich der Zeichencharakter Bildern wesentlich sei. Spätestens hier sieht man, dass die oft hitzig geführte Diskussion um den Zeichenstatus von Bildern keineswegs eine Marginalie betrifft, ihrer Beantwortung vielmehr die Funktion einer Weichenstellung für die weitere Arbeit zukommt. Zu dieser nicht abgeschlossenen Diskussion versuche ich mit der *Sichtbarkeit des Bildes* einen systematischen Beitrag zu leisten; meine diesbezügliche Hauptthese fällt auf Seite 166: «Die reine Sichtbarkeit eines Bildes kann ein Zeichen sein, muß es aber nicht.»

In der *Sichtbarkeit des Bildes* vertrete ich die Ansicht, dass Bilder nicht *eo ipso* Zeichen sind. Dies folgt zwangsläufig aus dem Umstand, dass Zeichen immer durch Verwendung entstehen. Ein Gegenstand ist genau dann ein Zeichen, wenn jemand diesen Gegenstand dazu verwendet, um sich mit ihm auf etwas zu beziehen. Deshalb ist der Zeichenbegriff ein Musterbeispiel für einen Funktionsbegriff: Er bestimmt eine Funktion, die etwas erfüllen muss, um etwas zu sein. Folglich kann es keine Dinge geben, die von sich aus Zeichen wären. Dass ein Gegenstand ein Zeichen ist, lässt sich diesem Gegenstand genauso wenig ansehen, wie die Tatsache, dass er vielleicht ein Geschenk ist. Gleiches gilt für Bilder: Sie werden erst durch eine Verwendung zu einem Zeichen. Doch – und dies ist nun der entscheidende Punkt – Gegenstände werden nicht durch Verwendung zu einem Bild, weshalb der Bildbegriff im Gegensatz zum Zeichenbegriff kein Funktionsbegriff ist. Ob ein Gegenstand ein Bild ist,

lässt sich durch eine Betrachtung feststellen, ja sogar einzig und allein durch diese: Denn die Bildlichkeit ist eine wahrnehmbare Eigenschaft von Dingen und nicht das Ergebnis einer Verwendung von Dingen. Genau diese wahrnehmbare Eigenschaft, die darüber entscheidet, ob etwas ein Bild ist, versuche ich in der *Sichtbarkeit des Bildes* zu beschreiben: Bilder unterscheiden sich in ihrer Sichtbarkeit von normalen Gegenständen. Es liegt also auf der Hand, dass ich für diese besondere Sichtbarkeit des Bildes einen Begriff vorschlagen muss. Ich mache dies durch einen Rückgriff auf eine vorhandene Kategorie und spreche von «reiner Sichtbarkeit» (S. 159) – ein Begriff, der nicht, wie man des Öfteren lesen kann, zuerst bei Konrad Fiedler, sondern zuerst (allerdings in einer Besprechung von Fiedler) bei Benedetto Croce vorkommt. Mit diesem Begriff lässt sich die Hauptthese des Buches einfach formulieren: Bilder unterscheiden sich von Gegenständen nicht durch ihren Zeichencharakter, sondern durch ihre reine Sichtbarkeit. Denn bei jedem sichtbaren Ding der Welt ist die Sichtbarkeit – wie es in dieser Metaphorik weiter heißt – eine der Substanz «anhängende» Sichtbarkeit. Das heißt: Die Sichtbarkeit eines Dinges in der Welt ist eine sinnliche Eigenschaft einer anwesenden Substanz, welcher aber nicht nur diese eine sinnliche Eigenschaft anhängt. Wenn etwas sichtbar ist, dann ist eben dieses selbe Etwas auch hörbar, riechbar und tastbar. Nur beim Bild kommt es zu einem Bruch mit dieser mehrfachen sinnlichen Zugänglichkeit zum Selben, so dass man auf einem Bild etwas sehen kann, was stofflich nicht anwesend ist. Die im Bild sichtbare Sache ist nicht wirklich gegenwärtig, sondern hat eine artifizielle Präsenz. Dies gilt nur für das Objekt, welches man zu sehen meint, wenn man sich ein Bild anschaut. Dieses Bildobjekt ist nun nicht der materiell anwesende Bildträger, der vielleicht aus Leinwand oder Papier besteht, sondern das auf dem Bildträger sichtbar werdende – wie Günther Anders sagt – «Phantom»: Ein sichtbar werdendes Etwas, das sich nicht tasten, riechen oder hören lässt: Ein Bild entsteht durch die Produktion von etwas ausschließlich Sichtbarem. Deshalb der Vorschlag, man könne von «reiner Sichtbarkeit» sprechen – und mir scheint dieser terminologische Vorschlag auch heute weiterhin ausgesprochen treffend zu sein, obwohl mir in Diskussionen immer wieder auffiel, dass regelrechte Idiosynkrasien gegen das Wort «rein» bestehen. Dabei ist das Wort «rein» gerade wegen seiner Doppeldeutigkeit so passend: «Rein» heißt zum einen schlicht «ausschließlich». Was auf einem Bild sichtbar ist, ist eben ausschließlich sichtbar; ich verwende in Anlehnung an Robert Musil auch das Wort «nursichtbar» (S. 175). Doch zum anderen hat «rein» auch die Bedeutung von «sauber» und «nicht dreckig»; auch diese

