

**Bildspiele. Untersuchungen zur
Gebrauchstheorie der Bedeutung
von Bildern**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I (Philosophie und Kunstwissenschaften)
der Universität Regensburg

vorgelegt von

Vítězslav Horák
aus München
Regensburg 2004

Erstgutachter: Prof. Dr. Hans Rott (Universität Regensburg)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rainer Hammwöhner (Universität Regensburg)

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	4
ABKÜRZUNGEN	5
0. EINLEITUNG.	6
1. WAS IST EIN BILD? DIE HINFÜHRUNG ZUM PROBLEM.	11
1.1. Bestandaufnahme der Ambiguität von “Bild”.	14
1.2. Fragenkatalog.	19
1.3. Gang der Untersuchung.	23
2. PLATONS DIAGNOSE DES BILDPROBLEMS.	29
2.1. Bilddistanz als kausale Distanz. <i>Fakt</i> der Distanz.	35
2.1.1. Fiktionale Bilder bei Platon. Eine (Re)Konstruktion.	47
2.1.2. Die Frage nach der Adäquatheit des (Ab)Bildes (im “Kratylos”).	50
2.1.2.1. Vorbemerkung zur Wahrheitsfähigkeit von Bildern.	50
2.1.2.2. Die Problematik der Adäquatheit von (Ab)Bild und Wort im “Kratylos”.	54
2.1.2.2.1. Die Sprachtheorie im “Kratylos”.	55
2.1.2.2.2. Paradox des Abbilds (im “Kratylos”).	59
2.2. Nachwirkungen der Bilddistanz als kausaler Distanz in neueren Bildtheorien.	63
2.2.1. Bilanz und Vorausschau.	68
2.3. Bilddistanz als spezifische Qualität der Bildwahrnehmung. <i>Akt</i> der Distanz.	73
2.3.1. Überlegungen zur Tragweite des Illusionismus.	74
2.3.2. Zwei Stationen des Illusionismus bei Platon.	78
2.3.2.1. Die illusionistische These in der “Politeia”.	78
2.3.2.2. Die illusionistische These im “Sophistes”.	79
2.4. Nachwirkungen der Bilddistanz als eines kognitiven Phänomens. Beispiele.	82
2.4.1. Sind Bilder Gegenstände?	85
2.5. Bilanz.	89
2.5.1. (Ab)Bilder kommen <i>nach</i> der Realität.	89
2.5.2. Bilder zwischen Kausalität und Intentionalität.	90
3. DAS BILD UND SEIN GEBRAUCH.	92
3.1. Das Bild gibt seinen Gebrauch zu erkennen. Bilder und Ähnlichkeit.	97
3.1.1. Erste Vorbemerkung. Bilder und (ihre) semantische Transparenz.	97
3.1.2. Zweite Vorbemerkung. Zur Tragweite der Ähnlichkeit in der Semiotik.	101
3.1.3. Bilder und Ähnlichkeit.	104

3.1.3.1. Drei Arten der Relation Bezeichnung-Bezeichnetes.	108
3.2. Das Bild <i>ist</i> ein Gebrauch von Gegenständen.	111
3.3. Der Gebrauch gibt das Bild zu erkennen. Bildspiele.	114
3.3.1. Von der Repräsentation zum Gebrauch in der Theorie sprachlicher Bedeutung.	115
3.3.1.1. Gebrauchstheoretische Aspekte in der Frühphilosophie Wittgensteins.	115
3.3.1.2. Bedeutung als Gebrauch.	126
3.3.1.2.1. Der Streit um die bedeutungstragende Einheit der Sprache. Wittgenstein: PU § 43.	129
3.3.1.3. Worum geht es beim Verstehen? Bedeutung und Verstehen.	137
3.3.2. Von der Repräsentation zum Gebrauch in der Theorie der Bedeutung von Bildern.	141
3.3.2.1. Problematisierung des intrinsischen Sachbezugs von Bildern beim frühen Wittgenstein.	142
3.3.2.2. Bilder zwischen abstrakten Ausdrucksmitteln und konkreter Anwendung. Bilder beim späten Wittgenstein.	146
3.3.3. Formate des Bildgebrauchs.	149
3.3.3.1. Dokumentation. Das Abbild.	150
3.3.3.1.1. Porträt. Ein etwas anderes Abbild.	153
3.3.3.2. Fiktion. Was bedeutet “darstellen”?	155
3.3.3.2.1. Paradoxien der fiktionalen Bilder als repräsentationaler Bezugnahme.	156
3.3.3.2.2. Das Montageprinzip der Fiktion. Die vermeintliche Rettung des Sachbezugs.	162
3.3.3.3. Sonstige Formate des Bildgebrauchs.	165
3.3.3.3.1. Zitation.	165
3.3.3.3.2. Präskription. Das Vorbild.	169
3.3.3.3.3. Illustration. Bild und Text.	170
3.3.3.3.4. Dekoration.	171
3.4. Bilanz: Das Bild und sein Gebrauch. Zur Zeichenhaftigkeit des Bildes.	172
4. DER SPIEGEL UND DIE GEGENSTANDSLOSE MALERIE.	181
4.1. Der Spiegel.	181
4.2. Gegenstandslose Malerei.	184
5. DER UMGANG MIT BILDERN. ABGRENZUNG DER FORMATE DOKUMENTATION UND FIKTION.	191
5.1. Der spezifische Anspruch der Fiktion. Diagnose seitens der Philosophie.	191
5.1.1. Dilemma der Fiktionalität.	199
5.2. Der spezifische Anspruch der Fiktion. Ein untermauerndes Beispiel aus der Ästhetik.	203
5.3. Der spezifische Anspruch der Fiktion. Ein untermauerndes Beispiel aus der Bildtheorie.	207
5.4. Einschränkungen.	210
5.4.1. Weitere Einschränkungen.	213

5.5. Folgerungen für die Prädikation der Inadäquatheit bei Bildern.	216
6. BILDER UND DAS DENKEN DER VIRTUELLEN REALITÄT. ZU DEN ANNAHMEN DER ABBILDHAFTIGKEIT UND DER ILLUSIONSWIRKUNG.	220
6.1. Zur Annahme der Abbildhaftigkeit.	222
6.2. Zur Annahme der Illusionswirkung.	225
6.2.1. Zur schwächeren Form der Illusionswirkung.	226
6.2.2. Die stärkere Form der Illusionswirkung. Zur Zuschreibung von “Immersion” an die Bilder.	230
6.2.2.1. (Goethes) Polemik gegen die Täuschung durch fiktionale Darstellung.	234
7. SCHLUSSBETRACHTUNG.	237
7.1. Bilanz.	237
7.2. Bildkompetenz zwischen altersbedingter Fähigkeit und erfahrungsbedingter Fertigkeit.	240
8. LITERATURVERZEICHNIS.	244

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis meiner Beschäftigung mit der Problematik des Bildes in der Philosophie. In einer wichtigen Hinsicht ist sie das Protokoll meines Denkens über Bilder und Bildlichkeit in den letzten Jahren und zeichnet sich auch deswegen nicht auf jeder Seite durch Originalität aus. Schließlich lebt aber Wissenschaft nicht von der Innovation, sondern von der sachlichen Korrektheit ihrer Behauptungen. In diesem Sinn sollen auch die nachfolgenden Sätze und Gedanken beurteilt werden.

Ich bin zu vielen Personen zum Dank für den gewollten oder ungewollten Beitrag zur Entstehung dieser Arbeit verpflichtet, als dass man alle explizit anführen könnte. Es seien deswegen nur die folgenden erwähnt: Meine beiden Betreuer Prof. Dr. Hans Rott und Prof. Dr. Rainer Hammwöhner erwiesen sich über die Jahre als beharrliche Kommentatoren und Diskutanden, wofür ich ihnen zu ganz besonderem Dank verpflichtet bin. Entscheidende Impulse verdanke ich den zahlreichen Diskussionen im Fortgeschrittenenkolloquium von Prof. Rott und im Doktorandenkolloquium des Graduiertenkollegs "Kulturen der Lüge". Vor allem die jahrelangen Teilnehmer des Fortgeschrittenenkolloquiums Jürgen Reischer und Maria Kronfeldner brachten mir immer wieder überaus wichtige Hinweise. Ganz entscheidend profitierte ich die ganzen Jahre aus diversen Gesprächen mit Stefan Schick, mit dem mich (seitdem) eine tiefe Freundschaft verbindet. Ich möchte die Seminare über den Realismus-Idealismus-Streit von Apl. Prof. Dr. Sigmund Bonk, über Ernst Cassirer von Stephan Grotz und über die Semiotik von Jürgen Reischer als wichtige Quellen nicht unerwähnt lassen. Meiner Frau Viera Horáková könnte ich für die überhaupt vielfältigste Unterstützung kaum je genug danken.

Am 20. September 2004 in München.

Vítězslav Horák

Abkürzungen

conf. - Augustinus: “Bekenntnisse”.

LS - Ludwig Wittgenstein: “Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie”.

Bemerkungen - Ludwig Wittgenstein: “Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie”.

PU - Ludwig Wittgenstein: “Philosophische Untersuchungen”.

Tagebücher - Ludwig Wittgenstein: “Tagebücher 1914 - 1916”.

TLP - Ludwig Wittgenstein: “Tractatus logico-philosophicus”.

Vorlesungen - Ludwig Wittgenstein: “Vorlesungen 1930 - 1935”.

0. Einleitung.

Ob Bilder hier die Mittler sind oder nicht, wer könnte das so leichthin sagen?¹

(Augustinus)

Die vorliegende Arbeit ist eine Untersuchung über Bilder, (ihre) Fiktionalität und über virtuelle Realität. Zwei grundsätzlich unterschiedliche Erklärungsmuster von Bildern, Zeichen und Medieninhalten werden in dem vorliegenden Text immer wieder miteinander konfrontiert. Sie sind durch einen Streit um logische Prioritäten bei der Zeichen- und Bildrezeption gekennzeichnet. Die *realistische Position* privilegiert einzelne Bilder - ihre sichtbaren Eigenschaften oder ihre kausal aufgebaute Vorgeschichte - als einen Leitfaden für die Erklärung und das Verstehen ihres mitteilenden Gebrauchs, d.h. ihrer Bedeutung. So verfahren stellvertretend vor allem die Ähnlichkeitstheorien und kausale Theorien.² Die *akteursorientierte Position* privilegiert den mitteilenden Gebrauch als einen Leitfaden für die Erklärung und das Verstehen von einzelnen Bildern. *Verstehen wir den mitteilenden Gebrauch aus dem Bild oder verstehen wir das Bild aus seinem mitteilenden Gebrauch?* Das ist die wichtigste Frage der Bedeutungstheorie für Bilder, wie sie in der vorliegenden Arbeit diskutiert wird. Die Arbeit plädiert ganz entschieden für die zweite Variante und reflektiert so den in letzter Zeit deutlich verstärkten Ruf nach einer gebrauchstheoretisch orientierten Bildsemantik.

Die Arbeit gliedert sich, was ihre Thematik und nicht ihre explizite Struktur angeht, in zwei Teile, deren Verhältnis quantitativ nicht ausgewogen ist. Folgende These ist vorläufig für den *ersten Teil* (Kap. 1. - 5.) zu formulieren: Hinsichtlich der Referenzialität von Bildern sind zwei Fragen konsequent auseinanderzuhalten: "Was stellt das Bild dar?" und "Was ist die Bedeutung des Bildes?" Es wäre eine sehr reduktionistische Sichtweise zu behaupten, die Bedeutung des Bildes beschränke sich grundsätzlich auf das Faktum dessen, auf was *es sich bezieht*, sprich was es *darstellt* - ganz abgesehen von der hochgradigen Ambiguität solcher Redeweisen. Reduktionistisch ist die Position nicht deswegen, weil es etwa Bilder gäbe, die nicht oder nichts darstellen, was unterschiedliche Theorien etwa hinsichtlich der sog. gegen-

¹ Augustinus: conf. X 15, 23.

² Zu den Ähnlichkeitstheorien vgl. insbesondere Kap. 3.1. Zur Diskussion der kausalen Theorien vgl. insbesondere Kap. 2.1.

standslosen Malerei oder der fiktionalen Bilder behaupten. Sie ist deswegen reduktionistisch, weil hier der Begriff der Bedeutung zu sehr eingeschränkt wird, lediglich eine seiner Facetten - die scheinbar im Begriff "darstellen" implizierte repräsentationale Bezugnahme - berücksichtigt wird. Eine Darstellung ist immer eine Darstellung von *etwas* und somit eine extensionale Referenz. Das suggeriert die Alltagssprache. Wonach wir im Alltag in der Regel nicht mehr fragen, ist: "Wie wörtlich meinen wir hier "etwas"" und folglich: "Sind Bilder wirklich grundsätzlich Fälle extensionaler Referenz?" Die richtige Reaktion auf die allgemeine Frage "Steht das Bild für das Dargestellte?" ist die konkretisierende Gegenfrage "Welches genau, und wie wird es gebraucht?", so kann das Projekt dieser Arbeit noch einmal zusammengefasst werden.

Das Phänomen der Bezugnahme ist zweifelsohne in diesem Zusammenhang besonders zentral. Liegt die Bezugnahme in der Einflusssphäre des Menschen oder sind im Prinzip die Zeichen selbst oder zumindest einige Zeichen - naheliegend wären hier gerade Bilder - eindeutig referenzielle Einheiten? Das suggeriert die in der Geschichte der Zeichentheorie überaus wichtige Diagnose der Zeichenhaftigkeit durch die *stat-pro-Relation*, der Relation des *Stehen-für-etwas*, was immer sie im einzelnen auch genau bedeutet. Trauen wir es den Menschen aber zu, dass sie, wenn sie mit Bildern (und anderen zeichenhaften Entitäten) nicht bezug nehmen wollen, es auch schaffen? Im Wesentlichen wird es in dem vorliegenden Text gerade darum gehen, den in der Bildtheorie oft nicht deutlich gemachten Unterschied zwischen "*Das Bild bezieht sich auf die Wirklichkeit*" und "*Jemand bezieht sich mit einem Bild auf die Wirklichkeit*" oder auch "*Jemand kann sich mit einem Bild auf die Wirklichkeit beziehen*" und den ganz verschiedenen Konsequenzen dieser Auffassungen herauszuarbeiten.

Es soll vor allem der Mehrwert der Auffassung von "Bedeutung" der sog. Gebrauchstheorien der Sprache auf Bilder übertragen werden. Es wird dabei nicht ein Anspruch auf Originalität einer solchen Vorgehensweise erhoben, sondern auf die sachliche Korrektheit. Die Sprachphilosophie hat weitgehend die Wende vom ursprünglich denotativ-repräsentationalen Bedeutungsbegriff etwa bei Frege und dem frühen Wittgenstein³ zum neuen Bedeutungsbegriff der Gebrauchstheorie beim späten Wittgenstein bereits durchgemacht. Bei Bildern scheint es jedoch grundsätzlich problematischer zu sein, den Bedeutungsbegriff von seiner rein referenziellen Komponente hin zur Bedeutung im Sinne des mitteilenden Gebrauchs des Bildes neu zu definieren. Die Gründe dafür sind naheliegend. Bilder stehen prima

³ Dass den beiden Autoren jedoch gebrauchstheoretische Aspekte der Bedeutung nicht entgangen sind, wird sich an diversen Stellen des Textes zeigen. Zu gebrauchstheoretischen Aspekten in der Frühphilosophie

facie in einem nicht arbiträren qualitativen Verhältnis zu unserer Außenwelt, was sprachliche Einheiten eindeutig nicht tun, wenn man von spezifischen Sonderfällen wie den lautmalerschen Ausdrücken absieht. Sie geben die Charakteristika der Dinge der Außenwelt wieder, aber in den allermeisten Fällen nicht rein mechanisch, sondern von vielen unterschiedlichen Intentionen verschiedener Akteure geleitet. Durch die letztere Beobachtung ist allerdings das erste und entscheidende Indiz für einen semantischen Mehrwert von Bildern gegenüber bloßer mehr oder weniger adäquater Wiedergabe der Außenwelt gegeben.

Manche Theorien berücksichtigen zwar, dass wir Bilder sehr unterschiedlich und zum Teil auch arbiträr - also als echte *Symbole* und nicht als *Ikonen*⁴ - gebrauchen können, aber sie trennen grundsätzlich den Gebrauch von dem Bild, wodurch die Frage entsteht, ob eine solche Vorgehensweise angemessen ist, und welche Alternativen zu ihr vorgeschlagen werden können. Eine derartige Alternative soll in dieser Arbeit versucht werden. Es wird vorgeschlagen, den mitteilenden Gebrauch des Bildes von ihm nicht mehr zu trennen, sondern ihn lediglich von dem Bild zu unterscheiden, denn *Bilder geben ihren Gebrauch nicht zu erkennen*, sondern erst die Einbettung in einen Kontext - die Einbettung in einer das Bild “erläuternde[n] Umgebung.”⁵ Aus ähnlichen Überlegungen ergibt sich die obige Dichotomie von Fragen: “Was stellt ein Bild dar?” und “Was ist die Bedeutung des Bildes?”.

Die funktionale Erklärung der Bedeutung von Bildern ist kein Mittel einer Abwertung des Bildes zum *bloßen* Instrument, sondern umgekehrt, einer instrumentellen Aufwertung zu einem ausgesprochen biegsamen Werkzeug der menschlichen Kommunikation. Gerade diese Flexibilität wurde in einigen philosophischen Bildtheorien nicht ausreichend beachtet. In dieser Hinsicht besitzen für uns Bilder wie auch andere Zeichen Bedeutung in einem ganz anderen aber doch eng verwandten und ganz zentralen Sinne, nämlich im Sinne der *praktischen Relevanz*, der Brauchbarkeit in der Praxis der menschlichen Kommunikation, d.h. in der Lebenspraxis. Die eindeutige Affinität dieser beiden Bedeutungsbegriffe - des alltäglichen und des spezifisch semantischen - ist eines der wichtigen Inhalte des nachfolgenden Textes.

Der *zweite Teil* (Kap. 6.) der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit den Implikationen einer gebrauchstheoretischen Sichtweise von “Bedeutung des Bildes” für das heutzutage brisante Thema der virtuellen Realität. Sofern es möglich ist, wird eine von vornherein medienkritische Perspektive vermieden, die in durch die Medientheorie etablierten Prädikaten wie

Wittgensteins vgl. insbesondere Kap. 3.3.1.1. Zu gebrauchstheoretischen Aspekten bei Frege vgl. insbesondere Kap. 3.3.1.1. und 5.1.

⁴ Die genaue Abgrenzung von “symbolisch” und “ikonisch” wird in Kap. 3.1.3.1. vollzogen.

“Schein”, “Imitat”, “Double” und “Abbild”⁶ oft mitgeliefert wird. Zum Teil hat jede Medienkritik eine *kontraproduktive Struktur*, indem sie dem durch sie kritisierten Gegenstand - dem Medium - hilft, auf eine bestimmte Art und Weise zu “überleben”, sich zumindest im Fokus der Aufmerksamkeit der Theoretiker zu erhalten.⁷ Zum Teil hat sie eine *paradoxe Struktur*, denn artikuliert wird die Medienkritik ausschließlich in diversen Medien, vorwiegend in Texten. Man kann keine Medienkritik betreiben, ohne gleichzeitig von einem bestimmten Medium faktisch Gebrauch zu machen.

Zugleich ist Medienkritik aber sicherlich ein Feld mit einer langen und ausgesprochen erfolgreichen philosophischen Tradition. Es wird teilweise mit schwerwiegenden Argumenten vor allem gegen den kognitiven Wert der Medieninhalte für den Betrachter vorgegangen. Kognitive Gefahren der Medien können auf eher medienethische, sowie prinzipielle Gründe zurückgeführt werden. Einerseits kann die kognitive Gefahr darin beruhen, *was* uns die Medien vermitteln. Von Fall zu Fall kann hier etwa auf Manipulationen von Informationen eingegangen werden, aus denen diverse Schlüsse gezogen werden. Eine eher prinzipielle Perspektive zeichnet sich durch eine ganz andere Herangehensweise aus. Medien, die bei älteren Philosophen an Beispielen der Sprache und nicht zuletzt der Bilder untersucht werden, *vermitteln* per Definition zwischen Objekt und Subjekt oder zwischen mehreren Subjekten. Sprachliche Einheiten und Bilder *stehen für etwas* in der Außenwelt, lautet die ausgesprochen gängige Annahme, obwohl sie sicherlich problematisch ist. Der niedrige kognitive Gewinn bei einer Vermittlung wird folglich nicht nur dadurch begründet, *was* Medien vermitteln, sondern auch dadurch, *dass* sie vermitteln, also immer schon eine Distanzperspektive zum Vermittelten Inhalt haben. “Medium” bedeute per Definition die Verneinung der Unmittelbarkeit, den Zwang zur Inadäquatheit. So schieben sich *per Definition* unvollkommene Abbilder - denn “Abbildung” impliziert doch den defizitären Status gegenüber einem Original - zwischen uns und die Welt, wenn wir etwa Weltereignisse in den Nachrichten durch dokumentarische Bilder wahrnehmen.

Nun aber zur virtuellen Realität. Der Gesamteindruck, den die Auseinandersetzung mit Teilen der Literatur über virtuelle Realität hinterlässt, ist der einer starken Konkurrenz zwischen einer *authentischen*, *ursprünglichen* und *primären* Wirklichkeit und ihrer zwar täuschend echten, aber immerhin einer *unvollkommenen Nachbildung*, einer Attrappe, die zunehmend droht, vom Betrachter als eine solche nicht erkannt zu werden (sog.

⁵ Pörksen (1997b): S. 156.

⁶ Vgl. Stoppa-Sehlbach (1997): S. 218.

⁷ Vgl. Baudrillard (1994).

Immersionsargument). Die Denkmuster der älteren Medienphilosophie, die diversen Medieninhalten den unerreichbaren Standard der äußeren empirischen Wirklichkeit entgegen stellen und in ihnen im Folgeschritt eine grundsätzlich defizitäre Struktur “entdecken”, wiederholen sich bewusst oder unbewusst bis in unsere Tage. Kaum ein anderes Medienphänomen als die virtuelle Realität wurde so oft mit Vorwürfen der Scheinwirklichkeit und Täuschung konfrontiert. Eine vorherige Untersuchung der Anwendbarkeit dieser Prädikate bleibt jedoch zum Großteil aus und soll hier mindestens zum Teil nachgeholt werden.

Problematisch ist offensichtlich vor allem, dass sich die Technologie der virtuellen Realität weit schneller entwickelt, als sie theoretisch von an ihr interessierten Disziplinen wie etwa der Philosophie gründlich erfasst werden kann. Noch bevor hier Reflexion auf die Erkenntnis einsetzen kann, müssen wieder neue Phänomene erfasst und mit einbezogen werden. Es kommt zu einem richtigen Stau von Darstellungs- und Erklärungsversuchen.⁸ In dieser Arbeit wird deswegen nicht der Versuch unternommen, neueste Entwicklungen auf dem Gebiet der Technologie zu erfassen oder auch nur einzubeziehen, sondern es wird versucht, einen eindeutig konstanten Aspekt von virtuellen Realitäten zu durchleuchten, nämlich die Bildlichkeit. Nicht was bislang *noch nicht*, sondern was *immer schon* in virtuellen Welten da war, ist der Gegenstand dieser Arbeit - die Bilder. Vielmehr als zu erweisen, dass virtuelle Welten Bilder *sind*, wird zu zeigen sein, dass sich virtuelle Realitäten oder besser gesagt ihre Produzenten der Bilder ganz wesentlich, aber sehr verschiedenartig *bedienen*.

So schließt sich der Kreis zum deutlich umfassenderen ersten Teil dieser Arbeit, der, wie angekündigt, einen gebrauchstheoretischen Bedeutungsbegriff für Bilder zu plausibilisieren versucht. Auf eine eigentümliche Weise sind die Proportionen dieser Arbeit dann doch ausgewogen, denn der erste Teil entwickelt ein umfangreiches Plädoyer und Instrumentarium zum (theoretischen) Umgang mit Kontexten, in denen Bilder überhaupt vorkommen, d.h. auf eine bestimmte Art und Weise *gebraucht* werden, um im zweiten Teil das Instrumentarium *exemplarisch* anzuwenden - auf die Examinierung eines Teils des heutigen theoretischen Denkens der virtuellen Realität.

⁸ Eine Übersicht mit aktuellen Literaturhinweisen gibt Hrachovec (2002).

1. Was ist ein Bild? Die Hinführung zum Problem.

Eine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder tritt dem, was wir die objektive Wirklichkeit der Dinge nennen, gegenüber und behauptet sich gegen sie in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft.⁹

(Ernst Cassirer)

Die vorliegende Arbeit will auf einen Bildbegriff hinaus, sie setzt keinen explizit voraus. Charles William Morris (1966) vertrat in seiner semiotischen Theorie folgende korrekte Ansicht:

“Semiotic does not rest upon a theory of “meaning”; the term “meaning” is rather to be clarified in terms of semiotic.”¹⁰

Wir brauchen nicht den Bedeutungsbegriff, um Semiotik zu betreiben. Sondern: Wir müssen Semiotik betreiben, um den Bedeutungsbegriff zu gewinnen. Ähnlich ist es um die Bildtheorie bestellt, besser gesagt, ähnlich sollte es um die Bildtheorie bestellt sein.

Wir brauchen nicht den Bildbegriff, um die Bildtheorie zu betreiben. Wir müssen Bildtheorie betreiben, um den Bildbegriff zu gewinnen.

Diesem Diktum fügt sich auch der nachfolgende Text, der mit einem bestimmten Verständnis von “Bild” nicht anfangen, sondern enden will. Die Arbeit will in diesem Sinne eine bestimmte Art Grundlagenforschung zum Bildbegriff betreiben, der in Anbetracht des sog. “iconic turn”¹¹, der in der Philosophie den sog. *linguistic turn* immer mehr zu verabschieden oder um ein weiteres Problemfeld zu erweitern scheint, immer aktueller und als unterbelichtet akuter wird. Als inhaltsarme Schlagwörter tragen solche expressiven Ausdrücke wie “iconic/imagic/ pictorial/pictural/visualistic turn” jedoch - ein wenig kontraproduktiv - zu

⁹ Cassirer (1956): S. 175.

¹⁰ Morris (1966): S. 44.

¹¹ Boehm (1994): S. 13. Sachs-Hombach (2003): S. 9 führt zahlreiche unterschiedliche aber im Endeffekt gleichbedeutende Ausdrücke an. Neben Boehms “iconic turn” erwähnt er den “imagic turn” (Fellmann (1997): S. 147) und den “pictorial turn” (Mitchell (1992): S. 89.) Sachs-Hombach selbst spricht vom “visualistic turn” (Sachs-Hombach (2003): S. 10.) Neben Sachs-Hombachs Aufzählung findet man noch den ebenfalls gleichbedeutenden Ausdruck “pictural turn”, der in Zusammenhang mit dem Schlagwort “Visual-Culture” in der Medienwissenschaft in den Vordergrund des Interesses rückt. (Vgl. Spangenberg (2003): S. 145.)

gespaltenen Reaktionen bei, die sich in der gesamten Diskussion um die Notwendigkeit einer speziellen wissenschaftlichen Disziplin - einer echten *Bildwissenschaft* - widerspiegeln. Nach dem Muster des “linguistic turn” und der schrittweisen Auslagerung des Problemfeldes der Sprache aus der Philosophie in eine spezielle Disziplin - die Sprachwissenschaft, scheinen viele eine ähnliche Bewegung in der Bildtheorie zu fordern oder vorauszusagen. Der Philosophie messen sie dabei lediglich die Rolle bei, ein interdisziplinäres Gespräch über die Bilder “zu inaugureren und zu koordinieren.”¹² Die nachfolgende Arbeit bleibt auf dem Boden der Philosophie - dem prominenten und traditionellen Ort einer allgemeinen *Bildtheorie*.

Was ist verglichen mit anderen Phänomenen der tatsächliche Status des Bildes in der heutigen Kultur und Gesellschaft? Viele gehen davon aus, ob kulturredigisch¹³ bis kulturpessimistisch oder eher euphorisch sei dahingestellt, dass die sog. *visual culture* neue Akzentsetzungen auch in der Theorie fordert. Verdrängen also (quantitativ) Bilder den Text? *Verabschiedet* oder *erweitert* der besagte iconic turn den linguistic turn in vielen Disziplinen?¹⁴ Text und Bild scheinen doch beim näheren Hinsehen *in der Regel* in Kombination aufzutreten und nicht vereinzelt. Durch diese Beobachtung entsteht die Frage nach einer evtl. Asymmetrie in dieser Kombination. Steuern Texte die Interpretation von Bildern oder steuern eher Bilder die Interpretation von Texten?¹⁵

Durch ein einfaches Experiment kann sich der Leser von der tatsächlichen Gewichtung zwischen Text und Bild in unserer heutigen Gesellschaft überzeugen. Wenn wir uns eine übliche 15-minütige Nachrichtensendung im Fernsehen ohne Ton *ansehen*, so werden wir feststellen, dass uns die Botschaft schlicht entgangen ist. Wir haben *irgendetwas* gesehen. Aber, wenn wir ehrlich sind, wir wissen nicht, *was* wir gesehen haben. Und noch wichtiger: Wir wissen nicht, *was wir hätten sehen sollen* - zu welchem Zweck die Bilder ausgestrahlt wurden. Die Aussagekraft unseres Experiments wird zudem erheblich problematischer durch den Umstand, dass wir bereits das “Nachrichten” genannte *Medienformat kennen*. Wir kennen

¹² Sachs-Hombach (2003): S. 13.

¹³ Susan Sontag lässt ihre Abhandlung über die Fotografie mit folgenden Worten beginnen: “Noch nicht zu höherer Erkenntnis gelangt, hält die Menschheit sich noch immer in Platons Höhle auf und ergötzt sich - nach uralten Gewohnheiten - an bloßen Abbildern der Wahrheit.” (Sontag (1992): S. 9.) Mitchell (1990) zählt zu den Kritiken der modernen Bildwelt auch Roland Barthes’ “Die helle Kammer” (Mitchell (1990): S. 59.) Barthes schreibt in seiner Theorie der Fotografie im genannten Buch zwar gelegentlich auffällige Passagen wie: “[U]nser Leben folgt einem verallgemeinerten Imaginären. Nehmen Sie die Vereinigten Staaten: alles verwandelt sich dort in Bilder: es gibt nur Bilder, es werden nur Bilder produziert und konsumiert.” (Barthes (1985): S. 129.) Seine zahlreichen Aussagen über Bilder sind jedoch vielmehr Ergebnis (zeichen)theoretischer als eindeutig kulturredigischer Bemühungen.

¹⁴ Zu dieser Fragestellung vgl. Erjavec (1998).

¹⁵ Zu dieser Fragestellung vgl. Barthes (1990a, b).

seine Funktion und geläufige Struktur und hätten insofern wahrscheinlich gut begründete Hypothesen darüber, was die einzelnen Bildsequenzen *bedeuten*.

Umgekehrt passiert das nicht beim *Anhören* einer Nachrichtensendung im Radio oder dem *Lesen* einer nicht illustrierten Nachricht in der Zeitung, dass uns die Botschaft *trotz aller Anstrengung* entginge. Auch Stummfilme sind ohne Text nicht ausgekommen und die einzelnen Sequenzen wurden oft mit Schrifttafeln versehen oder unterbrochen, die ein *besseres Verständnis* ermöglichten. Ein Buch gänzlich ohne Bilder ist ohne weiteres verständlich. Aber ein Bilderbuch gänzlich ohne Text? Und nicht nur ohne Text *im* Bilderbuch, sondern *gänzlich ohne Text* - ohne Kommentar der Eltern, die dem blätternden Kind einzelne Bilder erklären. Der Text tritt in vielfacher Hinsicht als ein echtes Komplement¹⁶ des Bildes auf, das die "Lektüre" des Bildes *steuert*.¹⁷ Für das bewegte Bild des Fernsehens gilt, dass der *Ton* die "unsichtbare Ergänzung und das Hilfsmittel der Bedeutung darstellt[...] [I]m Fall des statischen Bildes ist es die *Bildunterschrift* oder der Titel."¹⁸

Die Bilder *begleiten* und steuern nicht wirklich unser Leben, sondern unser Leben - zahlreiche Verwendungskontexte steuern unsere Auseinandersetzung mit Bildern. Sie sind ebenfalls echte Komplemente von Bildern. Nicht nur der Text muss die Rolle des Komplements erfüllen, das das Verständnis von Bildern *steuert*. Komplexe Umstände, die schwer im einzelnen zu benennen sind, steuern unser Verstehen von Bildern. Pörksen (1997b) spricht gelegentlich allgemeiner von der "erläuternden Umgebung"¹⁹ eines Bildes, die nicht nur sprachliche Faktoren mit einschließt. Gernot Böhme (1999) schickt seiner Untersuchung über Bilder voraus:

"Ein Passfoto *ist* [Hervorhebung, V. H.] etwas anderes als ein Bräutigam-Werbebild und eine Werbographik etwas anderes als ein Kunstwerk."²⁰

Er fordert zum Beispiel eine Erklärung dafür, dass alltägliche Gebrauchsgegenstände oft "durch den Wechsel des Kontextes zu Kunstwerken werden können"²¹ und ähnliche Phänomene. Sicherlich hat er mit der Fotografie ein besonders expressives Beispiel gewählt, denn

¹⁶ Ich verstehe unter "Komplement" einen nicht wegzudenkenden Teil.

¹⁷ Barthes (1990b) schreibt bei seiner Beschäftigung mit Bildern: "Wir sind weiterhin, und mehr als je zuvor, eine Schriftkultur." (Barthes (1990b): S. 34.) Vgl. ferner Barthes (1985): S. 187, Naumann (1993): S. 7 f. und Benjamin (1963a): S. 24. Pörksen (1997b) sieht die Funktion des Begleittextes bei Bildern darin, seine Vieldeutigkeit einzuschränken. Seiner Ansicht nach wird das Bild "festgeschrieben durch die sog. "Legende"." (Pörksen (1997b): S. 34.)

¹⁸ Erjavec (1998): S. 54.

¹⁹ Pörksen (1997b): S. 156.

²⁰ Böhme (1999): S. 10.

²¹ Böhme (1999): S. 10.

gerade hier ist eher die Vermutung naheliegend und in der Theorie sehr verbreitet, dass die *eigentliche*²² Bedeutung des Fotos in seinem festen kausalen Bezug zur fotografierten *Sache*, *Situation* oder zum *Weltzustand* ist. Die gängige Ansicht ist, dass Fotografie und Film sich “geschwisterlich nahe”²³ stehen und ihr semantischer Gehalt sich in der durch Kausalität begründeten Referenz auf die fotografierte Sache erschöpft.

Offensichtlich steuert der Gebrauch von Bildern in diversen Kontexten unser Verstehen von ihnen, und nicht die Bilder ihren eigenen, im Nachhinein zu verstehenden Gebrauch. Man muss nicht davor zurückschrecken zu sagen: Nicht das Bild hat einen Gebrauch, sondern der Gebrauch hat ein Bild. Nicht den Bildern entspricht ein mehr oder weniger fester Gebrauch, sondern der Gebrauch macht Bilder erst bedeutungsvoll. Und das ist die grundsätzliche Asymmetrie in dem Verhältnis zwischen dem Bild und seinem Gebrauch. Die vorliegende Arbeit soll ein Plädoyer für ein solches Verständnis des Bildes sein.

1.1. Bestandaufnahme der Ambiguität von “Bild”.

Das Phänomen des Bildes und der Bildlichkeit ist seit jeher ein zentrales Thema in der Philosophie gewesen. In unterschiedlichen Kontexten wird mit “Bild” jedoch sehr Verschiedenes konnotiert. Sammeln wir zuerst einige Befunde:

In der *Kunstphilosophie* findet man den unserem Alltagsverständnis wohl am nächsten stehenden Bildbegriff, unter den eine bestimmte Gruppe von Gegenständen zu subsumieren ist. Der Bildbegriff im spezifischen Kontext der Kunst wird durch diese Bestimmung natürlich nicht erschöpft. Er erstreckt sich hauptsächlich auf das Gebiet der bildenden Kunst und selbst hier variiert er unter Umständen von der Bezeichnung für bemalte Flächen bis zur Bezeichnung dreidimensionaler Gegenstände mit Darstellungscharakter. Eine solche Auffassung vertritt neuerdings z. B. Christoph Tholen (2002):

“Das Bild, so die klassische Bestimmung, ist die Darstellung oder Vorstellung von etwas oder jemandem auf einer Fläche (Tafelbild, Zeichnung, Graphik, Photographie usw.) oder in plastischer Gestalt, mag diese Gestalt eine materielle (z.B. Marmorstatue) oder eine immaterielle Form (z.B. kinematographisches Bewegtbild) besitzen.”²⁴

²² Vgl. Barthes (1982a) und neuerdings Seel (1995) und ferner die Diskussion in Kap. 2.1.

²³ Naumann (1993): S. 8.

²⁴ Tholen (2002): S. 14.

Auch Skulpturen oder Plastiken können aus dieser Sicht problemlos als Bilder bezeichnet werden und werden es tatsächlich vor allem in Kontexten der Kunsttheorie und Kunstgeschichte. „Denn die moderne Kunswissenschaft trennt Malerei und Skulptur nicht mehr in verschiedene Gattungen, sondern fasst beide in der einen Gattung “Bildnerei” zusammen.“²⁵ Entscheidend scheint in der Kunsttheorie das Phänomen der *Darstellung* zu sein. Der Unterschied liegt darin, ob die Darstellung als ein *Merkmal* von Bildern oder ein *Kriterium* des Bildcharakters verstanden wird. Wird sie als ein Kriterium verstanden, so können mehr oder weniger problemlos auch Skulpturen als “Bilder” bezeichnet werden.

Gadamer (1960) sieht in der Gleichsetzung von Malerei und Skulptur unter einem Sammelbegriff nicht wie Theissing die Spezifik der modernen Kunswissenschaft, sondern einen *sachlich und geschichtlich* begründeten Sprachgebrauch in der Kunsttheorie im Allgemeinen.²⁶ Die *geschichtliche* Wurzel ist der bekanntlich sehr weite Bildbegriff Platons, der wiederum aus einem *sachlichen* Grund folgt, nämlich dem faktischen sich in der Ähnlichkeit mit etwas manifestierenden Nachbildungscharakter von Werken der Malerei sowie von Skulpturen. Diese zwei Gründe führen dazu, dass “der ästhetische Bildbegriff die Skulptur, die zu den bildenden Künsten zählt, immer mitumfassen”²⁷ wird. Gadamer erwähnt ferner den Fachausdruck “Bildzeichen”²⁸, der jedoch nicht Theissings “Bildnerei” entspricht und auch *nicht* etwa, wie es dem einen oder anderen Zeichentheoretiker naheliegend erscheinen mag, dem Peirceschen oder Morrischen “icon” - dem durch sichtbare Ähnlichkeit mit etwas bezeichnenden *ikonischen* Zeichen. Theissings “Bildnerei” soll Skulptur und Malerei zusammenfassen. “Icon” wird zwar in der Regel gerade mit “sculptures and paintings”²⁹ gleichgesetzt oder exemplifiziert. Die Anwendbarkeit des Ausdrucks “icon” in der Semiotik nach Peirce oder Morris ist jedoch *noch weiter* als von “Bildnerei” und umfasst problemlos auch Piktogramme am Straßenrand oder Bahnhof.³⁰ Gadamers “Bildzeichen” ist trotz der sich aufzwingenden Affinität zu “icon” der *engste* Begriff aus der Trias “Icon”, “Bildnerei” und “Bildzeichen”, denn nach Gadamer ist ein “Bildzeichen [...] nicht eine Art Zeichen, sondern eine Art Bild.”³¹ Was für eine Art Bild ein “Bildzeichen” nach Gadamer ist, betrifft spezifisch ästhetische Unterscheidungen und muss uns hier deswegen gar nicht weiter beschäftigen. Auf

²⁵ Theissing (1987): S. 65.

²⁶ Gadamer (1960): S. 129.

²⁷ Gadamer (1960): S. 129.

²⁸ Gadamer (1960): S. 129. Vgl. auch Gadamer (1960): S. 145.

²⁹ Hutton (1990): S. 26.

³⁰ Zum “icon” wird in Kap. 3.1. etwas zu sagen sein.

³¹ Gadamer (1960): S. 145.

jeden Fall kursieren in der Kunsttheorie - speziell der Theorie der bildenden Kunst - nicht selten Begriffe wie "Bildzeichen", "Bildnerei" oder "icon", die alle etwas mit Bildern zu tun haben (sollen) und nicht selten mit "Bild" *exemplifiziert* oder *synonym verwendet* werden. Ihre gegenseitige Abgrenzung oder Subsumption bleibt jedoch in der Regel aus. Das führt zu einem hochgradig ambigen Sprachgebrauch von "Bild" in der Kunsttheorie. Denn einmal wird das Wort "Bild" als *ein* Beispiel (unter anderen) für ein ikonisches Zeichen erwähnt und ein anderes mal wird es als Sammelbegriff für alles Mögliche verwendet.

Auch die vordergründig literarische *Kategorie der Metapher* kann mit dem synonymen Ausdruck "Sinnbild" bezeichnet werden. Metaphorische Ausdrucksweisen sind aber sicherlich nicht ein exklusives Merkmal eines künstlerischen Textes. In der Alltagssprache besitzen wir ebenfalls, wenn vielleicht auch nicht eine klare Vorstellung, so doch ein klares und relativ verlässliches *Gespür* für "sich bildlich ausdrücken" oder einfach "bildlich sprechen". Sehr pauschal und relativ einheitlich ist dagegen die Bewertung bildlicher Ausdrucksmittel in der Wissenschaft und Teilen der Philosophie. Die Philosophie und die Wissenschaft haben zum Großteil eine starke Abneigung gegen das metaphorische Sprechen entwickelt - gegen den vermeintlichen bloßen Schmuck der Sprache.³² Die in der Wissenschaft zu erreichenden Präzisionsgrade werden durch Metaphern, die grundsätzlich ambig sind, unerreichbar, so die gängige Ansicht der Wissenschaftler. Eine eher negative Konnotation erlebt hier der Bildbegriff. Er steht primär für das Einhüllen bzw. Verschleiern des Auszudrückenden, für die *Distanz* dazu. Das Bild tritt hier als das zu Korrigierende, zu Präzisierende und zu Vermeidende auf.

Sicher kann man aber selbst in der Wissenschaft die pauschale Verurteilung des Metaphorischen nicht als unzweideutig charakterisieren. Wenn Wissenschaftler vom "Ozonloch" sprechen und damit nicht mehr als eine graduelle Verdünnung der Ozonschicht meinen, wenn sie vom "Andocken von Proteinen" und - wie in der etwas anderen Gattung der Populärwissenschaft - manchmal von Antikörpern sprechen, die "auf Feinde lauern", so ist ihre Sprache alles andere als frei von Metaphern. Die Philosophen schließen sich solchen Redeweisen nicht selten an, wenn beispielsweise Leibniz sagt, dass die sog. Monaden "keine Fenster"³³ hätten. Trotzdem bedeutet die Tatsache, dass sich auch Wissenschaftler der sprachlichen Bilder (zum Zweck der Veranschaulichung) faktisch bedienen, nicht die automatische Rechtfertigung von Metaphern in ihren Texten. Die Wissenschaft unterscheidet sich etwa von der Alltagssprache

³² Vgl. Weinrich (2000): S. 43 f.

möglicherweise nicht darin, „daß sie, statt irgendwelcher Vermittlungen durch Zeichen und Symbole zu bedürfen, nun der hüllenlosen Wahrheit, der Wahrheit der „Dinge an sich“ gegenübersteht - sondern dadurch, daß sie die Symbole, die sie gebraucht, anders und tiefer, als jene es vermögen, als solche weiß und begreift“³⁴ und auf diese Art und Weise an *Distanz* zu ihren Symbolen, die *streng genommen* falsch, irreführend oder unpräzise sind, gewinnt. Nicht in der restlosen Beseitigung von Metaphern muss das Ziel der Wissenschaft gesehen werden, aber immerhin in einem *Akt der Distanznahme* zum eigenen, wenn auch manchmal nützlichen, metaphorischen Sprechen. Nicht selten manifestiert sich dieser Akt der Distanznahme in der evidenten und ins Komische gerichteten Übertreibung in einigen Metaphern. Das geschieht, wenn Astrophysiker gelegentlich von der „Ursuppe“ oder dem „Elementarteilchenzoo“ sprechen, um die Situation im Universum direkt oder kurz nach dem sog. „Urknall“ zu charakterisieren.³⁵

In der *Erkenntnistheorie und der Sprachphilosophie* erlebt der Bildbegriff erneut diverse Modifikationen und steht einmal für die (*Gedächtnis*)Vorstellung, Wahrnehmung oder etwa den Satz. Bekannt ist in diesem Zusammenhang zum Beispiel die Platonische Gedächtnislehre. Platon führt seine Gedächtnislehre in seinem Gleichnis von der Wachstafel im „Theaität“ aus, wo er *Erinnerungsbilder* als Abdrücke in einer Wachstafel charakterisiert.³⁶ Zu bedenken ist jedoch sicherlich, dass es sich um ein *Gleichnis* handelt. Aussagekräftiger ist die Aristotelische Auffassung der Wahrnehmung in „Über die Seele“, die explizit an Platons Gedächtnislehre anknüpft und zur wichtigen Referenzstelle der Theorien sog. mentaler Bilder geworden ist:

„Nun müssen wir über die gesamte Sinneswahrnehmung im allgemeinen sagen, dass die Sinneswahrnehmung ein Aufnehmen der wahrnehmbaren Formen ist ohne die Materie, so wie das Wachs das Zeichen des Siegels aufnimmt, ohne das Eisen und das Gold.“³⁷

Ferner arbeitet die Augustinische *Gedächtnislehre* ganz explizit mit dem Bildbegriff. Sie ist im Buch X der „Bekenntnisse“ zu finden. Augustinus spricht dort vom Gedächtnis als dem, „wo die gehäuften Schätze sind der unzählbaren Bilder, die von Dingen aller Art meine Sinne

³³ Leibniz (2002): S. 113.

³⁴ Cassirer (1964b): S. 34. Vgl. auch Pross (1981): S. 33.

³⁵ Vgl. Pörksen (1997b): S. 218 f.

³⁶ Theaität 191 c ff.

³⁷ Aristoteles: Über die Seele 424 a 16 ff.

mir zusammentrugen.”³⁸ Alle erwähnten Konzeptionen operieren mit einer Bildauffassung als eines unvollkommenen Substituts der Dinge, einer bildlichen Manifestation des Realen. So betont zum Beispiel Augustinus, dass im Gedächtnis *nicht die Dinge selbst, sondern (nur) ihre Abbilder* sind.³⁹ In den beiden Gebieten der Bildproblematik, in der Erkenntnistheorie und Sprachphilosophie mit der in ihr für eine bestimmte Zeit favorisierten sog. Bildtheorie des Satzes (der Satz stehe *wie ein Bild* für eine Tatsache) wird unter “Bild” fast einheitlich eine asymmetrische Relation der Referenz zu unterschiedlich aufgefassten Bausteinen der Wirklichkeit verstanden - den *Gegenständen* oder ihren Relationen, den *Tatsachen*.

Mit anderen Worten, wenn die genannten Theorien von “Bild” reden, meinen sie eigentlich ein Abbild, was wir im 2. Kapitel dieser Arbeit mit der Anwendung des Ausdrucks “(Ab)Bild” markieren wollen, denn gerade bei der in Kap. 2. zu besprechenden Bildtheorie von Platon spielt die sicherlich problematische Annahme von der Abbildlichkeit eines jeden Bildes eine gravierende Rolle.

Von ihren Anfängen an entwickelten sich innerhalb der Philosophie jedoch auch Ansätze, die sich speziell mit der Bildthematik auseinandersetzen und “Bild” nicht nur als Instrument für die Erklärung von etwas anderem benutzten. Sie beschäftigen sich somit mit Bildern *im engeren Sinn*. In diesen Theorien scheint es bei weitem nicht in allen Fällen so selbstverständlich zu sein, dass es sich um einen puren Relationsbegriff handelt, der ausschließlich eine Repräsentationsrelation zur Realität ausdrückt.

Der Bildbegriff in der vorliegenden Arbeit bezieht sich weniger auf seine Analogia in der Epistemologie oder Sprachphilosophie, obwohl Implikationen in diese Richtung nicht ausgeschlossen sind. Hier werden sie jedoch nicht ausführlich behandelt. Er bezieht sich eher auf unser Alltagsverständnis von “Bild”, das diesen Ausdruck zunächst auf eine bestimmte Sorte von Gegenständen zu beziehen pflegt.

Es soll dadurch jedoch nicht der Eindruck entstehen, der Ausdruck “unser Alltagsverständnis von “Bild”” bezeichne ein einheitliches Phänomen. In alltäglichen Redeweisen wie etwa in “sich ein Bild von etwas machen” wird mit “Bild” an das Erkennen gedacht. Ein Journalist fährt zum Ereignisort, um sich ein Bild von der Lage zu verschaffen.

³⁸ Augustinus: conf. X 8, 12.

³⁹ Augustinus: conf. X 8, 13.

Einmal - beim metaphorischen Sprachgebrauch - steht “Bild” wie wir gesehen haben für das Hindernis exakten und präzisen Erkennens. “Bild” steht hier für die Indirektheit der Repräsentationsrelation. Wer es mit Bildern zu tun hat, hat es - ähnlich den Gefangenen in Platons Höhle - nicht direkt mit den Dingen zu tun. Ein anderes mal steht “Bild” direkt für das Erkennen selbst. Vor allem die Polarität dieser Varianz der Gebrauchsweisen von “Bild” wirkt zunächst sehr verwirrend, zeigt aber andererseits, dass wir es hier nicht nur mit einem Unterschied der Bestimmung der Bedeutung von “Bild” zu tun haben werden, sondern auch mit einem Unterschied von Perspektiven, die man bezüglich der Problematik des Bildes einnehmen kann.⁴⁰

1.2. Fragenkatalog.

Ein Katalog von relevanten Fragen ist der Untersuchung vorauszuschicken. Beginnen wir mit einer Frage über unsere Fragestellung selbst. Wir sollten uns zuerst darüber im Klaren sein, auf was die obige Frage - “Was ist ein Bild?” - eigentlich zielt. Wollen wir mit der Antwort auf sie *einen Begriff bestimmen?* Oder fragen wir etwa danach, *welche Eigenschaften eines Gegenstandes* seinen Bildcharakter ausmachen und welche nicht? Worauf bezieht sich das “was” in unserer Frage, auf einen Begriff oder auf einen Gegenstand? Meinen wir damit eigentlich: “*Wann* ist (etwas) ein Bild?” Suchen wir das Kriterium für den Bildcharakter bestimmter Gegenstände oder die Charakteristika bestimmter Gegenstände, die Bilder *sind*. Das erste, die Begriffsbestimmung, zielt auf die Begründung der Angemessenheit unserer Verwendung von “Bild”. Letzteres wäre dagegen wohl voreilig. Dieser Option würde die unreflektierte Annahme zugrunde liegen, dass das Prädikat “Bild” auf materielle Gegenstände zutrifft, was jedoch keineswegs trivial ist, wie wir weiter unten sehen werden. Auf der anderen Seite sind auch der Begriffsbestimmung von “Bild” deutliche Grenzen im Hinblick auf ihre Informativität gesetzt. Immer liegt die entscheidende Frage darin, ob die Frage “Was ist ein Bild?” als eine Frage nach dem Begriff und dessen Anwendung oder nach den Bildern, nach - wie der Bildtheoretiker Gottfried Boehm sagt - “einer unüberschaubaren Vielzahl”⁴¹ verstanden wird.

Zwei methodische Ansätze in der Bildtheorie sind zuerst zu nennen:

⁴⁰ Ganz explizit wird dieser Unterschied der Perspektiven in Kap. 2.2. erklärt.

⁴¹ Boehm (1994): S. 11.

1. Der Begriff des Bildes ist das Korrektiv und die Anwendung des Ausdrucks steht auf dem Prüfstand.⁴²

2. Die Anwendung des Ausdrucks ist das Korrektiv und der Begriff steht auf dem Prüfstand.⁴³

Wie die reine Begriffsbestimmung als Schlüssel zum Verständnis des Bildcharakters verstanden werden kann, so kann andererseits die Auseinandersetzung mit Bildern (etwa ihren diversen Gebrauchsoptionen in unterschiedlichsten kommunikativen Situationen) ergiebig sein für das *umfassende Verständnis* von “Bild”. Die allgemeine Frage “Was ist ein Bild?” unterstellt in der ersten Lesart als Begriffsfrage, dass “auch bloß *gedacht* werden könnte”⁴⁴, was ein Bild sei. Sie steht somit in der platonischen Tradition der *deduktiv* zu lösenden Bildfrage, wie wir weiter unten sehen werden. Die allgemeine Frage “Was ist ein Bild?” geht in zweiter Lesart als Frage nach den Bildern dagegen von einem Sprachgebrauch aus, den sie nicht hinterfragt. Sie verlangt nach einer Untersuchung “unterschiedlicher Umgangsweisen mit Bildern, sie verlangt nach einer *Bildpragmatik*.⁴⁵ Die beiden Sichtweisen lassen sich aber auch verbinden oder zumindest miteinander konfrontieren, wodurch der Erkenntnisgewinn der Untersuchung mit Sicherheit erheblich steigt. Die Konfrontation findet der Leser hauptsächlich in den Kap. 2. und 3. der vorliegenden Arbeit.

Der Trend in der neueren Bildforschung ist jedoch klar: Die Beschäftigung mit einzelnen Bildern - mit ihrem (standardisierten) Gebrauch - rückt in den Vordergrund. Der Ruf nach einer Bildpragmatik wird in neueren Bildtheorien verstärkt virulent.⁴⁶ Auch Pörksen (1997b) fasst sein Anliegen in “Weltmarkt der Bilder” wie folgt zusammen:

“Bilderkritik [...] ist vor allem Bildgebrauchskritik, so wie Sprachkritik Sprachgebrauchskritik ist.”⁴⁷

Posner (2003) fordert “das Gebrauchsverständnis des Alltags (also Schilder, Piktogramme, Plakate, technische Zeichnungen [...])”⁴⁸ in seiner jeweiligen Spezifität zu untersuchen, um die traditionellen

⁴² Die bildtheoretischen Passagen bei Platon und die weiter unten zu besprechende Arbeit von Brandt (1999) zeichnen sich durch diese Herangehensweise aus.

⁴³ Die unten mehrfach angesprochene Arbeit von Oliver Scholz (1991) tendiert zu dieser Methode.

⁴⁴ Böhme (1999): S. 11.

⁴⁵ Böhme (1999): S. 10.

⁴⁶ Vgl. auch Buchholz/Wagner (2000): S. 209 f.

⁴⁷ Pörksen (1997b): S. 35.

⁴⁸ Posner (2003): S. 18.

nelle Konzentration auf Bilder in der Kunsttheorie auszubalancieren. Zugleich warnt er vor einem “kommunikativistischen Fehlschluss”⁴⁹, der dazu verleitet, sämtliche Bilder als Kommunikationsmittel zu verstehen, denn *prima facie* scheinen zum Beispiel Spiegelbilder, da sie “ohne menschliches Zutun auf natürlichen Oberflächen entstehen”⁵⁰, keine Kommunikationsmittel im engeren Sinne sein zu können.⁵¹

Wir verwenden üblicherweise das Prädikat “Bild” in der Tat als eine Bezeichnung von Gegenständen oder besser gesagt: Unser Alltagsverständ tut es. Ist diese Verwendung eindeutig falsch? Sind Bilder Gegenstände oder sind einige Gegenstände lediglich der *Anlass* der Bildwahrnehmung, die zum Bildcharakter wesentlich dazugehört? Sind dann einige Gegenstände mehr Anlass dieser fürs Bildsein konstitutiven Wahrnehmungsart als andere?

Offensichtlich bezeichnen wir eine Gruppe sehr divergierender Gegenstände als Bilder, andere dagegen gar nicht. Was haben diese Gegenstände gemeinsam? Etwa, dass sie Formen von Bezugnahme auf Außenstehendes sind - eben Bilder *von etwas*? Was ist eine Bezugnahme, was entscheidet darüber, ob etwas eine Bezugnahme ist oder nicht? Ist es die Intention des Bildproduzenten, eine Annahme des Rezipienten oder liegt es etwa am Gegenstand selbst - seinen sichtbaren Eigenschaften (Ähnlichkeitsargument) oder der Mechanik seiner Entstehung (Kausalitätsargument), eine Bezugnahme zu sein?

Behauptet jemand, dass Bilder *als Gegenstände* Formen von Bezugnahme sind, so muss er zuerst erklären können, wie es ein lebloser materieller Gegenstand überhaupt schafft, nicht nur für sich selbst zu stehen, sondern auch für etwas anderes, d.h. in einem asymmetrischen Repräsentationsverhältnis zu anderen Gegenständen zu stehen.

Zum Beispiel die archäologischen Funde in einem Museum - inwiefern sind sie repräsentativ für die Zeit, in der sie entstanden sind? In Anbetracht der Tatsache, dass es sich manchmal um geläufige Gebrauchsgegenstände des damaligen Alltags handelt, ist die Objektivität des Repräsentationscharakters besonders fraglich. Für uns Heutige besitzen sie (plötzlich) eine ganz andere Qualität oder einen anderen Wert als für ihre ursprünglichen Benutzer. Unter “Repräsentation” scheinen wir in solchen Fällen eher ein Zu-

⁴⁹ Posner (2003): S. 18.

⁵⁰ Posner (2003): S. 19.

⁵¹ Dieser Problematik wenden wir uns weiter unten zu. Vgl. insbes. Kap. 2.1 und 4.1.

*schreibungsphänomen einer Gemeinschaft verstehen zu müssen als eine objektive Eigenschaft der Dinge.*⁵²

Wird also die Bezugnahme generell erst durch die menschliche Leistung des *Dafürhaltens* etwa des Betrachters oder einer bestimmten Gemeinschaft im wahrsten Sinne des Wortes *hergestellt*? Welchen Status hätte die Bezugnahme und somit das Bild dann, wenn man sie von einer (mentalnen oder sozialen) menschlichen Aktivität abhängig macht, die anscheinend sehr kontingent sein kann? Sind demnach die wahrscheinlich für Jahrtausende nicht gesehenen Wandmalereien in den Höhlen Südeuropas⁵³ Bilder oder nicht? Und wenn nicht, welche eigentümliche Kraft schafft es, sie plötzlich nach ihrer Wiederentdeckung in Bilder zu verwandeln? Oder sind sie niemals (an sich) Bilder gewesen, sondern nur Bilder *für uns*?

Täglich werden in Supermärkten und Banken durch Überwachungskameras Kilometer von Aufnahmen gemacht, die niemand zu sehen bekommt. Werden hier also Bilder aufgenommen oder nicht? Und welchen Status soll das “für uns” in diesem Kontext genau ausdrücken, einen subjektiven oder wenigstens *intersubjektiven*? Es gibt einen deutlichen Unterschied zwischen dem “Bild *für mich*” und dem “Bild *für uns*” als einem Kriterium des Bildcharakters, denn im ersten Fall scheint es gar kein Korrektiv davon zu geben, das Bild

⁵² Die alltäglichen Gebrauchsgegenstände fungieren gelegentlich als *Zeichen* - etwa als *Exemplare* einer Gattung oder Klasse von Gegenständen. Werden sie so *gebraucht*, so “dienen [sie] nicht der Darstellung von etwas anderem als dem, was sie zugleich auch sind.” (Wagner (1996): S. 166.) Der Betrachter *generalisiert ihre* Eigenschaften als für eine ganze Klasse von Gegenständen charakteristisch. “So sieht *eine* antike Vase aus”: Das ist die Botschaft eines entsprechenden Exponats im Museum.

⁵³ Höhlenmalereien, nicht Schriftstücke und dergleichen, sind die ältesten bekannten Zeugnisse der menschlichen Kultur. Vgl. Sachs-Hombach (2003): S. 31 und die Behauptung bei Jonas (1986): S. 69. Umstritten ist jedoch der Status dieser Malwerke als Kunstwerk. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wurden sie *nicht mit ästhetischen Absichten* produziert, sondern mit *kultischen*. Sie waren nach Ansicht einiger Theoretiker Gegenstand der rituellen Verehrung, des Kults und nicht ästhetischer Beurteilung, was immer die letztere auch ausmacht. So schreibt beispielsweise Benjamin (1963a): “Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen. [...] Das Elentier, das der Mensch der Steinzeit an den Wänden seiner Höhle abbildet, ist ein Zauberinstrument.” (Benjamin (1963a): S. 20 f.) Er verwendet jedoch “Kunstwerk” im sehr rudimentären Sinne von “Artefakt”. (Vgl. hierzu weiter unten das Kap. 2.) In den Tierdarstellungen der Steinzeitmenschen fand man reale Einschusslöcher, was die Vermutung nahelegt, dass die “rituelle “Tötung” des Bildes” (Doekler (2001): S. 31) eine ominöse Bedeutung im Hinblick auf den Jagderfolg hatte. Diese Beobachtung ist aus Sicht der Bildtheorie nicht völlig belanglos, denn - wie neuerdings Sachs-Hombach zeigt - wenn ein Bild Gegenstand kultischer Verehrung ist, so zeugt das zuerst von einem *nicht distanzierten Umgang* der Betrachter mit dem Bild. Das Bild wird nicht als eine zeichenhafte Entität verstanden, die *für etwas anderes steht*, sondern sie *verkörpert* für den Betrachter gleichsam die dargestellte Sache. Die Präsenz des Bildes wird somit mit der Präsenz des Dargestellten verwechselt. Vgl. die Diskussion bei Sachs-Hombach (2003): S. 34 ff. In der politischen Ikonografie spielt diese Art des Umgangs bis in die moderne Zeit eine entscheidende Rolle. “Die Verehrung seines Bildes war die Verehrung des Kaisers” schreibt Bauch (1994): S. 281. In einigen Rechtsordnungen ist es strafbar, Bilder hochrangiger politischer Vertreter absichtlich zu beschädigen oder zu schmähen. Pross’ (1973) Beobachtung ist: “Küsse bedecken die Füße geschnitzter Heiliger. Tränen befeuchten das Photo eines längst Verschiedenen. Das Verweisende wird als die Wirklichkeit genommen, auf die sie verweist.” (Pross (1973): S. 155.) Die alltäglichen rudimentären Formen der (kultischen) Verehrung von Bildern stellen zugleich einfache Formen der bildspezifischen Illusion dar. Vgl. Kap. 2.3., 2.4. und 6.2.

vom Nichtbild zu unterscheiden, wobei die zweite Formulierung durchaus nicht-subjektive Adäquatheitskriterien unserer Verwendung von “Bild” voraussetzt.

Oder wird die Bezugnahme, als deren grundsätzliche Voraussetzung die Intentionalität des Subjekts gesehen werden kann, nicht vom Bildbetrachter, sondern vom Bildproduzenten hergestellt, der mit dem Faktum des durch Ähnlichkeit erkennbaren Nachbildens bestimmter Gegenstände im Bild *unzweifelhaft seine Absicht kundgibt*, auf genau diese Objekte mit dem Bild auch Bezug zu nehmen? Als wäre mit dem Faktum des Nachbildens von Objekten *grundätzlich* schon entschieden, was wir mit den Nachbildungen *bezwecken*, was die Nachbildung im Nachhinein *soll*. Als könnte man aus der Mechanik des Entstehungsprozesses von Bildern oder aus ihren sichtbaren Eigenschaften *unzweideutig* ihren semantischen Gehalt erklären. Eine andere Variante ist es, die Absicht der Bildproduktion für ein bildexternes Merkmal zu halten, das nicht *zu sehen*, sondern wesentlich etwa aus dem Kontext *zu erschließen* ist.

1.3. Gang der Untersuchung.

Der Problemkreis der vorliegenden Arbeit wäre somit andikustiert. Eine Inhaltsübersicht erscheint ebenfalls als sinnvoll. In den Anfangspassagen dieser Arbeit wird vor allem zu untersuchen sein, ob die Annahme, dass sich Bilder *per se* auf die Wirklichkeit referenziell beziehen - eben Bilder *von etwas* sind und dieses etwas ihre Bedeutung ist - völlig unproblematisch ist, und welche Alternative zu der zuerst als wesentlich erscheinenden Referenzrelation zur Wirklichkeit vorgeschlagen werden kann.

Mit Platon, dem Traditionsstifter der Bildproblematik in der Philosophie, wird die Untersuchung in Kapitel 2. zu beginnen haben. Sicherlich tauchen deswegen gleich zweierlei Bedenken auf. An der einen oder anderen Stelle wird der eine oder andere Leser Bedenken hinsichtlich der *historischen Korrektheit* der Ausführungen äußern. Ein anderer Leser wird dagegen Fragen hinsichtlich der *Aktualität und Relevanz* der Philosophie Platons für die heutige Bildtheorie haben. Ich bin mir dieser Bedenken bewusst und das gesamte Kapitel 2. ist so aufgebaut, dass nicht die Diskussion der Bildtheorie *von* Platon im Mittelpunkt steht, sondern die Diskussion der (Grundprobleme der) Bildtheorie *mit* Platon, was ein gravierender Unterschied ist. Die zahlreichen Exkurse werden dadurch gerechtfertigt.

Platons Beschäftigung mit Bildern ist in Anbetracht der Tatsache, dass seine gesamte “Ontologie selber eine Bildtheorie ist”⁵⁴, vielschichtiger, als das Kapitel 2. explizit zugibt. Für Platon ist bekanntlich auch das Verhältnis der sog. Ideen zu den sichtbaren Dingen als ein *bildhaftes* zu verstehen, was immer das auch genauer heißen mag. Wir werden uns dagegen ausschließlich den Stellen zuwenden, die sich mit Bildern *im engeren Sinne* beschäftigen, in der Hoffnung, dass wir so das Bildverständnis Platons *exemplarisch* erfassen und eine Übertragung auf sonstige Probleme von Platons hierarchischem Verständnis der Wirklichkeit nicht besonders schwer fällt.

Einige Probleme der Bildtheorie wie zum Beispiel das Paradox des Abbilds (Kap. 2.1.2.2.2.), sowie die sog. illusionistische Bildauffassung (Kap. 2.3.) hat Platon besonders hervorgehoben und sie werden bis heute lebhaft diskutiert. Der Besprechung dieser Punkte widmen wir entsprechend Platz. Die illusionistische Bildauffassung Platons, die besagt, dass Bilder (grundsätzlich) ein Illusionspotential in sich bergen, wird gelegentlich als Abweichung vom Normalfall der Bildwahrnehmung schlicht als unzulänglich übergangen. Wir werden dagegen ähnlich wie Böhme (1996, 1999, 2000) nach einem differenzierten Verständnis dieser Auffassung streben, “um nicht den phantasmatischen Charakter von Bildern von vornherein zu überspringen.”⁵⁵ Wir verwenden bei der Beschreibung etwa eines Pferdebildes *möglicherweise uneigentliche* Redeweisen, wie “Das *ist* ein Pferd”, obwohl das Gegenüber im strengen Sinne kein Pferd *ist*, sondern nur seine Darstellung. Für die Darstellung scheint es sogar wesentlich zu sein, dass sie das, was sie darstellt, eben selbst *nicht ist*.⁵⁶ Welchen Grund haben wir, zu etwas “Pferd” zu sagen, das kein Pferd *ist*? Diese Redeweisen können für eine *bestimmte Art* des Illusionismus gehalten werden, indem sie im Alltag kaum als *eventuell inadäquat* hinterfragt werden.

Die inhaltlich fast unveränderte Formulierung des von Platon erstmalig formulierten Paradoxes des Abbilds bei Gottlob Frege und dem frühen Wittgenstein wird als Beispiel der - bewussten oder unbewussten - Nachwirkung der Bildtheorie Platons in Kap. 2.2. behandelt. Die Pointe des Paradoxes kann man mit Platons Worten kurz andeuten, der im “Kratylos” folgenden Appell formuliert:

“[M]erkst du nicht, wie viel den Bildern daran fehlt, dasselbe zu haben wie das, dessen Bilder sie sind?”⁵⁷

⁵⁴ Böhme (1999): S. 15.

⁵⁵ Böhme (1999): S. 20.

⁵⁶ An dieser These orientiert seine gesamte Untersuchung Brandt (1999).

⁵⁷ Kratylos 432 d. (Platons Dialoge werden im folgenden nach der Ausgabe von H. Stephanus Paris 1578 zitiert.)

Auffallen wird der scheinbar nahtlose Übergang von Platon zu einigen aktuelleren Bildtheorien beispielsweise von Hans Jonas oder Reinhart Brandt. Er wird jedoch den insgesamt heuristisch angelegten Rahmen der Untersuchung in Kap. 2. nicht sprengen. Die Naht des Übergangs sind dabei vielmehr thematische als tatsächlich nachweisbare historische Zusammenhänge und Bezüge.

Das Kapitel 3. beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Bildern zu ihrem Gebrauch. In den neueren Bildtheorien wird der auf Platon zurückgehende traditionsreiche, rein referentielle Bildbegriff - Bilder sind immer Bilder *von etwas* und dieses etwas ist ihre Bedeutung - zunehmend zugunsten einer *Bildpragmatik* - einer Untersuchung über den die Bedeutung von Bildern (mit)konstituierenden *Gebrauch* von ihnen - verlassen. Darin ist keine zufällige Entwicklung zu sehen oder etwa die sachliche Falschheit der Bildtheorie Platons. Die durch die Gebrauchstheorie veränderte Auffassung von "Bedeutung eines Bildes" ist sicherlich das Ergebnis veränderter Rahmenbedingungen, auf deren Wichtigkeit Walter Benjamin in seinem Essay über die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes hingewiesen hat. Moderne Reproduktionstechniken wie die Fotografie machen es möglich und zunehmend einfach, dass äußerlich ununterscheidbare Bilder in außerordentlich hohen Mengen produziert werden und in einer großen Anzahl unterschiedlicher Kontexte *gebraucht* werden. Dies *muss* schlicht Auswirkungen auf die Bedeutung und folglich auf den theoretischen Bedeutungsbegriff für Bilder haben. Ein Che Guevara-Foto auf dem T-Shirt spielt eine ganz *andere Rolle* als ein Che Guevara-Foto in seinem Personalausweis, obwohl, nehmen wir es einfach an, sie sich äußerlich nicht signifikant unterscheiden. Die Kontext- und somit Gebrauchssensitivität der Bildbedeutung stellt sich somit in den Vordergrund der neueren Theorien - eine Sensitivität, über die frühere Theorien wie die Platonische hätten gar nicht reflektieren *müssen* und *können*, da die Problemlage ganz anders war.

Das Kapitel 3. behandelt in seinen Unterabschnitten 3.1. bis 3.3. drei grundlegende Varianten des Verhältnisses des Bildes zu seinem Gebrauch, die es unter anderem ermöglichen, bestehende Bildtheorien zu kategorisieren. Die Themen, zu denen Stellung bezogen wird, lauten in Stichworten: semantische Transparenz, Ähnlichkeit, Assoziation, Arbitrarität (Kap. 3.1.); Bildlichkeit von Naturbildungen (Kap. 3.2.); Kontextprinzip, Gebrauch vs. Gebrauchsweise, Verstehen (Kap. 3.3.). Das umfangreiche Unterkapitel 3.3. schließt mit einer Abgrenzung unterschiedlicher *Formate des Bildgebrauchs*, in denen diverse Bilder verwendet

werden können. Die heuristisch zentrale und polare Dichotomie zweier Formate - Dokumentation vs. Fiktion - wird hervorzuheben sein, um in Kap. 5. noch einmal systematisch aufgegriffen zu werden. Die wichtigste These des zentralen Kapitels 3. und der gesamten Arbeit kann jetzt schon wie folgt formuliert werden:

Üblicherweise werden Bilder unter die Kategorie sog. ikonischer Zeichen subsumiert. Die grundlegende Charakteristik ikonischer Zeichen ist es, dass sie durch bestimmte Eigenschaften bedeutungsvoll sind, die ihre Zeichenträger selber besitzen oder dem Betrachter zu erkennen geben, wie z.B. die mehr oder weniger auffallende Ähnlichkeit mit etwas anderem. Dies verleitet zu der Annahme, dass wir den mitteilenden Gebrauch von Bildern durch die Erfassung der Eigenschaften des Bildträgers - seine Beschreibung - verlässlich erkennen können. Auf diese Weise sei der Gebrauch eines Bildes aus ihm selbst erkennbar und verstehbar. In Kapitel 3. versuchen wir dagegen zu zeigen, dass wir nicht den Gebrauch aus den Bildern, sondern die Bilder aus ihrem Gebrauch erkennen und verstehen, dass z.B. das Wissen um die Fiktionalität oder den dokumentarischen Charakter eines Bildes unser (richtiges) Verstehen von ihm steuert und dass Bilder die Information über ihre Fiktionalität oder den dokumentarischen Charakter nicht selbst zu erkennen geben, sondern die Einbettung in bestimmte Formate des Bildgebrauchs.

Das Kapitel 4. stellt mehr oder weniger einen thematischen *Exkurs* in die Bereiche *Spiegelreflexionen* (Kap. 4.1.) und *gegenstandslose Malerei* (Kap. 4.2.) dar. Spiegelreflexionen und gegenstandslose Malerei gehören trotz auffälliger Unterschiede deswegen in ein gemeinsames Kapitel, weil bei beiden, wie sich zeigen wird, die Grenze der Prädizierbarkeit des Ausdrucks "Bild" oder "Bedeutung" erreicht ist oder überschritten wurde. Spiegelreflexionen scheinen mehr als andere Phänomene eher rein physikalischen Gesetzen zu gehorchen als irgendwelchen Prinzipien der menschlichen Kommunikation mittels Zeichen, als deren Voraussetzung die menschliche Intentionalität gesehen werden kann. Wir verwenden einerseits (genuine) Zeichen(systeme) (Bilder, Sprache) zum Zwecke der Kommunikation und andererseits verwenden wir (gelegentlich) diverse (Natur)Dinge und (Natur)Erscheinungen *als* Zeichen. Der Status ihrer Bedeutungs- und somit ihrer Zeichenhaftigkeit ist vor allem unklar. Dadurch wird vor allem der Begriff der Darstellung bei Spiegelreflexionen problematisch, als dessen Krite-

rium der - bei Spiegelreflexionen prima facie nicht vorhandene - “projektive Sinngehalt”⁵⁸ gesehen werden kann, also die entsprechende *menschliche Zutat*.

Im Bereich der gegenstandslosen Malerei erweist sich die Redeweise von der “Malerei” anstatt von “Bildern”, die gelegentlich nicht sauber getrennt wird⁵⁹, als außerordentlich wichtig. Denn ob jemand, dessen Gemälde nicht einmal eine innere Struktur von Grund und Figur aufweisen, wirklich *Bilder* produziert, ist hochgradig zweifelhaft und wird unter 4.2. negativ beantwortet. In den Museen moderner Kunst trifft man auch im Bereich der dreidimensionalen Plastiken und Skulpturen immer häufiger die Betitelung der Exponate als “Objekt” anstatt als “Figur” und dergleichen. Mit dem Verschwinden (der Nachvollziehbarkeit) des Darstellungsaspekts in zahlreichen Werken der neueren Kunst scheint der vordergründig auch über Skulpturen prädizierbare Ausdruck (dreidimensionales) “Bild”⁶⁰ die Grenze seiner Anwendbarkeit erreicht zu haben.

Das Kapitel 5. versucht in drei Annäherungen die Unterschiedlichkeit von Dokumentation und Fiktion herauszuarbeiten - einer *philosophischen* (Kap. 5.1.), einer *literarisch-ästhetischen* (Kap. 5.2.) und einer *bildtheoretischen* (Kap. 5.3.) Annäherung. Dazu werden historische Positionen eingeführt und untersucht. Im Vordergrund des Kapitels - und das ist für Untersuchungen über Fiktionalität in der Philosophie fast durchgehend symptomatisch - steht die *Verneinung* der Referenzialität des fiktionalen Gebildes (Bild, Text...), die mit der *Verneinung* eines bestimmten Wahrheitsverständnisses für das fiktionale Gebilde Hand in Hand geht. So nähert *man sich* und *wir uns* in Kap. 5. hauptsächlich negativ dem für eine Fiktion Charakteristischen, indem wir verfolgen, was für das fiktionale Gebilde *nicht* gilt. Die Beobachtung wird sein, dass fiktionale Aussagen solche sind, mit denen *kein Wahrheitsanspruch* verbunden ist. Die Aussage “Odysseus wurde tief schlafend in Ithaka ans Land gesetzt” ist deswegen oder besser *insoffern* fiktional, als ihr Produzent *nicht den Anspruch erhebt*, mit ihr ein Faktum zu behaupten, d.h. sie als wahr hinzustellen.

Dass für Fiktionales (gar) *kein Wahrheitsanspruch* erhoben wird, klingt für viele zunächst kontraintuitiv oder zu stark, die mit “Fiktion” vor allem die Kunst assoziieren und in der Kunst trotz aller Bedenken eine *erkenntnisorientierte* oder *erkenntnisformulierende* Tätigkeit sehen. Die Beschäftigungen damit, dass die Wahrheitsfähigkeit der Kunst nicht die Form der schlichten Behauptung von Tatsachen, aber sicherlich eine andere Form hat - etwa auf

⁵⁸ Boom (1991): S. 190.

⁵⁹ Selbst der prominente Apologet der gegenstandslosen Malerei Kandinsky trennt häufig nicht zwischen “Gemälde”, “Malerei” und “Bild”. Vgl. Kandinsky (1973b).

einer *tieferen Ebene der Signifikanz oder Referenz* sich stellt⁶¹, stellen sich eine falsche Frage. Sie fragen “Welche Art Wahrheitsanspruch wird für das fiktionale Gebilde erhoben?” anstatt zu fragen “Sind Gebilde, für die ein wie auch immer gearteter oder wo auch immer sich stellender Wahrheitsanspruch erhoben wird, noch fiktional?” Die zweite Frage werden wir in Kap. 5. verneinen. Im Allgemeinen dient das Kapitel 5. der Plausibilisierung der folgenden Position über die extensionale Referenz (bei Bildern): Die Frage “Ist ein Bezugsobjekt vorhanden?” ist völlig in Abhängigkeit von der Frage “Wurde Objektbezug vollzogen?” zu beantworten. Extensionale Referenz ist eben ein menschlicher Akt und kein natürlicher Fakt.

Das Kapitel 6. ist im Prinzip ein Appendixkapitel, das den erarbeiteten Bild- und Fiktionalitätsbegriff auf das sich zunehmend auf dem Gebiet der Bildtheorie abspielende Denken der virtuellen Realität anwendet. Es ist mehr ein Abriss zukünftiger Forschung(stendenz) als eine fertige und komplexe Theorie. Virtuelle Realität wird tendenziell viel in medienkritischen Arbeiten thematisiert. Die häufige Anklage ist die einer “Scheinwirklichkeit”, die man nach meiner Ansicht - und dem entspricht die Struktur des Kapitels 6. - in zwei verschiedene Gedankengänge unterteilen kann. Der eine operiert mit dem uralten, auf Platon zurückgehenden Gedanken von dem grundsätzlich defizitären Status eines Abbilds gegenüber einem Abzubildenden. Der zweite operiert mit dem uralten, ebenfalls auf Platon zurückgehenden Gedanken von dem Täuschungs- und Illusionspotential der Bilder.

Das Kapitel 7. kann als eine Art Schlusswort der Arbeit verstanden werden. Es beschäftigt sich im Unterkapitel 7.2. mit der Problematik der Bildkompetenz, die historisch sehr unterschiedlich aufgefasst worden ist. Das Kapitel richtet sich primär *gegen* eine bestimmte Vorstellung von der Bildkompetenz - gegen die Vorstellung von Bildern als von “visuellen”, “wahrnehmungsnahen” oder auch “semantisch transparenten” Zeichen, die angeblich “spontan” oder “assoziativ” und “kulturübergreifend” verständlich sind. Als ein wichtiger Teil der Bildkompetenz im dispositionalen Sinn wird sich gerade die erfahrungsabhängige Erkenntnis herausstellen, dass dem nicht so sein muss, dass Bilder vieles andere bedeuten können als sie darstellen.

⁶⁰ Vgl. Kap. 1.1.

⁶¹ Was immer das auch genauer heißen mag, eine solche Behauptung über den *Mythos* - was wiederum eine spezifische Gattung ist - findet man beispielsweise bei Halliwell (1997). Ferner beschäftigt sich Gabriel (1975) mit der These (von Roman Ingarden), fiktionale Literatur formuliere Wahrheit im korrespondenztheoretischen Sinn, jedoch nicht *durch* die Wahrheit der *einzelnen partiellen Aussage* (eines Romans). Vgl. Gabriel (1975): S. 55.

2. Platons Diagnose des Bildproblems.

[M]erkst du nicht, wie viel den Bildern daran fehlt,
dasselbe zu haben wie das, dessen Bilder sie sind?⁶²

(Platon)

Zu allererst muss etwas zur Verortung der Bildtheorie im Gesamtsystem von Platons Philosophie gesagt werden. Er positioniert seine Bildtheorie oft in den spezifischen Kontext der Kunstkritik, was scheinbar einen der zentralen Mängel seiner Theorie signalisiert. Durch die Kritik der Kunst wird keine pauschale Kritik des Bildes erzielt, könnte man meinen. Aus der Kunstkritik folgt keine fundamentale Bildkritik, denn nicht alle Bilder sind Kunstwerke. Vor einer solchen Einschränkung warnen einige Bildtheoretiker nachdrücklich.⁶³ Andere Bildtheorien beschränken sich dagegen auf die Analyse künstlerischer Bilder und etikettieren sie trotzdem als eine allgemeine Theorie des Bildes.⁶⁴ Im Bereich der Kunst sind nicht selten Gemälde anzutreffen, die gerade die Anwendung des Prädikats “Bild” besonders problematisch machen, da bei ihnen der Darstellungscharakter fehlt. Gegenstandslose, abstrakte Malerei - ihre Werke werden von uns als Bilder bezeichnet, obwohl wir bei konkreter Nachfrage nicht handfest angeben könnten, was sie *darstellen* oder *bedeuten*. Trotzdem wird uns der Galerieführer mit allen Mitteln zu überzeugen versuchen, dass etwa monochrome Leinwände “nicht nur ein Stück angemalter Leinwand sind”, sondern eine darüber hinausgehende *Bedeutung* haben.

Zahlreiche Spezifika sind gerade bei künstlerischen Bildern zu berücksichtigen, die geläufige Bilder ohne Kunststatus nicht haben. Ist also die Platonische Bildtheorie schon aus diesem Grund unzureichend? Die Kunstkritik liefert keine allgemeine Bildkritik, wenn sich die Kunstkritik ausschließlich an Merkmalen orientiert, die nur dem *Kunstwerk* eigen sind, wenn sie spezifische Probleme der Ästhetik reflektiert. Gibt es aber noch einen anderen und wo-

⁶² Kratylos 432 d.

⁶³ Scholz (1991): S. 8 f. und Wiesing (1999): S. 62 warnen explizit vor einer solchen Einschränkung. Scholz hält das Bild für einen Gegenstand allgemeiner Semiotik. Wiesing sieht in “Bild” und “Kunstwerk” zwei völlig unterschiedliche Kategorisierungen. Ferner warnt Sachs-Hombach (2003): S. 10 vor der genannten Einschränkung. Brandt (1999) sagt: “Die Gebiete der Kunst, der Symbole und der Bilder sind nicht identisch.” Brandt (1999): S. 201. Posner (2003) warnt vor dem “ästhetistischen Fehlschluss, Bilder seien insgesamt oder im Wesentlichen Kunstwerke.” (Posner (2003): S. 18.) Wichtigste Positionen zur Verortung der Bildproblematik in der Wissenschaft fasst Burkhardt (2004) zusammen.

⁶⁴ Vgl. insbesondere Boehm (1994).

⁶⁵ Böhme (1999): S. 9.

möglich doch verwandten Sinn von “Kunst”, der nicht primär mit der Ästhetik zu tun hat? Mit dem Ausdruck “Kunst” assoziieren wir offensichtlich zweierlei:

1. künstlich - *Kunstding*

2. künstlerisch - *Kunstwerk*

Gelegentlich werden die beiden Facetten des Kunstbegriffs indifferent verwendet. Beispielsweise Benjamin (1963a) lässt sie verschmelzen, wenn er von “Terrakotten und Münzen” als von “Kunstwerken” spricht.⁶⁶ Heute wären wir jedoch geneigt, 2. unter 1. zu subsumieren, und nicht umgekehrt. Wenn ein Ding ein Kunstwerk ist, so ist es notwendig gleichzeitig ein Kunstding.⁶⁷ Dagegen ist aber nicht jedes Kunstding ein Kunstwerk. Ein Kunstwerk ist für unser Verständnis heute ein Kunstding von besonderem, eben künstlerischem Charakter und Wert. Für den frühen Platon ist jedoch eine solche Sicht nicht charakteristisch. Für ihn ist ein Ding erst ein Kunstwerk, wenn es dem Kunstding, der Künstlichkeit fernbleibt. Im Zentrum des Interesses steht dabei nicht die faktische Art und Weise der Herstellung von Kunstwerken, also, dass sie - im Falle bildender Kunst - faktisch von Menschenhand angefertigt wurden. Die Frage nach Fremd- und Selbstbestimmung des Künstlers steht dabei im Vordergrund. Platon geht es um die bis heute brisante Frage der Kreativität eines Künstlers. Erinnern wir uns an die wohl klarste Stelle aus seinen Dialogen, in der er diese frühe Ansicht präsentiert, nämlich im “Ion”:

“[A]lle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene ..., [d]enn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt.

[...]

Denn an ihm scheint ganz vorzüglich Gott uns dieses gezeigt zu haben, damit wir ja nicht zweifeln, dass diese schönen Gedichte nichts Menschliches sind und von Menschen, sondern Göttliches und von Göttern, die Dichter aber nichts sind als Sprecher der Götter, besessen jeder von dem, der ihn eben besitzt.”⁶⁸

⁶⁶ Vgl. Benjamin (1963a): S. 11.

⁶⁷ So zum Beispiel die mehr oder weniger assoziative und vorläufige Definition von “Kunstwerk” bei Erwin Panofsky: “Definieren wir ein Kunstwerk als einen “vom Menschen angefertigten Gegenstand, der ästhetisch erlebt werden will”.” (Panofsky (2002): S. 19.) Die Künstlichkeit scheint in der Tat für ein Kunstwerk unabdingbar zu sein.

⁶⁸ Ion 533 e.

Der (“rechte”) Dichter tritt beispielhaft für alle Künstler als der Bote der Götter auf und das Kunstwerk ist nur insofern ein solches, als es dem Prinzip der Fremdbestimmung des Künstlers durch Gott unterliegt. Zugleich wird mit dieser Auffassung die Rolle des Künstlers im Sinne seiner Selbstbestimmung ganz explizit und absichtlich abseits gestellt. Der (wahre) Künstler ist eine rein *reproduktive* - eine von *Außen* bestimmte - keine wirklich *kreative* - von *Innen* bestimmte - Instanz. In diesem Sinne ist es also laut Platon unangemessen ein Kunstwerk für ein Artefakt (Kunstding), ein Produkt der menschlichen Tätigkeit zu halten. Ist das gleich kontraintuitiv? Nicht ganz! Beim schlichten Holzhacken entstehen schließlich auch nicht eindeutig *Artefakte*, obwohl die so produzierten Holzstücke unter Mitwirkung von menschlicher Hand entstehen. Die Tätigkeit des Holzhackers ist eben keine planmäßig gerichtete Tätigkeit. Die unterschiedlich ausfallenden Holzstücke, deren *genaue Form* viel mehr dem *unkontrollierten* äußeren Einfluss physikalischer Kräfte unterliegt als der bewussten Einwirkung des Holzhackers, können demnach nur erheblich eingeschränkt als Artefakte bezeichnet werden.

Was hat nun aber das Beispiel des Holzhackens mit dem Dichten zu tun? Können wir uns eine Situation denken, in der eine Person - wie der Dichter es tut - *spricht*, aber die Äußerungen *nur eingeschränkt* oder *nur in gewisser Hinsicht* der Person auch zugeschrieben werden können? Das Zitieren, das Anführen der Worte eines anderen ist eine solche Situation. Durch das Zitieren entsteht das - wie wir weiter unten sehen werden⁶⁹ - auch für die Kunsththeorie ausgesprochen folgenreiche Problem der Zuschreibung von Aussagen. Hier scheint die Nachfrage “Wer hat das gesagt?”, “Wessen Worte sind das?” nicht eindeutig beantwortet werden zu können. Nun, *in gewisser Hinsicht* hat es der Zitierende gesagt, *in gewisser Hinsicht* aber auch nicht. Und in gewisser Hinsicht kann “er sich [auch] das Wahre, was er sagt, nicht selbst zurechnen”⁷⁰, woraus die tendenziell negative Konnotation der Dichtkunst gegenüber der Weisheit der Philosophie in dem gesamten Werk Platons zu erklären ist.⁷¹

Obwohl nicht völlig unverändert, ist diese Sicht des Künstlers auch für die späteren platonischen Ansichten zur Kunst ganz zentral. Das Urteil über den Künstler als eine entweder *passiv-reproduktive* oder *aktiv-produktive* Instanz ist ausgesprochen folgenreich für das Verständnis der Kunstkritik Platons, denn bereits in diesem Punkt wird im Prinzip entschieden, ob das Produkt der künstlerischen “Tätigkeit” primär als eine Art Reproduktion

⁶⁹ Vgl. den Beginn des Kap. 2.3.

⁷⁰ Bröcker (1967): S. 52.

⁷¹ Eine klare Gegenüberstellung der Dichtkunst und der Philosophie befindet sich beispielsweise im 10. Buch der “Politeia”. Vgl. insbesondere die Behauptung, dass “ja ein alter Streit ist zwischen der Philosophie und der Dichtkunst.” (Politeia X 607 b.)

von etwas, als eine Art *Bericht* oder eher als ein (dem Anspruch nach) *autonomes Werk* verstanden wird. Denn eine Reproduktion, ein Bericht hat selbstverständlich ganz andere Adäquatheitskriterien als ein primär als autonom zu betrachtendes Produkt.⁷² Aus dem wie auch immer gearteten Bezug des Kunstwerkes zu einem externen Korrektiv wird das Kunstwerk bei Platon grundsätzlich thematisiert.⁷³ Dies ist keineswegs selbstverständlich und wurde später vor allem durch verschiedene Vertreter der künstlerischen Gemeinde kritisiert.⁷⁴ In den zahlreichen Reaktionen auf Platons Auffassung der Kunst sieht manch ein Autor die Bestätigung der berühmten These Alfred N. Whiteheads, die gesamte westliche Philosophie sei “a series of footnotes to Plato.”⁷⁵ Wenn überhaupt, dann gilt sie gerade mit Bezug auf die Kunstphilosophie.