Bedeutung schwingt mit, wenn Bilder als die Produktion reiner Sichtbarkeit gedacht werden. Die Sichtbarkeit des Bildes ist gegenüber der Sichtbarkeit der Welt eine von der Physik gereinigte Sichtbarkeit; das Bild lässt eine Welt sichtbar werden, der keine physikalische Welten schwere anhaftet. Wenn man diese artifizielle Sichtbarkeit des Bildes als reine Sichtbarkeit anspricht, dann ist damit implizit angedeutet, dass es ein Gewinn ist, wenn mittels der Bilder etwas sichtbar wird, das vom weltlichen Kausalverkehr der Dinge gesäubert ist.

Es ist selbstverständlich, dass Bilder Zeichen sein können; aber bevor ein Bild als Zeichen verwendet werden kann, muss es etwas zeigen, was dann als Zeichen gebraucht wird. Erst danach kommt es zu einer Verwendung dieses sichtbar werdenden Bildobjektes als Zeichen – in der Tat meine ich, dies in der *Sichtbarkeit des Bildes* beschrieben zu haben: «Daß ein Bild auch ein Zeichen sein kann, ist das Produkt einer nachträglichen Nutzung der reinen Sichtbarkeit als Zeichen für das, womit diese Ähnlichkeit hat» (S. 166). Doch in der Tat habe ich mich in der *Sichtbarkeit des Bildes* nicht mehr mit der Aufgabe befasst, diese nachträgliche Verwendung des Bildes als Zeichen genauer zu analysieren. In dem Buch bleibt offen, was mit einem Bild gemacht wird, wenn es als ein Zeichen verwendet wird, um sich mit ihm auf etwas zu beziehen; die Prinzipien der nachträglichen Nutzung von Bildern als Zeichen habe ich erst 2005 in meinen Texten zur *Artifiziellen Präsenz* darzustellen versucht. Dies geschah nicht etwa aus Zeit- oder Platzgründen erst in einem späteren Buch, sondern weil mich in der *Sichtbarkeit des Bildes* eben gerade nicht die Verwendung von Bildern als Zeichen, sondern genau die umgekehrte Verwendung des Bildes interessierte, nämlich die Idee, dass es Bilder um ihrer Sichtbarkeit willen gibt, bei denen eine Verwendung als Zeichen geradezu eine Zweckentfremdung wäre.

Einer Bildtheorie, die sich ausschließlich der Sichtbarkeit des Bildes zuwendet, wird immer wieder der Vorwurf gemacht, durch diesen einseitigen Blick würden zahlreiche andere Aspekte des Bildes übergangen; mit der thematischen Konzentration sei unvermeidlich ein problematischer Reduktionismus verbunden: Das Bild wird auf einen Aspekt reduziert, viele wichtige Eigenschaften, wie seine Materialität, seine Bedeutung, die historischen Zusammenhänge und Intentionen des Produzenten, blieben in einer solchen Theorie ausgespart. Genau diese Reduktion ist meine Absicht und wird in der *Sichtbarkeit des Bildes* aus dem folgenden Grund als ein Gewinn verteidigt: weil es um die Antwort auf die Frage geht, was ein Bild ist. Dann muss man das Bild auf den wesentlichen Aspekt reduzieren. Da es aber um die notwendigen Eigen-

schaften von Bildern geht, impliziert die These von der reinen Sichtbarkeit nicht, dass dies der einzig beachtenswerte Aspekt an Bildern ist und erst recht nicht der einzig wichtige Aspekt von Kunstwerken – *Die Sichtbarkeit des Bildes* ist keine Kunsttheorie. Wer wollte ernsthaft behaupten, dass bei der Betrachtung von Kunstwerken einzig die reine Sichtbarkeit des Dargestellten wichtig sei und die Materialität und Bedeutung des Werkes geflissentlich ignoriert werden sollten? Der Zweck des Buches ist ganz anderer Art: Es ist der Versuch, eine Erklärung zu geben, *was etwas zu einem Bild macht*. Bei der Beantwortung dieser – zweifelsohne speziellen – Frage spielt die jeweilige Materialität und die vielleicht vorhandene Bedeutung des Gegenstandes keine Rolle. Ein Gegenstand kann eben nicht aufgrund bestimmter Inhalte oder aufgrund der verwendeten Materialien und Herstellungstechniken als ein Bild identifiziert werden. Etwas wird zum Bild, wenn auf ihm etwas sichtbar wird, was «nursichtbar» ist.

Dass Bildlichkeit als Produktion reiner Sichtbarkeit definiert wird, schließt also überhaupt nicht aus, dass andere Aspekte eines Bildes, auch wenn sie nicht erklären, warum dieser Gegenstand ein Bild ist, bei der Betrachtung dieses Bildes für den Betrachter viel wichtiger sein können – und oft sind: Natürlich liegt bei vielen Bildern ihr besonderer Reiz und Wert in dem Umgang mit dem Material, und man sollte deshalb bei diesem Bild davon nicht absehen; natürlich ist bei vielen Bildern die Verwendung von Symbolen das für sie entscheidende Merkmal, welches man nicht übergehen sollte; natürlich gibt es Bilder, die nur beachtet werden, weil sie Kunst sein sollen – doch weder deren Materialität noch die Symbolik oder der Kunststatus können erklären, warum es sich bei dem jeweiligen Bild um ein Bild handelt. Eigentlich ist es gar nicht etwas so Bemerkenswertes und durchaus auch aus anderen Kontexten bekannt, dass die Definitionsmerkmale einer Sache nicht die Merkmale sein müssen, die jemanden interessieren: Wer zum Beispiel einen Menschen liebt, wird dies aller Wahrscheinlichkeit nach nicht wegen der Eigenschaften dieses Menschen tun, mit denen man erklären kann, warum das Objekt der Liebe ein Mensch ist. Für die Betrachtung von Bildern gilt das gleiche: Die Gründe, warum etwas ein Bild ist, sollten keineswegs die ausschließlichen Gründe sein, warum man sich Bilder anschaut. Aber trotzdem gibt es solche Gründe, und es gibt auch Bilder, die wegen dieser Gründe hergestellt und betrachtet werden. In der Tat ist mir besonders daran gelegen zu zeigen, dass diese Eigenschaft der physikfreien, reinen Sichtbarkeit, die jedem Bild zukommt, zwar nicht immer der Grund ist, warum ein Bild hergestellt wurde oder warum es betrachtet wird, dass

dies aber sehr wohl bei einigen Bildern der Fall ist und zwar insbesondere bei solchen, die zu den neuen Bildern des 20. Jahrhunderts gehören. In der *Sichtbarkeit des Bildes* wird vor dem Hintergrund argumentiert, dass im 20. Jahrhundert neuartige Bildformen entstehen, die sich nicht medientechnisch erklären lassen, sondern die der formalen Ästhetik entgegenkommen: Sie lassen sich als Versuche interpretieren, asemantische Bilder um ihrer Sichtbarkeit willen zu produzieren. Bei diesen besonderen formalen Bildern denke ich – und mir scheinen dies auch heute weiterhin die wichtigsten Beispiele hierfür zu sein – an bestimmte Collagen, bestimmte Videoclips, Computerspiele und Animationen. An diesen Bildern möchte ich zeigen, dass eine formale Bildtheorie nicht nur eine deskriptive Dimension besitzt, sondern dass mit ihr auch implizit eine Art Produktionsmaxime verbunden ist – eine Maxime, die ich in diesem Buch so formuliert habe: «Höre auf, bei der Produktion eines Bildes die sichtbare Wirklichkeit interpretieren zu wollen und versuche statt dessen, das Schaffen eines Bildes als das Bauen eines Gegenstandes zu verstehen» (S. 167).