Hans Blumenberg (1964) beispielsweise sieht in der Platon mehr oder weniger *unterstellten*⁷⁶ These, die Dichter würden lügen, den Anlass der gesamten abendländischen Kunst- und Dichtungstheorie⁷⁷, und legt seinen kritischen Finger vor allem auf die von Platon unausgesprochene Prämisse einer Auffassung der Kunst, wonach “das ästhetische Gebilde aus seinem Verhältnis zur ‘Wirklichkeit’ zu legitimieren”⁷⁸ sei. Ähnlich sieht auf dem Gebiet der Bildtheorie Ernst H. Gombrich (1960) in Platons explizit nachweisbarer Auffassung der Kunst als einfacher Widerspiegelung⁷⁹ von Dingen einen Gedanken, welcher “has haunted the philosophy of art ever since.”⁸⁰ Mit den dadurch angedeuteten Problemen werden wir es weiter unten noch ausgiebig zu tun haben (müssen).

In der “Politeia”, dem Werk des reifen Platon, kann man eine Gemeinsamkeit und eine deutliche Modifikation gegenüber der Auffassung im “Ion” feststellen. Der Künstler wird weiterhin als eine passive Instanz betont, und am Beispiel des Malers erläutert. “Er ist nicht der *Schöpfer* des Abbilds, weil er auf das Modell angewiesen ist.”⁸¹ Er wird jedoch nicht mehr als der Bote der Götter betont. Das Nachbildungsprinzip des Irdischen wird demgegenüber ak-

⁷² In Kap. 5. werden wir noch die Gelegenheit haben, sich mit dieser Opposition ausführlich zu beschäftigen.

⁷³ Vgl. Halliwell (1988): S. 7.

⁷⁴ Ich denke hierbei an den in dieser Arbeit zu diskutierenden Text “Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke” von Goethe. Vgl. Kap. 5.2.

⁷⁵ Whitehead (1967): S. 63.

⁷⁶ Vgl. hierzu Schmitz-Emans (2001): S. 7 f. Schmitz-Emans verweist auf die Tatsache, dass die These bei Platon nicht explizit nachweisbar ist, nichtsdestotrotz auch nicht falsch Platon zugeschrieben wird. Es ist angebracht, in der These eine *Vereinfachung* von Platons Kunsttheorie zu sehen.

⁷⁷ Blumenberg (1964): S. 9.

⁷⁸ Blumenberg (1964): S. 10.

⁷⁹ Das Spiegelargument befindet sich im 10. Buch der “Politeia”. Vgl. Politeia X 596 c-e. Ferner sind “Bilder im Wasser und in den Spiegeln” die erste Konnotation von Theaitetos zum Bildbegriff im “Sophistes”. Vgl. Sophistes 239 d.

⁸⁰ Gombrich (1960): S. 97.

zentuiert. Der Künstler wird als eine Art “Bote der Dinge” gesehen. Dass künstlerische Produkte jedoch grundsätzlich externe Adäquatheitsmaßstäbe haben, wird beibehalten.

Der Kunstwerk-Charakter wird im zehnten Buch der “Politeia” - der zweiten und für uns zentralen Reflexion über die Kunst in diesem Werk⁸² - auch nicht mehr als etwas Spezifisches gezeigt. Das Anliegen ist viel grundsätzlicherer Natur. Das *Nachbildungsprinzip* als solches wird kritisiert, dem schließlich zwar nicht nur, aber *auch und beispielhaft* alle Kunstproduktion unterliegt. Für Platon ist nicht die “nachahmende Kunst schlechte Kunst, sondern für ihn ist Kunst schlecht, weil sie nachahmt.”⁸³ Platon geht in seiner späteren Kunstphilosophie von einer Implikation zwischen Kunstcharakter und Bildcharakter aus. Dass jedes Kunstwerk ein (Ab)Bild⁸⁴ ist, scheint für uns heute nicht besonders einleuchtend zu sein. Auch von dem Dichter gilt, dass er mit seinen “Wörtern und Namen”⁸⁵ in der Hinsicht male, dass sich in seinen Werken immer schon etwas von der wirklichen Welt manifestiert - gleichsam *wie in einem (Ab)Bild*.⁸⁶ So ist auch Platons etwas kontraintuitive Mahnung an die Wahrhaftigkeit der Kunst verständlicher geworden.

Für unser Problem lässt sich allerdings festhalten:

Ob eine Kunstkritik als eine pauschale Bildkritik fungieren kann oder nicht, ist nicht von vornherein klar, sondern hängt davon ab, ob die Kunstkritik spezifische Probleme der Ästhetik reflektiert oder nicht.

Die Kunstkritik von Platon scheint eher tiefere Wurzeln in dem ontologischen Problem des (Ab)Bildes (der Nachbildung) zu haben, als dass sie sich auf die einengende Perspektive der Ästhetik beschränkt. In diesem Sinne tritt ein Wesensmerkmal der Kunst - der Bildcharakter - in den Vordergrund seiner Auseinandersetzung. Es wird dem Anspruch nach *durch* die Kunstkritik das Bildsein pauschal kritisiert. Dieses Anliegen ist schlicht zu respektieren und erklärt zugleich, was einige Autoren zu kritisieren und zu beklagen scheinen, dass nämlich das

⁸¹ Belting (1990): S. 175.

⁸² Die erste Kunstkritik in der “Politeia”, die sich im 2. und 3. Buch befindet, unterscheidet sich von der zweiten vor allem durch die Perspektive. Sie reflektiert das Problem der Kunst, unter dem spezifisch praktischen Gesichtspunkt der Brauchbarkeit für die Erziehung. Mit ihrer “ethisch-pädagogischen” (Kersting (1999): S. 304) Motivation steht sie im Kontrast zur “ontologisch-epistemologischen” (Kersting (1999): S. 305) Motivation der Kunstkritik im zehnten Buch. Vgl. hierzu auch Horák (2003a): S. 101 f.

⁸³ Kersting (1999): S. 306. Für die interpretatorisch außerordentlich wichtige Beobachtung, dass die Kunstkritik im zehnten Buch “die Kunst grundsätzlich als Dinge in Wort und Bild und Ton nachahmendes Unternehmen kritikwürdig” (Kersting (1999): S. 305) betrachtet, habe auch ich in Horák (2003a): S. 101 f. argumentiert.

⁸⁴ Zu dieser auch fürs weitere wichtigen terminologischen Entscheidung vgl. Kap. 1.1.

⁸⁵ Politeia X 601 a.

zehnte Buch “a great eraser of artistic distinctions”⁸⁷ ist, also nicht die Spezifika einzelner Formen der Kunst berücksichtigt.

Es trifft mit Sicherheit nicht auf alle relevanten Passagen aus den platonischen Dialogen zu, dass sie (Ab)Bilder vor dem Hintergrund der Kunstkritik behandeln. Auch jenseits der Auseinandersetzung mit der Kunst thematisiert Platon die (Ab)Bilder. Im Dialog “Kratylos”, der vor allen Dingen als die erste systematische Beschäftigung mit dem Problem der Sprache in die Geschichte der Philosophie einging⁸⁸, wird die Bildthematik in ihrem aus Platons Perspektive wichtigsten Punkt, nämlich dem defizitären Charakter des (Ab)Bildes gegenüber der sich in ihm manifestierenden Wirklichkeit angesprochen. Im Zentrum des Interesses dieses Kapitels stehen neben dem 10. Buch der “Politeia” auch die relevanten Passagen aus dem “Kratylos”. Ferner wird auf den Zusammenhang zwischen dem sog. Liniengleichnis am Ende des 6. Buches und dem 10. Buch der “Politeia” einzugehen sein. Trotz aller Nuancen lässt sich sagen, dass die Bildproblematik bei Platon ein großes Maß an Kohärenz besitzt.

Zwei wesentliche Punkte der Bildproblematik findet man bei Platon präzise vorformuliert. Einerseits die Denkposition, dass (Ab)Bilder lediglich unvollkommene Korrelate unserer Welt sind. (Ab)Bilder sind grundsätzlich Formen repräsentationaler Bezugnahme, denen es gemeinsam ist, dass sie inadäquat sind. Und andererseits die Gefahr der suggestiven Wirkung von (Ab)Bildern auf den Betrachter. Diese beiden Überlegungen lassen sich mit einem Begriff bezeichnen, nämlich dem der “Bilddistanz”. Dieser von Platon nicht explizit gebrauchte, aber dem Sinn nach in seiner Bildphilosophie ganz wesentlich vertretene Begriff zählt zweifelsohne bis heute zu den zentralsten Topoi der Bildtheorie. Von der Bilddistanz wird in unterschiedlichen Bildtheorien im Prinzip im zweifachen Sinne gesprochen:

1. Einerseits kann dieser Begriff die *kausale Distanz* zwischen dem dinglichen Original und dem (Ab)Bild bezeichnen, die wiederum mehrere Facetten beinhaltet, wie zum Beispiel die zeitliche, räumliche aber auch (die daraus resultierende) qualitative Distanz zwischen dem (Ab)Bild und dem Abgebildeten. Das (Ab)Bild wird unter diesem Aspekt als eine wie auch immer geartete *Wirkung* der äußereren physikalischen Wirklichkeit verstanden.

⁸⁶ Halliwell (1988) verwendet in diesem Zusammenhang direkt den Ausdruck “verbal images” (Halliwell (1988): S. 7.) In der Übersetzung von August Horneffer heißt es direkt, dass der Dichter mit seinen Worten “malt”.

⁸⁷ Halliwell (1988): S. 8.

2. Andererseits wird der Begriff “Bilddistanz” als eine Bezeichnung der spezifischen Qualität unserer Auseinandersetzung mit Bildern verwendet. Wir sehen die Bilder (unter Umständen) als *Nur*-Bilder von etwas anderem, entwickeln eine Distanzperspektive zu ihnen. Diese Perspektive kann folglich entweder als bloßes Begleitmerkmal unserer Reflexion der Bilder verstanden werden oder als eine konstitutive Eigenschaft des Bildcharakters bestimmter Gegenstände überhaupt, indem wir sagen: Erst wenn wir einen bestimmten Gegenstand *als Nur-Ein-Bild* von etwas anderem *sehen* (oder eher erkennen), *ist* er überhaupt ein Bild. Das Bild wird unter dem Aspekt der mangelnden Bilddistanz in der Wahrnehmung als Quelle unerwünschter Wirkungen verstanden, einer bildspezifischen Täuschung.

Für die Platonische Bildtheorie ist die Möglichkeit der mangelnden Bilddistanz in diesem Sinne einer der zentralen Anlässe, (Ab)Bilder tendenziell negativ zu thematisieren.

Im folgenden wollen wir die beiden Facetten des Begriffes “Bilddistanz” - die *Distanz des (Ab)Bildes* zum Abgebildeten sowie die *Distanz* des Betrachters *zum (Ab)Bild* - aus der Platonischen Bildtheorie detaillierter herausarbeiten und auf die entsprechenden Nachwirkungen in der späteren Bildtheorie hinweisen.

2.1. Bilddistanz als kausale Distanz. *Fakt der Distanz.*

Sollte man die Bildtheorie Platons lexikonartig zusammenfassen, so könnte man im Prinzip Folgendes sagen: Platon macht in seiner Bildtheorie das Argument der Kausalität zwischen einem Objekt und seinem (Ab)Bild besonders stark. Aus diesem Grund kann seine Auffassung auch eine kausale Theorie des (Ab)Bildes genannt werden.⁸⁹ (Ab)Bilder sind grundsätzlich (Ab)Bilder *von etwas*, lautet der Kernpunkt seiner Überlegungen. Sie setzen die Wirklichkeit voraus, wobei die Wirklichkeit (Ab)Bilder keineswegs impliziert. Durch diese Beo-

⁸⁸ Vgl. Keller (1995): S. 23 und Kutschera (1975): S. 32.

⁸⁹ Zu kausalen Bildtheorien vgl. Scholz. S. 64 ff. Die Position einer kausalen Bildtheorie erklärt er durch den Begriff der sog. *kausalen Erklärung*. “Etwas ist nur dann ein Bild von x, wenn x [...] in die (kausale) Erklärung der Entstehung des Bildes eingeht.” (Scholz (1991): S. 64.) Die Behauptung ist nicht, dass jede kausale Beziehung zugleich eine bildhafte ist, sondern dass die bildhafte Beziehung zweier Gegenstände ein besonderer Fall der Kausalität ist, den es natürlich näher zu bestimmen gibt.

bachtung ist ein wichtiges Indiz für die grundsätzliche Asymmetrie zwischen (Ab)Bild und Welt gewonnen.

Die Welt braucht keine (Ab)Bilder, die (Ab)Bilder brauchen jedoch die Welt als die Bedingung ihrer Möglichkeit.

Sicherlich gewinnt die Bildtheorie durch diese durchaus richtige Beobachtung Platons einen wichtigen Anhaltspunkt. Zugleich kann man jedoch feststellen, dass die Beobachtung lediglich den Prozess der Bildherstellung berücksichtigt. Sein Augenmerk richtet sich fast ausschließlich auf den Prozess der Herstellung oder - noch genauer - *Entstehung* von (Ab)Bildern und das im Wesentlichen in einer deduktiven Manier. Auf die *Logik* und *allgemeine Mechanik* des Prozesses kommt es ihm an. Vielleicht deswegen stellt er diesen Prozess nicht ganz detailliert dar. Der Produzent eines (Ab)Bildes - die Vermittlungsinstanz mit ihren diversen Absichten - wird ausgeklammert. In der Regel ist jedoch das, was wir mit "Bild" bezeichnen, ein Produkt der *menschlichen Tätigkeit* und nicht ein kausales Nebenprodukt der *physikalischen Wirklichkeit*. Nicht so für Platon! Und es ist gleichsam einer der zentralen Punkte seiner Bildtheorie, das (Ab)Bild grundsätzlich als eine "Leistung des Abgebildeten"⁹⁰ und nicht des Malers zu sehen - gleichsam wie in einem Spiegel, der auch sein zentrales Beispiel ist.

Die detailliertere Sicht der Bildproduktion, die den Hersteller des Bildes integriert, ist sicherlich keine nebensächliche Ergänzung zur Platonischen Theorie, die seine Sicht lediglich im Interesse der Präzision vervollständigt. Der Bildhersteller ist neben anderen Akteuren einer Kommunikationssituation ein Faktor, der die Platonische Bildtheorie geradezu auf den Kopf zu stellen vermag. Wo Platon davon ausgeht, dass sich im Prinzip in (Ab)Bildern lediglich die Wirklichkeit auf eine bestimmte Art und Weise (mechanisch) manifestiert, gibt die zweite Sichtweise den Anlass zur überaus wichtigen Hypothese, dass sich möglicherweise in Bildern in erster Linie etwas genuin Menschliches manifestiert - etwa Absicht, Mitteilung oder Bedeutung usw.⁹¹ In gewisser Hinsicht stimmt der Satz Beltlings: "Alle Bilder sind zuerst einmal

⁹⁰ Belting (1990): S. 174. Belting führt über die Rolle des Künstlers in Platons Theorie aus: "[D]as Bild [ist] der Willkür des Malers entzogen und auf ein Urbild bezogen." (Belting (1990): S. 174.)

⁹¹ Das Ziel dieses Hinweises ist (hier) lediglich die Infragestellung des mechanischen kausalen Musters der Bildentstehung und nicht die Apologie einer intentionalistischen Theorie der Bedeutung von Bildern, die die Absichten des Bildproduzenten für bedeutungskonstitutiv hält. Nichtsdestotrotz ist eine intentionalistische Theorie der Bedeutung von Bildern nicht ganz so selten, wie man denken könnte. Konrad Fiedler sagt über Artefakte im generellen und möchte auf Werke der bildenden Kunst hinaus: "Ein Werk menschlicher Tätigkeit aber können wir vollständig nur verstehen, wenn wir seinen Ursprung bis zu einem in der menschlichen Natur vorhandenen Vermögen verfolgen, und wenn wir nach dem Zwecke fragen, den es der Absicht seines Urhebers nach zu erfüllen hat." (Fiedler (1970): S. 7.) Panofsky sieht ebenfalls in der Absicht die spezifische Differenz

die Bilder des Menschen.”⁹² Die kausale Geschichte der Entstehung eines Bildes ist mindestens um ein Glied zu vervollständigen, denn “bei gemalten Bildern [ist] sicherlich der Maler ein wichtiger kausaler Faktor.”⁹³

Zugleich darf nicht suggeriert werden, dass Platon in seiner Bildtheorie einen Fehler beging, der später durch andere Autoren restlos korrigiert wurde. Noch heute findet man genügend Beispiele, vorwiegend in der Theorie des vermeintlich mechanisch-abbildenden fototechnisch hergestellten Bildes, in denen “die Rolle des Produzenten und des Rezipienten als marginal eingestuft wird”⁹⁴ und die Bedeutung derartiger (Ab)Bilder alleine aus der (vereinfachten Sicht der) Mechanik ihres Herstellungsprozesses erklärt wird.

Bei Platon liegt der Akzent jedoch eindeutig auf der *vereinfachten* kausalen Sicht der Bildherstellung, was die zu Beginn des 10. Buches postulierte Analogie zwischen Kunstbild und Spiegelbild bezeugt. Wenden wir uns zuerst kurz einer früheren Stelle der “Politeia” zu und steuern wir auf das 10. Buch hin.

Am Ende des 6. Buches befindet sich das berühmte Liniengleichnis, in dem Platon die Wirklichkeit zuerst in zwei Bereiche teilt, nämlich den Bereich der denkbaren und der sichtbaren Entitäten. Für uns - an den Bildern Interessierten - ist der sichtbare Bereich natürlich wichtiger.⁹⁵ In einem zweiten Schritt wird dieser nochmals unterteilt, in materielle Gegenstände und ihre (Ab)Bilder.⁹⁶ Von großer Wichtigkeit ist dabei die nachfolgende Präzisierung von “Bild”, die beweist, wie sehr Platon an der Klarheit in diesem Punkt gelegen sein muss:

“Ich nenne aber Bilder zuerst die Schatten, dann die Erscheinungen im Wasser und die sich auf allen dichten, glatten und glänzenden Flächen finden und alle dergleichen, wenn du es verstehst.”⁹⁷

von Artefakten - das Werk der bildenden Kunst miteinbezogen, “denn er hat, was die Gelehrten “Intention” nennen.” (Panofsky (2002) S. 17.) Ferner schreibt Doekler (2001): “Es gibt einen Anteil der Bildbedeutung, der dem Bild “vorgeschaltet” ist, der also eine Bedeutung festlegt, bereits bevor das Bild hergestellt wird. Er besteht in der Absicht des Bild-Machers...” (Doekler (2001): S. 29.)

⁹² Hans Belting im Gespräch mit Boris Groys und Jai-Young Park. In: Park (1993): S. 21.

⁹³ Scholz (1991): S. 69. Wir werden weiter unten zu überlegen haben, ob dies wirklich exklusiv nur bei “gemalten Bildern” gilt. Beispielsweise Arriens (1999) hält auch bei mechanisch hergestellten Bildern bereits die Wahl des Sujets und die Beleuchtung beim Fotografieren für menschlich-intentionale Faktoren, die es erfordern den Fotografen als einen kausalen Faktor ebenfalls zu integrieren. Vgl. Arriens (1999): S. 11, 38.

⁹⁴ Arriens (1999): S. 7.

⁹⁵ Zur Erklärung dieser Vorgehensweise vgl. noch einmal Kap. 1.3.

⁹⁶ Die Übersetzung von August Horneffer bedient sich in diesem Punkt des Ausdrucks “Nachbildung”, der im Hinblick auf seine größere Allgemeinheit und den Inhalt dieses Platonischen Gedankens möglicherweise adäquater wäre als das einschränkende “Bild”.

⁹⁷ Politeia VI 509 e.

Sehr rigoros klingt hier die Aufzählung “zuerst die Schatten, [...] dann die Erscheinungen im Wasser und die sich auf allen dichten, glatten und glänzenden Flächen finden.” In welchem Sinne sollen aber Spiegelungen im Wasser oder gar Schatten als Bilder gelten?⁹⁸ Allem Anschein nach versteht hier Platon unter “Bild” eine Art natürliches, *prima facie* physikalisch zu beschreibendes kausales Phänomen, nicht etwa die Produktionsweise von künstlerischen Objekten und dergleichen. Haben wir es hier jedoch wirklich mit einer Exklusivität der Textpassage zu tun, deren Aussage lediglich natürliche Phänomene zu erfassen versucht? Oder handelt es sich um eine auch im Bereich der künstlichen Nachbildungen brauchbare Sichtweise? Der Zusatz “alle dergleichen” am Schluss des Satzes könnte hier suggerieren, dass Platon “sicherlich auch gemalte Bilder”⁹⁹ meint. Wenn nicht gleich die nächste Bemerkung Platons die Verwirrung noch anstiftete, in der er “alle Arten des künstlich gearbeiteten”¹⁰⁰ grundsätzlich zu den dinglichen Originalen zählt, nicht zu den (Ab)Bildern.

Das kausale Muster des Spiegelbildes wird als auch der gesamten Kunstproduktion logisch vorgängig verstanden. Die etwas abweisende Exklusivität der Textpassage wird vor allem zu Beginn des 10. Buches fraglich, wo Platon das schlichte kausale Muster ganz explizit auf die Kunst zu übertragen versucht. Auf die Frage, in welch verschiedenem Sinne man behaupten kann, man hätte ein Ding geschaffen oder gemacht, gibt Sokrates folgende Antwort:

“Am schnellsten aber wirst du wohl, wenn du nur einen Spiegel nehmen und den überall umhertragen willst, bald die Sonne machen und was am Himmel ist, bald die Erde, bald auch dich selbst und die übrigen lebendigen Wesen und Geräte und Gewächse und alles, wovon nur so eben die Rede war. [...] Nämlich einer von diesen Meistern, meine ich, ist auch der Maler.”¹⁰¹

Nur am Rande sei bemerkt, dass auch die unübersehbare Ironie an dieser Stelle viel über Platons Einstellung zu Künstlern als angeblich kreativen, schaffenden Akteuren verrät und indirekt das Erscheinungsbild des Künstlers als einer passiv-reproduktiven Instanz unter-

⁹⁸ Beim Schatten ist der Bildcharakter sicherlich besonders problematisch. Platon bedient sich dieses Beispiels, um seinen Kausalitätsgedanken (Urbild - Abbild) zu untermauern. Bedenkt man jedoch die Möglichkeit, den Schatten als ein Bild von etwas zu präsentieren und *wahrnehmen zu lassen*, womit sie in keiner direkten kausalen Beziehung stehen, erschwert ihre unzweideutige Charakteristik als (Ab)Bild im kausalen Sinn. Diese Möglichkeit problematisiert die vermeintliche semiotische Grundeigenschaft des Schattens, der ähnlich wie der Spiegel scheinbar durch *direkte Verursachung durch einen Gegenstand diesen auch repräsentiert* - eben als physikalische Projektion. *Schattenspiel* und *Schattentheater* bedienen sich gelegentlich der Möglichkeit, Schatten als Bilder von etwas erscheinen zu lassen, womit sie in keiner direkten kausalen Beziehung stehen.

⁹⁹ Böhme (2000): S. 170. Vgl. auch Böhme (1999): S. 15.

¹⁰⁰ Politeia VI 509 e.

¹⁰¹ Politeia X 596 d. Kulenkampff (1997) behauptet, Platon sei an dieser Stelle der erste gewesen, der den Gedanken aussprach, die künstlerische und somit auch die gesamte Bildproduktion sei aus der Entstehung des Spiegelbildes heraus zu erklären. Vgl. Kulenkampff (1997): S. 271, 273.

streicht. Die Stelle ist gleichsam der locus classicus der folgenreichen antiken “static and passive notion of art as ‚mirroring‘.”¹⁰² Der Spiegel wird als Paradigma für den Bildcharakter aller Kunst genommen, um den Künstler als eine passive Instanz erscheinen zu lassen, weil Spiegelreflexionen bekanntlich zu Bildern gehören, die “auf keinen Hersteller angewiesen”¹⁰³ sind.

Die Aussage der behaupteten *Analogie* ist aber: Die Kunstproduktion ist wie die physikalischen Spiegelreflexionen oder das Werfen von Schatten primär als ein kausaler Vorgang aufzufassen, ein Vorgang, bei dem die Bindung der Spiegelreflexion oder des Schattens an das Vorhandensein von dinglichen Originalen am unmittelbarsten ist.

Es gibt keine Schatten und Spiegelbilder ohne entsprechende Originale und vor allem gibt es die Schatten und Spiegelbilder auch nur so lange wie es die entsprechenden Originale gibt.

Das Bild kann in Fällen seiner direkten kausalen Erzeugung etwa auf spiegelreflexiven Oberflächen das Original niemals überdauern wie es andere Bilder - etwa gemalte Napoleonporträts - sehr wohl können.¹⁰⁴ Aus dieser grundsätzlich unüberwindbaren Asymmetrie heraus - zuerst das Original, dann sein (Ab)Bild - ist der Bildbegriff Platons zu *denken* und nicht anders. Das Spiegelbild “wird in seiner flüchtigen Existenz als abhängig von der Spiegelung verstanden”¹⁰⁵ und die Passage von der Analogie zwischen Kunstproduktion und Widerspiegelung ist lediglich heuristisch zu verstehen, denn “die ontologische Unlösbarkeit des Bildes von dem ‚Dargestellten‘ wird daran *anschaulich* [Hervorhebung, V.H.]”¹⁰⁶

(Ab)Bilder setzen Wirklichkeit voraus. Durch die Verdeutlichung der einseitigen *Dependenz* des (Ab)Bildes vom Original im Spiegelbeispiel - denn das Spiegelbild ist an die physische Präsenz der widerspiegelten Sache “gebunden”¹⁰⁷ - deutet Platon den durchaus plausiblen Gedanken an, dass (Ab)Bilder in dem Sinne keine autonomen Gegenstände sind, dass der *Grund ihrer Möglichkeit* außerhalb von ihnen liegt. So ist eine äußere Relativität zur Bedingung der Möglichkeit des (Ab)Bildes gegeben, eine richtige Abhängigkeit von ihr.

¹⁰² Halliwell (1988): S. 9.

¹⁰³ Waldenfels (2001): S. 18.

¹⁰⁴ Gerade aus dieser Möglichkeit entsteht ja die ausgesprochen verbreitete Funktion des Bildes als Erinnerungsstück, als Andacht an Vergangenes.

¹⁰⁵ Gadamer (1960): S. 133.

¹⁰⁶ Gadamer (1960): S. 133.

¹⁰⁷ Brandt (1999): S. 22, 38.

Es kann nach Platon keine (Ab)Bilder ohne entsprechende Originale, aber sehr wohl die Originale ohne entsprechende (Ab)Bilder geben.¹⁰⁸ „Das Bildsein bestimmt sich in der Relation zum Original.“¹⁰⁹

Das flüchtige Spiegelbild - wie Ovid ganz richtig sagt - “mit dir erscheint es und dauert”¹¹⁰, ist das Ausgangsbeispiel der Bildtheorie (Platons). Eine interessante Beobachtung ist sicherlich, dass bis heute zahlreiche Theorien von dem Beispiel des Spiegels ausgehen und eine stufenweise - aber nicht unbedingt historisch zu verstehende - Entwicklung zum (Mehrwert des) künstlichen Bild(es) nahelegen oder explizit behaupten. Von den weiter unten erwähnten Arbeiten erfüllen dieses Kriterium die von Brandt (1999), Posner/Schmauks (1998) und Waldenfels (2001). Allesamt legen sie die Lesart nahe, dass Spiegelreflexionen oder gar Schatten, wenn überhaupt, dann nur sehr rudimentäre Bilder sind.

Vor allen Dingen ist aber einem Irrtum vorzubeugen. Die Diskussion um kausal erzeugte Bilder (in der Kunst) kam - wie etwa Ullrich (2002) nachzeichnete - mit der Entstehung der Fotografie in der ersten Hälfte des 19. Jh auf. Es kann dadurch der falsche Eindruck der relativen Neuigkeit dieser Problematik entstehen. Historisch - und die Referenzperson ist hier vor allem Platon - ist die Behauptung der Kausalität zwischen Ding und *seinem* unmittelbaren (Ab)Bild (im Spiegel) jedoch der älteste Versuch, überhaupt Bildlichkeit zu erklären.

Die Problematik des Spiegels und des Schattens ist die Geburtsstunde der Ästhetik und Bildtheorie überhaupt. Bei einigen Autoren wird später die Kontinuitätsthese virulent, dass beispielsweise die Verbreitung und Popularität der Fotografie innerhalb und außerhalb der Kunst aus dem Bedürfnis zu erklären ist, das “[f]lüchtige Spiegelbild[...] festzuhalten zu wollen.”¹¹¹ Mit der fotografischen Aufzeichnungstechnik ist die Möglichkeit entstanden, partielle Episoden der Wirklichkeit *festzuhalten*. Das Spiegelbild sei mit der Fotografie “ablösbar, es ist transportabel geworden.”¹¹² Ähnlich verhält es sich mit dem - ebenfalls flüchtigen und an die Präsenz eines “Originals” gebundenen - Schatten, obwohl hier der Bildcharakter prima facie noch zweifelhafter erscheint als beim Spiegel. Dem *Festhalten des Spiegelbildes* ent-

¹⁰⁸ Sog. fiktionale Bilder - also Pegasus- und Einhornbilder - scheinen dem direkt zu widersprechen, denn sie haben keine Bezugsgegenstände. Die theoretische Handhabung fiktionaler Bilder ist enorm schwierig und wird deswegen in einem eigenen Abschnitt in Kap. 3. und im gesamten Kap. 5. diskutiert. Zur Zeit können wir es bei der Beobachtung belassen, dass auch bei einem Pegasusbild die repräsentationale Redeweise “Es ist ein Bild von Pegasus” oder “Es ist eine Darstellung von Pegasus” ohne weiteres üblich ist und somit auch sachlich gerechtfertigt zu sein scheint.

¹⁰⁹ Böhme (1999): S. 20.

¹¹⁰ Ovid: Metamorphosen, 3. Buch, Zeile 435.

¹¹¹ Benjamin (1963b): S. 68.

¹¹² Benjamin (1963a): S. 31.

spricht hier die beispielsweise in der Goethezeit populäre Schattenriss-Malerei und Silhouette.¹¹³ Gelegentlich und etwas kontraintuitiv wurde sogar die Schattenriss-Malerei - diese “Grenzform[...] der Darstellung”¹¹⁴ - als “das wahreste und getreueste Bild”¹¹⁵ eines Gegenstandes oder einer Person bezeichnet, denn “es [ist] ein unmittelbarer Abdruck der Natur.”¹¹⁶ Die *Unmittelbarkeit* der Spiegelreflexion und des Schattens, das (vermeintliche) Fortbleiben jeglicher menschlicher Zutat, wurde als Garantie ihrer besonderen Wahrhaftigkeit angesehen.¹¹⁷

Wir wollen zu Gunsten einer wohlwollenden Interpretation dieses Gedankens bei Platon nicht gleich die schwerwiegendsten Argumente gegen ihn vorbringen: Dass es nämlich gerade bei Spiegelbildern, deren Entstehungsmechanik Platon gleichsam als das Hauptargument seiner Bilderkritik vorbringt, am stärksten zu bezweifeln ist, ob es sich überhaupt um genuine Bilder handelt.

Ein Exkurs erscheint trotzdem sinnvoll. Gerade die schlichte Kausalität zwischen dem Original und seiner Widerspiegelung auf reflexiven Oberflächen ist aus der Sicht einiger Bildtheorien der zentrale Anlass, hier den Bildcharakter zu bezweifeln. So spricht Kulenkampff (1997) bei der Konfrontation des Betrachters mit Spiegelbildern nicht von einer *Bildwahrnehmung*, sondern von der *indirekten Wahrnehmung eines Gegenstandes*:

“Freilich sehen wir die Dinge, die wir im Spiegel erblicken, indirekt, nicht direkt, aber wir sehen *sie* und nicht irgendwelche merkwürdigen schemenhaften Entitäten wie ihr Aussehen, ihre Erscheinung oder ihr Abbildchen.”¹¹⁸

¹¹³ Traeger (2003): S. 208 ff.

¹¹⁴ Traeger (2003): S. 208.

¹¹⁵ Lavater (1968/69): S. 150. Zitiert nach Traeger (2003): S. 210.

¹¹⁶ Lavater (1968/69): S. 150. Zitiert nach Traeger (2003): S. 210.

¹¹⁷ Kandinsky sieht bekanntlich in dem Bestreben, “das vergängliche *Körperliche* festzuhalten” (Kandinsky (1973c): S. 66), den Ursprung aller realistischen Malerei. Sämtlichen metaphorischen Redeweisen von dem “Festhalten” der Episoden der Wirklichkeit im Bild, liegt die Vorstellung von der besonderen Wahrhaftigkeit dieses Mediums zugrunde. Bildermachen wird hier im Wesentlichen als *Aufzeichnung* als besonders wahrheitsfähige Dokumentationsmethode verstanden. Erheblich kontraintuitiv ist diese Vorstellung in Kontexten, in denen es um das künstlerische Bild geht, dessen Aufgabe es doch *nicht* ist, etwas zu dokumentieren.

¹¹⁸ Kulenkampff (1997): S. 278. Das Problem des Spiegelbildes ist jedoch im Prinzip das Problem der folgenden Aussage beim Blick in den Spiegel: “Das bin ich.” Denn das Objekt, von dem wir in diesem Moment prädizieren “ich” zu sein, ist objektiv nicht ich, sondern (nur) meine Widerspiegelung. Die Widerspiegelung *ist nicht* die widergespiegelte Sache und deswegen erscheint es weiterhin problematisch mit Kulenkampff zu behaupten, man sehe in einem Spiegel *die Sache selbst*. Vgl. ferner die Diskussion bei Brandt (1999): S. 23 ff.

Die Spiegelreflexion wird hier als Vehikel der menschlichen Wahrnehmung von Gegenständen verstanden, wie etwa an einer Straßenkreuzung, an der der Autofahrer mit Hilfe eines Spiegels „um die Ecke sehen kann“.

Dagegen ist die gängige Vorstellung von der Entstehung und Nutzung eines Bildes eher die von einer menschlich geleiteten intentionalen *Tätigkeit* und nicht die von einem rein physikalischen *Vorgang*. Aus diesem Grund tauchen deutlich später ähnliche, wenn auch nicht identische Bedenken auch bezüglich der Fotografie und des Films auf. Die Entstehung des fototechnischen Verfahrens wird dabei wie gesagt als ein Versuch gedeutet, der aus dem Bedürfnis entsteht, “[f]lüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen”¹¹⁹ Die semiotischen Grundeigenschaften des fotografischen Bildes werden analog zu den Spiegelbildern verstanden. Wiesing (1997) schreibt:

“Dies unterscheidet fototechnisch hergestellte Bilder, also auch Film und Video, wesentlich von allen anderen Bilderarten. Bei einem gemalten Bild, gibt es keinen Gegenstand, der dort rein zufällig wäre; immer gibt es einen Maler, der ihn dort hinmalen wollte. Selbst wenn er etwas malen wollte, das dort rein zufällig sein soll, so malt er dies gewollt.”¹²⁰

Daran bindet sich in der Ästhetik die wichtige Frage, ob mechanisch hergestellte Bilder überhaupt den Status eines Kunstwerkes haben können oder nicht, denn die Kunstproduktion scheint vordergründig ein menschlich-intentionaler Prozess sein zu müssen. Bereits “Kunst” suggeriere doch etwas der bloßen Natur(kausalität) entgegengesetztes. Der Ausdruck suggeriert Artifizialität, die Künstlichkeit. “Kunst könne nur sein, was “unmittelbar aus der Hand des Künstlers entsteht”, und “ohne Abweichung vom Richtigen” nicht stattfinden”¹²¹: So zitiert Wolfgang Ullrich (2002) Eduard Schreiner einen Maler des 19. Jh. Den Status des Kunstwerkes konnte die Fotografie erst durch den Nachweis (der Möglichkeit) des *kreativen* und *innovativen* Umgangs mit dem Fotoapparat erlangen, durch diverse Unschärfe-Effekte und dergleichen.¹²² Denn akribisches Kopieren der Einzelheiten der fotografierten Realität -

¹¹⁹ Benjamin (1963b): S. 68.

¹²⁰ Wiesing (1997): S. 194.

¹²¹ Ullrich (2002): S. 20.

¹²² Vgl. Ullrich (2002) und Bonnet (1996): S. 23. Bonnet macht jedoch den Fehler, dass sie erst durch die Entstehung der Fotografie im 19. Jh. die Kunstphilosophie mit der Problematik der (vermeintlich) nicht-intentionalen Bilder konfrontiert sieht. Historisch sind jedoch (vermeintlich) nicht-intentionale Bilder die Geburtsstunde der Ästhetik.

die anfangs unterstellt und später problematisiert wurde¹²³ - ließ die Frage nach der Beteiligung des Künstlers am (vermeintlichen) Schaffensprozess offen.¹²⁴

*Problematisch war es, die Fotografie als ein Kunstwerk anzuerkennen, wo doch nicht ganz klar war, ob es sich überhaupt um ein Kunstding handle.*¹²⁵

Ein weiteres Bedenken gegen den Kunststatus der Fotografie tauchte auf, als mit der Zeit ein gewisser *inflationärer Gebrauch von Fotografien* festgestellt wurde. Die ersten fototechnisch erzeugten Bilder waren Unikate und auf die Tätigkeit von Spezialistenfotografen angewiesen.¹²⁶ Es war nicht möglich, aus dem Negativ eine unbeschränkte Anzahl von Positiven zu erzeugen, weil es das Positiv-Negativ-Verfahren noch gar nicht gab und die fotografischen Bilder ausschließlich einmalige Projektionen auf lichtempfindlichen *Tafeln* waren. Mit dem Aufkommen transportabler Fotoapparate war es fast für jedermann möglich geworden, Fotografien herzustellen. Die Kunstfähigkeit des fotografischen Bildes erlitt damit einen Rückschlag. Denn die (vermeintlich) künstlerische Fotografie musste sich nun gegen den Typus der alltäglichen Fotografie behaupten. Fotografien von "Onkel Alex und Tante Riekchen, Trudchen wie sie noch klein war, Papa im ersten Semester"¹²⁷ und von Tausenden anderen Banalitäten des Alltags stellten die Kunstfähigkeit der Fotografie erneut in Frage.

Die conditio sine qua non des Bildes scheint der alltäglichen Ansicht nach viel eher der Maler zu sein, als eine reflexive Oberfläche oder das fotosensitive Material. Als was für eine Art Zeichen sollen wir Spiegelreflexionen und Fotos¹²⁸, und den Film überhaupt deuten: als ikonische¹²⁹, die der gängigen Ansicht nach durch Ähnlichkeit bezeichnen, oder als indexi-

¹²³ Vgl. Fußnote Nr. 139.

¹²⁴ Vgl. den geschichtlichen Überblick bei Ullrich (2002): S. 19 ff.

¹²⁵ Unproblematisch ist der vermeintlich nicht-intentionale Charakter der Fotografie nicht. Arriens (1999) schreibt: "[K]unstlose Fotografie, respektive kunstloser Film, ist etwas, das - wenn nicht bloß Zufall im Spiel ist - nicht gelingen kann. Die Auswahl des Sujets, die Wahl der Perspektive, geschicktes Ausnutzen natürlicher Lichtverhältnisse bzw. künstliche Lichtsetzung bei Fotografie und Film sowie der Einsatz von Schwenks beim Film fordern vom Kameramann ein hohes Maß an Kreativität." (Arriens (1999): S. 38.)

¹²⁶ Benjamin (1963b): S. 70.

¹²⁷ Benjamin (1963b): S. 77.

¹²⁸ Hier ist es in Anbetracht neuer technologischer Entwicklungen notwendig, herkömmliche fotografische Verfahren, die sich überhaupt noch des fotosensitiven Materials bedienen, von digitalen zu unterscheiden. Der Existenz des digitalen Pixelbildes ist es zu verdanken, dass "immer wieder über den Verlust der indexikalischen und der dokumentarischen Qualität des fotografischen Bildes geklagt wird." (Spangenberg (2003): S. 146.) Wir werden später aus ganz anderen Gründen den vermeintlich dokumentarischen Charakter aller Fotografien bezweifeln. Vgl. Kap. 3.3.3.1.

¹²⁹ Als "ikonisch" werden Zeichen bezeichnet, deren Bedeutung auf der Ähnlichkeit zwischen dem Bezeichnendem und dem Bezeichneten basiert. Näheres hierzu in Kapitel 3.1.

kalische¹³⁰, die der gängigen Ansicht nach durch die kausale Beziehung zweier Entitäten - etwa bei Rauch und Feuer - bezeichnen? Posner/Schmauks (1998) behaupten von der kausalen Bilderzeugung folgendes:

“Diese Bilder sind semiotisch gesehen Indizes, da sie in direkter kausaler Beziehung zum Abgebildeten stehen.”¹³¹

Sie geben Beispiele wie Schatten, Spiegelbilder usw. und siedeln sie “am Pol des Natürlichen”¹³² an, weil sie “ohne menschliches Zutun auf natürlichen Oberflächen entstehen.”¹³³ Andererseits ist es eine richtige Beobachtung, dass die “Semiotik wie die von Peirce, das Ikon genannte Bildzeichen vom Symptom und Symbol eben dadurch unterscheidet, dass hier der Bezug zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem auf Ähnlichkeit beruht, nicht auf Kausaleffekten oder auf Konventionen.”¹³⁴ Die Berufung auf Kausalität bei Spiegelreflexionen und Fotos erklärt nämlich nicht ihren Bildcharakter. Als signifikant muss hier gerade das genommen werden, was Spiegel- und fotografische *Bilder* zu solchen macht, und was sie von anderen auf Kausalität beruhenden Zeichen - wie Rauch und Feuer - unterscheidet.

*Kausalität zwischen dem Bezeichnendem und dem Bezeichneten ist nicht das Spezifische von Spiegelreflexionen und Fotos unter Zeichen, was Posner/Schmauks mit ihrer Kategorisierung als Indiz unterstellen, sondern lediglich das Spezifische von Spiegelreflexionen und Fotos unter Bildern.*¹³⁵

¹³⁰ Als “indexikalisch” werden Zeichen bezeichnet, deren Bedeutung auf der Kausalität zwischen Bezeichnetem (Ursache) und dem Bezeichnendem (Wirkung) basiert - z.B. bei “Rauch bedeutet Feuer”. Synonyme für “indexikalisch” sind gelegentlich “symptomisch” oder “indiziell”.

¹³¹ Posner/Schmauks (1998): S. 19. “Indiz” ist hier synonym mit unserem “Index” und “indexikalisch”. Dieselbe Behauptung befindet sich bei Doekler (2001). Fotos klassifiziert er als sog. “Spurbilder” und behauptet: “Da sich Spurbilder auf ein reales Ereignis in Raum und Zeit beziehen, sollten sie für spätere Betrachter als Index geortet werden.” (Doekler (2001): S. 32.) Die Klassifikation als Spur(Bild) findet man ferner bei Sontag (1992) und ihre Behauptung ist der obigen von Wiesing sehr ähnlich: “Während ein gemaltes Bild - selbst wenn es den fotografischen Normen von Ähnlichkeit entspricht - niemals mehr als eine Interpretation bietet, ist eine Fotografie nie weniger als die Aufzeichnung einer Emanation (Lichtwellen, die von Gegenständen reflektiert werden) - eine materielle Spur ihres Gegenstands wie es ein Gemälde niemals sein kann.” (Sontag (1992): S. 147.)

¹³² Posner/Schmauks (1998): S. 19.

¹³³ Posner/Schmauks (1998): S. 19. Posner/Schmauks ist natürlich die Tatsache nicht entgangen, dass der Umgang mit kausal erzeugten Bildern sehr verschiedenartig sein kann, und ihre Interpretation massgeblich steuert.

¹³⁴ Waldenfels (2001): S. 18.

¹³⁵ Wie Wiesing oben korrekt behauptet.

Ob die spezifische Differenz von Spiegel- und fotografischen Bildern von indexikalischen Zeichen gerade die Ähnlichkeit sein kann, wird weiter unten zu behandeln sein.¹³⁶

Zwei miteinander zusammenhängende Punkte der Spiegelanalogie Platons wollen wir trotz dieser sich aus der heutigen Perspektive aufzwingenden Bedenken verdeutlichen:

1. Die *unmittelbare* Manifestation eines *gegenständlichen Originals* auf der reflexiven Oberfläche.
2. Der isomorphe, aber trotzdem defizitäre Charakter der Widerspiegelung gegenüber dem Original.

Die *Unmittelbarkeit* der Widerspiegelung garantiert vordergründig den Ausschluss von manipulativen Strategien, wie das Weglassen oder Hinzufügen bestimmter Aspekte des widergespiegelten Gegenstandes *durch den Produzenten eines Bildes*. Es ist genau dieser Punkt, der bei neueren Autoren wie zum Beispiel Roland Barthes zu der Behauptung führt, dass beispielsweise Fotos als *direkte* und *unmittelbare* Abbilder zugrundeliegender Dinge niemals die Wirklichkeit manipulieren können.¹³⁷ Mit anderen Worten - und darüber besteht in der Bildtheorie breiter Konsens - Spiegelbilder erlauben wie andere rein mechanische Herstellungsarten von Bildern (Foto, Film) sog. Existenzimplikationen.¹³⁸ Es kann nicht sein, dass sich auf dem Spiegel oder auf einem Foto etwas manifestiert, das es nicht gibt.¹³⁹ Fotos und Filme können im Unterschied zu anderen Bildern mit dem Ausdruck “Aufnahmen” des Wirklichen bezeichnet werden. Sie *absorbieren* einfach zwingend etwas von der Realität und werden

¹³⁶ Vgl. Kap. 3.1.

¹³⁷ Roland Barthes’ These: “[K]leine Photographie ohne *irgend etwas* oder *irgend jemanden*” (Barthes (1985): S. 12) hat somit eine deutliche Affinität zum Platonischen Spiegelbild, das zwangsläufig ein Original impliziert. Bei Barthes (1990a): S. 14 kommt der “rein “denotierende” Status der Fotografie” erneut zum Ausdruck. Für die Diskussion einer analogen These bezüglich des Films vgl. auch Mecke (2004).

¹³⁸ Vgl. hierzu auch Plümacher (1998): S. 54 und Martin Seel über die Fotografie: “[Es] liegt [...] in der technischen Natur des fotografischen Bildes, dass wir es immer als ein Bild *von* etwas auffassen können - als ein Bild derjenigen Gegebenheiten, die kausal für die Erscheinung auf dem Bild verantwortlich waren.” (Seel (1995): S. 467.) Die Hervorhebung der Kausalität für Existenzimplikationen bei kausal erzeugten Bildern ist die Folge einer übergeordneten frequentierten Position in der Zeichentheorie, dass indexikalische Zeichen im Allgemeinen Existenzimplikationen nicht nur *erlauben*, sondern *erzwingen*. Harras (1996) betont: “Wenn ich sage: “diese Flecken bedeuten Masern”, dann lege ich mich darauf fest, daß die fleckenbehaftete Person Masern hat.” (Harras (1996): S. 69.) Die Annahme der *erzwungenen* Existenzimplikationen bei indexikalischen Zeichen geht auf Grice (1977) zurück.

¹³⁹ Eine interessante Polemik mit dieser These befindet sich in Antonionis Film “Blow Up”. Gerade eine solche Existenzimplikation - der Rückschluß aus einem Foto auf die Realität, erweist sich für den Hauptdarsteller, der meint in einem Park versehentlich einen Mord fotografiert zu haben, eher als seine fixe Idee als die Wahrheit. Vgl. hierzu die neuere Diskussion in Steinlein/Brandstetter (2004): S. 27 f.

deswegen als “besonders wahrheitsfähig betrachtet.”¹⁴⁰ Die klassische Vorstellung von dem mechanisch hergestellten Bild ist diese: Wo der *Maler zeichnet, zeichnet* der *Fotoapparat* lediglich mechanisch *auf*.¹⁴¹ Ähnlich ist es bei unserem Ausgangsbeispiel des Spiegels. Seit Platon “dient der Spiegel traditionsgemäß als Metapher für eine gewisse Genauigkeit, für eine wissenschaftliche Objektivität.”¹⁴²

Auf der anderen Seite stimmt folgendes: Das Spiegelbild wie auch jedes andere Bild fixiert lediglich *eine bestimmte Perspektive* auf den Gegenstand. Wenn Platon beklagt, dass der Maler “nur wenig [...] nämlich nur ein Scheinbild [eines Gegenstandes] hinmalt”,¹⁴³ so meint er im Wesentlichen das Gleiche wie Hans Jonas, wenn er konstatiert:

“Es gibt viele gleichermaßen erkennbare Sehgestalten desselben Dinges je nach relativer Lage und Perspektive: seine <Aspekte>”¹⁴⁴

Und “Gegenstand bildlicher Darstellung”¹⁴⁵ sind gerade diese unterschiedlichen *Aspekte* ein und desselben *Dinges*.¹⁴⁶ Im Prinzip ist das das Argument der kognitiven Nachteiligkeit von (Ab)Bildern gegenüber den dinglichen Originalen für den Betrachter, denn die *bildliche Darstellung eines Gegenstandes ist nie vollständig*. Ein (Ab)Bild informiert mich deswegen auch niemals vollständig über den abgebildeten Gegenstand. Mit anderen Worten: Ein (Ab)Bild ist zwingend *nur ein* und nur *ein* (Ab)Bild von *vielen* möglichen (Ab)Bildern eines

¹⁴⁰ Spangenberg (2003): S. 152. Für Spangenberg ist die These von der Wahrheitsfähigkeit auch kritikwürdig.

¹⁴¹ Die Vorstellung von der Beweiskraft des fotografischen Bildes beruht auf dieser Überlegung seines “unbestechlichen” dokumentarischen Charakters. Hüppauf (1993) beschreibt, wie sich die steigende Beliebtheit der Fotografie am Anfang des 20. Jh. mit dem Bedürfnis nach der Dokumentation wichtiger Ereignisse im ersten Weltkrieg erklären lässt. Er stellt die Fotografie als ein Komplement der sprachlichen Berichterstattung über die Kriegsereignisse dar, ein Komplement, das anders als gemalte Illustrationen eben *Beweis-* oder *Belegkraft* besitzt und daraus seine Attraktivität in der auf die Überzeugungskraft angelegten Berichterstattung schöpft. Kleinspehn (1989) argumentiert im Wesentlichen ähnlich setzt aber den Anfang früher - beim amerikanischen Bürgerkrieg 1861 - 1865. Vgl. Kleinspehn (1989): S. 298 ff.

¹⁴² Boris Groys im Gespräch mit Hans Belting und Jai-Young Park. In: Park (1993): S. 25.

¹⁴³ Politeia X 598 b.

¹⁴⁴ Jonas (1994): S. 111.

¹⁴⁵ Jonas (1994): S. 111.

¹⁴⁶ Wiesing (1997): S. 83 f. nennt dieses Phänomen den Unterschied zwischen “Intension” und “Extension” des Bildes. Er beruft sich auf Freges semantische Grundbegriffe “Sinn” und “Bedeutung”, die Frege als “Art des Gegebenseins” = Sinn (Frege (1892): S. 26) und “das Bezeichnete” = Bedeutung (Frege (1892): S. 26) definiert. Jonas’ “Aspekt” steht demnach für die *Art des Gegebenseins* eines Gegenstandes. Ähnlich wie für Frege “Abendstern” und “Morgenstern”, da beide die Venus bezeichnen, bloß zwei unterschiedliche *Arten des Gegebenseins eines und desselben Gegenstandes* sind, sind für Wiesing und Jonas etwa zwei Fotos einer Sache - zwei *Arten des Gegebenseins eines und desselben Gegenstandes*. Das Foto *variiert*, und “repräsentiert ständig dasselbe” (Jonas (1994): S. 111.) Vgl. auch Jonas (1986): S. 72. Ähnlich schreibt Barthes (1990a) über das Bild: “Im Grunde enthalten alle diese nachahmenden “Künste” zwei Botschaften: eine *denotierte*, nämlich das Analogon als solches, und eine *konnotierte*, nämlich die Weise, auf die eine Gesellschaft gewissermaßen zum Ausdruck bringt, wie sie darüber denkt.” (Barthes (1990a): S. 13.)

Gegenstandes. Das (Ab)Bild besitzt niemals die Totalität aller möglichen Perspektiven auf den Gegenstand.

Eine besondere Expressivität gewinnt die Überlegung Platons, wenn man die *Kombination* der *Unmittelbarkeit* der Widerspiegelung eines Gegenstandes im reflexiven Material und den *defizitären Charakter* der Widerspiegelung gegenüber dem widergespiegelten Gegenstand berücksichtigt. Die Botschaft ist: *Wo die (Ab)Bilder am unmittelbarsten sind, sind sie bereits defizitär*. Noch zweifelhafter wird die Vollständigkeit der Wiedergabe von Gegenständen im (Ab)Bild, wenn man den Spiegel verlässt und die *menschliche Vermittlungsinstanz* in das Schema der Bildproduktion integriert.

2.1.1. Fiktionale Bilder bei Platon. Eine (Re)Konstruktion.

Aus einem wichtigen Grund scheint die platonische Bildtheorie von vornherein unzulänglich zu sein. Ihr zentrales Motto - (Ab)Bilder sind immer (Ab)Bilder von etwas - scheint im Fall der sog. fiktionalen Bilder, der Bilder ohne Bezugsgegenstände, zu kurz zu greifen. Das gleichsam in dem Motto geforderte "etwas" scheint vollkommen zu fehlen oder lediglich metaphorisch zu sein. Denn worauf bezieht sich schon ein Pegasus- oder Einhornbild? So könnte man auch davon ausgehen, dass die These von der kausalen Distanz zum Bezugsgegenstand und von dem defizitären Charakter eines (Ab)Bildes im Hinblick auf den Bezugsgegenstand nicht mehr stimmt, wenn das *Korrektiv* - der Bezugsgegenstand des (Ab)Bildes - nicht gegeben ist. Was jedoch gegen Platon zu sprechen scheint, kann ihn paradoxe Weise auch bestätigen.

Wird die Distanz zum Bezugsgegenstand durch den Hinweis auf fiktionale Bilder angezweifelt oder unterstrichen und verdeutlicht? Platons Auffassung entspricht vielmehr die folgende Sicht: bei fiktionalen Bildern fehlt das Korrektiv der Distanz nicht, sondern bei fiktionalen Bildern ist die Distanz zum Korrektiv gerade am größten.

Platons Auffassung des (Ab)Bildes ist nicht dermaßen naiv, dass (Ab)Bilder (oder Maler) lediglich schlichte akribische Kopien von Dingen anfertigen. Es gibt nicht nur (gewissermassen) gute (Ab)bilder der Dinge, sondern auch eindeutig schlechte. *Erfolgreiches Abbilden ist nicht gemeinsamer Zug aller (Ab)Bilder*. Einheitlich und pauschal ist jedoch die Bewertung des nicht gelungenen Abbilds bei Platon. "Auf die Frage etwa, was ein "gutes"

Bild auszeichnet, hätte die traditionelle Theorie wahrscheinlich geantwortet: Dass es dem Abgebildeten im besonderen Maße ähnlich ist.”¹⁴⁷

Im “Kratylos” - der weiteren wichtigen Station der Bildtheorie in Platons Schriften¹⁴⁸ - wird in der Tat folgendes behauptet:

“Wer nun alle [Farben und Züge des Bezugsgegenstandes, V.H.] darstellt, der wird auch schöne Zeichnungen und Bilder darstellen, wer aber etwas hinzusetzt oder wegnimmt, der macht zwar auch Bilder und Zeichnungen, aber schlechte.”¹⁴⁹

Damit bringt Platon im Wesentlichen wieder eine ähnliche Auffassung des bildnerischen Prozesses zum Ausdruck wie später Hans Jonas, dessen These es ist: Jedes Bild sei “Wacht des Wahren und Macht des Neuen.”¹⁵⁰ Es gibt Züge des Originals, die der Maler wiedergibt, und Züge, die er weglässt. Er kann auch Züge unterschiedlicher Gegenstände montieren. Die Treue zum Original ist lediglich “eine Entscheidung”¹⁵¹ und fiktionale Bilder - fassen wir sie *provisorisch* als Bilder seltsamer Montagewesen wie Pegasus oder Einhorn auf - sind schließlich ein gutes Beispiel für eine solche Treue.

Diese Stelle aus dem “Kratylos” zeigt zugleich, dass der Ausdruck “Abbild”, mit dem vermeintlich die Bildtheorie Platons restlos zusammengefasst werden kann, eigentlich im Sinne von “Nachbildung” zu verstehen ist.¹⁵² “Nachbildung” und das damit synonyme “Nachahmung” werden jedoch genauso wie “Abbild” rein referenziell konnotiert - als Nachbildung oder Nachahmung von etwas.¹⁵³

Der einfache Hinweis darauf, dass es fiktionale Bilder gibt, reicht also nicht aus, um die platonische Bildauffassung sinnvoll zu kritisieren. Denn auch fiktionale Bilder sind grundsätzlich (aber vielleicht nicht nur) *Nachbildungen* realer Gegenstände - der Pferde, Flügel und Hörner, wodurch man das Repräsentationsverhältnis scheinbar wieder begründen kann. Man kann dann weiterhin behaupten, dass fiktionale Bilder in einem grundlegenden Sinne die Wirklich-

¹⁴⁷ Sachs-Hombach/Rehkämper (1998): S. 120. Noch bei Aristoteles herrscht die folgende Überzeugung: “Denn ein gutes Bild setzt voraus, daß man die Ähnlichkeit sieht.” (Aristoteles: Poetik 1159 a.)

¹⁴⁸ Wir wenden uns einer systematischen Beschäftigung mit der Bildtheorie im “Kratylos” in Kap. 2.1.1. zu.

¹⁴⁹ Kratylos 431 c.

¹⁵⁰ Jonas (1994): S. 121.

¹⁵¹ Jonas (1994): S. 121. Vgl. auch Jonas (1986): S. 74.

¹⁵² Kulenkampff (1997): S. 274.

¹⁵³ Auf die Schwierigkeit “Nachahmung” nicht referenziell zu denken verweist völlig richtig Brandt (1999): S. 18.

keit doch *nachbilden*, sie geben sie bloß inadäquat wieder, was schließlich nach Platon auch nichtfiktionale Bilder ganz wesentlich tun, aber in einem anderen *Ausmaß oder Grad*.

Auch bei Platon kann man eine Trennung der eher erfindenden Kunst von der rein nachahmenden annehmen. Warum er sich dabei bekanntlich auf die Kritik der nachahmenden beschränkt, hat folgende Gründe:

1. Erstens ist eine künstlerische Erfindung für ihn immer schon auch eine Nachahmung im oben genannten Sinne der Nachbildung.
2. Zweitens ist eine künstlerische Erfindung eine *absichtliche Inadäquatheit*, was sie (für Platon!) als *das von vornherein Inadäquate* disqualifiziert. Künstlerische Erfindung ist etwas, das die Wirklichkeit nicht nur inadäquat wiedergibt, sondern etwas, das sie *nicht einmal adäquat wiedergeben will*. Dadurch wird der Vorwurf der faktischen Inadäquatheit des fiktionalen Bildes *aus Platons Sicht* noch verstärkt und nicht etwa gegenstandslos.¹⁵⁴

Das (Ab)Bild enthält aufgrund der Kausalität zwischen Wirklichkeit und (Ab)Bild nach Platon automatisch eine *implizite Wahrheitsbehauptung*. Alle (Ab)Bilder sind, weil sie wirklichkeitsmotiviert sind, in einer wichtigen Hinsicht eben *Abbilder realer Dinge*. Es bleibt jedoch weiterhin zu fragen, *ob sie in der Tat Abbilder sind, wenn sie etwa nicht als solche zu fungieren haben*, wenn etwa (seitens des Produzenten eines Bildes oder auch seines Betrachters) etwa kein Erkenntnisinteresse bezüglich des Abgebildeten besteht, wie es bei fiktionalen Bildern der Fall ist. Fiktionale Bilder verfolgen eben ganz andere *Zwecke* als etwa Dokumentationsbilder einer Reportage und dergleichen. Verallgemeinern kann man das Erkenntnisinteresse bezüglich des Abgebildeten mit Sicherheit nicht. Um zugleich auch Aristoteles zu widersprechen: *Nicht* „nur das macht [den Menschen, V. H.] Freude bei der Beobachtung der Bilder, dass sie bei ihrem Anblick etwas lernen und bedenken können, was das einzelne sein soll.“¹⁵⁵ Kann man den Begriff „Abbild“ nicht als einen Funktionsbegriff verstehen, mit dem nicht nur die Entität Bild bezeichnet wird, sondern ganz zentral auch ihre (von einer Person oder Gemeinschaft beabsichtigte oder unterstellte) *Funktionsweise* in der sozia-

¹⁵⁴ Im zweiten Buch der „Politeia“ präsentiert Platon die dichterische Erfindung als das entsprechende Gegenpart zur Wahrheit: “[Es gibt] doch zwei Arten von Geschichten: wahre und erfundene? Ja.“ (Politeia II 377 a.) Für Platon, wie bereits mehrfach betont wurde, sind Kunstwerke grundsätzlich veritable Formen des Bezugs auf die Wirklichkeit.

¹⁵⁵ Aristoteles: Poetik 1448 b.

len Praxis des *Umgangs mit Bildern*? Ich glaube, dass er so verstanden werden kann und auch soll. Seine Anwendung auf konkrete Bilder wird dadurch erheblich problematischer.

Die Platonische Auffassung des Abbildes beinhaltet mit Sicherheit auch eine funktionale Komponente. (Ab)Bilder sind im Wesentlichen auch für ihn Instrumente für unsere Erkenntnis der zugrundeliegenden Dinge. Das beweisen allein schon die zahlreichen Auseinandersetzungen mit dem kognitiven Wert von (Ab)Bildern für den Betrachter.¹⁵⁶ Es handelt sich jedoch um *inadäquate Instrumente*, weil es zwischen dem Original und dem (Ab)Bild zwingend zu einem Verlust an potentieller Information kommt, die sie jeweils vermitteln (können). Der kognitive Gewinn ist bei der Betrachtung eines Abbilds niedriger als bei dem Original.

Der gemeinte Unterschied in der Auffassung von "Abbild" liegt darin, dass sich der (zweifelhafte) instrumentelle Wert eines (Ab)Bildes bei Platon von seiner faktischen Beschaffenheit als Abbild ableitet, wobei hier umgekehrt von dem (beabsichtigten, unterstellten oder sozial etablierten) instrumentellen Wert des Bildes auf seine Beschaffenheit als Abbild geschlossen werden soll.

2.1.2. Die Frage nach der Adäquatheit des (Ab)Bildes (im "Kratylos").

2.1.2.1. Vorbemerkung zur Wahrheitsfähigkeit von Bildern.

Die zeitliche und räumliche Distanz des Bildes zum Abgebildeten wird manchmal als Argument dafür verwendet, dass Wahrheit und Falschheit im Sinne der klassischen (aber entsprechend modifizierten) Adäquationsregel¹⁵⁷ - *veritas est adaequatio intellectus ad rem* - natürliche Eigenschaften des Bildes sind.¹⁵⁸ Es fällt auf, dass in der klassischen Formulierung von "intellectus" die Rede ist, nicht von Bildern. Sie kann also nicht ohne weiteres auf Bilder

¹⁵⁶ Man denke in diesem Zusammenhang nur an das zentrale Gleichnis der gesamten Philosophie Platons, das Höhlengleichnis. Vgl. auch das Kap. 2.4.

¹⁵⁷ Die sog. Adäquationsregel - das Grundmerkmal sämtlicher Korrespondenztheorien der Wahrheit - geht bekanntlich auf Aristoteles zurück. In der "Metaphysik" schreibt er: "Von dem, was ist zu sagen, daß es nicht ist, oder von dem, was nicht ist (zu sagen), daß es ist, ist falsch, während von dem, was ist, zu sagen, daß es ist oder von dem, was nicht ist, daß es nicht ist, ist wahr." (Aristoteles: Metaphysik: Gamma VII 10-11 b 26-27.) In der Theorie ist jedoch die spätere scholastische (Um)Formulierung üblich: "Veritas est adaequatio intellectus ad rem." Es kann hier nicht unser Anspruch sein, den genauso grundlegenden wie problematischen korrespondenztheoretischen Wahrheitsbegriff auf seine Haltbarkeit zu prüfen. Wir gehen ausschließlich davon aus, dass er nicht nur in der Bildtheorie der am meisten naheliegende ist.

¹⁵⁸ So zum Beispiel beim frühen Wittgenstein: "Das Bild stellt sein Objekt von außerhalb dar (sein Standpunkt ist seine Form der Darstellung), darum stellt das Bild sein Objekt richtig oder falsch dar." (TLP 2.173)

übertragen werden. Genauso fällt jedoch auf, dass die entsprechende Modifikation (einigen Autoren) trotzdem nicht besonders schwer fällt. Auf Hans Jonas geht die seitdem viel zitierte Formulierung “*adaequatio imaginis ad rem*”¹⁵⁹ zurück. In dieser Form des Wahrseins eines Bildes sieht Jonas sogar ein *ursprüngliches* und *vortheoretisches* Wahrheitsverständnis, das jeder sprachlich oder gedanklich vermittelten Wahrheit wesentlich vorausgeht, da es mit *direkter gradueller Nachahmung* eines zugrundeliegenden Originals zu tun hat.¹⁶⁰ Die Wahrheit des Bildes bestimmt sich nach diesem Verständnis als Treue der Nachahmung zum Original.

Wir werden es hier jedoch vorziehen, anstatt von Wahrheit und Falschheit des Bildes von seiner *Adäquatheit* bzw. seiner *Inadäquatheit* zu sprechen, es sei denn, wir zitieren oder besprechen Zitate von Autoren, die Bilder für wahrheitsfähig halten. Dazu führt uns der folgende Grund. Wahrheitsfähig sind prima facie Aussagen. Es ist eine weit verbreitete Ansicht, dass “the terms ‘true’ or ‘false’ can only be applied to statements.”¹⁶¹ Eine Aussage, um wahrheitsfähig zu sein, muss “etwas über etwas sagen”¹⁶², sie muss unter anderem *klar machen*, “wovon gesprochen wird”¹⁶³, wenn sie “wahr” oder “falsch” sein (können) soll. Bilder haben dagegen keine eindeutige grammatische Struktur und deswegen ist “a picture [...] never a statement in that sense of the term.”¹⁶⁴ “Ein Bild sagt mehr als tausend Worte” ist das oftmals wiederholte pauschale Urteil über die Bilder. Wiesing (1997) fokussiert den Gedanken in die Form: “[Das Bild] sagt [...] nie einen Satz.”¹⁶⁵ Jedes Bild bringt *unzählige* Sachverhalte zum Ausdruck und ist somit grundsätzlich ambig. *Die prinzipielle Mehrdeutigkeit kann als Hindernis der Zuschreibung von “wahr” und “falsch” gesehen werden, denn wo keine eindeutige Aussage, dort kein eindeutiger Wahrheitskandidat und verständlicherweise auch keine Wahrheit.*¹⁶⁶

¹⁵⁹ Jonas (1994): S. 121. Exakt die gleiche Formulierung befindet sich bei Jonas (1986): S. 74.

¹⁶⁰ Jonas (1994): S. 121 und Jonas (1986): S. 74. Gramelsberger (2000) verweist auf die Tatsache, dass gelegentlich die philosophische Diskussion über den Wahrheitsgehalt unserer “Aussagen über die Welt [...] auf die Grenze der Nicht-Abbildbarkeit der Objekte mit Hilfe sprachlicher Mittel” (Gramelsberger (2000): S. 57 f) stößt und in die Annahme der direkten und vollkommenen Abbildlichkeit von (Ab)Bildern resultieren kann, die dementsprechend als ein *wahrhaftigeres Medium* als die Sprache angesehen werden können. Vgl. auch Kap. 2.2. und 2.2.1.

¹⁶¹ Gombrich (1960): S. 67.

¹⁶² Morris (1972): S. 109.

¹⁶³ Morris (1972): S. 109.

¹⁶⁴ Gombrich (1960): S. 67 f. Gombrich möchte mit der Ansicht, Bilder seien nicht wahrheitsfähig, auch polemisieren.

¹⁶⁵ Wiesing (1997): S. 194.

¹⁶⁶ Die Auskunft der Literatur ist hier keineswegs einseitig. Ähnlich kategorisch und selbstsicher wie die Kritiker der Zuschreibung von “wahr” an Bilder sind auch ihre Befürworter. Jonas (1994) schreibt: “Als der Nachschöpfer der Dinge “in ihrem Bilde” unterstellt sich der homo pictor dem Maße der Wahrheit. Ein Bild kann mehr oder weniger wahr, d. h. dem Originale treu sein.” (Jonas (1994): S. 120 f.) Exakt die gleiche Formulierung befindet sich bei Jonas (1986): S. 74.

*Auf der anderen Seite verwenden wir Bilder sehr oft zu Dokumentationszwecken und es liegt auf der Hand, dass wir einen bestimmten Wahrheitsbegriff für derartige Bilder schlicht und einfach brauchen. Es ist doch nicht ein beliebiges Bild zur Dokumentation von etwas geeignet. Es werden zahlreiche Bilder zur Dokumentation von etwas verwendet und andere als für Dokumentationszwecke ungeeignet aussortiert. Dies geschieht zwingend mit Hilfe von einer Art Wahrheitsverständnis für Bilder.*¹⁶⁷

Der alltägliche Gebrauch von “wahr” zeugt davon, dass es keineswegs unangemessen ist, das Prädikat auf Bilder anzuwenden. Gottlob Frege fängt seine Untersuchung über die Wahrheit in “Der Gedanke” mit einer Bestandaufnahme unserer alltäglichen Verwendung von “wahr” an:

“Man findet die Wahrheit ausgesagt von Bildern, Vorstellungen, Sätzen und Gedanken.”¹⁶⁸

Bilder rangieren hier gleich an erster Stelle. Frege orientiert ja gleichsam seine gesamte Untersuchung über die Definition und Definierbarkeit von Wahrheit in “Der Gedanke” “an dem Verhältnis zwischen einem Bild und der davon abgebildeten Wirklichkeit.”¹⁶⁹ Warum? Gibt es einen Grund dafür? “Stimmt das Bild oder stimmt es nicht?”: Das ist mit Sicherheit keine unsinnige oder gar unverständliche Frage oder Redeweise.

Die Struktur des Problems sollten wir uns zu allererst klar machen. Wir haben im Wesentlichen zwei Möglichkeiten, mit dem Problem der Zuschreibung von “wahr” und “falsch” an Bilder umzugehen. Entweder wir richten die Frage “Können Bilder wahr oder falsch sein” quasi an die Bilder oder an unser Wahrheitsverständnis.¹⁷⁰ Entweder:

1. Es stehen die (möglicherweise gar nicht wahrheitsfähigen) Bilder im Hinblick auf unser Wahrheitsverständnis auf dem Prüfstand
oder:
2. Unser Wahrheitsverständnis steht im Hinblick auf (zweifelsohne wahrheitsfähige dokumentarische) Bilder auf dem Prüfstand.

¹⁶⁷ Es ist sogar mit Arriens (1999) anzunehmen, dass Wahrheit der *Schlüsselbegriff* für sämtliche Sinngebilde mit Dokumentstatus ist, egal, ob sie sprachlichen Charakter haben oder nicht.

¹⁶⁸ Frege (1918a): S. 59.

¹⁶⁹ Stuhlmann-Laeisz (1995): S. 16.

¹⁷⁰ Diese korrekte Beobachtung macht Wiesing (1997): S. 196.

Entweder wir beantworten die Frage nach der Wahrheitsfähigkeit von Bildern im Hinblick auf ihre spezifische Mehrdeutigkeit und unseren Wahrheitsbegriff oder wir modifizieren unser Wahrheitsverständnis im Hinblick auf die Tatsache, dass wir einen Wahrheitsbegriff für Bilder zwingend brauchen, da wir sie ausgesprochen oft zu Dokumentationszwecken verwenden.¹⁷¹ Entweder sind Bilder keine Wahrheitskandidaten, weil die Zuschreibung von "wahr" und "falsch" an die und die Bedingungen gekoppelt ist. Oder Bilder müssen Wahrheitskandidaten sein und dementsprechend müssen unsere Bedingungen der Zuschreibung von "wahr" und "falsch" aussehen.

Wir brauchen ein anderes, womöglich *weiteres* Verständnis von "wahr", wenn wir es nicht nur auf Aussagen, sondern auch auf Bilder anwenden wollen. Dies wollen wir im folgenden mit dem weiteren Begriff "adäquat" und seinem Gegenpart "inadäquat" erreichen und so das Problem der Zuschreibung von "wahr" und "falsch" eher umgehen als lösen.

Die Vorstellung einer adäquaten Repräsentation des Gegenstandes im (Ab)Bild, ist die seiner *isomorphen Abbildung*, der *strengen Übereinstimmung*¹⁷² oder *Kongruenz* zwischen dem abgebildeten Gegenstand und seinem Abbild. "Adäquat" bedeutet hier also nicht etwas abgeschwächtes im Sinne von "angemessen" oder "passend"¹⁷³ und dergleichen, sondern im Gegenteil, die ganz *strikte Form* der Übereinstimmung zweier Gegenstände. Nur ein solch strenger Begriff der Adäquatheit macht es möglich, im folgenden den zentralen Vorwurf Platons gegen (Ab)Bilder zu erklären, die allesamt als bildliche *Repräsentationen* von realen Entitäten verstanden werden.

¹⁷¹ So sieht es Arriens (1999) gerade als das Definitionsmerkmal von dokumentarischen Bildern, dass sie eben wahrheitsfähig sind, dass es bei ihnen - etwa im Unterschied zu fiktionalen Bildern - eben auf Wahrheit überhaupt *ankommt*. Er fasst das Programm seines Buches über den dokumentarischen Film so zusammen, "daß der Dokumentarfilm die Art von Film ist, bei der es zuallererst auf Wahrheit ankommt, und daß deshalb neben wortsprachlichen Sinngebilden auch Filme - als Dokumentarfilme - wahrheitsfähig sind." (Arriens (1999): S. 6.) Im Grunde genommen ist der Argumentationsweg von Arriens pragmatisch, indem er nicht davon ausgeht, dass bestimmte Filme Dokumentarfilme *sind*, und insofern wahrheitsfähig sind, sondern umgekehrt: Insofern bestimmte Filme in der sozialen Praxis als wahrheitsfähig gelten, so *sind* sie eben erst Dokumentarfilme.

¹⁷² Im folgenden werden "Übereinstimmung" und "Identität" synonym verwendet.

¹⁷³ Dieses Verständnis von "adäquat" werden wir weiter unten verlassen. Vgl. Kap. 3.3.3.

2.1.2.2. Die Problematik der Adäquatheit von (Ab)Bild und Wort im „Kratylos“.

Wird die kausale Bilddistanz zum Kriterium des Bildseins, so kann man (mit Platon) sagen: Nur *insofern* es eine objektive Bilddistanz gibt, ist wirklich *ein (Ab)Bild* vorhanden, und *wenn* es sie gibt, so ist eine vollkommene Übereinstimmung illusorisch. *(Ab)Bilder können einfach niemals streng genommen adäquate Repräsentationen sein*. Es gehört nach Platon zu ihrer Definition, dass sie unvollkommene Imitationen der Dinge sind. Mit anderen Worten, Inadäquatheit ist eine intrinsische Eigenschaft von (Ab)Bildern, ein *a priorisches* Charakteristikum von ihnen. Es ist schlicht keine empirische Frage, ob Bilder inadäquat sind, sondern die Frage der deduktiven Definition von „Bild“. „Sind alle Bilder inadäquat?“: Das ist keine Frage für die Statistik, sondern eine der Begriffsbestimmung. Es gehört schlicht zu den Bedingungen der Anwendbarkeit von „Abbild“ auf etwas, dass dieses Etwas im Hinblick auf das Abzubildende defizitär oder inadäquat ist. Der Gedanke des intrinsisch defizitären Charakters des Abbilds ist bei Platon mehr die Antwort auf „*Wann* ist etwas ein Abbild“ als auf „*Wie sind* konkrete *Abbilder* im Hinblick auf das Abzubildende *beschaffen?*“ Eine repräsentative Stelle, die diese Auffassung untermauert, befindet sich im Dialog „Kratylos“.

Einige Anmerkungen zum „Kratylos“ vorweg. Zuerst ist hervorzuheben, dass Platon in diesem Dialog das Bildproblem jenseits der Problematik der Kunst behandelt. Somit ist die in ihm enthaltene Bildtheorie frei von jedem Verdacht, sich auf eine ästhetische Perspektive zu beschränken.¹⁷⁴ Auf der anderen Seite steht die Bildtheorie im „Kratylos“ nicht völlig kontextfrei da, sondern ist Teil einer anderen Fragestellung, nämlich der nach der Richtigkeit von sprachlichen Einheiten.¹⁷⁵

Das Hauptthema des Dialogs „Kratylos“ ergibt sich aus der Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „richtig“ oder „Richtigkeit“. Einerseits wird dieser Ausdruck im Sinne von „wahr“ ausgesagt. Ein Gedanke, eine Behauptung und dergleichen kann richtig sein, bzw. als „richtig“ bezeichnet werden. Andererseits wird „„richtig“ im Sinn von

¹⁷⁴ Vgl. die Diskussion der Bedenken am Anfang des Kap. 2.

¹⁷⁵ Auf die Tatsache, dass Platon in der Regel seine Bildtheorie als Instrument für die Erklärung von etwas anderem - und somit heuristisch - verwendet verweist Scholz (1991): S. 10. Dies ist jedoch für ihre Erarbeitung nicht hinderlich.

“regelkonform”¹⁷⁶ ausgesagt. Jemand kann sich richtig verhalten, kann (moralisch) richtig handeln, richtig reagieren und dergleichen. Das gleiche Schicksal teilen sich mehrere Ausdrücke unserer Sprache, deren gegenseitige Affinität auf der Hand liegt. Als “korrekt” oder “adäquat” kann mit gutem Recht eine Behauptung oder auch Verhaltensweise bezeichnet werden.

Der Dialog “Kratylos” enthält in enger Abhängigkeit von der genannten Doppeldeutigkeit einerseits die Bildtheorie Platons und andererseits eine *bestimmte Form* der Sprachtheorie. Die Richtigkeit eines (Ab)Bildes - also warum das (Ab)Bild eines Pferdes im Unterschied zum (Ab)Bild einer Katze ein *richtiges* (Ab)Bild des Pferdes ist - scheint ausschließlich mit der Genauigkeit der Wiedergabe eines Pferdes in seinem (Ab)Bild zu tun zu haben. Die erste Bedeutungsfacette von “richtig” scheint in der Richtigkeit eines (Ab)Bilds paradigmatisch erfüllt zu sein. Die Richtigkeit wird in diesem Fall von der Beschaffenheit des Abzubildenden (*physis*) abhängen und mag somit “natürliche Richtigkeit” genannt werden. Die Richtigkeit des sprachlichen Ausdrucks - also warum “Pferd” im Unterschied zu “Katze” eine *richtige* Bezeichnung für ein Pferd ist - scheint ausschließlich mit der sprachlichen Konvention zu tun zu haben. Die zweite Bedeutungsfacette von “richtig” scheint in der Richtigkeit von sprachlichen Ausdrücken paradigmatisch erfüllt zu sein. Die Richtigkeit wird in diesem Fall von der Konvention (*nomos*) abhängen und mag somit “konventionelle Richtigkeit” genannt werden.

2.1.2.2.1. Die Sprachtheorie im “Kratylos”.

Im “Kratylos” wird hauptsächlich die Frage diskutiert, ob und in welchem Sinne Wörter als direkte und natürliche Nachbildungen realer Dinge aufgefasst werden könnten. Es kann darin ein Irrtum Platons gesehen werden, der von einer *natürlichen Richtigkeit* der Wörter ausgehe, anstatt ihre Richtigkeit allein im sprachlichen Usus und somit als eine *konventionelle* zu sehen. Man habe für die gleichen Arten von Dingen doch in unterschiedlichen Sprachen auch unterschiedliche Bezeichnungen, wie etwa für das Pferd im Deutschen “Pferd” und im Englischen “horse”. Sehnt man sich nach einer natürlichen Richtigkeit für derartige Bezeichnungen, so sei man doch zu der absurd anmutenden Annahme gezwungen, eine der beiden Bezeichnungen sei falsch und die andere richtig, weil die eine das Wesentliche eines Pferdes besser wiedergibt als die andere. Wie absurd das auch beim ersten Anschein klingen mag,

¹⁷⁶ Tugendhat (1976): S. 344.

Platon ist im “Kratylos” offensichtlich der Meinung, dass “es [...] eine absolut richtige Namengebung”,¹⁷⁷ gibt.¹⁷⁸ Da dies jedoch prima facie kontraintuitiv klingt, wurde gelegentlich die These von der natürlichen Richtigkeit der Wörter als ein ausschließlich heuristisches Instrument interpretiert, das Platon alleine zum Zwecke seiner Widerlegung entwickelt.¹⁷⁹

Die These von der natürlichen Richtigkeit scheint aus dem Grund vollkommen verfehlt zu sein, weil die Richtigkeit sprachlicher Ausdrücke *gar nichts* damit zu tun zu haben scheint, wie korrekt sie die Dinge wiedergeben. “Ist ‘Pferd’ eine korrekte Bezeichnung für ein Pferd?”: Das scheint *allein* mit sprachlicher Konvention etwas zu tun zu haben, denn “[d]er Name ist *kein* Bild des Benannten!”¹⁸⁰ Schon der zweite Blick zeigt jedoch, dass es zumindest nicht (immer) vollkommen absurd ist, die Namengebung im Hinblick auf die Beschaffenheit der zu bezeichnenden Dinge als evtl. *unrichtig* zu hinterfragen. Aus unserer folgenden Beobachtung ergibt sich zugleich ein differenzierteres Verständnis von Platons These von der natürlichen Richtigkeit sprachlicher Ausdrücke.

Wir hinterfragen Ausdrücke auch manchmal, wenn wir etwa sagen, dass “Indianer” oder “Walfisch” unrichtige Bezeichnungen sind, weil ein Indianer nichts mit Indien zu tun hat und ein Walfisch auch kein Fisch ist. Man wird jemanden, der auf diese Weise bestimmte Ausdrücke hinterfragt, gut und ohne weiteres verstehen, wenn man auch seine Meinung nicht gleich teilen muss. Die Problemlage ist die folgende:

Zu einem Walfisch “Walfisch” zu sagen, bedeutet, den sprachlichen Usus im vollen Sinne einzuhalten. Trotzdem wurde dadurch die Frage nach der Richtigkeit dieses Ausdrucks offensichtlich nicht völlig restlos beantwortet.

Das Beispiel “Indianer” gibt Bröcker (1967).¹⁸¹ Derartige Beispiele sind jedoch nicht völlig unproblematisch, denn wir hinterfragen die Ausdrücke “Indianer” und “Walfisch” nicht nur

¹⁷⁷ Bröcker (1967): S. 334.

¹⁷⁸ Viel später wird Nietzsche eine *ähnliche* Auffassung zum Ausdruck bringen: “Die verschiedenen Sprachen nebeneinandergestellt zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen” (Nietzsche (1973): S. 373.).

¹⁷⁹ Eine solche Deutungsvariante bietet Kutschera. Vgl. Kutschera (2001): S. 21 f. und Kutschera (2002): S. 150 f. Seine These ist, Platon entwickle die Theorie der natürlichen Richtigkeit von sprachlichen Ausdrücken, um sich eine solide Grundlage für ihre Kritik aufzubauen.

¹⁸⁰ Tagebücher: S. 96. Wittgenstein geht an dieser Stelle davon aus, dass ein unstrukturiertes Zeichen nicht wahrheitsfähig ist. Namen sollen als *einfache* Zeichen aufgefasst werden und Sätze dagegen als *komplexe* Zeichen und “Ein einfaches - ungegliedertes - Zeichen kann weder wahr noch falsch sein.” (Tagebücher: S. 96.) Dies ist eine Ansicht, die sich für den späten Wittgenstein als zunehmend problematisch erwies als er die Möglichkeit elliptischer und prima facie ebenfalls unstrukturierter Sätze wie “Skalpell!” im Operationssaal bemerkte.

¹⁸¹ Bröcker (1967): S. 332.

im Hinblick auf das Ding, das wir damit bezeichnen. Wir hinterfragen “Walfisch” *einerseits* im Hinblick auf das dadurch zu bezeichnende Objekt - etwa seine Beschaffenheit als Säugetier - und *andererseits* im Hinblick auf die gewohnte Bedeutung von “Fisch”, das keine Säugetiere bezeichnet (bezeichnen darf, soll(te)...). Der Ausdruck “Walfisch” ist als Bezeichnung für einen Walfisch nicht per se *ungeeignet*, sondern lediglich im Hinblick auf die gewohnte Bedeutung von “Fisch”. Aus diesem Grund ist unklar, was die Beispiele mit Platons Dilemma im “Kratylos” - natürliche versus konventionelle Richtigkeit - zu tun haben. Denn faktisch wird weder von “Fisch” noch von “Walfisch” noch von einem anderen sprachlichen Ausdruck - vielleicht den Sonderfall von Onomatopoetika ausgenommen - Platons Forderung nach der natürlichen Richtigkeit von Ausdrücken im Sinne ihrer auf Ähnlichkeit beruhenden Abbildhaftigkeit erfüllt. Eine wohlwollende Lesart der Beispiele könnte höchstens besagen, dass durch sie sichtbar wird, dass die Namengebung nicht völlig losgelöst, sondern *auch* im Hinblick auf die Beschaffenheit der Dinge zu geschehen hat, was tatsächlich Platons Überlegung ist.¹⁸² Seiner Ansicht nach muss ein jedes Werkzeug geeignet sein für einen bestimmten Zweck, und somit auch der sprachliche Ausdruck als Werkzeug der Kommunikation. Einer der von einem sprachlichen Ausdruck zu erfüllenden Zwecke ist nach Platon “die Gegenstände voneinander, je nachdem sie beschaffen sind”¹⁸³, zu sondern. In der Tat erfüllen Ausdrücke wie “Indianer” oder “Walfisch” diesen Zweck nicht entsprechend gut. *Sie sind eben irreführend.* Man denke nur daran, wie spät einige Kinder lernen, *dass und warum* Walfische eigentlich keine Fische sind und wie genau die Etymologie des Ausdrucks “Indianer” ist.

Keller (1995) beispielsweise bezichtigt Platon deswegen des sog. *instrumentalistischen Fehlschlusses*, der seiner Ansicht nach darin besteht anzunehmen, dass die Beschaffenheit eines jeden Werkzeugs von seinem Zweck diktiert wird.¹⁸⁴ Ferner wirft er Platon den sog. *rationalistischen Fehlschluss* vor¹⁸⁵, der darin besteht, dass das im Hinblick auf den Zweck zu entwerfende Werkzeug logischerweise Ergebnis kluger Planung sein muss, weswegen Platon im “Kratylos” den sog. Wortbildner, den “Meister im Wortbilden”¹⁸⁶ annimmt. Alle diese vorschnellen Vorwürfe werden durch den Hinweis relativiert, dass Platon

¹⁸² Diese Frage besitzt heutzutage besondere Brisanz im Hinblick auf den Ausdruck “Interruption”. Weitgehend wird das Phänomen der “Schwangerschaftsunterbrechung” auf der ethischen Ebene im Hinblick auf die Möglichkeiten ihrer Akzeptanz untersucht. Erstaunlich ist dabei, dass auf der semantischen Ebene die Frage ihrer Akzeptierbarkeit *zum Teil* bereits entschieden ist. “Interruption” bezeichnet im spezifischen Kontext der Schwangerschaft eben keine *Unterbrechung*, sondern *Beendigung* einer partiellen Schwangerschaft. Dieser Ausdruck ist - analog zu unserem “Walfisch”-Beispiel - im Hinblick auf das, was er bezeichnet, *sowie das*, was “Interruption” oder “Unterbrechung” gewöhnlich bedeuten, zu hinterfragen.

¹⁸³ Kratylos 388 b.

¹⁸⁴ Keller (1995): S. 30.

¹⁸⁵ Keller (1995): S. 30.

im “Kratylos” weniger *be-* als vorschreibt, eher ein *Idealbild* der Sprache zu entwerfen versucht. Die entscheidende Frage soll demnach also nicht sein: “Wie *real* ist diese Auffassung von der Sprache?”, sondern: “Wie *realistisch* ist sie?”. Auf dem Feld der zweiten Frage eröffnet sich der einzige gangbare Weg einer dem Anliegen des Autors angemessenen Kritik.

*Platon geht es weniger um die Beschreibung eines Faktes als um die Normierung (bzw. Rationalisierung) eines Aktes - nämlich den der Namengebung. Nicht die konventionelle Richtigkeit ist Objekt seiner Kritik, sondern die falsch verstandene Konventionalität, die es nahelegt, dass “[e]in sprachliches Symbol [...] sich zur Realisierung einer bestimmten Intention ausschliesslich deshalb [eignet], weil es üblich ist, es zur Realisierung dieser Intention zu verwenden.”¹⁸⁷ Wörter wie “Walfisch” und sonstige Beispiele “einer unzweckmässigen, inkonsequenter, irreführender oder sonst nachteilhaften Namengebung”¹⁸⁸ signalisieren die wirklichen Grenzen des Konventionalismus und untermauern das differenzierte Verständnis der These von der natürlichen Richtigkeit von sprachlichen Bezeichnungen. Platon geht es darum zu zeigen, dass das Wort in dem Sinne eine natürliche Richtigkeit hat, “daß nicht jeder versteht, es irgendeinem Dinge gehörig beizulegen.”¹⁸⁹ Viel später wird Francis Bacon - um ihm provokativ ein Platonismus zu unterstellen - in seiner Idolenlehre die Quelle der sog. *Idole des Marktes* wie folgt charakterisieren: “Die Menschen gesellen sich nämlich mittels der Sprache zueinander; aber die Worte werden den Dingen nach der Auffassung der Menge beigelegt. Daher knebelt die schechte und törichte Zuordnung der Worte den Geist auf merkwürdige Art und Weise.”¹⁹⁰*

In Wirklichkeit ist die mangelnde natürliche Richtigkeit auch im Sinne der auf Ähnlichkeit beruhenden Abbildhaftigkeit von Wörtern kein falscher Punkt von Platons Ausführungen, sondern ein weiterer Punkt der Platonischen Sprachkritik. *Idealerweise* sollen die Wörter durch Ähnlichkeit repräsentieren. Platon beschreibt nicht - weswegen er auch nicht irrt -, sondern *kritisiert* und *fordert*. Mit anderen Worten, die sog. semantische Transparenz¹⁹¹ ist das

¹⁸⁶ Kratylos 390 e.

¹⁸⁷ Keller (1995) S. 153.

¹⁸⁸ Bröcker (1967): S. 332.

¹⁸⁹ Kratylos 391 a.

¹⁹⁰ Bacon (1990): S. 103.