Genau dies ist nun die Stelle im Buch – ich bin froh, dass ich sagen kann, es ist die einzige Stelle –, an der ich für die Neuauflage eine Ergänzung vornehmen muss: Hier fehlt ein Verweis auf Jean-Paul Sartre. Mir war zwar klar, dass seine bildtheoretische Position mit meinen Überlegungen in zentralen Aspekten übereinstimmt. Dass Sartre sich aber 1948 in *Was ist Literatur?* derart analog zum kontingenten Zeichenstatus der Bilder äußert, dass Sartre derart analog in dem asemantischen Bildverständnis eine dezidierte Aufforderung zu einer Produktion von Bildern ohne Zeichenanspruch sieht, ist mir dummerweise erst ein paar Monate nach der Veröffentlichung aufgefallen; das folgende Zitat hätte in der *Sichtbarkeit des Bildes* nicht fehlen dürfen: «Der Maler will keine Zeichen auf seine Leinwand malen, er will ein Ding schaffen; und wenn er Rot, Gelb und Grün nebeneinander setzt, so gibt es keinerlei Grund, daß ihre Zusammenstellung eine definierbare Bedeutung besitzt, das heißt namentlich auf einen andren Gegenstand verweist. [...] Es liegt ihm also ganz fern, Farben und Töne als eine *Sprache* anzusehen. [...] Aber wenn nun der Maler, werden Sie sagen, Häuser macht? Genau, er *macht* welche, das heißt er schafft ein imaginäres Haus auf der Leinwand und nicht ein Zeichen von einem Haus.»\* Damit ist der Hauptgedanke dieser Bildtheorie klar formuliert: Das Bild wird als Produktionstechnik einer besonderen Art von Gegenständlichkeit gedacht; es geht nicht um

Schein-, sondern um Seinsproduktion; mit Bildern werden Dinge hergestellt, die – im Gegensatz zu normalen Dingen – imaginäre Dinge sind, weil sie nicht den Gesetzen der Physik unterliegen: Denn auf Bildern, und zwar nur auf Bildern, kann der Mensch Dinge und Vorgänge sehen, die physikalisch unmöglich sind. Das fängt schon bei dem einfachen Umstand an, dass die auf einem Bild sichtbaren Dinge nicht älter werden. Einen Gegenstand, der nicht älter wird, gibt es ohne Bilder nicht in dieser Welt, den kann man sich nur einbilden – oder aber als ein vom Bild vorgestelltes imaginäres Objekt anschauen.

Dass in der *Sichtbarkeit des Bildes* die Art der Reflexion über Bilder, um die es dort geht, nicht als Semiotik angesprochen wird, ergibt sich zwangsläufig aus der Absicht, die Möglichkeit des asemantischen Bildes zu verteidigen. Doch, wie gesagt, führt diese Abgrenzung in diesem Buch noch nicht dazu, stattdessen den Begriff der Bildtheorie zu verwenden – und dies aus einem einfachen Grund: Für mich war es selbstverständlich, dass sowohl die dort vorgestellten historischen Theorien als auch die systematischen Perspektiven in die philosophische Ästhetik gehören. Diese Selbstverständlichkeit ist heute erklärungsbedürftig geworden. Denn die Hinwendung zur Bezeichnung «Bildtheorie» vollzieht sich auch – teilweise sogar gerade in dieser Hinsicht besonders vehement – als eine Abwendung von der philosophischen Ästhetik. Mir scheint, dass die meisten gegenwärtigen Bildtheoretiker, wie zum Beispiel Klaus Rehkämper, sich explizit und mit allem Nachdruck nicht als Ästhetiker verstehen. Diese Distanzierung der Bildtheorie von der Ästhetik ist aber nicht notwendig, denn ganz anders als im Fall der Semiotik, in dem es die genannten inhaltlichen Gründe gibt, warum die Bildtheorie dort nicht aufgehoben sein kann, scheinen diese bei der Ästhetik keinesfalls gegeben zu sein. Das Argument, welches für die Distanzierung vorgebracht wird, lautet: Die philosophische Ästhetik ist die Wissenschaft von der Wahrnehmung und ganz besonders von der Schönheit und der Kunst, aber eben nicht die Wissenschaft des Bildes. Doch gerade angesichts der Geschichte der formalen Ästhetik kann das Argument kaum überzeugen. In dieser Strömung wurde unter dem Titel «Ästhetik» Bildtheorie im heutigen Sinne betrieben – dieser Zuständigkeitsvorstellung schließe ich mich auch in meinen systematischen Überlegungen an, weshalb das Buch eben im Untertitel *Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* und nicht *Geschichte der formalen Ästhetik und Perspektiven der formalen Bildtheorie* heißt. Eine der Stellen, an denen ich von der Theorie des Bildes spreche, ist eine Fußnote, in der ich darauf eingehe, inwiefern der Ästhetik-Begriff der formalen Ästhetik die Bearbeitung der Themen der

\* Jean-Paul Sartre, *Was ist Literatur?* (1948), Reinbek bei Hamburg 1981, S. 14 f.

Bildtheorie mit umfasst; den Inhalt dieser Fußnote würde man heute wohl besser in den Text selbst ziehen: «Die Frage, ob etwas ein Kunstwerk ist, erscheint den Theoretikern der formalen Ästhetik durchgehend als zweitrangig. Aus diesem Grund wird auch in dieser Studie die Darstellung der Geschichte der formalen Ästhetik mit der Absicht verbunden, eine Theorie des Bildes in allen seinen materiellen Erscheinungsformen vorzustellen. Das heißt, es wird zu beachten sein: nicht jedes Bild ist ein Kunstwerk, wie auch nicht jedes Kunstwerk ein Bild ist. Was über Bilder gesagt wird, muß nicht für jedes Kunstwerk gültig sein, und was über Kunstwerke gesagt wird, muß nicht für jedes Bild gelten» (S. 59).

Dass die derzeitige Hinwendung zur Bildtheorie mit einer Abwendung von der Ästhetik einhergeht, ist eine Ausdifferenzierung, die sich wohl kaum noch rückgängig machen lässt – sie muss auch nicht rückgängig gemacht werden. Allerdings sollte nicht in Vergessenheit geraten, wo wichtige Wurzeln der heutigen Bildtheorie liegen: in der formalen Ästhetik! Vor dem Hintergrund der Entwicklungen hin zur Bildtheorie kann mit der Neuausgabe der *Sichtbarkeit des Bildes* eine Absicht verbunden werden, die ich anfänglich gar nicht hatte, weil das zu selbstverständlich schien – nämlich zu zeigen, dass die Ästhetik zu den klassischen Orten der Bildtheorie zählt. Die philosophische Ästhetik hat keinen Grund, sich nicht für die Diskussion der Bildtheorie zuständig zu fühlen – im Gegenteil: So wie Kunsthistoriker zu Recht darlegen, dass in ihrer Disziplin eine lange Tradition an bildwissenschaftlicher Arbeit gegeben ist, so können Ästhetiker auf eine ebenso lange Tradition bildtheoretischer Reflexionen in ihrer Disziplin hinweisen: Die Geschichte der formalen Ästhetik ist das beste Beispiel.

Sendenhorst, im Oktober 2007

L.W.

## Einleitung

An kaum eine philosophische Disziplin sind so unterschiedliche Erwartungen geknüpft wie an die Ästhetik. Unter dem Titel «Ästhetik» werden äußerst heterogene Phänomene erörtert. Längst kann sie nicht mehr als Theorie definiert werden, die sich ausschließlich mit der Schönheit oder der hohen Kunst befasst. Aber auch das ursprüngliche griechische Verständnis von Ästhetik als Wahrnehmungslehre ist ungeeignet, das gesamte Spektrum der Inhalte zusammenzufassen, die heutzutage in diesem Fach bearbeitet werden. Will man den Gegenstand der philosophischen Ästhetik definieren, so scheint eine Tautologie unvermeidlich zu sein: Die Ästhetik ist die Wissenschaft vom Ästhetischen.

In der Tat setzt es sich in zunehmendem Maß durch, den Begriff «Ästhetik» nicht nur für theoretische Bemühungen, sondern auch für reale Eigenschaften zu verwenden. Mit großer Selbstverständlichkeit wird von ästhetischer Erfahrung, ästhetischen Objekten und sogar von der Ästhetik einer Sache gesprochen. Die Ästhetik bestellt ein so weites Feld, weil ästhetische Aspekte nicht nur in der Kunst und Natur, sondern auch im Bewußtsein und Selbstverständnis von Menschen, in ethischen und theoretischen Ansprüchen zu finden sind. Dabei bezeichnet der Begriff «ästhetisch» in den jeweiligen Kontexten keineswegs jedesmal dieselbe Eigenschaft: Die Rede vom Ästhetischen fungiert nicht selten als eine andere Formulierung für die stilvolle Schönheit, für die scheinhafte Anwesenheit, für eine auf den Wahrnehmungsvollzug gerichtete Aufmerksamkeit, für eine sinnliche Sinnhaftigkeit und oft schlicht für die Wahrnehmbarkeit einer Sache. Man kommt also um die Feststellung nicht herum, daß das Bedeutungsspektrum sehr weit und vage ist. Wer allerdings meint, daß die Vieldeutigkeit des Ästhetikbegriffs einhellig bedauert würde, irrt. Schon ein flüchtiger Blick auf die jüngeren Beiträge zur philosophischen Ästhetik läßt erkennen, daß sich zwei Einschätzungen des Sachverhalts unversöhnlich gegenüberstehen.

Auf der einen Seite wird die Meinung vertreten, die aktuelle Situation der Ästhetik sei insgesamt inakzeptabel, da der Ästhetikbegriff durch seine inflationäre Verwendung an Prägnanz, Spezifik und letztlich über-