¹⁹¹ Mit (der Ambiguität von) “semantische Transparenz” und verwandten Themen beschäftigt sich das Kapitel 3.1. Vorläufig kann gesagt werden, dass semantisch transparente Zeichenträger - und das wurde sehr oft gerade für Bilder reklamiert - ihre Bedeutung unabhängig von jeglichem zusätzlichen Wissen, quasi *selbst* zu

anzustrebende Ideal für sprachliche Zeichen. An einer Stelle formuliert Platon ganz deutlich sein Resultat:

“Denn mir ist es auch gar recht, dass *nach Möglichkeit* [Hervorhebung, V.H.] die Namen den Dingen sollen ähnlich sein; allein wenn nur nicht in der Tat, wie Hermogenes vorher sagte, dieser Strich, der Ähnlichkeit nach, gar zudürftig ist und es notwendig wird, jenes gemeinere, die Verabredung, mit zu Hilfe zu nehmen bei der Richtigkeit der Worte.”¹⁹²

Sicherlich ist das Bekenntnis zu einer solchen Art *normativer Sprachtheorie* aus heutiger Sicht eine äußerst heikle Angelegenheit und wir wollen die Theorie auch nicht weiter im Detail verfolgen. Im folgenden Abschnitt werden wir zeigen, dass ein (Ab)Bild nach Platon *notwendig* als eine defizitäre Struktur zu verstehen ist.

2.1.2.2.2. Paradox des Abbilds (im “Kratylos”).

Mit dem Hinweis auf die Ähnlichkeit wären wir direkt bei der Bildtheorie im “Kratylos” angekommen. Platon formuliert zunächst eine Frage an seinen Gesprächspartner Kratylos:

“[W]enn einer von den Göttern, nicht nur deine Farbe und Gestalt nachbildete, wie der Maler, sondern [...] mit einem Worte alles, wie du es hast, noch einmal neben dir aufstellte; wären dies denn Kratylos und ein Bild des Kratylos oder zwei Kratylos?”¹⁹³

“Mit einem Worte alles, wie du es hast” zu haben, ist die hier angedeutete Idealform der Übereinstimmung zweier Entitäten, die ein (Ab)Bild nicht haben *darf*, wenn es noch ein (Ab)Bild sein soll¹⁹⁴:

“[Das Bild] wird [...] ganz und gar nicht einmal alles einzelne so wiedergeben dürfen, wie das Abzubildende ist, wenn es ein Bild sein soll.”¹⁹⁵

erkennen geben - eben etwa sichtbare und *spontan* oder *assoziativ* und *kultiübergreifend* erfassbare Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten aufweisen.

¹⁹² Kratylos 435 c. Im Prinzip entspricht hier meine Deutung der in Bröcker (1967). Vgl. insbesondere Bröcker (1967): S. 340. Bröcker sieht in dem Dialog ebenfalls die Suche nach einer Balance zwischen der natürlichen und rein auf Konvention beruhenden Richtigkeit von Wörtern. Eine analoge Ansicht vertreten ferner die Platon-Kommentatoren Friedländer (1964): S. 187 und Gauss (1956): S. 212 und der Sprachwissenschaftler Arens (1969): S. 11 f.

¹⁹³ Kratylos 432 b.

¹⁹⁴ Die Betonung sollte dabei entsprechend auf “mit einem Worte” gesetzt werden. Platon will *unzweideutig* die Idealform der Übereinstimmung bestimmen.

¹⁹⁵ Kratylos 432 b.

Dieses von Platon aufgeworfene Problem kann man auch als das *Paradox des (Ab)Bildes*¹⁹⁶ bezeichnen, wohlgemerkt, ein Paradox, das Platon selbst keineswegs zu lösen beabsichtigt, sondern vermittelst dessen er das überhaupt stärkste Argument für den defizitären Status eines (Ab)Bildes und somit *gegen* das (Ab)Bild zu gewinnen sucht.

Formulieren wir die Überlegung aus dem “Kratylos” in knapper Form. Das (Ab)Bild ist nur solange eines, wie es mit dem zugrundeliegenden Objekt etwas ähnliches und *zugleich* unähnliches besitzt. Die Ähnlichkeit ist erforderlich, um die *bildkonstitutive Zuordnung* zu einem bestimmten Objekt (Original) zu ermöglichen. Damit etwas ein (Ab)Bild *einer Sache* sein kann, muss es möglich sein, das (Ab)Bild der Sache sinnvoll zuzuordnen, was nach Platons Ansicht durch die Ähnlichkeit mit einem bestimmten Objekt geschieht. *Nichts ist ein (Ab)Bild, ohne dass es möglich wäre anzugeben, wovon es ein (Ab)Bild ist.* Die Unähnlichkeit ist dagegen erforderlich, um die ebenfalls *bildkonstitutive Unterscheidung* von dem Objekt zu ermöglichen. Damit etwas *ein (Ab)Bild einer Sache* sein kann, muss es möglich sein, es von der Sache sinnvoll zu unterscheiden. Stellen wir zwei identische Stühle oder beliebige Fließbandprodukte nebeneinander, so kann das eine zumindest prima facie nicht ein (Ab)Bild des anderen sein.¹⁹⁷ *Nichts ist ein (Ab)Bild, ohne dass es möglich wäre anzugeben, dass es ein (Ab)Bild ist.*

Ein paradoxer normativer Anspruch ist für (Ab)Bilder charakteristisch:

“*Kratylos*: Bei weitem und ohne Frage ist es vorzüglicher, Sokrates, durch ein ähnliches darzustellen, was jemand darstellen will, als durch das erste beste.

Sokrates: Wohl gesprochen.”¹⁹⁸

Ein gutes (Ab)Bild *soll* mit dem Original übereinstimmen - ein Höchstmaß an Ähnlichkeit anstreben, *kann* es aber nicht, wenn es (noch) ein (Ab)Bild sein soll. Das gute (Ab)Bild *muss* durch Ähnlichkeit darstellen und *darf es zugleich nicht* (im vollkommenen Maße), denn, wenn es “alles einzelne so wiedergeben [würde] wie das Abzubildende ist”, so wäre es ja kein (Ab)Bild mehr, sondern ein Duplikat des Originals. So schließt sich eigentlich der Kreis. Ein

¹⁹⁶ Es muss hier mit Platon vorausgesetzt werden, dass jedes Bild ein Abbild ist. Übertragen auf die Problematik der Gottebenbildlichkeit der Schöpfung spricht Wackernagel (1994) in seiner Exegese der Bildtheorie Meister Eckharts vom “Paradox vom ähnlich/unähnlichen Verhältnis zwischen Gott und jeglichem Geschöpf.” (Wackernagel (1994): S. 199.) Boehm (1997) formuliert dasselbe Problem mit Bezug auf das Abbild: “Das perfekte *Abbild* streicht sich als Bild selbst durch.” (Boehm (1997): S. 298.)

¹⁹⁷ Böhme verweist zurecht darauf, dass gerade dieser Punkt Platon im zehnten Buch der “Politeia” die Tätigkeit des darstellenden Künstlers von der Tätigkeit des Handwerkers streng unterscheiden lässt. Böhme (1996): S. 35.

¹⁹⁸ Kratylos 434 a.

gutes (Ab)Bild kann es im Prinzip nicht geben. (Ab)Bilder sind grundsätzlich defizitäre Strukturen, denn nur dadurch ist etwas ein (Ab)Bild, dass es “auch etwas Ungehöriges [...], um dessentwillen es eben nicht gut”¹⁹⁹ ist, besitzt.

Alle (Ab)Bilder sind notgedrungen schlecht im Sinne einer inadäquaten Repräsentation der zugrundeliegenden Dinge. So läuft Platons Bildtheorie auf eine spezifische Form der Ikonoklastik - der Bildfeindlichkeit - hinaus²⁰⁰, die letztendlich die Beseitigung des (Ab)Bildes fordert. Der paradoxe normative Anspruch des (Ab)Bildes führt zwingend zu seiner Aufhebung. Ein perfektes (Ab)Bild - also eines, das das Kriterium des guten (Ab)Bildes musterhaft erfüllt - wäre eben gar kein (Ab)Bild mehr. Bilder *sollen* nicht sein:

“*Bild soll nicht sein, Realität soll sein*, genauer: das *Bild soll Realität werden*. Je mehr sich das Bild dem Dargestellten angleicht, um so mehr vollendet sich der implizite Ikonokasmus.”²⁰¹

Aber warum soll die Tatsache, dass (Ab)Bilder nicht “alles einzelne” von den Dingen wiedergeben, wirklich der Grund ihres defizitären Charakters sein? Zunächst handelt es sich doch um eine triviale Beobachtung, dass zwei beliebige Dinge - etwa ein Tisch und ein Holzbrett - sich nicht vollkommen qualitativ entsprechen, dass es zwei qualitativ *verschiedene* Dinge sind. Trotzdem wären wir hier nicht auf die Idee gekommen, ernsthaft zu behaupten, einem Holzbrett *fehle* etwas von einem Tisch oder umgekehrt. Dass es zwischen zwei Dingen Unterschiede gibt, bedeutet doch keineswegs, dass eines von den Dingen ein defizitäres ist. Platon unterscheidet an der inkriminierten Stelle in der Tat zwischen:

1. einem Ding, das “nur vermöge einer Zahl ist oder nicht ist”²⁰² und
2. einem Ding, das “vermöge einer gewissen Beschaffenheit ist, was es ist.”²⁰³

Man kann den gemeinten Unterschied mit Hilfe unseres obigen Beispiels (Tisch - Holzbrett) illustrieren. Ein materielles Ding machen seine *zählbaren* Elemente aus. Im Fall des Tisches sind es - nehmen wir an - zwei, nämlich ein Holzbrett und die Beine. Ein Holzbrett wäre ent-

¹⁹⁹ Kratylos 433 c.

²⁰⁰ Es gibt unterschiedliche Formen der Ikonoklastik. Die illusionistische These, die besagt, dass Bilder grundsätzlich als das gesehen werden (sollen), was sie lediglich darstellen, ist aus unten anzugebenden Gründen eine andere Form. Die abstrakte Malerei oder zumindest eine ihrer Deutungsvarianten wäre eine dritte Form, was auch weiter unten ausführlicher zu behandeln ist.

²⁰¹ Boehm (1997): S. 303. Der erste Satz befindet sich in exakt gleicher Form in Boehm (1994): S. 336.

²⁰² Kratylos 432 a.

sprechend nur aus einem Element zusammengesetzt, nämlich dem Holzbrett. Nun ergibt es für Platon genauso wenig Sinn zu sagen, einem Holzbrett *fehle* etwas von einem Tisch, wie zu sagen der Zahl 1 *fehle* etwas von der Zahl 2. Eine Zahl wird eben, “wenn du etwas hinwegnimmst oder dazutust, sogleich eine andere geworden sein”²⁰⁴, ohne dass es sinnvoll wäre zu behaupten, ihr fehle etwas, sie sei in gewisser Hinsicht defizitär. Analoges gilt für unser Holzbrett. Es ist nicht defizitär gegenüber dem Tisch, denn der Tisch stellt schlicht keinen Maßstab für das Brett dar. Es ist nicht der zu erreichende Idealzustand des Holzbretts, ein Tisch zu sein.

Anders ist es bei den (Ab)Bildern. Sie zählen in die zweite Gruppe von Gegenständen, die “vermöge einer gewissen Beschaffenheit” sind, was sie sind. Nur vermöge ihrer Ähnlichkeit mit bestimmten Dingen sind (Ab)Bilder überhaupt (Ab)Bilder. Der Bildcharakter eines Dinges wird erst dadurch konstituiert, dass angegeben werden kann, *wovon* (von welchem Ding) es ein (Ab)Bild ist. Und diese Tatsache ist die Grundlage für die Ansicht, dass bei (Ab)Bildern das Fehlen bestimmter Elemente des Originals eine ganz andere Situation ist als bei einem Tisch und einem Holzbrett. (Ab)Bilder werden von Platon grundsätzlich im Hinblick auf bestimmte Dinge als mehr oder weniger defizitär bewertet, weil sie schlicht erst im Hinblick auf bestimmte Dinge überhaupt (Ab)Bilder sind. Die Argumentation soll darauf hinauslaufen, zu begründen, warum es bei dem Unterschied zwischen einem (Ab)Bild und seinem Original angemessen und sinnvoll ist, von dem defizitären Charakter des (Ab)Bildes zu sprechen, und bei einem Unterschied zwischen einem Holzbrett und einem Tisch nicht.

Dieselbe Überlegung bringt Platon dazu, Kratylos für seine vorherige These zu kritisieren, dass einzelne *Wörter*, die an dieser Stelle des Dialogs als (Ab)Bilder der Dinge verstanden werden, wenn man ihre Elemente (Buchstaben) weglässt oder hinzutut, dadurch nicht gleich unrichtige Wörter, sondern eben *andere* Wörter geworden sind oder werden. Analog wie (Ab)Bilder zählen auch Wörter nicht zu Dingen, die “nur vermöge einer Zahl” sind oder nicht sind, sondern qua Repräsentationen der Dinge sind sie im Hinblick auf diese auch als richtig oder unrichtig zu qualifizieren.²⁰⁵

Die These des Kratylos war es, dass Wörter zusammengesetzt sind aus Elementen (Buchstaben), die durch Ziffern dargestellt werden können.²⁰⁶ Deswegen zähle man seiner Meinung nach Wörter in die Gruppe der Dinge, die “nur vermöge einer Zahl sind oder nicht sind”. Die Annahme ist nicht unplausibel, wenn man den spezifischen Umstand in Betracht

²⁰³ Kratylos 432 b.

²⁰⁴ Kratylos 432 a.

²⁰⁵ Vgl. Gauss (1956): S. 211.

zieht, dass das Altgriechische nur ein einziges Zeichensystem für Buchstaben und Ziffern besitzt.²⁰⁷ Uns heutigen ist ein ähnliches System der römischen Zahlen viel geläufiger. Die Überlegung des Kratylos hat dann etwa folgende Form: Das Wort “MIX” bezeichnet im Deutschen etwa dasselbe wie “Mischung”. Die römische Ziffer “MIX” bezeichnet in arabischen Ziffern die Zahl 1009. Bis auf den Umstand, dass die eine Einheit ein Wort ist und die andere eine Ziffer, sind sie identisch, was (Kratylos) dazu verleitet, beide als nur *eine* Einheit aufzufassen. Nimmt man das “X” aus dem Zeichenkorpus weg, so entsteht nicht eine Einheit, der etwas objektiv fehlt, die in irgendeiner Hinsicht mangelhaft ist. Es entsteht schlicht eine andere Ziffer, nämlich “MI”, die römische Ziffer für - arabisch ausgedrückt - 1001. “MI” ist insofern - so Kratylos - nicht das falsch geschriebene Wort “MIX”, sondern eben ein anderes Wort, wie “MI” automatisch eine andere Ziffer ist, nachdem man “X” entfernt hat. Dass dies im Hinblick auf Wörter nicht haltbar ist, versucht Sokrates zu demonstrieren. Was sich mit Zahlen machen lässt, lässt sich nicht automatisch auch mit Wörtern machen. Das Endresultat der Widerlegung der These von Kratylos durch Sokrates mag ein wenig trivial erscheinen. Es lautet:

Nicht jede beliebige Buchstabenkombination ist auch ein Wort.

2.2. Nachwirkungen der Bilddistanz als kausaler Distanz in neueren Bildtheorien.

Unter neueren Bild- und Medientheorien findet man zahlreiche Beispiele der Nachwirkung der platonischen Auffassung von der kausalen Distanz und dem damit zusammenhängenden *prinzipiellen Verlust* zwischen Welt und (Ab)Bild. Der Hauptpunkt der Argumentation von Platon ließe sich folgendermaßen zusammenfassen:

*Die (Ab)Bilder sind gemessen an der abgebildeten Wirklichkeit defizitär.*²⁰⁸

Einige Befunde seien vorangestellt:

²⁰⁶ Kratylos 431 e.

²⁰⁷ Vgl. Bornemann (1978): S. 69.

²⁰⁸ Brandt (1999) fasst zusammen: “Das Bild wird bezogen auf ein ‘Urbild’, demgegenüber es einen defizitären Seinsbestand hat.” (Brandt (1999): S. 115.)

Vilém Flusser stellt in seiner “Kommunikologie” im Wesentlichen dieselbe Bildauffassung vor wie Platon. Bilder versteht er als “mit Symbolen bedeckte Flächen”²⁰⁹, denen es gemeinsam ist, dass sie *per Definition* eine *reduzierte* Form der Wirklichkeit sind.

“Es ist eine Fläche, in welcher sich Symbole in der Weise zueinander verhalten wie die Bedeutungen dieser Symbole im vierdimensionalen Zeit-Raum. Mit anderen Worten: Ein Bild ist eine Reduktion der “konkreten” vierdimensionalen Verhältnisse auf zwei Dimensionen.”²¹⁰

Bilder sind hiernach ausschließlich *Flächen*. Sie beinhalten “Symbole” - eine Redeweise, von der wir uns weiter unten distanzieren werden²¹¹ - die schlicht für ihre referenziellen Korrelate in der physikalischen Welt stehen.

Eine ähnlich kategorische Gewissheit präsentiert auch Roland Barthes in seiner Be- sprechung über die Fotografie:

“Gewiß kommt es zwischen dem Objekt und dem Bild von ihm zu einer Reduktion.”²¹²

Bilder als defizitär zu charakterisieren, ist eine ziemlich häufige Meinung in diversen Bildtheorien geworden. Hans Georg Gadamer schreibt in “Wahrheit und Methode”:

“Ebenso scheint klar, dass das im Abbild Abgebildete ein vom Bilde unabhängiges Sein besitzt, und das so sehr, dass das Bild gegenüber dem Dargestellten ein gemindertes Sein zu sein scheint.”²¹³

Allerdings meint es Gadamer eher polemisch denn als eine Behauptung. Es “*scheint*” lediglich klar, dass Bilder grundsätzlich referenzielle Einheiten defizitären Charakters sind.

Ferner spricht Hans Jonas in “Homo pictor” von der “ontologischen Unvollständigkeit”²¹⁴ des Bildes, einer bildlichen *Ellipse*, die “mit der Bild-Absicht als solcher”²¹⁵ wesentlich vorentschieden wurde. Es wäre ein paradoxer Anspruch zu fordern, das Bild (einer Sache) solle in jeder Hinsicht mit ihr übereinstimmen - im Sinne Platons eben “alles einzelne” von dem dinglichen Original enthalten. Mit folgenden Worten kopiert er gleichsam den Gedanken

²⁰⁹ Flusser (1996): S. 111.

²¹⁰ Flusser (1996): S. 111.

²¹¹ Vgl. Kap. 3.1.3.1.

²¹² Barthes (1990a): S. 12.

²¹³ Gadamer (1960): S. 131.

²¹⁴ Jonas (1994): S. 109.

²¹⁵ Jonas (1994): S. 109.

Platons und vollzieht das heuristische Experiment mit der Verdoppelung von Kratylos erneut an einem anderen Beispiel:

“Die Ähnlichkeit ist nicht vollständig. Eine Verdoppelung aller Eigenschaften des Originals würde die Verdoppelung des Dinges selbst ergeben, d.h. ein neues Exemplar derselben Art von Ding. Wenn ich einen Hammer in jeder Hinsicht kopiere, erhalte ich einen weiteren Hammer, nicht ein Bild des Hammers.”²¹⁶

Ähnlichkeit, hier als bildkonstitutiv gesehen, ist zwingend einer *Relation in der Mitte zwischen Identität und Differenz*, eben “bloße Ähnlichkeit”²¹⁷ und keine strenge Identität. Das Bild soll nach Jonas “das Original weder wiederholen noch vortäuschen, sondern es “darstellen””²¹⁸ und “darstellen” “verlangt Auswahl und erlaubt äußerste Sparsamkeit in Weglassung und Vereinfachung.”²¹⁹ Dinge können mit Nietzsches Worten eben nur “mehr oder weniger ähnliche, d.h. streng genommen niemals gleiche”²²⁰ Abbilder haben. Mit anderen Worten, wir können ein Ding mit seinem Abbild nur “durch Weglassen des Ungleichen gleichsetzen.”²²¹

Mit Ausnahme von Gadamer ist allen diesen Meinungen gemeinsam, dass sie den defizitären Charakter des Bildes als die definitorische Invariante einer ganzen Klasse behaupten und nicht als einen empirischen Sachverhalt über konkrete Bilder.

Bleiben wir noch ein wenig bei unserem ursprünglichen Problem des defizitären Charakters eines Bildes im Hinblick auf das Abgebildete und behalten wir Jonas’ Auffasung der Ähnlichkeit als bloßer Ähnlichkeit, einer Relation in der Mitte zwischen Identität und Differenz im Hinterkopf. Es zeichnen sich hier offenbar bestimmte Paradoxien ab, deren ausführlichere Diskussion für das Verständnis des Bildcharakters nicht belanglos ist. Im Sinne der

²¹⁶ Jonas (1994): S. 108.

²¹⁷ Jonas (1994): S. 108.

²¹⁸ Jonas (1986): S. 72.

²¹⁹ Jonas (1986): S. 72. In dieser Arbeit wurde bisher auf eine Reihe von Platonismen in der Bildtheorie von Jonas hingewiesen. In einem zentralen Punkt ist die Jonassche Bildtheorie aber entschieden antiplatonisch. Bilder werden bei ihm eben *nicht* wie bei Platon als eine “Leistung des Abgebildeten” (Belting (1990): S. 174) verstanden, sondern eindeutig als eine Leistung des Bildproduzenten. Er entwickelt seine ganze Bildtheorie in den hier zitierten Aufsätzen als die Suche nach der *conditio humana*. Die Bildfähigkeit des Menschen wird in beiden Aufsätzen im Unterschied zu seiner Sprachfähigkeit, die in rudimentärer Form auch bei Tieren angenommen werden kann, als die *differentia specifica* des Menschen gesehen. Die Bildproduktion wird nicht auf der Seite der (Natur)Kausalität wie bei Platons Spiegelbeispiel gedacht, sondern voll auf der Seite der menschlichen Intentionalität. Vgl. hierzu das Kap. 2.5.2.

²²⁰ Nietzsche (1973): S. 373 f.

²²¹ Nietzsche (1973): S. 374.

Adäquationsregel der Wahrheit kommen Übereinstimmung bzw. Nichtübereinstimmung überhaupt erst in Frage, wenn es eine asymmetrische Relation zwischen dem Kandidaten der Adäquatheit (Bild...) und dem Maßstab der Adäquatheit (Welt) gibt. Soll es aber eine solche Relation geben können, so müssen zuerst zwei getrennte Relata existieren, was umgangssprachlich auch so ausgedrückt werden kann, dass zwei *verschiedene* oder *unterschiedliche* Dinge erst vorhanden sein müssten, damit ein Raum für die Möglichkeit ihrer *Übereinstimmung* entsteht, was kontradiktorisch ist oder prima facie zu sein scheint. Rosemarie Rheinwald (2001) schreibt in ihrer Diskussion des gleichen Problems bei Gottlob Frege:

“[W]enn die Identität eine Beziehung zwischen Gegenständen ist, dann kann sie natürlich keine Beziehung zwischen *zwei verschiedenen* Gegenständen sein, sondern sie muß eine Beziehung eines Gegenstandes zu sich selber sein.”²²²

Diese Paradoxien der Adäquatheitsrelation, als deren besondere Form die Wahrheit²²³ gesehen werden kann, hat außerordentlich prägnant gerade Frege in seinem Aufsatz “Der Gedanke” formuliert. Das Gedankengut Platons lebt hier offenbar in fast unveränderter Form weiter:

“Auch kann eine Übereinstimmung ja nur dann vollkommen sein, wenn die übereinstimmenden Dinge zusammenfallen, also gar nicht verschiedene Dinge sind. [...] Eine Vorstellung mit einem Dinge zur Deckung zu bringen, wäre nur möglich, wenn auch das Ding eine Vorstellung wäre. Und wenn dann die erste mit der zweiten vollkommen übereinstimmt, fallen sie zusammen. Aber das will man gerade nicht, wenn man die Wahrheit als Übereinstimmung einer Vorstellung mit etwas Wirklichem bestimmt. Dabei ist es gerade wesentlich, dass das Wirkliche von der Vorstellung verschieden sei.”²²⁴

Frege will hier speziell auf die Problematik der Wahrheit hinaus, die der klassischen Bestimmung nach in der Übereinstimmung der Sache mit einer mentalen Einheit (Vorstellung) besteht. Diese Einsicht in die Schwierigkeiten der Identitätsrelation führt ihn letztendlich zur

²²² Rheinwald (2001): S. 110. Ich finde den Schluss von Rheinwald jedoch voreilig, denn unser alltäglicher Begriff von “verschieden” oder “unterschiedlich” muss ja nicht die tatsächliche qualitative Verschiedenheit der Gegenstände zum Ausdruck bringen, sondern nur ihre *Anzahl*. Dann ist die Möglichkeit der Identität zweier Gegenstände nicht von *vornherein* ausgeschlossen, wie Rheinwald irrtümlich annimmt. An dieser Ambiguität von “verschieden” kränkt auch die Wiedergabe von Freges Argument gegen die Korrespondenztheorie der Wahrheit bei Stuhlmann-Laeisz (1995): “Wenn Wahrheit Übereinstimmung ist, dann muß sie vollkommene Übereinstimmung sein und mithin Identität. Der Träger von Wahrheit ist aber stets von dem ihm korrelierenden Stück Wirklichkeit verschieden.” (Stuhlmann-Laeisz (1995): S. 16.)

²²³ Der plötzliche Wechsel zum Problem der Wahrheit sei dadurch gerechtfertigt, dass Frege selbst in “Der Gedanke” seine Untersuchung über die Wahrheit mit einem Hinweis auf Bilder beginnt und nahtlos zum Problem der Identität (zwischen (einem mentalen) Bild und einem Objekt) übergeht. (Vgl. Frege (1918a): S. 59 f.)

²²⁴ Frege (1918a): S. 60.

Ablehnung des korrespondenztheoretischen Verständnisses von “Wahrheit” in “Der Gedanke”²²⁵. Denn soll die Wahrheit in einer Identitätsrelation bestehen, die aus grundsätzlichen Gründen in ihrer Idealform nicht realisierbar ist, so “gibt es [...] keine vollkommene Wahrheit”²²⁶ und “[d]ann wäre überhaupt nichts wahr; denn was nur halb wahr ist, ist unwahr.”²²⁷

Das, was die *theoretische Möglichkeit* der Wahrheit im Sinne der Adäquationsregel ausmachen soll, nämlich das Vorhandensein zweier getrennter Relata, spricht für Frege zugleich gegen die *faktische Möglichkeit* der Wahrheit im Sinne ihrer *vollkommenen Übereinstimmung* (des Zusammenfallens). Die *strikte Identität* von zwei *verschiedenen Dingen* sei aus rein begrifflichen Gründen unmöglich.²²⁸ Ist das jedoch wirklich eine Kontradiktion? Ist die ontologische Verschiedenheit der beiden Dinge, das Faktum, dass es zwei Stücke sind, der Grund für die Unmöglichkeit einer Übereinstimmung zwischen ihnen? Zum Beispiel der frühe Wittgenstein würde ähnlich wie Frege unsere Frage bejahen:

“Von *zwei* Dingen zu sagen, sie seien identisch, ist ein Unsinn, und von *Einem* zu sagen, es sei identisch mit sich selbst, sagt gar nichts.”²²⁹

Zu sagen, dass *zwei* Dinge identisch seien, ist “Unsinn”, weil es - wie oben gezeigt wurde - eine paradoxe Situation ist zu sagen, dass zwei *verschiedene* Dinge *identisch* seien. Auch zwei Fließbandprodukte gleicher Produktart und Herstellungsserie, selbst wenn man von der Unpräzision der Herstellung absieht, sind nur insofern identisch, bis nicht der etwas unbequeme Umstand bemerkt wird, dass sie sich eben darin schlicht *unterscheiden*, dass es *zwei* getrennte Stücke sind. Der Raum für die Identität scheint sich auf Sätze des Typs “ $x=x$ ” zu verkürzen, die jedoch - wie Wittgenstein richtig hervorhebt - *trivial* und somit mit Freges Worten keine “wertvolle[n] Erweiterungen unserer Erkenntnis enthalten.”²³⁰

²²⁵ Er erklärt: “So scheitert dieser Versuch, die Wahrheit als eine Übereinstimmung zu erklären.” (Frege (1918a): S. 60.)

²²⁶ Frege (1918a): S. 60.

²²⁷ Frege (1918a): S. 60.

²²⁸ Überlegungen zur Identität waren für Freges Arbeiten außerordentlich zentral. Bekanntlich lässt er seinen Aufsatz “Über Sinn und Bedeutung” mit folgenden Worten beginnen: “Die Gleichheit fordert das Nachdenken heraus durch Fragen, die sich daran knüpfen und nicht ganz leicht zu beantworten sind. Ist sie eine Beziehung? eine Beziehung zwischen Gegenständen? oder zwischen Namen oder Zeichen für Gegenstände?” (Frege (1892): S. 25.) Bereits hier beginnt jedoch der Streit der Interpreten um die richtige Deutung der Identitätsauffassung Freges. Dummett zeichnet eine Entwicklung der Gedanken Freges hinsichtlich der Identität nach: “In *Begriffsschrift* Frege held that identity was a relation between names and not between things. [...] Later, he replaced this view by the more satisfactory explanation in terms of the distinction between sense and reference: identity could now be regarded as a relation between objects - that relation, namely, which any object has to itself and to nothing else.” (Dummett (1973): S. 544.) Vgl. auch Rheinwald (2001).

²²⁹ TLP 5.5303.

²³⁰ Frege (1892): S. 25.

Es bleibt immerhin ein Freiraum für eine *unvollkommene Übereinstimmung* zwischen Bild und Original, wodurch wir bei einem seit Platon tradierten Definitionsversuch angelangt sind, der das Bildsein über die *Ähnlichkeitsrelation* zu definieren versucht. Sie wird an einer späteren Stelle ausführlicher zu behandeln sein.²³¹

Zum angeblich grundsätzlich defizitären Charakter von Bildern lässt sich jedoch sagen: Die negative oder positive Konnotation des Begriffes “Bild”, sein defizitärer oder nicht defizitärer Status gegenüber dem Abgebildeten ist im Wesentlichen eine Frage der Betonung einzelner Wörter in der uns bereits bekannten Aussage: “Ein Bild ist immer ein Bild *von etwas*”. Setzt man die Betonung auf das “von”, also auf die *Distanz* zum Abgebildeten, so erscheinen Bilder eher negativ - eben *defizitär*. Setzt man dagegen die Betonung auf das “etwas”, also auf die *Nähe* zum Abgebildeten, so erscheinen sie durchaus positiv, *nicht* mehr eindeutig *defizitär*.

Waldenfels (1994) schreibt völlig korrekt:

“Die Einschätzung dieser Differenz [zwischen Vor- und Nachbild oder Ur- und Abbild, V.H.] schwankt zwischen zwei grundsätzlichen Polen. Man kann den *Abstand* betonen: das Abbild als bloßes Abbild eines Abgebildeten, das sich hinter das Bild zurückzieht. Man kann umgekehrt aber auch die *Teilhabe* betonen: das Abbild als Art und Weise, wie das Urbild im Bild selbst anwesend ist.”²³²

2.2.1. Bilanz und Vorausschau.

Zu kritisieren ist vor allem der Punkt der pauschalen Kritik Platons, dass wir mit (Ab)Bildern die Wirklichkeit ausschließlich zu erfassen versuchen. Es erscheint fraglich, ob sich die funktionale Seite von Bildern auf diese eine Anwendungsmöglichkeit beschränkt. Mit einem besonderen Blick auf Bilder fasst Christoph Tholen (2002) das Umdenken hinsichtlich der funktionalen Seite der Bilder seit Platon zusammen. Und wir fassen in diesem Abschnitt mit einer kurzen Besprechung Tholens und einigen weiteren Bemerkungen zusammen:

“Insofern das Bild etwas abbildet, also nicht die Sache selbst ist, auf die es verweist, ist das Bild ein “Zeichen” und hat in dieser semiotischen Eigenschaft der Verweisung seinen ontologisch prekären Status.”²³³

²³¹ Vgl. Kap. 3.1.

²³² Waldenfels (1994): S. 239 f.

²³³ Tholen (2002): S. 14.

Mit diesen Worten fasst er die platonische Bildauffassung korrekt zusammen und problematisiert sie gleich durch den Hinweis auf neuere Ansätze zum Bildverständnis:

“Es ist diese in der Begriffsgeschichte von der Antike über die Renaissance bis zur Moderne dominante Theorie des Mimesis-, Abbild- und Korrespondenzcharakters visueller Repräsentationen, deren zeitlose Gültigkeit in der neueren Bild-Forschung ebenso in Frage gestellt wird wie der vermeintlich referentielle Status von Bildern überhaupt.”²³⁴

Vor allem erscheint fraglich, ob die “semiotische Eigenschaft der Verweisung” auf das Faktum zurückzuführen ist, dass die Bilder wesentlich wirkliche Dinge eigentlich nicht ab-, sondern *nachbilden*. Einige Bilder scheinen doch offenbar eine genuin konventionelle Bedeutung zu besitzen, die weitgehend losgelöst ist von der Tatsache was sie nachbilden. Mit anderen Worten *bezeichnen* diese Bilder offensichtlich etwas anderes als sie darstellen. So *bezeichnet* das Messer-Gabel-Piktogramm auf dem Verkehrsschild an der Autobahn nicht Messer und Gabel, sondern eine Raststätte. Für spontan oder assoziativ kann die Verbindung zwischen dem Messer-Gabel-Piktogramm und Raststätte nur sehr zweifelhaft gehalten werden, denn es gibt andere Kontexte, mit denen Messer und Gabel aus rein statistischen Gründen eher zu assoziieren wären als mit einem Restaurant. Die Summe von Messern und Gabeln in Millionen von Haushalten und zahlreichen Supermärkten, in denen sie zum Verkauf angeboten werden, übersteigt mit Sicherheit die Summe von Messern und Gabeln in einem Restaurant und vor allem die Frequenz der Lokalbesuche eines Durchschnittsmenschen mehrfach.

Metaphorisch gesprochen, liegen zwischen Messer und Gabel und Restaurant offenbar Welten. Die Bedeutung unseres Piktogramms ist also mit Sicherheit eher konventionell, wenn es eine Raststätte bezeichnet. Das Messer-Gabel-Piktogramm stellt Messer und Gabel dar, bezeichnet jedoch nur latent Messer und Gabel, bezeichnet sie nur unter Umständen, nämlich, wenn es - etwa an der Theke einer Kantine oder Mensa - entsprechend gebraucht wird. So könnte man das Beispiel vorläufig diagnostizieren.

Zugleich würde es aber zu weit führen zu behaupten, dass die Bedeutung eines Bildes gar nichts damit zu tun hat, was ein Bild darstellt. Man kann vorläufig sagen: Bilder - ihre sichtbaren Eigenschaften - *legen ihre Bedeutung nahe, bestimmen* sie aber nicht. Die semantische Kategorie der Bedeutung von derartigen Bildern wird also durch ihren Gebrauch in einem

²³⁴ Tholen (2002): S. 14.

bestimmten Kontext bestimmt und nicht durch die Beschaffenheit des Bildes selbst. Durch Konventionen kann offenbar die Bedeutung eines Bildes arbiträr werden.

Anschließend ist zu fragen, ob sich die “semiotische Eigenschaft” überhaupt allgemein als “Verweisung” (Sachbezug, Referenz, Denotation) verstehen lässt oder ob der semantisch zentrale Begriff der Bedeutung mehrere Facetten beinhaltet. Die nähere Klärung dieser und der damit in Zusammenhang stehenden Fragen erwartet den Leser weiter unten, vor allem im gesamten Kapitel 3.3.

Eine richtige und wichtige Beobachtung Tholens ist hervorzuheben. Es ist eindeutig die von Platon als substantiell angesehene “semiotische Eigenschaft der Verweisung”, die für den “ontologisch präkeren Status” - was immer das auch genau heißen mag - von (Ab)Bildern in seiner Philosophie verantwortlich ist. Auf die Formulierung ist besonders zu achten. Der referentielle Status von Bildern wird als ihre zentrale *Eigenschaft* postuliert, nicht als ihre kontextabhängige *Funktion*. Und darin liegt der fundamentale Unterschied zwischen der platonischen Bildauffassung und den neueren Theorien, die - wie Tholen schreibt - den “vermeintlich referenzielle[n] Status von Bildern überhaupt” relativieren oder zu überdenken versuchen.

Versuchen wir, wie es auch die Absicht Tholens ist, aus der Bildauffassung Platons etwas allgemeineres über die Zeichen - etwa über Bilder *und* Sprache - zu lernen. Der Kern der gesamten platonischen Bildkritik liegt in der erkannten prinzipiellen Distanz zwischen den Bezeichnungen und der durch sie zu bezeichnenden Wirklichkeit. Dies betrifft nicht nur Bilder - bei denen der Ausdruck “Bezeichnung” zugegeben etwas merkwürdig klingt - sondern auch die Sprache, die durchaus als ein repräsentationales Zeichensystem verstanden werden kann, resp. verstanden worden ist. Ein sprachlicher Ausdruck, eine Bezeichnung erfasst die Wirklichkeit *von Außerhalb*, aus einer Distanzperspektive und ist in diesem Sinne niemals mit ihr *im strengen Sinne* identisch, wodurch das Defizit sämtlicher Zeichen gegenüber der Wirklichkeit begründet wird. Ohne auf den defizitären Charakter der Sprache explizit hinaus zu wollen, formulierte auch der frühe Wittgenstein diese Überlegung im “Tractatus” außerordentlich präzise:

“Die Gegenstände kann ich nur *nennen*. Zeichen vertreten sie. Ich kann nur *von* ihnen sprechen, *sie aussprechen kann ich nicht*. Ein Satz kann nur sagen, *wie* ein Ding ist, nicht *was* es ist.”²³⁵

²³⁵ TLP 3.221.

Die Bezeichnung ist niemals mit dem Bezeichneten identisch und wenn sie es wäre, handelte es sich eben nicht mehr um eine Bezeichnung, sondern um das Bezeichnete selbst.

Ich kann die Dinge nicht aussprechen: Das ist der Anlass zahlreicher radikaler Sprachtheorien, die gelegentlich auch unter dem Stichwort des “sprachphilosophischen Extremismus” zusammengefasst wurden²³⁶, denn ihre Beiträge zur Sprachphilosophie sind nicht unbedingt konstruktiv, sondern eher destruktiv. Es ist ihre These, dass die Sprache “ein systematisch irreführendes Zeichensystem ist”²³⁷, weil sie die Wirklichkeit immer schon aus einer Distanzperspektive erfasst. Eine Bezeichnung steht für das Bezeichnete, sie ist es aber nicht. Die Medialität der Zeichenhaftigkeit verneint per Definition die Unmittelbarkeit, und sollte sie es nicht tun, so hebt sie sich selber auf. Auf diese Weise bleibt “das Zeichen dem Bezeichneten ewig heterogen und fremd”²³⁸ - ein möglicherweise nicht haltbarer aber nachvollziehbarer Gedanke etlicher älterer wie auch neuerer Denkansätze über Sprache und Bilder.

Das Fazit und zugleich eine schematische Vorwegnahme lautet wie folgt: In einer Zeichentheorie geht es schlicht um den *mitteilenden Aspekt* von Zeichen - die *Bedeutung*, die sehr unterschiedlich aufgefasst werden kann. Ganz prominent ist dabei die sog. *repräsentationale Auffassung* von Zeichen, die eine funktionale Einschränkung gegenüber der sog. *gebrauchstheoretischen Auffassung* bedeutet.²³⁹ In der ersten Auffassung wird das Zeichen primär als *Vertreter* für Entitäten gesehen, etwa ein *Zwischenglied* unserer Erfassung der Welt, die im Folgeschritt zwischen Subjekten kommuniziert werden kann. Theorien, die den Abbildcharakter von sprachlichen Einheiten sowie von Bildern in den Vordergrund ihrer Argumentation stellen, gehören in diese Gruppe. Die gebrauchstheoretische Auffassung versteht das Zeichen zunehmend weiter als einen *Träger* von Mitteilungen. Die kommunikative Be-

²³⁶ Vgl. Gustafsson (1980).

²³⁷ Gustafsson (1980): S. 65 ff.

²³⁸ Schiller (1955): S. 615. Schiller sieht eine Möglichkeit der Überwindung dieser Fremdheit durch den sog. “naiven Ausdruck” des Künstlergenies. Das betrifft jedoch eine spezifisch ästhetische Problematik und wird hier übergangen.

²³⁹ Die Dichotomie richtet sich nach Keller (1995), kopiert sie jedoch nicht. Kellers Terminologie ist es, “repräsentationistische” von “instrumentalistischen” Zeichenauffassungen zu unterscheiden. “Instrumentalistisch” könnte jedoch leicht als in irgendeinem Sinne abwertend missverstanden werden, weswegen wir hier die etwas üblichere Fassung “gebrauchstheoretisch” wählen. Die Kellersche Aufteilung ist mit den Ausführungen in dieser Arbeit ferner im folgenden Punkt uneinig. Platon wird nämlich bei Keller als eindeutiger Vertreter der gebrauchstheoretischen Auffassung gedeutet. Diese Diskrepanz ergibt sich aus der Diskrepanz der Untersuchungsobjekte der beiden Arbeiten. Bei Keller stehen *sprachliche Zeichen* im Vordergrund, deren Auffassung bei Platon offenbar von der des Bildes abweicht. Wir werden noch

ziehung mehrerer Subjekte zueinander steht dabei tendenziell eher im Vordergrund als die repräsentationale Beziehung des Zeichens zur Welt. “[D]as Zeichen vertritt etwas”²⁴⁰, ist nicht mehr der Tenor in einer gebrauchstheoretischen Zeichenauffassung.

Die gebrauchstheoretische Auffassung ist dabei kein gleichwertiger Gegenvorschlag zur Perspektive der repräsentationalen Auffassung. Wie könnte man in dieser jene unterbringen? Dagegen kann man in der ersten die letztere sehr bequem unterbringen. Das ist die Asymmetrie, die eine Entscheidung zwischen den beiden Auffassungen leichter machen kann und soll. Sehr wichtig ist zu sehen, dass das Verhältnis der beiden Sichtweisen zueinander nicht alternativ, sondern subsumtiv ist, denn oft werden sie als Alternativen dargestellt.²⁴¹ Ansonsten drohen wir in eine Einseitigkeit zu verfallen, die gerade von den Hauptvertretern der Gebrauchstheorie in der Semiotik entschieden am Repräsentationalismus kritisiert werden soll.

Mann kann auch sagen, durch die gebrauchstheoretische Zeichenauffassung wird eine repräsentationale verlustfrei überwunden.

Die Gebrauchstheorie zeichnet sich durch eine andere Perspektive aus als der Repräsentationalismus. Die Frage ist immer, ob ein Zeichenmodell die Möglichkeiten der Kommunikation beeinträchtigt, oder ob umgekehrt die realen Möglichkeiten der Kommunikation das Zeichenmodell beeinträchtigen. Was ergibt sich woraus? Der Repräsentationalist favorisiert die erste Auffassung. Er entwickelt ein Zeichenmodell, dessen Ergebnis die Kommunikationspraxis sein soll. Der Anhänger der Gebrauchstheorie vertritt im Wesentlichen die zweite Auffassung. Er entwickelt zwar ebenfalls ein Zeichenmodell, aber eines, *das ein Ergebnis der Kommunikationspraxis ist*. Es ist eben die richtige *Beobachtung*, dass die Funktionalität der Zeichen sich nicht in dem Bezeichnen von unterschiedlichen Entitäten erschöpft, die die repräsentationale Zeichenauffassung als revisionsbedürftig erscheinen lässt.

Gelegenheit haben, auf die vergleichsweise größeren Barrieren einer gebrauchstheoretischen Bildauffassung gegenüber der gebrauchstheoretischen Sprachauffassung einzugehen.

²⁴⁰ Tugendhat (1976): S. 477.

²⁴¹ Vgl. Keller (1995) S. 71 f. Keller geht so weit, dass er die zwei Varianten nicht nur als unterschiedliche Antworten auf eine Frage versteht, sondern als Antworten auf ganz unterschiedliche Fragen. “Wie und auf was beziehen sich Zeichen” und “Müssen sich Zeichen überhaupt auf etwas beziehen?”: Das sind für ihn autonome Fragen.

2.3. Bilddistanz als spezifische Qualität der Bildwahrnehmung. *Akt der Distanz.*

Zu Beginn ein kurzer und wichtiger Exkurs in das dritte Buch der “Politeia”. Vorausgeschickt sei: Das Kunstwerk soll grundsätzlich als eine Art *Bericht* aufgefasst werden, als ein Korrelat der wirklichen Geschehnisse. Im dritten Buch wendet sich Platon von der Thematik des Inhalts eines Kunstwerkes ab und behandelt die Problematik, *wie* Künstler den Stoff ihrer Werke darstellen. Er unterscheidet zwei Vorgehensweisen in der Kunst.²⁴² Der Unterschied lässt sich besonders gut am Unterschied der direkten und indirekten Rede in einem Kunstwerk erklären. Die Verwendung der direkten Rede vorwiegend in der dramatischen Dichtung tarnt dabei, was sie in Wirklichkeit ist. Sie ist - laut Platon - ein Bericht aus einer Distanz zum berichteten Ereignis. Der Dichter berichtet faktisch mit ihrer Hilfe eine zugrundeliegende Äußerung. Er zitiert sie, führt sie an. Sie ist als ein Bericht jedoch nicht transparent, sondern *scheint* die zugrundeliegende Äußerung selbst direkt zu sein. Hierbei handelt es sich um das Verfahren der *Mimesis* oder Nachahmung in der Kunst.

Dagegen ist die indirekte Rede ein Bericht, aber als ein Bericht auch explizit - etwa durch den jeweiligen Hauptsatz (“Er sagte, dass...”, “Er fragte, ob...”) - markiert. Bei ihr ist im Normalfall klar, wer spricht: der Dichter nämlich. Hierbei handelt es sich um das Verfahren der einfachen Erzählung oder der sog. *diegysis*.²⁴³ Bei der direkten Rede spricht ebenfalls der Dichter, das wird dem Zuschauer oder Leser jedoch nicht evident oder es muss und *soll* ihm nicht evident sein. Die stattgefundene Vermittlung zwischen einem Ereignis und seiner Darstellung im Kunstwerk kann entweder transparent gehalten werden oder getarnt werden. Die Kenntnis dessen, *wer in einem Kunstwerk spricht*, ist das notwendige Gegenmittel gegen die evtl. Täuschung des Rezipienten. Es geht um die folgenreiche Frage der Zuschreibung von Aussagen. Die direkte Rede ist eine Art Versteckspiel des Dichters. Er verschwindet in der direkten Rede für den Betrachter - den Zuschauer und Leser - als Vermittlungsinstanz. Zentral ist hier der Unterschied zwischen Nimbus und Realität einer Aussage der direkten Rede, zwischen dem, was sie für einen Betrachter zu sein scheint, und was sie realiter ist.

²⁴² Vgl. Politeia III 392 c ff. Zu dieser Problematik im Hinblick auf Bilder vgl. auch Danto (1994): S. 125 ff.

²⁴³ Zur allgemeinen Abgrenzung von *mimesis* und *diegysis* vgl. Murray (1996): S. 6.

2.3.1. Überlegungen zur Tragweite des Illusionismus.

Was lässt sich aus der obigen Dichotomie von *mimesis* und *diegysis* für die Problematik des Bildes und seiner Rezeption gewinnen?

Die (Ab)Bilder zählen laut Platon grundsätzlich in die Sphäre der mimetischen Kunst. Wie die direkte Rede in der Kunst die zugrundeliegende Äußerung direkt zu sein scheint, in Wirklichkeit aber nur für eine Äußerung steht, so sind auch (Ab)Bilder lediglich Darstellungen von etwas, scheinen jedoch aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten direkt dieses etwas zu sein.

Der Maler als Vermittlungsinstanz ist bei (Ab)Bildern immer schon verschwunden, hat sich wie der Dichter hinter der direkten Rede versteckt. Die Überlegung dabei ist eigentlich sehr schlicht. Wir beschreiben in der Regel die Bilder nicht mit Aussagen wie: “Der Maler sagt, dass...” oder “Der Maler behauptet, dass...”. Diesartige Aussagen kann man höchstens gelegentlich bei der Rezeption künstlerischer Bilder feststellen. Solche Aussagen könnten jedoch durchaus als Garantie der Bilddistanz als eines kognitiven Phänomens des Betrachters gesehen werden. Faktisch sehen wir jedoch Bilder in der Regel *direkt* als das, was sie lediglich darstellen und sagen: “Ich sehe ein Pferd”, “Da(s) ist ein Pferd” und ähnliches.²⁴⁴ Was wir jedoch wirklich *sehen*, ist “nur ein bedrucktes Stück Papier”²⁴⁵, weswegen die genannten Sätze scheinbar *streng genommen* als falsch zu bezeichnen sind.

Für den Normalbetrachter besteht eben der erste Schritt der Interpretation eines Bildes nicht darin, in dem Bild ein Artefakt zu erkennen.²⁴⁶ Das sog. Trompe l’oeil Effekt wird von Platon angesprochen, ein Problem, mit dem wir es noch sehr oft zu tun haben werden, und das von vielen Autoren in seiner Tragweite eher unterschätzt wurde. Beispielsweise Steinbrenner (1996) sieht in der scheinbaren Einschränkung der Bildwahrnehmung auf Trompe-l’oeil die Einschränkung der Gültigkeit der Bildtheorie Platons, denn es “funktionieren viele Bilder als Bilder, ohne daß deshalb ein Trompe-l’oeil vorliegt”²⁴⁷. Auch Scholz (1998)²⁴⁸ und

²⁴⁴ Vgl. Böhme (2000): S. 185.

²⁴⁵ Fellmann (1997): S. 150.

²⁴⁶ Vgl. die entgegengesetzte Behauptung bei Possner/Schmauks (1998): S. 20.

²⁴⁷ Steinbrenner (1996): S. 44 f.

²⁴⁸ Scholz (1998): S. 109.

Kulenkampff (1997)²⁴⁹ sehen mit oder ohne direkten Bezug auf Platon in der Konzentration auf das Trompe-l'oeil-Effekt eine unerwünschte Einschränkung in der Bildtheorie. Gernot Böhme (1999, 2000) liest jedoch Platon in diesem Punkt korrekter, indem er auf das *grundssätzliche Täuschungspotential* der Bilder hinweist.²⁵⁰

Die Frage ist nämlich, ob die Konzentration auf Trompe-l'oeil eine Einschränkung der Bildtheorie bedeutet oder ob von den kritischen Bildtheoretikern Trompe-l'oeil zu eingeschränkt aufgefasst wird. Hinter dem Trompe-l'oeil-Effekt - freilich in entsprechender Fassung - versteckt sich unter anderem die Frage, ob wir Bilder überhaupt verstehen können, ohne sie als etwas wahrzunehmen, was sie objektiv nicht sind, sondern was sie lediglich darstellen.

Die entsprechende Fassung könnte die folgende sein: Zu einem Bild zu sagen: "Das ist ein Pferd", ist nicht nur der (statistische) Normalfall unseres Umgangs mit Bildern, sondern auch die *notwendige* Bedingung ihres Verstehens. Mit anderen Worten, *ich sehe entweder einen Farbfleck oder (in einem Farbfleck) ein Bild*. Um auch die Einzelheiten des Pferdebildes zu verstehen, muss ich Ausdrücke wie "Kopf", "Auge", "Fell" und dergleichen anwenden, die ich dem Bild nur "uneigentlich"²⁵¹ zusprechen kann. Das Bild besitzt in Wirklichkeit derartige Elemente nicht, und ich spreche in dem Fall zwingend metaphorisch oder sonst wie inadäquat, denn die Darstellung eines Pferdes *ist* kein Pferd, die Darstellung seines Kopfes *ist* kein Kopf usw. Mit anderen Worten, ich komme bei der Bildinterpretation nicht umhin, mich der Ausdrücke zu bedienen, die streng genommen nicht auf das Bild, sondern lediglich auf das Dargestellte zutreffen. In diesem Sinne halte ich das Bild *zwingend* dafür, was es darstellt, wenn ich es verbal interpretiere oder ich *gebe es* durch diese Redeweisen *für etwas aus*, was es *nicht ist*.

Welchen Grund habe ich zu etwas "Pferd" zu sagen, das kein Pferd ist?

Um zu verdeutlichen, untersuchen wir wie Böhme (1996)²⁵² kurz folgenden Fall: Ich stehe vor einem Pferdebild und bin gefragt worden: "Was ist das?" Ich kann nun zwei sehr unterschiedliche Antworten geben, nämlich:

²⁴⁹ Kulenkampff (1997): S. 274.

²⁵⁰ Böhme (1999): S. 20 und Böhme (2000): S. 185.

²⁵¹ Böhme (1996): S. 40.

²⁵² Böhme (1996): S. 37 f.

1. "Das ist ein Bild"

oder:

2. "Das ist ein Pferd"

Welche von den beiden trifft auf das Gegenüber (besser) zu? Und kann ich das überhaupt unzweideutig feststellen? Gegen die erste Antwort ist wahrscheinlich nichts einzuwenden, wenn - und davon gehen wir ja aus - das Gegenüber tatsächlich ein Bild ist. Die zweite ist jedoch problematisch, denn streng genommen - und das betrifft alle Arten der Darstellung - ist ja eine Pferdestatue auch nicht ein Pferd, sondern "Stein, der aussieht wie ein Pferd."²⁵³ Ein Bild ist ebenfalls etwas, das *nur aussieht* wie etwas anderes, es aber nicht ist.

Wichtig scheinen in der Bildtheorie die Analysen dessen zu sein, ob bestimmte (statistisch) übliche Redeweisen streng genommen auf die Bilder zutreffen. So untersucht Brandt (1999) die Aussage beim Blick einer Person in den Spiegel: "Ich *bin* es selbst". Für ihn handelt es sich bei solchen Redeweisen um "die sprachliche Oberfläche"²⁵⁴, die in irgendeiner Hinsicht zu analysieren oder gar zu korrigieren ist. Es bleibt jedoch gerade problematisch zu bestimmen, ob ähnliche Redeweisen *streng genommen* falsch oder genauso *streng genommen* gerade richtig sind.²⁵⁵

Das Problem unserer Fassung des Illusionismus ist gerade durch ein solches Dilemma vollständig beschrieben:

Zu dem Pferdebild zu sagen: "Das ist ein Pferd" ist streng genommen nicht richtig. "Pferd" trifft hier nur uneigentlich zu. Aber: Zugleich trifft genauso streng genommen keine andere Bezeichnung (besser) zu als "Pferd". Es ist entweder streng genommen falsch, zu dem Bild "Pferd" zu sagen. Oder es ist streng genommen genau das Richtige, zu dem Bild "Pferd" zu sagen, denn was sonst ist die plausible Alternative?

²⁵³ Böhme (1996): S. 38.

²⁵⁴ Brandt (1999): S. 34.

²⁵⁵ Pross (1973) sagt richtig, das erst die "Kritik unterscheidet im Bild [...] das Bild, so wie es ist: Gemälde, Karrikatur, Comic, Filmaufnahme, Fernsehbild, Skizze, Plakat, Collage und das Subjekt, auf das es verweist: Mao Tse-tung, Hotel Teneriffa [...] usw." (Pross (1973): S. 155) und relativiert diese Herangehensweise gleich durch den Hinweis auf alltägliche Szenen mit dem Hinweis auf "[d]ie Liebende, für die das Bild der Geliebte *ist*, den sie mit Küssen bedeckt." Und "Sie zieht sich mit ihm aus der Gesellschaft zurück, so, als wären die Liebenden leiblich beieinander." (Pross (1973): S. 159.) Dass das Bild im Betrachter (in der Regel) das Gefühl der realen Präsenz des Sujets evoziert, ist Anlass der hier angeführten Redeweisen.

Man kann dem Pferdebild unzweideutig weder zu- noch absprechen, dass es ein Pferd sei.

Von Bildern scheint im Allgemeinen zu gelten, dass sie bestimmte Redeweisen aus theoretischer Sicht problematisch machen. „Wenn man auf einem Bild Peter sieht, dann ist Peter eben dort - auf der Bildoberfläche - nicht wirklich vorhanden“²⁵⁶, was eben die gewohnte Redeweise „Das ist Peter“ aus theoretischer Sicht erschwert.

Verdeutlichen wir noch einmal mit Hilfe eines Beispiels aus der Malerei. René Magrittes Bild “Ceci n'est pas une Pipe” vom Jahre 1929 stellt eine Pfeife dar. Unter ihr ist ein Begleitkommentar plaziert, der in der Übersetzung sagt: “Das ist keine Pfeife.” Sein Bild gehört in die Kategorie von künstlerischen Bildern, die zugleich als Denkanlass eine umfassende “Theorie” des Bildes oder der Bildlichkeit in anschaulicher Form sind.²⁵⁷

Böhme (1999) fasst zusammen:

“Wenn Magritte auf das Bild schreibt “Das ist keine Pfeife”, so macht diese Aufschrift überhaupt nur Effekt, weil man gewohnt ist, konfrontiert mit einem Bild, auf dem die Figur einer Pfeife zu sehen ist, auf die Frage “Was ist das?” zu antworten: “Das ist eine Pfeife”.²⁵⁸”

Das Bild bringt beim näheren Überlegen genau den Wortlaut unseres obigen Dilemmas zum Ausdruck. Streng genommen ist es falsch zu dem Bild zu sagen “Das ist eine Pfeife.” Aber was sonst soll richtig(er) sein? Aus dem Bild selbst wird nicht klar, was eigentlich Gegenstand von Magrittes Kritik ist - ob er den unpräzisen Sprachgebrauch des Alltags - “Das ist eine Pfeife” - oder die spekulativen Reflexionen der Bildtheoretiker - “Das ist keine Pfeife” - kritisieren möchte. So landet die Rezeption des Bildes zwingend bei einem Problem mit dilemmatischer Struktur - es gibt zwei Lösungswege und beide sind unbefriedigend.²⁵⁹

²⁵⁶ Wiesing (2000): S. 145.

²⁵⁷ Böhme (1999): S. 48. Malewitschs “Schwarzes Quadrat auf weissem Grund” oder monochrome Leinwände, sind analoge Fälle. Vgl. Kap. 4.2.

²⁵⁸ Böhme (1999): S. 59.

²⁵⁹ Auf jeden Fall ist es nicht die Botschaft von Magrittes Bild bloß *einseitig* “herauszustellen [...], dass es sich um ein Pfeifen-Bild, aber nicht um eine Pfeife handle.” (Meyer-Fujara/Rieser (1998): S. 131.)

2.3.2. Zwei Stationen des Illusionismus bei Platon.

Die vorherigen Ausführungen zur Tragweite des Illusionismus sind bei Platon schwer explizit nachzuweisen. Aus diesem Grund wurden sie vorhin auch als ein “differenziertes Verständnis” des Illusionismus angekündigt.²⁶⁰ Im folgenden wollen wir zwei Stationen der Problematik der bildcharakteristischen Illusion behandeln - das zehnte Buch der “Politeia” und entsprechende Passagen aus dem Dialog “Sophistes”. *Beide Stellen argumentieren im wesentlichen mit einem viel engeren Verständnis der bildcharakteristischen Illusion im Sinne der Täuschung des Betrachters - des Verwechslung des (Ab)Bildes mit dem Abgebildeten.*

2.3.2.1. Die illusionistische These in der “Politeia”.

Zum Täuschungspotential von (Ab)Bildern in der “Politeia”: Im zehnten Buch der “Politeia” geht Platon wenig systematisch auf das Problem der bildspezifischen Täuschung ein. Nichtsdestotrotz beinhaltet auch das 10. Buch eine knappe und expressive Formulierung des gemeinten Punktes:

“[I]st er nur ein guter Maler und zeigt, wenn er einen Tischler gemalt hat, ihn nur hübsch von fern, so wird er doch Kinder wenigstens und unkluge Leute anführen, dass sie das Gemälde für einen wirklichen Tischler halten.”²⁶¹

Folgende Beobachtungen sind aus dem Zitat ersichtlich. Die Illusionswirkung von (Ab)Bildern wird zum normativen Ideal der Tätigkeit eines Malers erklärt oder ihm zumindest unterstellt. Indirekt bedeutet das, dass die Illusionswirkung dem Maler durchaus als eine manipulative Strategie zugeschrieben werden kann und nicht nur neutral dem (Ab)Bild. Zum Teil widerspricht das unseren früheren Ausführungen, die dementsprechend um einen weiteren Punkt zu erweitern sind. Wir sind davon ausgegangen, die Illusionswirkung wird mehr oder weniger automatisch *durch das (Ab)Bild*, nicht absichtlich *durch den Maler* erzeugt. Dies haben wir mit gängigen Aussagen einer Bildbeschreibung wie “Ich sehe ein Pferd” oder “Das ist ein Pferd” exemplifiziert. Dies ist wie folgt zu korrigieren: Die Technik der Bildpräsentation, nicht nur die Maltechnik ist für die Illusionswirkung wesentlich mitverantwortlich und kann Gegenstand einer manipulativen Strategie sein. Nicht nur, wenn der Betrachter das (AB)Bild zufällig *von fern sieht*, sondern, wenn man es ihm *von fern zeigt*, entsteht die Täuschung. Es

²⁶⁰ Vgl. Kap. 1.3.

lässt sich sogar vermuten, dass das Täuschungspotential des (Ab)Bildes so erheblich gesteigert werden kann.

Eine weitere wichtige Beobachtung ist, dass die bildspezifische Täuschung hier nicht exklusiv in die Verantwortungssphäre des Malers geschoben wird, sondern ganz wesentlich auch in die des Rezipienten. Die Täuschung hat etwas mit der Kompetenz des Betrachters zu tun. „Kinder [...] und unkluge Leute“ werden auf diese Art und Weise manipuliert. Invers dazu kann erfahrungsabhängige Kompetenz als Immunisierung gegen die Täuschung verstanden werden.

2.3.2.2. Die illusionistische These im “Sophistes”.

Das Vorführen von (Ab)Bildern kann also Gegenstand einer manipulativen Strategie werden von Seiten der Person, die (Ab)Bilder produziert. Bereits zu Beginn des 10. Buches vergleicht Platon den Maler mit einem Sophisten, der bekanntlich ausgesprochen beliebten Zielscheibe seiner Kritik.²⁶² Im „Sophistes“ argumentiert Platon auffällig ähnlich wie in der „Politeia“ und dieser Ähnlichkeit wollen wir im folgenden nachgehen, und zum Schluss, nichtsdestotrotz, auf einen gravierenden Unterschied hinweisen.

Die Einsicht, dass (Ab)Bilder grundsätzlich ein Täuschungspotential in sich bergen, bringt Platon dazu, einen Teil seiner Bildtheorie im „Sophistes“ in den spezifischen Kontext der Sophistenkritik zu positionieren. Der Sophist ist eben jemand, der Scheinbilder immersiven Charakters produziert, der durch geschickte und irreführende Argumentation die Rezipienten täuscht. Was er sagt, *scheint* wahr zu sein, *ist* es jedoch in Wirklichkeit nicht. Er produziert *somit im weiteren Sinne* unvollkommene (Schein)Bilder der Gegenstände seiner Rede, die er dem Rezipienten glaubhaft macht. Das bedeutet natürlich nicht, der Sophist male (mit Pinsel und Farbe) wirkliche (Ab)Bilder. Vielmehr *malt* er mit seinen Worten, ein Gedanke, den man bereits in der „Politeia“ als Kritikpunkt gegen die Dichter verzeichnen kann.²⁶³

„[A]ls ganz vorzüglich“²⁶⁴ den Sophisten charakterisierend, erweist sich für die Gesprächspartner im Dialog seine Bestimmung als „Künstler im Streitgespräch.“²⁶⁵ Diese Bestimmung greift Platon wieder auf und steuert auf die Bildtheorie zu. Er führt zuerst eine

²⁶¹ Politeia X 598 c.

²⁶² Politeia 596 d.

²⁶³ Vgl. Politeia X 601 a.

²⁶⁴ Sophistes 232 b.

²⁶⁵ Sophistes 232 b.

Phantombeschreibung eines (gesuchten) Mannes an, der “alle Dinge insgesamt zu machen und hervorzu bringen”²⁶⁶ vermag - ein Verfahren, das wir bereits aus dem Anfang des zehnten Buches der “Politeia” kennen. Im folgenden werden einerseits die Maler und andererseits die Sophisten unter das Phantombild subsumiert:

“Von dem nun, welcher verheißt imstande zu sein, durch eine Kunst alles zu machen, wissen wir doch, daß er durch Verfertigung gleichnamiger Nachbildungen des wirklichen vermittelst der Malerkunst imstande sein wird, unnachdenkliche junge Knaben, wenn er ihnen von fern das Gemalte vorzeigt, zu täuschen.”²⁶⁷

Die Bemerkung über die Tätigkeit des Malers als über die “Verfertigung gleichnamiger Nachbildungen des Wirklichen” untermauert den weiter oben ausgeführten Gedanken, dass Platon das Problem des zweifelhaften Zutreffens bestimmter üblicher Redeweisen auf die (Ab)Bilder sehr wohl bewusst war, und dass dieser Gedanke thematisch nahe dem Illusionsgedanken liegt.

Wir verwenden die gleichen Bezeichnungen für Dinge und ihre Nachbildungen. Beim Durchblättern eines geläufigen Bilderbuches wird ein Kind zu dem Entenbild einfach “Ente” sagen, zum Pferdebild “Pferd” und zum Katzenbild “Katze”, obwohl aus theoretischer Sicht nicht klar ist, dass diese Redeweise korrekt ist.

Ansonsten ist die Ähnlichkeit dieser Stelle mit der in der “Politeia” sofort evident. Die Täuschung durch (Ab)Bilder hat etwas mit der Kompetenz des Betrachters und der Technik der Bildpräsentation zu tun.

Für die Tätigkeit der Sophisten gilt im weiteren, “daß es auch in Worten eine andere ähnliche Kunst gebe, vermöge deren es möglich wäre, Jünglinge und solche, die noch in weiter Ferne stehen, von dem wahren Wesen der Dinge durch die Ohren mit Worten zu bezaubern, indem man gesprochene Schattenbilder von allem vorzeigt, so daß man sie glauben macht, es sei etwas Wahres gesagt und der, welcher es sagt, der Weiseste unter allen in allen Dingen.”²⁶⁸

²⁶⁶ Sophistes 233 d.

²⁶⁷ Sophistes 234 b.

²⁶⁸ Sophistes 234 c. Platon formuliert den Gedanken als eine *Frage* eines Gesprächspartners - des Fremden aus Elea - an den anderen - Theaitetos. Dieser pflichtet bei.

Im “Sophistes” wird der Gedanke, dass das Täuschungspotential der (Ab)Bilder etwas mit der Technik der Bildpräsentation zu tun hat, durch die Dichotomie zwischen *Ebenbild* und *Trugbild* verstärkt. Das *Trugbild* bestimmt Platon als etwas, “was nur scheint, weil es gerade vom gehörigen Orte betrachtet wird, dem Schönen zu gleichen, wenn es aber jemand genau betrachten könnte, dem gar nicht gleichen würde, dem es zu gleichen behauptet.”²⁶⁹ Wenn Bildhauer eine überdimensionale Statue bauen, so machen sie den Kopf absichtlich proportional größer als die unteren Teile, damit er vom Standpunkt des Normalbetrachters proportional gerade richtig groß *erscheint*. Ein *Ebenbild* richtet sich dagegen nicht nach dem Standpunkt des Betrachters, sondern alleine nach den Maßverhältnissen des nachgebildeten Originals.

Das Beispiel des Trugbildes im “Sophistes” und sonstige Passagen, die das Täuschungspotential der (Ab)Bilder auf die Technik ihrer Präsentation zurückführen, sind ausgesprochen interessant für das Verstehen des Illusionismus-Problems nicht nur bei Platon, sondern im Allgemeinen. Nach gängiger Auffassung sind vielmehr die Eigenschaften des Bildes selbst für das Täuschungspotential verantwortlich, und nicht die Umstände seiner Betrachtung. Ausgesprochen verbreitet aber eines der größten Irrtümer in der Bildtheorie ist die Annahme, dass das Täuschungspotential der Bilder auf die graduelle Ähnlichkeit des Bildes mit dem zugrundeliegenden Original zurückzuführen ist. Demnach täuscht ein Bild umso besser oder umso eher den Betrachter, wie es dem Original ähnlicher ist.

Wenn Polanyi (1994) davon spricht, dass die Täuschung durch Bilder ausschließlich oder primär auf die “imitativen Elemente bei einem Bild”²⁷⁰ zurückzuführen ist, wenn Boehm (1994b) den Illusionismus der Bilder ausschließlich oder primär mit der “vollendete[n] Abbildlichkeit”²⁷¹ gleichsetzt, wenn gelegentlich die Täuschung durch Bilder dem zugeschrieben wird, dass sie etwas “täuschend ähnlich”²⁷² sehen, oder dass sie “täuschend echt”²⁷³ sind, so wird unterstellt, dass die Täuschung durch Bilder ausschließlich oder primär mit den Eigenschaften des Bildes etwas zu tun hat, mit der Genauigkeit der Wiedergabe eines Gegenstandes im Bild, mit dem Naturalismus der Darstellung.²⁷⁴ Bereits Platon sah jedoch, dass die Umstände der Bildwahrnehmung, die

²⁶⁹ Sophistes 236 b.

²⁷⁰ Polanyi (1994): S. 161.

²⁷¹ Boehm (1994b): S. 336.

²⁷² Brandt (1999): S. 17.

²⁷³ Träger (2003): S. 207.

²⁷⁴ Schirra (2000) verweist ebenfalls auf die übliche Annahme, die Ähnlichkeit des Bildes mit etwas anderem sei für die Täuschung durch das Bild verantwortlich. Vgl. Schirra (2000): S. 120.

Tehnik der Bildpräsentation und die Kompetenz des Bildbetrachters hier entscheidende und primäre Faktoren sind.

Und so schließt sich zugleich der Kreis zum von Platon kritisierten Sophisten. Auch bei ihm liegt die Rednerkunst nicht darin, *was* er sagt, sondern *wie* er es sagt - an der Geschicklichkeit der Technik der Präsentation - an der Rhetorik und nicht zuletzt an der kognitiven Kompetenz der Hörer - vorwiegend unerfahrener junger Menschen, die "bei reiferem Alter in der Nähe mit den Dingen zusammentreffen"²⁷⁵ und dann "notwendig alle ihre damals entstandenen Vorstellungen umwandeln"²⁷⁶ uns so endgültig "jene Trugbilder aus Worten zerstört werden."²⁷⁷

Die Resultate der beiden angeführten Textpassagen aus der "Politeia" und dem "Sophistes" scheinen weitgehend übereinzustimmen. Ein wichtiger Unterschied ist jedoch zu verzeichnen:

Der Sophist ist im Unterschied zum Dichter ein ernsthaft redender Mensch - wie Platon es wohl formulieren würde. Der Künstler spricht und malt nämlich in ganz anderer Absicht, mit einem völlig anderen Anspruch als der Sophist. Der Sophist spricht ja als Philosoph²⁷⁸ mit einem seriösen Erkenntnisanspruch, was der Künstler freilich nicht ohne weiteres tut. Das Täuschungspotential ist zwar bei beiden nicht zu bestreiten. Es ist aber entsprechend als eher harmlos bis gefährlich einzuschätzen.

2.4. Nachwirkungen der Bilddistanz als eines kognitiven Phänomens. Beispiele.

In den Streit um die (Aktualität der) Bilddistanz im Sinne eines kognitiven Phänomens - der Distanz des Betrachters *zum Bild* - lässt sich sehr gut durch ein paar heutige Beispiele einsteigen. Die Silhouette eines Raubvogels am gläsernen Lärmschutz der Autobahn - sie schreckt effektiv Vögel von dem Anflug auf die Glasscheiben ab, indem sie sie schlicht täuscht. Sie halten die Silhouette für etwas, was sie lediglich darstellt, nämlich für einen Raubvogel. Faktisch wird die Silhouette an der Autobahn dazu gebraucht, ein gefährliches Flughindernis zu

²⁷⁵ Sophistes 234 d.

²⁷⁶ Sophistes 234 d.

²⁷⁷ Sophistes 234 d.

²⁷⁸ Platon und zahlreiche Kommentatoren würden diesem Ausdruck nicht beipflichten.

markieren, was scheinbar als eine *kommunikative Rolle* oder ein *zeichenhafter Gebrauch* der Silhouette bezeichnet werden könnte. Zugleich wird sie jedoch nicht in kommunikativer, sondern in rein manipulativer Absicht benutzt.²⁷⁹ Sie soll ja die Vögel nicht zum Verstehen einer Mitteilung bringen, sondern soll ein bestimmtes Verhalten rein mechanisch bewirken, indem sie den Fluchtreflex stimuliert. Man kann offensichtlich das Illusionspotential von Bildern für bestimmte Zwecke ausbeuten.

Es wäre natürlich zu untersuchen, wie genau diese Maßnahme in der Praxis funktioniert. Es ist nämlich nicht ganz klar, ob der Vogel *die Silhouette irrtümlich als den Raubvogel sieht*, oder ob er *einen realen Raubvogel genauso wie die Silhouette* sieht. Kommt ihm die Silhouette im schnellen Flug tatsächlich als ein Raubvogel vor, oder kommt ihm ein realer Raubvogel genauso vor, wie die Silhouette, die er wie auch ein Mensch als den schwarzen Umriss eines Raubvogels sieht? Vögel sehen nämlich (wahrscheinlich) sehr schemenhaft und erkennen - egal ob an der Silhouette oder einem tatsächlichen Raubvogel - nur bestimmte Züge. Aber gerade diese Eigenschaft ihres kognitiven Apparats macht die Maßnahme mit der Silhouette *auf Dauer* effektiv. Der Kleinvoigl kann nämlich die Silhouette von dem Raubvogel nicht und unter keinen Umständen unterscheiden, was seiner kognitiven Kompetenz zuzuschreiben ist, und nicht dem Realismus der Darstellung - der Genauigkeit der Wiedergabe eines Raubvogels in der Silhouette. Dass ihn die Silhouette täuscht, ist kein Performanz-, sondern ein Kompetenzfehler.

Also scheint es nicht (nur) an der Silhouette selbst zu liegen, dass sie täuscht, sondern wesentlich (auch) an der Kompetenz des Betrachters. Der Mensch ist fähig dahinterzukommen, wozu sie faktisch gebraucht wird und durchschaut so auf seine Weise die Täuschungswirkung, indem er die *gesamte Logik* ihrer Wirkung durchschaut. Formulieren wir aber unsere Frage zuerst in Bezug auf den Vogel:

Sieht der Vogel ein Bild, wenn er nicht im Stande ist, die Silhouette als ein Bild zu sehen, sondern immer nur als den Raubvogel?

Die Silhouette funktioniert beim Vogel genauso wie das Jonassche Beispiel einer Vogelscheuche:

²⁷⁹ Die Dichotomie von "kommunikativ" und "manipulativ" richtet sich nach Sachs-Hombach (2003). Er unterscheidet zwischen "symbolisch" (hier "kommunikativ") und "dezeptiv" (hier "manipulativ") (Sachs-Hombach (2003): S. 243.) Ähnlich unterscheiden Schirra/Scholz (1998) zwischen einem "immersiven" (hier "manipulativen") und "symbolischen" oder "kommunikativen" (hier "kommunikativen") Modus des

“Sowohl Mensch wie Vogel nehmen in der Vogelscheuche (angenommen, ihre Wirkung beruhe auf der Vortäuschung eines bestimmten Wesens) die Ähnlichkeit etwa mit einer menschlichen Figur wahr. Beim Vogel aber heißt dies, die Vogelscheuche für einen Menschen halten.”²⁸⁰

Die Betrachtungsweise des Menschen und des Vogels unterscheiden sich darin, dass für den Vogel die Ähnlichkeit mit etwas “nicht selber Objekt der Erkennung ist”²⁸¹, sondern lediglich zur (vermeintlichen) *Wiedererkennung* eines Objektes führt. “Erkannt vom Tiere ist das anwesende Ding allein als “ein solches”, d.h. vertraut in gewissen Eigenschaften.”²⁸² In der Terminologie von Schirra (2000) sind Vögel völlig im Sinne von Hans Jonas sog. “einfache Reflextiere”, für die es symptomatisch ist, dass bei ihnen auf *gleichartige Reize*, *gleichartige Reaktionen* folgen.²⁸³ In diesem Sinne ist jedoch natürlich auch zu fragen, ob die Vögel von der Silhouette tatsächlich *getäuscht* werden, wenn sie *nicht fähig sind*, die Silhouette als eine solche zu erkennen. *Für sie besteht die Möglichkeit des Nicht-Täuschens erst gar nicht* und insofern ist zu fragen, ob der Ausdruck “Täuschung”, der eher eine episodische Ausfallscheinung - einen Performanzfehler - bedeutet, hier noch sinnvoll verwendet wird.

Zugleich darf durch unser Beispiel nicht suggeriert werden, die bildspezifische Täuschung - das Verwechseln des Bildes mit dem, was es lediglich darstellt - betreffe lediglich Wesen mit der kognitiven Ausstattung eines Kleinvogels. Vor einiger Zeit griff die österreichische Polizei zu einer bemerkenswerten Maßnahme auf Österreichs Straßen. Am Straßenrand - vorwiegend in Ortschaften - wurden Bilder von Polizisten in Uniform installiert, die von der Ferne gesehen von Autofahrern für Polizisten gehalten werden und sie somit zum entsprechenden Fahrverhalten bringen. Die Bilder werden hier genauso wie im vorigen Fall in rein manipulativer Absicht verwendet, nicht in kommunikativer. Jeder kennt ferner die Fälle, dass auf Hausfassaden Fenster lediglich gemalt wurden, aus geeigneter Perspektive jedoch den Menschen als reale Fenster vorkommen. Einige Gemeinden sollen angeblich zu folgender Maßnahme gegriffen haben: sie installierten am Straßenrand in Schulnähe Bilder von Kindern, die so aussahen als würden sie gerade auf die Straße laufen. Sie bringen so Autofahrer zum entsprechenden Verhalten.

Bildgebrauchs. (Vgl. Schirra/Scholz (1998): S. 75.) Wir wollen unter “symbolisch” weiter unten etwas deutlich anderes verstehen als Sachs-Hombach und einige andere Autoren. Vgl. Kap. 3.1.3.1.

²⁸⁰ Jonas (1994): S. 114.

²⁸¹ Jonas (1994): S. 116.

²⁸² Jonas (1994): S. 116.

²⁸³ Schirra (2000): S. 124 f.

Wichtig ist die Beobachtung, dass die Täuschung in unseren sämtlichen Fällen gebraucht wird, um “ein Fehlverhalten des getäuschten Betrachters zu provozieren”²⁸⁴ und nicht, um *nur* quasi *zwecklos* zu täuschen. Traditionell wird die Möglichkeit und Tragweite der Täuschung durch Bilder in der Kunstdiskussion behandelt, obwohl ähnlich wie bei Kersting (1979) davon ausgegangen werden kann, dass gerade in der Kunst der Täuschungseffekt nicht beabsichtigt ist, sondern Mittel der künstlerischen Reflexion auf die Möglichkeiten und den Nutzen einer naturalistischen - eben extrem wirklichkeitsgetreuen - Darstellung von Gegenständen in einem Kunstwerk. Indem bereits der Rahmen eines Kunstwerkes eine “verhaltene Betrachtungsweise initiiert”²⁸⁵, ist der Zustand der Täuschung durch Bilder viel eher in der “Trivialrealität”, mit anderen Worten in der alltäglichen Lebenswelt - etwa im Straßenverkehr - erzielbar.

Es ist schwieriger, mich mit Bildern dort im obigen Sinne der Verwechslung des Bildes mit dem Dargestellten zu täuschen, wo ich immer schon Bilder erwarte - nämlich an den Wänden einer Galerie oder an der Kuppel einer Kirche.

2.4.1. Sind Bilder Gegenstände?

Die Bilddistanz als charakteristische Wahrnehmungsweise von Bildern kann entweder als bloßes Begleitmerkmal unserer Auseinandersetzung mit Bildern verstanden werden, oder als konstitutiv für den Bildcharakter bestimmter Gegenstände. Die Entscheidung zwischen diesen zwei Optionen besitzt eine ganz besondere Relevanz für die Problematik des Bildes, denn es geht um den *objektiven* oder *subjektiven* Status von Bildern. Diese Frage deckt sich weitgehend mit der Frage, ob Bilder überhaupt Gegenstände sind oder mentale Vorgänge bestimmter Akteure. Gibt es Bilder *an sich* oder quasi nur *für mich*?

Nicolai Hartmann vertritt in seinen “Grundzügen einer Metaphysik der Erkenntnis” (1965) die erste Sichtweise:

“Ein Bewußtsein des Bildes kann erst auftreten, wo in irgendeiner Form Reflexion auf die Erkenntnis selbst einsetzt. Diese nun ist nicht erst Produkt der Theorie. Sie setzt überall in der Erfahrung des Alltags ein, wo *Irrtümer oder Täuschungen durchschaut werden*. [...] Wo ein Irrtum oder eine Täuschung durchschaut wird, da sieht das Subjekt eben ein, dass es den Gegenstand für etwas genommen hat, was er nicht ist;

²⁸⁴ Kersting (1979): S. 95.

²⁸⁵ Kersting (1979): S. 107.

resp. dass der Gegenstand ihm als etwas *vorkam* oder vorschwebte, was er nicht ist.”²⁸⁶

Bei Hartmann bildet die kognitive Leistung der Bilddistanz nicht die Bedingung des Bildcharakters von etwas, sondern lediglich die Bedingung *unserer Evidenz über den Bildcharakter* bestimmter Gegenstände oder Erscheinungen. Mit anderen Worten, der Bildcharakter bestimmter Gegenstände wird hier nicht subjektiviert, von einer mentalen Leistung abhängig gemacht.

Reinhardt Brandt postuliert in “Die Wirklichkeit des Bildes” (1999) dagegen den Bildcharakter überhaupt als ein *menschliches Umgangsphänomen* mit bestimmten Dingen.

*Bilder sind für Brandt keine Gegenstände, mit denen (im Folgeschritt) umzugehen ist, sondern erst wenn mit Gegenständen entsprechend umgegangen wird, entsteht das (Bewusstseins)Phänomen - oder wie Brandt sagt “Ereignis” - Bild. Dadurch liefert er eine spezifische Gebrauchstheorie des Bildes.*²⁸⁷

“Wenn wir Bilder in die Tapeten, in die Wolken und Sterne hineinsehen können, wenn Faust ausrufen kann: “Oh laßt sie walten, die göttlichen Gestalten, wie sie dorthin mein Auge blickt”, wenn das Bild im Spiegel verschwindet, weil es dem Betrachter nicht mehr sichtbar ist, da er sich zu weit entfernt hat, dann können Bilder nicht den ontologischen Rang von substantiellen Gegenständen haben; sie können auch nicht Eigenschaften selbständiger Gegenstände sein, die an diesen haften und auf unterschiedlichen Wegen feststellbar sind. Sondern sie sind Phänomene, die ein Betrachter anlässlich bestimmter Eigenschaften von Gegenständen innovativ erblickt. Bilder sind, zum Ärger des Alltagsverständes, immer Kreationen des Betrachters, die durch bestimmte Objekte - meistens durch “Bilder” - evoziert werden.

[...]

Bilder also sind in der Anschauung gegebene eigentümliche Raumstücke im Raum, für deren adäquate Erfassung eine bestimmte Zeit erforderlich ist. Sie “gibt” es, lässt sich folgern, nur als Ereignis unter bestimmten subjektiven Bedingungen, oder: Bilder sind keine Objekte, sondern Ereignisse.”²⁸⁸

Nach Brandts Ansicht gibt es Bilder einfach formuliert nur *für den*, der sie sieht. Es gibt sie nur für den Betrachter und das nur unter bestimmten (subjektiven) Umständen. Dabei ist die Relativität des Bildseins zum Betrachter gleich doppelt gegeben:

²⁸⁶ Hartmann (1965): S. 46.

²⁸⁷ In Kapitel 3.2. wird diese Art der Gebrauchstheorie systematisch eingeordnet.

²⁸⁸ Brandt (1999): S. 94 f.

1. Entweder sieht der Betrachter ein “Bild”, sieht es aber aufgrund der mangelnden Bilddistanz nicht *als* ein Bild. Das Bildsein ist in diesem Fall nicht gegeben.
2. Oder ein “Bild” wird erst gar nicht gesehen, mit einem Betrachter konfrontiert. In diesem Fall ist das Bildsein auch nicht gegeben.

Hier knüpft die wichtige Frage an, ob der Bildcharakter im Sinne eines “Ereignis[ses] unter bestimmten subjektiven Bedingungen” bei Brandt im *dispositionalen* oder im *episodischen* Sinne gemeint ist, denn das ist sicherlich ein gravierender Unterschied. Einerseits spricht Brandt von sog. *bildunfähigen Wesen*, zu denen er Kleinkinder und Tiere zählt.²⁸⁹ Tiere sind ähnlich unserem Vogel, der am Lärmschutz der Autobahn vorbei fliegt und getäuscht wird, im dispositionalen Sinn nicht bildfähig. D.h. sie können gar nicht anders als durch die Silhouette getäuscht werden, wodurch allerdings der Täuschungsbegriff problematisch wird. Für Brandt ist das Bildsein andererseits auch nur durch einen *faktisch vollzogenen* mentalen Akt der Bilddistanz, des Nur-Bild-Seins des Gesehenen gegeben:

“Die Bedingung der Bildwerdung ist die kognitive Leistung des Betrachters, dass das Gegenüber etwas darstellt, was es selbst nicht ist.”²⁹⁰

Lediglich wenn wir für uns die Trennung der Darstellung vom Dargestellten *konkret explizieren*, ist das Bildsein gegeben:

“Erst durch diese reflektierte Negation des Betrachters selbst gibt es Bilder; erst durch die Erkenntnis, daß in der anschaulichen Gegebenheit etwas nicht Da-seiendes da zu sein scheint, d.h. dargestellt wird.”²⁹¹

Was soll hier jedoch genau unter “Bildwerdung” verstanden werden? Als könnte ein Gegenstand dadurch zu einem Bild werden, dass er von dem Rezipienten *als* Bild gesehen wird, *für ein Bild gehalten wird*. Diese Verwandlung erscheint misteriös, weil eine kognitive Leistung den Charakter eines materiellen Gegenstandes der üblichen Auffassung nach auf keine Weise beeinträchtigt, ihm nichts nimmt und auch nicht hinzufügt. Es sei denn, der Ausdruck “Bildwerdung” ist gar nicht so wörtlich gemeint (weswegen er in Anführungszeichen gehört), und dem Gegenstand wurde objektiv durch die mentale Leistung überhaupt nichts hinzuge-

²⁸⁹ Brandt (1999): S. 131.

²⁹⁰ Brandt (1999): S. 32.

²⁹¹ Brandt (1999): S. 106.

fügt. Dann ist er aber nicht wirklich zu einem Bild *geworden*. Nach Brandt gäbe es dann Bilder ausschließlich subjektiv - als *mentale Phänomene*, was tatsächlich sein Ansatz ist.

Aus unserer Sicht ist eine wichtige Einschränkung einer solchen Sichtweise in dem erste Zitat von Brandt selbst angesprochen worden. Die Annahme, dass es Bilder nur unter bestimmten subjektiven Bedingungen und folglich als Bewusstseinsphänomene gibt wird als der “Ärger des Alltagsverständes” bezeichnet, denn für den common-sense scheint es eine unbestreitbare Tatsache zu sein, dass Bilder Gegenstände sind (die an den Wänden hängen oder im Album aufgeklebt sind, die man aufbewahren oder umgekehrt vernichten kann). Genauso ist diese beharrliche Ansicht jedoch der Ärger des reflexiven Verstandes und darin liegt der signifikanteste Schwachpunkt der Argumentation von Brandt:

Die Frage ist, vertrauen wir bei der Bestimmung der Anwendbarkeit von “Bild” voll unserem Alltagsverstand oder (wie Brandt) eher dem reflexiven Verstand? Auch für den Alltagsverstand gibt es unbestreitbare Evidenzen, deren Problematisierung sich erst durch die Relativierung des common-sense als einer verlässlichen Erkenntnisinstanz ergibt. Diese Relativierung erfolgt jedoch immer schon aus der Sicht des reflexiven Verstandes. Für den common-sense sind und bleiben Bilder Gegenstände.

Welche Relevanz haben diese Ausführungen für unsere nachfolgende Untersuchung? Der Gedankengang hilft uns vor allem, den Gegenstandsbereich der vorliegenden Arbeit besser (wenn auch nicht definitiv) einzugrenzen. Wir sagten am Anfang, der Gegenstandsbereich dieser Arbeit, der sich aus einem Vorverständnis von “Bild” ergibt, würde ungefähr dem der Ästhetik entsprechen, wo im Unterschied zur *Sprachphilosophie* oder *Erkenntnistheorie* eine bestimmte Sorte von Gegenständen unter “Bild” verstanden wird. Im folgenden verstehen wir unter “Bild” das, was für unseren Alltagsverstand *als Bild gilt*, um nicht in zwar interessante, aber für die Bildsemantik im gebrauchstheoretischen Sinne unerhebliche Streitigkeiten zu verfallen. Die Bildsemantik im gebrauchstheoretischen Sinn hat sich mehr als andere Theorien, die es zum Teil unterstellen, dass “auch bloß gedacht werden könnte”²⁹², was ein Bild sei, um *einzelne Bilder* (im nichtsubjektiven Sinn) zu kümmern. Dafür ist es notwendig, ein relativ verlässliches Kriterium des Bildcharakters zu haben und ein solches kann in unserem Alltagsverständnis von “Bild” (mehr als sonst wo) gesucht werden. Unser Alltagsverständnis

²⁹² Böhme (1999): S. 11.

wird kaum *Vorstellungen*, *Sätze* oder auch *Skulpturen* als Bilder (in welcher Hinsicht auch immer) verstehen. Für ihn sind Vorstellungen eben Vorstellungen, Sätze sind Sätze und Skulpturen Skulpturen. Der einzelne Leser weiß also am besten, auf was “Bild” zutrifft, und was ebenfalls im folgenden unter “Bild” verstanden wird.

2.5. Bilanz.

2.5.1. (Ab)Bilder kommen *nach* der Realität.

Der Hauptgedanke von Platons Bildkritik lautet: Die (Ab)Bilder kommen in mehrfacher Hinsicht erst *nach* der Realität:

Die Kausalität zwischen Original und (Ab)Bild, die das Grundschema der Bildlichkeit nach Platon ausmacht, führt *logisch* dazu, dass (Ab)Bilder als den dinglichen Originalen *nachrangig* eingestuft werden. Gleichsam wie im Spiegel, können die (Ab)Bilder nicht anders als *abhängig* von ihren Originalen gedacht werden.

(Ab)Bilder sind immer (Ab)Bilder von etwas.

“Bild” ist ein sog. Relativbegriff, d.h. von einem Gegenstand zu prädizieren, dass er ein (Ab)Bild sei, ergibt nur Sinn, wenn man es zu etwas anderem - dem Abgebildeten - in Relation setzt und denkt. Nicht ist durch sich selbst ein (Ab)Bild wie niemand durch sich selbst ein Vater, Bruder usw. ist.

Diese Erkenntnis begünstigt die Platonische Vorstellung von der grundsätzlichen Referenzialität des (Ab)Bildes. Es ist jedoch nach wie vor fraglich, wie wörtlich meinen wir in der obigen Aussage das “etwas”? Die von dem Spiegelbeispiel suggerierte Vorstellung, das in einem Bild Abgebildete müsse immer ein faktisch existierender Gegenstand sein, ist in Anbetracht der sog. fiktionalen Bilder unzulänglich. Die Redeweisen “Ein Pegasus-Bild bildet Pegasus ab” oder “Ein Pegasus-Bild ahmt Pegasus nach” sind merkwürdig, denn wie sollen “abbilden” oder “nachahmen” ohne extensionale Referenz gedacht werden?²⁹³ Sie sind, wie wir weiter unten sehen werden durch “Ein Pegasus-Bild stellt Pegasus dar” zu ersetzen.

²⁹³ Diese Frage stellt sich Brandt (1999): S. 18.

Im Hinblick auf den kognitiven Wert der (Ab)Bilder für den Betrachter, kommen diese ebenfalls erst *nach* den Originalen. Nach dem Schema des hier nicht näher besprochenen Höhlengleichnisses²⁹⁴, in dem die gefesselten Gefangenen bekanntlich mit bloßen *Schatten* der Gegenstände konfrontiert werden und diese gar irrtümlich für die einzige wirkliche Realität halten, sind (Ab)Bilder qua Nachahmungen dem Verstand alle derer gefährlich, “soweit sie nicht das Heilmittel besitzen, daß sie wissen, wie sich die Dinge in der Wirklichkeit verhalten.”²⁹⁵ Das erklärt auch, dass der Schatten einer der durchgängigen Motive und Beispiele von Platons Bildtheorie ist. Es ist ein Einwand rein theoretischer und sehr sachlicher Natur: Das Original kann man durch sein (Ab)Bild nicht exakt erkennen, denn es gehört zu den Bedingungen der Anwendbarkeit des Begriffs “Abbild” auf etwas, dass dieses etwas im Hinblick auf das in ihm (vermeintlich oder auch tatsächlich) Abgebildete defizitär ist.

(Ab)Bilder sind immer auch nur (Ab)Bilder von etwas.

2.5.2. Bilder zwischen Kausalität und Intentionalität.

Platons Bildtheorie ist eindeutig eine kausale Theorie. Die Dichotomie von Original und seinem (Ab)Bild ist im Wesentlichen als eine mechanische kausale Abfolge ohne menschliches Zutun zu verstehen - wie eben bei Schatten und Spiegelreflexionen, die er als seine zentralen Beispiele hervorhebt. Mit dem Aufkommen und der Verbreitung der Fotografie im 19. und 20. Jh. ist die Kausalität zwischen Original und Abbild erneut und verstärkt zum zentralen Denkmuster in der Bildtheorie geworden. Man kann eindeutig in den Theorien mechanisch erzeugter Bilder die Tendenz feststellen, die Rolle des Produzenten solcher Bilder zu marginalisieren. Als ausschlaggebend für semantische Eigenschaften solcher Bilder wird die feste Kausalität zwischen einem Objekt oder Weltzustand und seinem mechanischen (Ab)Bild gesehen, was für die Kategorisierung derartiger Bilder als *indexikalisches Zeichen* sorgt.

Platon überträgt das kausale Muster des Spiegelbildes auch auf die Werke der bildenden Kunst. Die *Spuren* solcher implizit bleibender Tendenzen kann man auch in neueren Theorien feststellen, die Bilder überhaupt nach den Zusammenhängen ihrer Entstehung kategorisieren, aus denen Schlüsse auf ihren semantischen Gehalt gemacht werden. So überwiegt im Bereich der Theorie des fotografischen Bildes die Auffassung, dass Fotografien feste Be-

²⁹⁴ Vgl. Politeia X 514 a ff.

zugsgegenstände haben, und *deswegen* zum Zwecke der Dokumentation gebraucht werden (oder besonders geeignet sind). “Was ist Dokumentation?” wird im Hinblick auf die *Zusammenhänge der Entstehung* bestimmter Bilder beantwortet - im Hinblick auf den Unterschied zwischen der *Zeichnung* (eines Malers) und der *Aufzeichnung* (eines Apparats).

Umgekehrt ist es eine plausible Denkposition, dass Bilder, die zum Zwecke der Dokumentation gebraucht werden, *deswegen* erst Bezugsgegenstände haben, im Hinblick auf die sie als adäquat oder eben inadäquat wahrgenommen und aussortiert werden. “Was ist Dokumentation?” wird im Hinblick auf die *Zusammenhänge des Gebrauchs* beantwortet.

Was leiten wir wovon ab? Entscheiden feste semantische Eigenschaften eines Bildes über seinen Gebrauch (als Dokumentation, Fiktion, Dekoration...)? Oder entscheidet der Gebrauch eines Bildes über seine semantischen Eigenschaften (als Dokumentation, Fiktion, Dekoration)? Verstehen wir den Gebrauch aus den Bildern oder verstehen wir die Bilder aus dem Gebrauch?

Das Denken der Bilder in der Philosophie spielt sich zwischen zwei Polen ab - zwischen *Kausalität* und *Intentionalität*, zwischen *Fakten* (der Entstehung) und *Akten* (des Gebrauchs). Im folgenden Kapitel 3. werden wir die entsprechenden Unterschiede detaillierter herausarbeiten.

²⁹⁵ Politeia X 595.

3. Das Bild und sein Gebrauch.

Du musst an die Rolle denken, welche Bilder vom Charakter der Gemälde (im Gegensatz zu Werkzeichnungen) in unserem Leben spielen. Und hier besteht durchaus nicht Einförmigkeit.²⁹⁶

(Ludwig Wittgenstein)

Das Erbe, das in der asymmetrischen Repräsentationsrelation eine substantielle Eigenschaft von bestimmten Entitäten sieht, für die die Art und Weise ihrer Herstellung (Kausalitätsargument) verantwortlich ist, ist Platon zu verdanken. Von der Wirklichkeit *ausgehend* beziehen sich Bilder *rekursiv* auf sie - sind eben echte (*Ab*)Bilder der zugrundeliegenden Wirklichkeit, was sich in ihrer kausal aufgebauten Entstehungsgeschichte und ihrer Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten manifestiert. Eine Gebrauchstheorie des Bildes, in der die möglicherweise schon damals sehr vielfältigen Intentionen der Bildproduktion berücksichtigt wären, liefert Platon nicht oder zumindest nicht an den Stellen, die sich explizit auf das von ihm ausschließlich referenziell verstandene Bildsein konzentrieren.

Es kann aber auch davon ausgegangen werden, dass eine Bezugnahme keine immanente Eigenschaft von Objekten ist, die auf ihre kausale Geschichte und Ähnlichkeit mit etwas zurückzuführen ist, sondern ein *Umgangsphänomen*, das mit den Intentionen der Bildproduktion oder den Unterstellungen bei der Bildrezeption wesentlich zusammenhängt und von einer Gemeinschaft befestigt wird. Dementsprechend soll nicht auf der Ebene der Deskription und Analyse der Entstehungsmechanik von Bildern entschieden werden, ob und wie sich ein Bild auf Außenstehendes bezieht, sondern auf der Ebene einer *Gebrauchsanalyse* des jeweiligen konkreten Bildes. Nicht was ein Bild *ist*, seine konkrete Beschaffenheit, entscheidet darüber, ob und wenn ja in welcher Form es sich auf die Welt bezieht, sondern alleine der Umstand, was ein Bild *soll* oder was es *für uns* soll - also wie wir es gebrauchen. Dadurch bewegen wir uns bei der Bestimmung des eventuellen Sachbezugs des Bildes auf der Ebene kontextueller Faktoren, die nicht mehr dem Bild selbst immanent sind. Sie können nicht durch einfache Deskription der Darstellung verlässlich festgestellt werden, sondern erfordern etwa die Mit-einbeziehung der schriftlichen oder mündlichen Legende eines Bildes und möglicherweise auch anderer Faktoren. Dies *widerspricht* eindeutig der gängigen Auffassung des sog. ikoni-

²⁹⁶ PU: Teil II, x.

schen Zeichens, das gerade vermittelst seiner eigenen Beschaffenheit - der Ähnlichkeit mit etwas - bezeichnen soll.²⁹⁷ Was das Bild *bedeutet*, soll der gängigen Ansicht nach das Bild auch selbst zu erkennen geben.

Als maßgeblich soll hier der Begriff der *Bezugnahme* genommen werden. Eine *Bezugnahme* liegt nur vor, wenn *jemand auf etwas Bezug nimmt*. Für das Phänomen der Bezugnahme (Sachbezug) sollen im folgenden gelegentlich auch die Ausdrücke "bezeichnen" oder "denotieren" verwendet werden. Man unterschiedet gelegentlich zwischen "bezeichnen" und "denotieren". "Denotieren" steht in linguistischen Arbeiten nicht selten für den festen Bezug eines sprachlichen Ausdrucks auf eine *Menge von Objekten*. So denotiert etwa *der* Ausdruck "Pferd" als abstraktes Element des Lexikons die Menge aller Pferde. Seine konkrete Anwendung in einer kommunikativen Situation *bezeichnet* jedoch unter Umständen ganz *konkrete* Pferde. "Bezeichnen" wird schlicht als Untersuchungsgegenstand der Pragmatik verstanden - als menschlicher *Akt* der Bezugnahme oder auch Referenz eines Sprechers. Der Sprecher meint eben nicht selten nur ein konkretes Pferd, wenn er "Pferd" sagt. Im Gegensatz dazu wird "denotieren" als Untersuchungsgegenstand der Semantik verstanden - als *Fakt* der Bezugnahme eines Ausdrucks selbst. Beispielsweise Reischer (2002) behauptet, dass "[d]ie Denotationsrelation stabil sowie sprecher- und kontextunabhängig ist, die Referenzbeziehung spontan und sprecher- wie kontextbedingt."²⁹⁸ Im folgenden werden die beiden Begriffe synonym verwendet.

Wir können auch zwischen notwendigen und hinreichenden Bedingungen der Bezugnahme unterscheiden und sagen:

Dass ein Bild sichtbare Ähnlichkeit mit bestimmten Objekten besitzt, ist möglicherweise die notwendige, allerdings nicht die hinreichende Bedingung dessen, dass das Bild auf genau die Objekte auch Bezug nimmt.²⁹⁹ Hinreichend ist erst die Positionierung in einem Kontext, die durch bestimmte Akteure geschieht. Ein Pferdebild kann sicherlich auch in

²⁹⁷ Charles S. Peirce gibt eine Definition von einem Ikon genau in diesem Sinn: "An *Icon* is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own..." (Peirce: Collected Papers 2.247.) Andererseits entspricht das gesagte einigen Auffassungen. Zum Beispiel Wittgenstein sagt über die bildliche Kopie: "Das Gesamtergebnis [des Vorgangs des Kopierens] - d.h. die Kopie plus *Intention* - ist das Äquivalent des Originals. Das tatsächliche Ergebnis - die bloße sichtbare Kopie - gibt nicht den gesamten Vorgang des Kopierens wieder; wir müssen die Intention mit einbeziehen. Der *Vorgang* enthält die Regel, das *Ergebnis* reicht nicht aus, den Vorgang zu beschreiben." (Vorlesungen: S. 58.) Diese Aussagen werden wir noch näher zu untersuchen haben.

²⁹⁸ Reischer (2002): S. 140. Zur Zugehörigkeit der beiden Begriffe zu den jeweiligen Disziplinen der Pragmatik und Semantik vgl. Reischer (2002): S. 112 f. und S. 139 f.

²⁹⁹ In Anbetracht der Tatsache, dass der Sachbezug von Bildern auch arbiträr sein kann, muss später auch überdacht werden, ob Ähnlichkeit eine notwendige Bedingung im angegebenen Sinn ist.

einem fiktionalen Diskurs plaziert sein, bei dem es fraglich zu sein scheint, ob er überhaupt Bezug nehmend ist. Bezug nehmen können Personen, nicht Dinge: Das soll hier Schritt für Schritt erwogen und plausibel gemacht werden.

Dementsprechend soll grundsätzlich zwischen “Das Bild bezieht sich auf etwas” und “Jemand kann sich mit einem Bild auf etwas beziehen” unterschieden werden.

Zwei sehr unterschiedliche Perspektiven auf die semantische Dimension des Bildes können festgehalten werden:

1. Entweder wir erklären den Gebrauch aus dem Bild. In diesem Fall spielt seine Beschreibung die maßgebliche Rolle. Dann scheinen alle Bilder aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit realen Objekten Dinge der Außenwelt mehr oder weniger adäquat zu repräsentieren.
2. Oder wir erklären das Bild aus seinem Gebrauch. In diesem Fall spielt die Beurteilung kontextueller Faktoren (z.B. die Positionierung in einem fiktionalen oder nichtfiktionalen Diskurs) die entscheidende Rolle. Dann müssen die Bilder nicht zwingend etwas repräsentieren.³⁰⁰

Unter “Gebrauch” meinen wir hier nichts geheimnisvolles. Trotzdem ist eine Ambiguität des Ausdrucks “Gebrauch” gegeben. Er bedeutet entweder die standardisierte Gebrauchsweise von etwas oder die konkrete Anwendung von etwas - entweder etwas -regelhaft-standardisiertes oder etwas contingent-episodisches. Die Ambiguität soll durch eine Bedeutungstheorie nicht beseitigt, sondern berücksichtigt werden. Der Ausdruck “Gebrauch” bedarf in der Bedeutungstheorie keiner Präzisierung.

Der Gebrauch eines konkreten Bildes ist die korrekte Antwort auf die Frage: “Was soll das Bild?” oder analoge Fragen wie: “Zu welchem Zweck wird das Bild gebraucht?”, “Wozu ist das Bild da?” Der Indikator der Korrektheit der Antwort ist - analog zur Sprache - das Verhalten anderer.

³⁰⁰ Diese Variante beschreibt lediglich logische Prioritäten bei der Feststellung der Bedeutung von Bildern, nicht eine zeitliche Reihenfolge. Aus der Perspektive des Betrachters beginnt natürlich alle Bestimmung von Bedeutung mit dem Anblick eines Bildes.

Die zu plausibilisierende Position wird sein:

Nicht das Bild - seine sichtbaren Eigenschaften oder seine kausale Vorgeschichte - geben den Gebrauch zu erkennen, den es in der menschlichen Kommunikationspraxis hat, sondern der Gebrauch des Bildes in der Praxis der menschlichen Kommunikation gibt das Bild - seine Bedeutung - zu erkennen. Eine korrekte Antwort auf die Frage “Was soll dieses Bild?” kann nur unter Berücksichtigung bestimmter Formate des Bildgebrauchs gegeben werden.³⁰¹

Gelegentlich wird in der Bildtheorie die Ansicht vertreten, die Bedeutung von Bildern ist auf den Bildproduzenten zurückzuführen, auf seine *Absichten*, die er mit dem Bild zu erreichen versucht. So sagt Wittgenstein in der Manier einer - so wollen wir sie nennen - *intentionalistischen Bedeutungstheorie* für Bilder: “Wenn aber jemand beim Vorstellen, oder statt des Vorstellens zeichnete; wenn auch nur mit dem Finger in der Luft. [...] Da könnte man fragen “Wen stellt das vor?” Und seine Antwort entscheide.”³⁰² Nach Ansicht von Pörksen (1997b), “verfügt [der Bildproduzent] in hohem Grad über die visuelle Gestalt wie über ihre Erklärung.”³⁰³ Der Produzent sei die einzige Autorität der korrekten Interpretation von Bildern, denn Bilder haben - im Unterschied zu sprachlichen Zeichen - keine festen *sozial standardisierten Gebrauchsweisen*. Es gebe kein Lexikon bildlicher Ausdrucksmittel wie bei der Sprache. Die Rede von *sozial standardisierten Gebrauchsweisen* von Bildern wird im Gegensatz zu diesen Positionen im folgenden zu plausibilisieren sein.

Es gibt sozial standardisierte Gebrauchsweisen von Bildern. Im folgenden werden sie auch “Formate des Bildgebrauchs” genannt. Unter “Formate des Bildgebrauchs” werden so verschiedenartige Rollen verstanden wie Dokumentation, Fiktion, Dekoration, Präskription, Illustration usw., in denen einzelne Bilder auftreten können.

Die erste Position der Erklärung der semantischen Dimension von Bildern - wir erklären den Gebrauch aus dem Bild - ist sehr reduktionistisch, weswegen die zweite Option - wir erklären das Bild aus dem Gebrauch - wohl bevorzugt werden sollte, weil sie den Bezug zur Praxis

³⁰¹ Im folgenden verwende ich für “Gebrauch” gelegentlich auch “Funktion”.

³⁰² PU: Teil II, iii. Wittgensteins späte Äußerungen über Bilder sind sehr wechselvoll und ergeben *kein* kohärentes Bild. An diversen Stellen der “Philosophischen Untersuchungen” vertritt er gelegentlich eine intentionalistische Bedeutungstheorie für Bilder, gelegentlich eine Gebrauchstheorie, und gelegentlich eine Ähnlichkeitstheorie.

unseres *kommunikativen Handelns mit Bildern* eher berücksichtigt. Die wichtigste Einschränkung, die die erste Position macht ist die, dass nach ihr Bilder ausschließlich das bedeuten können, was sie darstellen. Ausschließlich an den sichtbaren Eigenschaften bestimmter Bilder wird die Palette ihrer möglichen Bedeutungen festgemacht und das ist eine Reduktion.

Die zweite Position wird in der Bildtheorie tendenziell unterbelichtet. Einige Theorien gehen davon aus, dass mit dem Faktum der Nachbildung bestimmter Gegenstände im Prozess des Darstellens die Frage der Intention des Bildproduzenten bereits wesentlich entschieden wurde. Dass ein Akteur bestimmte Dinge nachbildet, soll alleine hinreichend signalisieren, dass er auf genau dieselben auch intentional Bezug nehmen will. Stellvertretend für diese Position kann Hans Jonas' Aufsatz "Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens" zitiert werden:

"Die äußere Intention des Herstellers lebt im Hergestellten fort als innere Intentionalität - die Intentionalität der Darstellung, die sich dem Betrachter mitteilt."³⁰⁴

Die Intention wird so zur deskriptiven Eigenschaft eines Bildes gemacht, die "sich mitteilt." Das ist jedoch ein gewagter Schritt. Die Frage nach dem Gebrauch eines bestimmten Bildes in einem Kontext kann nicht ohne Berücksichtigung externer Faktoren sinnvoll beantwortet werden. Der Vorteil der zweiten Sichtweise liegt eindeutig darin, dass sie Bilder als Elemente unserer Kommunikation mit ihren ganz unterschiedlichen Facetten ansieht, das Bild nicht - wie die erste Position - idealisiert, sondern in ihm einen Bestandteil der täglichen *Praxis* unserer Kommunikation sieht. Losgelöst von konkreten situativen Faktoren - und das meint hier der Begriff der Idealisierung - kann man Bilder nicht erfolgreich verstehen. Das Verstehen von Bildern hängt offensichtlich mit ihrer Bedeutung zusammen. Genau hier entsteht unsere Frage, ob jemand, der weiß, was ein konkretes Bild darstellen soll, seine Bedeutung schon verlässlich erfasst hat, oder ob zum Verstehen von Bildern andere Faktoren ganz wesentlich dazugehören.

Im Interesse der Vollständigkeit sollte hier noch eine dritte Option des Verhältnisses vom Bild und (s)eines Gebrauchs erwähnt werden. Man versteht entweder:

1. den Gebrauch aus dem Bild

2. das Bild aus dem Gebrauch oder

³⁰³ Pörksen (1997b): S. 165.

³⁰⁴ Jonas (1994): S. 108.

3. das Bildsein und folglich auch einzelne Bilder *als* einen Gebrauch

Im folgenden wollen wir die einzelnen Varianten der Reihe nach aber in einer anderen Reihenfolge (1., 3., 2.) besprechen.

3.1. Das Bild gibt seinen Gebrauch zu erkennen. Bilder und Ähnlichkeit.

Versucht man den Bildcharakter bestimmter Objekte durch eine Repräsentationsrelation zu begründen, so geschieht dies oft mit der Berufung auf die *Ähnlichkeit* zwischen dem Bild und dem Abgebildeten. Die Hauptschwierigkeiten der Ähnlichkeitstheorie sind spätestens seit Goodman in der Bildtheorie ausreichend bekannt.³⁰⁵ Da Ähnlichkeit jedoch manchmal als das Hauptunterscheidungsmerkmal von sog. natürlichen und konventionellen Zeichen gesehen wird, muss auf sie auch hier eingegangen werden. Beginnen wir mit zwei systematisch wichtigen Vorbemerkungen.

3.1.1. Erste Vorbemerkung. Bilder und (ihre) semantische Transparenz.

Die Ähnlichkeitsrelation funktioniert als Argument der Natürlichkeit bestimmter Zeichen *ausschließlich im Hinblick* auf den Vorgang ihrer Interpretation. Der Begriff des natürlichen Zeichens enthält folgende Ambiguität:

1. Er wird einerseits im Sinne der sog. *semantischen Transparenz* bestimmter Zeichen verwendet, wobei selbstverständlich näher zu bestimmen ist, was “semantische Transparenz” bedeutet.
2. Der Ausdruck “natürliches Zeichen” wird andererseits im Hinblick auf die Art der Verknüpfung des Zeichenträgers mit dem Bezeichneten verwendet, etwa bei *natürlichen* kausalen Relationen. So besteht zwischen Feuer und Rauch keine äußere Ähnlichkeit, trotz dessen, dass ihre Verknüpfung als zeichenhaft im Sinne eines “natürlichen Zeichens” gesehen werden kann und von unterschiedlichen Zeichentheorien fast durchgängig gesehen wird.

³⁰⁵ Eine eingehende Diskussion befindet sich in Goodman (1969) und in Scholz (1991).

Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit natürlichen Zeichen im Sinne der semantischen Transparenz. Eindeutig ist der Begriff der semantischen Transparenz jedoch sicherlich nicht. Gehen wir die 2 möglichen Bedeutungen, die dieser Terminus technicus in der Theorie gelegentlich annimmt, durch.

Eine gewisse Art von semantischer Transparenz deutet beispielsweise Hölscher (1999) an.³⁰⁶ Seiner Ansicht nach geht die semantische Transparenz Hand in Hand mit der Annahme der sog. realistischen Semantik, deren Grundthese darin besteht, dass sprachliche Einheiten *eine feste Bedeutung* haben. Der Korpus des Ausdrucks “T i s c h” - wo immer er auch vorkommt - lässt mich *verlässlich* auf seine Bedeutung schließen und ist in diesem Sinne eben *transparent*.

“Transparent” steht in diesem ersten Verständnis von “semantische Transparenz” für “unzweideutig”, “klar” und dergleichen.

Die realistische Semantik steht nach Hölscher in erheblicher Spannung zur gebrauchstheoretischen Semantik, die er am Beispiel der Spätphilosophie Wittgensteins erläutert. Die Verwendung der Ausdrücke, sprich ihre Bedeutung, steht, um direkt mit Wittgenstein zu sprechen, “nicht so deutlich vor uns”³⁰⁷, wie die Ausdrücke selbst. Und in diesem Sinne sind sprachliche Ausdrücke eben *intransparent*. Die Bedeutung sprachlicher Ausdrücke sei “grundsätzlich plastisch, dehnbar, sie kann von Seite zu Seite, von Absatz zu Absatz, ja, innerhalb eines Satzes variieren”³⁰⁸, etwa wenn wir sagen: “Sprachliche Ausdrücke, die eine Bedeutung haben, haben auch Bedeutung fürs menschliche Leben.”³⁰⁹

Von diesem Verständnis der semantischen Transparenz wollen wir uns hier jedoch distanzieren und unter “semantisch transparent”, wie hauptsächlich im Kontext der Bildtheorien üblich, eher folgendes verstehen:

Semantisch transparent sind Zeichen, deren Zeichenträger ihre Bedeutung selbst zu erkennen geben oder quasi selbst enthalten.

³⁰⁶ Vgl. insb. Hölscher (1999): S. 71 ff.

³⁰⁷ PU § 11.

³⁰⁸ Pörksen (1997b): S. 155.

Solche Zeichen sind, sofern es sie überhaupt gibt, unabhängig von Lern- und Erfahrungsprozessen korrekt interpretierbar. Der für ihre Interpretation nötige assoziative Schluss stellt ein rudimentäreres (natürlicheres) Verfahren dar, als etwa die Schlussprozesse bei sprachlichen Ausdrücken. Man sagt gelegentlich auch - solche Zeichen seien “spontan verständlich.”³¹⁰ Damit hatten wir die Frage beantwortet, was die Bedingungen dafür sind, dass ein Zeichen semantisch transparent in unserem Sinne ist, aber sicher nicht entschieden, ob dem auch etwas in der Wirklichkeit entspricht. Wir haben damit nicht mehr als ein Phantombild gezeichnet.

Peirce definiert die Zeichenart “icon” als semantisch transparent, wenn er sagt:

“An *Icon* is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own...”³¹¹

Charles Morris (1966) charakterisiert “icons” ebenfalls als semantisch transparent, wenn er sagt:

“The semantical rule for the use of icons is that they denote those objects which have the characteristics which they themselves have - or more usually a certain specified set of their characteristics.”³¹²

Im Kontext unserer Arbeit ist hier der platonische Zug auffällig, den wir bei der Diskussion der Bildtheorie im “Kratylos” verfolgten, nämlich des aus der Ähnlichkeit resultierenden defizitären Charakters eines Bildes, hier freilich des ikonischen Zeichens im Allgemeinen. Morris sieht an dieser Stelle die Ähnlichkeit, die er für ein definitorisches Merkmal von icons hält, als eine *graduelle Angelegenheit* - eben als eine Relation in der Mitte zwischen Identität und Differenz.³¹³ Ein icon denotiert - zwar etwas abgeschwächt durch “more usually” - aber trotzdem mit Hilfe eines “certain specified set” der Charakteristika des Denotats. Ein ikonisches Zeichen ist eines, das ausschließlich “in einigen Aspekten dem, was es denotiert, ähnlich

³⁰⁹ Zu dieser zeichentheoretisch sehr wichtigen Ambiguität von “Bedeutung” vgl. Kap. 3.3.1.2.1. und 3.4.

³¹⁰ Schmauks (1998): S. 81. Schmauks möchte jedoch solche Spontaneität bei Bildern in Zweifel ziehen.

³¹¹ Peirce: Collected papers 2.247.

³¹² Morris (1966): S. 24.

³¹³ Zur Gradualität der Ähnlichkeitsrelation und die Konsequenzen für die Bildtheorie vgl. Scholz (1991): S. 18 ff., insb. S. 20 f. Steinbrenner (1996) erwähnt die Konsequenz der Gradualität: “[A]lle Dinge sind sich in irgendeiner Weise ähnlich, daher ist die Behauptung “zwei Dinge sind sich ähnlich” wenig informativ.” (Steinbrenner (1996): S. 43 f.) Ein Hund ähnelt einem Stuhl in der Hinsicht, dass sie vier Beine haben.

ist.”³¹⁴ Morris grenzt “icons” gegen “symbols” ab, die von ihm an einer Stelle *negativ* als der genaue Gegenpart zu “icons” definiert werden:

“[A] sign may [designate] by exhibiting in itself the properties an object must have to be denoted by it, and in this case the characterising sign is an *icon*; if it is not so, the characterising sign may be called a *symbol*.³¹⁵

Es geht ihm um *zwei unterschiedliche Arten der möglichen Verknüpfung zwischen einem Zeichen und einem Objekt* - in seiner Redeweise dem *Designat*. Um dieses wichtige Problem wird es uns zum Schluß dieses Kapitels unter 3.1.3.1 gehen. Wichtig ist ebenfalls der Unterschied zwischen “designate” und “denote”. “Designate” steht für die abstraktere Form des Bezugs zu Gegenständen als “denote”. Zeichen *designieren* die Menge der Dinge, die sie in aktueller Anwendung *denotieren können*.

Wittgenstein charakterisiert Bilder als semantisch transparent, wenn er in den “Philosophischen Untersuchungen” sagt:

“”Das Bild sagt mir sich selbst” - möchte ich sagen. D. h., dass es mir etwas sagt, besteht in seiner eigenen Struktur, in *seinen Formen und Farben*.³¹⁶

Schließlich charakterisiert Gadamer (1960) Bilder als semantisch transparent, wenn er sagt:

“Das Bild [...] erfüllt seine Verweisung auf das Dargestellte allein durch seinen eigenen Gehalt.³¹⁷

Letztendlich führen diesartige Bemerkungen über Bilder zu der verbreiteten aber zweifelhaften Ansicht, dass ein Bild ein “wahrnehmungsnahe Zeichen”³¹⁸ ist, also dass es quasi bereits dem Auge “verrät”, was es bedeutet und seine Interpretation deswegen wesentlich *unmittelbarer* funktioniert als bei der Sprache, bei der wir auf zusätzliches Wissen (um sprachliche Konventionen) angewiesen sind.³¹⁹ Von der Wahrnehmungsnähe des Bildes geht auch Erjavec (1998) aus, wenn er bildliche Ausdrucksmittel den sprachlichen wie folgt gegenüberstellt: “Das [...] Bild ist der Wahrnehmung leichter zugänglich (Bilder sprechen “für

³¹⁴ Dölling (1999): S. 123.

³¹⁵ Morris (1966): S. 24.

³¹⁶ PU § 523. Wir werden weiter unten sehen, dass sich aus dieser Aussage keine Pauschalbehauptung Wittgensteins über die Bilder machen lässt. Dazu sind die einzelnen Passagen aus den PU zu vielfältig.

³¹⁷ Gadamer (1960): S. 145.

³¹⁸ Sachs-Hombach (2003): S. 88 ff.

³¹⁹ Vgl. Brandt (1999): S. 93.

sich selbst”, was heißtt, daß sie auch wesentlich mehr Überzeugungskraft besitzen).³²⁰ Die Wahrnehmungsnähe wird auch von Brandt (1999) betont, wenn er Bilder als Gegenstände der *anschauenden oder anschaulichen Erkenntnis* versteht und es fordert, “die Bilder von der imperialen Invasion der Sprache und der Zeichen zu befreien und sie zunächst ihrem eigenen Medium, der Anschauung und anschaulichen Erkenntnis, zurückzugeben.”³²¹ Dem entspricht bei anderen Autoren etwa die Redeweise von *visuellen Zeichen* und dergleichen.³²² Man kann auch sagen, laut einiger Theorien *sieht man dem Bild seine Bedeutung an*.

3.1.2. Zweite Vorbemerkung. Zur Tragweite der Ähnlichkeit in der Semiotik.

Die zweite thematische Vorbemerkung ist: Das Problem der Ähnlichkeit betrifft nicht nur visuelle, sondern manchmal auch akustische Phänomene. Man könnte sagen, nicht nur Bilder, sondern auch sprachliche Ausdrücke kommen hier in Frage, was die allgemeine Relevanz dieses Themas in der Semiotik unterstreicht. Onomatopoetika³²³ wie “kikeriki” oder “wau-wau” könnten als Beispiele dienen. In diesem Bereich wird jedoch auch diskutiert, ob nicht bei solchen Zeichen Konventionalität grundsätzlich eine wichtige Rolle spielt. Da sich Onomatopoetika in diversen Sprachen voneinander unterscheiden³²⁴, scheint sich hier der Aspekt der Konventionalität einzuschleichen. Beispielsweise Saussure (1967) bezeichnet sie als “annähernde und bereits halb konventionelle”³²⁵ Zeichen. Auf der anderen Seite können diese lediglich graduellen Unterschiede der allgemeinen Gradualität der Ähnlichkeitsrelation zugeschrieben werden und als Zufallserscheinungen gedeutet werden.³²⁶

Eine weitere Schwierigkeit besteht hier offensichtlich darin, über die Ähnlichkeit von Onomatopoetika und etwas anderem (Geräusch) *zu schreiben*. Denn die *schriftliche* Materialität des Ausdrucks *k i k e r i k i* ist dem typischen *Geräusch* eines Huhns streng genommen nicht einmal annähernd ähnlich, sondern lediglich und höchstens die entsprechende *akustische* Umsetzung des Ausdrucks “kikeriki”. Die Schrift “bringt eher etwas aufs neue hervor, als dass sie es wie ein Aufnahmegerät mechanisch wiedergeben würde.”³²⁷

³²⁰ Erjavec (1998): S. 53.

³²¹ Brandt (1999): S. 91.

³²² “Visuelles Zeichen” kommt zahlreich beispielsweise bei Pörksen (1997b) vor.

³²³ Nicht umsonst werden solche Ausdrücke auch als “lautmalerisch” bezeichnet.

³²⁴ Vgl. die Beispiele bei Keller (1995): S. 146 ff.

³²⁵ Saussure (1967): S. 81.

³²⁶ Kutschera (1975): S. 34.

³²⁷ Lapachiere (1990): S. 71.

Unter anderem stellt sich dadurch die Frage, wie die *akustische* Umsetzung eines beliebigen Ausdrucks mit der *schriftlichen* Umsetzung eines Ausdrucks überhaupt verlässlich als zum selben Typus zugehörig erkannt werden kann. *Wie wissen wir, was (welche Formen) beim Diktieren zu schreiben ist?*³²⁸ Es “ähneln sich ein geschriebener und ein gesprochener Satz [...] nicht, denn der eine besteht aus Geräuschen und der andere aus Markierungen auf einer bestimmten Fläche.”³²⁹ Woher dann die Kategorisierung eines Schriftzeichens und eines Geräuschs als *ein und derselbe* (Typus von) Satz oder Wort? Eine stenographische Aufzeichnung der Verhandlung im Gerichtssaal oder die Aufzeichnung einer gesprochenen sprachlichen Einheit in Blindenschrift wird äußerlich völlig anders aussehen und andere Eigenschaften besitzen als eine Aufzeichnung in hierzulande üblicher lateinischer Schrift. Trotzdem sind es alles schriftliche Aufzeichnungen von sprachlichen Einheiten desselben Typs. Das ist jedoch sicherlich ein Thema für eine eigene Untersuchung.

Zu verdeutlichen ist zudem ein anderer viel zentralerer Unterschied. “Kuckuck” als Artbezeichnung scheint genauso ein Onomatopoetikum zu sein wie “kikeriki”. Äußere Ähnlichkeit zwischen *dem Vogel* Kuckuck und “Kuckuck” ist jedoch nicht gegeben. Ohne Rückgriff auf Konventionen kann wohl nur schwer erklärt werden, wie “Kuckuck” die entsprechende *Vogelart* bezeichnen kann. Dagegen ist relativ nachvollziehbar, warum “kuckuck” das Geräusch eines Kuckucks wiedergeben kann. Die Wahl der Bezeichnung “Kuckuck” ist hier offenbar *arbiträr*, denn es hätten genauso gut auch andere Eigenschaften des Kuckucks als sein typisches Geräusch für maßgeblich für die Artbezeichnung gewählt worden sein.

Arbitrarität wird nicht selten als die spezifische Differenz der symbolischen und ikonischen Beziehung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem thematisiert. Unser Kuckuck-Beispiel zeigt unter anderem wie (schwer) das Problem der Arbitrarität des sprachlichen Ausdrucks theoretisch zu handhaben ist. Spätestens seit Saussure (1967) ist Arbitrarität im Sinne der *Beliebigkeit* zum definitorischen Merkmal eines sprachlichen Ausdrucks geworden.³³⁰ Was bedeutet jedoch “arbiträr” genau? Zwei sehr unterschiedliche Varianten zeichnen sich ab. “Arbiträr” heißt entweder:

³²⁸ Vgl. hierzu Steinbrenner (1999): S. 138.

³²⁹ Danto (1994): S. 134.

³³⁰ Die vielzitierte Stelle aus Saussure lautet: “Das Band, welches das Bezeichnete mit der Bezeichnung verknüpft, ist beliebig; und da wir unter Zeichen das durch die assoziative Verbindung einer Bezeichnung mit einem Bezeichneten erzeugte Ganze verstehen, so können wir dafür auch einfacher sagen: das sprachliche Zeichen ist beliebig.” (Saussure (1967): S. 79.) Manch ein Autor sieht in der Beliebigkeit die spezifische Differenz von Wort und Bild. Pörksen (1997b) schreibt über Bilder: “Das visuelle Zeichen dagegen ist keineswegs beliebig, es beruht auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Figur und Bedeutung.” (Pörksen (1997b): S. 152.)

1. “beliebig” wie bei Saussure
oder:
2. “konventionell” wie beispielsweise bei Keller (1995)

Die genaue Bestimmung der *Beliebigkeit* eines sprachlichen Ausdrucks ist recht schwierig. Es wird gleich auffällig, dass die Beliebigkeit nicht in dem Sinne gemeint sein kann, dass auch die konkrete Anwendung eines Ausdrucks für das Bezeichnete *beliebig* wäre. Mit dem Hinweis auf die Beliebigkeit des sprachlichen Zeichens dürfte mir herzlich wenig helfen, zum Pferd plötzlich “blups” zu sagen und zu fordern, dass man mich trotzdem verstehe. Charakterisiert man dagegen die vermeintliche Beliebigkeit des sprachlichen Ausdrucks als “Unmotiviertheit” wie Saussure, so scheint man zuerst am richtigen Ende angelangt zu sein. Er sagt über die Beliebigkeit:

“[D]as Wort “beliebig” [...] soll besagen, dass es [das sprachliche Zeichen, V. H.] unmotiviert ist, d.h. beliebig im Verhältnis zum Bezeichneten, mit welchem es in Wirklichkeit keinerlei natürliche Zusammengehörigkeit hat.”³³¹

Es verwundert jedoch nicht, wenn einige Autoren bei diesem Punkt nachhauen und auf die Tatsache verweisen, dass es eine erhebliche Spannung zwischen “beliebig” und einer expliziten Einschränkung auf “unmotiviert” gibt. Soll das sprachliche Zeichen wirklich *beliebig* sein, warum muss man gleich im nächsten Schritt die Menge auf unmotivierte Zeichen *einschränken*? Keller (1995) spricht an dieser Stelle davon, dass Saussures Ausführungen zur Beliebigkeit “zusammengenommen widersprüchlich”³³² sind und verweist auf die Möglichkeit *arbiträrer motivierter Zeichen* wie zum Beispiel “Kuckuck”. Sie sind motiviert, nichtsdestotrotz ist ohne Konvention nicht zu erklären, warum *gerade sie* das durch sie Bezeichnete bezeichnen. Deswegen weigert er sich auch “arbiträr” mit dem ambigen Ausdruck der Alltagssprache “beliebig” gleichzusetzen und hält den genuinen Terminus technicus “arbiträr” für gleichbedeutend mit “konventionell”. Wir schließen uns hier dieser Meinung an.

Was bedeutet die Tatsache arbiträrer motivierter Zeichen für die Bilder? Das werden wir nach und nach genauer feststellen. Vorab sei erwähnt:

³³¹ Saussure (1967): S. 80.

³³² Keller (1995): S. 150.

Das Messer-Gabel-Piktogramm an der Autobahn ist eine arbiträre Bezeichnung für eine Raststätte, insofern es auch ein Messer-Löffel-Piktogramm hätte sein können, das an der Autobahn eine Raststätte bezeichnet. Ohne Konvention ist schlicht nicht zu erklären, wie es zu solchen Fällen kommen kann.

Wir wollen hier nicht den Fall der Piktogramme ignorieren oder gar als einen spezifischen Sonderfall in eine eigene Untersuchung verweisen. Piktogramme sind trotz ihrer unverkennbaren Spezifik *Bilder* und sind als solche auch theoretisch zu handhaben.

3.1.3. Bilder und Ähnlichkeit.

Nun aber direkt zum Problem der Ähnlichkeit in der Bildtheorie. Unter anderem ist der ontologische Status der Ähnlichkeitsbeziehung maßgeblich für die Entscheidung, ob sie ein konstitutives Merkmal des Bildcharakters bestimmter Objekte ist. Ähnlichkeit ist eine Relation, und als solche besteht sie nur irgendwie “zwischen” Objekten. Sie besteht qua Relation nur dann, wenn überhaupt etwas in Relation tritt. Es ist ein zweistelliges Prädikat und setzt einen Vergleich voraus. Demnach ist sie eigentlich keine immanente Eigenschaft *eines* Gegenstandes, sondern nur seine relative Eigenschaft. Hans Jonas bezeichnet den Status von Ähnlichkeit wie folgt:

“[D]ie Bildähnlichkeit schwebt als eine dritte, ideelle Entität zwischen den beiden anderen, reellen Entitäten [dem Bild und dem Abgebildeten, V. H.], und verknüpft sie in der einzigartigen Weise der Repräsentation.”³³³

Fehlt das Vergleichsmaterial, so fehlt alle Ähnlichkeit. Nur *im Hinblick auf etwas anderes* kann Ähnlichkeit überhaupt sinnvoll ausgesagt werden. Bei Jonas ist sicherlich der Begriff “Bildähnlichkeit” besonders wichtig. Es handelt sich hierbei um eine *spezielle Art von Ähnlichkeit*, eben eine “absichtlich hergestellte Ähnlichkeit”³³⁴ und die Absicht verleiht der Ähnlichkeitsrelation die (einseitige) *Richtung* (der Repräsentation) vom Bild zum Original. Denn schlichte Ähnlichkeit von zwei Dingen qua symmetrische - bei Jonas “gegenseitig[e]”³³⁵ - Relation kann schlecht die asymmetrische - bei Jonas “einseitig[e]”³³⁶ - Relation der Repräsentation ausreichend begründen. Wenn zwei Dinge sich ähneln, so ähneln sie sich eben

³³³ Jonas (1994): S. 113.

³³⁴ Jonas (1986): S. 71. Vgl. auch Jonas (1994): S. 107 f.

³³⁵ Jonas (1994): S. 108.

gegenseitig im gleichen Maße. Bei einem Bild steht jedoch das Bild für das Dargestellte und niemals das Dargestellte für das Bild. Dieser Problematik der Ähnlichkeit, die weiter unten noch einmal aufgegriffen wird, ist sich Jonas bewusst und spricht deswegen von der “Bildähnlichkeit” - einer *asymmetrischen Ähnlichkeitsrelation*.

Die Tragweite der Überlegung vom ontologischen Status der Ähnlichkeit wird klarer, wenn man folgendes bedenkt: Die bildliche Darstellung von Pegasus ist (auch) einem normalen weißen Pferd auffallend ähnlich. Trotzdem wird man nicht sagen, dass es eine Darstellung eines normalen weißen Pferdes ist und es sich schlicht um das Bild eines weißen Pferdes handelt. Es wäre eine evidente und zweifelhafte Interpretationsleistung des Betrachters zu behaupten, Pegasus sei eigentlich ein normales weißes Pferd. Ein Einhorn-Bild ist einem normalen weißen Pferd genauso auffällig ähnlich, trotzdem stellt es offenbar etwas anderes dar als ein Pegasus-Bild. Wäre jedoch die Ähnlichkeit mit einem realen Objekt maßgeblich für den Darstellungscharakter, wäre man gezwungen zuzugeben, dass unsere beiden Bilder dasselbe darstellen, denn es fällt uns in beiden Fällen gerade ihre Ähnlichkeit mit einem normalen weißen Pferd sehr stark auf.

Fiktionale Bilder sind per Definition Bilder ohne Bezugsgegenstände.³³⁷ Insofern scheinen sie den Definitionsversuch des Bildes über die Ähnlichkeit am stärksten in Frage zu stellen. Entweder man lässt also den Definitionsversuch gleich fallen oder man präzisiert die These etwa in der Form: *In gewisser Hinsicht* ist Ähnlichkeit ein definitorisches Merkmal von Bildern. In welcher Hinsicht aber genau? Keller (1995) unterbreitet in seiner Zeichentheorie den Vorschlag, Ähnlichkeit solle als *Interpretationsmethode* definitorisch für Bilder sein.³³⁸ Demnach ist nicht nur *faktische Ähnlichkeit* des Bildes mit einem bestimmten Gegenstand erforderlich, sondern etwa auch eine *herzstellende Ähnlichkeit* bei präskriptiv gebrauchten Bildern (Baupläne usw.). Nicht nur, wo Ähnlichkeit *gefunden* wird, kann sinnvoll von einem Bild gesprochen werden, sondern auch dort, wo sie quasi *gefordert* wird, spielt sie die Rolle der Interpretationsmethode und legitimiert insofern die Bezeichnung “Bild”. Ein Bauplan etwa ist ein Bild ohne Bezugsgegenstand, bei dem jedoch in einer Hinsicht von der Ähnlichkeit sinnvoll die Rede sein kann, indem sie nämlich herzustellen ist. Nur scheinbar stört jedoch Keller nicht der Einwand, es gebe Bilder ohne Bezugsgegenstände. Denn in welcher Hinsicht

³³⁶ Jonas (1994): S. 108.

³³⁷ In welchem Sinne genau werden wir hauptsächlich in Kap. 5. untersuchen.

³³⁸ Keller (1995): S. 123 f. Vor allen Dingen scheint der Ausdruck “Ikon” in Kellers “Zeichentheorie” wie in vielen anderen zu problematisieren, ob die Autoren überhaupt von Bildern im Allgemeinen sprechen, oder etwa ausschließlich von Piktogrammen, von abstrakten Bildern also. Zahlreiche Beispiele von Keller bestätigen den Einwand. An bestimmten Stellen spricht er jedoch auch von Zeichnungen und dergleichen (Vgl. Keller (1995): S. 127.)

Ähnlichkeit eine Rolle spielen soll, wo es Bezugssubjekte aus *prinzipiellen Gründen* nicht gibt, nämlich bei fiktionalen Bildern, wird dadurch nicht erklärt. Zudem möchte er das Wort “Ähnlichkeit” “nur nicht allzu wörtlich nehmen”³³⁹ und bezeichnet damit jede Art von Relation, die zu einem *assoziativen Schluss*³⁴⁰ von dem Bild auf das Bezeichnete veranlasst.

Was genau unter “assoziativ” zu verstehen ist, ist in der Zeichen- und Bildtheorie jedoch auch erheblich umstritten. Was wieder einmal überrascht, ist die *Varianz* der Verwendungsweisen von “assoziativ”. “Assoziativ” wird zum Teil für genau entgegengesetzte Fälle verwendet: Bei Saussure (1967) steht in etlichen Kontexten “assoziativ” für irgendeine beliebige zeichenhafte Beziehung.³⁴¹ Für Arthur Danto steht “assoziativ” gerade für die Verbindung zweier Entitäten, die *keine sichtbare oder sonst wie erkennbare Ähnlichkeit* aufweisen. Ein Bild des Pferdes muss ich nach Danto mit dem Pferd nicht assoziieren, gerade *weil* sie sich ähnlich sind. Dagegen erfordert die Verbindung der sprachlichen Bezeichnung “Pferd” mit einem Pferd Assoziationskraft. Er schreibt:

“Lernen, dass etwas ein Bild von x ist, ist von der gleichen Art, wie lernen, ein x selbst zu erkennen. Daher muss man im gegebenen Fall nicht lernen, das Bild von x mit x zu assoziieren, wie es bei der Zuordnung von x zu seinem Namen geschieht. Das Lernen von Namen ist assoziatives Lernen, weil hier kein interner Bezug gegeben ist, so wie Kratylos ihn sich erträumte, und dessen Fehlen ihn verstummen ließ.”³⁴²

Die Kompetenz, Bilder zu verstehen - sie als Bilder von etwas aufzufassen - wird hier mit der *einfachen Wahrnehmungskompetenz* des Betrachters gleichgesetzt. Im Prinzip entspricht diese Vorstellung von dem Verstehen des Bildes dem, was Waldenfels (1994) in Bezug auf Bilder als sog. “wiedererkennendes Sehen”³⁴³ bezeichnete. Uns aus der Alltagserfahrung vertraute Gegenstände, können mit Hilfe bestimmter Züge auch *im Bild* quasi wiedererkannt werden als hätte man die Gegenstände selbst gesehen und nicht nur ihr Bild. Bei einem Pferdebild zu sagen: “Ich sehe ein Pferd”, ist vollkommen legitim und der statistische Normalfall. Nach Danto erfordert ein solches Sehen eben keine Assoziationskraft. Umgekehrt lerne ich den Ausdruck “Pferd” mit einem Pferd *zu assoziieren*, weil ihre Verbindung künstlich-konventionell ist.³⁴⁴

³³⁹ Keller (1995): S. 124.

³⁴⁰ Vgl. Keller (1995): S. 125.

³⁴¹ Vgl. das Zitat in der Fußnote Nr. 330.

³⁴² Danto (1994): S. 141.

³⁴³ Waldenfels (1994): S. 234.

³⁴⁴ Eine ähnliche Auffassung von der Bildwahrnehmung hat ferner Grammsersberger (2000), wenn sie behauptet, dass “Bilder Informationen in der Weise kodieren, daß sie analog der Objektwahrnehmung erschließbar sind.”

Bei Keller (1995) steht im Gegensatz zu Danto “assoziativ” grundsätzlich für eine *spontane*, nicht gelernte Leistung des Bewusstseins, die *mit Hilfe von Ähnlichkeit* geschieht. Er schließt sich somit der These von der lernunabhängigen - oder spontanen - Interpretierbarkeit von Bildern ein. Obwohl Keller und Danto völlig verschiedene Begriffe der Assoziation haben, haben sie erstaunlich ähnliche Auffassungen von der Bildwahrnehmung und vom Bildverständen. Sie vertreten beide die Auffassung vom Bild als einem *wahrnehmungsnahe Zeichen*. Den Streit der beiden Auffassungen von “assoziativ” müssen wir nicht entscheiden, da unsere These sein wird, dass das Verstehen von Bildern eben nicht auf einfacher Wahrnehmungskompetenz basiert.

Offenbar können Gegenstände mit anderen Gegenständen Ähnlichkeit besitzen, zu denen sie nur sehr zweifelhaft in einer Darstellungsrelation stehen, wie etwa Wolken und andere Naturbildung. Sie können auch mit mehreren Objekten gleichzeitig Ähnlichkeit besitzen. Zudem ist Ähnlichkeit eine graduelle Angelegenheit. In einem Fall ist sie geringer als in einem anderen. Sie ist also als ein angebliches Merkmal von Bildern wenig definit. Der Satz “Die Gegenstände a und b sind sich ähnlich” ist deswegen wenig informativ und in der Regel immer begründbar, was nicht so ganz mit den beiden verglichenen Gegenständen, ihrer tatsächlichen Beschaffenheit, zu tun zu haben scheint, sondern wie wir gesehen haben, mit dem allgemein graduellen Charakter der Ähnlichkeitsrelation. Wie *objektiv* die Ähnlichkeitsrelation ist, ist hier vor allen Dingen nicht eindeutig. Die Verwandtschaft kann zum Beispiel sehr lange und teilweise sehr widersprüchlich über die Ähnlichkeit eines Neugeborenen mit anderen Familienmitgliedern urteilen.

Dass die Darstellung prototypische Eigenschaften eines außenstehenden Objektes besitzt, bedeutet nicht automatisch ein durch die Ähnlichkeitsrelation begründetes Repräsentationsverhältnis. In einem analogen Sinne sind sich doch auch zwei Eier deutlich ähnlich, stehen jedoch nicht in einem Repräsentationsverhältnis zueinander. Analog wird einem im Bereich der Artefakte die Ähnlichkeit beispielsweise mehrerer Einzelstücke verschiedener serienmäßig produzierter Warentypen etwa im Supermarkt sofort evident. In einem Repräsentationsverhältnis stehen sie jedoch keineswegs zueinander.

Die Wahrnehmung dargestellter Objekte funktioniert in ähnlicher Weise wie die Wahrnehmung der Objekte selbst. Dies kann leicht zu Fehlinterpretationen verleiten, wie der extreme Fall des *Trompe-l’oeil* dokumentiert.” (Grammelsberger (2000): S. 58.) Im Prinzip resultieren alle diese Thesen aus der Überzeugung, dass Bilder sog. wahrnehmungsnahe Zeichen sind.

“[N]one of the automobiles off an assembly line is a picture of any of the rest.”³⁴⁵

Diese Fälle zeigen besonders deutlich, dass Ähnlichkeit keine hinreichende Bedingung des durch eine Repräsentationsrelation verstandenen Bildseins sein kann.

Es gibt ähnliche Gegenstände, von denen keiner ein Bild des anderen ist. Ähnlichkeit ist kein hinreichendes Kriterium des Bildcharakters.

Es hilft uns bei der Bestimmung des Bildcharakters eines Objektes auch nicht, *zusätzlich* zu fordern, dass eines der Glieder der für zwei Gegenstände postulierten Ähnlichkeitsrelation ein Bild ist. Dieser Fall würde bei seinen praktischen Anwendungen eine deutliche Zirkularität aufweisen. Um mit Hilfe einer Ähnlichkeitsbeziehung festzustellen, dass es sich bei einem Objekt um ein Bild eines anderen Objektes handelt, müsste ich bereits *vor* dieser Feststellung den Bildcharakter von einem der beiden Objekte stillschweigend voraussetzen. Wozu wäre dann die ganze Untersuchung eigentlich noch sinnvoll? Ich hätte mich von Anfang an auf eine unbegründete Evidenz unseres Alltagsverständes stützen können. Wir können die Ähnlichkeit nicht als ein hinreichendes und auch nicht als ein *praktikables* Kriterium des Bildseins auffassen.

3.1.3.1. Drei Arten der Relation Bezeichnung-Bezeichnetes.

Der Hinweis auf die Ähnlichkeit zwischen dem Bild und (s)einem gegenständlichen Korrelat hat ein Doppelantlitz. Die theoretische Reflexion über Ähnlichkeit zeigt eindeutig die Schwächen des philosophiegeschichtlich äußerst prominenten Definitionsversuchs. Wie leicht es aber ist, die Mängel einzusehen, so schwierig fällt es auf der anderen Seite, die Ähnlichkeit zwischen Bildern und Dingen zu bestreiten oder zu ignorieren. Der Ähnlichkeitsbegriff ist sicherlich einer, “ohne den der Bildbegriff nicht hinreichend geklärt werden kann.”³⁴⁶ “Zwar macht die Ähnlichkeit allein noch nicht das Bild aus, aber ohne Ähnlichkeit hinsichtlich der Form gibt es kein Bild”³⁴⁷ Versöhnlich kann man behaupten, dass Bilder *unter anderem* auch Ähnlichkeit mit bestimmten Dingen aufweisen. Bei arbiträren Bildern wie etwa bei dem Mes-

³⁴⁵ Goodman (1969): S. 4.

³⁴⁶ Sachs-Hombach (2003): S. 124.

³⁴⁷ Fellmann (2000): S. 20.

ser-Gabel-Piktogramm, das an der Autobahn eine Raststätte bezeichnet, bringt das Faktum der Ähnlichkeit die einzigartige Struktur einer derartigen Bezeichnungsrelation zum Vorschein.

Die Semiotik hat offenbar zu unterscheiden zwischen dem Bezeichnen *mit Hilfe* (aber *nicht aufgrund*) von Ähnlichkeit. Das wäre der Fall, wenn unser Messer-Gabel-Piktogramm tatsächlich funktional auch Messer und Gabel bezeichnen würde, was etwa an der Theke einer Mensa und in zahlreichen anderen Situationen passieren könnte. Ferner gibt es das Bezeichnen aufgrund von Konvention und ohne jegliche Ähnlichkeit, wie es bei der Mehrzahl sprachlicher Zeichen der Fall ist. Die Verbindung von "Messer" und dem Gegenstand Messer ist arbiträr. Drittens gibt es offenbar ein *Bezeichnen trotz der Ähnlichkeit* mit bestimmten Objekten, was bei unserem Messer-Gabel-Piktogramm im Verkehrskontext der Fall ist. Es ist sicherlich eine ganz spezifische Struktur der Bezeichnung, wenn ein Bild gerade nicht das bezeichnet, womit es Ähnlichkeit besitzt. So gibt es:

1. eine Verbindung, die *ikonisch*³⁴⁸ ist,
2. eine, die *symbolisch* ist,
3. und eine, die *symbolisch trotz der Ikonizität* ist.

Besonders interessant ist: Bei symbolischen Zeichen ist die Verbindung mit etwas, womit sie keine Ähnlichkeit besitzen, trivial.³⁴⁹ Beim Bild dagegen nicht, denn das Bild besitzt oft trotzdem Ähnlichkeit, aber eben mit einem anderen Objekt als es faktisch bezeichnet. Die Ähnlichkeit ist also eher irreführend als erwünscht. Im Prozess des Verstehens muss die Ähnlichkeit geradezu verleugnet oder ignoriert werden, um das (trotz der Ähnlichkeit mit etwas) symbolisch gebrauchte Bild korrekt zu verstehen. "Auf einem Bild bleibt die Ähnlichkeit mit etwas Abwesendem bestehen, auch wenn das Bild nicht als Zeichen für das, womit es Ähnlichkeit hat, genommen wird."³⁵⁰

³⁴⁸ Unter "ikonisch" ist hier "mit Hilfe von Ähnlichkeit" zu verstehen. Damit bewegen wir uns klar in der Nähe des Definitionsversuchs von Peirce. Vgl. Zitat Nr. 363. Er gibt zwei Kriterien eines ikonischen Zeichens an - die Ähnlichkeit des Zeichenträgers mit dem Bezeichneten und den Gebrauch des Zeichenträgers als Zeichen von etwas. Seine Auffassung des Repräsentierens durch Ähnlichkeit ist also etwa die von Platon, der es für wünschenswert hält, zur Ähnlichkeit des Zeichenträgers mit dem Bezeichneten "jenes gemeinere, die Verabredung, mit zu Hilfe zu nehmen." (Kratylos 435 c.) Vgl. Kap. 2.1.2.2.1. und das dortige Zitat Nr. 192.

³⁴⁹ Viele würden hinzufügen: "sogar definitorisch"!

³⁵⁰ Wiesing (1997): S. 166.

“Verleugnen” hat den Klang einer reflektierten Leistung, wodurch die Angemessenheit dieses Ausdrucks fraglich wird. In Wirklichkeit geschieht die Verbindung zwischen unserem Piktogramm und der Raststätte automatisch, könnte man denken. Obwohl automatisch, ist sie aber keineswegs trivial. Für ein Kind, dem die Funktion des Bildes erst erklärt werden muss, kann sie durchaus die Form eines “Aha-Effektes” haben.

In einer interessanten Randbemerkung spricht Erwin Panofsky über die Bedeutung, die darstellende Kunstwerke (Bilder, Skulpturen...) „prunkend hervorkehren“ und die Bedeutung, die sie „preisgeben.“³⁵¹ Ein solcher Unterschied ist hier zu beobachten. Die Bilder kehren ihre Bedeutung scheinbar prunkend hervor, wie die Ähnlichkeitstheorien nahelegen. In vielen Fällen muss diese „Bedeutung“ jedoch verleugnet werden, damit sie ihre richtige oder wirkliche Bedeutung preisgeben. Und das gilt nicht nur im Bereich der Kunst. Das Messer-Gabel-Piktogramm an der Autobahn, ist ein Bild, das eine symbolisierende Funktion erfüllt. Diese Bezeichnungsart ist schlicht einzigartig und nicht als Sonderfall zu ignorieren.

Der Gebrauch von “Symbol” oder “symbolisch” in unterschiedlichen Zeichentheorien ist etwas eigenwillig und variiert von der Bezeichnung für die künstlich-arbiträre Verbindung zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten bis zur Bezeichnung für das genaue Gegenteil - für die (mehr) natürliche, *mit Hilfe* von Ähnlichkeit erzielte Beziehung zwischen Bezeichnung und dem Bezeichneten. Die erste Position vertreten beispielsweise Peirce³⁵² oder Morris³⁵³. Die zweite Position vertritt beispielsweise Saussure (1967), der der Ansicht ist, dass ausgesprochen beim Symbol “bis zu einem gewissen Grade eine natürliche Beziehung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem”³⁵⁴ besteht.

Unter Umständen kann es also kontradiktiorisch sein, den Ausdruck “bildhafte Symbolsysteme”³⁵⁵ zu gebrauchen, wenn man nämlich Bilder wesentlich für ikonische Zeichen hält und unter “symbolisch” genau die gegenteilige Art der Verknüpfung zwischen Bezeichnung und Bezeichnetem versteht. Manchmal - und das ist auch bei diesem Ausdruck der Fall - wird aber “symbolisch” im sehr weiten Sinne verwendet. Nicht eine bestimmte Art Zeichen, sondern der Zeichencharakter überhaupt wird mit “symbolisch” gemeint. So etwa auch im

³⁵¹ Panofsky (2002): S. 18.

³⁵² Die Definition von “symbol” von Peirce lautet wie folgt: “A symbol is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of a law.” (Peirce: Collected Papers 2.249.)

³⁵³ Vgl. Morris (1966): S. 24.

³⁵⁴ Saussure (1967): S. 80.

Ausdruck “symbolische Form” bei Ernst Cassirer. Ähnlich ist dem bei Goodman, der “Languages of Art”, dessen Untertitel eine “theory of symbols” ankündigt, mit folgender Bemerkung beginnt:

“‘Symbol’ is used here as a very general and colorless term. It covers letters, words, texts, pictures, diagrams, maps, models, and more, but carries no implication of the oblique or the occult.”³⁵⁶

Resümieren wir kurz das Ähnlichkeitskapitel: Die einst für wesentlich gehaltene Rolle der Ähnlichkeit bei der Bestimmung der Bedeutung von Bildern kann in zwei Stufen oder unter zwei Gesichtspunkten erodiert werden. Einerseits ist sie nicht hinreichend, wie etwa Goodman mit zahlreichen Hinweisen zeigte, von denen das hier im Ei-Beispiel ausgedrückte Symmetriargument mit Sicherheit am meisten Überzeugungskraft besitzt.³⁵⁷ Auf der anderen Seite ist sie auch nicht notwendig, wie die Fälle der arbiträren Bildverwendung zeigen.

3.2. Das Bild ist ein Gebrauch von Gegenständen.

Um zwischen den unter 3. genannten drei Varianten des Verhältnisses von Bildern zu ihrem Gebrauch zu unterscheiden, ist es entscheidend, ob man die konkrete Funktion etwas bildhaft darzustellen als ein *kontingentes Charakteristikum bestimmter Bilder* oder ein *Kriterium* des Bildseins versteht. Der Bildcharakter als solcher kann als eine bestimmte Art der semantischen Dimension bestimmter Objekte verstanden werden.

Nach der dritten These, um deren Besprechung es in diesem Abschnitt gehen wird, ist das Bild nicht etwa ein Gegenstand, der einen Gebrauch aufweist, sondern erst wenn und insofern ein Gegenstand einen bestimmten und nicht beliebigen Gebrauch aufweist, verdient er überhaupt die Bezeichnung ‘Bild’.

Das Ding muss eben den Gebrauch der bildhaften Darstellung von etwas aufweisen, die auch relativ zu bestimmten Personen gegeben sein kann. So kann man Naturobjekte wie Steine, Wolken und Zufallsbildung wie auf eine bestimmte Art und Weise ausfallende Farbflecken

³⁵⁵ Scholz (1998): S. 106.

³⁵⁶ Goodman (1969): S. 9.

³⁵⁷ Scholz verweist auch auf die im Neuplatonismus und im Mittelalter vertretene asymmetrische Ähnlichkeitsauffassung. In einem Kausalverhältnis ist es nämlich nicht mehr eindeutig unsinnig, Ähnlichkeit nur einseitig, nämlich über die Wirkung, auszusagen. (Scholz (1991): S. 18 f.)

im Nachhinein als Bilder bezeichnen, wenn sie als solche eben (vom Betrachter) gesehen und *gebraucht* werden - wenn sie (für jemanden) in die Funktion der bildhaften Darstellung übergehen. Die Fragestellung ist dann nicht: "Wie kann man Bilder gebrauchen?", sondern - mit Oliver Scholz (1991):

"Wann wird etwas als ein Bild verwendet?"³⁵⁸

Es sprechen scheinbar viele Argumente dafür, eine solche Variante der Gebrauchstheorie zu akzeptieren. Wie ist es zum Beispiel begründbar, dass eine monochrome Leinwand in der Galerie als ein Bild gilt? Wie ist es ferner mit folgendem Fall, den jeder kurz und einfach testen kann: Geht man in MS-Word im Menü Ansicht auf die Eingabe "Layout", so erscheint auf dem Bildschirm die Textseite anders, als wenn man die Eingabe "Normal" wählt. Sie erscheint eben nicht eindeutig als Text, sondern als *Bild einer Textseite*. Wie verhält es sich weiter beim Fotokopieren, wo täglich Millionen von Textseiten fotografiert werden - ist die erstellte Kopie Bild oder Text? Die eben besprochene Fassung der Gebrauchstheorie besitzt ein Instrumentarium, diese Fälle (auf eine bestimmte Art und Weise) zu lösen. Wenn ich die Fotokopie der Textseite nämlich - warum auch immer - als ein Bild der Textseite auch verwende, dann *ist* sie ein Bild, sonst nicht. Ich kann mit Hilfe einer Fotokopie z.B. den Studenten im Seminar zeigen, wie die gotische Schrift tatsächlich aussieht oder welche Verfärbungen das Buchpapier von vor 200 Jahren annimmt. Aber auf solche Beispiele, die zudem *nicht unzweideutig gelöst werden können*, darf sich die Theorie nicht restlos stützen. Denn es gibt zweifellos auch Schwierigkeiten, mit denen sie zu kämpfen hat und die im folgenden zu besprechen sind.

Die größte Schwierigkeit einer solchen Sichtweise ist eindeutig die, dass bestimmte Gegenstände, die von uns hartnäckig als Bilder bezeichnet werden, nicht zwingend diesen Charakter haben. Beispielsweise werden abstrakte Gemälde als Bilder bezeichnet, ohne dass sie etwas darstellen. Sie sind eben nicht-darstellende oder nicht-figurative Bilder, sofern es solche überhaupt gibt.³⁵⁹ Andere dagegen, bei denen wir die Anwendung des Prädikats "Bild" besonders kritisch sehen würden, weisen den entsprechenden Gebrauch unter Umständen auf. Steine, Wolken, Holzstücke und wohl auch entsprechend geformte Farbflecken könnten als Beispiele dienen. Sogar Statuen oder Plastiken gelten demnach als Bilder, obwohl unser nor-

³⁵⁸ Scholz (1991): S. 125. Bei Scholz figuriert der zeichenhafte Gebrauch als eine Unterkategorie des Gebrauchs, einer praktischen Verwendung überhaupt. Der Gebrauch von etwas als einer bildlichen Darstellung ist ferner eine Unterkategorie des zeichenhaften Gebrauchs. (Scholz (1991): S. 123 f.)

male Sprachgebrauch von “Bild” einer solchen Einstufung widerspricht. Die wichtige Frage ist hier wieder, ob man den Bildcharakter in die Gegenstände quasi *hineininterpretieren* kann? Diese Frage haben wir bereits an anderer Stelle diskutiert.³⁶⁰

Obwohl es aus der Sicht einer Gebrauchstheorie des Bildes vordergründig als sehr naheliegend erscheinen mag, das Bild als Gebrauch zu verstehen, liegt eine wichtige Schwierigkeit eben in der funktionalen Einschränkung, die sich aus einer solchen Sicht ergibt. Andere Funktionen von Bildern oder besser gesagt von diversen “*Bildkandidaten*”³⁶¹ als die der bildhaften Darstellung werden dadurch als eine Art *semantisches Umfunktionieren* wahrgenommen, das der Bezeichnung “Bild” im jeweiligen Fall logischerweise den Boden entzieht.

*Wenn ein bestimmter Gebrauch das ausschließliche Kriterium der Zuschreibung von “Bild” sein soll, so gibt es keinen Anlass dazu, beispielsweise das Messer-Gabel-Piktogramm an der Autobahn, das eine Raststätte bezeichnet, als ein Bild zu bezeichnen. Dies ist mit Sicherheit erheblich kontraintuitiv.*³⁶²

Die Hierarchisierung zwischen einer Art *ursprünglichen* oder *natürlichen* und einer *sekundären* Bedeutung von Bildern ist aus dieser Perspektive nicht vermeidbar. Diese Sichtweise kann in praktischen Fällen zu erheblichen Problemen führen, in denen die Hierarchie der Bedeutungen in genau umgekehrter Reihenfolge gegeben zu sein scheint.

Die richtige oder primäre Bedeutung ist hier gerade der Gebrauch des jeweiligen Bildes im gegebenen Kontext und nicht das Faktum dessen, was es darstellt. Die Bedeutung unseres Messer-Gabel-Piktogramms ist schlicht nicht Messer und Gabel, sondern Raststätte, obwohl das Piktogramm Messer und Gabel darstellt.

Eine deutliche Affinität zu unserer dritten Variante der Sichtweise des Verhältnisses von Bildern und ihres Gebrauchs haben auch einige Zeichentheoretiker wie z. B. Charles Sanders Peirce oder neulich Keller. Peirce sagt folgendes:

³⁵⁹ Vgl. hierzu das Kap. 4.

³⁶⁰ Vgl. Kap. 2.4.1.

³⁶¹ Den Ausdruck verwendet Scholz (1998): S. 109, um den Unterschied zwischen dem Wahrnehmen eines Gegenstandes und dem Wahrnehmen eines Gegenstandes *als* bildhafter Darstellung von etwas auszudrücken. Man sehe *entweder* einen Farbfleck, *oder* ein Bild von etwas.

³⁶² Zu erklären bleibt bei Keller zum Beispiel, warum er das Piktogramm des Mannes auf der Toilettentür für ein ikonisches Zeichen hält (Keller (1995): S. 124), wo es doch in diesem Fall gerade naheliegend ist, die Beziehung zwischen Mann und Toilette für gewohnheitsmäßig und keineswegs *assoziativ* in Kellers Sinn zu halten.

“Anything whatever, be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it.”³⁶³

Der Unterschied ist zunächst, dass hier von einem “icon” (oder entsprechend “Ikon”) die Rede ist und nicht explizit von Bildern. Es ist irgendwie lediglich *unter anderem* auch von Bildern die Rede, wenn in Zeichentheorien von einem Ikon die Rede ist. Das Verhältnis des Bildes zum Ikon ist der gängigen Ansicht nach subsumtiv. Peirce kommt es auf eine allgemeine Definition eines ikonischen Zeichens an, nicht auf die Bilddefinition. Insofern mag es richtig erscheinen, dass, wenn man nach Beispielen für ikonische Zeichen fragt, nicht nur von Bildern, sondern etwa auch von “sculptures and [Hervorhebung, V. H.] paintings”³⁶⁴ die Rede ist. Im allgemeinen ist es jedoch ein heikles Thema, gemäß der obigen Definition überhaupt dermaßen pauschale Beispiele für ikonische Zeichen anzugeben, wie es hier bei Hutton (1990) geschehen ist, denn wer kann ausschließen, dass es “paintings” gibt, die nicht als Zeichen dafür verwendet werden, was sie darstellen? Das uns hinreichend bekannte signifikante Beispiel des Messer-Gabel-Piktogramms an der Autobahn stellt ganz deutlich einen solchen Fall dar.

3.3. Der Gebrauch gibt das Bild zu erkennen. Bildspiele.

Mit einer interessanten Analogie kann die endgültige Abgrenzung der beiden in Kap. 3. vorgeschlagenen Sichtweisen - ist der Gebrauch aus dem Bild oder das Bild aus seinem Gebrauch zu erklären und zu verstehen - begonnen werden, nämlich der schrittweisen Entwicklung der analytischen Sprachphilosophie hin zur sog. *Gebrauchstheorie der Sprache* und einer ähnlichen Entwicklung in der Bildtheorie. Eine systematisch ausgearbeitete Gebrauchstheorie des Bildes bleibt weiterhin eher eine Forderung. Ein zentraler Meilenstein im theoretischen Verständnis von “Bild” ist jedoch bereits das Umdenken von einem starren, rein referentiell konnotierten Bildbegriff - Bilder sind immer Bilder *von etwas* - hin zur Auffassung des Bildes als eines außerordentlich flexiblen Mittels der menschlichen Kommunikation.

³⁶³ Peirce: Collected Papers 2.247. Eine Variante solcher Gebrauchstheorien liefert wie gesagt auch Keller (1995). Für ihn ist die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Zeichentyp durch die *Interpretationsmethode* von bestimmten wahrnehmbaren Erscheinungen gegeben. Ist die Interpretationsmethode des assoziativen Schlusses aufgrund von Ähnlichkeiten gegeben, so liegt ein *Ikon* vor. “Alles, was Assoziationen auszulösen imstande ist, kann unter geeigneten Umständen als ikonisches Zeichen verwendet werden.” (Keller (1995): S. 128) Zu “Assoziation” (bei Keller) vgl. Kap. 3.1.

³⁶⁴ Hutton (1990): S. 26.

Beispielsweise Scholz (1991) experimentiert mit dem Begriff des *Bildspiels*³⁶⁵, das analog zum Wittgensteinschen *Sprachspiel* in erster Linie für die *Flexibilität* des menschlichen “handelnden Umgangs mit den Sprachmitteln”³⁶⁶ steht. In der Entwicklung der analytischen Sprachphilosophie seit Frege wurde der scheinbar externe Faktor des Sprechers immer mehr in den Vordergrund gerückt. Wobei die früheren Theorien - hier beispielhaft repräsentiert durch den frühen Wittgenstein - von einem immanenten Weltbezug der Sprache³⁶⁷ selbst oder besser gesagt ihrer einzelnen Elemente (z.B. Sätze) ganz explizit ausgehen, wird in den später entstandenen sog. pragmatischen Theorien der Sprache der Sprecher als relevanter Akteur miteinbezogen.

3.3.1. Von der Repräsentation zum Gebrauch in der Theorie sprachlicher Bedeutung.

3.3.1.1. Gebrauchstheoretische Aspekte in der Frühphilosophie Wittgensteins.

Es war eine relativ frühe Entdeckung, und sicherlich ein wichtiger Schritt in Richtung einer Gebrauchstheorie der Sprache, dass einzelne Wörter als abstrakte Einheiten des Lexikons genau genommen nur ein *Bedeutungspotential* besitzen, keine vollkommen definite Bedeutung, denn schließlich kann sich *jeder* Ausdruck auf sich selbst beziehen, etwa wenn wir sagen: “”Maus“ ist ein einsilbiges Wort”, und in sämtlichen analogen Fällen. In geschriebener Sprache wird die Situation durch die Verwendung von Anführungszeichen deutlich erleichtert, was das Argument nahe bringt, dass “”Maus“ einfach ein *anderer* Ausdruck ist als M a u s. Der erste bestehe aus 6 Einheiten (“ M a u s ”) und der zweite lediglich aus 4 (M a u s). In der gesprochenen Sprache sind jedoch Anführungszeichen als technisches Hilfsmittel nicht vorhanden, wenn man sie nicht etwa durch entsprechende Gestik oder eine besondere Betonung andeutet, was jedoch in der Regel nur beim metaphorischen Sprachgebrauch oder gar nicht geschieht. In dem vorliegenden Beispiel würde wohl kaum jemand die passende Gestik einsetzen, und diese Möglichkeit ist etwa bei einem Telefongespräch schon gar nicht gegeben. Man würde den Satz ohne Zuhilfenahme jeglicher Hilfsmittel in den Hörer einfach ausspre-

³⁶⁵ “Wie manche Sprachtheorien die Vielfalt der Sprachspiele nicht gewürdigt haben, so haben die Bildtheorien die Verschiedenartigkeit der “Bildspiele” zu wenig berücksichtigt.” (Scholz (1991): S. 126.)

³⁶⁶ Lange (1998): S. 140.

³⁶⁷ Zu diesem Immanentismus vgl. Danto (1994): S. 132 ff.

chen, und der Gesprächspartner würde wissen, was gemeint ist, dass wir in diesem Fall einen Ausdruck *erwähnen* - wir machen in diesem Fall die Eigenschaften eines Ausdrucks zum Objekt unserer Rede. Genau genommen würde er die Bedeutung von "Maus" in "Maus" ist ein einsilbiges Wort" *aus dem Kontext dieses konkreten Satzes erschließen*.³⁶⁸

Die Sprachphilosophie grenzt nicht selten das *Erwähnen* oder auch *Anführen* von Ausdrücken wie in "Maus" ist ein einsilbiges Wort" von ihrem eigentlichen *Gebrauch* ab.³⁶⁹ In unserem Beispiel wäre demnach "Maus" eben nicht gebraucht, sondern lediglich angeführt. Trotzdem ist die Diagnose des Vorgangs des Anführrens keine andere, als dass eine spezifische und ohne jegliche Hilfsmittel verständliche Form des *Gebrauchs* vorliegt. Das könnte unser Telefonbeispiel besonders deutlich gezeigt haben. Wie in vielen anderen Fällen, könnte man nun um das *Privileg* einer der beiden Sichtweisen - spezifische Art und Weise des Gebrauchs oder Erwähnen - streiten. Geht in der Umgangssprache ein wichtiger Unterschied *verloren* oder wird von der Sprachphilosophie umgekehrt eine Unterscheidung - von Sprache und *Metasprache*, in der wir über unsere Sprache sprechen - *eingeführt*, die lediglich dem Zweck der theoretischen Erfassung dient? Diese Frage wollen wir jedoch auf sich beruhen lassen. Allerdings scheint es gerechtfertigt zu behaupten, dass wir eben Ausdrücke selbstbezüglich *gebrauchen* können.³⁷⁰ Als spezifisch oder sekundär oder wie auch immer sonderbar kann uns diese Gebrauchsoption lediglich aus statistischen Gründen erscheinen, aber nicht aus prinzipiellen.

Der Ausdruck "Maus" bezeichnet jedoch heutzutage auch ein Stück der Computerausstattung. Liegt ähnlich wie bei dem notorischen Beispiel "Bank" Homonymie vor, so sagen einige Lehrbücher, sind beide Ausdrücke im Lexikon - denken wir erst einmal an ein materielles Lexikon - *getrennt* verzeichnet. Den Korpus des Zeichens "Maus" finden wir einfach zweimal im Lexikon mit jeweils anderer Angabe seiner Bedeutung. Handelt es sich aber wirklich um zwei *unterschiedliche* Zeichen? Und vor allem, ist nicht gerade das Lexikon und die Einträge in ihm das beste Beispiel für Sprache, wie sie faktisch in der Praxis *nicht* vorkommt?³⁷¹ Handelt es sich gerade beim Lexikon nicht um eine wirklichkeitsfremde Idealisie-

³⁶⁸ Der Ausdruck "erschließen" impliziert eher einen reflektierten Vorgang, was in diesem Kontext nicht adäquat zu sein scheint. Trotzdem kann er als Ausdruck für die Miteinbeziehung kontextueller Faktoren bei der Bestimmung der Bedeutung von "Maus" in unserem Beispiel gebraucht werden.

³⁶⁹ Kutschera (1975): S. 28 f. Ein guter Kandidat für die Unterscheidung vom Gebrauch eines Wortes ist nicht der Fall des *Anführrens*, sondern der *Nennung*. Jemand fordert mich auf, ein paar Wörter mit 4 Buchstaben zu nennen und ich spreche "Maus" aus. Habe ich das Wort "Maus" in dem Fall *gebraucht* - d.h. kann in dem Fall der Nennung das Aussprechen von "Maus" als in irgendeinem Sinne *bedeutungsvoll* angesehen werden?

³⁷⁰ Ich schließe mich hier im Prinzip Kellers Deutung der Problematik von Sprache und Metasprache an. Vgl. Keller (1995): S. 144 f.

³⁷¹ Diese These ist beispielsweise bei Weinrich (2000) zu finden. Vgl. Weinrich (2000): S. 19.

rung von Sprache, wie sie durch die tendenziell praxisnahen Gebrauchstheorien gerade entschieden kritisiert werden soll?

Die Hardwarebezeichnung “Maus” muss jedoch auch nicht als homonym mit der Tierbezeichnung “Maus” verstanden werden, sondern als eine Metapher, die sich *mit der Zeit* lexikalisiert hat. Eher metaphorisch ist der Ausdruck aus einer dynamisch-diachronen Perspektive. Homonym sind die beiden Ausdrücke aus einer statisch-synchronen Perspektive. Es handle sich diachron um eine übertragene Bedeutung etwa im Hinblick auf die Größe, Gestalt und die typischen schnellen und ein wenig chaotischen Bewegungen mit der Hardwaremaus. In diesem Fall sind es nicht lediglich statistische Gründe, die uns zur Postulierung einer Hierarchie der beiden Bedeutungen führen, sondern prinzipielle. Eine Bedeutungsübertragung ist eben nur als Modifikation einer grundsätzlich als primär zu verstehenden Bedeutung überhaupt denkbar.

Die definite Bedeutung eines Wortes ist keine deskriptive Eigenschaft eines Zeichenkörpers, soll mit dieser Beobachtung unter anderem gezeigt werden. Die bloße Buchstabengruppe Maus oder ihre akustische Umsetzung (Klang) lässt uns isoliert nicht auf ein konkretes Denotat schließen, weil sie in verschiedenen Sätzen Verschiedenes bezeichnen kann.³⁷²

Noch ein Beispiel: Das Wort “Kind” besitzt zwei deutlich verschiedene Gebrauchsvarianten. Wir bezeichnen mit ihm einerseits Menschen einer bestimmten Altersgruppe, sagen wir bis 18 Jahre. Andererseits bezeichnen wir mit ihm Menschen, die in einer bestimmten verwandtschaftlichen Beziehung zu anderen Menschen stehen. Auch ein Dreißigjähriger ist ein Kind seiner Eltern. Welche von den beiden Gebrauchsvarianten wirklich vorliegt, können wir nur am konkreten Kontext, an der *Anwendung* von “Kind” erkennen.

Ich beziehe mich hier auf das sog. Kontextprinzip der Bedeutung - sicherlich ein wichtiges gebrauchstheoretisches Prinzip, das spätestens von Frege in der Sprachphilosophie etabliert wurde *und mit dem bestimmte Folgerungen für die Auffassung der bedeutungstragenden Einheit der Sprache verbunden sind, um die es im folgenden primär gehen wird*. Ein guter Kandidat für die imaginäre “Urheberschaft” des Kontextprinzips ist jedoch sicherlich bereits Hermann Paul mit seinen “Prinzipien der Sprachgeschichte” (1880), also vier Jahre vor Freges

“Grundlagen der Arithmetik” (1884), in denen das Kontextprinzip explizit nachweisbar ist.³⁷³ Paul unterscheidet zwischen der “usuellen” und “okkasionellen” Bedeutung von sprachlichen Einheiten - je nach dem, ob es sich um abstrakte Einheiten des Lexikons (usuell) einer Sprache oder um konkrete Anwendungen dieser Einheiten (okkasionell) handelt.³⁷⁴ Er wird durch diese Unterscheidung auf eine bestimmte Fassung des Kontextprinzips geführt:

“Von grosser Bedeutung ist die Verbindung, in der ein Wort auftritt. Durch sie können die verschiedenen Möglichkeiten der Auffassung eines Wortes auf eine einzige beschränkt werden.”³⁷⁵

Bei Paul ist die Kontextualität der Wortbedeutung mit der entsprechenden, leider im Wesentlichen nur impliziten, Auffasung der bedeutungstragenden Einheit der Sprache verbunden. Seiner Ansicht nach sind das einzig “wahre Objekt für den Sprachforcher [...] sämtliche Äußerungen der Sprechfähigkeit.”³⁷⁶ Und die Sprache als abstraktes System, also ““Usus” und “Gemeinsprache” erscheinen ihm als nützliche Abstraktionen.”³⁷⁷ Frege selbst formuliert gleich an mehreren Stellen seiner “Grundlagen der Arithmetik” das Kontextprinzip³⁷⁸, an einer Stelle - und das unterscheidet ihn gleichzeitig von Hermann Paul - jedoch besonders deutlich *als* einen Grundsatz:

“Wir stellen nun den Grundsatz auf, dass die Bedeutung eines Wortes nicht vereinzelt, sondern im Zusammenhange eines Satzes zu erklären sei.”³⁷⁹

Der Ausdruck “Kontext” müsste für Kontexte, in denen vom Kontextprinzip oder der Kontextualität der (Wort)Bedeutung die Rede ist, erklärt werden. Der Grundgedanke des Prinzips in Freges Fassung ist zu formulieren als der Gedanke *der wechselseitigen Bestimmung der*

³⁷² Mit dieser Beobachtung wird ein bestimmtes Verständnis der sog. semantischen Transparenz verneint. Vgl. Kap. 3.1.1.

³⁷³ Dies ist keine ganz unerhebliche Bemerkung, denn beispielsweise Baker/Hacker (1980) schreiben Frege die Urheberschaft des Kontextprinzips zu. (Baker/Hacker (1980): S. 258.) Man kann jedoch sicherlich darüber streiten, wer als erster das Prinzip *als ein Prinzip* aufstellte. Dann wäre nach Ansicht einiger Autoren allerdings auch Frege nicht ganz richtig, der das Kontextprinzip ausschließlich in den “Grundlagen der Arithmetik” formuliert und etwa nach Scholz (2001) später sogar verworfen hat. Vgl. die Diskussion weiter unten.

³⁷⁴ Vgl. Paul (1960): S. 75 ff. Eine Affinität in der Terminologie und auch in dem Gedanken erweist sich nach dem Vergleich mit der Hermeneutik H. G. Gadamers. Gadamer spricht von der “Okkasionalität alles Redens, die den Sinn der Rede mit ausmacht.” (Gadamer (1993): S. 178.) Demmerling (2002) schließt daraus: “Zum Sinn der Aussage gehört die Gelegenheit, zu der sie geäußert wird.” (Demmerling (2002): S. 176.)

³⁷⁵ Paul (1960): S. 81 f.

³⁷⁶ Paul (1960): S. 24.

³⁷⁷ Strauß (1996): S. 28.

³⁷⁸ Frege (1884): x, § 60, § 62, § 106.

³⁷⁹ Frege (1884): § 106.

Elemente eines Satzes - also einer sprachlichen Einheit. Der Satz wird im Unterschied zum Wort als eine komplexe, strukturierte Einheit verstanden - eine Auffassung, die später für Wittgenstein durch elliptische Sätze wie der Ausruf “Wasser!” zunehmend problematisch wird. Weinrich (2000) verweist jedoch auf die Tatsache, dass Sätze in Texten und Texte wiederum in Situationen eingebettet sind³⁸⁰, was ihre Bedeutung in einigen Fällen ganz deutlich mitbestimmt. Wichtig ist zu entscheiden, ob das Kontextprinzip nur besagt, dass in einer *sprachlichen* Einheit die Bedeutung kleinerer Einheiten durch größere Einheiten bestimmt wird - beim Wort durch den Zusammenhang des Satzes, beim Satz durch den Zusammenhang des Textes usw. Oder ob die Tragweite des Prinzips so zu verstehen ist, dass sie Einbettung der sprachlichen Einheit in einen umfassenden “Raum des Verstehens”³⁸¹, der auch mit nicht-propositionalen Determinanten gefüllt ist, die Bedeutsamkeit sprachlicher Einheiten mitbestimmt. Bei strömendem Regen von “schönem Wetter” zu sprechen, kann zum Beispiel nur schwer anders als *ironisch* gemeint sein. Schmidt (1967) reserviert “Kontext” für sprachliche Elemente und führt “Sprechsituation” für nichtsprachliche Determinaten der Bestimmung von konkreten sprachlichen Einheiten ein.³⁸² Allerdings misst er auch der Sprechsituation eine bedeutungsdeterminierende Funktion zu. Fasst man “Kontext” rein sprachlich auf, so entstehen beträchtliche Probleme hinsichtlich ohne weiteres verständlicher elliptischer Sätze wie “Wasser!” oder “Skalpell!” etwa im Operationssaal, die *keine sprachliche Umgebung* aufweisen und trotzdem ohne weiteres als bedeutungsvoll zu bezeichnen sind. Der chirurgische Eingriff im Operationssaal ist eine standardisierte Situation, in der Sätze wie “Skalpell!” oder “Wasser!” eine bestimmte Bedeutung haben, die von anderen Situationen - etwa bei der Lautsprecherdurchsage “Wasser!” nachts auf einem Schiff auf tiefer See - deutlich verschieden ist.

Die Position des Kontextprinzips ist allerdings unabhängig von dem Streit um die Bedeutung von “Kontext” die folgende: Sprachliche Einheiten erhalten nur durch einen *Gebrauch*, in einem konkreten Kontext eine definite Bedeutung. Vereinzelt besitzen die Wörter nur ein Bedeutungspotential oder, mit anderen Worten, sie besitzen keine *feste* oder *klare* Bedeutung. Sie besitzen jede von den möglichen Bedeutungen nur *latent* oder *potenziell*. Dies ist eine weit akzeptierte Sichtweise auch unter neueren Sprachtheoretikern. So macht es beispielsweise Wilhelm Schmidt (1967) gleichsam zum Programm seiner Untersuchung über die Dualität der “lexikalischen” und “aktuellen” Bedeutung eines Wortes, die Sprache auf

³⁸⁰ Weinrich (2000): S. 19.

³⁸¹ Demmerling (2002): S. 163 ff.

³⁸² Schmidt (1967): S. 33 ff.

ihren *zwei* Ebenen - “Sprache als Wirklichkeit und als Möglichkeit”³⁸³ - zu untersuchen. Er schreibt:

“Die lexikalische Bedeutung, die Wortbedeutung auf der Ebene der Sprache, ist die Potenz der aktuellen Bedeutungen, die zu einem gegebenen Zeitpunkt auf der Ebene der Rede realisiert werden können.”³⁸⁴

Pörksen (1997b) schreibt:

“Die gewöhnlichen Begriffe der Umgangssprache charakterisieren, ihrer *Möglichkeit* nach, eine abstrakte, vage und weitgespannte Bedeutung. [...] Erst im jeweiligen Gebrauch nimmt etwa “Erde” eine konkrete, u. U. sehr präzise und eng umrissene Bedeutung an, wird das Wort genauer eingestellt, eine mögliche Bedeutungsnuance aktualisiert.”³⁸⁵

Einige Autoren führen unterschiedliche Bezeichnungen für das *Bedeutungspotential der abstrakten Einheit* einerseits und die *Bedeutung der Anwendung von sprachlichen Einheiten* andererseits ein. So spricht Weinrich (2000) von “Bedeutung” im abstrakten Sprachsystem und “Meinung”³⁸⁶ in der individuellen Rede und Keller (1995, 1996) von “Bedeutung” im abstrakten Sprachsystem und “Sinn”³⁸⁷ in der individuellen Rede. Weinrich rekkuriert dabei explizit auf das für uns derzeit zentrale Kontextprinzip.

Fast durchgängig üblich ist dabei der Gedanke der Präzisierung eines sprachlichen Ausdrucks durch den Kontext. Bereits Hermann Paul führt es als ein Unterscheidungsmerkmal der - in seiner Redeweise - *usuellen* und *okkasionellen* Bedeutung von sprachlichen Einheiten, dass die usuelle “mehrzahl” und die okkasionelle “einfach” ist, “abgesehen von den Fällen, wo eine Zweideutigkeit beabsichtigt ist.”³⁸⁸ Für Schmidt (1967) ist es die spezifische Differenz eines Wortes *im* und *jenseits* des Kontextes, dass das im Kontext stehende Wort

³⁸³ Schmidt (1967): S. 24.

³⁸⁴ Schmidt (1967): S. 28.

³⁸⁵ Pörksen (1997b): S. 155.

³⁸⁶ Weinrich bezieht sich somit implizit auf den alltagssprachlichen Unterschied zwischen *sagen* und *meinen*. Man meint eben nicht immer, was man sagt, sondern zum Beispiel das Gegenteil davon, wenn man ironisch spricht. Vgl. Weinrich (2000): S. 20 ff. Sog. nichtwörtliche Redeweisen wie die Ironie oder die Metapher sind oft das Indiz für die Unterscheidung zwischen dem abstrakten Bedeutungspotential von Wörtern und der Bedeutung konkreter Anwendung.

³⁸⁷ Vgl. Keller (1995): S. 130 ff. und Keller (1996): S. 50 f. Er charakterisiert den *Sinn* auch als den “Zweck des Einsatzes sprachlicher Mittel” (Keller (1995): S. 130), was ausgesprochen nahe an unserer Bestimmung der zweiten Variante der Erklärung der Bildbedeutung in Kap. 3. liegt. Dort haben wir die Sichtweise mehr angekündigt als diskutiert, dass nur derjenige imstande ist ein Bild korrekt zu interpretieren, der nach seinem *Zweck* - nach dem Zweck seines Einsatzes fragt. Brandt (1999) charakterisiert eine solche Fragestellung bei Bildern als die Frage nach ihrem *ergon*, nach ihrer *causa finalis*, nach dem “Zweck des Bildes”. Vgl. Brandt (1999): S. 165 ff.

³⁸⁸ Paul (1960): S. 76.

“durch den kontextuellen Zusammenhang eindeutig determiniert ist”³⁸⁹ und “bei der Betrachtung eines Wortes außerhalb des Kontextes diese Determination”³⁹⁰ entfällt. Weinrich (2000) spricht ebenfalls explizit von der “Determination”³⁹¹ der Wörter durch ihre (auch nichtsprachliche) Umgebung. Es stellt sich als eine weitgehend übliche Beobachtung dar, dass abstrakte Einheiten des Lexikons mit ihren vielfachen Einsatzmöglichkeiten eben *grundsätzlich ambig* sind. Wie wir weiter unten sehen werden, setzt beispielsweise Frege Bedeutungsambiguität mit faktischer Bedeutungslosigkeit gleich und eo ipso sind bedeutungstragende Einheiten der Sprache nicht im Lexikon, sondern in Texten und Gesprächen zu suchen - ein Gedanke, den der späte Wittgenstein ganz explizit aussprechen wird.³⁹²

Scholz (2001) formuliert in seiner Auseinandersetzung mit dem Kontextprinzip bei Frege und seiner Wirkung bei Wittgenstein das Prinzip auch wie folgt:

“Ein und dasselbe Wort kann in verschiedenen Satzzusammenhängen
Verschiedenes bedeuten.”³⁹³

Als besonders problematisch wird sich hier jedoch seine Formulierung “ein und dasselbe Wort [...] in verschiedenen Satzzusammenhängen” erweisen. Den Intentionen Freges aber vor allen Dingen Wittgensteins entspricht es unter Umständen mehr, konkrete Anwendungen von Ausdrücken als die eigentlich bedeutungstragenden Einheiten der Sprache anzusehen, nicht abstrakte Einheiten des Lexikons. Die äußerlich gleich aussehenden Wörter in “verschiedenen Satzzusammenhängen” wären demnach eben auch *verschiedene* Wörter, die unterschiedliche mitteilende Funktionen okkupieren. Ganz im Sinne Wittgensteins würde dann gelten: “Im Satze “Grün ist grün” - wo das erste Wort ein Personenname, das letzte ein Eigenschaftswort ist - haben diese Worte nicht einfach verschiedene Bedeutung, sondern es sind *verschiedene Symbole.*”³⁹⁴

Schauen wir uns also Wittgensteins Fassung des Kontextprinzips an:

“Nur der Satz hat Sinn; nur im Zusammenhange des Satzes hat ein Name
Bedeutung.”³⁹⁵

³⁸⁹ Schmidt (1967): S. 23.

³⁹⁰ Schmidt (1967): S. 23. Vgl. auch Schmidt (1967): S. 24.

³⁹¹ Weinrich (2000): S. 21 f.

³⁹² Vgl. Zitat Nr. 445.

³⁹³ Scholz (2001): S. 174.

³⁹⁴ TLP 3.323.

³⁹⁵ TLP 3.3. Scholz (2001) thematisiert Freges Kontextprinzip als ein Faszinosum für den frühen sowie späten Wittgenstein. Vgl. Scholz (2001): S. 177 f.

Diese radikale Konsequenz zieht Wittgenstein im “Tractatus” aus dem oben angesprochenen Faktum. Es geht ihm bereits in seiner Frühphilosophie darum zu zeigen, dass Wörter keine Einheiten sind, die eine *klare* Bedeutung immer schon *haben*, sondern sie lediglich durch die Anwendung in einem Satz *erhalten*. In welchem Sinne könne man behaupten, ein Wort jenseits aller Anwendung *habe aktualiter* Bedeutung, wo es doch unterschiedliches bedeuten *kann*? Schließlich bezeichnen die Ausdrücke “Potential”, “latent” und “können” in der Tat einen anderen Status als den der Aktualität. Wittgenstein sieht sich zu folgender gebrauchstheoretischer These genötigt:

“Was in den Zeichen nicht zum Ausdruck kommt, das zeigt ihre Anwendung.
Was die Zeichen verschlucken, das spricht ihre Anwendung aus.”³⁹⁶

Unter anderem zeigt sich erst in diesem Zitat deutlich, dass Wittgenstein tatsächlich mit “Satz” und “Zusammenhang eines Satzes” die *konkrete Anwendung* meint. Denn man hätte vorher auch argumentieren können, dass “Satz” und “Zusammenhang eines Satzes” für abstrakte Einheiten stehen. Der Ausdruck “Satz” meine eben nicht eine “Äußerung”.

Es handelt sich sicherlich um unterschiedliche Behauptungen, dass ein sprachlicher Ausdruck lediglich in einem Satz oder in einer Äußerung Bedeutung besitze.

Dass Wittgenstein an dieser Stelle tatsächlich konkrete Äußerungen meint, davon überzeugt uns paradoxe Weise nicht so ganz der im Zitat vorkommende Ausdruck “Anwendung”, sondern der Ausdruck “Zeichen”, der an einer anderen Stelle des “Tractatus” als “das sinnlich Wahrnehmbare am Symbol”³⁹⁷ definiert wird. Es ist ein defintiorisches Merkmal von abstrakten Einheiten, dass sie gerade nicht sinnlich wahrnehmbar sind und folglich meint hier Wittgenstein *materielle Umsetzungen* von abstrakten Einheiten des Lexikons. Das Zeichen ist etwas sinnlich Wahrnehmbares und, “[u]m das Symbol am Zeichen zu erkennen, muss man auf den sinnvollen Gebrauch achten”³⁹⁸, ist die Folge des Kontextprinzips beim frühen Wittgenstein.

Zu behaupten, Wittgenstein sei bereits zur Zeit seiner Frühphilosophie *in gewisser Hinsicht* ein Vertreter der Gebrauchstheorie der Bedeutung gewesen, bedeutet unter anderem, sich gegen die Hauptströmung der Interpretation seiner Frühphilosophie zu richten. Blume

³⁹⁶ TLP 3.262.

³⁹⁷ TLP 3.32.

³⁹⁸ TLP 3.326.

und Demmerling (1998) verweisen aber auch auf die etwas andere Lesart des “Tractatus”, in der gebrauchstheoretische Aspekte hervorgehoben werden, um (zum Teil) die Kontinuität zwischen der Früh- und Spätphilosophie Wittgensteins zu erweisen.³⁹⁹ Die gebrauchstheoretische Lesart des “Tractatus” wendet sich hauptsächlich gegen die Wittgenstein vielerseits unterstellte Hauptthese der sog. realistischen Semantik⁴⁰⁰, sprachliche Einheiten hätten völlig unabhängig von der Anwendung eine definite Bedeutung im Sinne der Bezugsgegenstände. Den Gebrauchsaspekt heben sie als logisch priorität hervor indem sie behaupten: “Unsere Sätze sind deshalb Bilder der Welt und Modelle der Wirklichkeit, weil wir sie als solche gebrauchen.”⁴⁰¹ Wir sehen hier vor allen Dingen in dem Kontextprinzip einen Nachweis möglicher Kontinuität zwischen der Früh- und Spätphilosophie Wittgensteins im Sinne von Garver (1995): “Mit dem Anerkennen des Kontextprinzips im Traktat können wir uns eine Brücke von Wittgensteins Frühphilosophie zu der Spätphilosophie schaffen”⁴⁰², denn das Kontextprinzip ist seinem Wesen nach ein gebrauchstheoretisches Prinzip, das besagt, dass die Bedeutung sprachlicher Einheiten *grundsätzlich* kontextsensitiv ist.

Die von Wittgenstein gesehene Tragweite des Kontextprinzips läuft tatsächlich auf die faktische Bedeutungslosigkeit von Wörtern jenseits aller Anwendung hinaus:

“Der Ausdruck hat *nur* [Hervorhebung, V.H.] im Satz Bedeutung.”⁴⁰³

³⁹⁹ Vgl. Blume/Demmerling (1998): S. 69 f. Die Autoren schließen sich jedoch der Hauptströmung an. In: “Sprachliche Ausdrücke müssen keine feste Bedeutung haben, sondern ihre Bedeutung kann je nach Verwendungssituation schwanken” (Blume/Demmerling (1998): S. 109) sehen sie die spezifische Differenz zwischen der Früh- und Spätphilosophie Wittgensteins.

⁴⁰⁰ Die These der realistischen Semantik entspricht etwa dem, was Baker/Hacker (1980) als “semantic atomism” bezeichnen und dem “contextualism” entgegen stellen. Vgl. Baker/Hacker (1980): S. 258 f.

⁴⁰¹ Blume/Demmerling (1998): S. 70. Die Autoren nennen unter anderem auch folgende Stelle als Beleg für gebrauchstheoretische Aspekte im “Tractatus”: “Wird ein Zeichen *nicht gebraucht*, so ist es bedeutungslos. Das ist der Sinn der Devise Occams. (Wenn sich alles so verhält als hätte ein Zeichen Bedeutung, dann hat es auch Bedeutung.)” (TLP 3.328.) Der Verweis auf die “Devise Occams” legt jedoch auch eine andere Lesart der Stelle als die gebrauchstheoretische nahe, nämlich die, dass Wittgenstein hier bedeutungslose Ausdrücke wie etwa “blups” meint und nicht auf die Bedeutungslosigkeit abstrakter Einheiten des Lexikons hinaus will. Demnach wären Ausdrücke, denen kein *standardisierter* Gebrauch im Sprachsystem entspricht, bedeutungslos und nicht etwa abstrakte Einheiten des Lexikons jenseits aller Anwendung. Für diese Lesart der Stelle vgl. Cloeren (1984): S. 1095. Occams Devise charakterisiert Wittgenstein an einer anderen Stelle im “Tractatus” auch als eine Regel, die besagt, dass: “*unnötige* Zeicheneinheiten nichts bedeuten” (TLP 5.47321.) Nichtsdestotrotz gibt es im “Tractatus” genug andere Stellen, die einen gebrauchstheoretischen Klang haben. Steinworth (1985) deutet Wittgensteins Bildtheorie im “Tractatus” als gebrauchstheoretisch: “Ein Bild wird nicht allein dadurch zum Bild, daß es eine Struktur oder Form oder sonstige Qualität hat, die ihm ohne das Handeln oder Denken derjenigen zukommt, für die es ein Bild ist.” (Steinworth (1985): S. 111.) Ferner behauptet er, dass nach Wittgenstein “Bilder nur dann Bilder sind, wenn wir sie als Bilder benutzen.” (Steinworth (1985): S. 119.)

⁴⁰² Garver (1995).

⁴⁰³ TLP 3.314.

Einen ähnlich rigorosen Klang haben auch einige der verstreuten Formulierungen Freges:

“Nur im Zusammenhang eines Satzes bedeuten die Wörter etwas.”⁴⁰⁴

“[N]ach der Bedeutung der Wörter muß im Zusammenhang, nicht in ihrer Vereinzelung gefragt werden.”⁴⁰⁵

“Man muß aber immer einen vollständigen Satz ins Auge fassen. Nur in ihm haben die Wörter eigentlich eine Bedeutung. [...] Es genügt, wenn der Satz als Ganzes einen Sinn hat; dadurch erhalten auch seine Teile ihren Inhalt.”⁴⁰⁶

Wittgenstein schließt sich mit seiner Fassung des Kontextprinzips somit seinem Vorläufer Frege nur an, der ebenfalls die Ansicht vertritt, dass *Bedeutungsambiguitäten* - denken wir an Scholzs Zusammenfassung des Kontextprinzips: “Ein und dasselbe Wort kann in verschiedenen Satzzusammenhängen Verschiedenes bedeuten” - zu faktischer *Bedeutungslosigkeit* führen. Frege schreibt:

“Wenn es einem auf die Wahrheit ankommt, [...] muss man Begriffswörter verwerfen, die keine Bedeutung haben. Das sind nicht etwa solche, die Widersprechendes vereinigen - denn ein Begriff kann recht wohl leer sein - sondern solche, bei denen die Umgrenzung verschwommen ist. Es muss von jedem Gegenstand bestimmt sein, ob er unter den Begriff falle oder nicht; ein Begriffswort, welches dieser Anforderung an seine Bedeutung nicht genügt, ist bedeutungslos.”⁴⁰⁷

Dadurch erklärt sich auch das wohl etwas gespaltene Verhältnis Freges zum Kontextprinzip, dessen Tragweite er wahrscheinlich selber sah. “Nachdem Frege sich in den späten achtziger Jahren - spätestens 1890 - entschlossen hatte, Begriffe müßten sowohl scharfe Grenzen wie auch Sinn und Bedeutung haben, hätte er das Kontextprinzip nur noch mit vielen Schwierigkeiten anerkennen können”⁴⁰⁸ und wohl gerade deswegen “hat [er] sich anscheinend einfach entschlossen, darüber zu schweigen.”⁴⁰⁹ Ähnlich lautet die methodische Maxime Wittgensteins - und darin liegt auch eine der spezifischen Differenzen der Philosophie(n) der *formalen* und der *normalen* Sprache - dass die erstere eine (ideale) Sprache *anstrebt*, “welche [Bedeutungsambiguitäten] ausschließt, indem sie nicht das gleiche Zeichen in verschiedenen

⁴⁰⁴ Frege (1884): § 62.

⁴⁰⁵ Frege (1884): x.

⁴⁰⁶ Frege (1884): § 60.

⁴⁰⁷ Frege (1892-1895): S. 32.

⁴⁰⁸ Garver (1995).

Symbolen [...] verwendet⁴¹⁰ und die letztere eine (reale) Sprache *beschreibt*, die das Kontextprinzip als festen Bestandteil ohne weiteres integriert und in vielen Zusammenhängen, die im Abschnitt 3.3.1.2. zu besprechen sind, noch weiter entwickelt.⁴¹¹

Man bewegt sich jedoch sicherlich auf dünnem Eis, wenn man Frege oder Wittgenstein solch radikale Behauptungen über die Bedeutungslosigkeit der Wörter jenseits aller Anwendung direkt zuschreibt, obwohl es andererseits sicherlich keine bloßen Unterstellungen sind. Auch Scholz formuliert die einzelnen Prinzipien als “Korrolarien”, die sich aus den Gedanken Freges und Wittgensteins lediglich *ergeben*.⁴¹² In der Tat legt jedoch das Kontextprinzip den Gedanken nahe, dass bedeutungstragende Einheiten der Sprache nicht im Lexikon, sondern in Millionen von Gesprächen und Büchern zu suchen sind. Einige Stellen aus der Spätphilosophie Wittgensteins werden diese Vermutung noch verstärken, obwohl auch der späte Wittgenstein in Wirklichkeit nur wechselhafte Auskunft über dieses Problem gibt.

Fassen wir zusammen: Wörter als abstrakte Einheiten des Lexikons einer Sprache (sog. Types)⁴¹³ erlauben nur Schlüsse auf eine *disjunktive* Bedeutung.⁴¹⁴ Die konkrete Anwendung eines Ausdrucks im Kontext eines Satzes (sog. Token)⁴¹⁵ wird hier als die *eigentlich bedeutungstragende Einheit* der Sprache verstanden, indem einzig und allein bei ihr eine *definite* Bedeutung ausgemacht werden kann. Zu fragen ist jedoch, wie kann es überhaupt zu einer bedeutungsvollen Anwendung kommen, wenn nicht durch Umsetzung der Bedeutung von Types?

⁴⁰⁹ Garver (1995). Eine weitergehende Beobachtung jedoch nur mit einer Belegstelle gibt Scholz (2001), der behauptet, dass Frege später das Kontextprinzip sogar selber verworfen hat. Vgl. Scholz (2001): S. 175.

⁴¹⁰ TLP 3.325.

⁴¹¹ In seiner Spätphilosophie beschäftigt sich Wittgenstein bekanntlich mit den Annahmen und Positionen des “Tractatus”. In den “Philosophischen Untersuchungen” sind die Paragraphen 105 ff. symptomatisch für die Abgrenzung der Philosophie(n) der *formalen* und *normalen* Sprache. Die frühere logische Konzeption des Wortes und des Satzes als “etwas Reines und Scharfgeschnittenes” (PU § 105) wird als eine “Forderung” (PU § 107) charakterisiert, die zu Gunsten einer bloßen “Beschreibung” (PU § 109) zu verlassen sei.

⁴¹² Scholz (2001): S. 174.

⁴¹³ Für die Erklärung der Type-Token-Unterscheidung wird in der Literatur ein Beispiel verwendet. Tippt man nämlich auf der Schreibmaschine, so erzeugt ein Type des Buchstabens “x” (metallene Matrize des Buchstabens in der Schreibmaschine) beliebig viele Tokens (konkrete Abdrücke von “x” auf dem Papier). (Vgl. Hutton (1990): S. 2 f.) Zugleich ist die Unterscheidung jedoch relativ im Hinblick auf die Perspektive. Ich kann in “a b s t r a c t i o n” entweder Tokens zählen und komme auf die Zahl 11 (Buchstaben). Zähle ich dagegen Types, so ergibt sich die Zahl 9, denn “a” und “t” kommen jeweils doppelt vor.

⁴¹⁴ Wir werden weiter unten an einem konkreten Beispiel aus der Spätphilosophie Wittgensteins die Disjunktivität der Bildbedeutung beobachten können. An der Stelle behandelt er etwas überraschend das Bild auch als eine abstrakte Einheit. Vgl. Kap. 3.3.2.2.

⁴¹⁵ Weiter unten werden wir sehen, dass es sinnvoll ist, zwischen Token und Anwendung zu unterscheiden. Vgl. Kap. 3.3.1.2.1.

Was sind die bedeutungstragenden Einheiten der Sprache, die Tokens oder Types? Wir werden weiter unten sehen, dass unter Umständen nicht eine der möglichen Antworten auf unsere Frage, sondern bereits die Frage selbst falsch ist, und im folgenden Sinne zu modifizieren ist: Was besitzt in welcher Hinsicht Bedeutung?

Der hier angesprochene Gebrauch - präziser wäre es zu sagen, die Anwendung - reduziert sich jedoch auf den Wirklichkeitsbezug der Sprache, und meint auch nicht mehr als das Kontextprinzip der *denotativ* verstandenen Bedeutung.⁴¹⁶ Und eben diese verkürzte Sicht des Gebrauchs erweist sich für den späten Wittgenstein als korrekturbedürftig.

3.3.1.2. Bedeutung als Gebrauch.

Auf welchen Gegenstand genau mit Ausdrücken Bezug genommen wird, wird im Kontextprinzip als gebrauchsabhängig gesehen. Ferner kann jedoch gesagt werden, dass, ob Ausdrücke (oder Personen mit Ausdrücken) überhaupt Bezug nehmen, genauso gebrauchsabhängig ist.

Die Entwicklung der Gebrauchstheorie der Bedeutung erreicht durch diese Entdeckung eine neue Stufe. Die Bedeutung der sprachlichen Einheiten leite sich von dem *Sprachgebrauch* ab. Was einem Ausdruck *entspricht*, ist nicht wesentlich das zu bezeichnende Ding (Denotat), sondern, wenn überhaupt etwas, dann eine *Gebrauchsregel*, eine konventionelle Norm. Die Grundlage solcher Auffassungen von Sprache ist die Entdeckung oder der veränderte Fokus, dass mit der Sprache offenbar wesentlich mehr gemacht werden kann, als sich schlicht auf die Dinge der Welt behauptend zu beziehen. In diesem Zusammenhang kritisiert Wittgenstein in den “Philosophischen Untersuchungen” die übliche Auffassung vom wesentlichen Weltbezug der Sprache, die er selbst im “Tractatus” vehement vertreten hat. Der wesentliche Weltbezug der Sprache ist eines der “schwere[n] Irrtümer”⁴¹⁷ seiner Tractatus-Philosophie, deren Korrektur er im Vorwort zu den “Philosophischen Untersuchungen” ankündigt.

““Wir benennen die Dinge und können nun über sie reden. *Uns in der Rede auf sie beziehen.* [Hervorhebung, V.H.]” - Als ob mit dem Akt des Benennens

⁴¹⁶ Das Kontextprinzip ist mit Sicherheit ein zentrales metatheoretisches Prinzip, dessen Gültigkeit keineswegs auf bestimmte Theorien eingeschränkt ist. An dieser Stelle geht es ausschließlich um eine historische Anmerkung.

⁴¹⁷ PU: Vorwort.

schon das, was wir weiter tun, gegeben wäre. Als ob es nur Eines gäbe, was heißt: “von Dingen reden”. Während wir doch das Verschiedenartigste mit unseren Sätzen tun. Denken wir allein an die Ausrufe. Mit ihren ganz verschiedenen Funktionen. Wasser! Fort! Au! Hilfe! Schön! Nicht! Bist du nun noch geneigt, diese Wörter “Benennungen von Gegenständen” zu nennen?”⁴¹⁸

“Wasser!” Was teilt uns, eigentlich nicht ein solches *Wort*, wie Wittgenstein unterstellt, sondern ein solcher *Satz* mit?⁴¹⁹ Das ist natürlich situationsabhängig, was uns jedoch nicht daran hindert, einige Varianten durchzuspielen. Wird ein solcher Ausruf bei strömendem Regen verbreitet, so könnte er als Warnruf verstanden werden. Die Mitteilung ist in diesem Fall eine Handlungsanweisung, etwa die gleiche wie bei “Fort!”. Höre ich den Satz aus dem Badezim-mer meiner Wohnung, so ist die Mitteilung auch eine Handlungsanweisung etwa der genau entgegengesetzten Form “Komm her!” oder “Hol den Eimer!”. In beiden Fällen lässt sich sagen, dass die zu verstehende Mitteilung (Bedeutung) wesentlich komplexer ist als der Vorgang der Denotation.

Welche Fragen genau sollen unter Berücksichtigung des Gebrauchs beantwortet werden? Welche Tragweite und Relevanz können und sollen wir also der Gebrauchsabhängigkeit der Bedeutung allgemein zusprechen? Eine der gängigen Typologien von Aussagen in *deskriptive* und *normative* ist wesentlich gebrauchsabhängig. Kann das Vorhandensein oder das Fehlen scheinbar typisch normativer Ausdrücke wie “sollen”, “dürfen” usw. als verlässlicher Indikator der Normativität und Nicht-Normativität eines Satzes gelten? Nein! So heißt es etwa im Art. 157 des EG-Vertrags: “Die Mitglieder der Kommission üben ihre Tätigkeit in voller Unabhängigkeit zum allgemeinen Wohl der Gemeinschaft aus.” Im Wortlaut findet sich keine Spur von Normativität, in der Mitteilung dagegen keine Spur von Deskriptivität. Natürlich ist der Satz durch und durch normativ. Dass es sich um einen Vertragstext handelt, besagt bereits, dass sein Gehalt eher präskriptiv als deskriptiv ist. Die Frage der Normativität richten wir einfach nicht an den Wortlaut des Satzes, sondern an den Satzinhalt, der aus dem Kontext (des Textes oder bereits aus der Kenntnis der Textgattung) erschlossen wird.

⁴¹⁸ PU § 27.

⁴¹⁹ Wittgenstein ist der Unterschied zwischen Wort und Satz nicht entgangen. Wobei man wie Scholz (2001) annehmen kann, dass für den frühen Wittgenstein das Kontextprinzip der Bedeutung - Wörter determinieren sich gegenseitig im Satz - ein Faszinosum war, kann man wie Lange (1998) annehmen, dass für den späten Wittgenstein gerade Sätze ein Faszinosum darstellten, die nur aus einem Wort bestehen, die also keinen Kontext im Sinne der sprachlichen Umgebung eines Wortes aufweisen und trotzdem ohne weiteres bedeutungsvoll sind. (Vgl. Lange (1998): S. 149 f.) Die Bedeutsamkeit solcher elliptischen Sätze ist auf die *Situation*, in der sie verwendet werden, zurückzuführen und damit stoßen wir auf die weitere Bedeutung von “Kontext” im Sinne von (auch nichtsprachlicher) “Umgebung”. Es gibt auch standardisierte Situationen, in denen solche Sätze für bestimmte Personen völlig unzweideutig sind. Beim Zahnarzt bedeutet zum Beispiel “Wasser!” eindeutig die Aufforderung an die Assistenz, die Spülung zu betätigen. Eine andere Verwendung führt zu sofortigen Missverständnissen.

Exakt die gleiche Aussage - nehmen wir sie als eine abstrakte Einheit - könnte in einem Zeitungsbericht deskriptiv *verwendet* werden.⁴²⁰ Mit anderen Worten:

Der Satz selbst gibt nicht zu erkennen, ob er deskriptiv oder normativ ist.⁴²¹ Es erfordert eine genauere Kenntnis des Kontextes, um den Satz richtig zu verstehen. Wie wir sahen, ist bereits die Textgattung “Vertragstext” hier ein entscheidender Indikator.

Auch Beispiele des nicht normativen Gebrauchs von “sollen” lassen sich finden. In einem Geschichtsbuch könnte man etwa lesen: “Auf die Dynastie der Valois folgte die Dynastie der Bourbonen. Sie sollte mehrere Jahrhunderte regieren.” Damit soll nicht mehr ausgedrückt werden, als dass die Dynastie der Bourbonen faktisch mehrere Jahrhunderte regierte. “Sollen” wird hier also deskriptiv gebraucht. Diese Beobachtung ist außerordentlich wichtig für das Problem der Normativität. Unter anderem hat sie Einfluss darauf, ob die Umformulierung des Satzes “Du *sollst* das nicht tun” in “Wir wollen, dass du das nicht tust” den eindeutigen Verlust der Normativität bedeutet. Wurde hier *die Normativität* oder lediglich *das Wort* “sollen” beseitigt, das per se weder normativ, noch deskriptiv ist, sondern so oder so *gebraucht* werden kann?

Ein damit zusammenhängendes Problem ist das Problem der Zuschreibung der Wahrheitswerte “wahr” und “falsch”. Die gängige Ansicht ist, dass nur deskriptive Aussagen diese Prädikate zulassen. Ist aber alles, was nicht normativ ist, eindeutig deskriptiv, eben - ein Wahrheitskandidat? Ist unsere Dichotomie von normativ und deskriptiv exklusiv oder nicht? Was ist etwa mit dem fiktionalen Sprachgebrauch in der Literatur, der nicht normativ, aber unter Berücksichtigung des Anspruchs einer Fiktion auch nicht deskriptiv ist? Die Zuschreibung von “wahr” und “falsch” kann unter diesem Gesichtspunkt problematisiert werden. Überhaupt kann die Unterscheidung zwischen fiktional und nicht-fiktional als gebrauchsabhängig gesehen werden. Die Aussage “Odysseus wurde tief schlafend in Ithaka ans Land gesetzt” ist nicht deswegen fiktional, weil sie von einer Entität handelt, die irreal ist, sondern weil und *insofern* sie in einem Diskurs positioniert ist, den wir im Hinblick auf seinen charakteristischen Anspruch, auf seinen *Gebrauch* als fiktional bezeichnen.⁴²² Die Berücksichtigung eben dieses Anspruchs kann dazu führen, schlechthin die Referenzialität sprachlicher

⁴²⁰ Es sei diese unpräzise Ausdrucksweise erlaubt. Es ist gerade fraglich, ob die Formulierung “exakt die gleiche Aussage” hier korrekt ist, denn faktisch handelt es sich um zwei getrennte sprachliche Einheiten, zwei unterschiedliche Tokens.

⁴²¹ Dadurch wird wieder einmal eine bestimmte Art der semantischen Transparenz bei sprachlichen Einheiten verneint. Vgl. Kap. 3.1.1.

Einheiten für gebrauchsabhängig zu halten, wie es der prominente Vertreter der an der sprachlichen Praxis orientierten sog. Ordinary-Language-Philosophy Peter F. Strawson tut, mit dessen Worten man ein wenig resümieren kann:

“‘Mentioning’, or ‘referring’, is not something an expression does; it is something that someone can use an expression to do. Mentioning, or referring to, something is a characteristic of *a use* of an expression, just as ‘being about’ something, and truth-or-falsity, are characteristics of *a use* of a sentence.”⁴²³

Als eine wichtige Erkenntnis ist zu verzeichnen, dass das Bezug-nehmen eine Domäne des Sprachbenutzers und nicht der Sprache selbst ist. Ein Teil der Sprachphilosophie tut so, als wäre das Bezug-nehmen von sprachlichen Einheiten ein natürliches Faktum, dabei ist es ein menschlicher Akt.

Es ist unter anderem auch Strawsons Ansicht, “dass Wahrheit und Falschheit nur *Sprachakten* hinzugefügt werden können, wobei ein *Sprachakt* eine *Handlung* ist, die unter bestimmten Umständen mit Hilfe einer interpretierten Satzgestalt ausgeführt wird.”⁴²⁴ Damit steht er in einer Tradition der Prädizierbarkeit von “wahr” und “falsch”, die bis auf Aristoteles zurückgeht, der in “Peri hermenias” in gebrauchstheoretischer Manier bekanntlich sagt: “So ist z.B. eine Bitte zwar ein Wortgefüge, aber weder wahr noch falsch.”⁴²⁵

3.3.1.2.1. Der Streit um die bedeutungstragende Einheit der Sprache. Wittgenstein: PU § 43.

Zu einer ganz zentralen Frage wollen wir nun am Hintergrund der Gebrauchstheorien der Sprache zurückkehren. *Der Gebrauch des Wortes in der Sprache bestimmt oder ist seine Bedeutung.* Seine Bedeutung leitet sich von einem System von sozialen Normen ab. Was meint dabei der Ausdruck “der Gebrauch”? Es ist damit entweder eine Art prototypischer, sozusagen Muster- oder Normalgebrauch des Wortes gemeint oder sein jeweiliger, völlig *konkreter* Gebrauch - eben die Anwendung. Auch hier gibt es also den Streit um die bedeutungstragende Einheit der Sprache zu lösen.

⁴²² Später wird dies als eine der Hauptthesen dieser Arbeit hervorzuheben sein.

⁴²³ Strawson (1971): S. 8.

⁴²⁴ Gustafsson (1980): S. 193.

⁴²⁵ Aristoteles: Peri hermenias 17 a 1.

Geht es wirklich um *den (konkreten) Gebrauch* - die Anwendung - oder *die (abstrakte) Gebrauchsweise* des Wortes, war unter anderem die Frage, die Philosophen nach Wittgenstein zu denken machte.⁴²⁶ Besitzt die Sprache ein selbständiges Inventar von Gebrauchsregeln, die in konkreten Fällen vom Sprecher lediglich irgendwie *vorgefunden und benutzt* werden? Ist ein dermaßen als autonom verstandener *Gebrauch* nicht erneut eine Idealisierung, deren Status und vor allen Dingen ihre Herkunft sehr fraglich sind?⁴²⁷

Dadurch wird unter anderem eine nicht leicht zu lösende Ursprungsfrage gestellt. Entweder ist der Standardgebrauch vom konkreten Sprachgebrauch abgeleitet oder der konkrete Gebrauch vom Standardgebrauch. Es lässt sich für beides argumentieren.⁴²⁸ Eine Wechselbeziehung scheint die plausibelste Antwort zu sein. Jedoch scheint sie zugleich sehr unplausibel und sogar unlösbar zu sein, wenn man die Frage nach dem Ursprung des Gebrauchs überhaupt stellt. Denn was war faktisch früher, der konkrete Gebrauch oder der Standardgebrauch? Ist der konkrete Gebrauch immer ein Epiphänomen, eine schlichte Anwendung oder eine Modifikation des Standardgebrauchs, so kann er nicht am Anfang gestanden haben. Stand aber ein Standardgebrauch am Anfang, so bleibt unklar, woher er stammen soll. Solche Henne-Ei-Fragen sind jedoch unter Umständen sehr destruktiv.⁴²⁹ Womöglich sind wir hier gezwungen, nicht eine der möglichen Antworten, sondern gleich die Frage (nach dem Ursprung) zurückzuweisen.

Wenden wir uns kurz dem Streit um die Deutung von Wittgensteins viel zitiertester Bedeutungsbestimmung⁴³⁰ zu. Der genaue Wortlaut des berühmten Paragraphen 43 ist:

⁴²⁶ Kutschera (1975) sieht "Gebrauch" als ambig und präzisierungsbedürftig an - was nicht dasselbe ist. Er spricht von der "Art und Weise des Gebrauchs", und von "allgemeine[n] Regeln für die Verwendung" - den "korrekten Gebrauchsweisen der Wörter" (Kutschera (1975): S. 141 f.) Baker/Hacker (1980) sprechen ähnlich von der Wortbedeutung als von "rule for its correct use" (Baker/Hacker (1980): S. 250) und sehen die nicht seltene Lesart (siehe weiter unten), die in dem berühmten Paragraphen 43 der "Philosophischen Untersuchungen" nur eine Variante des Kontextprinzips sieht, als eine Einschränkung.

⁴²⁷ Ich denke hierbei an problematische Aussagen wie: "Isolierte Wörter sind fiktive Wörter. Nur Wörter im Text sind reale Wörter." (Weinrich (2000): S. 50.)

⁴²⁸ Die Akzentsetzung in den "Philosophischen Untersuchungen" ist trotzdem relativ klar. Steinworth (1985) behauptet zurecht, Wittgenstein gehe es in der Spätphilosophie darum, "den Zeichengebrauch so darzustellen, daß die Annahme, die Bedeutung eines Wortes sei etwas, was seinen Gebrauch begründet oder bestimmt, unsinnig wird." (Steinworth (1985): S. 127.) Es geht ihm schlicht darum, gegen die These der sog. realistischen Semantik anzukämpfen, die eine *feste* oder *klare* Bedeutung für sprachliche Einheiten reklamiert, die in jeder Instanz der Anwendung lediglich umgesetzt wird.

⁴²⁹ Unter anderem zeigt die als am meisten plausibel scheinende Wechselwirkung zwischen Anwendung und Gebrauchsweise die tatsächliche Tragweite von Wittgensteins berühmter Analogie zwischen Sprache und dem Schachspiel. Die kompromisslose Gültigkeit von Gebrauchsregeln der Spielfiguren beim Schach steht im klaren Kontrast zum Phänomen des Sprachwandels bei natürlichen Sprachen.

⁴³⁰ In der Literatur wird der § 43 nicht selten als ein Definitionsversuch von "Bedeutung" behandelt. Stellvertretend für diese Position können Baker/Hacker (1980) angeführt werden: "The slogan that the meaning of a word is its use in the language is intended to have general application." (Baker/Hacker (1980): S. 250.) Ich denke jedoch nicht, dass strenges definieren und aufstellen von Prinzipien im Sinne der Spätphilosophie Wittgensteins ist, weswegen ich es hier vorziehe, von "Bedeutungsbestimmung" zu sprechen.

“Man kann für eine *große* Klasse von Fällen der Benützung des Wortes “Bedeutung” - wenn auch nicht für *alle* Fälle seiner Benützung - dieses Wort so erklären: Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.

Und die *Bedeutung* eines Namens erklärt man manchmal dadurch, dass man auf seinen *Träger* zeigt.”⁴³¹

Die Deutung der Passage ist mit erheblichen Problemen verbunden, die im folgenden zu diskutieren sind.

Erstens scheint Wittgenstein gleich im ersten Satz die Tragweite seines eigenen Bestimmungsversuchs einschränken zu wollen, indem er von einer “großen Klasse von Fällen der Benützung des Wortes “Bedeutung”” spricht, nicht von *sämtlichen* Fällen seiner Benützung. Der erste Absatz eröffnet zwei Interpretationsmöglichkeiten mit ganz unterschiedlichen Konsequenzen. Entweder:

1. “Bedeutung” ist nicht das gleiche wie “Bedeutung eines Wortes”
oder:
2. “Bedeutung eines Wortes” ist nicht das gleiche wie “sein Gebrauch in der Sprache”.

Keller (1995) vertritt die erste Option.⁴³² Seine Beobachtung ist: Die Einschränkung hat nicht die Form: Es gibt auch andere Fälle der Benützung des Ausdrucks “Bedeutung eines Wortes”, sondern die Form: es gibt auch andere Fälle der Benützung des Ausdrucks “Bedeutung”. “Bedeutung”, angewandt auf andere Dinge als auf Wörter, ist in zahlreichen Fällen synonym mit “praktische Relevanz” oder “Wirkung”. Es gibt sinnvolle Aussagen über die Bedeutung der Dieselaggregate in der zeitgenössischen Landwirtschaft oder über die Bedeutung Wittgensteins für die Entwicklung der analytischen Sprachphilosophie, wobei diese Optionen

Auf den bescheidenen Anspruch des § 43 im Kontext der “Philosophischen Untersuchungen” verweist auch Savigny (1994): S. 88.

⁴³¹ PU § 43.

⁴³² Keller (1995): S. 62 f. Ich verwende hier Kellers Diskussion anstatt der sicherlich prominenteren von Baker/Hacker (1980). Die beiden Überlegungen sind nicht identisch. Die letzteren Autoren schreiben zu der Einschränkung: “The correct interpretation is surely to look for exceptions, not to this account of the meaning of a word, but to this explanation of the meaning of “meaning”. Meaning may be ascribed to gestures, facial expressions, natural phenomena...” (Baker/Hacker (1980): S. 250) Sie verweisen auf die Tatsache, dass es Kontexte gibt, wo im *semantischen Sinn* von Bedeutungen die Rede ist, ohne dass die Bedeutung in diesen Fällen der Gebrauch wäre. So steht (scheinbar) Rauch völlig *kontext- und gebrauchsautonom* für Feuer, weil die Verbindung etwas mit festen kausalen Verhältnissen zu tun hat. Keller (1995) will dagegen, und das erscheint mir noch expressiver und richtiger, auf den *nichtsemantischen* Bedeutungsbegriff hinaus, obwohl es fraglich bleibt, ob die beiden Bedeutungsbegriffe - semantische Bedeutung *oder* Relevanz - wirklich nichts miteinander zu tun haben.

der Benützung von “Bedeutung” scheinbar nicht diejenigen sind, für die sich die Semantik zu interessieren hat.

Hat sie sich aber wirklich in keiner Hinsicht um diese Optionen zu interessieren? Kellers Ansicht ist in einem zentralen Punkt zu korrigieren. Die alternativen Bedeutungen von “Bedeutung” sind eben keine reinen Alternativen. Bedenkt man die Intention Wittgensteins, semantische Bedeutung als den Gebrauch zu verstehen, und zahlreiche unterstützende Vergleiche und Analogien, die Wittgenstein macht⁴³³, so liegt es nahe, das Verhältnis von “Bedeutung eines Wortes” etwa zu “Bedeutung” im Sinne von praktischer Relevanz als *subsumtiv* zu charakterisieren denn als alternativ. “Bedeutung” im Sinne der praktischen Relevanz ist ein Oberbegriff für “Bedeutung eines Wortes”. Ein Wort ist ein Werkzeug der Kommunikation, wie eine Säge ein Werkzeug der Holzbearbeitung ist. Die Sprache soll in erster Linie als eine Tätigkeit verstanden werden, besser gesagt als eine Tätigkeit unter vielen, die der Mensch ausübt. Da ist auch der Sinn von Wittgensteins Charakteristik der Sprache als einer “Tätigkeit, oder einer Lebensform”⁴³⁴. Die scheinbar durch die definitorische Einschränkung auszudrückende Exklusivität von “Bedeutung eines Wortes” hat somit klare Grenzen.

Blume und Demmerling (1998) schließen sich dagegen der zweiten Option an.⁴³⁵ Wittgenstein vertrete in dem Paragraphen 43 keinen gebrauchstheoretischen Reduktionismus hinsichtlich von “Bedeutung eines Wortes”. Die Bedeutung eines Wortes sei nach ihrer Ansicht lediglich *unter anderem* sein Gebrauch in der Sprache. Als unterstützendes Argument könnte hier sogar der methodische Grundsatz der Spätphilosophie Wittgensteins fungieren, die Exklusivität des Definierens zu meiden.

Aus dem Wortlaut des Paragraphen wird jedoch eher die erste Option ersichtlich. Eine gegenseitige Konfrontation von “Bedeutung” und “Bedeutung eines Wortes” wird versucht, indem von einer bestimmten Klasse der “Benützung” des Wortes “Bedeutung” gesprochen wird. Der Paragraph 43 thematisiert das Wort “Bedeutung” “in Kontexten, wo es um Wortbedeutung geht.”⁴³⁶ Wittgenstein ist wohl nicht entgangen, dass man das Wort “Bedeutung” eben auch jenseits spezifisch semantischer Kontexte sinnvoll gebrauchen kann. Für Wittgenstein ist “Bedeutung” zunächst ein Wort unter anderen. Möchte man seine Bedeutung angeben - so heikel das *Explizieren* der Bedeutung für den späten Wittgenstein auch sein

⁴³³ Für besonders expressiv kann etwa die im § 11 gezogene Analogie zwischen Lexikon einer Sprache und dem Werkzeugkasten gehalten werden: “Denk an die Werkzeuge in einem Werkzeugkasten: es ist da ein Hammer, eine Zange, eine Säge, ein Schraubenzieher, ein Maßstab, ein Leimtopf, Leim, Nägel und Schrauben. - So verschieden die Funktionen dieser Gegenstände, so verschieden sind die Funktionen der Wörter.” (PU § 11)

⁴³⁴ PU § 23.

⁴³⁵ Blume/Demmerling (1998): S. 110.

⁴³⁶ Savigny (1994): S. 88.

mag⁴³⁷ - so muss man die Fälle seiner Benützung untersuchen. Es gibt keinen vernünftigen Grund, hier auch die Aussagen über die Bedeutung der Dieselaggregate in der Landwirtschaft von vornherein auszuschließen.

Zweitens: Einem Missverständnis des letzten Satzes von Paragraph 43 ist auch vorzubeugen. Scheinbar wird in ihm behauptet, man könne die Bedeutung eines Ausdrucks durch sog. hinweisende oder ostensive Definitionen erklären, d.h. beim Aussprechen etwa des Wortes "Tisch" auf einen Tisch zeigen. "Erklären" ist jedoch doppeldeutig. Einerseits steht es für den Vorgang des Erklärens, für einen Erklärungsversuch, andererseits kann "erklären" den Nimbus eines Erfolgsverbs haben und für das Ergebnis des Versuchs stehen, für die (erfolgreiche) Erklärung.⁴³⁸ Wenn jemand jemandem etwas (im ersten Sinn) erklärt, so muss er es ihm nicht auch (im zweiten Sinn) erklärt haben. Eine Erklärung kann mehrere Stunden dauern, ohne dass das zu Erklärende wirklich erklärt worden ist. Es ist ernsthaft zu bezweifeln, dass Wittgenstein hier das zweite - das Erfolgsverb "erklären" - meint.⁴³⁹

Wittgenstein selbst wendet sich gegen hinweisende Definitionen, indem er vor allem auf die Problematik des *Zeigans* verweist. Wird mir beim Aussprechen des Wortes "Tisch" ein Gegenstand gezeigt, und beim Aussprechen des Wortes "Holzplatte" derselbe Gegenstand, so kann ich dadurch die Bedeutung der jeweiligen Wörter nur begreifen, indem ich bereits gewissermaßen weiß, was sie bedeuten. Der Vorgang des Zeigens ist in beiden Fällen identisch, die Referenz des Ausdrucks jedoch verschieden, was ich nur durchschaue, wenn ich die Bedeutung der beiden Ausdrücke bereits kenne. Sonst müsste ich sie für synonym halten. Möchte man mir in einer solchen Situation mit einem Begleitkommentar helfen, indem man etwa sagt: "*Der Gegenstand* da heißt "Tisch", *sein oberer Teil* heißt "Holzplatte""", so hat man bereits den Rahmen einer rein *hinweisenden* Definition verlassen. Man erklärt ja verbal, anstatt nur durchs Zeigen zu erklären (zu versuchen). Zudem reduziert sich die Bedeutung von "Tisch" nicht auf seine denotative Bedeutung.

⁴³⁷ Vgl. Savigny (1970): S. 65 f. Savigny zeigt, dass für Wittgenstein die Evidenz der Sprecher über die Bedeutung der Wörter keineswegs auf "zitierbaren Regeln" (Savigny (1970): S. 65) beruht. Dagegen hält es Keller für eine Errungenschaft der Bedeutungsauffassung des späten Wittgenstein, dass die Bedeutung der Wörter formuliert werden kann (Keller (1995): S. 68), was er als conditio sine qua non der empirischen Linguistik ansieht.

⁴³⁸ Auch die andere berühmte Bedeutungsbestimmung Wittgensteins, der Paragraph 560 leidet genau an der Doppeldeutigkeit von "erklären": ""Die Bedeutung des Wortes ist das, was die Erklärung der Bedeutung erklärt." D.h.: willst du den Gebrauch des Worts "Bedeutung" verstehen, so sieh nach, was man "Erklärung der Bedeutung nennt"." (PU § 560.) Bei Savigny (1994) fehlt erstaunlicherweise die Reflexion auf diese für die Interpretation relevante Ambiguität.

⁴³⁹ Vgl. insb. PU § 31 ff, sowie die Diskussion in Savigny (1970): S. 62 f., in Steinworth (1985): S. 129 ff. und in Blume/Demmerling (1998): S. 110.

Es wäre trotzdem möglich, die Passage ein wenig anders zu deuten. Ihre Interpretation könnte man an dem Ausdruck “manchmal” orientieren und sagen: *Manchmal* - bei “Tisch” oder “Stuhl” - funktionieren hinweisende Definitionen, *manchmal* - bei “Gerechtigkeit” oder “Liebe” - aus verständlichen Gründen nicht.

Zentral im Hinblick auf die Problematik der bedeutungstragenden Einheit der Sprache ist jedoch ein ganz anderer Punkt an dem Paragraphen 43, nämlich die als eine Ambiguität erscheinende Dichotomie von “Gebrauch” als *Anwendung* und *Gebrauchsweise*. Hier sind wir mitten in unserer Problematik der bedeutungstragenden Einheit der Sprache. Die Frage “Wie wird ein Wort gebraucht?” kann genauso wie die Frage “Wie wurde ein Wort gebraucht?” als die Frage nach der Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks verstanden werden, je nach dem ob wir unter “Ausdruck” eine abstrakte Einheit des Lexikons oder eine Einheit im Kontext der Rede oder Schrift verstehen. Die Bedeutungsfrage wird offenbar in einem ganz anderen Sinne gestellt, wenn ein Wort vorliegt, als wenn es erst produziert werden soll. Wobei den Sprecher im Interesse des Verstandens-Werdens eines zu produzierenden Ausdrucks eher die Gebrauchsweise interessiert, interessiert den Hörer im Interesse des Verstehens eines bereits produzierten Ausdrucks eher der faktische Gebrauch, die konkrete Anwendung und das, was der Sprecher mit ihr bezweckt.

Die Sekundärliteratur beschäftigte vor allem die Entscheidung zwischen den beiden Optionen.⁴⁴⁰ Wittgenstein meinte in dem Paragraphen 43 entweder die abstrakte Gebrauchsweise oder die konkrete Anwendung. Stellt aber der Paragraph 43 überhaupt ein zu lösendes Problem dar oder geht es in ihm unter anderem um ein zu akzeptierendes Doppelantlitz von “Bedeutung eines Wortes”? Die zweite Sicht scheint (mir) die angemessene zu sein. Garver (1995) betont - und die Streitigkeiten um die Interpretation vieler Stellen in den “Philosophischen Untersuchungen” geben ihm Recht - dass “[d]ie wichtigsten und interessantesten Begriffe in Wittgensteins Spätphilosophie [...] unbestimmt”⁴⁴¹ sind. Garver unter-

⁴⁴⁰ Vgl. die kurze Diskussion bei Keller (1995). Thommes (1993) identifiziert im Prinzip “Gebrauch in der Sprache” mit “Gebrauch in Sätzen” und interpretiert die Stelle als eine Variante des Kontextprinzips, denn “[E]in Wort allein hat noch keine Bedeutung” (Thommes (1993): S. 78.) Als eine Variante des Kontextprinzips liest die Stelle ferner Weinrich (2000): S. 18. Diese Lesart wird jedoch durch folgenden Umstand problematisch. Der Begriff “Lebensform” erlaubt es Wittgenstein, das Kontextprinzip noch allgemeiner zu fassen als in seiner Frühphilosophie - d.h. durch den Begriff der Lebensform erweitert sich die Geltung des ursprünglich für Wörter gedachten Kontextprinzips auch auf Sätze. Ihre Bedeutung wird von standardisierten Lebenssituationen bestimmt und so kann man erklären, dass der Satz “Möchtest du das tun?” einmal als Frage und ein anderes mal als ein Befehl auftreten kann (siehe unten). Wenn also der § 43 lediglich eine Variante des Kontextprinzips sein soll, stellt sich die Frage, warum in ihm ausschließlich über Wörter und ihre Bedeutung die Rede ist.

⁴⁴¹ Garver (1995).

sucht diese Unbestimmtheit exemplarisch am für Wittgensteins Spätphilosophie zentralen Begriff "Lebensform" und sieht die Herausforderung gerade darin, nachzuforschen, ob nicht und wenn ja, dann "wie diese Unbestimmtheit Wittgensteins Absicht dient."⁴⁴² Die Ambiguität der zentralen Begriffe wie "Lebensform" oder auch "Gebrauch" nicht auflösen zu wollen, muss nicht unbedingt als eine resignative Haltung des Interpreten gesehen werden, sondern eben als ausgesprochen differenziertes Verständnis des Autors und des Problems. Nach der Bedeutung sprachlicher Einheiten wird eben auf zwei ganz unterschiedlichen Ebenen der Sprache gefragt, die bereits Saussure (1967) benannte: auf der Ebene des abstrakten Sprachsystems (sog. langue) und auf der Ebene der Rede (sog. parole) - des Konkreten Redens und Schreibens.

Was sind die bedeutungstragenden Einheiten der Sprache für Wittgenstein: abstrakte Types oder konkrete Tokens? Es gibt Philosophen, die würden auf Types schwören. Denn wie könnte man Tokens ohne Rückgriff auf Types verstehen? Wäre der Gebrauch von Ausdrücken nicht durch die Institution der regelhaften Verwendung *standardisiert*, so könnte man sie eben doch nur schwer verstehen. Erst eine "reiche Menge von Verhaltensregelmäßigkeiten"⁴⁴³ mache einen Ausdruck überhaupt bedeutungsvoll und somit auch für andere verständlich. Umgekehrt ist es eine plausible Denkposition, Tokens Bedeutung zuzusprechen. Denn, wie könnte man Types *überhaupt verstehen*, wo sie doch wie gesagt grundsätzlich ambig sind und Ambiguität in der Regel eben als Hindernis des Verstehens verstanden wird?

Wittgenstein selbst gibt zu unterschiedlichen Zeiten nur wechselhafte Auskunft über das Problem. Er belässt es bei der Ambiguität und hat wohl auch gute Gründe dafür, wie wir oben verzeichneten. In den "Vorlesungen 1930 - 1935" - also vor der Erscheinung der "Philosophischen Untersuchungen" - tendiert er zu abstrakten Einheiten, die als bedeutungstragend dargestellt werden:

"Nur in einem grammatischen System hat ein Wort Bedeutung, und charakteristisch für es ist die Art und Weise seiner Verwendung."⁴⁴⁴

In den "Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie" stellt er explizit konkrete Anwendungen sprachlicher Einheiten als bedeutungstragend dar:

⁴⁴² Garver (1995).

⁴⁴³ Savigny (1995).

⁴⁴⁴ Vorlesungen: S. 58.

“Ich möchte sagen: das Gespräch, die Anwendung und Ausdeutung der Worte fließt dahin, und nur im Fluß hat das Wort seine Bedeutung.”⁴⁴⁵

In den “Letzten Schriften über die Philosophie der Psychologie” sagt er in einer Klammerbemerkung:

“Nur im Fluß des Lebens haben die Worte ihre Bedeutung.”⁴⁴⁶

Garver (1995) schließt aus diesen Worten: “Man findet die Bedeutung eines Wortes nicht nur im Zusammenhang eines Satzes, sondern im Fluß des Lebens.”⁴⁴⁷ Er sieht darin die Erweiterung des Kontextprinzips auf nichtsprachliche Determinanten der Bedeutsamkeit konkreter sprachlicher Einheiten. Auf jeden Fall spricht das letztere Zitat wieder für konkrete Einheiten der Sprache als Träger von Bedeutung.

Letztendlich wäre der Streit nur zu entscheiden, indem man sich mit dem *Status* der einzelnen Stellen in dem Werk von Wittgenstein detailliert beschäftigt. Uns interessiert hier jedoch primär die Problemstruktur. Folgende Problemstruktur kommt durch den Streit zum Vorschein. Alle Types können unterschiedliches bedeuten, denn ein jeder Ausdruck kann selbstbezüglich (metasprachlich) gebraucht werden. Types erlauben demnach nur Schlüsse auf ihre disjunktive Bedeutung. Tokens erlauben zwar auch disjunktive Schlüsse, aber *dem Anspruch nach* erlauben sie einen eindeutigen Schluss, wenn Ambiguitäten nicht beabsichtigt sind.

Die Bestimmung der Bedeutung von Types hat eine hypothetische Struktur. Wenn Kontext soundso, dann Bedeutung soundso. Die Bestimmung der Bedeutung von Tokens hat zumindest dem Anspruch nach eine kategorische Struktur. Tokens zu verstehen, heißt zu wissen, was ihre definite Bedeutung ist. Aus dieser Sicht sind beide Einheiten der Sprache - die abstrakten wie die konkreten Anwendungen - in bestimmter Hinsicht bedeutungstragend.

Aus einem anderen Grund ist die Type-Token-Unterscheidung als relativ zur jeweiligen Perspektive zu hinterfragen. Zum Beispiel die konkreten Einträge im Duden - sind sie Types oder

⁴⁴⁵ Bemerkungen: I, 240.

⁴⁴⁶ LS: III.913.

⁴⁴⁷ Garver (1995).

Tokens?⁴⁴⁸ Und vor allem, kann man das überhaupt *eindeutig* feststellen? Es kommt hier doch eindeutig auf die Perspektive an. Aus der Perspektive der Materialität sind die einzelnen Einträge natürlich Tokens. Aus der Perspektive des Anspruchs eines Lexikons sind sie jedoch Types, denn nach dem Gedankenstrich erklärt man bei dem jeweiligen Ausdruck seine Bedeutung im Sinne der abstrakten Gebrauchsweise. Es ist sinnvoll zwischen Anwendung und Token klar zu unterscheiden, denn solange aus der materiellen Perspektive ein Token vorliegt, muss noch lange keine Anwendung vorliegen. *In gewisser Hinsicht* ist der Eintrag “Pferd” im Duden eben ein Token, ist jedoch *in keiner Hinsicht* eine Anwendung des sprachlichen Ausdrucks “Pferd”. Ähnlich ist es mit dem Unterschied des *Nennens* und der bedeutungsvollen *Anwendung* von sprachlichen Ausdrücken. Wenn ich aufgefordert werde, ein paar Wörter mit 5 Buchstaben zu *nennen* und unter anderem “Pferd” sage, habe ich das Wort auch bedeutungsvoll *gebraucht*? Wohl eher nicht, obwohl aus bestimmter Sicht ein Token - eine materielle Einheit im Sinne von *Geräusch* oder *Klang* - vorliegt.⁴⁴⁹

Ein Kriterium für die Anwendung eines sprachlichen Ausdrucks ist die Einbettung in einem Kontext, und nicht die von der Perspektive abhängige Type-Token- Dichotomie. Wir werden im folgenden deswegen anstatt von Tokens weiterhin von *Anwendungen* reden. Gelegentlich wird auch der Ausdruck “Okkurenz” in unterschiedlichen Varianten (“Symptomokkurenz”⁴⁵⁰ usw.) für die Bezeichnung von *materiellen Umsetzungen* von Zeicheneinheiten verwendet. Er weist jedoch gerade deswegen die gleiche Relativität wie “Token” auf, weswegen wir ihn vermeiden werden.

3.3.1.3. Worum geht es beim Verstehen? Bedeutung und Verstehen.

Unsere derzeitige Untersuchung galt vor allem dem Ziel zu bestimmen, worum es beim Prozess des Verstehens geht. Geht es primär um das Verstehen von (*sprachlichen*) Zeichen oder um das Verstehen von *Personen*, die mit Zeichen auf irgendeine Art und Weise in zahlreichen diversen Situationen agieren und umgehen?

⁴⁴⁸ Linguistische Theorien arbeiten oft mit einem abstrakten Lexikonbegriff. Unserem alltäglichen Lexikonbegriff entspricht eher die Vorstellung eines Buches oder dergleichen.

⁴⁴⁹ Steinworth (1985) schreibt: “Daß ein einzelnes Wort Bedeutung hat, heißt, daß es entweder in Sätzen oder selbst als Satz verwendet werden kann. Das bloße Aussprechen eines Wortes, das nicht das Aussprechen eines Satzes ist, ist sinn- und bedeutungslos.” (Steinworth (1985): S. 103.) Die letztere Bemerkung bezieht sich etwa auf eliptische Sätze im Operationssaal wie “Skalpell!” usw., die ohne weiteres als bedeutungsvoll zu bezeichnen sind.

⁴⁵⁰ Keller (1995): S. 123.

Erinnern wir uns an unser früheres Beispiel. Die Aussage: "Die Mitglieder der Kommission üben ihre Tätigkeit in voller Unabhängigkeit zum allgemeinen Wohl der Gemeinschaft aus", ist - sofern sie im Vertragstext vorkommt - eine normative Aussage, obwohl sie *prima facie* nicht so aussieht. Wir haben auch festgestellt, dass der Satz selbst - etwa wenn er in einem Satzlexikon stehen würde - nicht eindeutig zu erkennen gibt, ob er normativ oder deskriptiv ist, sondern erst die Einbettung im bestimmten Kontext. Man könnte auch mit Wittgenstein sagen: die äußere Form des Satzes ist hier irreführend. Wittgenstein bezeichnetet im PU § 11 die Gleichförmigkeit der Erscheinung von sprachlichen Einheiten im Hinblick auf die Variabilität ihrer Funktionen als das, "was uns verwirrt"⁴⁵¹, und verneint so eine bestimmte Auffassung der semantischen Transparenz von sprachlichen Einheiten.⁴⁵²

Noch ein Beispiel: Ähnlich verhält es sich bei der rituellen Situation des Heiratsantrags. Der Satz "Willst du mich heiraten?" kann in dieser Situation nicht als eine einfache Frage gedeutet werden, sondern ist zugleich als eigene Willensbekundung des Fragenden *zu verstehen*. Bei einem späteren Streit der Ehepartner dürfte es dem Partner herzlich wenig helfen zu behaupten, er wollte doch damals gar nicht heiraten, denn: "Es war ja doch damals nur eine Frage". Es ist eben *nicht nur* eine Frage gewesen. Das Beispiel der rituellen Situation eines Heiratsantrags zeigt unter anderem, dass die kommunikative Rolle des Satzes "Willst du mich heiraten?" nicht Sache der Willkür ist, sondern auch sozial geregelt ist.⁴⁵³

Und ein weiteres Beispiel: Vor nicht langer Zeit las ich im Supermarkt auf dem Etikett eines Geschirrspülmittels: "1 Liter = 2 Liter". Wie können wir solche Aussagen verstehen, wo sie doch *streng genommen* unsinnig sind? Das Zeichen "=" muss hier offensichtlich etwas deutlich anderes bedeuten als in mathematischen Kontexten. Und nichts ist klarer als: Nicht der Mathematiker, der über diesen Satz den Kopf schüttelt, hat recht, sondern der Normalkunde, der über des Mathematikers Kopfschütteln den Kopf schüttelt.

Brauchbare Beispiele gibt auch Wittgenstein:

"'Möchtest du das tun?' Mann wird [...] vielleicht sagen: 'Was er sagt, hat die Form der Frage, ist aber wirklich ein Befehl' - d.h., hat die Funktion des Befehls in der Praxis der Sprache. (Ähnlich sagt man 'Du wirst das tun', nicht als Prophezeiung, sondern als Befehl. Was macht es zu dem einen, was zu dem anderen?)'"⁴⁵⁴

⁴⁵¹ PU § 11.

⁴⁵² Vgl. hierzu Kap. 3.1.1., die Fußnoten Nr. 372 und 421 sowie die entsprechenden Textabschnitte, die unterschiedliche Stationen der Verneinung einer bestimmten Art von semantischer Transparenz darstellen.

⁴⁵³ Vgl. Savigny (1970): S. 89 f.

⁴⁵⁴ PU § 21. Der Paragraph enthält auch andere Beispiele: "Ist das Wetter heute nicht herrlich?" Dieser Satz hat die Form einer Frage, erfüllt aber unter Umständen die Rolle einer Behauptung.

Gehen wir davon aus, dass der Anfangssatz unseres Zitats von jemandem als ein Befehl gebraucht wird. Die Frage ist hier: *Versteht jemand den Satz, wenn er ihn als eine Frage versteht?* Offenbar kann er unter Umständen mit dem Satz etwas anfangen, was *nicht eindeutig* falsch ist. Trotzdem wird seine Deutung als ein Missverständnis zu korrigieren sein, wenn er den Satz als eine schlichte Frage deutet. Wir haben hier eindeutig zwischen “verstehen” als einem Erfolgsverb und “verstehen” als einem Prozessverb im Sinne von “deuten” oder “interpretieren” zu unterscheiden. Beispielsweise Savigny (1970) verwendet den Ausdruck “verstehen” eben ziemlich anspruchslos, wenn er sagt, dass einen beliebigen Satz “jeder versteht, der nicht weiß, wann er geäußert wird, und nicht weiß, wer ihn äußert, und der vor allem nicht weiß, wozu der Sprecher ihn äußert, wie er ihn gebraucht.”⁴⁵⁵ Hier wird “verstehen” offensichtlich nicht als “richtig verstehen” verwendet, wovon wir uns hier abgrenzen wollen. Eine klar entgegengesetzte Position präsentiert beispielsweise Demmerling (2002):

“Erst die Einbettung von Handlungen oder sprachlichen Äußerungen in einem umfassenden Raum stiftet jene Teilnehmerperspektive, die für ein angemessenes Verstehen des Sinns einer Handlung oder Äußerung unerlässlich ist.”⁴⁵⁶

Es wird aus dem Vergleich der beiden Positionen ersichtlich, dass sie zum Teil Antworten auf unterschiedliche Fragen darbieten. Savigny spricht von *Sätzen*, bei denen noch kein identifizierbarer Gebrauch durch einen Sprecher gegeben ist. Er spricht eher von abstrakten Einheiten der Sprache. Demmerling spricht dagegen von *Äußerungen*, die in einem “umfassenden Raum” von konkreten situativen Gegebenheiten eingebettet sind. *Beide Autoren haben also andere Vorstellungen von den eigentlich zu verstehenden Einheiten der Sprache.*

Das Argument dafür, unter “verstehen” einen Erfolgsausdruck zu verstehen, ist eher intuitiver Natur:

⁴⁵⁵ Savigny (1970): S. 90. Baker/Hacker (1980) ziehen es dagegen vor zu *fragen*, ob dem wirklich so sei, anstatt dasselbe wie Savigny (1970) zu *sagen*: “Are differences of use irrelevant to meaning? Can one be said to understand what someone has said if one does not grasp what use he made of the sentence he uttered?” (Baker/Hacker (1980): S. 271.)

⁴⁵⁶ Demmerling (2002): S. 166. Ähnlich bei Keller (1996) “Das Interpretieren verhält sich zum Verstehen wie das Suchen zum Finden. Interpretieren und Suchen sind Handlungen; Finden und Verstehen sind deren Ziele.” (Keller (1996): S. 50.)

Jemand versteht den Satz von Wittgenstein (erfolgreich) ausschließlich, wenn er ihn als einen Befehl versteht. Man könnte es nicht besser ausdrücken als: Er versteht den Satz eben nicht, wenn er ihn nicht als einen Befehl versteht.

Zahlreiche Beispiele des nicht-wörtlichen Sprechens wie die Ironie oder die Metapher können als untermauernde Beispiele angeführt werden. Sage ich zu einem kleinen Menschen, er sei "aber groß", und meine es ironisch, so meine ich gerade das Gegenteil davon, was ich sage, nämlich dass er klein sei. Der Satz "Du bist aber groß" selbst gibt es jedoch keineswegs zu erkennen, sondern lediglich die Umstände. Eines ist jedoch noch wichtiger: Das nicht-wörtliche Sprechen ist nicht das Hauptargument der Gebrauchstheorie der Sprache, die die in einem Kontext eingebettete sprachliche Äußerung als bedeutungstragend ansieht, sondern die Fälle der wörtlichen Sprachverwendung wie bei Wittgensteins "Möchtest du das tun?"⁴⁵⁷ Dieses Beispiel ist keine sprachliche Anomalie wie der Fall der Ironie. Trotzdem ist davon auszugehen, dass er sehr verschiedenartig gebraucht werden kann.

Fragen wir noch einmal mit Wittgenstein: Was macht den Satz "Möchtest du das tun?" einmal zu einem Befehl und ein anderes mal zu einer Frage? Im Paragraphen 21 wird ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass wir die Frage, ob ein Befehl, eine Behauptung oder eine Frage vorliegt, entweder an die *Satzform* richten oder an die entsprechende *Rolle eines Satzes im konkreten Sprachgebrauch*. Aus der Sicht der grammatischen Satzform ist der Satz "Möchtest du das tun?" natürlich *immer* eine Frage, sofern er mit "?" endet. Wir müssen hier also davon ausgehen, dass wir die Frage - Befehl oder Frage - an die *Rolle* des Satzes im Sprachgebrauch richten. Es ist die Art und Weise, wie wir mit diesem zunächst abstrakten Satzzeichen agieren, wozu wir es eben in konkreten Fällen *benutzen* (können). Die sog. *illokutionäre Rolle* sei es, die den Satz einmal als Befehl und ein anderes mal als eine Frage erscheinen lässt. Man habe hier zwischen *Proposition* oder *Satzbedeutung* des Satzes und der *illokutionären Rolle* des Befehls oder eben des Fragens zu unterscheiden. Die Proposition wäre im vorliegenden Fall dasjenige, was der Satz ohne jegliche Sprechakte des Fragens, Befehls oder auch Behauptens bedeutet - der *eigentliche Satzinhalt*. Die Schwierigkeit besteht hier offensichtlich bereits darin, sich konkret darunter etwas vorstellen zu können, denn bei allen faktisch vorkommenden Sätzen sind bereits diverse Sprechakte involviert.

⁴⁵⁷ Vgl. Demmerling (2002): S. 177.

Die Illokution komme als eine andere Komponente quasi zur Satzbedeutung hinzu und bestimme die endgültige Rolle des Satzes in einer Sprachsituation. Aber: Jemand versteht erfolgreich den obigen Satz nur, wenn er *beides* erfolgreich versteht, die Proposition *und* die Illokution. Aus einer Perspektive erscheint es also nicht notwendig, zwischen der Bedeutung eines Satzes und einem damit verbundenen Sprechakt zu unterscheiden, nämlich wenn man das zu verstehende an einem Satz schlicht als seine Bedeutung sehen möchte - was unserem alltäglichen Bedeutungsbegriff nahe kommt. Jemand versteht den Satz nur, wenn er schlicht seine Bedeutung versteht, was im vorliegenden Fall eindeutig heißt, den Satz als einen Befehl zu verstehen. "Theorien der Bedeutung müssten Theorien des Verstehens sein"⁴⁵⁸, räumt Scholz ein, konkret des "(richtigen) Verstehens"⁴⁵⁹, also des korrekten - erfolgreichen - Verstehens des praktischen Sprachvollzugs. "Nichts ist in der Bedeutung, was nicht in unserer gemeinschaftlichen öffentlichen Praxis des Verstehens und der Bedeutungserklärung ist."⁴⁶⁰

Wir wollen hier und im folgenden unter "verstehen" ein Erfolgsverb in diesem Sinne verstehen. Damit schließen wir uns im Wesentlichen Scholz (1998) an, der unter anderem auch bezüglich der Bildkompetenz sagt:

"Die Begriffe "Verstehen" und "Bildverstehen" sind in ihrem episodischen wie in ihrem dispositionalen Sinne sog. Erfolgsausdrücke. Ohne besonderen Zusatz bedeutet "verstehen" eo ipso "richtig verstehen". Dass jemand etwas verstanden hat, heißt, dass er es richtig verstanden hat. Wer dagegen etwas falsch oder inkorrekt verstanden hat, von dem sagen wir auch, er habe es nicht verstanden."⁴⁶¹

3.3.2. Von der Repräsentation zum Gebrauch in der Theorie der Bedeutung von Bildern.

Erwähnen wir zuerst eine irreführende Neigung in der Theorie und im Alltag unseres Umgangs mit Bildern. Zugegebenermaßen ist die Versuchung, bei Bildern im Unterschied zu sprachlichen Einheiten von einem immanenten Sachbezug auszugehen viel größer. Denn der Zeichenkorpus der Sprache - oder seine einzelnen Einheiten bis auf Onomatopoetika - stellt *nicht anschaulich* etwas dar, wiederholt nicht einige prototypische Eigenschaften realer Objekte, wie es bei Bildern der Fall ist. Das Verhältnis des Bildes zur umliegenden Realität ist das der *sichtbaren Ähnlichkeiten* - das der scheinbar *spontan* verständlichen Relation. Ob

⁴⁵⁸ Scholz (2001): S. 186

⁴⁵⁹ Scholz (2001): S. 186.

⁴⁶⁰ Scholz (2001): S. 186.

Ähnlichkeit eine hinreichende Bedingung des Bildcharakters von etwas ist, ist für diese Feststellung nicht zentral. Das Verhältnis der sprachlichen Zeichen zu den durch sie *vermeintlich* zu bezeichnenden Dingen ist dagegen *symbolisch*, also *willentlich eingeführt und nicht spontan verständlich*.⁴⁶² Roland Barthes führt diese Beobachtung zu der Feststellung: "Die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung."⁴⁶³ Das Bild "tut anschaulich, was der Name unanschaulich tut"⁴⁶⁴, wenn es Dinge (scheinbar) repräsentiert. Die Anschaulichkeit *verführt* zur verbreiteten Konnotation des Sachbezugs bei "Bild" und "darstellen". Diese Konnotation ist genauso *spontan* wie das Auffallen der Ähnlichkeit - ein Bild ist immer ein Bild *von etwas*. Aber weil *spontan* ist die Konnotation zugleich auch nur eine sehr rudimentäre Diagnose dessen, was die Bildlichkeit von etwas ausmacht.

Man kann nicht eindeutig behaupten, dass allen Bildern auch die *Intention* zugrunde liegt, die Wirklichkeit rekursiv wiederzugeben. Die obige Diagnose sprachlicher Einheiten bei Strawson lässt sich fast exakt auf Bilder übertragen. Ersetzen wir also "expression" durch "picture" und das Ergebnis ist:

'[R]eferring', is not something a picture does; it is something that someone can use a picture to do. [R]eferring to, something is a characteristic of a use of a picture, just as 'being about' something.

3.3.2.1. Problematisierung des intrinsischen Sachbezugs von Bildern beim frühen Wittgenstein.

Ludwig Wittgenstein ist nicht nur der Urvater der Gebrauchstheorien der Sprache, sondern auch einer der entscheidenden Vorläufer der Gebrauchstheorie des Bildes. Der erste Schritt zu einer Gebrauchstheorie des Bildes ist dabei die Infragestellung der beispielsweise von Platon als substantiell verstandenen Referenzialität von Bildern, die wir in Kap. 2. ausführlich behandelt haben. Wittgenstein machte seinerzeit gerade auf das Problem des Bildes als angeblich einer wesentlich referenziellen Einheit aufmerksam. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass bereits einige Äußerungen aus seiner Frühphilosophie Bilder nicht als *per se* referenziell

⁴⁶¹ Scholz (1998): S. 107.

⁴⁶² Vgl. Mecke (2004): S. 10.

⁴⁶³ Barthes (1985): S. 96.

⁴⁶⁴ Jonas (1986): S. 75.

charakterisieren, sondern ihre Referenzialität als ein Umgangsphänomen bestimmter Akteure sehen.

Erinnern wir uns kurz daran, dass der frühe Wittgenstein Sätze grundsätzlich als referenzielle Einheiten auffasst. Im folgenden Zitat aus dem Jahre 1914 geht er jedoch explizit auf den *Unterschied von Satz und Bild* ein, was sicherlich besonders große Aufmerksamkeit verdient:

“Kann man denn ein *Bild* verneinen? Nein. Und darin liegt der Unterschied zwischen Bild und Satz. Das Bild kann als Satz *dienen* [Hervorhebung, V. H.]. Dann tritt aber etwas zu ihm hinzu, was macht, daß es nun etwas *sagt*. Kurz: Ich kann nur verneinen, daß das Bild stimmt, aber das *Bild* kann ich nicht verneinen.

Dadurch, daß *ich* [Hervorhebung, V. H.] den Bestandteilen des Bildes Gegenstände zuordne, *dadurch* stellt es nun einen Sachverhalt dar und stimmt nun entweder oder stimmt nicht. (Z. B. stellt ein Bild das Innere eines Zimmers dar etc.)”⁴⁶⁵

Die Referenzrelation des Bildes zur Welt wird ganz klar als ein Umgangsphänomen bestimmter Akteure postuliert. Es heißt nicht - “Den Bestandteilen des Bildes *sind* Gegenstände zugeordnet”, sondern - *jemand* ordnet den Bestandteilen des Bildes Gegenstände zu und “*dadurch* stellt es nun einen Sachverhalt dar”. Das macht den Unterschied zwischen Satz und Bild aus. Ein Bild könne als Satz lediglich “*dienen*”, mit anderen Worten, als ein Satz *gebraucht werden*.

Die genannte Stelle postuliert die Referenz des Bildes als ein Umgangsphänomen des Betrachters.

An einer anderen Stelle seiner Schriften postuliert Wittgenstein die Referenz von Bildern noch deutlicher als ein Umgangsphänomen, allerdings nicht des Betrachters, sondern des Produzenten eines Bildes, was ein gravierender Unterschied ist:

“Das Gesamtergebnis [des Vorgangs des Kopierens] - d.h. die Kopie *plus Intention* - ist das Äquivalent des Originals. Das tatsächliche Ergebnis - die bloße sichtbare Kopie - gibt nicht den gesamten Vorgang des Kopierens wieder; wir müssen die Intention mit einbeziehen. Der *Vorgang* enthält die Regel, das *Ergebnis* reicht nicht aus, den Vorgang zu beschreiben.”⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Tagebücher: S. 123.

⁴⁶⁶ Vorlesungen: S. 58.

Die im letzten Satz angesprochene “Regel” meint die sog. Projektionsregel oder auch Projektionsmethode, die beim frühen Wittgenstein als die Bedingung der Zuordnung eines Bildes zur Tatsache zu verstehen ist, also zugleich die Bedingung der Zuschreibung von “wahr” und “falsch”.⁴⁶⁷ Die Referenz des Abbildes - hier “Kopie” genannt - scheint jedoch in diesem Zitat nicht in der Beliebigkeit der Intention aufzugehen. Ich kann nicht ein Abbild eines Pferdes machen mit der Absicht, damit auf ein Auto Bezug zu nehmen. “[D]ie Kopie *plus Intention*” macht die Referenz des Bildes aus, also weder die Kopie noch die Intention *selbst*, wobei der Akzent jedoch wohl auf “Intention” zu setzen ist.⁴⁶⁸

Ferner ist es eine klare Botschaft dieser Passage, dass die deskriptiven Eigenschaften des Bildträgers - in diesem Fall der Kopie - *nicht ausreichen*, um irgendetwas sinnvolles über die Zusammenhänge seiner Entstehung zu sagen - sprich über die Absichten bestimmter Akteure, die womöglich mit dem Bild etwas beabsichtigen usw. Jonas’ These, dass die Intentionen des Bildproduzenten im Bild “fortleben” und dass sich diese Intentionalität durch die Eigenschaften der Darstellung - ihre Ähnlichkeit mit etwas - “dem Betrachter mitteilt”⁴⁶⁹, wird dadurch infrage gestellt. Indirekt wird dadurch die These von den Bildern als von semantisch transparenten Zeichen - zu der Wittgenstein selbst wenigstens an einer Stelle der “Philosophischen Untersuchungen” etwas frappierend zurückkehrt⁴⁷⁰ - abgewiesen.

Platon hält den Sachbezug der Bilder für ihr wesentliches Merkmal. Wittgensteins Argumente zielen dabei nicht auf den bescheidenen Hinweis darauf, dass es sich etwa nicht um ein wesentliches, sondern ausschließlich ein statistisches Merkmal handelt, dass sich also Bilder *manchmal* auf Außenstehendes beziehen, *manchmal* aber nicht, etwa wenn Bilder sog. fiktionaler Entitäten vorliegen, bei denen der Sachbezug vordergründig nicht identifizierbar ist und sogar vollkommen zu fehlen scheint. Eine solche Vorgehensweise wäre auch denkbar, dafür aber wenig fruchtbar, denn sie macht die Situation um einiges komplizierter, anstatt die Sachlage zu klären. Das Argument ist viel grundsätzlicher Natur, und verweist auf den *Status* des evtl. Sachbezugs eines Bildes. Zu behaupten, dass ein Bild, obgleich es etwa prototypische Eigenschaften eines realen Objektes wiedergibt - eine Kopie ist - sich *nicht per se*, sondern erst *durch jemanden* auf diesen auch bezieht, ist für den Anfang sicher radikal genug.

⁴⁶⁷ Vgl. Savigny (1970): S. 42.

⁴⁶⁸ Wesentlich radikaler ist in dieser Hinsicht eine Stelle aus den “Philosophischen Untersuchungen”: “Wenn aber jemand beim Vorstellen, oder statt des Vorstellens zeichnete; wenn auch nur mit dem Finger in der Luft. (Man könnte das “motorische Vorstellung” nennen.) Da könnte man fragen “Wen stellt das vor?” Und seine Antwort entscheide.” (PU: Teil II, iii.)

⁴⁶⁹ Jonas (1994): S. 108.

⁴⁷⁰ Vgl. Zitat Nr. 316 im Kap. 3.1.1.

Unter anderem bahnt eine solche Auffassung einen Weg für eine konsequent gebrauchstheoretische Auffassung der Referenz eines Bildes.

Der frühe Wittgenstein postuliert zwar den Sachbezug von Bildern als ein Umgangsphänomen bestimmter Akteure, der Unterschied zu einer ausgeprägten Gebrauchstheorie der Referenz liegt jedoch darin, dass sich der Gebrauch von Bildern auf diese einzige Umgangsoption reduziert. Bilder sind dem Anspruch nach dazu da, um Tatsachen darzustellen, und “darstellen” bedeutet für ihn den asymmetrischen Sachbezug herstellen, der als Legitimationsgrundlage der Zuschreibung von “wahr” und “falsch” gesehen wird:

”[W]as ist dann eigentlich charakteristisch für die Beziehung des *Darstellens*?
[...] *Aller Darstellung ist gemeinsam, dass sie stimmen oder nicht stimmen, wahr oder falsch sein kann.*“⁴⁷¹

Die pauschale Zuschreibung der Prädikate “wahr” und “falsch” ist darauf zurückzuführen, dass hier Bilder quasi für Behauptungen gehalten werden.

⁴⁷¹ Tagebücher: S. 110.

3.3.2.2. Bilder zwischen abstrakten Ausdrucksmitteln und konkreter Anwendung. Bilder beim späten Wittgenstein.

Setzen wir die Problematisierung des wesentlichen Sachbezugs von Bildern fort und spitzen wir sie durch die Unterscheidung zwischen Bildern als *abstrakten Ausdrucksmitteln* und *konkreten Einheiten* zu. Aus dem Spätwerk Wittgensteins kann man die oben skizzierte Ansicht vom Status des Sachbezugs von Bildern noch besser herausarbeiten und eine neue Beobachtung verzeichnen:

“Denken wir uns ein Bild, einen Boxer in bestimmter Kampfstellung darstellend. Dieses Bild kann nun dazu *gebraucht* [Hervorhebung, V. H.] werden, um jemand mitzuteilen, wie er stehen, sich halten soll; oder, wie er sich nicht halten soll; oder, wie ein bestimmter Mann dort und dort gestanden hat; oder etc. etc.”⁴⁷²

Bis auf den neuen expliziten Akzent auf den *Gebrauch* eines Bildes, kommt auch in diesen Worten ein ähnliches Verständnis eines Bildes als keiner *an sich* referenziellen Einheit zum Ausdruck. Der repräsentationale Sachbezug eines Bildes ist nur eine von vielen möglichen Gebrauchsoptionen eines Bildes. Und vor allem, alle diese Gebrauchsoptionen sind reine Umgangsphänomene, keine deskriptiven Eigenschaften etwa des Bildes selbst.

Sehr interessant ist dabei der Verweis auf die *Singularität dessen, was das Bild darstellt* im ersten Satz, und im Gegensatz dazu auf die *Pluralität seiner durch den optionalen Gebrauch definierten Bedeutung(en)*, von denen der Sachbezug als lediglich eine und in keinem Sinne privilegierte denkbare Option seines Gebrauchs angesprochen wird. Das, was ein Bild darstellt, muss nicht als seine Bedeutung und schon gar nicht als eine Bedeutung im denotativen Sinne verstanden werden. Es lässt sich auch sagen, allein die Tatsache, dass ein Bild etwas darstellt, garantiert nicht, dass das Bild überhaupt eine denotative Bedeutung hat. Die Darstellungsrelation wird von der Bedeutung des Bildes klar unterschieden.

An dieser Stelle geht es schlicht um Bilder, “deren Bedeutungen [...] bei unverändert bleibender Eigenstruktur”⁴⁷³ wechseln.

⁴⁷² PU: Anmerkung zum § 22.

⁴⁷³ Hölscher (1999): S. 77. Hölscher sieht darin die Abwendung Wittgensteins von der Idee der semantischen Transparenz des Bildes. Die Lage beim späten Wittgenstein ist jedoch alles andere als eindeutig wie der bereits an anderer Stelle besprochene § 523 zeigt. (Vgl. Kap. 3.1.1.)

Aber warum sollen wir uns das Boxerbild laut Wittgensteins Anweisung lediglich “denken”, wo es doch naheliegend wäre für die Demonstration der Mehrdeutigkeit ein tatsächliches Bild als Beispiel zu zeigen? Man findet in den “Philosophischen Untersuchungen” schließlich auch etliche Abbildungen. Das Nicht-Zeigen des Boxerbildes muss also wohl einen tieferen Grund haben. Es soll hier schlicht nicht um ein faktisch angewendetes Bild gehen, sondern um ein theoretisch anzuwendendes Bild gehen, um eine *abstrakte* statt konkrete Einheit. Wittgenstein kommt es hier darauf an, das Boxerbild als eine abstrakte Einheit zu behandeln, deren Bedeutungen im Sinne der Anwendungsoptionen *disjunktiv* sind. Die zahlreichen “oder” deuten klar an, dass Wittgenstein hier ein Bedeutungsrepertoire einer abstrakten Einheit anzugeben beabsichtigt.⁴⁷⁴

Die Unterscheidung von abstrakten bildlichen Ausdrucksmitteln und der konkreten Anwendung von Bildern ist analog wie bei der Sprache zu denken. Werden Bilder als abstrakte Einheiten behandelt - sprechen wir also von *dem* Bild eines Pferdes oder Boxers - von einem Typus, so kann auf seine Bedeutung *hypothetisch* oder *disjunktiv* geschlossen werden (siehe Wittgensteins Boxerbeispiel). Sprechen wir dagegen von einem ganz konkreten Bild - von der Anwendung bildlicher Ausdrucksmittel in einer Situation, so soll es möglich sein, auf seine Bedeutung kategorisch zu schließen. Es erfüllt in dem Fall eine ganz bestimmte Funktion, die maßgeblich für seine korrekte Deutung ist.

Wittgenstein benennt in dem Zitat ebenfalls das, was wir früher als *Formate des Bildgebrauchs* bezeichneten, also *standardisierte Gebrauchsweisen*, die entweder von äußerlich ununterscheidbaren Bildern - von Bildern mit derselben Eigenstruktur, mit identischem Darstellungsaspekt - oder von einem und demselben Bild zu unterschiedlichen Zeiten - okkupiert werden können. Das Boxerbild kann dazu gebraucht werden, “um jemand mitzuteilen, wie er stehen, sich halten soll” - also zum Zwecke der *Handlungsanweisung* - oder um jemand mitzuteilen, “wie ein bestimmter Mann dort und dort gestanden hat” - also zum Zwecke der *Dokumentation*. Ob es sich um zwei äußerlich ununterscheidbare Bilder oder ein und dasselbe Bild zu unterschiedlichen Zeiten handelt, die Diagnose bleibt die gleiche: *Bei invariantem Darstellungsaspekt variiert die Bedeutung*.

⁴⁷⁴ Beispielsweise bei Hölscher (1998): S. 91, sowie Hölscher (1999) fehlt der explizite Hinweis auf die Tatsache, dass Wittgenstein an dieser Stelle von Bildern als von abstrakten Ausdrucksmitteln spricht. Meistens wird die Einschränkung gemacht, Bilder gebe es ausschließlich als konkrete materielle Objekte (Scholz (1991) S. 125), deren Funktionen *in der Zeit* variieren (können). Scholz wählt das expressive Beispiel eines Gemäldes, das man beim Umzug als Markierung für die Plazierung für entsprechende Möbel verwendet. Vgl. Scholz (1991) S. 125.

Bilder sind hiernach keine referenziellen Einheiten, sondern referenzialisierbare - zum Zwecke der Dokumentation verwendbare - Einheiten, was ein grundsätzlicher Unterschied ist. Referenz ist lediglich eine von vielen Gebrauchsoptionen sich abstrakt vorzustellender bildlicher Ausdrucksmittel. Einem Akteur obliegt es, sie in konkreten Situationen zu aktualisieren.

Es ist auch bei konkreten Anwendungen von Bildern ein ziemlich großer Unterschied, zu bestimmen, was ein Bild darstellt, und zu bestimmen, was ein Bild bezeichnet, ob und auf was es sich evtl. referenziell bezieht. Was ein Bild bezeichnet, ist deutlich ein Kontextfaktor und erfordert oft eine nähere Reflexion, einen Interpretationsvorgang. So wird wohl kaum jemandem entgehen, dass ein Bild eine Person darstellt, sehr wohl aber welche genau es (oder eher der Autor des Bildes) eventuell bezeichnet, wenn entsprechende Kontextkenntnis nicht vorhanden ist. Der Unterschied zwischen der Bestimmung dessen, was ein Bild darstellt, und der Bestimmung dessen, was ein Bild bezeichnet, liegt in der investierten Reflexion. Ich möchte auch sagen, man kann (mühelos) *sehen, dass* und *was konkret* ein Bild darstellt, jedoch nur (mehr oder weniger mühevoll) *erschließen*, was das Bild *eventuell* bezeichnet.⁴⁷⁵ Die Intention des Bildproduzenten spielt dabei eben die Rolle eines Kontextfaktors, nicht einer immanenten Eigenschaft des Bildes. Es ist einer der verschiedenen Umgangsphänomene. Bilder haben keine Intentionen, sondern Personen. Bildern kann eine Intention als externes Merkmal *zugrunde liegen*.

Eine wichtige These der Gebrauchstheorien der Sprache ist zur Verdeutlichung dieses Gedankens noch einmal in Erinnerung zu rufen. Wörter beziehen sich nicht *an sich* auf Gegenstände, sondern immer nur *durch mich*, wenn ich sie nämlich entsprechend *verwende*. Ein Sachbezug ist nur eine von vielen möglichen Funktionen, die im Sprachgebrauch realisiert werden (können). Und selbst, wenn ich die Wörter entsprechend gebrauche, sind es dann *die Wörter allein*, die sich auf etwas sachlich beziehen, oder bin *ich* es, der sich nur *mit Hilfe von Wörtern* auf etwas bezieht? Wenn die zweite Option stimmt, so hat der Sachbezug mit den Intentionen eines Akteurs mehr zu tun als mit der Sprache selbst. Eine Intention kann dabei einem bestimmten Sprachgebrauch lediglich *zugrunde liegen*, der Sprachgebrauch kann sie aber nicht wirklich besitzen. Wir haben oben mehrfach gesehen: Die äußere Form der Sätze gibt (oft) nicht zu erkennen, was ihr Gebrauch ist. Mit Wittgenstein kann man sagen: “[I]hre

⁴⁷⁵ Vgl. hierzu auch Kap. 3.1.3.1.

Verwendung steht nicht so deutlich vor uns⁴⁷⁶ wie die Sätze selbst es tun. Dass Analoges auch für Bilder gilt, wird nun zu zeigen sein.

3.3.3. Formate des Bildgebrauchs.

Im folgenden wollen wir eine nicht exklusive Systematik von *Formaten des Bildgebrauchs* von Bildern anbieten, die den Zweck verfolgt, zu zeigen, dass das Bestehen und die Formen des Bezugs auf Gegenstände der Außenwelt bei Bildern keineswegs einheitlich sind. Nicht *wie* verschiedenartig wir Bilder gebrauchen, steht im Vordergrund der nachfolgenden Systematik, sondern, *dass* wir es tun.

Begriffe wie “Dokumentation” (“Abbild”), “Fiktion”, “Dekoration”, “Präskription” (“Vorbild”), “Illustration”, “Zitation” und viele andere bezeichnen Formate des Gebrauchs von Bildern, nicht die Art und Weise ihrer Herstellung. Die entsprechenden Funktionen bestimmter Bilder sind somit die Grundlage der Legitimität für diese Bezeichnungen. Man kann auch ein wenig plakativ sagen: Nicht jedes Foto ist ein Abbild, bloß weil es auf eine bestimmte Art und Weise hergestellt wurde. Formate des Bildgebrauchs sind standardisierte Gebrauchsweisen von Bildern.

Und was ist der Indikator der verschiedenenartigen Formate? Die These ist hier:

Aus den unterschiedlichen Adäquatheitskriterien für unterschiedliche Bilder kann das Format seines Gebrauchs erkannt werden.

Wir haben in Kap. 2. einen bestimmten Adäquatheitsbegriff für Bilder eingeführt, um Platons Gedanken von dem *a priori* defizitären Status der Abbilder gegenüber den Originalen zu erklären. Dieser Adäquatheitsbegriff basierte auf der Vorstellung des Abbilds als einer isomorphen Abbildung eines zugrunde liegenden Originals. Er wurde alleine mit der *Genauigkeit der Wiedergabe des Originals in seinem Abbild* gleichgesetzt, die Platon bemüht ist, ganz unzweideutig zu charakterisieren als “mit einem Worte alles”⁴⁷⁷ einzelne zu haben, wie das Original (das Abzubildende). Nun wird dieser absolute Adäquatheitsbegriff zugunsten eines *relativen* zu verlassen sein im Sinne von “adäquat für” etwas. Im folgenden wird also

⁴⁷⁶ PU § 11.

“adäquat” mit dem schwächeren “passend” gleichzusetzen sein und nicht mit der Isomorphie eines Abbilds wie in Kap. 2.

Für Dokumentationszwecke wird eine ganz andere Adäquatheit bei Bildern gefordert als für die Zwecke der Illustration oder Dekoration.

Eine nicht angemessene Gewohnheit hat sich in der Bildtheorie verbreitet, Bilder tendenziell nach der Art und Weise ihrer Entstehung zu klassifizieren. Es ist einerseits eine richtige aber leicht irreführende Strategie. Richtig ist sie, weil bestimmte signifikante Differenzen von Bildern durch die Untersuchung ihres Entstehungsprozesses herausgearbeitet werden können. So ist ein Foto nicht die gleiche Art Bild wie ein Malwerk und beide unterscheiden sich erheblich von Spiegelreflexionen oder synthetischen Pixelbildern.

Leicht irreführend ist die Herangehensweise deswegen, weil sie gemäß der Unterscheidung von Herstellungsarten zur Anwendung bestimmter Begriffe wie “Abbildung” verführt. Die Legitimität dieser Bezeichnung wird vom Herstellungsprozess hergeleitet. So scheint ein Foto immer ein Abbild sein zu müssen, auch wenn es den Deckel eines Buches schmückt, mit dessen Inhalt es nicht einmal direkt in Bezug zu stehen braucht. Von einem Abbild fordern wir jedoch eine ganz andere Form der Adäquatheit als wir es von etlichen Fotos in etlichen Verwendungskontexten fordern. Umgekehrt ist eine uralte freie Handzeichnung der Planetenumlaufbahnen des Sonnensystems jederzeit ein Abbild, obwohl sie kein Foto ist. Sie gehört *sinngemäß* in die gleiche Gruppe von Bildern, wie die heutigen fotografischen Aufnahmen der Marsoberfläche, obwohl sie ganz anders hergestellt wurde.

3.3.3.1. Dokumentation. Das Abbild.

“Abbilder sind zweifellos die verbreitetsten Bilder”⁴⁷⁸: Das behaupten die Bildtheoretiker gelegentlich. Die Beispiele, die gebracht werden, um die These zu erweisen, kreisen in der Regel um mechanisch-kausale Bilderzeugungsmechanismen wie *Fotografie*, *Film* und dergleichen.⁴⁷⁹ Umgekehrt, kann die Beschäftigung mit bestimmten Methoden der Bilderzeugung - mit Fotos und Film - zu einer analogen These führen, dass Referenz - die Haupteigenschaft

⁴⁷⁷ Kratylos: 432 b. Vgl. Kap. 2.1.2.2.2.

⁴⁷⁸ Boehm (1994a): S. 16. Vgl. auch Boehm (1994b): S. 332 und Boehm (1997): S. 302.

⁴⁷⁹ Boehm (1994a): S. 16.

eines jeden Abbilds - ihre wesentliche Eigenschaft ist.⁴⁸⁰ So stützen sich zwei Vorgehensweisen in der Bildtheorie gegenseitig: Die eine untersucht das Abbild(liche) und exemplifiziert es mit Methoden der Bilderzeugung, die andere untersucht Weisen der Bilderzeugung und resultiert in ihren Abbildcharakter.

Aus diversen Gründen sind jedoch derartige Theorien zu hinterfragen. Zum ersten ist die obige These von der Verbreitung der Abbilder eine blinde Behauptung, denn entsprechende Untersuchungen wurden nicht gemacht. Genauso wäre das Gegenteil eine blinde Behauptung. Argumente ließen sich für beide Positionen relativ leicht finden. Den Millionen täglich "geknipster Fotos"⁴⁸¹ könnten möglicherweise einfache Kindergärten entgegen gehalten werden, in denen Kinder den ganzen Tag nichts anderes machen, als dass sie *ein* Haus oder *ein* Auto frei zeichnen. Millionen von Banknoten, die beiderseits Bilder enthalten und Kilometer von Küchentüchern aus mit *nicht fotografischen* Bildern bemusterter Papier müssten in Betracht gezogen werden. Ich persönlich möchte sie nicht zählen müssen.

Viel grundsätzlicherer Natur ist jedoch ein anderer Einwand. Es ist nämlich unklar, wie das Verhältnis der Herstellungsart eines bestimmten Bildes und seines Gebrauchs aufzufassen ist. Die Funktion eines Abbilds ist es, das zugrunde liegende Original möglichst treu wiederzugeben. Das wird kaum bezweifelt. Aber:

Schließen wir aus der tatsächlichen Beschaffenheit eines Bildes als Abbild auf seine Funktion, das Original treu wiederzugeben? Oder schließen wir aus der Funktion bestimmter Bilder, das Original treu wiederzugeben, auf ihre faktische Beschaffenheit als Abbild?

Ist der Abbildcharakter dem Bild (aufgrund seiner Entstehungsgeschichte) inhärent oder bezeichnet "Abbild" tatsächlich einen Gebrauch von Bildern? Fakt ist, wir wollen mit unserem Begriff des Abbilds auch denjenigen Fällen gerecht werden, die keine Fotos oder Filmaufnahmen sind. Die Handzeichnungen der Astronomen der Renaissance sind Abbilder, weil sie eine bestimmte mitteilende Funktion haben, weil sie bestimmte Adäquatheitskriterien haben. Sie *sollen* mit der abgebildeten Sache übereinstimmen und nur im Hinblick auf diese Funktion sind sie im Nachhinein als evtl. inadäquat (falsch) oder unpräzise zu qualifizieren. Das haben

⁴⁸⁰ So spricht bekanntlich Barthes von der "Referenz, die das Grundprinzip der Photographie ist." (Barthes (1985): S. 87.)

⁴⁸¹ Wiesing (1997): S. 62. Wiesing gibt unterschiedliche Beispiele. Er hält den Fotos die synthetischen Bilder der täglich flimmernden Bildschirmschoner entgegen. Wer möchte hier noch eindeutig quantitativ argumentieren?

sie mit heutigen Dokumentationsfotos der Mond- oder Marsoberfläche der amerikanischen Raumfahrtbehörde NASA gemeinsam. Klaus Arriens (1999) behauptet zurecht:

“Dokumente sind durch ihre Rolle, die sie im sozialen Kontext spielen, von anderen Präsentationen abgegrenzt. Diese Funktionen sind es gerade, die sie über das Genre bzw. die literarischen Gattungen hinaus primär auf ihre Bedeutung als Dokumente festlegen, und diese besteht darin, dass es auf die Zuverlässigkeit der Darstellung und daher auf Referenz ankommt.”⁴⁸²

Wir dürfen den Ausdruck “Abbild” nicht als einen Erfolgsausdruck verwenden, wie es manchmal auch geschieht. Etwas ist nicht ein Abbild, wenn es (zufälligerweise) mit einem bestimmten Gegenstand übereinstimmt. Jedes Foto stimmt in gewisser Weise mit der fotografierten Sache überein, ohne dass jedes Foto dazu da wäre, um zu übereinstimmen. Es stimmt schlicht nicht, wenn Plümacher (1998) behauptet, dass “[i]m Allgemeinen [...] diese [kausal erzeugten, V.H.] Bilder als Dokumentationen von Realität gehandhabt [werden]”⁴⁸³, oder wenn Stoppa-Sehlbach (1997) sagt, dass “die herkömmlichen Medien wie Foto, Film und Fernsehen Realität in erster Linie abbildeten und diese Abbilder der Betrachtung zugänglich machten.”⁴⁸⁴ Plümacher resümiert zudem ihre Typologie von Bildern als eine, die sich aus dem Kriterium “Weisen des Bildgebrauchs”⁴⁸⁵ ergibt. Sie orientiert jedoch in dem Punkt “Kausal verursachte Bilder”⁴⁸⁶, zu denen sie Fotos, Röntgenbilder usw. zählt, ihre Klassifikation eindeutig eher an *Weisen der Bilderzeugung*, aus denen *im nachhinein* auf den Gebrauch, auf die Funktion des Bildes in der sozialen Praxis geschlossen wird. Hier werden Bilder eindeutig nicht nach dem Kriterium des Gebrauchs sortiert. Über die Zwecke - den Gebrauch - eines Bildes entscheiden wir - die Benutzer - und nicht die Zusammenhänge seiner Entstehung.

“Dokumentation” und “Abbildung” sind hier synonym verwendete Ausdrücke, die in erster Linie bestimmte Erwartungen im Hinblick auf die Adäquatheit von Bildern stimulieren und folglich: Abbilder sind jene Bilder, die mit der Wirklichkeit übereinstimmen sollen.

⁴⁸² Arriens (1999): S 41.

⁴⁸³ Plümacher (1998): S. 54.

⁴⁸⁴ Stoppa-Sehlbach (1997): S. 209 f.

⁴⁸⁵ Plümacher (1998): S. 57.

⁴⁸⁶ Plümacher (1998): S. 54.

Es muss auch schlechte Abbilder geben können.⁴⁸⁷ Alleine aus den Adäquatheitskriterien bestimmter Bilder ist verlässlich zu erkennen, ob ein Bild ein Abbild ist oder nicht.

Das Problem der obigen Behauptungen über mechanische Techniken der Bildherstellung ist, dass sie, wenn sie auf ihren Abbildcharakter schließen, den Ausdruck "Abbild" eben zu Unrecht als einen Erfolgsausdruck verwenden. Ein Foto ist *immer schon* ein (gutes) Abbild von etwas. Sie schließen es durch diese Vorgehensweise indirekt aus, dass es schlechte (fotografische) Abbilder geben kann. Tatsache ist jedoch, wir diskriminieren eine ganze Reihe von fotografischen Bildern als *schlechte* (etwa unscharfe) *fotografische Abbilder* der durch sie gemäß unserer Absicht zu bezeichnenden Dinge. Der Ausdruck "Abbild" postuliert zunächst bestimmte zu erfüllende Adäquatheitskriterien für ein Bild und nicht mehr.

Entweder haben bestimmte Bilder feste Bezugsgegenstände und werden deswegen zum Zwecke der Dokumentation verwendet oder bestimmte Bilder werden zu Dokumentationszwecken verwendet, haben deswegen Bezugsgegenstände, im Hinblick auf die sie als adäquat oder inadäquat qualifiziert werden.

3.3.3.1.1. Porträt. Ein etwas anderes Abbild.

Porträts sind sicherlich sehr interessante Beispiele, mit deren Hilfe man vermeintlich den schlichten Sachbezug von Bildern am besten illustrieren kann. Was ist aber eigentlich ein Porträt? Wie kann man eventuell gebrauchstheoretisch plausibel erklären, was ein Porträt ist? Porträtsein ist keine deskriptive Eigenschaft bestimmter Bilder, sondern eine kontextuelle Funktionsweise bestimmter Bilder, wieder ein contingentes Umgangssphänomen, ein spezifischer Gebrauch von bestimmten Bildern, die man auch hätte anders verwenden können.

Es gibt viele Bilder, die rein äußerlich einem tatsächlich als Porträt intendierten Bild gleichkommen oder sehr ähnlich sind. Denken wir nur an die Werbeplakate und Abbildungen von Frauen auf zahlreichen Haarlackdosen. Obwohl diese Bilder oft das Gesicht ganz konkreter Frauen ähnlich wie Porträts aufs Genaueste wiedergeben, haben sie eine deutlich andere *Funktion* als Porträts. Ein schlichter Sachbezug des Werbeplakats auf die abgebildete Frau ist wohl zu verneinen, wenn man auf seinen Gebrauch achtet. Unter einem Porträt müssen wir

⁴⁸⁷ Scholz (1991) vertritt die These, eine gute Theorie des Bildes müsse erklären können, warum ein schlechtes (Ab)Bild einer Sache überhaupt als ein (Ab)Bild dieser Sache bezeichnet werden kann. Die Zeichnung eines Kindes, auf der prima facie kein Gegenstand zu erkennen ist, wird von diesem Kind oft hartnäckig als ein Bild "unseres Hauses" bezeichnet. Ist das berechtigt?

uns nicht unbedingt künstlerische Gebilde vorstellen, sondern auch ganz schlicht etwa Passfotos oder auch stilisierte und retuschierte Bewerbungsfotos, um die Analogie mit dem Werbeplakat noch zu unterstützen. *Die Funktion* ist in beiden Fällen die gleiche wie bei einem künstlerischen Porträt. Dagegen ist die Funktion der Werbeplakate nicht die eines Porträts, obwohl die alleinige materielle Gestalt dieser beiden Bilder, sowie ihre Produktionsweise sehr ähnlich oder gar identisch sind.

Die Passfotos sollen etwas anderes als etwa Werbeplakate, obwohl sie nicht merklich etwas anderes sind.⁴⁸⁸

Auf der deskriptiven Ebene bin ich nicht fähig, ein Passfoto von einem Werbeplakat und sonstigen Personenfotos verlässlich zu unterscheiden, obwohl mir diese Unterscheidung im Normalfall doch (fast) immer gelingt. Was liegt ihr also zugrunde? Es ist der deutlich verschiedene *Gebrauch* der beiden Bildarten, der oft erst bei der Einbettung eines Bildes in einem bestimmten Kontext erkennbar wird. Es gibt viele Bilder, die rein äußerlich einem Porträt ähneln und trotzdem keine Porträts sind, *weil sie dessen Funktion nicht erfüllen*.

Das Foto eines Frauengesichts kann dazu gebraucht werden, auf Brille, Make-Up, Frisur oder Haarfarbe sachlich Bezug zu nehmen. Die Fotos stellen dabei ganz konkrete Frauen dar, bezeichnen sie aber nicht wie Porträts, sondern nur die entsprechenden Artikel, was anhand ihrer jeweiligen Funktion kontextbedingt festzustellen ist und von Menschen auch in der Regel korrekt festgestellt wird. Im genau gleichen Sinne stellen viele Bilder ganz konkrete Autos dar, beziehen sich sachlich jedoch lediglich auf Reifen. Weiter können Landschaftsbilder mit inkorporierten Autobildern sachlich nur auf Autos und nicht auf die Landschaft Bezug nehmen.

Maßgeblich bei der korrekten Bestimmung der Referenz von Bildern ist ihr intendierter oder unterstellter Gebrauch, der nicht wirklich gesehen, sondern mit Rücksicht auf situative Umstände (Kontext) erschlossen wird. Das Verfehlen oder die Missachtung des Gebrauchs gleicht dem Verfehlen ihrer - in obigen Fällen denotativen - Bedeutung. Zum Verstehen der jeweiligen Bedeutung von Bildern gehört die Kenntnis ihres Gebrauchs viel zentraler dazu als die Kenntnis dessen, was sie darstellen.

⁴⁸⁸ Damit wollen wir uns etwa von der Redeweise von Böhme (1999) abgrenzen, der sich in Anbetracht unterschiedlicher Gebrauchsoptionen von Bildern zu folgender Formulierung gezwungen sieht: "Ein Passfoto

Was für eine Art Abbild ist ein Porträt? Zu porträtiieren heißt “to convey a person known and distilled from a variety of experiences.”⁴⁸⁹ Nicht *irgendein episodisches Aussehen* einer Person wird porträtiert, sondern ein repräsentatives. Und dieses Charakteristikum unterscheidet Porträts gravierend von anderen Abbildern, bei denen es um die Dokumentation eines partiellen *episodischen* Weltzustands geht. Eine Momentaufnahme, auf der eine Person eine Grimasse macht, ist kein geeignetes Porträt aber womöglich eine geeignete Dokumentation einer episodischen Partyszene. Bereits die standardisierte Situation der fotografischen Porträtaufnahme im Fotostudio und nicht durch einen Schnappschuß auf der Straße oder in einer Bar markiert die Porträts als etwas andere Abbilder gegenüber den episodischen Aufnahmen eines partiellen Weltzustands.

3.3.3.2. Fiktion. Was bedeutet “darstellen”?

Es muss gesagt werden, dass die Bestimmung dessen, was die Fiktionalität bestimmter Bilder ausmacht, nicht einfach ist. Zahlreiche Theorien gehen davon aus, dass die Legitimationsgrundlage der Bestimmung eines Bildes als “fiktional” die Tatsache des Fehlens eines Bezugsgegenstandes eines Bildes ist. Demnach wären bestimmte Bilder fiktional, *weil* ihnen Bezugsgegenstände fehlen. Es kann jedoch auch davon ausgegangen werden, dass der Ausdruck “fiktional” die Bezeichnung einer bestimmten Art des Diskurses ist, eben eines fiktionalen Diskurses (etwa in der Kunst oder Unterhaltungsindustrie), in dem durchaus mechanisch aufgenommene Bilder mit gegenständlichen Korrelaten plaziert sein können, ohne ihre Fiktionalität zu verlieren. Wie unterscheiden wir das fiktionale Bild von einem nichtfiktionalen? Schauen wir dabei auf das Bild selbst oder auf seinen Gebrauch in einem bestimmten Kontext. Das Problem ist hier:

Ist das Fehlen des Bezugsgegenstandes das Kriterium für Fiktionalität oder ist die Fiktionalität das Kriterium für das Fehlen des Bezugsgegenstandes? Entweder bestimmte Bilder haben keinen Bezugsgegenstand und sind insofern fiktional. Oder bestimmte Bilder sind fiktional und haben insofern keine Bezugsgegenstände.

ist etwas anderes als ein Bräutigam-Werbebild und eine Werbographik etwas anderes als ein Kunstwerk.” (Böhme (1999): S. 10.)

⁴⁸⁹ Goodman (1969): S. 20.

Man kann sagen, dass die scheinbar korrekte Bestimmung eines fiktionalen Bildes als eines Bildes, das “leer im Sachbezug”,⁴⁹⁰ oder ein Bild “mit leerem Gegenstandsbezug”,⁴⁹¹ ist, trotz der weiter unten zu diskutierenden Ambiguität einer solchen Leerheit, vor allem *völlig offen lässt*, ob Bilder, die fiktional sind, (deswegen) leer im Sachbezug sind, oder ob Bilder, die im Sachbezug leer sind, (deswegen) fiktional sind. Aus diesem Grund ist eine solche Bestimmung unzureichend, um das Phänomen der Fiktionalität zu beschreiben.

Fassen wir das Anliegen des nachfolgenden Abschnitts in zwei Punkten zusammen. *Erstens* ist vor einem Missverständnis zu warnen, fiktionale Bilder nach dem Kriterium der Absenz der Bezugsgegenstände aufzufassen. Es entsteht dadurch die Schwierigkeit, fiktionale Bilder etwa von Bildern der Dinge, die es zum Beispiel *nicht mehr* gibt, abzugrenzen. Sind alle Bilder nicht mehr vorhandener Gegenstände oder Personen fiktional? Wohl nicht! Dass fiktionale Bilder keine Bezugsgegenstände haben, ist die *Folge* nicht das Kriterium ihrer Fiktionalität und die Fiktionalität ist ein charakteristischer *Gebrauch* (von Aussagen und Bildern). *Zweitens* überdenken zahlreiche Theorien der fiktionalen Bilder eher die Struktur der Repräsentationsrelation, die sie unter Umständen als einstellig auffassen, anstatt generell den referenziellen Status von Bildern zu überdenken.

3.3.3.2.1. Paradoxien der fiktionalen Bilder als repräsentationaler Bezugnahme.

Setzt man den Begriff “darstellen” mit einem Sachbezug gleich - eine Darstellung ist immer eine Darstellung *von etwas* - entstehen gerade mit fiktionalen Bildern erhebliche mit einem Widerspruch anmutende Schwierigkeiten. Durch unterschiedliche Vorgehensweisen kann der Sachbezug von allen darstellenden Bildern scheinbar gerettet werden. Kompromisse werden also in der Regel nicht auf der Seite des referenziellen Status von Bildern gemacht, sondern eindeutig auf der Seite des Verständnisses von “Repräsentation”. Nelson Goodman hält die Darstellungsrelation für eine Form der repräsentationalen Bezugnahme, und spricht im Zusammenhang mit fiktionalen Bildern von einer Null-Denotation:

⁴⁹⁰ Scholz (1991): S. 25.

⁴⁹¹ Sachs-Hombach (2003): S. 153.

“Other representations have neither unique nor multiple denotation. What, for example, do pictures of Pickwick or of a unicorn represent? They do not represent anything, they are representations with null denotation.”⁴⁹²

Diese Lösung erscheint jedoch sehr künstlich. Vor allem bereitet der Ausdruck “null denotation” erhebliche Schwierigkeiten.⁴⁹³ Soll er einfach das *Fehlen einer Denotation* bedeuten oder etwa die *Denotation auf eine nicht vorhandene Entität*, eine Art *Denotation auf eine Null- oder Leerklasse*? Die positive Form des Ausdrucks Goodmans “null denotation” im Vergleich etwa zu “Nicht-Denotation” legt die zweite Interpretation nahe. Wie soll aber eine Repräsentationsrelation möglich sein, bei der nicht mindestens zwei Relata vorhanden sind? Goodman charakterisiert in der Tat die Ausdrücke “Repräsentation” oder “stehen für” als Ausdrücke, die lediglich “the appearance of mannerly two-place predicates”⁴⁹⁴ haben, aber nicht generell zweistellig sind. Diese scheinbare Korrektur unseres Verständnisses von “Repräsentation” ist jedoch sehr kontraintuitiv.

Die Lösung durch “null denotation” stammt nicht von Goodman. Bereits vor ihm spricht Morris von einer “null denotation”. Er sagt:

“It is because a sign may have a rule of usage to determine what it can denote without actually being so used that there can be signs which in fact denote nothing or have null denotation.”⁴⁹⁵

“Denote nothing” oder “have null denotation” bedeutet aber etwas anderes als “not to denote” oder “to be without (any) denotation”. Eine andere Stelle bei Morris - und das im spezifischen Theorie eines ästhetischen Zeichens - sagt dagegen: Ein Zeichen “braucht nicht aktuell irgendetwas zu denotieren”⁴⁹⁶, wodurch sich unter anderem zeigt, dass der hier hervorzuhebende Unterschied zwischen “have null denotation” und “not to denote” nicht für signifikant gehalten wird oder übersehen wurde.

Versteht man das Problem des Repräsentierens von Bildern als ein Problem ihrer Funktion, so ist es relativ unproblematisch zu behaupten: Es gibt Bilder, denen die Denotation einfach fehlt. Dann ist es aber eher angebracht, keinen spezifischen Repräsentations- und Denotationsbegriff zu postulieren, sondern ihn für fiktionale Bilder einfach fallen zu lassen.

⁴⁹² Goodman (1969): S. 21.

⁴⁹³ Gelegentlich kommt bei Goodman auch der synonyme Ausdruck “null extension” vor. Vgl. Goodman (1969): S. 23.

⁴⁹⁴ Goodman (1969): S. 21 f.

⁴⁹⁵ Morris (1966): S. 25.

⁴⁹⁶ Morris (1972): S. 93.

Man hat offenbar zwischen zwei Optionen zu entscheiden: Entweder denotieren die fiktionalen Bilder nichts oder sie denotieren nicht.⁴⁹⁷ Ein Pegasus-Bild denotiert scheinbar nichts, weil es keinen Pegasus gibt. Ein Pegasus-Bild denotiert jedoch nicht, weil und insofern er so gebraucht wird, dass er nicht denotiert.

Das erste ist aufgrund der Problematik von “nichts” schwer möglich. Das zweite erscheint dagegen haltbar.

Scholz (1991) schreibt in diesem Zusammenhang Folgendes:

“Richtig ist, dass fiktionale Bilder oder die fiktionalen Teile von Bildern keinen Bezugsgegenstand haben; in diesem Sinne stellen sie nichts dar. Das heißt aber nicht, dass sie keine darstellenden Bilder oder Darstellungen sind. Ein Einhorn-Bild ist eine Darstellung und unterscheidet sich beträchtlich von einem nicht-darstellenden Bild.”⁴⁹⁸

Er unterscheidet schlicht mehrere Gebrauchsweisen des Ausdrucks “darstellen” und vermeidet so den expliziten Widerspruch. Vermischt man aber die zwei Verwendungsweisen von “darstellen” in einem Satz, kommt man zum folgenden Ergebnis: ”Ein Pegasus-Bild stellt qua Darstellung etwas dar, stellt aber zugleich nichts dar, weil es keine Entität Pegasus gibt”. Ein Pegasus-Bild ist nach Scholz “leer im Sachbezug”⁴⁹⁹. Sachs-Hombach (2003) schließt sich der Formulierung an und charakterisiert fiktionale Bilder als “Bilder mit leerem Gegenstandsbezug.”⁵⁰⁰ “Leer im Sachbezug” scheint aber doch etwas anderes zu sein als “ohne Sachbezug”. Als könnten Bilder (oder besser gesagt Personen) entweder erfolgreich oder quasi erfolglos auf Dinge der Außenwelt sachlich Bezug nehmen. “Leer im Sachbezug” ist kontradiktiorisch, weil es das Vorhandensein eines Sachbezugs ohne binäre Struktur auszudrücken versucht. Aus analogen Gründen sind Goodmans “null denotation” und “null extension” kontradiktiorisch.

Halten wir Folgendes fest:

⁴⁹⁷ In diesem Zusammenhang möchte ich nochmal klarstellen: Denotation halte ich für eine von vielen möglichen *Gebrauchsoptionen* eines Bildes, die bestimmten Akteuren zur Verfügung stehen. Man kann nicht Verabsolutieren, dass es immer die Aufgabe der Bilder ist, auf Dinge der Außenwelt denotativ Bezug zu nehmen. Zu behaupten, dass sie es trotzdem (einfach *an sich* qua Darstellungen) tun, halte ich für unnötig.

⁴⁹⁸ Scholz (1991): S. 31.

⁴⁹⁹ Scholz (1991): S. 25 ff., Scholz (1998): S. 112 ff. und Scholz (1999): S. 39 f.

⁵⁰⁰ Sachs-Hombach (2003): S. 153.

Bei Bildern ohne Bezugsgegenstände muss der Ausdruck “darstellen” entweder spezifisch sein oder derartige Bilder zeigen, dass ein einheitlicher Begriff “darstellen” nicht wesentlich den Sachbezug bedeutet.

Man muss die Schwierigkeiten mit der Unterscheidung mehrerer Darstellungs begriffe und der Einführung einer Null-Denotation oder einer “Leerheit im Sachbezug”, wie ich meine, nicht zwingend in Kauf nehmen. Was spricht definitiv gegen die Auffassung, dass (auch nichtfiktionale) Bilder etwas darstellen, sich jedoch dadurch nicht automatisch auf die Wirklichkeit beziehen, sondern dass Referenz erst durch ihre kommunikative Rolle konstituiert wird?

Brandt (1999) hält im Unterschied zu Scholz die Begriffe “Darstellung” oder “darstellen” für *frei* von der Konnotation des Bezugs zu einem dinglichen Original, die in Begriffen wie “Repräsentieren”, “stehen für” aber auch in “Nachahmung” und vielen weiteren zum Ausdruck kommen.⁵⁰¹ Er schließt sich somit der zweiten Option der Auffassung von “darstellen” an, die einen einheitlichen Begriff des Darstellens postuliert, der nicht wesentlich den Sachbezug bedeutet. Seine terminologische Entscheidung für den einheitlichen Begriff “darstellen” ist Teil seiner Abwendung von der “fast durchgängig üblichen Annahme”⁵⁰², dass Bilder grundsätzlich referentielle Einheiten sind.

Das Wort “Darstellung” suggeriert prima facie offenbar trotzdem eine binäre Struktur. Eine Darstellung ist immer Darstellung *von etwas*. Die Frage ist in diesem Zusammenhang, wie wörtlich meinen wir das “etwas” in dieser Aussage? Der mehr oder weniger triviale Unterschied zwischen “darstellen” und “repräsentieren” oder “bezug nehmen” ist, man kann darstellen was es nicht gibt, man kann es aber im Bild nicht repräsentieren, man kann auf es nicht richtig bezug nehmen. Einstelligkeit der Repräsentation ist ihre Aufhebung. Die Verneinung der binären Struktur von “Sachbezug” ist die Verneinung des Sachbezugs. Es muss natürlich weiter gefragt werden, was dann der Ausdruck “etwas” in der obigen Aussage bedeutet, wenn nicht eine ordinäre Entität. Die Problemlage in diesem Bereich leitet sich offensichtlich davon ab, *wie großzügig wir mit der Bezeichnung “Entität” sind oder wie großzügig wir mit dieser Bezeichnung sein können.*

Eine viel zentralere Schwierigkeit als die eben angedeuteten Aporien ist das Verständnis der Fiktionalität aus dem Fehlen des Bezugsgegenstandes eines Bildes. Im Prinzip ist sie richtig, verführt aber leicht zu einem fatalen Missverständnis. Es muss zugegeben werden, dass die

⁵⁰¹ Brandt (1999): S. 12, 18.

Verneinung der binären Struktur von “darstellen” nicht viel eleganter ist als die analoge Verneinung bei “repräsentieren”, “bezug nehmen” oder “stehen für”. Aber eine funktionale Überlegung scheint definitiv zu untermauern, dass “darstellen” von “Sachbezug” grundsätzlich zu unterscheiden ist.

Zu beachten ist die Art und Weise, wie wir den Ausdruck “Fiktion” normalerweise gebrauchen. Wir gebrauchen ihn nämlich einerseits als eine Bezeichnung für die Nichtexistenz bestimmter Entitäten, auf der anderen Seite als die Bezeichnung für eine bestimmte Art des Diskurses, etwa als eine Abgrenzung der künstlerischen Text- und Bildproduktion vom *Berichten* in der Zeitung oder in einer Nachrichtensendung.

Entweder wir verstehen unter “Fiktion” das gleiche wie unter “fiktiv” oder das gleiche wie unter “fiktional”. “Fiktiv” steht für “irreal”, “fiktional” für eine bestimmte Art des Diskurses. Der fundamentale Unterschied dazwischen geht im Substantiv “Fiktion” verloren. Ein fiktives Bild ist demnach eines, das nicht existiert. Ein fiktionales Bild ist eines, das eine spezifische Funktion erfüllt.

Aus der Fiktionalität eines Bildes wird auf das Fehlen des Bezugsgegenstandes geschlossen, nicht aus dem Fehlen des Bezugsgegenstandes auf seine Fiktionalität.

Die Behauptung ist hier: Bestimmte Bilder sind nicht deswegen fiktional, weil ihnen Bezugsgegenstände fehlen. Ein Bigfoot-Bild, ein Yetti-Bild oder das Bild des Loch-Ness-Ungeheuers unterscheiden sich maßgeblich von einem Rotkäppchen- oder Schneewittchen-Bild.

Es gibt genug Leute, die behaupten, es gebe Bigfoot, Yetti oder Nessie, dafür aber wenig Leute, die behaupten, es gebe Rotkäppchen oder Schneewittchen. Ein Rotkäppchen- oder Schneewittchen-Bild ist fiktional, nicht weil, sondern besser *insofern* niemand behauptet, es gebe Rotkäppchen oder Schneewittchen. Die Bigfoot- oder Nessie-Bilder sind dagegen dem Anspruch nach dokumentarisch und *deswegen* oder besser *insofern*, auch wenn es Bigfoot oder Nessie nicht gibt, *nicht fiktional*.

Auch in unserem Sprachgebrauch manifestieren sich dieselben Unterschiede. Jemand (ein Kind beispielsweise), der behauptet, Rotkäppchen spaziere im Wald, liegt falsch. Dagegen ist die Aussage “Rotkäppchen spaziert im Wald”, wenn sie im Märchentext steht, nicht falsch, obwohl es Rotkäppchen nicht gibt, sondern eben fiktional - und als solche resistent

⁵⁰² Brandt (1999): S. 12.

gegen die Wahrheitsfrage. *Auf die Wahrheit eines Satzes im Märchen kommt es nicht an, und er ist deswegen fiktional.*

Was verführt uns ferner dazu, unter “fiktional” im Bereich der Bilder die Darstellung irgendwie äußerlich seltsamer Wesen zu verstehen? Vielleicht die Tatsache, dass Bilder mit seltsamen Wesen wie Pegasus oder Einhorn *in der Regel* in einem fiktionalen Diskurs plaziert sind. Aber zu denken, dass in einem fiktionalen Diskurs *lediglich* Bilder äußerlich ungewöhnlicher Wesen plaziert sein können, ist eindeutig falsch. In einem fiktionalen Diskurs werden grundsätzlich Bilder *ohne Bezugsgegenstände* plaziert, aber in welchem Sinne? Goethes Werther ist eine fiktionale Entität, obwohl er rein äußerlich keine außergewöhnlichen Eigenschaften wie etwa geflügelte Pferde oder Einhörner besitzt. In diesem Sinne ist er ohne Bezugsgegenstand, nicht *leer im Sachbezug*, sondern *ohne Sachbezug*.

Sog. fiktionale Entitäten sind in der Regel als singuläre Charaktere konzipiert, als fiktionale *Individuen*. Und sie sind genauso erfunden wie außergewöhnliche Wesen wie Pegasus etc., obwohl sie oft ganz übliche Eigenschaften von Gegenständen und Personen wiedergeben. Man kann dann sagen: *Die Hauptperson aus Goethes “Die Leiden des jungen Werther”* gibt es nicht, sie hat keinen Bezugsgegenstand. Diese Tatsache ist Goodman und auch Scholz wohl bekannt, obwohl sie mehr oder weniger implizit geblieben ist. In dem obigen Zitat von Goodman wird sie durch die zwei sehr unterschiedlich gewählten Beispiele - Pickwick und Einhorn - ausgedrückt.

Äußerlich seltsame Wesen, Wesen, die einfach nicht in das Kontinuum unserer Erfahrung rein passen: Das ist ein schlechtes Kriterium für Fiktionalität, nicht zuletzt deswegen, weil es eine graduelle und zudem stark subjektive Angelegenheit ist, was äußerlich seltsam ist und was nicht. Viele Figuren aus Disneys Märchen sind gar nicht so seltsam wie etwa Pegasus oder Drachen und trotzdem fiktional. Äußerlich seltsam sind manchmal auch ganz reale Wesen, wie etwa Menschen oder Tiere mit starken Körpermissbildungen. Ihre Passbilder oder Albumfotos sind jedoch keineswegs fiktionale Bilder, was uns in der Regel auch evident ist. Woher diese Evidenz? Wir schließen eindeutig nicht aus dem Bild allein, sondern primär aus den Umständen auf die Fiktionalität. So erstaunlich das auch ist, wir wissen irgendwie immer schon, in was für einem Diskurs wir uns befinden und was sein charakteristischer Anspruch ist.

Der spezifische, jedoch gar nicht so seltene Fall der Bilder ohne gegenständliche Korrelate zeigt deutlich, dass Bilder nicht per se repräsentationale Bezugnahmen sind. Scholz

(1991) benutzt das Phänomen der fiktionalen Bilder als eine geschickte Widerlegung der Bilddefinition durch Ähnlichkeit, denn womit soll hier genau verglichen werden, um eine Ähnlichkeit festzustellen? Ich halte aus analogen Gründen fiktionale Bilder für eine geschickte Widerlegung eines wesentlichen Repräsentationscharakters von Bildern überhaupt.

3.3.3.2.2. Das Montageprinzip der Fiktion. Die vermeintliche Rettung des Sachbezugs.

Bei fiktionalen Bildern - auch wenn man sie als Bilder äußerlich seltsamer Wesen wie Pegasus auffasst - kann man wesentlich das Faktum des *Nachbildens* realer Gegenstände feststellen, indem partielle Ähnlichkeiten mit vertrauten Gegenständen sichtbar sind. Die Problemlage ist besonders in diesen Fällen, aber eigentlich bei Bildern generell wie folgt gegeben:

“Nachbilden” bezeichnet grundsätzlich die Richtung vom Gegenstand zum Bild. Es ist ein Ausdruck, der die Produktion eines Bildes erfassen soll. “Repräsentieren” bezeichnet dagegen die Richtung vom Bild zum Gegenstand. Es ist ein Ausdruck, der die Rezeption eines Bildes erfassen soll. Wie kann das zweite aus dem ersten begründet werden? Indem man etwas nachbildet - eine absichtliche Ähnlichkeit mit etwas herstellt⁵⁰³, bekommt man notwendig eine Repräsentation von (diesem) etwas?

Der Herstellungsprozess - vom Gegenstand zum Bild - und der Rezeptionsprozess - vom Bild zum evtl. Bezugsgegenstand - sollen lieber grundsätzlich voneinander unterschieden werden.

Das Montageprinzip der Fiktion funktioniert in vielen Kontexten als ein impliziter oder expliziter Versuch der Aufrechterhaltung des (auf Ähnlichkeit beruhenden) Repräsentationscharakters von Bildern. Jede Fiktion hat dieser These nach einen festen Bezugspunkt in der Wirklichkeit, was immer das im einzelnen auch heißen mag.⁵⁰⁴ So schreibt beispielsweise Descartes in der ersten Meditation:

“Sind doch auch die Maler, selbst wenn sie Sirenen und Satyre in den fremdartigsten Gestalten zu bilden sich Mühe geben, nicht imstande, ihnen in jeder Hinsicht neue Eigenschaften zuzuteilen, sondern sie mischen nur die

⁵⁰³ Vgl. Jonas (1986): S. 71.

⁵⁰⁴ Das Motto derartiger Theorien lautet: “Nihil est in phantasia, quod non antea fuit in sensu.”

Glieder von verschiedenen lebenden Wesen durcheinander; oder wenn sie vielleicht etwas so unerhört Neues sich ausdenken, wie man ähnliches überhaupt nie gesehen hat, und das demnach rein erdichtet und unwirklich ist, so müssen es doch zum mindesten wirkliche Farben sein, aus denen sie es zusammensetzen.”⁵⁰⁵

Bis heute kursieren in der Bildtheorie ähnliche Diagnosen der Fiktionalität eines Bildes, die darauf verweisen, dass es zwar “Einhörner nicht gibt, [...] dass es aber Pferde und Hörner gibt”⁵⁰⁶ und das auch fiktionale Bilder “Relationen zwischen Bildausschnitten und Gegenstandselementen”⁵⁰⁷ aufweisen. Indem oder *bis* partielle Ähnlichkeiten mit realen Gegenständen auffallen, wird scheinbar eine Relation des fiktionalen Bildes zu realen Gegenständen *immer* begründbar und auch nachvollziehbar bleiben. Dagegen muss aber auch gar nicht argumentiert werden, sondern nur dagegen, dass diese vage Relation eine Repräsentation ist. Es ist sinnvoll das durch partielle Ähnlichkeiten nachweisbare “nachbilden” von “darstellen” und auch “bezug nehmen” klar zu unterscheiden.

Ein Einhorn-Bild bildet ein weißes Pferd nach, stellt es aber nicht dar und nimmt auf ein weißes Pferd auch nicht sachlich Bezug.

Die Montagethese besagt trotz der obigen Formulierung von Descartes nicht etwa, dass Teile von Gegenständen der physikalischen Wirklichkeit in einem fiktionalen Bild *vollkommen mechanisch* zusammengestellt werden, etwa ihre Fotos zerschnitten und die ausgeschnittenen Teile miteinander kombiniert werden. Dann gliche jedes fiktionales Bild einer einfachen Kolage. Ihre Herstellung wäre etwa der Erstellung eines kriminalistischen Phantombildes vergleichbar, bei der Folien mit unterschiedlichen Gesichtsteilen aufeinandergelegt werden und so ein vollständiges Bild des gesuchten Verbrechers entsteht.

Die Montagethese besagt, dass durch partielle Ähnlichkeiten eine *nachvollziehbare kausale Kette* zwischen den Dingen der Außenwelt und den fiktionalen Bildern entsteht. Beispielsweise Steinbrenner (1996) versucht die Schwäche der Montagethese dadurch zu begründen, dass fiktionale Bilder auch aus “rein fiktiven Teilen”,⁵⁰⁸ zusammengesetzt werden können, also keine Kolagen im obigen Sinne sind. Die Position der Montagethese ist dagegen, dass es *rein fiktive Teile* gar nicht geben kann, dass sich schlicht immer schon etwas Wirkliches in der Fiktion *manifestiert* und dies durch partielle Ähnlichkeiten auffällt.

⁵⁰⁵ Descartes (1994): S. 13.

⁵⁰⁶ Sachs-Hombach (2003): S. 152.

⁵⁰⁷ Sachs-Hombach (2003): S. 153.

Fiktionale Bilder stellen etwas dar, sind aber referenzlos. Sie beziehen sich *dem Anspruch nach* nicht auf Gegenstände der Außenwelt. Das Anliegen der Fiktion ist nicht mit dem Anliegen einer Wirklichkeitsbehauptung gleichzusetzen. Obwohl sie *faktisch* von der Wirklichkeit in allen Fällen mehr oder weniger augenscheinlich ausgeht, *soll* sich die Wirklichkeit in ihr nicht einfach manifestieren. Auch in diesem Fall haben wir eher auf den charakteristischen Gebrauch - “Was *soll* das Bild?” - zu achten als auf das deskriptive und immer mehr oder weniger glaubhaft begründbare Faktum des Nachbildens realer Dinge im fiktionalen Bild.

Welchen Beitrag kann die Einbeziehung der gebrauchstheoretischen Aspekte in die Problematik der Montagethese leisten? Betrachten wir folgende Aussage aus der Symboltheorie Ernst Cassirers:

“[A]uch die mythische Phantasie ist, so stark sie im Sinnlichen wurzelt, doch über die bloße Passivität des Sinnlichen hinaus. Mißt man sie an den gewöhnlichen empirischen Maßstäben, wie sie die sinnliche Erfahrung uns darbietet, so müssen ihre Gebilde als schlechthin “unwirklich” erscheinen.”⁵⁰⁹

Es muss gar nicht aufwendig erwiesen werden, dass die Fiktion keine Montage ist, sondern lediglich, dass sie *nicht nur* Montage, *nicht nur* ein schlichtes Aggregat einiger aus der Wirklichkeit entnommener Bauteile ist, dass das Phänomen Montage mit dem Phänomen Fiktion nicht völlig zusammenfällt, und dass folglich der Verweis auf den Montagecharakter fiktionaler Bilder ihre Fiktionalität keineswegs erklärt. Dies kann man unter Berücksichtigung ihrer Funktion durchaus machen. Cassirer kritisiert in diesem Zitat zurecht das immer wieder praktizierte *Messen* von Fiktionen an der äußeren Wirklichkeit. Der angesprochene Gegensatz von Aktivität und Passivität scheint ganz besonders wichtig zu sein. Passivität steht für das Faktum der Manifestation der Wirklichkeit in einer Fiktion - für das Nachbilden, für Montage. Aktivität - die in diesem Zitat nicht explizit angesprochen wird - steht dagegen für die Funktion des fiktionalen Gebildes. Das fiktionale Gebilde soll nicht daran gemessen werden, *was es ist*, welche Bauteile es beinhaltet, sondern daran, *was es leistet*, was seine Funktion im menschlichen Leben ist, wenn es auch nur der pure Unterhaltungseffekt ist, wie bei zahlreichen Produkten des Science-Fiction-Genres in der Literatur oder im Film. Wir dürfen weiterhin annehmen, die Fiktion sei *unter anderem* eine Montage.

⁵⁰⁸ Steinbrenner (1996): S. 45.

⁵⁰⁹ Cassirer (1964a): S. 20.

Es ist nicht sachlich falsch, dass fiktionale Bilder partielle Ähnlichkeit mit realen Dingen aufweisen. Es ist aber eine für das richtige Verständnis der Fiktionalität eines Bildes völlig unerhebliche Feststellung. Sie verleitet sogar zur falschen Annahme, fiktionale Bilder seien (ausschließlich) Bilder äußerlich seltsamer (Montage)Wesen wie Pegasus oder Einhorn, die auch ausschließlich eine partielle Ähnlichkeit mit realen Dingen aufweisen. Auch detailreichste unmanipulierte fotografische Aufnahmen von etwas können fiktional sein, wenn sie als solche gebraucht werden.

3.3.3.3. Sonstige Formate des Bildgebrauchs.

Im folgenden werden sonstige Formate des Gebrauchs von Bildern *andiskutiert*, die sich außer der für uns hier zentralen Problematik von Dokumentation und Fiktion abzeichnen. Im einzelnen wird auf Zitation, Präskription, Illustration und Dekoration eingegangen. Für alle besprochenen Fälle gilt unsere Hauptthese, dass Bilder nicht ihren Gebrauch als Dokumentation, Fiktion, Zitation oder Präskription usw. von etwas *enthalten* und *zu erkennen geben*, sondern dass der Gebrauch von Bildern als Dokumentation, Fiktion, Zitation oder Präskription von etwas usw., die Bilder - ihre Bedeutung - zu erkennen gibt.

3.3.3.3.1. Zitation.

Kann man Bilder zitieren, wie man problemlos sprachliche Einheiten zitieren kann? Natürlich kommt es bei der Beantwortung dieser Frage darauf an, was man unter “zitieren” versteht oder verstehen darf und soll.

Erstens ist “zitieren” vom “anführen” sprachlicher Einheiten zu unterscheiden. Wir haben weiter oben ausgeführt, man könne sprachliche Einheiten anführen, indem man etwa sagt: “”Maus“ ist einsilbig”. Den Vorgang haben wir so diagnostiziert, dass hier der Ausdruck der deutschen Sprache “Maus” *selbstbezüglich gebraucht wird*⁵¹⁰. Also nicht: ein (zweiter) metasprachlicher Ausdruck “Maus” beziehe sich auf den Ausdruck der Objektsprache M a u s, sondern: ein und derselbe Ausdruck wird *spezifisch* (eben metasprachlich) gebraucht. Darin manifestieren sich bereits die zentralen Unterschiede zum Zitieren. Ich führe ja in dem obigen Satz “”Maus“ ist einsilbig” kein konkretes Zeichenvorkommnis an, erwähne nicht die bereits vorliegenden Wörter “Maus” in diversesten Texten, sondern prädiziere etwas über den Typus

M a u s, also auch etwas über die (in der Zukunft) noch zu produzierenden Wörter M a u s. Ein beliebiger konkreter Ausdruck “Maus” gestern, heute und morgen ist einsilbig. Natürlich stellt sich hier automatisch die Frage, mit Hilfe welcher Merkmale ich eine konkrete Einheit als zu einem Typus zugehörig erkenne. Im Mittelalter war es üblich, den Anfangsbuchstaben eines Kapitels in Büchern *auszumalen*. Aber auch die weitaus üblicheren Schriftarten damals gleichen nicht den unsrigen heute. Wie erkenne ich, dass das gotische:



dasselbe ist wie das heutige

The

Kann ich davon ausgehen, dass sichtbare Eigenschaften der beiden Zeichenvorkommnisse mich dazu bringen? Erwägen wir ferner die ganz individuellen aber in der Regel mehr oder weniger problemlos lesbaren Handschriften unterschiedlicher Personen. Es erscheint eher sinnvoll zu sagen, dass ich sie lediglich im Hinblick auf das Verständnis ihres (identischen) *Gebrauchs* als zum selben Typus zugehörig erkenne.⁵¹¹

Zitieren kann ich entgegen dem *Anführen* nur Worte, die bereits vorliegen, die jemand ausgesagt hat. “Zitiert werden können nur artikulierte, von Personen geäußerte, Zeichenvorkommnisse.”⁵¹² Auch hier ist es jedoch nicht ganz eindeutig, was eigentlich zitiert wird. Hat hier “Zeichenvorkommnis” für eine singuläre konkrete Einheit zu stehen, oder doch für einen Typus? Politiker zitieren oft öffentlich ihre politischen Gegner, die sich (nehmen wir an) einmal im Leben (also singulär) einen verbalen Ausrutscher erlaubten, etwa vulgär oder zu plakativ geworden sind. Sie beziehen sich in diesem Fall *unzweideutig* auf eine partikuläre sprachliche Einheit. Wenn man dagegen Goethe zitiert, dessen Schriften in zahlreichen Auflagen vorliegen, so zitiert man doch nicht eine partikuläre Einheit, *obwohl* man aus *einem* Buch zitiert. Ich kann in einer beliebigen soliden Goethe-Ausgabe nachprüfen, ob korrekt zitiert wurde. Hier ist der Bezug auf *ein* Zeichenvorkommnis *nicht eindeutig*. Zudem kann man Goethe in unterschiedlichen Sprachen zitieren, was die Vermutung verstärkt, dass hier ein Typus zitiert wird.

Obwohl die Situation hier also keineswegs eindeutig ist, Einigkeit wird wohl darin bestehen, was die Adäquatheitskriterien eines Zitats sind. Was ein Zitat *ist*, ist am besten aus den Adäquatheitskriterien eines Zitats zu erkennen, also daraus, was ein Zitat *soll*.

⁵¹⁰ Vgl. Kap. 3.3.1.1.

⁵¹¹ “Zeichen gehören nicht auf Grund einer bestimmten Form zum gleichen Typ, sondern wegen ihrer Funktion.” Steinbrenner (1999): S. 138.

Das Kriterium der Adäquatheit des Wittgenstein-Zitats "Die Welt ist alles, was der Fall ist" ist, ob es die zitierte Stelle aus dem Tractatus korrekt wiedergibt. Das Kriterium der Adäquatheit der Behauptung "Die Welt ist alles, was der Fall ist" ist, ob es stimmt, dass die Welt alles ist, was der Fall ist. Ein adäquates Zitat ist eines, das die zitierte Stelle korrekt wiedergibt.

"Die zitierte Stelle" ist hier jedoch - wie unser Goethe-Beispiel zeigt - mit Vorsicht zu genießen und kann etwa auch einen Typus bedeuten etwa der Form "Der erste Satz von Wittgensteins *Tractatus*", in welcher Ausgabe es auch immer vorliegt.

Ferner:

Es gibt Bilder, die bestimmte Bilder korrekt wiedergeben sollen, und folglich gibt es einen Sinn von "zitieren" im Bereich der Bilder.

Noch einmal über die Fotografie:

"Sobald ein durch fotografische Apparate erzeugtes visuelles Muster in die Funktion eines Bildes eintritt, verweist es auf eine Wirklichkeit, die den Prozessen seiner Deutung vorausliegt."⁵¹³

Seels These ist, dass bei fotografischen Aufnahmen unterschiedliche Gebrauchsoptionen vorliegen. Er behauptet korrekt, dass ein Foto, das als Produktwerbung gebraucht wird, anders gebraucht wird als ein Dokumentationsfoto der Polizei am Tatort eines Verbrechens.⁵¹⁴ Teil seiner These ist jedoch offensichtlich, dass der Bezug des fotografischen Bildes auf etwas Außenstehendes *unzweideutig* und *invariant* ist und sich aus der Art und Weise der Herstellung ergibt. Insofern das Bild fotografisch hergestellt wurde, verweist es auf *eine* Wirklichkeit, könnte man die Betonung hervorheben.

Betrachten wir aber folgenden Fall: Ich finde auf dem Dachboden meiner Großeltern ein bisher unbekanntes Foto von Gottlob Frege. Ich möchte diesen seltenen und für Sammler überaus wertvollen Dachbodenfund meinem bekannten Antiquitätenhändler zum Verkauf anbieten. Ich will ihm eine Fotokopie der Fotografie schicken und lasse deswegen eine wirk-

⁵¹² Steinbrenner (1999): S. 139.

⁵¹³ Seel (1995): S. 465.

⁵¹⁴ Vgl. Seel (1995): S. 466.

lich genaue Kopie im hiesigen Kopierladen machen. Zugleich führe ich ein Frege-Seminar an der Universität und möchte den Studenten in die Sitzung ein Porträt von Frege mitbringen. Aus zeitlicher Not entschließe ich mich, die gemachte Fotokopie zu verwenden. Auf was bezieht sich unsere fotografische Kopie? Ich behaupte, die Kopie bezieht sich im Seminar auf Frege und bei dem Händler auf das Foto, nicht auf Frege. *Sie ist im zweiten Fall ein Bild des Bildes und nicht der Person.* Dies stellt die Grundthese von Seel in Frage, deren genauer Wortlaut ist: “[D]asselbe Foto hat in jedem Gebrauch *denselben* Bezug.”⁵¹⁵

Was ist der Unterschied dazwischen, die Fotografie zum Beispiel zu *vervielfältigen* und sie zu *zitieren*? *Es ist der Unterschied des Gebrauchs.* Mache ich 18 Fotokopien der Fotografie, weil ich 17 Studenten im Seminar habe, jedem ein Stück mitgeben und eine dem Händler schicken möchte, so mache ich 18 Bilder, deren Produktionsweise *immer die gleiche* ist, der Bezug des einen Bildes jedoch *deutlich unterschiedlich* von dem der 17 anderen. Zudem kann ich ein *beliebiges* der 18 Bilder als das ausgewählte Bild für den Händler gebrauchen. Ich habe die Evidenz über den Bezug niemals vor der Evidenz über den Gebrauch. Mein Begleitbrief an den Händler wird eine “Bedienungsanleitung” für die erhaltene Fotokopie enthalten und er wird mit höchster Wahrscheinlichkeit mit dem Bild richtig (als mit einem Bild des Bildes) umgehen können. Ihn würde bei unserem geschäftlichen Treffen aufs höchste *verärgern*, wenn die ursprüngliche Frege-Fotografie einen großen schwarzen Flecken auf der linken Wange des Gesichts hätte, und den ich habe wegretuschiert lassen. Umgekehrt würden mir die Studenten für dasselbe Vorgehen eher dankbar sein.

Ein Fotokopierer ist mit Sicherheit ein fotografischer Apparat im weiteren Sinne und wird in der Regel eher zur *Vervielfältigung* gebraucht als zur Erstellung von Bildern. *Ist beispielsweise die Fotokopie einer Textseite Bild oder Text?* Die Fotokopie einer Textseite wird doch auch kaum als ein Bild wahrgenommen und behandelt. Aber doch nicht immer! Ich kann seltene Schriften des Mittelalters kopieren, um jemandem die damalige Schriftart zu zeigen. *Man kann Bilder des Textes erstellen.* Man kann fototechnisch etwas herstellen, was hingegen *kein Bild* ist.

⁵¹⁵ Seel (1995): S. 466.

3.3.3.3.2. Präskription. Das Vorbild.

Es gibt einerseits *wirklichkeitsmotivierte Bilder* und andererseits eine *bildmotivierte Wirklichkeit*. Im ersten Fall werden bestimmte Bilder als *Abbilder* der Wirklichkeit gebraucht. Im zweiten Fall werden die Bilder als *Vorbilder* der Wirklichkeit gebraucht. Im ersten Fall funktioniert die Wirklichkeit als der Maßstab der Bilder. *Das Bild soll der Wirklichkeit entsprechen*, was immer das im einzelnen auch heißen mag. Im zweiten funktionieren eher die Bilder als der verbindliche Maßstab der Wirklichkeit. *Die Wirklichkeit soll dem Bild entsprechen*.

Der gemeinte Unterschied kopiert weitgehend den Unterschied zwischen dem Deskriptiven und dem Präskriptiven (oder auch Normativen), zwischen dem *Be-* und *Vorschreiben* von etwas (durch Sätze und Bilder). Beim *Beschreiben* von etwas durch einen (eben deskriptiven) Satz gilt es beim Feststellen der Diskrepanz zwischen Satz und Wirklichkeit, den Satz (der Wirklichkeit) anzupassen. Beim *Vorschreiben* von etwas durch einen (eben präskriptiven) Satz gilt es beim Feststellen der Diskrepanz zwischen Satz und Wirklichkeit, die Wirklichkeit (dem Satz) anzupassen. Analoges gilt sehr wohl auch im Bereich der Bilder.

Baupläne kann man als das wohl gängigste Beispiel für präskriptiv gebrauchte Bilder anführen. Die zuständige Baubehörde prüft ganz genau, *ob ein Gebäude tatsächlich dem Plan entspricht*. Präskriptive Bilder haben etwa im Unterschied zu prognostischen Bildern, die ebenfalls in die Zukunft gerichtet sind, auch eine *normative* Komponente, die ihre spezifische Differenz gegenüber anderen Bildarten ausmacht. Ein prognostisches Bild ist quasi-beschreibend, denn bei der Feststellung der Diskrepanz zwischen Prognose und Wirklichkeit, gilt es *nicht* die Wirklichkeit der Prognose anzupassen. Nicht die Wirklichkeit stimmt in dem Fall nicht, sondern die Prognose.

Es spricht nichts dagegen, alte ursprünglich dokumentarische Bilder durch den Krieg zerstörter Gebäude, nach Jahren zum Zwecke der Koordination des Wiederaufbaus zu verwenden. Die Wirklichkeit wird in diesen Fällen den Bildern angepasst, nicht die Bilder der Wirklichkeit.

Einem Bild (seiner Ähnlichkeit mit etwas) sieht man es nicht an und seine (kausal aufgebaute) Entstehungsgeschichte gibt keineswegs zu erkennen, ob es im obigen weiten Sinn etwas be- oder vorschreibt. Signifikant dafür, ob ein Bild präskriptiv ist, ist ausschließlich sein Gebrauch.

Welches Kriterium der Adäquatheit eines präskriptiven Bildes gibt es aber? Oder besser: Gibt es ein Kriterium der Adäquatheit eines präskriptiven Bildes? Wir können in der Praxis ziemlich gut beurteilen, wann ein Bild eine adäquate Dokumentation von etwas ist oder wann ein Bild im Katalog einer Ausstellung korrekt zitiert wird. Aber was sind die Adäquatheitskriterien einer Präskription? Die plausibelste Position scheint die folgende zu sein: Der einzigartige Charakter einer Präskription ist es, nicht bestimmte *Adäquatheitskriterien zu haben*, sondern vielmehr *ein Kriterium der Adäquatheit zu sein*. Das ergibt sich klar aus der vorhin besprochenen Struktur von Präskriptionen. Bei Präskriptionen wechseln im Unterschied zu Dokumentationen Bild und Wirklichkeit ihre Rolle in der Frage nach der Adäquatheit. Bei dokumentarischen Bildern ist das Bild der Kandidat der Adäquatheit im Hinblick auf die zu dokumentierende Wirklichkeit. Bei präskriptiven Bildern ist die Wirklichkeit der Kandidat der Adäquatheit im Hinblick aus das Bild. Wir können eine solche Form der Frage nach der Adäquatheit ruhig wie bisher als Bedingung der Anwendbarkeit der Bezeichnung des Gebrauchsformats “Präskription” verwenden und sagen:

Wird ein Bild so gebraucht, dass ihm die Wirklichkeit entsprechen soll, so ist es ein präskriptives Bild.

3.3.3.3.3. Illustration. Bild und Text.

Es gibt im Wesentlichen zwei Modi des Verhältnisses zwischen einem Bild und einem (gesprochenen oder auch geschriebenen) Text. Entweder der Text *erläutert* ein Bild oder das Bild *illustriert* einen Text. Es gibt Texte, die funktionieren als Komplemente eines Bildes, sie sind eben *Texte zu einem Bild*. Es gibt Bilder, die funktionieren als Komplemente eines Textes, sie sind eben *Bilder zum Text*. Der Text, der ein Bild (auch im weiteren Sinn) erläutert, heißt “Legende”. Eine Legende *im engeren Sinn* “begleitet” die Präsenz des Bildes - tritt immer mit dem Bild auf. Ein Legende *im weiteren Sinn* muss nicht zwingend ein Bild “begleiten”. So manches exegetische Werk eines Kunstgeschichtlers kann als eine *Legende im weiteren Sinn* bezeichnet werden.

Das Bild, das einen Text (auch im weiteren Sinn) illustriert, heißt eben “Illustration”. Eine Buchillustration veranschaulicht konkrete Szenen aus dem Buch und ist eine Illustration *im engeren Sinn*. Eine Illustration(sfotografie) *im weiteren Sinn* (etwa zu einem Zeitungsbe-

richt) braucht dagegen nicht, konkreten Bezug zum berichteten Ereignis zu haben. *Ein thematischer Bezug reicht aus*. Eine Tank- oder Kanonenfotografie ist jederzeit eine geeignete Illustration zum Bericht über politische Friedensverhandlungen.

Lediglich ein thematischer Bezug zum Illustrierten ist für Illustrationen im weiteren Sinn charakteristisch und er ist das Kriterium der Adäquatheit einer Illustration im weiteren Sinn. „Thematischer Bezug“ ist dabei genauso ambig wie ambig es ist, ob etwas im weiteren Sinn eine geeignete Illustration von etwas anderem ist.

3.3.3.3.4. Dekoration.

Ein nicht zu unterschätzendes und aus der Sicht der Bildsemantik sehr interessantes Format des Bildgebrauchs ist die Dekoration. Sie ist deswegen interessant, weil es in Fällen des dekorativen Bildgebrauchs überhaupt fraglich ist, ob er die semantische Dimension der Bedeutung (noch) aufweist oder nicht (mehr), und ob wir dementsprechend grundsätzlich von einer “asemantische[n] Dekoration, die über keinen Zeichencharakter verfügt”⁵¹⁶, sprechen sollten.

Dienen dekorativ gebrauchte Bilder in irgendeinem Sinne (noch) dem Zwecke der Mitteilung (der Bedeutung)? Und, wenn sie es nicht tun, sind sie dann noch überhaupt Untersuchungsgegenstand der Semantik? Was *bedeuten* die Billionen Bilder auf Kilometern von papierenen Küchentüchern, Toilettenpapierrollen oder Nährstoffen? Was teilen solche Bilder mit und was haben solche Bilder mitzuteilen? Und was für einen Unterschied macht es aus, ob das Küchentuch mit kleinen Blumen *bemustert* ist oder schlicht nur mit Linien schraffiert? Wenn Bilder zum Zwecke der *Bemusterung* gebraucht werden, so scheint es zunehmend fraglich, ob es sich noch um einen Gebrauch handelt, der in irgendeinem Sinne als Zeichenhaft bezeichnet werden kann. Die Frage nach der Bedeutung derartiger Bilder wird völlig *belanglos* und markiert den Gebrauch von solchen Bildern als einen *nicht* semantischen, weil nicht semantisch relevanten und interessanten. Die Mitteilung (der Bedeutung) der Abbildungen auf Küchenrollen ist ungefähr so wichtig und interessant wie die Tatsache, dass man aus den Elementen der Buchstabensuppe Wörter zusammenstellen kann, oder dass man die Musik im Fahrstuhl nach ästhetischen Maßstäben bewerten kann.

⁵¹⁶ Wiesing (1997): S. 165.

Durch den Fall des dekorativen Bildgebrauchs wird die Problemlage des Zeichencharakters (des Bildes) gut sichtbar. Man kann im Allgemeinen semantische Bedeutung als eine Eigenschaft, einen Aspekt des Zeichens charakterisieren, indem man sagt: Ein Zeichen weist Bedeutung auf. Oder man kann semantische Bedeutung als Kriterium des Zeichens charakterisieren, indem man sagt: Was Bedeutung aufweist, ist (erst überhaupt) ein Zeichen.

Wir wenden uns dieser Diskussion im folgenden Abschnitt zu.

3.4. Bilanz: Das Bild und sein Gebrauch. Zur Zeichenhaftigkeit des Bildes.

Zu kurz greifen die Theorien, die die Bedeutung von Bildern nicht als ihre kontingente kontextabhängige Funktion, sondern als ihre deskriptive Eigenschaft sehen, vor allem im Hinblick auf zahlreiche praktischen Fälle, bei denen die Bedeutung des Bildes eindeutig durch den Gebrauch festgelegt ist. Allgemein kann man zwei Sachen für gebrauchsabhängig erklären:

1. Die Art der Referenz von Bildern, also *auf was* mit ihnen funktional Bezug genommen wird.
2. Die Referenz überhaupt, das *ob überhaupt* gemäß ihrer Funktion auf etwas Bezug genommen wird.

In zahlreichen Fällen ist die Mitteilung von Bildern viel komplexer als bloße Referenz. Bilder fungieren oft zum Beispiel als Handlungsanweisungen. Piktogramme im Verkehr, am Bahnhof, aber auch nicht abstrakte Bilder in Büchern zum Sportunterricht, Montageanweisungen in Möbelpackungen gehören in diese Gruppe. Sie besitzen Appellcharakter, den man ihnen *nicht ansieht*, sondern mit dem man sie im Gebrauch *versieht*. Einige bessere Kochbücher verwenden Fotos als Anweisung zum Gebrauch des Schneckenbestecks usw., was unter anderem zeigt, dass auch detailreiche fotografische Aufnahmen als Handlungsanweisungen gebraucht werden können.

Alle diese Bilder versteht man nur, wenn man ihre mitteilende Funktion versteht, was durch Ableitung aus kontextuellen Faktoren geschieht und nicht durch einfache Bildbe-

schreibung. Das Ignorieren der obigen Beispiele ergibt die weitverbreitete aber irrtümliche Ansicht, dass Bilder eine Art natürliche Zeichen sind, also Zeichen die kulturiübergreifend ihre Bedeutung verlässlich zu erkennen geben, Zeichen deren Bedeutungserkenntnis nicht lernabhängig ist, sondern spontan geschieht.

Bei der Behandlung dieses Themas wollen wir auf eine zentrale Frage eingehen, nämlich: Sind Bilder Zeichen oder nicht? Die Untersuchung der Anwendbarkeit dieses Prädikates hat sicherlich mit der Untersuchung über seinen Inhalt zu beginnen. Der Zeichencharakter kann nicht wesentlich als eine Repräsentationsrelation im Sinne eines Sachbezugs definiert werden, denn es gibt viele Zeichen, die sich auf keine Entitäten sachlich beziehen. Verkehrszeichen wie das absolute Halteverbot bezeichnen zum Großteil gar nichts, teilen uns aber trotzdem etwas mit, etwa eine konventionelle Verhaltensnorm. Sie haben einen mitteilenden Gebrauch, obwohl sie im engeren Sinn nicht - keine Entität - bezeichnen.

Ferner kann man den Zeichencharakter allgemeiner über den Begriff der Bedeutung zu definieren versuchen, wobei man unter "Bedeutung" eben einen *mitteilenden Gebrauch* von bestimmten Entitäten versteht, der sich nicht auf den Vorgang der Denotation (Sachbezug) beschränkt. Ein Zeichen wäre demnach eine Entität, der ein bestimmter Gebrauch, eine Funktion angehört. Offenbar können aus unserer Sicht aber auch Gegenstände Funktionen besitzen, die für unser Basisverständnis keine Zeichen sind, wie etwa Tische und Stühle.⁵¹⁷ Diese Gegenstände besitzen für uns eine durch Gebrauchsweisen charakterisierte Bedeutung im Sinne einer (praktischen) Relevanz. So ist ein Tisch in bestimmten kulturellen Kreisen sicherlich ein *bedeutendes* Element der Kücheneinrichtung. Ein solches Bedeutungsverständnis liegt nach gängiger Auffassung dem spezifisch semantischen Bedeutungsbegriff relativ fern. Die Affinität des als Gebrauch definierten semantischen Bedeutungsbegriffs zum alltäglichen Bedeutungsbegriff ist jedoch nicht ganz uninteressant. In beiden Fällen scheint es ganz wesentlich um *Funktionen*, um einen *instrumentellen Wert* bestimmter Entitäten für einen Akteur zu gehen. Wird "Bedeutung" als semantischer Ausdruck durch den Gebrauch definiert, so besitzt der Bedeutungsträger zugleich einen enormen praktischen Wert für die Akteure, die - wie die pragmatischen Zeichentheorien in bezug auf Sprache betonen - mit dem Sprechen in erster Linie auf irgendeine Art und Weise *handeln*. Man kann auch sagen: Alles, was semantische Bedeutung besitzt, besitzt zugleich auch einen enormen instrumentellen Wert für uns.

⁵¹⁷ Hiermit soll ausschließlich gesagt werden, dass Tische und Stühle keine *genuine* Zeichen sind, nicht dass sie in keiner Hinsicht als Zeichen fungieren könnten.

Aber nicht alles, was für uns einen instrumentellen Wert besitzt, besitzt auch semantische Bedeutung.⁵¹⁸

Übertragen auf Bilder zeichnet sich folgende Problemlage ab. In der Aussage “x ist ein Zeichen” scheinen wir von einem Objekt x eine Eigenschaft zu prädizieren. Der Zeichencharakter ist aber lediglich eine *Funktion* von Objekten oder kann zumindest so verstanden werden.⁵¹⁹ Dinge besitzen ihren Zeichencharakter einfach nicht im selben Sinne wie etwa ihre Größe. Die Größe wird unter Voraussetzung der Wahrnehmungskompetenz verlässlich erkannt. Nicht so der Zeichencharakter. Die getürmten Steine am Rande einer schlecht sichtbaren Schlucht im Gebirge, können sehr wohl *als (Warn)Zeichen* übersehen werden, obwohl sie *als materielle Objekte im Sichtfeld* schlecht zu übersehen sind. Wie können wir den vorliegenden Fall richtig diagnostizieren? Handelt es sich bei unseren Steinen um ein Zeichen, das die *Eigenschaft* oder den *Aspekt* der Bedeutung aufweist, oder haben unsere Steine eine Bedeutung (bekommen) und sind insofern ein Zeichen (geworden)? Obwohl Zeichencharakter und Bedeutung offensichtlich Hand in Hand gehen, kann hier wieder eine Asymmetrie, eine logische Priorität gegeben sein.

Was ist die richtige Sichtweise: “Was ein Zeichen ist, hat Bedeutung” oder “Was Bedeutung hat, ist ein Zeichen”?

Die zweite Sichtweise erfasst unser obiges Beispiel wesentlich besser, indem sie den Zeichencharakter als eine *gewonnene* Funktion der Steine charakterisiert. Der Zeichencharakter wird hier nicht als dem *Bedeutungsaspekt* (logisch) vorgängig gesehen, was für die erste Formulierung symptomatisch ist.

⁵¹⁸ Eine eindeutig nicht-gebrauchstheoretische Zeichenauffassung wird auch unter Semiotikern und Philosophen nicht leicht zu finden sein. Keller (1995) stellt der *instrumentalistischen* Auffassung die sog. *repräsentationistische* entgegen, in der das Zeichen als einfacher *Vertreter* der Dinge oder der Vorstellungen von Dingen aufgefasst wird. Auch hier kann man aber eine deutliche gebrauchstheoretische Komponente beobachten. Das Zeichen wird als Werkzeug der Kommunikation *über die Dinge* verstanden. Die *repräsentationistische* Auffassung bedeutet also lediglich eine funktionale Einschränkung gegenüber der *instrumentalistischen* aber keine pure Alternative. Kutschera (1975) fasst den funktionalen Aspekt des Repräsentationalismus in der Semantik wie folgt zusammen: “Die einfachste Form nimmt die realistische Semantik an, wenn man sagt, dass sprachliche Ausdrücke nur *eine* semantische Funktion haben, die darin besteht, dass sie (aufgrund von Konventionen) gewisse Entitäten *bezeichnen*.“ (Kutschera (1975): S. 38.) Vgl. auch Blume/Demmerling (1998): S. 109 und Savigny (1970): S. 62.

⁵¹⁹ Es gibt Autoren, die diese Ansicht bestreiten würden. Den Begriff “Zeichen” reservieren sie als eine feste Bezeichnung derjenigen Gegenstände, die (im Gebrauch) eine symbolisierende Funktion erfüllen. So unterscheidet beispielsweise der frühe Wittgenstein zwischen “Zeichen” und “Symbol”. “Das Zeichen ist das sinnlich Wahrnehmbare am Symbol.” (TLP 3.32.) Man kann jedoch davon ausgehen, dass die Bezeichnung “Zeichen” auf Gegenstände nur *insofern* zutrifft, als sie die symbolisierende Funktion überhaupt erfüllen, wodurch die Legitimität dieser Bezeichnung von der Funktion geradezu abhängig gemacht wird.

Welchen Status hat eine Funktion ganz allgemein? Kann man sie überhaupt als eine *Eigenschaft* eines Gegenstandes verstehen? Erwähnen wir nur das wohl augenscheinlichste Beispiel. Die Wasserturbine im Hof des Deutschen Museums in München erfüllt eine ganz andere Funktion als die, für die sie von Ingenieuren entworfen wurde und die auf dem Kommentarzettel angegeben ist. *Hatte* sie also überhaupt irgendwann *eine feste Funktion als ihre Eigenschaft*? Oder erfüllt sie jede Funktion nur *so lange*, wie sie auf eine bestimmte Art und Weise funktioniert, oder *faktisch von jemandem* gebraucht wird? Die Turbine im Museum wird faktisch als ein Zeichen gebraucht. Sie soll als repräsentativ für die Menge aller gleich gearteten Turbinen verstanden wird. So sieht *eine* Turbine aus, ist die Mitteilung, und nicht, so sieht *diese* Turbine aus. Ebenso sind andere Exponate in Techniksammlungen, aber auch botanischen und zoologischen Präparatsammlungen als Repräsentationen gedacht, obwohl bestritten werden kann, dass sie *objektiv* welche sind.

Viel besser fällt uns derselbe Einstellungswechsel bei archäologischen Exponaten auf. So sieht *eine* keltische Vase aus, ist die Mitteilung, die Information, die aus einst geläufigen und fast wertlosen alltäglichen Gebrauchsgegenständen für uns heute Exponate mit ganz besonderem Wert macht. Sie sind *für uns* heute, was sie früher nicht waren, eben - wie man auch oft sagt - Zeichen oder Zeugen einer (vergangenen) Epoche.

Jedenfalls scheint das Zeichensein auch für einige Bild- und Zeichentheoretiker eher einen bestimmten (menschlichen) Umgang mit Dingen zu bezeichnen als ein Eigenschaft von Entitäten. Die Relativität des Zeichencharakters zum menschlichen Subjekt, deuten auch unterschiedliche Zeichentheoretiker nicht selten an. So schreibt Peirce über Zeichen:

“[A] sign ... is something that stands to somebody for something.”⁵²⁰

Kellers (1995) allgemeine Diagnose des Zeichencharakters lautet wie folgt:

“Menschen verfügen über die Fähigkeit, Dinge (im weitesten Sinne) *als* Zeichen zu interpretieren. Sie sind in der Lage, aus “Dingen”, die sie sinnlich wahrnehmen, interpretierende Schlüsse zu ziehen. Genau diese Fähigkeit beuten sie zum Zwecke des Kommunizierens aus.”⁵²¹

Auch Brandt (1999) kommt in seiner Theorie des Bildes um diese Problematik nicht herum und vertritt eine analoge Ansicht:

⁵²⁰ Peirce: Collected Papers 2.228.

⁵²¹ Keller (1995): S. 12.

“Die Ampel *dient als* [Hervorhebung, V. H.] Zeichenanlage, aber als Ding im Raum-Zeit-Kontinuum unserer Erfahrung ist sie unabhängig von ihrer Funktion eine bestimmte substantielle Entität, die z.B. von Verkehrsteilnehmern zeichenwidrig ramponiert werden kann.”⁵²²

Aus den Formulierungen wird vor allem klar, dass mit der Bestimmung dessen, welche Art von Eigenschaft der Zeichencharakter sein soll, unter anderem auch ontologische Thesen verbunden sind, die zumeist an die in der Ontologie weit verbreitete Dichotomie von “an sich” (objektiv absolut) und “für uns” ((inter)subjektiv relativ) gekoppelt sind.

Eine Analyse von Verkehrszeichen ist für die Verdeutlichung der gemeinten Unterschiede sehr ergiebig. Es gibt bekanntlich ein Verkehrszeichen, auf dem ein Piktogramm eines Pferdes sichtbar ist. Das Piktogramm stellt, und das auch für einen Verkehrsunkundigen, ein Pferd dar, teilt aber noch dazu etwas mit, nämlich eine konventionelle Verhaltensnorm, die allerdings nur für einen Kundigen, etwa einen Autofahrer, verständlich ist, weil sie ein zu erlernender Kontextfaktor ist und keine immanente, durch einfache Beschreibung festzustellende Eigenschaft der Darstellung. Unser Piktogramm ist kein Verkehrszeichen, insofern es ein Pferd darstellt, sondern allein insofern es gerade die entsprechende Verhaltensnorm mitteilt. Ein konventionalisierter Gebrauch kommt in diesem Fall offensichtlich dem Bild zu. Das Faktum des Darstellens (eines Pferdes) ist in diesem Fall weitgehend unabhängig von der charakteristischen *Funktion des Bildes im Kontext des Verkehrs*. Das Bild fungiert im vorliegenden Fall als ein Zeichen für etwas anderes, als was es darstellt.

Können Bilder etwas anderes darstellen und bezeichnen? Unser Pferd-Piktogramm stellt ein Pferd dar, *bezeichnet* aber kein konkretes Pferd, indem es lediglich *alle gegebenenfalls* auf der Fahrbahn anzutreffenden Pferde bezeichnet, auch wenn dieser Fall etwa durch eine fatale Fehleinschätzung der Verkehrspolizei nie wirklich auftreten sollte. Das Piktogramm, das ein Messer und eine Gabel darstellt, das ein weiteres Verkehrszeichen beinhaltet, *bezeichnet* nicht Messer und Gabel, sondern eine Raststätte, und das auch in dem Fall, wenn ein chinesisches Lokal vorliegt, dessen spezifische Politik darin besteht, den Gästen ausschließlich Essstäbchen zur Verfügung zu stellen.

Es gibt ein weiteres Verkehrszeichen, auf dem ein Piktogramm zu sehen ist, das einen springenden Hirsch zu erkennen gibt. Was stellt es dar und was bezeichnet es? Es stellt einen Hirsch dar, und alleine das kann als eine deskriptive Eigenschaft dieses Bildes verstanden

⁵²² Brandt (1999): S. 215.

werden. Konventionell *bezeichnet* es aber sämtliche (Wald)Tiere, die auf der Straße unter Umständen angetroffen werden. Ferner wird beispielsweise eine Fußgängerzone mit einem Verkehrszeichen ausgeschildert, das eine Frau mit Kind darstellt, jedoch zweifelsohne nicht nur Frauen mit Kindern *bezeichnet*.

Bei der Bestimmung dessen, auf was sich unsere Verkehrszeichen *eventuell* “sachlich” beziehen, sprechen wir offenbar über ihre *für uns* charakteristische Funktionsweise und nicht über deskriptive Eigenschaften der gesehenen Bilder. Die angesprochenen Beispiele dürfen nicht als Sonderfälle bezeichnet werden. Sie dürfen es einerseits aus statistischen Gründen nicht, weil sie einfach nicht selten vorkommen. Sie können es andererseits aus prinzipiellen Gründen nicht.

Festzustellen, dass ein Bild etwas anderes darstellt als es bezeichnet, vollzieht sich offenbar in zwei getrennten Schritten. Festzustellen, dass ein Bild etwas darstellt und genau dasselbe auch kontextuell bezeichnet, vollzieht sich in genauso vielen Schritten.

Resümieren wir kurz die Ausführungen über das Verhältnis des Bildes und seines Gebrauchs im gesamten Kap. 3.: Die Idee einer natürlichen und konstanten Verbindung zwischen Zeichen und dem Bezeichneten, die für Bilder reklamiert wurde, deckt sich weitgehend mit der Idee der Festigkeit, Verlässlichkeit und Erfahrungs-, Kultur- und Kontextunabhängigkeit der Interpretation derartiger Zeichen. Durch die äußerst diversen Einsatzmöglichkeiten von Bildern wird sie jedoch erheblich relativiert. Scholz (1991) vertritt die Ansicht, dass das Verhältnis des Bildes zu seinem variierenden Gebrauch so zu verstehen ist, dass der Gebrauch *eines* Bildes *in der Zeit* variieren kann. In diesem Zusammenhang schreibt er:

“Was man mit einem Bild machen kann, ist nicht durch seine Beschaffenheit für alle Zeiten festgelegt. Insbesondere kann ein und derselbe Bildträger bei verschiedenen Gelegenheiten in verschiedenen kommunikativen Rollen verwendet werden.”⁵²³

Um vor einem bissigen Hund zu warnen, kann ich ein altes Foto von ihm aus dem Album holen, dass ich ursprünglich zu Dokumentationszwecken verwendete und es an dem Eingangstor des Vorgartens befestigen. Das Foto selbst (seine sichtbaren Eigenschaften oder

⁵²³ Scholz (1991): S. 129. Aus seinen Ausführungen ergibt sich, dass er zwischen dem Gebrauch des Bildes *als Bild*, und dem Gebrauch des Bildes *als Zeichen* unterscheiden möchte. Die darstellende Funktion des Bildträgers (Bild als Bild) scheint dadurch als eine Art *richtige* oder *wahre* Bedeutung des Bildes privilegiert zu sein. Davon wollen wir uns hier abgrenzen.

seine kausale Geschichte) gibt in diesem Fall seinen Gebrauch keineswegs zu erkennen, sondern die standardisierte Art und Weise des Gebrauchs von Hunde-Bildern an dem Eingangstor von Häusern macht für den evtl. Besucher das Bild korrekt interpretierbar. Die Mitteilung ist nicht: "Ich habe einen Hund, der so aussieht", sondern genau wie beim entsprechenden Schild "Vorsicht Hund!" oder "Warnung vor dem Hunde!" Wie unterschiedlich die Bedeutung der Fotografie ist, zeigt auch die Steuerung der Interpretation der Fotografie durch die variierenden und das Bild erläuternden Begleitkommentare: "Unser Bodo" im Album und "Vorsicht Hund" am Eingangstor.

Die Sichtweise von Scholz ist jedoch sicherlich verkürzt. In unseren Zeiten wird das Faktum diverser Einsatzmöglichkeiten von Bildern durch die fast jedermann zugänglichen fototechnischen Vervielfältigungstechniken erleichtert.⁵²⁴ Und ein reproduziertes Gemälde eines beliebigen berühmten Autors erfüllt auf einem T-Shirt oder einer Serviette mit Sicherheit eine ganz andere Rolle als das Originalgemälde und devalviert unter Umständen zur bloßen Dekoration. Der zentrale Gedanke der gebrauchstheoretischen Auffassung von "Bedeutung eines Bildes" ist also:

Nicht, dass die Funktion eines und desselben Bildes in der Zeit variieren kann, ist der Hauptgedanke der Gebrauchstheorie, sondern vielmehr, dass äußerlich ununterscheidbare Bilder sehr wohl unterschiedliche Funktionen erfüllen können.⁵²⁵ Dies ist mit Sicherheit eine Neuheit des modernen Zeitalters, denn erst die relativ junge Technik der fotografischen massenhaften und äußerst genauen Vervielfältigung machte äußerlich ununterscheidbare Bilder in einer gewaltigen Anzahl von Verwendungskontexten einsetzbar und somit ihre Verwendung zunehmend dehnbar. Dass der Ruf nach stärkerer Berücksichtigung der Bildpragmatik in der Bildtheorie erst neulich zunehmend virulent wird, wird dadurch erklärt.⁵²⁶

Man findet in der Literatur Versuche, die oben besprochenen Fälle aus dem Verkehr anders zu lösen, nämlich gerade durch eine *Trennung*, nicht bloße *Unterscheidung* von dem Bild und

⁵²⁴ Vgl. Wiesing (1997): S. 181 ff.

⁵²⁵ Genauso ist es aus meiner Sicht der Hauptgedanke der Gebrauchstheorie der Sprache, dass äußerlich ununterscheidbare Sätze sehr wohl unterschiedliche Funktionen erfüllen können. So erfüllt Wittgensteins "Möchtest du das tun?" eben einmal die Funktion eines Befehls und ein anderes mal die Funktion der Frage.

⁵²⁶ Der Ruf ist beispielsweise bei Pörksen (1997b) und Böhme (1999) explizit nachweisbar. Vgl. Pörksen (1997b): S. 35 und Böhme (1999): S. 10.

seiner Funktion.⁵²⁷ Steinbrenner (1996) formuliert den Einwand gegen eine solche Gebrauchstheorie auch wie folgt:

“Sie [die Bildtheoretiker gebrauchstheoretischer Provenienz, V.H.] übersehen, dass ein Bild zu vielem verwendet werden kann (Zeichen der ewigen Frische, Zeichen für Galerien, Zeichen für Reichtum, Flicken eines maroden Drahtstuhls etc.), aber in diesen Fällen eben nicht als Bild funktioniert.”⁵²⁸

Es stellt sich jedoch automatisch die polemische Frage, welche von den beiden Positionen hier eigentlich etwas *übersieht*. Reduktionistisch hinsichtlich von “Bedeutung des Bildes” erscheint das Projekt der Gebrauchstheorie des Bildes eben nicht.

Dementsprechend könnte man etwa sagen, nicht *qua Bild* bezeichnet unser Messer-Gabel-Piktogramm eine Raststätte, sondern *qua konventionelles Symbol im Kontext des Verkehrs*. *Als Bild* bezeichne es gebrauchsunabhängig Messer und Gabel (*weil* oder *indem* es sie darstellt). Unser Piktogramm wäre demnach eine Art doppelte Referenz, es bezeichnet einerseits Messer und Gabel und andererseits eine Raststätte. Die Bilder von ihrer Funktion *zu trennen*, bedeutet - jetzt nicht an unser konkretes Piktogramm denkend - demnach zu behaupten: Das Piktogramm bezeichnet wesentlich etwa Messer und Gabel, weil es sie darstellt. Das Problem dieser Behauptung liegt offenbar darin: *Das* Messer-Gabel-Piktogramm kann man sich *denken*, man kann es aber nicht *zeigen*. Man behandelt hier das Bild als ein abstraktes Ausdrucksmittel. Faktisch kommen Bilder jedoch in bestimmten Kontexten vor. Die Kontextkenntnis ist eindeutig das Korrektiv der Bestimmung der Bedeutung des Bildes, in diesem Fall unseres Messer-Gabel-Piktogramms. Selbst wenn man zugibt, dass es im oben genannten Sinne doppeldeutig ist, ist eine deutliche Asymmetrie der beiden Bedeutungen gegeben. Es gibt dann eine richtige und eine falsche Deutung des *konkreten* Piktogramms. Spätestens beim Verstoß gegen die korrekte Deutung des Piktogramms als ein Zeichen für die Raststätte dürfte durch Reaktionen anderer Leute auffallen, was seine *wirkliche (richtige) Bedeutung* ist, wie *es zu verstehen ist*.

Nicht dem Bild entspricht ein von ihm getrennter Gebrauch, sondern ein vom Bild nicht zu trennender Gebrauch macht das Bild erst bedeutungsvoll. Den Gebrauch müssen wir trotzdem vom Bild unterscheiden, denn das Bild selbst - seine sichtbaren Eigenschaften oder die Fakten seiner kausalen Entstehung - gibt seinen Gebrauch nicht zu erkennen.

⁵²⁷ Für eine Knappe Formulierung dieses Einwandes vgl. Steinbrenner (1996): S. 47 f.

⁵²⁸ Steinbrenner (1996): S. 47.

*Mit Kandinsky: "Täuschen Sie sich nicht, glauben Sie nicht, daß sie die Malerei nur durch das Auge aufnehmen."*⁵²⁹

⁵²⁹ Kandinsky (1973d): S. 220.

4. Der Spiegel und die gegenstandslose Malerei.

4.1. Der Spiegel.

Spiegelbilder⁵³⁰ sind in der Literatur umstritten. Sie stellen die Anwendbarkeit des semantischen Begriffs der Bedeutung in Frage, weil es sich bei der Entstehung jeglicher Spiegelreflexionen um primär kausale Naturvorgänge handelt, die eher physikalischen Gesetzen gehorchen als den Prinzipien der zeichenhaften Kommunikation, dem Zwecke der Mitteilung von Bedeutung. Dass Zweckhaftigkeit jedoch nicht in jeder Hinsicht oder nicht allen Spiegelbildern abgesprochen werden kann, werden wir weiter unten sehen.

Wie verhält es sich also mit den Spiegelreflexionen? Scheinbar sind sie ein gutes Argument gegen unsere Behauptung, dass der referentielle Status von Bildern auf ihren Gebrauch zurückzuführen, und nicht als eine Eigenschaft von Bildern aufzufassen ist. Die Relation der Spiegelreflexion zum Widergespiegelten - ist eine feste, objektive, nicht unerreichbare und kontextunabhängige Verbindung, die zum Beispiel bei Platon als Erklärungsmuster der Bedeutung von allen Bildern dient.⁵³¹ Diese Problematik hängt ganz zentral mit der Problematik der sog. *natürlichen Zeichen* oder der *natürlichen Bedeutung* zusammen, also mit der Problematik von Zeichen, die durch feste kausale Beziehung mit etwas anderem bedeutsam sind. Die unerreichbare kausale Verbindung zwischen Feuer und Rauch ermöglicht die Aussage “Rauch bedeutet Feuer”. Trotz dieser ohnehin auch jenseits der Zeichentheorien üblichen Formulierung erscheint es als hochgradig *fraglich*, ob die Verbindung zwischen Rauch und Feuer eine *genuin* bedeutsame- oder zeichenhafte ist oder lediglich eine *kausale*, die von menschlichen Wesen *als* eine zeichenhafte interpretiert wird (werden kann). Die Relativität des Zeichencharakters zum menschlichen Subjekt kann hier wieder zu Hilfe genommen werden. *Für uns* bedeutet Rauch Feuer, nicht *an sich*. An sich ist eine objektive Kausalität zwischen Feuer und Rauch gegeben. Die Kategorie der Kausalität hängt dann offenbar mit der Kategorie der Bedeutung zusammen, ist aber mit ihr nicht identisch. *Unter anderem* werden von Menschen (und auch anderen Wesen) auch kausale Relationen als zeichenhafte Relationen gedeutet.

⁵³⁰ Im folgenden wird unter “Spiegelbild” und “Spiegelreflexion” jede Art der spiegelartigen Lichtreflexion auf dazu geeigneten Oberflächen verstanden, also auch auf Wasseroberflächen usw. Die Diagnose des Problems ist in allen diesen Fällen analog und beruht wesentlich auf der festen Kausalität zwischen einem Weltzustand und seiner Widerspiegelung.

⁵³¹ Vgl. Kap. 2.1.

Eine andere Beobachtung kann ebenfalls verzeichnet werden. Offenbar können wir die Reihenfolge der Relata in der obigen Aussage umtauschen, ohne dass die Aussage sinnlos oder falsch wird. Es ist vollkommen angemessen zu sagen: “Feuer *bedeutet* Rauch”. Die Bedeutungsrelation kann aber als eine asymmetrische Relation verstanden werden. Wird unter “Bedeutung” die Beziehung der Denotation verstanden, was in diesen Fällen, wo zwei reale Entitäten miteinander in Beziehung sind, naheliegend ist, so bedeutet das Zeichen sein Denotat, aber nicht das Denotat das Zeichen. In unserer Aussage kann aber nicht gesagt werden, was ein Zeichen und was (s)ein Denotat ist, denn beide können beides sein. Wir verwenden hier den Begriff “bedeuten” also offenbar spezifisch.⁵³² Auf unsere Sichtweise kommt es an, was wofür steht.

Eher grundsätzlicher Natur ist jedoch erst der folgende Einwand. Ist die Bedeutung das zu Verstehende an etwas, so ist zu fragen, ob jeder eine Rauchwolke auch korrekt und verlässlich *versteht*, der ihren festen kausalen Bezug zu einer Feuerstelle erfasst und angeben kann, und ob jeder ein Spiegelbild auch korrekt und verlässlich *versteht*, der seinen festen kausalen Bezug zur widergespiegelten Szene erfasst und angeben kann.

Eine recht interessante Kollision ist, *Rauchzeichen* im ganz anderen Sinne als bisher zu untersuchen. Wie ist der Fall richtig zu diagnostizieren, wenn Rauchwolken im Krieg oder in der Schiffahrt zur Signalisierung von etwas gebraucht wurden? Bedeutet eine Rauchwolke, die zum Beispiel Matrosen einst als *Symbol* (für Gefahr usw.) gebrauchten, (trotzdem) Feuer? Oder bedeutet sie etwas anderes oder gar beides gleichzeitig? Auch scheinbar indexikalisch bezug nehmende Zeichen kann man im von Zwecken geleiteten Gebrauch einbetten, in denen sie nicht das bedeuten, womit sie in kausaler Beziehung stehen. Adäquater könnte man die Situation kaum beschreiben als: Jemand, der die kommunikative Absicht hinter der Wolke nicht erkennt, hat sie nicht *verstanden*, hat ihre Bedeutung nicht (korrekt) erfasst (*obwohl* er den kausalen Bezug zu einer Feuerstelle etwas erfasst hat). Ist also die Bedeutung das zu Verstehende an etwas, so bedeutet unsere konkrete Rauchwolke eben das durch sie Symbolisierte und nicht das Indizierte.

⁵³² Auf einige Spezifika verwies beispielsweise Grice (1977). Ein wesentliches Spezifikum der *natürlichen Bedeutung* gegenüber *nichtnatürlicher Bedeutung* sieht er bekanntlich in den *erzwungenen Existenzimplikationen* bei natürlichen Zeichen. Bei “Jene Flecken bedeuteten Masern” kann ich nicht sagen: “Jene Flecken bedeuteten Masern, aber er hatte gar keine Masern.” (Grice (1977): S. 1.) Der kausale Bezug ist eine unhintergehbar Verbindung, die völlig kontextunabhängig besteht und die korrekte Deutung des indexikalischen Zeichens steuert. Sind aber indexikalische Zeichen Zeichen, die Existenzimplikationen tatsächlich kontextfrei *erzwingen* oder lediglich kontextfrei *ermöglichen*?

Die vermeintlich kontextfreie Interpretation einer Rauchwolke als Zeichen für Feuer ist zumindest nicht unzweideutig korrekt.

Betrachten wir kurz folgende Stellungnahme zu Spiegelreflexionen und ihrer Bedeutung:

“[D]as reine *Spiegelbild*, erkenntnistheoretisch die Widerspiegelung, ist ja absolut bedeutungslos; es ist keine “Darstellung”, es enthält kein *Zeigen*, keine Stellungnahme, keine *Einstellung*, keinen Sinn, kein Projekt. Das Kriterium für Darstellung ist also ein projektiver Sinngehalt”⁵³³

Wo der Sachbezug am unmittelbarsten zu sein scheint, ist nach Boom (1991) die Anwendung des Ausdrucks “Darstellung” am wenigsten gerechtfertigt. Bedeutungskonstitutiv ist aus seiner Sicht die *menschliche Zutat* zum mechanischen Vorgang der Widerspiegelung, mit seinen Worten, der “projektive Sinngehalt”.

Inwieweit kann man dieser Überlegung auch zustimmen? Man kann dem zustimmen, dass die menschliche Zutat zur Spiegelreflexion sie von dem bloß kausalen physikalischen Vorgang der Lichtreflexion auf bestimmten Oberflächen in gewisser Hinsicht *emanzipiert*. Diese wie auch immer aussehende menschliche Zutat kann dann auch als *relevant* für den Bedeutungsgehalt dieses physikalischen Vorgangs gedeutet werden.

Es gibt in vielen Fällen sinnvolle Antworten auf die Frage: “Wozu ist das Spiegelbild da, was soll das Spiegelbild mitteilen?” Das Verstehen des Spiegelbildes reduziert sich nicht immer auf das Feststellen des Bezugs auf den widergespiegelten Weltzustand, sondern erweitert sich gelegentlich um die Fokussierung auf einen bestimmten Gegenstand. Spiegelbilder werden oft zum Zwecke selektiver Mitteilungen - also ganz wesentlich intentional verwendet. Es versteht nicht jeder ein Spiegelbild, wenn er nur weiß, welche Szene eine Spiegelreflexion wiedergibt. Die mitteilende Funktion eines Spiegelbildes hat nicht selten eine standardisierte Form. Rückspiegel im Auto besitzen eine standardisierte mitteilende Gebrauchsweise.

Ähnlich wird der Kassenbildschirm zur Mitteilung des Kundenverhaltens für die Kassiererin gebraucht, obwohl er die ganze Szene darstellt, auf die die Kamera gerichtet ist. Der Rückspiegel im Auto und Spiegel an unübersichtlichen Kreuzungen haben klar eine *selektiv mitteilende* Funktion, erfüllen das Kriterium der menschlichen Zutat, die bedeutungsrelevant ist.

⁵³³ Boom (1991): S. 190.

4.2. Gegenstandslose Malerei.

Wenden wir uns nun unserem zweiten Problem - der gegenstandslosen Malerei - zu. Es gibt für die Unterscheidung der Darstellung und des Dargestellten viele interessanten Grenzfälle, die bestimmte Paradoxien aufweisen. Dabei sind diese Paradoxien, und das ist fürs Verständnis des Status dieser Fälle von zentraler Wichtigkeit, durchaus *beabsichtigt*.

Kasimir Malewitschs Gemälde “Schwarzes Quadrat auf weißem Grund” vom Anfang des 20. Jh., um nur ein ganz prominentes Beispiel zu nennen, ist ein solcher Fall. Das Werk besteht aus einer quadratischen weißen Leinwand, in deren Mitte sich symmetrisch ein schwarzes Quadrat befindet. Für unseren common-sense gilt dieses Werk als ein Bild. Ist es in diesem Fall aber angemessen zu sagen, das angebliche Bild *stelle* ein schwarzes Quadrat *dar* oder *ist es einfach ein schwarzes Quadrat?*

Wir haben in Kapitel 2.3.1. die für die Bildproblematik folgenreiche Beobachtung herausgestellt, dass bestimmte alltäglichen Redeweisen, die wir auf Bilder anwenden, *möglicherweise* als “uneigentlich” zu gelten haben. Zu einem Pferdebild zu sagen: “*Da ist* ein Pferd”, ist *nicht ohne weiteres* als eine korrekte Redeweise zu bezeichnen, denn das Gegenüber *ist* (in Wirklichkeit) kein Pferd, sondern *nur seine Darstellung*, die sich von dem Dargestellten unterscheidet. Wir projizieren hier quasi etwas in das Bild hinein, was es selbst nicht besitzt. Beim “Schwarzen Quadrat” ist dem nicht so. Ein Quadrat ist eine geometrische Figur in der Fläche, und wenn man nicht akribisch genau den (streng geometrisch) flachen Charakter der Leinwand in Frage stellen möchte, so ist es hier vollkommen korrekt zu sagen: “*Es ist* ein schwarzes Quadrat und stellt es nicht bloß dar.”

Im Unterschied zu dem Pferdebild, bei dem man davon ausgehen kann, dass “Pferd” auf das Bild nur “uneigentlich” zutrifft, ist es im Fall von Malewitschs “Schwarzem Quadrat” gerade so, dass “Quadrat” zweifelsohne “im buchstäblichen Sinne”⁵³⁴ zutrifft.⁵³⁵

⁵³⁴ Wiesing (2000): S. 140.

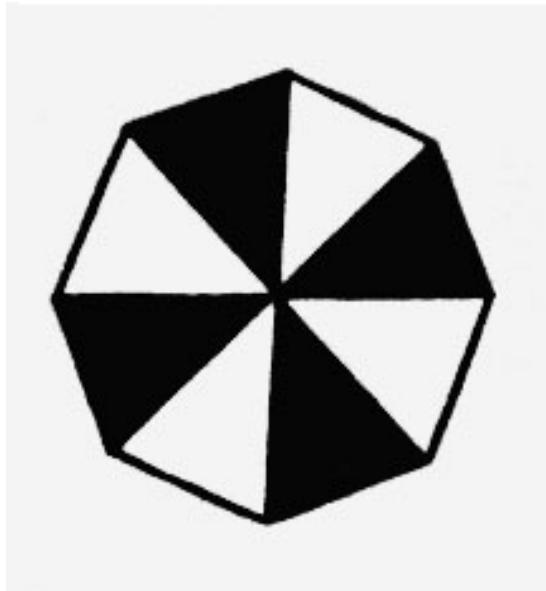
⁵³⁵ Kandinsky schreibt in seinem apologetischen Text zur abstrakten Malerei “Betrachtungen über die abstrakte Kunst”, dass geometrische Figuren in der abstrakten Malerei “nicht Geometrie, sondern mehr: malerische Mittel” (Kandinsky (1973b): S. 151) sind. Demnach ist ein abstraktes Gemälde ein wirkliches Gemälde mit Kunststatus nur dann, wenn in geometrischen Figuren eben nicht bloß geometrische Figuren gesehen werden. Hier wird dagegen behauptet, dass dadurch, dass in den geometrischen Figuren in einem abstrakten Malwerk durchaus eben nur geometrische Figuren gesehen werden können, das abstrakte Gemälde zur Reflexion auf bildliche Ausdrucksmittel werden kann, und darin seine Spezifik liegt.

Die Darstellung scheint in diesem Fall mit dem Dargestellten zu verschmelzen, und in der Tat war es vermutlich auch die Intention Malewitschs, ein sog. *autoreferenzielles Gemälde* zu schaffen, was als ein “referenzloses Gemälde” zu übersetzen ist. Ein Gemälde, das nicht über sich selbst hinausweist. Das Gemälde verweist schlicht nicht auf etwas Dargestelltes außerhalb seiner selbst, wie es darstellende Gemälde üblicherweise tun.

Die Bemühung um ein autoreferenzielles Gemälde kann man im Prinzip mit der Bemühung um ein nicht instrumentell zu verstehendes Gemälde gleichsetzen. Die klassische auf Platon zurückgehende Argumentation sieht Bilder als pure *Werkzeuge* der Referenz, durch die auf ihre gegenständlichen Bedeutungen hindurch gesehen wird. Als würde das Bild - platonisch gesehen nicht mehr als eine Atrappe - mit sich selbst im Widerspruch stehen. Es versucht etwas zu sein, was es, solange es ein Bild ist, nicht sein kann, nämlich das Original. Es *ist so wie* das Original, ist aber niemals *genauso wie* das Original, wenn es noch ein Bild sein soll. Gerade diese Aspekte fehlen bei einem autoreferenziellen Gemälde, weil schlicht klare Bezugsobjekte fehlen.

Einen kleinen Fehler macht Malewitsch bei seinem Versuch jedoch schon. Es ist nämlich nicht egal, ob man sein Gemälde auf die Spitze des Quadrats stellt oder auf die Seite. Das (vermeintliche) Bild bleibt *nicht vollkommen es selbst, egal* wie man es auch *dreht*, denn es kann uns jeweils als etwas anderes *auffallen*, wenn wir es drehen. Diese Beobachtung ist nicht zu unterschätzen. Einmal - wenn es *auf der Seite liegt* - könnte es uns etwa als ein Bauquader auffallen, ein anderes mal - wenn es *auf der Spitze steht* - etwa als ein Straßenschild, das üblicherweise die Hauptstraße markiert.

Die Möglichkeiten unterschiedlicher Deutung dermaßen abstrakter Gemälde, ist nicht ausgeschlossen und wurde von Wittgenstein in den “Philosophischen Untersuchungen” auch in anderer Hinsicht gezeigt:



536

Wittgenstein gibt folgenden Kommentar dazu:

“([I]ch werde sie [die Figur, V. H.] “Doppelkreuz” nennen) als weißes Kreuz auf schwarzem Grund und als schwarzes Kreuz auf weißem Grund.)”⁵³⁷

Eine Erklärung ist hier fast überflüssig. Wittgenstein beschäftigt sich in diesem Zusammenhang mit dem *Sehen* von unterschiedlichen Objekten hauptsächlich mit dem Sehen *als* etwas, mit dem Sehen *gemäß* der Deutung eines Gegenstandes.⁵³⁸ Er versucht zu zeigen, dass bei solchen Bildern wenigstens die Figur-Grund-Unterscheidung perspektivisch und somit *nicht konstant* ist. Dadurch wird die brisante Frage virulent, ob das Dargestellte immer aus dem Bild *ersichtlich* wird, also inwiefern man davon ausgehen kann, dass die Darstellung selbst ihre Interpretation durch den Betrachter steuert. Indirekt problematisiert diese Beobachtung erneut die Ähnlichkeitstheorien und die Theorien von Bildern als wahrnehmungsnahe Zeichen usw., die davon ausgehen, dass Bilder zu sog. semantisch transparenten Zeichen gehören, also Zeichen, deren Zeichenträger ihre Bedeutung selbst zu erkennen geben.

Was wäre demnach Malewitschs “Schwarzes Quadrat”: ein *schwarzes Quadrat auf weißem Grund*, wie es der Titel suggeriert oder *ein weißer Rahmen auf schwarzem Grund*, wie es auch denkbar wäre?

⁵³⁶ PU: Teil II, x.

⁵³⁷ PU: Teil II, xi.

⁵³⁸ Vgl. hierzu auch Ritter (1999): S. 85 ff.

*Wenn uns der Titel des Gemäldes nicht die imaginäre Bedienungsanleitung zu dem Gemälde gleichsam verraten würde, wäre bereits der erste Schritt seiner Deutung äußerst problematisch.*⁵³⁹

Fast perfekt wäre die Autoreferenz dagegen im Falle einer runden weißen Leinwand mit einem symmetrischen schwarzen Kreis in der Mitte. Obwohl uns auch dann aus einem schiefen Winkel die Leinwand als ein Oval *erscheinen* würde. Zudem würde Wittgensteins Beobachtung immer noch gelten. Unser imaginäres Gemälde wäre eben entweder *ein schwarzer Kreis auf weißem Grund* oder eben *ein weißer Ring auf schwarzem Grund*. Es wäre völlig von unserer Perspektive abhängig, was wir darin sehen.

Eine Zuspitzung erlebt der Gedanke eines autoreferenziellen Gemäldes in diversen Ausprägungen der monochromen Malerei, die heutzutage in Galerien moderner Kunst hängen. In unterschiedlichen Kommentaren solcher Gemälde durch Laien spiegelt sich ausgesprochen oft die folgende Beobachtung aus der “Poetik” des Aristoteles. Wie “ohne Handlung kein Trauerspiel zustande kommt”,⁵⁴⁰ so kommt ohne erkennbare Figur auf einem erkennbaren Hintergrund kein Bild zustande. Er sagt:

“Ähnlich [wie beim Trauerspiel, V.H.] ist es auch in der Malerei: Wenn jemand mit den schönsten Farben, aber sinnlos etwas anstreicht, kann er nie die schöne Wirkung erzielen, wie eine Zeichnung mit weißem Stift.”⁵⁴¹

Das abwertende Urteil Aristoteles’ ist klar vor dem Hintergrund der Ähnlichkeitstheorie des Bildes zu lesen, “denn ein gutes Bild setzt voraus, dass man die Ähnlichkeit sieht”,⁵⁴² und gerade eine solche Voraussetzung ist bei monochromen Gemälden, die es natürlich zu Aristoteles Zeit nur als eine Theorieannahme gab, nicht gegeben.

Bei monochromen Leinwänden ist nicht einmal die “Mindest-Grundstruktur”,⁵⁴³ zweier Farben wie in Malewitschs oder Wittgensteins (vermeintlichem) Bild vorhanden. Keine *Opposition* von sichtbaren *Elementen* ist mit Hilfe solcher Gemälde begründbar, die eine Unterscheidung von Grund und Figur zumindest *unterstellbar* macht. Dabei stimmt die Aussage:

⁵³⁹ Wiesing (2000) schreibt wegen der Titel der Werke der monochromen Malerei über Bildtitel im Allgemeinen: “Die Titel evozieren, dass man die Flächen nicht nur als bloße Flächen, als bloße Gegenstände anschaut, sondern darüber hinaus auch als ein Zeichen für das im Titel Bezeichnete. [...] Ein Titel ist mehr [als ein Name], er fungiert als eine Art Richtungsangabe für eine Interpretation.” (Wiesing (2000): S. 141 f.)

⁵⁴⁰ Aristoteles: Poetik 1450 a.

⁵⁴¹ Aristoteles: Poetik 1450 a.

⁵⁴² Aristoteles: Poetik 1159 a.

“Zeichen entstehen durch Unterschiede.”⁵⁴⁴ Wo keine erkennbare Differenz, keine Struktur, dort keine Bedeutung. Dass solche Gemälde “nicht nur ein Stück angemalter Leinwand sind”⁵⁴⁵, ist jedoch die Grundvoraussetzung dafür, dass sie in Galerien überhaupt plaziert werden und als Träger einer Mitteilung fungieren.

Wichtig ist bei solchen Beispielen wie gesagt vor allem ihr Status. Ist das Gemälde Malewitschs lediglich ein “avantgardistische[s] Experiment”⁵⁴⁶, so verrät das zunächst etwas über seine Verortung in einer umfassenden Bildtheorie. Ähnlich verhält es sich mit monochromen Gemälden. Die Bildtheorie hat immer von bestimmten Grundfällen der Bildlichkeit auszugehen und erst dann das am Rande plazierte “Dubiose”⁵⁴⁷ in Form der gegenstandslosen Malerei zu berücksichtigen.⁵⁴⁸

Unbestritten bleibt jedoch, dass abstrakte Gemälde Zeugnisse der Reflexion auf bildliche Ausdrucksmittel überhaupt sind. Unterschiedliche Begriffe, die in der *Bildtheorie* bekannt sind und frequentiert vorkommen, werden in der abstrakten Kunst in anschaulicher Form von Bildern thematisiert. Gemälde wie Malewitschs “Schwarzes Quadrat” sind in gewisser Hinsicht tatsächlich “Bilder über sich selbst.”⁵⁴⁹ Ein typisches Beispiel hierfür ist der Begriff der Ikonoklastik. Man kann Malewitschs “Schwarzes Quadrat” als eine radikale Form *ikonoklastischer* - bildfeindlicher - Tendenzen deuten oder umgekehrt als eine radikale Form *ikonoduler* - bildfreundlicher - Tendenzen in der Kunst.⁵⁵⁰ Es bleibt umstritten, ob sich in der abstrakten Malerei generell eine genuin feindlich-negative Haltung zum künstlerischen Bild manifestiert oder umgekehrt eine affirmativ-positive Haltung.⁵⁵¹

Als bildfeindlich sind Werke abstrakter Malerei dann einzustufen, wenn in der zunehmenden Abstraktion von realen Gegenständen - im Schwinden des Darstellungscharakters - eine Bemühung um eine *fatale Vieldeutigkeit* des Werkes gesehen wird. Ein abstraktes Ge-

⁵⁴³ Schmidt (2003): S. 162. Vgl. auch Wiesing (2000): S. 139.

⁵⁴⁴ Barthes (1988): S. 166.

⁵⁴⁵ Böhme (1999): S. 9.

⁵⁴⁶ Wiesing (1997): S. 169.

⁵⁴⁷ Mitchell (1990): S. 22.

⁵⁴⁸ Eine ganz andere Situation mit der Monochromatizität ergibt sich, wenn wir etwa einen klaren Himmel fotografieren oder eine ruhige Wasseroberfläche. Das Ergebnis - die Fotografie - wird, nehmen wir mal einfach an, *monochrom* sein wie es auch monochrome Gemälde in Galerien sind. Ist es in diesem Fall sinnvoll zu sagen, dass es sich trotz des monochromen Charakters klarerweise um Bilder handelt? Ist eine Mindeststruktur von zwei Farben, die die Grund-Figur-Unterscheidung ermöglicht tatsächlich eine *conditio sine qua non* des Bildes oder nicht? Einige Theorien, wie die unter 3.2. behandelte besitzen das Instrumentarium dazu, solche Fälle als Bilder zu rechtfertigen. Unzweideutig ist die Lage trotzdem nicht.

⁵⁴⁹ Schmidt (2003): S. 155.

⁵⁵⁰ Zu “Ikonoklasten” vs. “Ikonodulen” vgl. Sachs-Hombach (2003): S. 9, 35.

mälde eröffne einen extrem großen Spielraum von Deutungsmöglichkeiten - im Sinne der Bestimmung des Dargestellten, wodurch letztendlich eine Deutung als *Erfolgsakt* unmöglich wird. Die Deutungsmöglichkeiten machen die *tatsächliche* Deutung geradezu unmöglich. Die Vieldeutigkeit verwandelt sich in die (Be)Deutungslosigkeit⁵⁵² solcher Gemälde.⁵⁵³ Folglich kann nicht mehr eingesehen werden, dass das Gemälde überhaupt *irgendeinen* semantischen Gehalt hat. Verschwindet jedoch der semantische Gehalt des Werkes, so verschwindet zugleich sein Bildcharakter, denn was genau soll ein Bild ohne Bedeutung sein? Es devaluert zur bloßen "bemalte[n] Sache"⁵⁵⁴, weil es *für den Betrachter* zwingend zur bemalten Sache devaluert, indem alle seine Deutungsversuche faktisch scheitern.⁵⁵⁵ Allerdings ist somit Malewitschs "Schwarzes Quadrat" ein Versuch, eine "Theorie" des Bildes in sinnlicher - nicht sprachlicher - Form anzubieten.⁵⁵⁶ Indem es die Problematik der Semantik eines Bildes eher *verkörpert* als reflektiert, denn es reflektiert hier erst der Betrachter, stellt es eine ganze "Theorie" dar.

Umgekehrt kann man für die bilfreundliche Haltung der abstrakten Malerei mit derselben Überlegung argumentieren. Mit der Bemühung um ein (be)deutungsloses malerisches Werk sei ein Idealzustand der Loslösung des Werkes von seiner funktionalen Bestimmung erreicht, die in dem Besitz von Bedeutung im Sinne des Referenzobjektes einer Darstellung gründet. Das Werk erfülle somit keine werkexternen Zwecke, etwa den der Referenz auf Gegenstände der Außenwelt. Es sei *ohne* Bedeutung, "das heisst aber auch [es sei] frei [...] von Bedeutung."⁵⁵⁷ Das abstrakte Gemälde ist somit purer Selbstzweck. Das "Schwarze Quadrat" stellt kein schwarzes Quadrat dar und *bedeutet* es auch nicht, sondern es *ist* schlicht ein schwarzes Quadrat. Die Polemik gegen den Platonischen Einwand gegen die Bilder wird hier erneut virulent. Das Bild feiere hier nicht seine Aufhebung - weil seine Bedeutung nicht sinnvoll identifizierbar ist, sondern seinen Höhepunkt - weil seine Bedeutung gar nicht identifiziert zu werden braucht.⁵⁵⁸

Kurzum: Das Gemälde *kann* nicht gedeutet werden und darin beruht sein spezifischer Defizit. Das ist die ikonoklastische Lesart der abstrakten Malerei. Das Gemälde *muss* gar

⁵⁵¹ Vgl. Boehm (1997).

⁵⁵² Boehm (1997): S. 304.

⁵⁵³ Dieser Gedanke besitzt eine klare Affinität zu dem unter 3.3. ausgeführten Gedanken der frühen analytischen Sprachphilosophie, dass Bedeutungsambiguitäten zur faktischen Bedeutungslosigkeit führen.

⁵⁵⁴ Boehm (1997): S. 304.

⁵⁵⁵ Brandt (1999) spricht von der monochromen Malerei als von einem "Hybrid zwischen Bild und Objekt." (Brandt (1999): S. 16.)

⁵⁵⁶ Wiesing (1997): S. 169 f.

⁵⁵⁷ Schmidt (2003): S. 161.

nicht gedeutet werden. Es *ist* ja das schwarze Quadrat und bedeutet es nicht. Das ist die ikonodule Lesart der abstrakten Malerei. Gegen diese Lesart sprechen allerdings die obigen Beispiele Wittgensteins. Es *ist* nicht zwingend ein schwarzes Quadrat, sondern es *ist* möglicherweise auch ein weißer Rahmen auf schwarzem Grund. Eine Deutung hat hier offensichtlich stattgefunden.

Die ikonodule Lesart hat jedoch noch eine weitere Schwierigkeit. Darf ein Gemälde, das nicht darstellt, überhaupt noch “Bild” genannt werden? Was machen wir in ähnlichen Fällen? Sind wir gezwungen die bei Bildern als wesentlich postulierte Trennung der Darstellung vom Dargestellten aufzugeben? Es steht noch eine verlockende Option zur Verfügung, nämlich in solchen Fällen eher den Bildcharakter aufzugeben. Kunsterscheinungen sind und bleiben ein Problem wahrscheinlich für jede philosophische Theorie, die einen breiten Erklärungsanspruch erhebt. Es ist *der Drang* der Künstler immer wieder das *Vorhandene zu überbieten*, der die Erfassung von Kunsterscheinungen so besonders schwierig macht. Bei Platon haben wir einen Versuch beobachten können, ein Grundprinzip der Kunst in dem Nachahmungs- oder Nachbildungscharakter zu sehen. Die gesamte Kunstproduktion ist für Platon der Bildproduktion verwandt. Umgekehrt gilt jedoch nicht, dass alle Bildproduktion der Kunstproduktion verwandt ist. Müssen wir jedoch so weit gehen, die Bildproduktion der gesamten Kunstproduktion für grundlegend und dem Prinzip nach vorgängig zu erklären? Gehen wir von einem engeren Bildverständnis aus als er, so können wir leicht behaupten, eine Implikation zwischen Kunstcharakter und Bildcharakter sei nicht gegeben. Dementsprechend können wir sagen, auch Kunstprodukte, die von unserem common-sense als *Bilder bezeichnet werden*, besitzen in Wahrheit nicht zwingend diesen Charakter.

“Bild” und “Gemälde” sind unterschiedliche Kategorisierungen. Die besprochenen abstrakten Kunstobjekte sind zwar unzweideutig Gemälde, aber deswegen nicht automatisch Bilder. Dadurch wollen wir jedoch nicht den üblichen Sprachgebrauch, der “Bild” auch auf abstrakte Gemälde bezieht, reformieren, sondern die Unterscheidung allein auf einer theoretischen Ebene ansiedeln. Gegen Kandinsky kann behauptet werden, dass es relativ unspektakulär ist, ob “die “gegenstandslose” Malerei wirklich Malerei ist”⁵⁵⁹, aber hoch problematisch, ob sie Bilder produziert.

⁵⁵⁸ Eine Synthese dieser beiden Sichtweisen versucht Boehm (1997). Seine These lautet, dass abstrakte Gemälde wesentlich *paradoxe* Gebilde sind, indem sie ikonoklastisch *und* ikonodul zugleich sind.

⁵⁵⁹ Kandinsky (1973b): S. 144.

5. Der Umgang mit Bildern. Abgrenzung der Formate Dokumentation und Fiktion.

Wie der Theaterdonner nur Scheindonner, das Theatergefecht nur Scheingefecht ist, so ist auch die Theaterbehauptung nur Scheinbehauptung. Es ist nur Spiel, nur Dichtung. Der Schauspieler in seiner Rolle behauptet nicht, er lügt auch nicht, selbst wenn er etwas sagt, von dessen Falschheit er überzeugt ist.⁵⁶⁰

(Gottlob Frege)

Was *soll* ein Bild, ist für alle an der Kommunikation beteiligten Akteure die wohl relevanteste Frage. In den Anfangspassagen dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, die These zu plausibilisieren, dass der Sachbezug von Bildern auf den Gebrauch von ihnen zurückzuführen ist. Nun wird ausführlicher zu zeigen sein, dass derartige Sachbezüge nur eine von vielen unterschiedlichen Optionen des Umgangs mit Bildern sind. Dabei wenden wir uns der schon mehrfach angesprochenen Problematik der Unterscheidung zweier Gebrauchsformate zu, in denen unterschiedliche Kommunikationselemente wie Sätze und Bilder positioniert sind, nämlich der Formate *Fiktion* und *Dokumentation*. Mit einer allgemeinen - nicht auf Bilder eingeschränkten - Perspektive auf die Problematik wird zu beginnen sein. Es wird sich um eine grobe Einteilung der Formate handeln, die jedoch im Hinblick auf ihre *Polarität* besonders gut den gemeinten Unterschied der Gebrauchsweisen von Bildern zum Ausdruck bringt. Einige historischen Beispiele werden dabei als Instrument der Explikation benutzt.

5.1. Der spezifische Anspruch der Fiktion. Diagnose seitens der Philosophie.

Platon verdammt die künstlerische Fiktion als das von vornherein Falsche. Nicht nur, dass die Dichter unvollkommene, also immer schon inadäquate Nachbildungen der Realität produzieren, sondern sie legen bei diesem Prozess *nicht einmal* Wert auf die Adäquatheit dieser Produkte im Hinblick auf das (angenommene) Bezugsobjekt. Sind aber Wahrheit und Falschheit überhaupt relevante Eigenschaften einer Fiktion, etwa eines fiktionalen Textes oder Bildes?

Wir sollen nicht nur fragen, ob es *möglich* sei, die Prädikate “wahr” und “falsch” Sätzen und Bildern zuzuschreiben, sondern ob und wenn ja wodurch es *gerechtfertigt* sei. “Um über Wahrheit und Falschheit diskutieren zu können, müssen wir uns vorab entscheiden, *was* diese Eigenschaft überhaupt besitzen kann.”⁵⁶¹ Und es drängt sich auf: *Wahr* und *falsch* können nur Behauptungen sein, also ist primär zu überlegen, was eine Behauptung ist.

Wenn im folgenden von Behauptungen und dem Behaupten die Rede sein wird, so vor allem nicht von “behaupten” im Sinne von “Eine Stellung behaupten” oder “Sich gegen einen Gegner behaupten”. “Behaupten” wird auch im Sinne von “erhalten” oder “verteidigen” ausgesagt. Uns interessiert dagegen der Fall der sog. *behauptenden Rede*, also eines spezifischen *verbalen* Verhaltens.

Wer oder was *behauptet* eigentlich? Tut es ein Satz selbst oder tue *ich* es mit einem Satz? Und tue ich es mit einem Satz, tue ich es ganz wesentlich (oder *immer*) oder nur gelegentlich? Auch hierin unterscheiden sich die Auffassungen in der Philosophie ganz zentral.

“Der Satz zeigt, wie es sich verhält, wenn er wahr ist. Und er sagt, dass es sich so verhält.”⁵⁶²

Der frühe Wittgenstein hält den Behauptungscharakter eines Satzes für seine *wesentliche* Eigenschaft. Interessant ist an dieser Aussage Wittgensteins vor allen Dingen die Absenz jeglichen Akteurs, der einen Satz äußert. Mit anderen Worten, schon die *Einheiten der Sprache* beziehen sich behauptend auf die Wirklichkeit und nicht nur *Einheiten des Sprechens* oder *Einheiten der Rede*, des konkreten, von unterschiedlichen Absichten geleiteten Vollzugs der Sprache durch einen Sprecher. *Der Satz* sagt, dass es sich so verhält, und nicht erst *der Sprecher*. *Jeder* Satz ist ein Wahrheitskandidat. Der Satz bezieht sich notwendig auf die Bausteine der Wirklichkeit - die Tatsachen - und diese sind hinsichtlich seiner evtl. Wahrheit der natürliche Maßstab.⁵⁶³

⁵⁶⁰ Frege (1918a): S. 63.

⁵⁶¹ Gustafsson (1980): S. 192.

⁵⁶² TLP 4.022.

⁵⁶³ Die sog. Lehre vom natürlichen Sprachzweck besitzt eine deutliche Affinität zu der genannten Sprachauffassung. Schockenhoff (2000) definiert sie als: “Die Annahme, die Sprache sei dem Menschen von Natur aus zum Zwecke der Wahrheitsmitteilung gegeben.” (Schockenhoff (2000): S. 13.) Die Darstellung bei Schockenhoff weist ferner auf die Verbindung der Lehre vom natürlichen Sprachzweck mit der repräsentationistischen Auffassung des sprachlichen Zeichens hin. (Schockenhof (2000): S. 80 f.) Das Zeichen wird ausschließlich als Werkzeug der Referenz auf Dinge der Außenwelt verstanden und aus diesem Zeichenverständnis rechtfertigt sich die Lehre vom natürlichen Sprachzweck. Wie Schockenhoff unter anderem zeigt, handelt es sich bei der Theorie vom natürlichen Sprachzweck jedoch um eine auf dem Gebiet der Moralphilosophie angesiedelte Theorie. Sie unterscheidet sich also von der hier zitierten These Wittgensteins hauptsächlich in der Perspektive.

Ganz anders sieht die Situation bereits *vor* Wittgenstein bei Frege aus. Seine Ansicht ist aus Gründen, die unten zu präzisieren sind, korrekter als die Wittgensteins.

“In der Dichtung haben wir den Fall, dass Gedanken ausgedrückt werden, ohne dass sie trotz der Form des Behauptungssatzes wirklich als wahr hingestellt werden, obwohl es dem Hörer nahegelegt werden mag, selbst ein zustimmendes Urteil zu fällen. Also auch bei dem, was sich der Form nach als Behauptungssatz darstellt, ist immer noch zu fragen, ob es wirklich eine Behauptung enthalte.”⁵⁶⁴

Der Behauptungscharakter ist hiernach eine lediglich *kontingente* Eigenschaft von Sätzen. Sie können Behauptungen *enthalten*, sind aber nicht generell solche. Für diese besondere *Potenz* in (einigen) Sätzen wählt Frege die Bezeichnung “behauptende Kraft”⁵⁶⁵. Beispielsweise bei Keller (1995) wird Frege als eindeutiger Vertreter der repräsentationistischen Zeichenauffassung - das Zeichen *stehe für* etwas - dargestellt, was sicherlich dem Grundgedanken nach stimmt, jedoch auch bei Frege durch Einbeziehung der Fiktionsproblematik viel komplexer wird. Gabriel (1975) deutet dagegen speziell Freges Fiktionalitätsanalysen im Prinzip als gebrauchstheoretisch, obwohl er explizit diese Bezeichnung nicht verwendet. Bei relativ sporadisch und unsystematisch vorkommenden Untersuchungen über das polare Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung bei Frege gehe es um die Abgrenzung unterschiedlicher “Arten von Sprachverwendung”,⁵⁶⁶ von denen die fiktionale Rede in der Dichtung sich von der wissenschaftlichen Sprachverwendung durch den mit ihr verbundenen charakteristischen *Anspruch* unterscheide, *keine Behauptungen zu machen*, d.h. die in ihr vorkommenden *Sätze nicht als wahr hinzustellen*.

Die Dichtung nimmt Frege als repräsentatives Beispiel und illustriert damit - ähnlich wie einst Platon und Augustinus - den Unterschied zwischen Wissenschaft und künstlerischer Fiktion, der ein Unterschied der mit Aussagen erhobenen *Ansprüche* ist. Die Vorgeschichte dieser Dichotomie bei Augustinus und Platon wollen wir nicht unerwähnt lassen.

Im spezifischen Kontext der Kritik der philosophischen Lehre der sog. Manichäer beschäftigt sich Augustinus mit der Problematik unterschiedlicher Ansprüche der Philosophie und der Dichtkunst im dritten Buch seiner “Bekenntnisse”, wo er kurz und eigentlich nicht systematisch auf die Unterscheidung einer *Glaubensaussage der Wissenschaft* und der *interpretationsbedürftigen künstlerischen Äußerung* eingeht. In welchem Sinne hat es die Wissenschaft mit Glaubensaussagen zu tun? Die Wissenschaft (und mit ihr selbstverständlich auch

⁵⁶⁴ Frege (1918a): S. 63.

⁵⁶⁵ Frege (1918a): S. 63.

die Philosophie als eine erkenntnisorientierte Tätigkeit) produziert Aussagen, die *dem Anspruch nach* so, wie sie sind, *geglaubt* werden sollen, und grundsätzlich einer Interpretation fernbleiben sollen. Nicht die Dichotomie von Glauben und Wissen, sondern die von Glauben und Auslegen steht hier im Vordergrund. Nicht die Frage des Inhalts, sondern die Frage des (korrekten) Umgangs mit unterschiedlichen Äußerungen durch den Rezipienten wird hier thematisiert. Der Wirklichkeitsbezug der Wissenschaft ist schlicht, im Gegensatz zur Kunst, deren einzelne Aussagen nicht als einfache Wahrheiten *zu fungieren haben*. Die Manichäer verbreiten nach Augustinus - ähnlich wie die Künstler, aber unbewusst - Phantasien, *sollen (und wollen) es aber nicht*, worin ihr spezifisches “Vergehen” liegt.

“Vers und Gedicht weiß ich immerhin in echte Nahrung umzusetzen, und wenn ich die fliegende Medea auch besang, so gab ich sie doch nicht für geschichtlich aus, und wenn ich sie besingen hörte, so glaubte ich doch nicht an sie; aber jene Torheiten [die Lehre der Manichäer, V. H.] habe ich geglaubt.”⁵⁶⁷

Die Phantasiegebilde in der Kunst sind *als solche* dem Betrachter transparent, im Unterschied zum evtl. Irrtum in der Wissenschaft. Die partielle Aussage der Wissenschaft *soll* einfach der Wirklichkeit entsprechen. Bei der Kunst kann man diesen Anspruch zumindest nicht verabsolutieren, wenngleich es sicherlich vorkommen kann, dass ein solcher Anspruch oder ein ihm eng verwandter auch in diesem Bereich erhoben wird.⁵⁶⁸

Man findet bei namhaften Philosophen also eine analoge Ansicht. Die Fiktion in der Literatur und anderen Medien ist in dem Sinne *kein ernsthafter Diskurs*, dass mit ihr kein Wahrheitsanspruch erhoben wird, oder auch als Kriterium formuliert, *insofern* ein solcher Anspruch nicht erhoben wird. Auch bei Platon findet man eine ähnliche Abgrenzung:

“Nachbildung [ist] eben nur ein Spiel [...] und kein Ernst.”⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Gabriel (1975): S. 115.

⁵⁶⁷ Augustinus: conf. III 6, 11.

⁵⁶⁸ Ein solcher Anspruch wird scheinbar in den verschiedenen Ausprägungen des Realismus in der Kunst erhoben. Nicht zu vergessen ist aber, dass sich auch das Programm des Realismus nicht um *Wahrheit*, sondern *Wahrscheinlichkeit* in der Kunst bemüht. Die Diskussion um den Wahrheitsbegriff in der Kunst beweist auf der anderen Seite, dass der Wahrheitsanspruch in der Kunst nie wirklich aufgegeben wurde. In welchem Sinne Kunstproduktion eine erkenntnisorientierte Tätigkeit darstellt, ist vor allem zu klären.

⁵⁶⁹ Politeia X 602 b. Und ähnlich etwa in Platons Behauptung, dass “ja ein alter Streit ist zwischen der Philosophie und der Dichtkunst.” (Politeia X 607 b.) Ferner sagt auch Frege: “Aber ein Werk der Dichtkunst will gar nicht in dieser Weise ernst genommen werden; es ist ein Spiel.” (Frege (1971): S. 42.)

Eine ganz zentrale Frage in diesem Zusammenhang ist es, ob das Verhältnis der beiden Diskurse Kunst und Wissenschaft asymmetrisch ist oder nicht. Dass Kunst im Unterschied zur Wissenschaft Spiel ist und kein Ernst, ist entweder ein *Vorwurf* oder schlicht ein *Befund*. Platon zieht aus dem Befund Schlüsse mit eindeutig normativem Hintergrund. Kunst ist (im obigen Sinne) kein ernsthafter Diskurs, *sollte* es aber sein. Und das ist eindeutig der Kerngedanke der umfassenden Kunstkritik bei Platon. Führt ein solcher normativer Anspruch zur Aufhebung der Kunst, so *soll* es sie nicht geben.⁵⁷⁰ Das Verhältnis des fiktionalen Diskurses zum ernsthaften Diskurs ist seiner Ansicht nach asymmetrisch.

Bei Frege ist die Rekonstruktion seiner Intentionen bei der Abgrenzung der Diskurse um einiges schwieriger. Treu dem Methodenideal des streng wissenschaftlichen Vorgehens, das Wertfreiheit voraussetzt, meidet er gewissenhaft Äußerungen, die Wertungen beinhalten. Nichtsdestotrotz kann von einer ähnlichen Asymmetrie auch bei ihm ausgegangen werden. Die Aussagen eines fiktionalen Textes sind seiner Meinung nach weder wahr noch falsch.⁵⁷¹ Sie sind jedoch nicht in der Hinsicht weder wahr noch falsch, dass ihnen ein Quasiwahrheitswert der Form “unentschieden” oder etwa “sinnlos” und dergleichen zukommt⁵⁷², sondern sie sind im wörtlichen Sinne *wahrheitsneutral*. Sie sind resistent gegen die *Frage* nach dem Wahrsein. *Bei derartigen Aussagen stellt sich zunächst dem Anspruch nach die Wahrheitsfrage gar nicht.* Er sagt:

“Mit der *Frage* [Hervorhebung, V. H.] nach der Wahrheit würden wir den Kunstgenuss verlassen und uns einer wissenschaftlichen Betrachtung zuwenden.”⁵⁷³

Ihr Wahrheitswert ist vollkommen irrelevant. Diesem Gedanken Freges wird alleine der Verzicht auf jeglichen Wahrheitswert solcher Aussagen gerecht. In diesem Sinne und in Grenzen des Fregeschen Verständnisses von “Bedeutung eines Satzes”⁵⁷⁴ sind sie *bedeutungslos*. Sie

⁵⁷⁰ Die Fiktionsproblematik bei Platon ist sicherlich viel facettenreicher. Auf wichtige Einschränkungen wird in Kap. 5.4. hingewiesen.

⁵⁷¹ Hierzu vgl. auch Gabriel (1970).

⁵⁷² Bekanntlich wurden auf dem Gebiet der mehrwertigen Logik derartige Ausdrücke als alternative Wahrheitswerte zu “wahr” und “falsch” vorgeschlagen. So schlug Bocvar (1938) den dritten Wert “unsinnig” oder “sinnlos” vor. Kleene (1938) schlug dagegen “undefiniert” oder “unbestimmt” vor. Zum Teil muss jedoch bezweifelt werden, dass derartige Werte noch als “Wahrheitswerte” zu bezeichnen sind, denn in gewisser Weise weisen sie ja die Frage nach der Wahrheit einer Aussage eher ab, als dass sie sie beantworten, weswegen sie manchmal als “Quasiwahrheitswerte” bezeichnet werden. Freges Überlegung hier hat trotzdem noch eine andere Qualität.

⁵⁷³ Frege (1892): S. 33.

⁵⁷⁴ Die Bedeutung eines Satzes ist nach Frege eben sein Wahrheitswert. (Vgl. Frege (1892): S. 34.)

drücken lediglich einen Sinn - einen Gedanken - aus, ohne dass es auf seine Wahrheit oder Falschheit ankomme.

Einige Stellen aus “Über Sinn und Bedeutung” geben Anlass dafür, dass zwischen Sinn und Bedeutung eines Satzes doch eine Asymmetrie herrscht. Sie werden gelegentlich als “Stufe der Gedanken” und “Stufe der Bedeutungen”⁵⁷⁵ bezeichnet, wodurch eine hierarchische Struktur nahegelegt wird. An einer Stelle heißt es sogar: “Der Gedanke verliert für uns an Wert, sobald wir erkennen, dass zu einem seiner Teile die Bedeutung fehlt.”⁵⁷⁶ Frege exemplifiziert diesen Gedanken mit dem Eigennamen “Odysseus”. Die Aussagen eines fiktionalen Textes sind Aussagen, bei denen wir uns quasi mit ihrem Sinn - dem Gedanken - begnügen und auf die “Stufe der Bedeutungen” gar nicht vordringen (wollen).⁵⁷⁷ “Das Streben nach Wahrheit also ist es, was uns überall vom Sinn zur Bedeutung vorzudringen treibt”, schreibt er. Ein solches “allgemein[es] [A]nerkennen und [F]ordern”⁵⁷⁹ der Bedeutung, wie Frege auch sagt, steht im strengen Kontrast zu Fällen aus dem fiktionalen Sprachgebrauch, wo die Bedeutung eines Satzes oder seines Teiles (eines Namens) “gleichgültig”⁵⁸⁰ ist. Ein hierarchisches Muster wird auch in diesem Gedankengang angedeutet.⁵⁸¹

Man kann aber das Verhältnis der Diskursarten auch als völlig symmetrisch sehen. Ferner kann man die obigen Überlegungen, die sich vorwiegend mit sprachlichen Einheiten beschäftigen verallgemeinern und auf Bilder übertragen. Auch bei Bildern stellt sich die Frage nach der Adäquatheit der Repräsentation (Wahrheit) nicht automatisch, sondern in Abhängigkeit zur Positionierung im entsprechenden Diskurs - dem Gebrauchsformat.

Halten wir Folgendes fest:

“Ist die Fiktion wahr oder falsch?” Diese Frage kann man entweder als eine Aufforderung zur Verifikation eines bestimmten voreilig als Fiktion ausgewiesenen Gebildes verstehen oder aber als eine Aufforderung zur Lösung der prinzipiellen Frage, ob Wahrheit

⁵⁷⁵ Frege (1892): S. 34.

⁵⁷⁶ Frege (1892): S. 33.

⁵⁷⁷ Auch in der neueren Bildforschung taucht dieser Ansatz auf. Arriens (1999) schreibt in seiner Arbeit über den Dokumentarfilm: “Bei fiktiven Personen und Ereignissen genügt es [Hervorhebung, V.H.], dass sie allein in der Erzählung existieren. Erfundenes ist nicht eo ipso falsch.” (Arriens (1999): S. 37.) Seine terminologische Entscheidung ist anders als die hiesige. Er verwendet “fiktiv” im Sinne von unserem “fiktional”.

⁵⁷⁸ Frege (1892): S. 33.

⁵⁷⁹ Frege (1892): S. 33.

⁵⁸⁰ Frege (1892): S. 33.

⁵⁸¹ Andere Stellen aus Freges Schriften untermauern diesen Gedanken: “In der Dichtung haben die Wörter freilich nur einen Sinn, aber in der Wissenschaft und überall, wo uns die Frage nach der Wahrheit beschäftigt, wollen wir uns nicht mit dem Sinne begnügen, sondern auch eine Bedeutung mit den Eigennamen verbinden.” (Frege (1892-1895): S. 25.) Oder: “[D]er Dichtung genügt der Sinn, der Gedanke auch ohne Bedeutung, ohne Wahrheitswert, aber nicht der Wissenschaft.” (Frege (1892-1895): S. 32.)

und Falschheit überhaupt relevante Eigenschaften einer Fiktion sind. Es gibt im wesentlichen zwei Lösungswege der Problematik der Falschheit des fiktionalen Diskurses:

1. Die Inhalte eines fiktionalen Diskurses (Sätze, Bilder) sind quasi *von vornherein* falsch, weil ihre Produzenten *nicht einmal* Wert auf Wahrheit und Falschheit legen, keinen Wahrheitsanspruch erheben.
2. Die Inhalte des fiktionalen Diskurses sind weder wahr noch falsch, *schlicht weil* ihre Produzenten keinen Wahrheitsanspruch erheben. Es kann auch gesagt werden: Was nicht wahr sein *soll*, *kann* nicht wahr (oder falsch) sein.

Aus der Sicht der ersten Option ist die Tatsache, dass mit einer partiellen Aussage eines fiktionalen Textes kein Wahrheitsanspruch erhoben wird, ein *Vorwurf* und sie markiert die Fiktion als das *von vornherein* oder *immer schon* Falsche. Die zweite Option liegt der Praxis des menschlichen Sprach- und Bildgebrauchs viel näher.

Man kann die Frage nach der Wahrheit und Falschheit des fiktionalen Gebildes sinnvoll lösen, indem man versucht die logisch allererste Frage zu beantworten, *ob es nämlich überhaupt darauf ankommt*, ob sie wahr oder falsch sind.⁵⁸² Die Aussagen, in denen Namen fiktionaler Entitäten vorkommen, sind nicht per se falsch, weil es sich in den allermeisten Fällen nicht um einfache Wirklichkeitsbehauptungen handelt. Wären sie automatisch falsch, würde es voraussetzen, dass die Wirklichkeit ein unproblematischer Maßstab dieser Aussagen ist, was jedoch im Hinblick auf ihren Anspruch bezweifelt werden kann und muss. Festzustellen, dass etwa Aussagen einer literarischen Fiktion nicht der Wirklichkeit entsprechen, kann man mit Augustinus für (mehr oder weniger) trivial halten und auch in praktischen Fällen für in der Regel evident. Den daraus abgeleiteten Vorwurf der Falschheit kann man für unangemessen halten, für einen Verstoß zwar nicht gegen die Möglichkeit, aber gegen die Bedingungen der Legitimität der Zuschreibung von "wahr" und "falsch". Der Gebrauch von Sätzen und Bildern in einem fiktionalen Diskurs ist die Grenze der *sinnvollen* Prädizierbarkeit von "wahr" und "falsch" oder "adäquat" und "inadäquat" im Hinblick auf ein Bezugssubjekt. Dass in fiktionalen Diskursen scheinbar grundsätzlich veritable Formen der Unwahrheit vor-

⁵⁸² Es wird einem auf der Straße folgende Frage gestellt: "Ist "Odysseus wurde tief schlafend in Ithaka ans Land gesetzt" wahr oder falsch?" Wie er auf eine solche Frage reagieren würde, ist mit Sicherheit ein wichtiger Indikator dessen, ob die Frage sinnvoll ist. Er würde mit großer Wahrscheinlichkeit mit Ratlosigkeit, Kopfschütteln, der konkretisierenden Nachfrage "Wie meinst du das genau?" reagieren, mit allen möglichen Zeichen des Mißverständnisses, der Absurdität einer solchen Fragestellung.

kommen, also Sätze, die nicht den Fakten entsprechen, ist nicht der hinreichende Grund der Prädikation von Falschheit.

Mit dem Ausdruck “Fiktion” im Sinne von “fiktional” bezeichnen wir eine Art des Diskurses, ein Gebrauchsformat von etwas und nicht bestimmte Gebilde. Demnach gibt es im ernsthaften Diskurs der Wissenschaft keine Fiktion, sondern nur Falschheit. Der Ausdruck “Fiktion” ist nicht der Gegenbegriff zu “Wahrheit” und ist nicht gleichzusetzen mit “Irrtum”, “Falschheit” usw.⁵⁸³ Die Unterscheidung der Fiktion von Nichtfiktion ergibt sich nicht aus dem Wahrheitsgehalt bestimmter Sätze und Bildern, aus ihrer Relation zur Wirklichkeit, sondern aus der von unterschiedlichen Absichten und Ansprüchen geleiteten Funktion von Sätzen und Bildern in einem Kontext. So können auch Bilder mit eindeutigen gegenständlichen Korrelaten fiktional gebraucht werden. Wenn das der Fall ist, so haben diese Bilder (etwa Fotos) zwar gegenständliche Korrelate, die kausal für ihre Entstehung verantwortlich sind, aber keine Bezugsgegenstände, die zum Kriterium ihrer Adäquatheit werden könnten.

Die Zuschreibung von “Fiktion” ergibt sich aus dem Umstand der Erhebung und Nichterhebung des Wahrheitsanspruches bei bestimmten Äußerungen oder Bildern. Die Relativität der Zuschreibung von “wahr” und “falsch” ist dann im doppelten Sinne gegeben. Einerseits erfordert sie den Vergleich von Bildern und Sätzen mit der Wirklichkeit.⁵⁸⁴ Andererseits erfordert sie die Berücksichtigung der Funktion des Kontextes, in dem Bilder und Sätze plaziert sind.

Die Fiktionalität soll ferner als eine Eigenschaft *des Gebrauchs* von Sätzen und Bildern verstanden werden, nicht als eine feste Eigenschaft von Bildern und Sätzen. Demnach ist die Aussage “Odysseus wurde tief schlafend in Ithaka ans Land gesetzt” auch nicht *per se* fiktional, sondern kann etwa im Text eines Literaturwissenschaftlers positioniert sein, wo mit ihr ein *definiter Wahrheitsanspruch* erhoben wird. Will ich mit der Aussage eine Passage von Homers “Odyssee” wiedergeben, ohne sie direkt zu zitieren, so hat sie *klare*

⁵⁸³ Zelter (1994) erwähnt die Bedeutungsfacette von “Fiktion” im Sinne von Sinngebilde “ohne Wirklichkeitsreferenz oder Wirklichkeitsübereinstimmung.” (Zelter (1994): S. 16.) Unsere These ist hier dagegen, dass bei Fiktionen keine Wirklichkeitsreferenz vorhanden ist und somit die Frage nach der Wirklichkeitsübereinstimmung völlig *gegenstandslos* ist. Zelter führt es ferner als eine Selbstverständlichkeit an, dass die Beschäftigung mit dem Phänomen der Fiktion, die Beschäftigung mit dem Phänomen der Wahrheit erfordert, “die sich als Maßgabe zur Benennung und Bestimmung des Fiktiven aufdrängt.” (Zelter (1994): S. 8.) Die Wahrheitsproblematik ist jedoch lediglich auf einer theoretischen Ebene für die Fiktionalitätsproblematik zentral, indem sich die Fiktionalität von etwas aus dem *allgemeinen Verhältnis zur Wahrheitsfrage* und keineswegs aus dem *konkreten Verhältnis zum Wahrheitsgehalt* von etwas versteht.

Adäquatheitskriterien. Sie wird als wahr hingestellt und ist entweder wahr oder falsch. Kommt sie dagegen im Primärtext eines Schriftstellers vor, so hat sie eher einen quasi *deklarativen* als schlicht deskriptiven Charakter. Sie ist quasi deklarativ im Sinne von “gelten lassen”.⁵⁸⁵ Der Schriftsteller will mit der Äußerung der Aussage schlicht *gelten lassen*, dass Odysseus in Ithaka tief schlafend an Land gesetzt wurde.

Wenn das Behaupten und Nicht-Behaupten mehr mit dem Sprecher, seinen Intentionen, als mit Sätzen selbst zu tun hat, warum sollte es dann ausgeschlossen sein, über Pegasus auch etwas zu behaupten, unsere Sätze über Pegasus als wahr hinzustellen?

5.1.1. Dilemma der Fiktionalität.

Es lohnt sich, an dieser Stelle den Gedankengang mit einer thematisch eng mit unserem derzeitigen Problem zusammenhängenden Anmerkung einerseits zu unterbrechen, aber andererseits erheblich zu bereichern. Diese soll dabei eher ein Problem zeigen als definitiv lösen. Wir haben gerade eingeräumt, dass es durchaus möglich ist, Aussagen über fiktionale Entitäten mit einem Wahrheitsanspruch zu äußern. Lässt sich aber wirklich etwas über fiktionale Entitäten behaupten, wo es sie doch vordergründig *nicht gibt*? Auf was referieren wir dann, wenn wir über Pegasus etwas behaupten möchten?

Zwei sehr unterschiedliche Lösungswege des Problems der evtl. Wahrheit solcher Behauptungssätze zeichnen sich ab. Entweder man schließt aus der Existenz von Gegenständen und Fakten auf die Möglichkeit der Wahrheit (einer wahren Aussage) über sie. Das ist der gängige Weg der Argumentation. Oder man schließt aus der (intuitiven) Wahrheit bestimmter Aussagen auf die Möglichkeit der Existenz (*sui generis*) von Gegenständen, die in ihnen thematisiert werden. Das ist zwar ein *prima facie* merkwürdiger Weg der Argumentation, es gibt aber in der Philosophie gelegentlich eine analoge Argumentationsstruktur.⁵⁸⁶ Betrachten wir

⁵⁸⁴ Wir sprechen hier natürlich nicht von der Wahrheit sog. apriorischer Aussagen wie “Junggesellen sind unverheiratet”.

⁵⁸⁵ Vgl. hierzu Kap. 5.1.1.

⁵⁸⁶ Ich denke hierbei an Hans Jonas’ Essay “Vergangenheit und Wahrheit” (1994b), in dem er die Plausibilität des Gedankens der ewigen Existenz der Vergangenheit mehr zu *erweisen* als zu *beweisen* versucht. Jonas geht davon aus, dass: “Erkenntnis [...] adaequatio intellectus ad rem [ist], Angleichung des Verstandes an die Sache. Das heißt: Eine Aussage ist dann wahr, wenn sie, neben der [die?] Tatsache gehalten, ihr entspricht.” (Jonas (1994b): S. 177.) Die Ähnlichkeit mit unserem Gedankengang wird erst durch die *Frage* Jonas’ hergestellt, die genauso auch unserem derzeitigen Abschnitt als Motto hätte dienen können: “Wie halten wir “daneben”? Dafür muß die Sache “da” sein, außer unserer Vorstellung von ihr. Sie muß ihre eigene Permanenz besitzen, auf die wir rekurrieren können.” (Jonas (1994b): S. 177.) Für die neuere Diskussion vgl. Bonk (2003).

nun die Aussage: "Ein Pegasus ist ein weißes geflügeltes Pferd". Es gibt kein Pegasus, also muss die Aussage (wenn sie mit einem definiten Wahrheitsanspruch geäußert wird, d.h. nicht Teil eines Mythos ist) falsch sein. Oder: Die Aussage ist (im Unterschied zu "Ein Pegasus ist ein blaues geflügeltes Pferd") wahr, also muss es den Pegasus (auf eine bestimmte Art und Weise) geben, nämlich als einen Wahrmacher unserer Aussagen *über* ihn. Man kann mit unserer Aussage eben ganz verschiedenartig verfahren. Entweder man stellt sich die Frage: Kann sie wahr sein? Oder man geht davon aus: Sie ist wahr und wie kann es sein?

Auf was läuft unser Exkurs hinaus? Wurde etwa die Existenz von fiktionalen Entitäten mit definitiver Gültigkeit erwiesen? Ein viel bescheideneres, wenn auch nicht unbedeutendes Ergebnis ist zunächst zu verzeichnen:

Die Annahme der Existenz von fiktionalen Entitäten sei kontraintuitiv, kann als ein inakzeptables Argument für die erste Position ausgeräumt werden, denn Fakt ist, die Behauptung "Pegasus ist ein weißes geflügeltes Pferd" für falsch zu halten, ist zumindest genauso kontraintuitiv. Wir hätten hier also offenbar zwischen zwei gleichermaßen kontraintuitiven Lösungsansätzen zu entscheiden. Diese Situation kann man mit gutem Recht als ein Dilemma der Fiktionalität bezeichnen - es gibt zwei Lösungen und beide befriedigen nicht.

Weitgehend geht es in der Problematik von Behauptungen wie "Pegasus ist ein weißes geflügeltes Pferd" darum, zu untersuchen, ob wir nicht eine Art Wahrmacher für derartige Sätze brauchen. Auf die Ablehnung der kontraintuitiven Annahme der Existenz von fiktionalen Entitäten folgt jedoch zwingend die genauso kontraintuitive Position, dass "Pegasus ist ein weißes geflügeltes Pferd" dieselben Adäquatheitskriterien hat wie "Pegasus ist ein blaues geflügeltes Pferd", nämlich gar keine, weil es Pegasus schlicht nicht gibt. Beide Sätze ließen sich demnach mit gutem Recht behaupten und es wäre indifferent, welcher von ihnen stimmt und welcher dagegen nicht. Dass dies so nicht stimmen kann, ist offenkundig.

Aus der Notwendigkeit, Fakten in der Fiktion als Wahrmacher unserer Aussagen über sie anzuerkennen⁵⁸⁷, folgt auch die vordergründig als metaphorisch erscheinende, aber weit verbreitete Redeweise von (dem Erzeugen von) alternativen *Welten*⁵⁸⁸ in einem Kunstwerk.

⁵⁸⁷ Der Ausdruck "anerkennen" wird gleich jeden Philosophen bei einer scheinbar genuin ontologischen Fragestellung erheblich stören. Ein völlig unzweideutiges Prädikat ist jedoch "Wirklichkeit" nicht: das muss auch jeder Philosoph zugestehen. Unter anderem wird uns weiter unten zu beschäftigen haben, wie exklusiv der Wirklichkeitsbegriff ist.

⁵⁸⁸ Vgl. beispielsweise Heidegger (1950): S. 33, Blumenberg (1964): S. 10 und Keller (1995): S. 62.

Wohl am prägnantesten wurde die These in der neueren Philosophie von Nelson Goodman in "Ways of worldmaking" vertreten. Bei ihm ergibt sich die These von der *Fabrikation von Fakten* in der Kunst nicht zuletzt aus der Bemühung um eine Bloßstellung von denjenigen, die eine klare und unzweideutige Opposition zwischen *Fakt* und *Fiktion* sehen. Goodman schreibt:

"My title, "The Fabrication of Facts", has the virtue not only of indicating pretty clearly what I am going to discuss but also of irritating those fundamentalists who know very well that facts are found not made, that facts constitute the one and only real world, and that knowledge consists of believing the facts. These articles of faith so firmly possess most of us, they so bind and blind us, that "fabrication of fact" has a paradoxical sound. "Fabrication" has become a synonym for "falsehood" or "fiction" as contrasted with "truth" or "fact"."⁵⁸⁹

Der Widerspruch zu unseren früheren Ausführungen zur Fiktionalität ist lediglich scheinbar. Wir haben zwar in 3.3.3.2. eingeräumt, dass fiktionale Bilder keine Bezugsgegenstände haben, wobei wir hier eine Art Bezugsgegenstände und -fakten zu fordern scheinen. Beim näheren Hinsehen wird jedoch klar, dass es hier nicht darum geht zu sagen, ein Pegasus-Bild *habe*, sofern fiktional, doch ein Referenzobjekt, sondern vielmehr darum, dass ein Pegasus-Bild (oder das Dargestellte) unter Umständen *eine Art* Referenzobjekt unserer - in dem Fall eben nichtfiktionalen - Aussage über es *sei*. Der Weg zur Lösung der Problematik von fiktionalen Entitäten führt nicht über die Behauptung ihrer eindeutigen Wirklichkeit, sondern über die Behauptung einer eventuellen Mehrdeutigkeit des Wirklichkeitsbegriffes, der es unter Umständen zulässt, Pegasus als eine (Art) *Entität, Objekt* usw. zu bezeichnen.

Gabriel (1975) weigert sich in seiner Theorie der Fiktionalität, eine *bestimmte Art Existenz* für fiktionale Entitäten anzunehmen und verweist die Fiktionalitätsproblematik aus dem Feld der Ontologie auf das Feld der Semantik der fiktionalen Rede. Er hat sicherlich recht, wenn er sagt, dass jede kontraintuitive Anerkennung der Existenz fiktionaler Entitäten wie Pegasus die "ontologische Gretchenfrage"⁵⁹⁰ provoziert, was für *eine Art von Existenz gemeint sei* und wo die fiktionalen Entitäten also seien. Es muss dann doch intuitiv einen signifikanten Unterschied zwischen der Existenzweise des Stuhls geben, auf dem ich jetzt sitze, und von Pegasus oder Rotkäppchen. Er hält beispielsweise die von Roman Ingarden eingeführte Redeweise von *rein intentionalen Gegenständen*, auf die fiktionale Aussagen angeblich referieren, für nicht sinnvoll und fordert sie durch *Referenzlosigkeit* solcher

⁵⁸⁹ Goodman (1978): S. 91.

⁵⁹⁰ Gabriel (1975): S. 79.

Aussagen zu ersetzen.⁵⁹¹ Es erscheint zwar sinnvoll abzulehnen, dass sich z.B. Romanaussagen auf so etwas wie rein intentionale Gegenstände sachlich beziehen. Es erscheint dagegen nicht sinnvoll - und hier tut sich die Lücke in der (Gabrielschen) Fiktionalitätstheorie auf - abzulehnen, dass unsere nicht-fiktionalen Aussagen wie "Pegasus ist ein weißes geflügeltes Pferd" (etwa eines Mythenforschers) feste Adäquatheitskriterien haben (müssen). "[W]ährend das Kunstwerk selbst im semantischen Sinne des Wortes nicht wahr ist, sind Aussagen in der Semantik, die über es gemacht werden, in demselben Sinne wahr oder falsch, in dem wissenschaftliche Aussagen wahr oder falsch sind."⁵⁹²

Der negative Teil zahlreicher Theorien der Fiktionalität, dass fiktionale Aussagen wie "Pegasus ist ein weißes geflügeltes Pferd" referenzlos sind, ist nicht so interessant wie das positive Komplement der Fiktionalitätstheorien, dass es nicht-fiktionale Aussagen wie "Pegasus ist ein weißes geflügeltes Pferd" gibt, die dem Anspruch nach auf etwas referieren und unserem Basisverständnis nach sogar eindeutig wahr sind.

"Fiktionale Literatur besteht aus fiktionaler Rede und ist damit insbesondere nicht-behauptende Rede."⁵⁹³

Damit hätte Gabriel exemplarisch bestimmt, was für die fiktionale Rede nicht gilt. Sicherlich ist aber nicht-behauptend zu sein nicht ein exklusives Merkmal fiktionaler Rede. Auch eine Bitte oder ein Gebet sind - und das wusste bereits Aristoteles⁵⁹⁴ - in einem grundlegenden Sinne nicht-behauptend, indem sie resistent gegen die Wahrheitsfrage sind. Nicht-behauptend zu sein ist also kein hinreichendes Charakteristikum der fiktionalen Rede. Was ist aber dann die positive Bestimmung der Fiktionalität?

Wir haben gesagt - und das ist unsere positive Bestimmung der Fiktionalität - der fiktionale Sprachgebrauch ist quasi deklarativ. Was bedeutet "deklarativ" und warum der Zusatz "quasi"? Der Sprachgebrauch um "deklarativ" ist in der Philosophie wieder einmal uneinheitlich. Baker/Hacker (1980) verwenden "declarative" im Sinne von "behauptend", wovon wir uns hier vor allem abgrenzen wollen. Die Sprechakttheorie verwendet dagegen für "behauptend" den Begriff "assertoric". Die Sprechakttheorie verwendet den Begriff

⁵⁹¹ Gabriel (1975): S. 54.

⁵⁹² Morris (1972): S. 109. Von dem ersten Teil der Morrischen These, die das Kunstwerk für ein Art *Unwahrheit* auszugeben scheint, wollen wir uns distanzieren, da wir fiktionale Rede als *völlig resistent gegen die Wahrheitsfrage* bestimmen möchten.

⁵⁹³ Gabriel (1975): S. 87.

⁵⁹⁴ Vgl. Aristoteles: Peri hermenias 1 b 33.

“deklarativer Sprechakt” für Akte des Typs taufen, verdammen usw. Primär denkt sie dabei an das Schaffen veränderter Beziehungen einer gesellschaftlichen Institution (Kirche...) zu einer Person. Man ist eben getauft, (erst) nachdem man durch “Ich taufe dich auf den Namen ...” getauft wurde. Ich verwende hier “deklarativ” - und deswegen ohne explizites Bekenntnis zur Sprechakttheorie - nicht deswegen, weil es dem Begriff des deklarativen Sprechakts in der Sprechakttheorie völlig entspricht, sondern weil es ihm am nächsten kommt. Ein Grundmerkmal des deklarativen Sprechakts treffen wir beim fiktionalen Sprachgebrauch auch: Er ist nämlich “stets realitätsschaffend”⁵⁹⁵, insofern er Tatsachen mehr oder weniger produziert, anstatt auf sie wie eine Behauptung schlicht zu rekurrieren. Ein Schriftsteller erzählt “nicht von Personen und Dingen, sondern die Personen und Dinge.”⁵⁹⁶ Und durch seine Erzählung erhält unsere Rede über die Inhalte (Personen und Dinge) aus seiner Erzählung klare Adäquatheitskriterien.

5.2. Der spezifische Anspruch der Fiktion. Ein untermauerndes Beispiel aus der Ästhetik.

Diverse Vertreter des künstlerischen Diskurses blieben im Laufe der Geschichte den Philosophen nichts schuldig bei der Auseinandersetzung mit dem spezifischen Anspruch der Kunst oder der Problematik der Fiktionalität. Es ist mit dem Hinweis zu beginnen, dass - wie wir vorher indirekt einräumten - Ernsthaftigkeit und Fiktionalität des Diskurses im Sinne des vorhandenen oder nicht vorhandenen Wahrheitsanspruchs keine Prädikate für bestimmte Personen sind. Nicht, *der Dichter* spricht mit einem anderen Anspruch als *der Wissenschaftler*, sehr wohl aber der Dichter, *wenn* er dichtet. Schließlich verbietet ihm kaum jemand, genuin wissenschaftliche Abhandlungen zu verfassen, wofür es zahlreiche Beispiele unter Dichtern gibt. Umgekehrt ist es dem Wissenschaftler nicht untersagt, zu dichten oder sich auf eine andere Art und Weise am fiktionalen Diskurs zu beteiligen. Die Auseinandersetzungen mit der Problematik der Fiktionalität bei Dichtern sind also nicht per Definition weniger *ernst* (zu nehmen) als die bei Philosophen oder Wissenschaftlern.

Es bleibt von Fall zu Fall, nicht von Person zu Person zu unterscheiden, mit welchem Anspruch da gesprochen wird.

⁵⁹⁵ Reischer (2000): S. 105.

⁵⁹⁶ Gabriel (1975): S. 59. Gabriel äußert diese Aussage, um mit ihrem Inhalt zu polemisieren.

Fassen wir also auch mit einer nicht seltenen und treffenden Metapher aus der Ästhetik und Literaturwissenschaft unseren obigen Gedankengang zusammen: *Eine Fiktion sei eine „selbstgenügende Welt“*⁵⁹⁷, was so viel bedeutet, dass die Realität keineswegs als der Maßstab der Fiktion zu fungieren hat, auf den die Fiktion in irgendeinem Sinne rekurriert. Nicht selten wurden auch direkt von Dichtern Versuche unternommen, die *Autonomie* des künstlerischen Diskurses und seiner Erzeugnisse zu begründen. Ausgehend von dieser Metapher bestimmen sie die Kunst ganz allgemein als einen *Selbstzweck*, eine referenzfreie *Welt*. Diese Redeweise begegnete uns bereits bei einigen Philosophen. Beispielsweise für alle solche Versuche aus der Ästhetik kann Goethes theoretische Schrift “Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke” zitiert werden:

“Wenn die Oper gut ist, macht sie freilich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eigenen Gesetzen beurteilt, nach ihren eigenen Eigenschaften gefühlt sein will.”⁵⁹⁸

Das Zitat bezieht sich auf die Oper, die jedoch in der genannten Schrift, wie deren Titel gleich verrät, lediglich als *Beispiel* für die Kunst als solche fungiert.⁵⁹⁹ Die Problematik der Kunst wird hier *exemplarisch* an der Problematik der Oper behandelt. Mit der postulierten Autonomie der Kunst entsteht zugleich die Folgefrage nach dem im Titel der Schrift von Goethe “versprochenen” oder angekündigten Wahrheitsbegriff für die Kunst, denn die gängige korrespondenztheoretische Wahrheitsauffassung scheint dann nicht haltbar zu sein oder muss in irgendeinem Sinne erheblich modifiziert werden. Denn der korrespondenztheoretische Wahrheitsbegriff setzt eine *Asymmetrie* zwischen Tatsache und einer auf sie rekurrierenden Aussage voraus. Diese Art Asymmetrie soll in der Schrift durch den Verweis auf die autonome “kleine[...] Kunstwelt”⁶⁰⁰ von vornherein ausgeschlossen werden.

Die von Goethe in der genannten Schrift postulierte Referenzlosigkeit im Sinne der autonomen kleinen Kunstwelt wird auch in der Sekundärliteratur zu seinem Text sehr unterschiedlich gedeutet. Vor allem bleibt der (alternative) Wahrheitsbegriff für die Kunst, der ja durch die Schrift zu explizieren ist, im Dunkeln. Der Germanist Wolfgang Kayser nennt ihn

⁵⁹⁷ So spricht beispielsweise Heidegger (1950) von der “Selbstgenügsamkeit des Kunstwerkes.” (Heidegger (1950): S. 18.)

⁵⁹⁸ Goethe (1998a): S. 504.

⁵⁹⁹ Dieselbe Feststellung macht Gabriel (1975): S. 77.

⁶⁰⁰ Goethe (1998a): S. 506.

“ontologisch”⁶⁰¹, Gottfried Gabriel dagegen “kohärenztheoretisch”⁶⁰². Beide scheinen sich jedoch jeweils an einem anderen Ausdruck aus unserer Passage zu orientieren.

Kayser geht es darum zu sagen, das Kunstwerk versuche nach Goethe eine eigene, nicht nach den Gegebenheiten der äußeren Wirklichkeit in irgendeinem Sinne zu beurteilende *Welt* aufzustellen. Dafür eignet es sich, das “eine kleine Welt für sich” in dem Zitat zu verdeutlichen. Er reagiert zum Teil auch auf die uns mittlerweile bekannte platonisch anmutende Mechanik der Kunstproduktion, wenn er sagt:

“Indem das Kunstwerk nicht etwas anderes mehr oder minder gelungen nachahmt, sondern sich zur eigenen Gestalt fügt, und zwar durch die Schöpferkraft des menschlichen Geistes, erhält es statt einer erborgten Naturwahrheit die eigene Kunstwahrheit. Die Wahrheit liegt in der vollkommenen Gestalhaftigkeit; nachdem die beiden, das Naturding und das Kunstding, autonom geworden sind, hebt sich ihr Gegensatz auf.”⁶⁰³

In dem Zitat tauchen einige unserer früheren Gedanken wieder auf, allerdings in erheblich verschlüsselter Form. Wie sich das (Kunst)Werk “durch die Schöpferkraft des menschlichen Geistes” schließlich “zur eigenen Gestalt fügt”, konnten wir vorher ohne die hier vollzogene Einschränkung auf Kunstwerke beobachten.⁶⁰⁴ Die *menschliche Zutat* (intentionale Nutzung) ließen wir ganz allgemein⁶⁰⁵ das Merkmal sein, das den Eigenwert von (nicht nur künstlerischen) Bildern gegenüber einer bloß mechanischen spiegelbildlichen Wiedergabe der Wirklichkeit begründet, resp. zu begründen vermag. Genau mit Hilfe dieser Überlegung, die bei der Interpretation von Bildern ihren von Menschen etablierten kommunikativen Gebrauch im Gegensatz zu ihrem Herstellungsprozess oder den sichtbaren Ähnlichkeiten mit etwas maßgeblich werden lässt, haben wir die Asymmetrie zwischen Bild und Welt zu bekämpfen versucht - die Asymmetrie, die gemäß der beiden letzten Zitate durch die Funktionalität des Kunstwerkes beispielhaft aufgehoben scheint. Das Naturding und das Kunstding sollen als “autonom geworden” betrachtet werden, und nicht das zweite *im Hinblick* auf das erste *bewertet, erklärt* oder in irgendeinem Sinne beurteilt werden. Folglich kann auch keineswegs das Kunstwerk als ein Art defizitäre Struktur verstanden werden, als in irgendeinem Sinne falsch, inadäquat, unwahr und dergleichen. Die hiesigen Ausführungen von Kayser über

⁶⁰¹ Kayser (1959): S. 26. Den Nachdruck Kaysers auf ein solches Verständnis der künstlerischen Fiktion beweisen einige weitere Stellen wie etwa: “Dichtung ist zunächst eine in sich geschlossene Spielsphäre, eine völlig eigene Welt mit ihren eigenen Gesetzen, unterschieden von aller Realität.” (Kayser (1959): S. 54.)

⁶⁰² Gabriel (1975): S. 78.

⁶⁰³ Kayser (1959): S. 25.

⁶⁰⁴ Mit einiger Deutlichkeit geschah dies z.B. in den Kapiteln 2.5.2. und 4.1. Eigentlich ist das aber unser durchgehendes Motiv.

Goethes “Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke” sind sicherlich nicht falsch. Allerdings bleibt es erkläruungsbedürftig, warum in diesem Zusammenhang, um die Autonomie der Kunst hervorzuheben, noch von irgendeinem künstlichen oder spezifischen Wahrheitsbegriff oder Wahrheitsverständnis für sie die Rede sein muß.

Gabriel hängt dagegen seine Interpretation des Textes von Goethe eher an seinen Worten von einer kleinen Kunstwelt auf, die “nach ihren eigenen Gesetzen beurteilt” sein will.⁶⁰⁶ Er hält die Formulierung “eigene Welt für sich” für eine Metapher, die einer Präzisierung bedarf. Nach Gabriel ist das “eigene Welt für sich” im Sinne einer “Eigenständigkeit der Wahrheit der Kunst”⁶⁰⁷ zu verstehen, etwa im Sinne einer irrationalistisch anmutenden höheren Offenbarungswahrheit, die den Dichter als dem Gott im Sinne eines Weltschöpfers ähnlich glorifiziert. In einem Kunstwerk gehe eben alles nach “eigenen Gesetzen” vor und die Wahrheit einer Aussage des Kunstwerkes bemesse sich primär oder ausschließlich aus ihrem Verhältnis zu anderen Aussagen aus demselben Werk. Der Indikator dieser Art von Wahrheit sei also die innere Kohärenz der erzählten Geschichte und der Wahrheitsbegriff ist als kohärenztheoretisch zu bezeichnen.

Unsere Interpretation sieht dagegen ein wenig anders aus als die von Kayser und auch die von Gabriel. An der Stelle, auf die sich Kayser, Gabriel und auch wir hier beziehen, spricht Goethe nämlich nirgendwo von der (spezifischen) Wahrheit für die Kunst, weder von einer “ontologischen”, noch “kohärenztheoretischen”. Das Problem der beiden Autoren ist, dass sie die “kleine Kunstwelt” Goethes *metaphorisch* deuten als *eine Art positives Wahrheitsverständnis für die Kunst*. Nimmt man die Redeweise von der Kunst als von einer *kleinen Welt für sich* dagegen wörtlich, so ist sie im Kontext des Textes von Goethe als eine *Negativaussage* zu lesen, als die Verneinung eines bestimmten Wahrheitsverständnisses für die Kunst, nämlich des der Korrespondenztheorie, die Wahrheit als eine Übereinstimmung zwischen Tatsache und einer auf sie rekurrierenden Aussage versteht. Goethe steht dann mit dieser Auffassung in der Tradition der Wahrheitsproblematik in der Kunst, die bis auf Aristoteles⁶⁰⁸ zurück reicht und in der beispielsweise auch Frege, Charles Morris⁶⁰⁹ aber auch Martin Heidegger⁶¹⁰ stehen, die primär den korrespondenztheoretischen Wahrheitsbegriff für die Kunst *verneinen* und hauptsächlich dadurch etwas über ihre Spezifik erfahren.

⁶⁰⁵ Vgl. Kap. 2.

⁶⁰⁶ Gabriel (1975): S. 76 ff.

⁶⁰⁷ Gabriel (1975): S. 77.

⁶⁰⁸ Vgl. Aristoteles: Poetik 1451 a und hier das Kap. 5.3.

⁶⁰⁹ Vgl. Morris (1972): S. 109.

⁶¹⁰ Künstlerische Wahrheit nach Heidegger “meint nicht, hier werde etwas richtig dargestellt und wiedergegeben, [...] meint nicht hier werde etwas Vorhandenes richtig abgemalt.” (Heidegger (1950): S. 44.)

5.3. Der spezifische Anspruch der Fiktion. Ein untermauerndes Beispiel aus der Bildtheorie.

Die Oper ist nach Goethe eine “kleine Welt” die nach ihren eigenen Gesetzen gefühlt “sein will [Hervorhebung, V. H.]”, also nicht *soll* oder *muss*, sondern *will*. Es wird also eine bestimmte *Art des Umgangs mit dem Kunstwerk* als erwünscht dargestellt. Das Kunstwerk verlangt, auf eine bestimmte Art und Weise rezipiert zu werden. Frege schreibt über den “Kunstgenuss” eines literarischen Werkes, dass er das *Fragen* nach der Wahrheit (einer partiellen Aussage des Textes) verbietet.⁶¹¹ Panofsky schreibt über den Kunstgenuss - oder über das ästhetische Erleben eines Gegenstandes:

“Wir tun [ästhetisch erleben, V.H.] - um es möglichst einfach auszudrücken -, wenn wir [den Gegenstand, V.H.] einfach betrachten (oder anhören), ohne ihn intellektuell oder emotional auf etwas ausserhalb seiner selbst zu beziehen.”⁶¹²

Interessant ist, dass Panofsky eine solche *Art der Wahrnehmung* nicht für eine bestimmte Sorte von Gegenständen reserviert.

Eine Art der Wahrnehmung ist ästhetisch, nicht bestimmte Gebilde. Panofsky versucht zu sagen: “ästhetisches Erleben” ist nicht zu reduzieren auf “Ästhetisches erleben”. Durch einen bestimmten Umgang mit Gegenständen ist ihr ästhetischer Status gekennzeichnet. Eine Art und Weise der Betrachtung bewirkt, dass wir “irgendwelche Stücke der Welt als ästhetische Objekte auszeichnen”⁶¹³, seien es auch geläufige Gebrauchsgegenstände.

Mit der Dichotomie einer “existenziellen” und einer “intellektuellen” Art und Weise, sich mit den Dingen zu beschäftigen, argumentiert auch Michael Polanyi in seiner Abhandlung über das (künstlerische) Bild.⁶¹⁴ Für Polanyi ist ein Kunstwerk ein Objekt, das aus dem Kontinuum unserer Alltagserfahrung irgendwie herausfällt, und die Kunst konfrontiert uns in diesem

⁶¹¹ Vgl. Kap. 5.1.

⁶¹² Panofsky (2002): S: 16.

⁶¹³ Lipp (1998): S. 120.

⁶¹⁴ Polanyi (1994): S: 158.

Sinne eben mit einem “transnaturalen”⁶¹⁵ Stoff, mit einem Stoff, der “alle natürliche Erfahrung übersteigt”⁶¹⁶:

“Die Künste zeigen nicht Dinge, die wirklich da sein *könnten*, aber nicht da *sind*; sie zeigen Dinge, die so beschaffen sind, dass sie nicht existieren können, weder in der Natur noch in der Menschenwelt.”⁶¹⁷

Der erste Satz Polanyis kann als ein Versuch der Polemik gegen die klassische Bestimmung der Kunst von Aristoteles gedeutet werden, der in seiner “Poetik” bekanntlich behauptet, “dass es nicht Aufgabe des Dichters ist, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr [...] was geschehen könnte und was möglich wäre.”⁶¹⁸ Für Aristoteles liegt gerade darin der signifikante Unterschied zwischen einem Geschichtsschreiber und dem Künstler “dass der eine uns sagt, was gewesen ist, der andere, was sein könnte.”⁶¹⁹ In der Tat hängt jedoch die Bestimmung dessen, ob uns die Kunst mit Gegenständen konfrontiert, die “da sein könnten” oder nicht, vor allem von dem *Möglichkeitsbegriff* ab, den wir voraussetzen. Die Problematik schlägt so zum Teil in den Bereich der sog. *Modalanalyse* um - oder der Beschäftigung mit den Begriffen der Notwendigkeit, Wirklichkeit und Möglichkeit und ihres gegenseitigen Verhältnisses.

Gerade eine Beschäftigung mit dem Möglichkeitsbegriff auf dem Feld der Modalanalyse zeigt Folgendes: Unser Verständnis von Möglichkeit ist keineswegs einheitlich und variiert von dem der sog. *Realmöglichkeit* über den der *Denkbarkeit* bis zu dem Begriff der bloß negativ bestimmten *sterilen Möglichkeit*.⁶²⁰ Der hochgradig ambige *sterile* Möglichkeitsbegriff beruht auf alltäglichen Redeweisen wie “Alles ist möglich” und dergleichen, deren einzige Legitimationsgrundlage die schwer zu begründende Überlegung ist, dass *nichts wirklich notwendig* ist und dergleichen. Wir wollen von diesem schwammigen Verständnis von “Möglichkeit” aufgrund seiner theoretischen Unzulänglichkeit von vornherein absehen und uns lieber der Abgrenzung der *Denkbarkeit* von der *Realmöglichkeit* kurz zuwenden. Für das bessere Verständnis des Gedankengangs Polanyis ist dieser Unterschied nicht ganz unerheblich.

Das Kriterium der Denkbarkeit von etwas ist alleine die Widerspruchslosigkeit. Was widerspruchsfrei denkbar ist, ist aus dieser Sicht auch möglich. Sehr problematisch wird eine

⁶¹⁵ Polanyi (1994): S. 158.

⁶¹⁶ Polanyi (1994): S. 160.

⁶¹⁷ Polanyi (1994): S. 160.

⁶¹⁸ Aristoteles: Poetik 1451 a.

⁶¹⁹ Aristoteles: Poetik 1451 b.

solche Auffassung von Möglichkeit jedoch, wenn man bedenkt, dass auch Phantasiegebilde widerspruchsfrei denkbar und folglich möglich sind. Tiere, die menschlich sprechen, sind denkbar, aber sie sind eben auch *nicht mehr als denkbar*. Sind sie also alleine deswegen schon (wirklich) möglich? Das würde Polanyi, der mit der *Unmöglichkeit* dessen, was den Stoff eines Kunstwerkes ausmacht - also gelegentlich auch der menschlich sprechenden Tiere - argumentiert, wahrscheinlich verneinen. Unser alltäglicher Möglichkeitsbegriff ist wesentlich *enger* als der der bloßen Denkbarkeit von etwas. Für uns ist es *möglich*, dass es morgen regnet, aber *unmöglich*, dass es in zwei Sekunden regnet, wenn keine Wolken in Sicht sind, obwohl das letztere sicherlich *denkbar* ist. Unser alltägliches Verständnis von Möglichkeit entspricht vielmehr dem, was Nicolai Hartmann seinerzeit als "Realmöglichkeit"⁶²¹ und Gottfried Gabriel als "empirisch möglich" bezeichnete und dem (bloß) "logisch [M]öglichen"⁶²² entgegen stellte. Es muss irgendwie eine *nachvollziehbare Kontinuität* des Realmöglichen mit den Gegebenheiten der Realität da sein. Und dieses Kriterium ist bei einem Kunstwerk eben nicht erfüllt. Polanyi sagt, das Kunstwerk sei "ein inkompatibles Artefakt."⁶²³ Und es wird als ein solches nicht nur durch den Stoff, sondern auch durch die *Art des Diskurses* - durch das Gebrauchsformat - markiert, in dem es sich als ein *fiktionales* befindet.

Das künstlerische Bild ist aus Polanyis Sicht *eingerahmt* im *wörtlichen* und, noch wichtiger, im *übertragenen* Sinn. Das Bild ist immer schon *isoliert, hermetisch abgeschnitten* von seiner Umgebung durch den realen und auch imaginären Rahmen. Hauptsächlich der *Rahmen*, nicht nur der Stoff, diktiert eine bestimmte *Art des Umgangs* mit dem künstlerischen Objekt:

"Die Kunst informiert uns nicht über ihren Gegenstand. [...] Wenn die Kunst solche transnaturalen Stoffe in uns evoziert, dann wird uns damit nichts gesagt, was wahr oder falsch sein kann; es wird keine Information über Fakten vermittelt."⁶²⁴

Die *Isolation* des Kunstwerkes in einem meist imaginären "künstlichen Rahmen"⁶²⁵ führt uns auf mittlerweile bekannte Gedanken zurück: Auf den Gedanken des Kunstwerkes als "eine[r] kleine[n] Welt für sich" von Goethe⁶²⁶, auf die verbreitete Redeweise von alternativen *Welten*

⁶²⁰ Diese Dreiteilung folgt weitgehend der von Hartmann (1966). Vgl. insbesondere Hartmann (1966): S. 41 ff.

⁶²¹ Hartmann (1966): S. 45.

⁶²² Gabriel (1975): S. 77.

⁶²³ Polanyi (1994): S. 159.

⁶²⁴ Polanyi (1994): S. 159.

⁶²⁵ Polanyi (1994): S. 159.

⁶²⁶ Vgl. Kap. 5.2.

in der Kunst⁶²⁷, auf den Gedanken der *Referenzlosigkeit der Kunst* bei Frege und Panofsky und den mit ihr einher gehenden *Verbot der korrespondenztheoretischen Wahrheitsfrage* beim Kunstwerk.⁶²⁸ Also *insofern* dem Bild der Kunststatus - oder eigentlich der fiktionale Status - zugesprochen wird, "ist das Bild seine eigene Wirklichkeit, ist autonom und grenzt sich von der übrigen Wirklichkeit ab."⁶²⁹

5.4. Einschränkungen.

In diesem Abschnitt wollen wir vor allem einem drohenden Missverständnis der obigen Ausführungen vorbeugen. Die Kunst erhebe keinen Wahrheitsanspruch für ihre Aussagen, die Wissenschaft dagegen strebe (allein) nach der Wahrheit ihrer Aussagen. Ist das nicht ein zu naives Bild von Wissenschaft und Kunst? Gehorcht die Wissenschaft nicht zum Teil beispielsweise eher pragmatischen als dermaßen kontemplativen Zielen? Versucht andererseits die Kunst nicht doch (zum Teil) eine (Art) Wahrheit über die Welt zu vermitteln? Alles legitime Fragen, aber: Das Vorgehen in 5.1., 5.2. und 5.3. hatte vor allem explikatorische Gründe, was schließlich auch angekündigt wurde. *Idealtypen* wurden entwickelt, nicht zuletzt im Hinblick auf einige klassische Texte, die sich solcher Idealtypen ebenfalls bedienen. Im folgenden wollen wir einige Einschränkungen und Klarstellungen zum bisher gesagten formulieren, die - wie schließlich alle Einschränkungen - eher der Bestätigung als Widerlegung des Gesagten dienen sollen.

Warum muss man die Frage nach dem Wahrheitsbegriff in der Kunst überhaupt lösen? Wir müssen zugeben, dass Überreste des korrespondenztheoretischen Wahrheitsbegriffs *dem Anspruch nach* in der Kunst immer bleiben, denn wie soll es sonst möglich sein, *Erkenntnis durch Dichtung* zu erlangen und Kunst überhaupt als eine erkenntnisorientierte Tätigkeit zu verstehen. Frei von jeglichem Erkenntnisinteresse sind die Kunstproduktion sowie die Kunstrezeption freilich nicht oder zumindest zum großen Teil nicht, kann man mit Recht einwenden. Aber auf die Formulierung ist in erster Linie zu achten. Spricht man bei der Kunst etwa von "Erkenntnis *durch* Dichtung", so spricht man bei der Wissenschaft über "Erkenntnis *in* der Wissenschaft". Produziert die Kunst etwas, was *Anlass der Erkenntnis sein kann*, so produziert die Wissenschaft doch etwas, das dem Anspruch nach *Erkenntnis ist*. Mit der uns mittlerweile bekannten Dichotomie der *interpretationsbedürftigen Aussage der Kunst* und der

⁶²⁷ Vgl. Kap. 5.1.1.

⁶²⁸ Vgl. Kap. 5.1., 5.2. und hiesige Ausführungen.

⁶²⁹ Doekler (2001): S. 36.

Glaubensaussage des ernsthaften Diskurses wird der Unterschied in der Tat relativ gut beschrieben.⁶³⁰

Dass mit dem Kunstwerk doch in der Regel ein Erkenntnisanspruch verbunden ist, ist bereits seit Platon bekannt. Die Problematik der Fiktionalität ist in seinem Werk auch nicht so eindeutig und farblos wie sie vorher im Interesse der Herausarbeitung von Idealtypen dargestellt wurde. Interessant sind in dieser Hinsicht vor allem seine Ausführungen über den Mythos als von einem ärztlichen Hilfsmittel.⁶³¹ Eine erfundene Geschichte kann durchaus positive Effekte im Hinblick auf ihren *versteckten* Wahrheitsgehalt haben. Der berühmte Mythos über die Seelenmetalle⁶³² ist zum Beispiel von dieser Art. Es ist eine erfundene Geschichte, die den Menschen durchaus mit Täuschungsabsicht erzählt wird, jedoch indem sie von ihnen geglaubt wird, erzeugt sie kein eindeutig falsches Bewusstsein in den Rezipienten. Sie glauben, dass jeder in seiner Seele die Zutat unterschiedlich wertvoller Metalle hat, wodurch der Unterschied in (dem Wert von) natürlichen Anlagen von Menschen *ausgedrückt werden soll*. In dieser Hinsicht fungiert der Mythos also als impliziter Logos, ist Medium einer Belehrung.⁶³³ Man könnte auch sagen, lediglich *der Wortlaut* der Geschichte ist falsch, aber nicht ihr (versteckter) Sinn(gehalt). Die auch in der Alltagssprache übliche Rede vom “wahren Kern” einer erfundenen Geschichte kommt so zum Ausdruck. Diese These Platons findet man in fast unveränderter Form immer wieder in der Literatur(theorie). So schreibt Christian Thomasius im frühen 18. Jahrhundert:

“Mit der Kunst zu dichten aber hat es eine ganz andere Beschaffenheit. Diese hat ihren unstreitigen Nutzen um der Schwachen willen, welche die heilsamsten und zum Studio der Weisheit gehörigen Wahrheiten eher vertragen können, wann sie in allerhand Erfindungen und Gedichte gleichsam eingehüllt sein, als wann sie nackt und bloß ihnen vor die Augen gelegt werden.”⁶³⁴

Christian Fürchtegott Gellert lässt sein Gedicht “Die Biene und die Henne” mit einer kurzen Zusammenfassung des Nutzens der Dichtung enden. Sie ist dazu da, um:

“Dem, der nicht viel Verstand besitzt,
Die Wahrheit durch ein Bild zu sagen.”⁶³⁵

⁶³⁰ Vgl. Kap. 5.1.

⁶³¹ Vgl. Politeia II 382 c.

⁶³² Politeia III 414 b f.

⁶³³ Hierzu Halliwell (1997): “[B]ecause every *mythos* can be interpreted as the medium of a *logos*, the question of truth and falsehood arises at a deeper level of significance.” (Halliwell (1997): S. 318.)

⁶³⁴ Thomasius (1972): S. 123.

⁶³⁵ Gellert (2000): S. 100.

Wichtig ist vor allen Dingen: Allgemeine Aussagen darüber, was die Kunst *soll* oder *ist*, sind grundsätzlich skeptisch zu betrachten, denn die innovativen Zwänge sind vor allen Dingen in diesem Bereich sehr groß und relativieren bereits die *Möglichkeit* ihrer theoretischen Erfassung. Gegenbeispiele lassen sich in der Regel immer finden und einzelne Auffassungen von der Kunst gelten ausschließlich in dem jeweiligen ästhetischen Paradigma, das dem geschichtlichen Wandel unterworfen ist. Eine allgemeine Theorie der Kunst wird durch die Gefahr gekennzeichnet, dass “Philosophen [...], wenn sie von “Kunst” handeln, meist über Kunst ohne Kunstwerke [sprechen].”⁶³⁶ Diese Varianz von Methoden des Dichtens und Kunstschatfens, die einem großen Innovationszwang unterliegt, scheint gerade den Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft auszumachen.

Ein Kunstwerk, sofern es einen ernsthaften Anspruch hat, hat auch Adäquatheitskriterien darin, was es auszudrücken versucht. Diese seine Eigenschaft geht auf Kosten seiner Fiktionalität, denn Wahrheitsanspruch oder kein Wahrheitsanspruch sind anzuwendende Kriterien oder Indikatoren der Fiktionalität. Ein Kunstwerk ist nicht per se fiktional, sondern insofern es keinen Wahrheitsanspruch erhebt.

Jemand mag durch die Anwendung der Kriterien sogar zum Resultat kommen, dass es ein eindeutig fiktionales Kunstwerk nicht gibt, dass letztendlich alle Kunstwerke hybride Gebilde aus Ernsthaftigkeit und Spiel sind.

Auch aus diesem Grund war es hier meine Absicht, die Dichotomie von Ernsthaftigkeit und Fiktionalität eigentlich mehr zu betonen als die Dichotomie von Wissenschaft und Kunst. Man könnte es auch so formulieren: Die Dichotomie von Wissenschaft und Kunst ist eine von mehreren Dichotomien, die sich aus den funktionalen Überlegungen ergeben. Ein Zeitungsbericht kann schlecht zur Wissenschaft gerechnet werden, aber sehr wohl zum ernsthaften Diskurs. Genauso wenig kann ein Fernsehkrimi in Hinblick auf seinen ästhetischen Wert zur Kunst gerechnet werden, aber sehr wohl zum fiktionalen Diskurs. Die Tragweite der ersten Dichotomie ist viel größer als die obigen Beispiele aus philosophischen Texten explizit zugeben. Es kann davon ausgegangen werden, dass uns der Gebrauch von Sätzen und Bildern in unterschiedlichsten Diskursen in der Regel evident sind.

⁶³⁶ Reck (1997): S. 309.

Nicht Kunst und Wissenschaft sind die Formate des Bild- und Sprachgebrauchs, sondern Dokumentation und Fiktion. Eine Dokumentation zeichnet sich durch den Wahrheitsanspruch aus. Bei Dokumentationen kommt es auf Wahrheit an. Die Fiktion zeichnet sich durch Absenz des Wahrheitsanspruchs aus. Bei Fiktionen kommt es auf Wahrheit nicht an. Jemand, der - an die Kunst denkend - sich die Frage stellt "Aber welcher und auf welcher Ebene der Referenz wird der Wahrheitsanspruch bei Fiktionen doch erhoben?" löst eine falsche Frage. Nicht "Wie oder wo erhebt das fiktionale Gebilde einen Wahrheitsanspruch?" ist die richtige Frage, sondern "Ist ein Gebilde, das einen wo auch immer sich stellenden Wahrheitsanspruch erhebt, noch fiktional?" Die letztere Frage ist zu verneinen.

Gibt es also pure Fiktionalität, oder nur den Typus der Fiktionalität - ein Konstrukt der Theorie, der als Kriterium anzuwenden ist?

Vor allem die Produkte der heutzutage florierenden Unterhaltungsindustrie drohen durch die Dichotomie von Wissenschaft und Kunst unbemerkt unter den Tisch zu fallen. Sie führen weitgehend ein Gespensterdasein. Zur Wissenschaft gehören sie sowieso nicht, mit dem Hinweis auf die Fiktionalität des Diskurses. Zur Kunst gehören sie entschieden auch nicht, mit dem Hinweis auf den mangelnden ästhetischen Wert, worin auch immer dieser bestehen mag. Dabei ist eine Untersuchung über die semantischen Eigenschaften gerade der medialen Produkte der Unterhaltungsindustrie besonders spannend, denn erst hier scheint der Wahrheitsanspruch (Ernsthaftigkeit) völlig zugunsten des Spielcharakters zu verschwinden. Der Aspekt der Bezugnahme scheint hier im Hinblick auf den Gebrauch solcher Medieninhalte völlig zu fehlen.

5.4.1. Weitere Einschränkungen.

Es gibt *Kunstgattungen*, die unsere obige Dichotomie von Wissenschaft und Kunst, aber auch die allgemeinere von Dokumentation und Fiktion in Frage stellen. Wohin genau soll die Gattung *historischer Roman* oder *historisches Drama* gehören? Und wohin gehören die *Biografie* und die *Autobiografie*? Sie sind unserem Verständnis nach Gattungsbezeichnungen für *Kunstwerke*, bei denen trotzdem der Anspruch auf korrekte Wiedergabe von Fakten erhoben wird oder gar erhoben werden muss, wenn es sich um keinen Etikettenschwindel handeln soll.

Nicht nur die Wahrheit auf der sog. *tieferen Ebene der Signifikanz*, nicht nur der sog. *wahre Kern* eines künstlerischen Textes wird hier gefordert, sondern Wahrheit in partiellen Aussagen, also genau die Form von Wahrheit, die wir und andere Autoren früher für den Bereich der Kunst für irrelevant erklärt haben.

Es gibt ferner *Kunstrichtungen*, die die obige Dichotomie von Kunst und Wissenschaft und von Dokumentation und Fiktion in Frage stellen oder programmatisch aufzuheben versuchen. Der Naturalismus ist sicherlich ein besonders deutliches Beispiel. Emile Zolas berühmtes naturalistisches Manifest mit dem Titel “Der Experimentalroman” (1880) formuliert die wichtigsten Punkte wohl am expressivsten.⁶³⁷ Bereits Zolas Methode in der Schrift signalisiert viel über die darin auszudrückende Auffassung der (vermeintlichen) Dichotomie von Kunst und Wissenschaft. Gut zu einem drittel besteht der Text aus wörtlichen Zitaten aus Claudes Bernards “Introduction à l’étude de la médecine expérimentale” - dem methodischen Werk des damals berühmten Mediziners, dessen Gedanken und methodische Forderungen für die Medizin Zola schlicht auf den Romanschreiber zu übertragen versucht. Bis auf die entschiedene Polemik am Ende der Schrift mit dem Gedanken Bernards, dass das Kunstwerk “eine spontane Schöpfung des Geistes [ist], die mit der Konstatierung der Naturerscheinungen nichts gemein hat.”⁶³⁸ Im Text Zolas wird als Replik auf diesen Gedanken Bernards die Rolle des Dichters bei der Kunstproduktion abseits gestellt:

“Literatur entsteht nicht erst durch den Autor, sondern liegt bereits in der von ihr beschriebenen Natur und in dem von ihr studierten Menschen.”⁶³⁹

Der Gedanke der passiven Rolle des Produzenten eines Kunstwerkes ist uns aus der Platonischen Dichtungstheorie bereits gut bekannt. Ebenfalls sind uns die Konsequenzen einer solchen Auffassung gut bekannt, dass das Kunstwerk als einfache spiegelbildliche Manifestation des Realen eindeutige Adäquatheitskriterien in der durch es ausgedrückten Wirklichkeit hat. Das Kunstwerk wird bei Zola ähnlich wie bei Platon und im Gegensatz zu Goethe nicht als ein *autonomes Werk* verstanden - ein Erzeugnis der, wie Kayser sagt, “Schöpferkraft des menschlichen Geistes” -, sondern primär als ein *Bericht* (oder Beschreibung, Deskription) mit werkexternen Adäquatheitskriterien. Der Künstler tritt bei Zola wieder einmal als eine *passiv-*

⁶³⁷ Man könnte sicherlich lange darüber streiten, ob Zolas Text ein *Programm proklamiert* oder eher eine *Entwicklung prognostiziert*. Seine expliziten Ablehnungen der Existenz einer *naturalistischen Schule* (Zola (1904): S. 50 ff) oder seine Bekenntnisse zum Determinismus, die letztendlich die Entstehung des Naturalismus als “eine Entwicklung voller Notwendigkeit” (Zola (1904): S. 62) betrachten, sprechen eher für die Deutung als *Prognose*.

⁶³⁸ Zola (1904): S. 57.

reproduktive und nicht als eine *aktiv-produktive* Instanz auf, obwohl das Kunstwerk aus seiner Hand entsteht. Zola vergleicht die Tätigkeit des Künstlers auch deswegen mit der Tätigkeit des Experimentators, denn ein Experiment sei eben ein solches *hybrides Gebilde aus Kunst und Natur*, denn der physikalische oder chemische Vorgang wird *künstlich provoziert* aber die kausalen Geschehnisse im einzelnen nicht manipuliert.

Die Frage ist immer, wie wollen wir solche Fälle korrekt diagnostizieren? Gibt es *Gattungen* wie die Autobiografie und *Richtungen* wie den Naturalismus, die Wahrheit in der Einzelaussage in einem Kunstwerk aus welchen Gründen auch immer (er)fordern und dadurch Fiktion und Wahrheitsanspruch vermischen? Oder verlassen sie den Bereich der Fiktion, insofern sie den Wahrheitsanspruch erheben?

Die entsprechende Gattungsbezeichnung ist zugleich eine Art imaginäre Bedienungsanleitung für den Text oder das Bild und ist somit bedeutungsrelevant. Sie ist eine Bedienungsanleitung, indem sie ganz bestimmte Erwartungen hinsichtlich der Wahrheit der Einzelaussagen beim Rezipienten stimuliert. Denken wir nur an Bezeichnungen wie "Roman", "Reportage" und die ganz unterschiedlichen Anforderungen, die der Empfänger an solche Gattungen im Hinblick auf die Wahrheit von Einzelaussagen stellt.

⁶³⁹ Zola (1904): S. 62.

5.5. Folgerungen für die Prädikation der Inadäquatheit bei Bildern.

Eine wichtige Folge des vermeintlich wesentlich referenziellen Status von Bildern ist die grundsätzliche Prädizierbarkeit von "adäquat" und "inadäquat" - oder bei bestimmten Autoren von "wahr" und "falsch"⁶⁴⁰ - von ihnen.⁶⁴¹ Würde sich ein Bild per se referenziell auf ein anderes Objekt beziehen, so könnte man von ihm als von einer immer schon vollzogenen Behauptung (oder einem *Abbild*) sprechen, einem eindeutigen Adäquatheits- oder Wahrheitskandidaten. Einige Autoren stellen sich offen gegen eine solche Auffassung. Durch den Umweg der Infragestellung der Zuschreibung von "adäquat" und "inadäquat" kann der referenzielle Status von Bildern angezweifelt werden. Gottlob Frege schreibt:

"Man findet Wahrheit ausgesagt von Bildern, Vorstellungen, Sätzen und Gedanken. [...] Offenbar würde man das Bild nicht wahr nennen, wenn nicht eine Absicht dabei wäre. Das Bild soll etwas darstellen. Auch die Vorstellung wird nicht an sich wahr genannt, sondern nur im Hinblick auf eine Absicht, dass sie mit etwas übereinstimmen solle."⁶⁴²

Nicht das Bild selbst, sondern die Absicht (des Bildproduzenten) wird hier als Quelle der Legitimität der Zuschreibung von "wahr" und "falsch" an Bilder und Vorstellungen beschrieben und die Legitimität beeinträchtigt zugleich die objektive Möglichkeit der *sinnvollen* Prädizierbarkeit dieser Prädikate. Frege geht hier aber davon aus, dass "darstellen" den Sachbezug bedeutet. Diese Problemformulierung betrifft seiner Ansicht nach jedoch nicht nur Bilder, sondern auch mentale Einheiten wie Vorstellungen, wodurch die Allgemeingültigkeit der Überlegung hervorgehoben wird. Begriffe wie "Wahrheitsanspruch", "Wahrheitsfähigkeit" und ihre Zuschreibung im Hinblick auf den *Gebrauch* von (Sätzen, Vorstellungen und) Bildern durch bestimmte Akteure kommen dadurch erneut ins Spiel.

An anderer Stelle sagt er noch deutlicher über Bilder:

⁶⁴⁰ Hans Jonas beschreibt die *grundsätzliche* Prädizierbarkeit mit folgenden Worten: "Als der Nach-Schöpfer der Dinge "in ihrem Bilde" unterstellt sich der homo pictor dem Maße der Wahrheit. Ein Bild kann mehr oder weniger wahr, d.h. dem Originale treu sein." (Jonas (1994): S. 120.)

⁶⁴¹ Im folgenden geht es wieder um den Adäquatheitsbegriff für Bilder im Sinne einer isomorphen Abbildung, da es hier ausschließlich um dokumentarische und fiktionale Bilder geht, für deren gegenseitige Abgrenzung ein solcher Adäquatheitsbegriff geeignet ist.

⁶⁴² Frege (1918a): S. 59. In Anbetracht der Tatsache, dass Frege das Prädikat "wahr" für "ganz einzigartig und undefinierbar" (Frege (1918a): S. 60) hält, kann aus diesem Zitat nicht ein eindeutiges Bekenntnis zum relationalen Wahrheitsverständnis im Sinne der Korrespondenztheorie gefolgert werden. Vielmehr handelt es sich um ein Konditional von folgender Form: *Wenn* die Wahrheit als eine Relation (Übereinstimmung) zwischen Tatsache und Bild verstanden wird, *dann* ist sie trotzdem nicht per se von Bildern prädizierbar, sondern nur mit Rücksicht auf eine zugrunde liegende Absicht.

“[O]hne Hinblick auf eine Absicht, etwas abzubilden, kann von keiner Wahrheit des Bildes die Rede sein.”⁶⁴³

Brandt (2002) formuliert eine ähnliche Ansicht:

“Bilder irren und lügen nicht, sondern Personen und deren verbale Äußerungen; nur Behauptungen sind wahr oder falsch und können Irrtümer enthalten oder als Lügen intendiert sein; bei allen anderen Phänomenen, den Fährten und Winken und Fotos, muß ich den Irrtums- oder Täuschungscharakter aufgrund einer vorhergehenden Wahrheits- oder Wahrhaftigkeitsannahme erschließen. Im übertragenen Sinn kann man dann sagen, eine Zeichnung im anatomischen Atlas enthalte einen Irrtum und eine Fotomontage stelle eine Lüge dar.”⁶⁴⁴

Mit anderen Worten, dass das Bild etwas darstellt, heißt noch nicht, dass es sich referenziell auf die Wirklichkeit bezieht, wie es etwa Behauptungen tun.⁶⁴⁵ Die Bezugnahme wird nach Brandt im wahrsten Sinne des Wortes von einem Subjekt *hinzugedacht*. Erst durch diese *Unterstellung* oder *Annahme* des Bildbetrachters wird das Bild zur Repräsentation, steht nicht mehr nur für sich selbst, sondern auch für etwas anderes. Extensionale Referenz ist ein Phänomen des Umgangs *mit* Bildern *durch* bestimmte Akteure - in diesem Fall durch den Rezipienten.

Besonders beachtenswert ist auch die Wahl der Beispiele bei Brandt. Bei einer Zeichnung im anatomischen Atlas ist die Wahrheits- oder Wahrhaftigkeitsintention besonders evident. Man könnte meinen, sie ist der Zeichnung fast *immanent*. Selbst in diesem Fall kann nach Brandts Ansicht jedoch “nur im übertragenen Sinn” von der Falschheit dieser Zeichnung die Rede sein, wenn sie mit dem abzubildenden Original nicht übereinstimmt. Es begegnet uns eindeutig wieder eine ähnliche Auffassung wie bei Wittgenstein.⁶⁴⁶ Der Sachbezug von Bildern ist kein Problem der Statistik, sondern der prinzipiellen Unterscheidung der *Ebene der Umgangssphäre* von den *Eigenschaften von Bildern selbst*.

Sinnvoll kann Falschheit nur von denjenigen Aussagen prädiziert werden, bei denen überhaupt erst ein Wahrheitsanspruch erhoben wird, die überhaupt als wahr hingestellt werden. Solche haben wir “Behauptungen” genannt. Es kann sinnvoll bezweifelt werden,

⁶⁴³ Frege (1971): S. 42.

⁶⁴⁴ Brandt (2002): S. 219.

⁶⁴⁵ An anderer Stelle haben wir ausgeführt, dass Brandt anders als Frege im obigen Zitat “darstellen” wesentlich für *frei* von der Konnotation des Sachbezugs hält. Vgl. Kap. 3.3.2.1.

⁶⁴⁶ Vgl. Kap. 3.3.2.1.

dass etwa beim fiktionalen Diskurs der Unterhaltungsindustrie der Anspruch auf Wahrheit erhoben wird. Und wie steht es mit Bildern?

Wir haben schon früher festgestellt, dass kein Zwang der Sprache zum Behaupten besteht. Der Vorwurf der Falschheit erübrigert sich in sämtlichen Kontexten, wo nicht die Absicht besteht, eine Behauptung zu äußern. Analoges gilt auch für Bilder. Es besteht kein Zwang der Bilder zum Abbilden. Der Vorwurf der Falschheit erübrigert sich in sämtlichen Kontexten, wo nicht die Absicht besteht, etwas abzubilden. Bei fiktionalen Bildern besteht per Definition nicht die Absicht, etwas abzubilden. Aber:

Nicht jedes Pegasus- oder Pickwick-Bild ist fiktional.

Mit Scholz (1991) kann man feststellen:

“Freilich hat man Pickwick-Bilder gemalt, etwa in illustrierten Ausgaben von Dickens’ Roman. Und deren Richtigkeit bemäßt sich danach, ob sie der authentischen Pickwick-Darstellung, nämlich Dickens’ fiktionaler Beschreibung folgen.”⁶⁴⁷

Bedenken sind nur hinsichtlich seiner Formulierung “fiktionale Beschreibung” zu äußern, denn Fiktion im Sinne von “fiktional” ist eben per Definition nicht beschreibend. Gelegentlich begegnet einem sogar die Redeweise, dass in der fiktionalen Literatur Gesichter und Personen nicht *be-*, sondern *erschrieben* werden, um den spezifisch *produktiven* und *quasi deklarativen* Status solcher Textpassagen zu verdeutlichen.⁶⁴⁸

Stellen wir den Bezug zu unseren bisherigen Untersuchungen zur Wahrheitsfähigkeit von Bildern her: Von der Wahrheitsfähigkeit von Bildern wird (in unterschiedlichen Bildtheorien) im Wesentlichen in dreifacher Hinsicht gesprochen:

1. Platon hält Bilder oder besser gesagt (Ab)Bilder für *nicht wahrheitsfähig*, weil es zu den Bedingungen der Anwendbarkeit des Begriffes “Abbild” gehört, dass es im Hinblick auf ein Abzubildendes in bestimmter Hinsicht defizitär (inadäquat oder falsch) ist. (Ab)Bilder sind per Definition falsch.

⁶⁴⁷ Scholz (1991): S. 30.

2. Ferner kann man Bilder dann für *nicht wahrheitsfähig* halten, wenn man die Absegnz der eindeutigen grammatischen Struktur von Bildern bedenkt. Bilder sind per Definition weder wahr noch falsch.⁶⁴⁹

3. Ferner kann man Bilder im dritten Sinn für *nicht wahrheitsfähig* halten, sofern nicht die Bedingung der dokumentarischen Absicht erfüllt ist. Bilder sind weder wahr noch falsch, wenn sie nicht von jemandem als wahr hingestellt werden.⁶⁵⁰

Die erste Position stellt sich die Frage “Ist es *möglich*, (Ab)Bildern “wahr” zuzuschreiben?” Die zweite Position stellt sich die Frage “Ist es *möglich*, Bildern “wahr” oder “falsch” zuzuschreiben?” Die dritte Position stellt sich die Frage “(Wann) Ist es *gerechtfertigt*, Bildern “wahr” oder “falsch” zuzuschreiben?”

⁶⁴⁸ Diese Redeweise begegnete mir in einem Seminar mit dem Titel “Erschriebene und gemalte Gesichter” im Sommer 2003 in Prag.

⁶⁴⁹ Vgl. Kap. 2.1.2.1. Diese Position vertritt beispielsweise Morris (1972).

⁶⁵⁰ Diese Position vertreten beispielsweise Arriens (1999) und wir.

6. Bilder und das Denken der virtuellen Realität. Zu den Annahmen der Abbildhaftigkeit und der Illusionswirkung.

Das vorliegende Kapitel ist - seinem Umfang und Anspruch nach - ein Anhangskapitel und beschäftigt sich mit dem Umgang mit dem Phänomen der virtuellen Realität in der Bildtheorie. Es muss am Anfang präzisiert werden, was unter “virtuelle Realität” im folgenden verstanden werden soll. Es gibt einen *engeren* und einen *weiteren* Begriff der virtuellen Realität. Im *weiteren Sinn* verwenden wir diesen Begriff im Sinne von “nur scheinbar vorhanden” oder “möglich” oder “mögliche Realität”. Was *virtuell* (da) ist, ist eben *nicht wirklich* (da) oder lediglich *potentiell* oder “der Kraft oder Möglichkeit nach vorhanden”⁶⁵¹ usw. Der Begriff der Virtualität im Sinne von “potentiell” geht geschichtlich bis auf die Aristotelisch-Thomistische philosophische Tradition zurück.⁶⁵² Im *engeren Sinn* verwenden wir den Begriff (heutzutage) zur Bezeichnung polysensuell erfahrbarer computergenerierter Bilder.⁶⁵³ Wir verwenden im folgenden “virtuelle Realität” ausschließlich im engeren Sinn.

Dadurch wird unsere Vorgehensweise sichtbar. Wichtig ist, *Begriffsbestimmungen* von unserer Vorgehensweise in diesem Kapitel zu unterscheiden. Der Begriff “virtuelle Realität” oder “virtuell” ist deutlich älter als die Computertechnologie und die Benennung eines bestimmten Teils dieser Technologie als “virtuelle Realität” ist klarerweise ein Fall *motivierter Benennung* - also der *Übertragung* einer bereits etablierten Benennung aus einem Bereich in einen anderen, die möglicherweise durch bestimmte Ähnlichkeiten und Analogien veranlasst wurde. Es ist sicherlich eine legitime Forschungstendenz, die Zusammenhänge dieser Motivation der Benennung zu untersuchen, um herauszufinden, ob die Benennung auch *korrekt* sei.⁶⁵⁴ So wird “virtuelle Realität” manchmal als eine in sich paradoxe Wortverbindung gesehen, denn “virtuell” sei (diachron gesehen) doch synonym mit “nur scheinbar vorhanden” und

⁶⁵¹ Keil-Slawik (1997): S. 46.

⁶⁵² Vgl. Welsch: *Virtual Anyway?*

⁶⁵³ Ein Ansatz in der Forschung zur virtuellen Realität besagt, dass es keine polysensuell erfahrbaren *Bilder* gibt. Bilder kann ich nicht tasten. Ein Blinder kann keine Bilder sehen, wie er etwa die haptisch erfahrbare Blindenschrift lesen kann. Für Blinde gibt es keine Bilder. Bilder kann man auch nicht hören oder schmecken. Die zusätzlichen Kanäle der Wahrnehmung der virtuellen Realität, hauptsächlich aber die Haptik, werden eben als jeweils autonom betrachtet und dementsprechend wird von “virtual environments” oder von “virtuellen Umgebungen” gesprochen. Wir gehen hier dagegen davon aus, dass die Haptik oder der Ton lediglich als *zusätzliche* Kanäle zur ganz wesentlich vorkommenden *Bildlichkeit* von virtuellen Realitäten hinzukommen. Bildlich gesprochen gehen wir davon aus, dass Haptik und andere Kanäle in virtuellen Realitäten völlig *im Dienste der Illusionswirkung von Bildern* eingesetzt werden.

⁶⁵⁴ Diesen Weg der Untersuchung wählt auch Welsch: *Virtual Anyway?*. Welsch geht von der diachronen Entwicklung von “virtuell” seit Aristoteles aus, “also to find out which current usages make good sense and which are untenable.”

“Realität” stehe für etwas dem entgegengesetztes.⁶⁵⁵ Unsere Vorgehensweise hier baut dagegen *synchron* auf der heutzutage wohl am meisten üblichen Verwendung von “virtuelle Realität” im Sinne einer spezifischen und näher zu bestimmenden *Art der Computertechnologie* auf.

Wir hinterfragen hier nicht in irgendeinem Sinne die Benennung von etwas durch “virtuelle Realität”, sondern interessieren uns für die bildtheoretische Charakteristik eines Phänomens, das heutzutage so heißt.

Dieser Abschnitt befasst sich ferner mit der virtuellen Realität auf eine *indirekte Art und Weise*. Es wird nicht speziell auf virtuelle Realitäten eingegangen, etwa auf die technologische Spezifik ihrer Vermittlung dem Betrachter, die nicht, wie bei gängigen Bildern, vornehmlich den *visuellen* Wahrnehmungskanal nutzt, sondern auch den *auditiven* und zunehmend auch den *haptischen* und so im Unterschied zum klassischen Bild zu einem “polysensual erfahrbaren”⁶⁵⁶ Medium wird. Dafür ist das Thema der virtuellen Realität zu umfangreich und erfordert eine eigene Untersuchung. Es wird hier lediglich davon ausgegangen, dass diese technologischen Möglichkeiten primär eines zu erzielen versuchen, nämlich die *Perfektionierung der sog. Illusionswirkung von Bildern auf den Betrachter* - die Perfektionierung der Verwechslung des Bildes mit dem durch es Dargestellten. Im Wesentlichen wird also die Prämissen einiger Theorien geteilt, dass es bei virtuellen Realitäten darum geht, Bilder “täuschend zu vermitteln”⁶⁵⁷, d.h. im Idealfall den psychologischen Effekt der Nichtunterscheidung oder Nichtunterscheidbarkeit der Darstellung vom Dargestellten zu erzielen. Die tatsächliche Erreichbarkeit eines solchen Ziels ist durch diese Annahme nicht von vornherein gegeben.

Es wird manchmal davon ausgegangen, dass die Perfektionierung der Illusionswirkung von Bildern im Allgemeinen etwas mit den *Eigenschaften der Darstellung* zu tun hat, mit dem steigenden *Realismus* der Darstellung, der im Wesentlichen im *Detailreichtum* oder dem *Naturalismus* der Darstellung beruhe. So spricht man davon, dass die Illusionswirkung durch die “imitativen Elemente”⁶⁵⁸ bei einem Bild erzeugt werde und Bilder um so besser Illusionen

⁶⁵⁵ Vgl. Grau (2001): S. 22.

⁶⁵⁶ Grau (2001): S. 14.

⁶⁵⁷ Grau (2001): S. 17. Eine ähnliche Annahme macht Brandt (1999), wenn er vom Cyberspace als von einer “vollendete[n] Täuschung” spricht. Vgl. Brandt (1999): S. 172 f. Schirra/Scholz (1998) wollen mit ihrer Dichotomie des *symbolischen* und *immersiven* Modus der Bildpräsentation auf dieselbe Diagnose der virtuellen Realität hinaus. Vgl. Schirra/Scholz (1998): S. 75.

⁶⁵⁸ Polanyi (1994): S. 161.

erzeugen können, je vollkommenere *Imitationen* oder *Abbilder der Wirklichkeit* sie sind.⁶⁵⁹ Diese Annahme verleitet zu dem (Fehl)Schluss, dass die Pefektionierung der *Abbildhaftigkeit* eines Bildes, das in virtuellen Realitäten eingesetzt wird, zur erwünschten Illusionswirkung führe. Wir werden dagegen in 6.1. zeigen, dass, angenommen der prominenteste Anwendungsbereich der virtuellen Realitäten sei die Unterhaltungsindustrie, diese *in keinem Sinne über Abbildhaftigkeit verfügt*, dass sie *diskursiv* oder durch das *Gebrauchsformat* Fiktion als Nicht-Abbild markiert wird und vom Betrachter auch als solche (zwar nicht *fokussiert* aber immerhin *begleitend*⁶⁶⁰) wahrgenommen wird. Fiktionale Bilder imitieren nicht, bilden nicht ab, denn “Imitation” oder “Abbildung” setzen extensionale Referenz voraus, die bei Fiktionen per Definition nicht gegeben ist.

Unter 6.2. gehen wir näher auf die Problematik der bildspezifischen Illusionswirkung ein - auf die Möglichkeiten und Grenzen der Verwechslung des Bildes mit dem durch es Dargestellten. Wir werden unter anderem sehen, dass die Illusionswirkung von Bildern etwas mit der *Technologie ihrer Präsentation für den Betrachter* (Kap. 6.2.2.) und seiner *kognitiven Kompetenz* (Kap. 6.2.2.1.) zu tun hat und nicht so sehr mit den imitativen Elementen in einem Bild. Die Technologie der virtuellen Realität, die zunehmend zusätzlich auf den haptischen Kanal der Präsentation eines Bildes setzt, kann schließlich als ein gutes Argument dafür genommen werden, dass die Illusionswirkung von Bildern mit der Technik der Bildpräsentation mehr zu tun hat als mit den sichtbaren Eigenschaften der Darstellung.

6.1. Zur Annahme der Abbildhaftigkeit.

Virtuelle Realität wird in der Literatur oft mit prima facie abwertenden Begriffen wie “Imitat”, “Abbildung”, “Double”, “Schein” charakterisiert, die sämtlich das *Primat unserer physikalischen Realität voraussetzen*, als deren unvollkommene Manifestation - denn “Abbildung” impliziert Unvollkommenheit im Hinblick auf ein Abzubildendes - virtuelle Welten gesehen werden.⁶⁶¹ Wie oft solche Prädikate in diesem Zusammenhang in Umlauf gebracht werden, scheint die Richtigkeit ihrer Anwendung zu erweisen. Die Verwendung von “Abbildung” im Kontext der virtuellen Realität geht gelegentlich so weit, dass von der Erzeugung “eines möglichst perfekten sensorischen Abbilds einer natürlichen oder auch fiktiven Umgebung”⁶⁶² die Rede ist, obwohl “Abbildung einer fiktiven Umgebung” unbestritten einen paradoxen Klang hat. Die

⁶⁵⁹ Vgl. auch das Kap. 2.3.2.2. und die dort zitierte Literatur.

⁶⁶⁰ Die Dichotomie von “fokussiert” und “begleitend” geht auf Polanyi (1994) zurück.

⁶⁶¹ Vgl. Stoppa-Sehlbach (1997): S. 218.

Verwirrung wird weiter getrieben, wenn die ohnehin problematische Rede vom (rekursiven) Abbilden fiktiver Umgebungen durch die Rede von der (produktiven) “Erstellung “synthetischer” und Phantasiewelten mittels Computersimulation”⁶⁶³ erweitert wird. Wobei die Rede von der Erzeugung von alternativen “Welten” in der Kunst noch einen traditionsreichen rationalen Hintergrund hat,⁶⁶⁴ wird dieser Gedanke in der Literatur zur virtuellen Realität deutlich inflationär und völlig unreflektiert gebraucht. In der neueren Medienforschung wimmelt es *ohne Rücksicht auf den Dokument- oder Fiktionsstatus* bestimmter Gebilde von zusätzlichen Prädikaten und Komposita zu “Welt” und “Wirklichkeit”. So redet man von “elektronischen Pseudowelten”⁶⁶⁵, von der Ausgestaltung “scheinbarer Welten”⁶⁶⁶ in virtuellen Realitäten, von “künstlichen, hypothetischen, abstrakten Realitäten”⁶⁶⁷, “Sonderwirklichkeiten” und “Sonderwelten”⁶⁶⁸, in Titeln künstlerischer Projekte von “VirtWelt[en]” und der “Verschmelzung der Bereiche “real” und “fiktiv””⁶⁶⁹ darin, in Buchtiteln wiederum von “möglichen Welten”⁶⁷⁰ und grundsätzlich im Plural von “Medien - Welten - Wirklichkeiten”⁶⁷¹. Es muss nicht gesondert ausgeführt werden, dass dadurch in der Medienphilosophie ein beispielloses Maß an Klärungsbedarf entsteht. Die Theorie wird so fürs bessere Verständnis ihres Gegenstandsbereichs *nicht förderlich*, sondern zunehmend *hinderlich*.

Die frequentierte Einstufung der virtuellen Realität als eines (unvollkommenen) Abbilds erfordert zweifelsohne ein *Korrektiv*, an dem gemessen sie sich als defizitär - eben als *bloßes* Abbild oder Imitat (von etwas) - “erweist”. Als Maßstab wird in der Regel unsere äußere physikalische Wirklichkeit gesetzt oder besser gesagt *vorausgesetzt*, die irrtümlich in die Position des Abzubildenden gestellt wird. Die Argumentation ist dann jedoch allem Anschein nach zirkulär. Die Asymmetrie zwischen der primären Wirklichkeit und dem sekundären Abbild wird schlicht angenommen, um sie im Folgeschritt zu erweisen. Wird die Priorität der äußeren physikalischen Wirklichkeit nicht vorausgesetzt, so verliert man den Maßstab und folglich auch alle *Argumente* für den wie auch immer zu verstehenden niedrigeren Status der *vermeintlich* etwas abbildenden virtuellen Welten.

⁶⁶² Schipanski (1997): S. 72.

⁶⁶³ Schipanski (1997): S. 72.

⁶⁶⁴ Vgl. Kap. 5.

⁶⁶⁵ Zweck (1997): S. 100.

⁶⁶⁶ Encarnação/Felger (1997): S. 12.

⁶⁶⁷ Faßler (1999a): S. 8.

⁶⁶⁸ Rammert (1999): S. 33 ff.

⁶⁶⁹ Wiener (1999): S. 85.

⁶⁷⁰ Faßler (1999).

⁶⁷¹ Vattimo/Welsch (1997).

Die Trennung von Wirklichkeit und Schein, die auch als eine Trennung der *richtigen* oder *wahren* und *falschen* Wirklichkeit⁶⁷² verstanden werden kann, beruht ebenfalls auf einer Asymmetrie zwischen Maßstab und dem Gemessenen, wie schließlich alle Zuschreibung der Prädikate “wahr” und “falsch” eine solche Asymmetrie wesentlich voraussetzt. Die hinreichende Bedingung der Prädikation von Wahrheit und Falschheit ist ein Repräsentationsverhältnis. Erst wo ein Ding nicht nur für sich selbst, sondern auch für etwas anderes steht, stellt sich überhaupt die Frage nach der Wahrheit.⁶⁷³ Was aber die hinreichende Bedingung des Repräsentationsverhältnisses ist, haben wir in den Kapiteln 3. und insbesondere 5. geklärt. Hinreichend für das Repräsentationsverhältnis ist der Gebrauch von etwas als eine Repräsentation von etwas durch bestimmte Akteure - also insbesondere der Gebrauch jenseits des fiktionalen Diskurses.

Am grundsätzlichsten ist deswegen das folgende Argument gegen die *pauschale* Charakterisierung von virtuellen Welten als “Abbild” oder “Imitat”. “Abbild” und “Imitat” sind Begriffe, die eine binäre Struktur implizieren. Ein Abbild ist immer ein Abbild von *etwas* und somit ein Fall extensionaler Referenz. Ein ganz prominenter Anwendungsbereich der virtuellen Realität ist jedoch ohne jeden Zweifel die Unterhaltungsindustrie.⁶⁷⁴ Entsprechend unserer Charakterisierung in Kap. 5. ist die Fiktion als ein Gebrauchsformat von Bildern gekennzeichnet durch *mangelnde Referenz* und die ebenfalls oder gerade deswegen *mangelnde Frage nach der Adäquatheit des Bildes* im Hinblick auf einen externen Maßstab.

Gesetzt, die Unterhaltungsindustrie beteilige sich am fiktionalen Diskurs, wofür zu argumentieren eigentlich überflüssig ist, ist ein Großteil der in virtuellen Realitäten eingesetzten Bilder referenzlos und soll sich auch nicht im Hinblick auf irgendeinen externen Maßstab als defizitär oder nicht-defizitär bewähren.

⁶⁷² Unsere Alltagssprache sieht es als unproblematisch an, “wahr” und “falsch” nicht ausschließlich den Aussagen, sondern auch der Wirklichkeit zuzusprechen. Eine Fata Morgana kann als “falsche Wirklichkeit” bezeichnet werden. Sie sieht es ebenfalls als unproblematisch an, “wahr” gelegentlich im Sinne von “wirklich” und “falsch” im Sinne von “unwirklich” zu verwenden. So ist “wahrer Freund” synonym mit “wirklicher Freund” und “falscher Freund” synonym mit “nicht wirklich ein Freund” oder “kein wirklicher Freund”. Unsere These ist hier, dass sich in diesem Sprachgebrauch etwas von der Wahrheitsfrage im Sinne der Adäquationsregel - *veritas est adaequatio intellectus ad rem* - manifestiert, nämlich der Vergleich von etwas (einer Aussage oder einer Freundschaft) mit einem externen *Korrektiv*, im Hinblick auf das es sich bewähren soll.

⁶⁷³ Vgl. Cassirer (1964c): S. 5.

⁶⁷⁴ Vgl. Keil-Slawik (1997): S. 46 f.

6.2. Zur Annahme der Illusionswirkung.

In diesem Abschnitt wird es um die Möglichkeiten und Grenzen von *Täuschung* und *Illusion* durch Bilder gehen. „*Illusion*“ und „*Täuschung*“ werden im folgenden synonym verwendet. Das hat einen einfachen Grund: Man kann zwei unterschiedliche Vorgehensweisen hinsichtlich der Problematik der Täuschung in der Bildtheorie abgrenzen, die im Wesentlichen unserer Abgrenzung zweier Vorgehensweisen hinsichtlich von „*virtuelle Realität*“ entsprechen.⁶⁷⁵ Es wäre nämlich möglich, einen bestimmten Täuschungsbegriff zuerst einzuführen und ihn dann auf Kontexte anwenden, in denen in der Bildtheorie von „*Täuschung*“ die Rede ist, um festzustellen, ob es sich bei dem spezifischen bildtheoretischen Täuschungsbegriff tatsächlich um eine (*genuine*) Täuschung handelt. Andererseits kann man von den Kontexten, in denen in der Bildtheorie von „*Täuschung*“ die Rede ist, ausgehen und sich fragen, was die Autoren mit diesem (spezifischen) Täuschungsbegriff meinen. Entweder man stellt sich die Frage: „Sprechen sie tatsächlich von Täuschung, wenn sie „*Täuschung*“ verwenden?“ oder die Frage: „Wovon sprechen sie, wenn sie „*Täuschung*“ verwenden?“ Wir schließen uns hier der zweiten Methode an und werden uns ausschließlich fragen, was gemeint ist, wenn in der Bildtheorie von „*Täuschung*“ die Rede ist. Da „*Täuschung*“ in der Bildtheorie synonym mit „*Illusion*“ verwendet wird, dürfen wir die beiden Begriffe ebenfalls synonym verwenden.

Bilder können *täuschen*: Das ist eine ausgesprochen verbreitete Ansicht in der Bildtheorie. Die Möglichkeit der Täuschung durch Bilder beruht auf der Möglichkeit der *Verwechslung des Bildes mit dem durch es Dargestellten*. Diese Verwechslung kann grundsätzlich zwei Formen haben - eine möchte ich als die *stärkere* und eine als die *schwächere* bezeichnen.

1. Die *stärkere Form* haben wir bereits zu Beginn des Kapitels 2.4. mit dem Beispiel der Raubvogelsilhouette am gläsernen Lärmschutz der Autobahn angesprochen, die von Kleinvögeln für einen realen Raubvogel *gehalten* wird. Sie *täuscht* die Vögel schlicht. Sie *verwechseln* die Silhouette mit einem realen Raubvogel. Das in Kap. 6.2.2. zu besprechende sog. Immersionsproblem gehört ebenfalls in die Kategorie der stärkeren Form der Illusionswirkung.

⁶⁷⁵ Vgl. Kap. 6.

2. Die *schwächere Form* der Illusionswirkung beruht auf der möglichen Inadäquatheit unserer üblichen Redeweisen über Bilder. *Nicht nur die Semantik von Bildern ist ein theoretisches Problem, sondern auch die Semantik unserer Rede über Bilder.* Bereits Platon hat im “Sophistes” auf das Problem der Dinge und der “gleichnamige[n] Nachbildungen”⁶⁷⁶ dieser Dinge verwiesen. Wir verwenden die gleichen Bezeichnungen für Dinge und ihre (Ab)Bilder (und sonstige Nachbildungen). Wir sagen zu einem Pferdebild, es *sei* ein Pferd, obwohl es kein Pferd *ist*, sondern nur seine Darstellung. Welchen Grund haben wir zu etwas “Pferd” zu sagen, das kein Pferd *ist*?

6.2.1. Zur schwächeren Form der Illusionswirkung.

Die *schwächere Form* der Illusionswirkung lässt sich durch folgendes Beispiel näher erklären: Denken wir uns folgende Situation, die durchaus als stellvertretend gesehen werden kann, eine Art Mustersituation der Auseinandersetzung mit Bildern: Jemand wird aufgefordert, ein Gruppenfoto zu beschreiben. Seine Beschreibung könnte etwa so aussehen: “Die Frau mit dem blauen Rock steht hinter dem Mann mit der Kette am Hals. Vor ihm steht wiederum ein Mann mit beiden Händen in den Hosentaschen. Ganz hinten befindet sich das Buffett. Die Personen bedienen sich am Essen. In der rechten Ecke tanzen welche.” Was geschieht bei einer solchen Beschreibung? Der Gegenstand, der hier *beschrieben* werden soll, ist *einerseits ganz flach*, dabei wird mit “hinter”, “vor” und “ganz hinten” eindeutig eine räumliche Situation beschrieben. Zudem wird der Gegenstand offensichtlich in der Terminologie einer zeitlichen Situation beschrieben. Wir sagen bei der Beschreibung eines Familienfotos, dass Personen *hintereinander* stehen und etwas - etwa tanzen oder essen - *tun*, obwohl das gegenüberliegende nur “bedruckte[...] Stück Papier”⁶⁷⁷ kaum realen Anlass dazu gibt. Oder doch? Obwohl es hier nicht ohne weiteres angemessen zu sein scheint, von der Täuschung des Betrachters zu sprechen, kann man davon ausgehen, dass hier ebenfalls das Bild mit dem, was es darstellt, *auf eine bestimmte Art und Weise verwechselt* wird, nämlich in unserer verbalen Beschreibung.

In alltäglichen Redeweisen über Bilder wie “Die Personen stehen hintereinander” oder “Die Personen tun dies und jenes”, die im Alltag nicht einmal als möglicherweise

⁶⁷⁶ Sophistes 234 b.

*inadäquat hinterfragt werden, manifestiert sich ein nicht-distanzierter Umgang der Betrachter mit Bildern. Aus der Sicht der Bildtheorie sind diese Redeweisen jedoch nicht ohne weiteres als korrekt charakterisierbar.*⁶⁷⁸

Wird hier das Familienbild also adäquat *beschrieben* oder nicht? Meinen wir im spezifischen Kontext der Bilder mit “beschreiben” eigentlich “deuten” oder “interpretieren”? Denn *nur* beschrieben wurde hier offenbar nicht. Und doch! Bereits unser Sprachgebrauch deutet hier an, was bisher über Bilder generell ausgeführt wurde, dass wir es nämlich bei der Feststellung dessen, was ein Bild darstellt, mit einer sehr rudimentären Form seiner Bedeutung zu tun haben. Allerdings ist es eine wichtige Beobachtung dass: “[w]enn [Bilder] durch mehr als Form, Farbe und räumliche “Organisation” [...] beschrieben werden, dann werden sie “interpretiert” oder “gedeutet””⁶⁷⁹ und nicht eindeutig *nur* beschrieben. Wenn ich ein Pferdebild *sehe* und es mir als ein Pferd auffällt, so ist dieses Sehen, wie Wittgenstein treffend bemerkt, “halb Seherlebnis, halb ein Denken.”⁶⁸⁰

Die Interpretation, das Verstehen von Bildern, das Fassen ihrer Bedeutung muss offensichtlich tiefgründiger sein als die Beschreibung des Bildträgers, und umfasst die Berücksichtigung der sog. “flachen Tiefe”⁶⁸¹ des Bildes und man möchte hinzufügen der “starren Dauer” im Bild - also die Interpretation des flachen Bildträgers als einer räumlich-zeitlichen Situation.

Über unseren Fall gilt: *Das Bild wird verbal für etwas ausgegeben, was es objektiv nicht ist.* Dieser Zustand kann als unerwünscht für das Verständnis des Bildes gesehen werden, der durch folgenden (etwa auch nur gedachten) Zusatz zu korrigieren ist: “Aber eigentlich stellt der Gegenstand die Situation, von der ich sprach, lediglich dar”. Mit Goodmans Worten:

“For seeing a picture as a picture precludes mistaking it for anything else.”⁶⁸²

Demnach sind die Fälle, bei denen jemand ein Bild für das Dargestellte in irgendeinem Sinne *hält* als “klare Fälle des Nichtverständens von Bildern”⁶⁸³ zu bezeichnen.

⁶⁷⁷ Fellmann (1997): S. 150.

⁶⁷⁸ Vgl. Kap. 2.3.1.

⁶⁷⁹ Lange (1998): S. 56. Lange diskutiert so Wittgensteins Lehre vom Apsektsehen.

⁶⁸⁰ PU: Teil II, x.

⁶⁸¹ Polanyi (1994): S. 155.

⁶⁸² Goodman (1969): S. 34 f.

Dieser Zustand kann aber umgekehrt als konstitutiv und erforderlich für das Verstehen des Bildes gesehen werden. Würde ich nämlich die Formen und Farbflecken auf dem Bildträger gar nicht als etwas *sehen können*, was sie objektiv nicht sind, so könnte man wahrscheinlich auch nicht in irgendeinem Sinne davon sprechen, ich hätte das Bild verstanden. Meine Beschreibung würde in dem Fall zur bloßen Beschreibung des Bildträgers devalvieren. Im Normalfall gehen wir davon aus, dass jedem irgendwie implizit (oder mit Polanyi (1994) "begleitend") klar ist, dass es sich bei einem bestimmten Gegenstand um ein Bild handelt. Der obige Zusatz ist im Normalfall nur sehr rudimentär in unserem Bewusstsein vorhanden. Und in unserer verbalen Beschreibung ist er in der Regel schon gar nicht vorhanden. Verstehen wir Bilder, indem wir ihre Täuschung durchschauen, oder verstehen wir sie ausschließlich, wenn wir uns (mindestens *zum Teil* oder *für eine bestimmte Zeit* oder *auf eine bestimmte Art und Weise*) täuschen lassen? Ist die Illusionswirkung von Bildern, die spezifische Täuschung, Resultat einer *gefährlichen Neigung* (wie bei Platon oder Brandt (1999)) oder einer *besonderen Fähigkeit*.

Wir sehen die bildliche Darstellung unter einem bestimmten *Aspekt*, sehen sie *als* etwas (was sie objektiv nicht sind). Dieser Vorgang unterscheidet sich nicht wesentlich davon, wie wir (manchmal) andere Artefakte und natürliche Objekte sehen. Auf einem Bild sehen wir oder sieht ein Kind ein Pferd und berichtet sein Erlebnis: "Ich sehe ein Pferd", obwohl es eigentlich heißen müsste "Ich sehe es *als* ein Pferd", weil das Gegenüber objektiv *kein Pferd ist*, sondern nur die Darstellung eines Pferdes. Man könnte meinen, der obige Bericht des Kindes enthalte einen Irrtum.

Es scheint uns in der Tat eine wichtige Korrektur zu sein. Der Umkreis der Fälle, die *rein theoretisch gesehen* gleichermaßen "korrekturbedürftig" sind, ist jedoch viel größer. Eine Gabel zum Beispiel ist ein typischer Gebrauchsgegenstand des Alltags. Was besitzt sie aber streng genommen von dem *Gabelsein*, wenn man bedenkt, dass der Gabelcharakter im Prinzip nichts anderes ist als eine praktische Funktionsweise von oft sehr divergierenden Gegenständen, und nicht ihre *sichtbare* Eigenschaft? Warum würde denselben Gegenstand ein Urwaldmensch niemals als eine Gabel bezeichnen und mit ziemlicher Sicherheit - und das ist hier noch wichtiger - auch nicht verwenden? Gegenstände mit einer kulturell etablierten praktischen Gebrauchsweise *bezeichnen wir als* Gabel, würden jedoch nie auf die Idee kommen zu sagen "Ich *sehe* eine Gabel" sei eine Ausdrucksweise, die nicht angemessen ist, obwohl, was

⁶⁸³ Scholz (1998): S. 109.

ich da *sehe*, streng genommen nichts von der praktischen Gebrauchsweise ist. Korrekt wäre es demnach tatsächlich zu sagen “Ich sehe es *als Gabel*”, denn ein anderer (der Urwaldmensch) muss es gar nicht tun.

Ich sehe eine Gabel unter einem ganz anderen Aspekt als der Urwaldmensch und dieses Seherlebnis ist analog dem Sehen eines Bildes halb Seherlebnis und halb Denken. Offenbar ist die Funktion einer Gabel eine kulturell bedingte Gewohnheit und keine im wörtlichen Sinne sichtbare Eigenschaft bestimmter Dinge.

Was gibt uns das Recht, im ersten Fall die Korrektur für angemessen zu halten, im zweiten dagegen für überstürzt oder absurd? Wo machen wir unser Eingeständnis? Haben wir im zweiten Fall zu gestehen, “Ich sehe es *als Gabel*” sei einzig korrekt, oder sagen wir eher im ersten Fall “Ich sehe ein Pferd” hat eine bestimmte Berechtigung?

Dadurch soll nicht etwa gesagt werden, die bildliche Darstellung eines Pferdes *sei* ein Pferd, sondern nur, *dass zu einem Pferdebild zu sagen “Ich sehe ein Pferd” aus bestimmter Sicht ein völlig adäquater Sprachgebrauch ist, weil (oder insofern) er der übliche und ohne weiteres verständliche ist*. Was wir in diesem Satz zum Ausdruck bringen, ist die Tatsache, dass uns die Darstellung aus welchen Gründen auch immer *als ein Pferd auffällt*. Angemessen ist der Sprachgebrauch schon deswegen, weil in den meisten Fällen die Bilddistanz im Sinne der distanzierten Betrachtungsweise eines Bildes *nicht fokussiert* gegeben ist. Wir *explizieren* für uns nicht die sog. ikonische Differenz - den Unterschied der Darstellung und des Dargestellten, und sagen einfach “Ich sehe ein Pferd”. Trotzdem bleibt der Unterschied vorhanden. Ohne vorher auf die (theoretische) Problematik von Darstellung und Dargestelltem aufmerksam gemacht zu werden, wird schließlich wohl nicht nur ein Kind, sondern auch kaum ein Erwachsener zögern, beim Anblick unseres Gemäldes zu berichten: “Ich sehe ein Pferd”.

Es ist angemessen, zu einem Pferdebild zu sagen “Ich sehe ein Pferd” im Sinne von “Es fällt mir als ein Pferd auf”, denn diese beiden Sätze referieren nicht wirklich auf den Gegenstand, den ich sehe, sondern auf ein Phänomen meines Bewusstseins - das für die korrekte Deutung eines Bildes unumgängliche Auffallen des Bildes als etwas anderes. Bei dem zweiten Satz ist es natürlich viel deutlicher als bei dem ersten.

6.2.2. Die stärkere Form der Illusionswirkung. Zur Zuschreibung von “Immersion” an die Bilder.

Die hier angedeutete Problematik der bildspezifischen Täuschung hängt mit der sog. *Immersion* zusammen oder den sog. *immersiven Bildern*. Immersive Bilder sind Bilder, bei deren Betrachtung gerade die *Bilddistanz im Sinne eines kognitiven Phänomens* nicht gegeben ist. Besonders oft wird gerade virtuelle Realität, von der wir hier handeln, über den Begriff der *Immersion* definiert.⁶⁸⁴ Es bleibt jedoch einerseits zu untersuchen, inwiefern der Begriff “Immersion” überhaupt als ein Prädikat des Bildes fungieren kann, denn der Begriff scheint keine Eigenschaft des Bildes zu bezeichnen, sondern lediglich seine *kontingente Wirkung auf den Betrachter*. Er bezeichnet also wesentlich ein kognitives Phänomen mit - ein psychologisches Faktum über den Betrachter. Andererseits scheint Immersion keine hinreichende Abgrenzung der virtuellen Realität von anderen traditionellen Bildern zu liefern. “Immersives Bild”, “Trompe l’oeil” usw. sind Begriffe, die nicht speziell im Zusammenhang mit virtueller Realität zu thematisieren sind, sondern viel älteren Ursprungs sind.⁶⁸⁵ Auch einfachere Technologien haben schon früher immersive Effekte bei der Bildwahrnehmung erzielen können. Den Bildern “Immersion” zuzuschreiben wird dadurch erneut problematisch, denn es scheint mehr an der Technik der Bildpräsentation zu liegen als an dem Bild selbst, dass es sich evtl. immersiv auf den Betrachter auswirkt.

Immersive Bilder sind *Fälle der Bildbetrachtung*, bei denen wir uns die sog. ikonische Differenz - den Unterschied zwischen der Darstellung und dem Dargestellten - nicht bewusst machen oder in denen er uns nicht bewusst wird. Wittgenstein beschreibt in den “Philosophischen Untersuchungen” zahlreiche Immersions- und verwandte Phänomene bei der (Bild)Wahrnehmung:

“Wir *betrachten* die Photographie, das Bild an unserer Wand als das Objekt selbst (Mensch, Landschaft, etc.), welches auf ihnen dargestellt ist.”⁶⁸⁶

⁶⁸⁴ Synonym zu “immersiv” und “Immersion” wird gelegentlich von der “Verschmelzung” oder dem “Eintauchen” in das Bild gesprochen. “Eintauchen” kommt frequentiert beispielsweise bei Keil-Slawik (1997) vor. Diese sämtlichen Begriffe bezeichnen wesentlich ein psychologisches Phänomen mit - eine Art Wirkung des Bildes auf den Betrachter.

⁶⁸⁵ Mit der Vorgeschichte beschäftigte sich systematisch Grau (2001).

⁶⁸⁶ PU: Teil II, x.

“Von dem, der die Zeichnung als dies Tier sieht, werde ich mir manches andere erwarten, als von dem, der nur weiß, was sie darstellen soll.”⁶⁸⁷

“Kinder spielen dieses Spiel. Sie sagen von einer Kiste z.B., sie ist jetzt ein Haus; und sie wird darauf ganz als ein Haus ausgedeutet. Eine Erfindung in sie gewoben.”⁶⁸⁸

“Liegt die Immersion am Betrachter oder am Bild selbst?”: Das ist diesbezüglich die wichtigste Frage. Von der Entscheidung dieser Frage hängt es ab, ob “Immersion” ein Prädikat ist, das auf Bilder überhaupt zutreffen kann.

Wittgenstein scheint vor allem in den letzten beiden Zitaten die These zu favorisieren, dass “Immersion” - ein Ausdruck, den er selber nicht verwendet - für eine spezifische *Wahrnehmungsqualität* oder gar eine *Fähigkeit* der Betrachter (siehe das zweite Zitat) steht. Ein der Immersion verwandtes Phänomen kann grundsätzlich auch bei alltäglichen Gegenständen (Kiste) auftreten und muss nicht erst durch den Detailreichtum einer bildlichen Darstellung aufwendig erzeugt werden. Die Kiste kann für ein Haus gehalten werden, wie ein Bild für das Dargestellte gehalten werden kann. Entscheidender Faktor scheint diesbezüglich die “spielerisch-bewußte Hingabe”⁶⁸⁹ an die Illusion zu sein, die Bereitschaft (der Kinder im Spiel), die Kiste für ein Haus auszugeben und konsequent zu halten.

Die Situation ist jedoch nicht so eindeutig wie Wittgenstein nahelegt. Es ist einerseits richtig, davon auszugehen, dass der Immersionsbegriff scheinbar eine kontingent auftretende psychologische Wirkung eines Bildes auf den Betrachter mitbezeichnet und keine Eigenschaft des Bildes selbst. Der Ausdruck “immersives Bild” sei dann dahingehend irreführend, als er die Vermutung nahelegt, die Immersion könne “durch Bilder” selbst garantiert werden oder gar Bilder würden Immersion als ein internes Merkmal besitzen. Nicht Bilder, sondern eine Betrachtungsweise sei immersiv. Bilder können lediglich Anlass der Immersion sein. Aber - und dadurch nähert man sich der theoretischen Bestimmung der Technologie der virtuellen Realität (wie auch anderen Technologien) an - durch *technologische Mittel der Bildpräsentation* kann man versuchen, den Immersionseffekt aus der Sphäre der mentalen Phänomene eines Subjekts herauszunehmen. Bei der Technologie der virtuellen Realität geht es um eine *technologische Garantie* der Immersionswirkung beim Betrachter:

⁶⁸⁷ PU: Teil II, x.

⁶⁸⁸ PU: Teil II, x.

⁶⁸⁹ Grau (2001): S. 23.

“Bei den traditionellen Medien muß die menschliche Vorstellungskraft das Gefühl des Eintauchens erzeugen, während man bei der Virtuellen Realität sich des Eindrucks kaum erwehren kann, sich in der künstlichen Welt zu befinden.”⁶⁹⁰

Nicht die *kontingente Nichtunterscheidung* eines Bildes von dem Dargestellten ist das Charakteristikum von virtuellen Realitäten, sondern die Bemühung um eine technologische Garantie der *prinzipiellen Nichtunterscheidbarkeit* des Bildes von dem Dargestellten für den Betrachter. So kann man durch die Angabe einer *Strategie* oder *Entwicklungstendenz* wohl am besten charakterisieren, was virtuelle Realitäten (heutzutage) ausmacht, denn technologische Möglichkeiten verändern sich ganz rasch und beeinträchtigen die Haltbarkeit theoretischer Erfassungsversuche.

Für diverse Immersionsphänomene bei der Bildwahrnehmung wurden auch geschichtlich gesehen immer ganz spezifische technologische Strategien entwickelt, was die Überlegung nahelegt, dass es in der *Technik der Bildpräsentation* Faktoren gibt, die Immersion unterstützen oder gar erst bewirken. Bereits bei Platon haben wir die These verzeichnet, dass die Illusionswirkung von Bildern etwas mit der Technik der Bildpräsentation und der Kompetenz des Betrachters zu tun hat. Nicht das Bild täusche per se den Betrachter, sondern erst, wenn der Maler es ihm “von fern”⁶⁹¹ zeigt, entstehe die Möglichkeit “Kinder wenigstens und unkluge Leute”⁶⁹² damit zu täuschen.

Grau (2001) hat die geschichtlichen Ausprägungen der, wie er sie nennt, *virtuellen Kunst* systematisch untersucht und ist konsequenter Vertreter der sog. Kontinuitätsthese, die besagt, dass virtuelle Realitäten nur ein Ergebnis *alter Bemühungen* um bildliche Illusionsräume mit *neuen technologischen Mitteln* sind. So sei die alte Panoramamalerei, die sich durch eine Leinwand, die den Betrachter zu 360° umgibt, auszeichnet, oder das Kino, das den Bewegungsaspekt mitbrachte oder die virtuelle Realität, die es dem Betrachter ermöglichte, mit dem Bild zu interagieren, auf jeweils spezifische Art und Weise *immersiv* (in der Zielvorstellung). Das Panorama ist im wörtlichen Sinn nicht eingerahmt und erzeuge (in der Zielvorstellung) so *episodisch* den Eindruck der realen Präsenz am durch es dargestellten Ort. Das bewegte Bild des Kinos nutze vor allen Dingen die Schnelligkeit, mit der einzelne Bilder auf die Leinwand projiziert werden, zur Erzeugung von Illusionen (in der Zielvorstellung), denn dem Betrachter wird so die faktische Möglichkeit genommen, über Bildsequenzen in irgend-einem Sinne zu reflektieren, an Distanz zu ihnen zu gewinnen. Nicht nur die Pioniere der

⁶⁹⁰ Keil-Slawik (1997): S. 46.

⁶⁹¹ Politeia X 598 c.

Filmbranche, die Gebrüder Lumière, erzeugten Täuschung beim Betrachter mit der berühmten Zugszene, bei der Zuschauer dachten, ein realer Zug würde ins Publikum rasen und bei der sie panische Reaktionen zeigten. Man *erschrickt* schließlich immer noch bei Horrorfilmen und *weint* immer noch bei tragischen Szenen, was von der Suggestionskraft des bewegten Bildes zeugt. Virtuelle Realität brachte eine deutlich verbesserte Interaktionsmöglichkeit für den Betrachter mit sich. Aus dem Bildrezipienten ist weitgehend ein echter Protagonist geworden, der durch seine *natürlichen* Eingriffe - durch Körperbewegungen und nicht durch Beherrschung der Programmiersprachen - die virtuelle Realität beeinflussen und verändern kann.

Vor allem wird in der Forschung aber auf die polysensuelle Wahrnehmbarkeit virtueller Realitäten als immersionssteigernd vertraut und gesetzt. Wird zunehmend der haptische oder in Zukunft gar der olfaktorische Kanal - der Geruchssinn also - und der Geschmack wie auch immer mit einbezogen, so könnte man Schritt für Schritt das Immersionspotential steigern.⁶⁹³ Dieser Annahme liegt jedoch wieder einmal der Irrtum zugrunde, dass Bilder sog. wahrnehmungsnahe Zeichen sind, und dass ihr Rezeptionsprozess also *ausschließlich* oder *primär* auf der sensuellen Ebene verläuft. Was verwundert ist vor allem, dass die Möglichkeiten der Täuschung, Illusion und Immersion außer selbstverständlich in der Technik, gerade in der Ästhetik, Kunstgeschichte und der Theorie der Unterhaltungsmedien immer wieder behandelt werden. Denn das *künstlerische* oder allgemeiner und korrekter das *fiktionale* Bild initiiert schon als solches eine “verhaltene Betrachtungsweise”⁶⁹⁴, wie wir schon früher feststellten.

Ist es möglich, mich mit einem Bild im obigen Sinne der Verwechslung mit dem Dargestellten dort zu täuschen, wo ich immer schon von vornherein Bilder erwarte? Ist die im Leben ausschließlich episodische “spielerisch bewußte Hingabe an den Schein”⁶⁹⁵ im Kino oder in einer Galerie nicht immer schon ein verlässlicher desillusionierender Faktor?

⁶⁹² Polietia X 598 c. Vgl. Kap. 2.3.2.1. und 2.3.2.2.

⁶⁹³ Pöppel/Burda (1997) proklamieren: “Will man eine akzeptable “virtuelle Realität” aufbauen, müssen die Verarbeitungsprozesse in den Sinnessystemen und vor allem deren Integration zu einer einheitlichen gestalthaften Erfahrung erfolgreich simuliert werden, damit in der virtuellen Realität ein hinreichendes Abbild der Realität entstehen kann.” (Pöppel/Burda (1997): S. 84.)

⁶⁹⁴ Kersting (1979): S. 107.

⁶⁹⁵ Grau (2001): S. 23.

Kaum jemand, der an der Kasse eines Museums die Inschrift “Wachsfigurinen” gelesen und verstanden hat, wird noch ernsthaft die Gefahr eingehen, da drin getäuscht zu werden, indem er etwa die perfektionierten Figurinen für die Persönlichkeiten hält. Doch, doch, könnte man sagen! Was ist, wenn die Verwaltung für ein Wochenende die Figurinen durch die echten berühmten Persönlichkeiten ersetzt, die regungslos in den Räumen zur Schau gestellt werden, um sich während der Besichtigung plötzlich zu bewegen und so die nichts ahnenden Besucher zu erschrecken? Wer kennt das Szenario der versteckten Kamera nicht? Man wird *getäuscht*, aber wodurch genau, durch die Personen, die keine Figurinen sind, aber für solche gehalten werden oder durch die Inschrift (oder die Verwaltung), die Figurinen *ankündigt*? Es gibt also auch den umgekehrten Fall der *Täuschung durch vermeintliche Darstellung*. In manch einer Großstadt kann dem spazierenden Fußgänger ferner die Art von Straßenkunst begegnen, wenn der Straßenkünstler auf einem für Statuen gedachten Untersetzer mit silberner Schminke und im silbernen Anzug regungslos verharrt und von Fußgängern für eine reale Statue aus Metall gehalten wird.

Es ist in beiden Fällen - beim gelegentlichen Verwechseln der Darstellung mit dem Dargestellten und beim ebenfalls gelegentlichen Verwechseln des Dargestellten mit der Darstellung (bei vermeintlichen Wachsfigurinen) - hauptsächlich die Diskrepanz zwischen Erwartung und Realität, die die Täuschung veranlaßt. Ich kann tendenziell die Darstellung mit dem Dargestellten an Orten verwechseln, wo ich keine Darstellung, sondern (wenn überhaupt etwas, dann) das Dargestellte erwarte. (Früher erwähnten wir in diesem Zusammenhang das Polizistenbild am Straßenrand, das Fahrer zum korrekten Fahrverhalten bringt.) Und ich kann tendenziell das Dargestellte mit einer Darstellung von ihm an Orten verwechseln, wo ich nicht das Dargestellte, sondern eine Darstellung erwarte, also etwa im Museum für Wachsfigurinen.

6.2.2.1. (Goethes) Polemik gegen die Täuschung durch fiktionale Darstellung.

Kontrapositionen oder besser gesagt Klarstellungen zur Anwendung der im Wesentlichen gleichbedeutenden Begriffe “Täuschung”, “Illusion”, “Schein” oder, moderner gesagt, “Immersion” auf die sog. darstellenden Künste hat es zum Beispiel in der Ästhetik immer gegeben. Eine ganz prominente und für unsere derzeitigen Zwecke brauchbare Polemik kann

und sollte hier erwähnt werden, da sie gerade durch *Einbeziehung des Rezipienten* eine Problematisierung der These von der Illusionswirkung einer Darstellung erzielt. Die bereits früher erwähnte Schrift Goethes “Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke” beschäftigt sich eben mit dem Problem der (vermeintlichen) Täuschung durch die darstellende Kunst, oder, allgemeiner ausgedrückt, durch einen fiktionalen Diskurs.

Realismus in der Kunst, mit anderen Worten, die *Wahrscheinlichkeit des Inhalts* wird in dem Text als Anlass der Täuschung des Zuschauers einer Oper gesehen und von einem der Gesprächspartner des dialogisch aufgebauten Textes - dem Zuschauer - geradezu gefordert. Der Kontrahent im Gespräch - der “Anwalt” der Kunst und des Künstlers - will die Sache jedoch differenzierter sehen und schlägt die zunächst als ein harmloses und zugleich sinnloses Wortspiel erscheinende Unterscheidung von “Schein des Wahren”⁶⁹⁶ und “wahr scheinen”⁶⁹⁷ vor. “Das Wahre” und “wahr” ist hier im Hinblick auf den Kontext im Sinne von “das Reale” und “real” zu verstehen, um unnötigen Verwirrungen vorzubeugen.⁶⁹⁸ Diese Unterscheidung erweist sich als ein hilfreicher Schlüssel zum Problem. Dass etwas nämlich ein “Schein des Wahren” ist - gemeint ist das Phänomen des (noch so vollkommenen) Realismus in der darstellenden Kunst -, garantiert keineswegs, dass es jemandem auch *wahr scheint*, dass der Zuschauer *für wahr (oder real) hält*, was in Wirklichkeit nicht wahr (oder real) ist, dass er effektiv *getäuscht* wird, indem er die Darstellung mit dem Dargestellten *verwechselt*. Goethe geht sogar noch einen Schritt weiter und leugnet, dass ein Kunstwerk dem Betrachter wirklich wahr (oder real) scheinen *kann*. Es gibt doch viele Anhaltspunkte, die das darstellende Kunstwerk, das am Beispiel der Oper exemplarisch besprochen wird, als eine Fiktion *verlässlich markieren*. Als Beispiel wird der Gesang der Protagonisten auf der Bühne genannt.

Im Prinzip meint er bestimmte diskursive Signale, die die Fiktionalität markieren. Dieselben und einige mehr meint viel später auch Morris (1972), wenn er schreibt:

“[D]ie Bilder sind gerahmt, Teile der Leinwand werden manchmal absichtlich unbemalt gelassen, ein Stück wird auf einer Bühne aufgeführt, auf der verschiedene technische Hilfsmittel sichtbar bleiben, der Musiker spielt in Sichtweite der Zuhörer - dies sind Kunstgriffe, die jene Form der Illusion verhindern, die den Zeichenträger nicht von den Denotaten unterscheidet.”⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ Goethe (1998a): S. 502.

⁶⁹⁷ Goethe (1998a): S. 502.

⁶⁹⁸ Vgl. Fußnote Nr. 672.

⁶⁹⁹ Morris (1972): S. 99. Auf die Desillusionierung durch den realen und imaginären *Rahmen* eines Kunstwerkes haben wir bereits unter 2.4. und 5.3. hingewiesen.

Das Für-wahr-halten oder “wahr scheinen” liegt nach Goethe vollständig in der Verantwortungssphäre des Betrachters. Mit anderen Worten, zum Täuschen gehört immer schon auch das Sich-täuschen-lassen des Betrachters.

Der Begriff des sog. “ungebildeten Zuschauers”⁷⁰⁰ wird von Goethe zurecht ins Spiel gebracht, der sich nicht nur täuschen lässt, sondern sich sogar täuschen lassen will. Invers dazu könnte der *gebildete Zuschauer* jemand sein, der sich nicht täuschen lässt, jemand der der fiktionalen Darstellung von vornherein quasi “misstraut”, weil er etwa ihren spezifischen Anspruch kennt.

Dass jemand faktisch durch eine fiktionale Darstellung getäuscht wird, liegt einfach nicht an der (Perfektion der) Darstellung selbst oder an der Böswilligkeit des Künstlers, sondern ganz wesentlich (auch) am Betrachter. Zum Verständnis einer Mitteilung gehört sicherlich auch das Verständnis des Anspruchs mit dem sie gemacht wurde. Jemand, der durch eine fiktionale Darstellung getäuscht wird, ist in dem Sinne ein “ungebildeter Zuschauer”, dass ihm gerade diese Art von Evidenz fehlt.

Goethe wagt in der genannten Schrift sogar einen expressiven Vergleich. Der ungebildete Zuschauer oder auch “ungebildete[...] Liebhaber”⁷⁰¹, der die Darstellung von etwas für das Dargestellte hält, wird mit einem Affen verglichen, der aus einem Bilderbuch “die sämtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeist habe.”⁷⁰²

Der Großteil der Geschichte der illusionistischen These in der Bildtheorie - ob die uralte Geschichte des Plinius von den Vögeln des Zeuxis, die gemalte Trauben für wirkliche hielten und sie aufzupicken versuchten, ob Platons “Kinder [...] und unkluge Leute”⁷⁰³, denen ein gemalter Tisch wie ein wirklicher vorkam, oder Goethes Käferbilder fressender Affe oder sein “ungebildeter Zuschauer” - schreibt die Täuschung durch Darstellung korrekt der Kompetenz des Betrachters zu und nicht der (wie auch immer zu verstehenden Perfektion der) Darstellung selbst. “Eine Täuschung, die man [wann und wodurch auch immer, V.H.] durchschaut, die sogar darauf angelegt ist, durchschaut zu werden, ist keine Täuschung.”⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ Goethe (1998a): S. 504.

⁷⁰¹ Goethe (1998a): S. 505.

⁷⁰² Goethe (1998a): S. 505.

⁷⁰³ Politeia X 598 c.

⁷⁰⁴ Gabriel (1975): S. 56.

7. Schlussbetrachtung.

7.1. Bilanz.

In diesem Abschnitt soll noch einmal grob die gesamte Argumentationsstruktur der Arbeit zusammengefasst und so verdeutlicht werden. Auf einzelne Unterkapitel wird nicht mehr explizit eingegangen.

Die thematischen Preliminarien in Kapitel 1. führten uns über die Bestandaufnahme der hochgradigen Ambiguität von “Bild” zu dem Problem, das sich in der Frage “Was ist ein Bild?” manifestiert. Wir stellten zwei methodische Ansätze der Lösung dieser Frage einander gegenüber - einen *deduktiven*, der aus der Begriffsbestimmung Schlüsse auf die Anwendung oder Anwendbarkeit von “Bild” auf bestimmte Dinge zieht, und einen *induktiven*, der von der Anwendung von “Bild” auf bestimmte Dinge ausgeht und aus der Betrachtung ihrer Spezifik Schlässe auf den Bildbegriff zieht. Unseren Ansatz bestimmten wir so, dass er die beiden Methoden miteinander konfrontiert.

In Kapitel 2. versuchten wir exemplarisch an der Bildtheorie Platons die *deduktive Methode* der Lösung der Bildfrage zu prüfen, die unterstellt, dass “auch bloß *gedacht* werden könnte”⁷⁰⁵, was ein Bild sei, ohne das zusätzliche Korrektiv der Beschäftigung mit einzelnen Bildern mit zu Hilfe zu nehmen. Es hat sich herausgestellt, dass Platons Bildtheorie eine vereinfachte Form der kausalen Theorie darstellt, die den Bildproduzenten mit seinen Intentionen grundsätzlich außer Acht lässt und das Bild ausschließlich oder primär als eine “Leistung des Abgebildeten”⁷⁰⁶ ansieht und thematisiert. Diese Sicht, weil sie den Produzenten *nicht* mit einbezieht, muss gar nicht eigens darüber reflektieren, wie vielfältig Bilder faktisch gebraucht werden können, und der Gebrauch wird auch nicht als bedeutungsrelevant gesehen.⁷⁰⁷

Unsere eigene Tendenz zur *induktiven Methode* wurde jedoch spätestens im zentralen Kapitel 3. deutlich. In ihm konnten wir feststellen, dass die Bedeutung von Bildern gebrauchsabhängig ist. Paradoxe Weise war es vor allem das fototechnische Verfahren der Erzeugung von Bildern, das historisch die zunehmende “Dehnbarkeit” ihrer Bedeutung verursachte. Man

⁷⁰⁵ Böhme (1999): S. 11.

⁷⁰⁶ Belting (1990): S. 174.

sollte denken, dass mit dem Aufkommen der Fotografie der feste und unumgängliche kausale Bezug des Fotos zum fotografierten Weltzustand - sein indexikalischer Bezug zu ihm - die einzige Determinante der Bedeutung von Fotografien sein wird, dass also der Bedeutungs begriff für Bilder in der passiven Rekursivität auf das Abgebildete aufgeht oder verharrt. Das Gegenteil war der Fall. Das fototechnische Verfahren ermöglichte es, äußerlich ununterscheidbare Bilder in solchen Mengen zu produzieren und folglich in einer solchen Anzahl von unterschiedlichen Kontexten zu plazieren, dass dies schlicht Auswirkungen auf die Bedeutung und den theoretischen Bedeutungsbegriff von Bildern haben musste. Die Bedeutung wurde zunehmend dehnbar und kontextabhängig, anstatt zum indexikalischen Bezug zu schrumpfen. Ein Che Guevara-Foto auf dem T-Shirt bedeutet etwas deutlich anderes als ein Che Guevara-Foto in seinem Personalausweis. Das eine Bild ist unzweideutig *dokumentarisch*. Das andere ist dagegen (unter anderem) ein *Symbol* (für was auch immer) oder gar bloße (asemantische) *Dekoration*.

Das Kapitel 4. stellte ein thematisches Intermezzo dar, das etwas überraschend *Spiegelbilder* und die *gegenstandslose Malerei* in einem gemeinsamen Abschnitt behandelt. Spiegelbilder könnten doch für ein Musterbeispiel des rein indexikalischen Bezugs auf die wiedergespiegelte Sache (oder Weltzustand) gehalten werden, wobei die gegenstandslose Malerei umgekehrt für ein Musterbeispiel von Bildern ohne jeglichen identifizierbaren Sachbezug gehalten werden könnte. Sie wurden aber aus dem Grund in einem Kapitel behandelt, weil in diesen beiden Instanzen die Grenze der Anwendbarkeit des Begriffes "Bild" und "Bedeutung" aus jeweils unterschiedlichen Gründen erreicht oder überschritten wurde. Bei Spiegelreflexionen handelt es sich mehr als bei anderen Phänomenen um *physikalisch* und nicht primär *semantisch* zu beschreibende Einheiten, die den Prinzipien der Optik sicherlich mehr gehorchen als irgendwelchen Prinzipien der Kommunikation mittels Zeichen. Bei der gegenstandslosen Malerei geht die Bedeutung dagegen in ihrer fatalen Ambiguität auf und ihre Werke devalvieren gelegentlich für den Betrachter zur "bemalte[n] Sache"⁷⁰⁸ (und werden oft erst dadurch als Reaktion auf Ausdrucksmittel der gegenständlichen Malerei verständlich).

Im 5. Kapitel wandten wir uns in drei Annäherungen der Abgrenzung der Gebrauchsformate *Dokumentation* und *Fiktion* zu und erkannten ihren Unterschied in der Wahrheitsfähigkeit der (Gebilde mit) Dokumentation(sstatus) und der mit ihrer Referenzlosigkeit einher gehenden

⁷⁰⁷ Ob es sich um eine historisch zu erklärende Unzulänglichkeit handelt wurde hier nicht behandelt.

Irrelevanz der Wahrheitsfrage bei der Fiktion. Als wahrheitsfähig haben wir Gebilde bestimmt, die in erster Linie überhaupt von jemandem *als wahr hingestellt (also entsprechend gebraucht) werden*. Der deutlich verschiedene *Anspruch* trennt die Dokumentation von der Fiktion. Wichtig war es, den Status der Wahrheitsfähigkeit als *Kriterium* der Fiktionalität zu verstehen. Nicht fiktionale Gebilde wie etwa Pegasus-Bilder sind fiktional und deswegen nicht wahrheitsfähig, sondern *insofern* sie nicht wahrheitsfähig sind (also von jemandem als wahr hingestellt werden), sind sie fiktional. Die wackligen Bigfoot-Aufnahmen aus dem amerikanischen Busch sind insofern nicht fiktional (*obwohl* es Bigfoot (vermutlich) nicht gibt), solange es genug Leute gibt, die sie für dokumentarisch (d.h. *für wahr*) ausgeben und halten.

Das Kapitel 6. beschäftigt sich mit der Problematik der virtuellen Realität in der Bildtheorie und ist ein Anhangskapitel, in dem zum Teil frühere Gedanken exemplarisch angewandt werden. In der Literatur zur virtuellen Realität ist nicht selten völlig unreflektiert und viel zu pauschal von “Abbildern” die Rede, die unterstellt oder nahelegt, dass virtuelle Realitäten grundsätzlich dokumentarischen (also rekursiven) Status haben, was im Hinblick auf die in diesem Bereich florierende Unterhaltungsindustrie nicht stimmt. Für den ebenfalls sehr verbreiteten sog. Immersionsgedanken hinsichtlich der virtuellen Realität ließ sich festhalten, dass sich das implizite oder begleitende *Wissen um den Bildcharakter* beim Betrachter für Immersion, Illusion oder Täuschung als hinderlich auswirkt. Die weitaus wichtigste Voraussetzung der (episodischen) Nichtunterscheidung der Darstellung vom Dargestellten ist die Diskrepanz zwischen Erwartung und Realität. Es kann mich kein Bild täuschen, wo ich immer schon (nichts als) Bilder erwarte.

Im folgenden wenden wir uns zum Abschluss der Problematik der Bildkompetenz zu. Sie kann (im Kontext dieser Arbeit) leider nur in Form eines Schlusswortes andiskutiert werden, *obwohl* oder *gerade weil* sie eine eigene systematische Aufmerksamkeit braucht.

⁷⁰⁸ Boehm (1997): S. 304.

7.2. Bildkompetenz zwischen altersbedingter Fähigkeit und erfahrungsbedingter Fertigkeit.

Was alles gehört dazu, ein Bild zu verstehen? Vorauszuschicken ist eine mehr oder weniger triviale Beobachtung. Die Interpretation eines Bildes kann wenige Sekunden dauern, kann aber auch Hunderte von Seiten in Büchern füllen und Monate oder gar Jahre der Forschung kosten, was zahlreiche Werke der Kunsthistoriker bestätigen. Liegt diesem Phänomen der Unterschied zwischen zwei Arten von Bildern - einem *geläufigen* und einem *künstlerischen* Bild - zugrunde oder ein Unterschied zweier Arten der Betrachter - einem (oberflächlichen) *Laien* und einem *Spezialisten*. Wenn es sich um ein und dasselbe Bild handelt, so scheint hier einer der beiden Betrachter mit seiner Interpretation eindeutig falsch zu liegen - der mehr oder weniger naive Normalbetrachter oder der Spezialist. Wie verhält es sich also mit der sog. Bildkompetenz?

Brauchen wir Bildspezialisten oder sind wir alle solche?

Gibt es bildunfähige Wesen oder nicht? Und wenn ja, in welchem Sinne gibt es sie? Beispielsweise Brandt (1999) geht davon aus, dass Wesen, bei denen die Fähigkeit der Bilddimension - der Unterscheidung der Darstellung vom Dargestellten - (noch) nicht gegeben ist, z.B. Kinder und Tiere, bildunfähige Wesen sind.⁷⁰⁹ Kindern und Tieren, aber vor allem wohl den Tieren entgeht in der Wahrnehmung eines Bildes die sog. ikonische Differenz - eben der faktische Unterschied der Darstellung vom Dargestellten. Sie sehen die Bilder als das, was sie in Wirklichkeit lediglich darstellen. Die Spatzen wissen nicht, dass die Silhouette eines Raubvogels am gläsernen Lärmschutz der Autobahn kein wirklicher Raubvogel ist und sie sind in diesem Sinne *bildunfähig*.

Von der Bildunfähigkeit kann jedoch auch in einem anderen und viel zentraleren Sinne gesprochen werden. Geht man wie wir davon aus, dass Bilder immer in einem bestimmten Kontext positioniert sind und dass wir alleine unter Berücksichtigung kontextueller Faktoren die Bedeutung des Bildes *richtig* erfassen können, so sind gerade diejenigen Wesen bildunfähig.

⁷⁰⁹ Brandt schreibt: "Unser Resümee: Nur Wesen, die mit dem Anschauungs- und Erkenntnisakt zugleich die Operation der spezifischen Bild-Negation vollziehen können, sind bildfähige Wesen. Zu den bildfähigen Wesen zählen nicht Kleinkinder, Katzen und Computer; man wird erweitern: Tiere sind generell so wenig wie Computer in der Lage, Bilder als Bilder zu erkennen, da sie eine nur dargestellte von der wirklichen Wirklichkeit nicht trennen. Sie nehmen alles, was sie registrieren, für bare Münze, für nur das, was es ist. Sie

hig, die solche Bedeutungen im Sinne des Gebrauchs nicht erkennen (können). Die Anwendung dieses Kriteriums ergibt im Endeffekt dieselbe Kategorisierung wie bei Brandt (1999). Vor allem Kinder und Tiere sind bildunfähige Wesen. Das Kind hält immer das, was ein Bild darstellt, für seine Bedeutung, bis es lernt, dass Bilder auch vieles andere bedeuten können als sie faktisch darstellen. An der Autobahn wird es beharrlich zu dem Messer-Gabel-Piktogramm “Messer und Gabel” sagen und (zuerst) nicht “Raststätte”. Es kann mit dem Bild umgehen, aber *nicht korrekt*.

Die Kinder sind in dem Sinne bildunfähig, weil sie im Prozess des Verstehens (noch) nicht berücksichtigen (können), was von einem Bild zwar zu unterscheiden aber nicht zu trennen ist - seinen Gebrauch (als Symbol, Dokumentation, Fiktion, Präskription, Dekoration...).

Die Bildfähigkeit hängt sicherlich mit der Frage zusammen, ob für das Verständnis von Bildern *Lernen* von zentraler Bedeutung ist oder nicht. Es kann scheinbar damit argumentiert werden, dass die Ähnlichkeit des Bildes mit bestimmten Objekten seine Bedeutung *verlässlicher und ohne aufwendige Lernvorgänge* zu erkennen gibt, als es bei sprachlichen Einheiten der Fall ist. Versteht man unter “Bedeutung des Bildes” jedoch seinen Gebrauch, so sind für das Verstehen von Bildern Lernvorgänge genauso zentral wie bei der Sprache. Es könnte leicht angenommen werden, die sog. Bildersprache sei im Unterschied zur normalen Sprache universal und kulturgebunden.⁷¹⁰ Die Mitteilung des Bildes sei universell verständlich, was an der Natürlichkeit seiner Bedeutung liegt, die im starken Kontrast zur konventionellen Bedeutung von sprachlichen Einheiten stehe. So formuliert Pörksen (1997b) sehr vorsichtig den vermeintlich zentralen Unterschied zwischen - in seiner Terminologie - *sprachlichen* und *visuellen* Zeichen:

“Das sprachliche Zeichen ist auf eine Zunge, eine Gemeinschaft begrenzt und nur in ihr sofort verständlich, - das visuelle bildhafte Zeichen ist rasch erlernbar und international leicht kommunizierbar.”⁷¹¹

Ein Papuaner wird unsere Sprache nicht ohne weiteres verstehen. Gibt es aber so was wie unsere Bilder, die er genauso nicht ohne weiteres verstehen kann? Oder gibt es etwa nur

können durch Ähnlichkeit von Attrappen getäuscht werden, also dann das tatsächlich Verschiedene nicht unterscheiden.” (Brandt (1999): S. 131.)

⁷¹⁰ Vgl. eine solche Annahme bei Keller (1995) bezüglich des ikonischen Zeichens.

⁷¹¹ Pörksen (1997b): S. 154.

die Bilder, die von allen mit Hilfe ihrer natürlichen Fähigkeiten (z.B. der Wahrnehmungsfähigkeit) verstanden werden können.

Denkt man an die komplexen Mitteilungen von Piktogrammen im Straßenverkehr, so ist man geneigt zuzustimmen, dass es *unsere Bilder* gibt, deren Bedeutsamkeit wesentlich kulturrelativ ist. Zugleich ist der Verkehr einer von relativ wenigen Kontexten, in denen die Bedeutung der Bilder *explizit konventionell* ist. Es wäre unangemessen zu behaupten, dass Bilder grundsätzlich konventionelle Zeichen im Sinne von Verkehrszeichen *sind*. Aber alleine die Möglichkeit, dass sie solche *sein können*, verursacht die Bindung der Bildkompetenz an Lernvorgänge. Denn - wie bereits an anderer Stelle gesagt wurde - *in allen Fällen bleibt für den Bildbetrachter festzustellen, ob die Bedeutung eines konkreten Bildes nicht von dem Faktum des Dargestellten abweicht.*

Die Frage nach der Bildfähigkeit ist aus einem speziellen Grund heutzutage besonders relevant. Wir beklagen uns oft genug, dass beispielsweise Kinder ihre Erlebnisse aus der Konfrontation mit Bildern etwa in Computerspielen oder im Fernsehen in die Wirklichkeit *übertragen*. Wie schwierig es auch sein mag, die unerwünschte Übertragung etwa der Gewalterlebnisse wissenschaftlich zu erweisen, ein - wenn auch nicht ganz mechanischer - Zusammenhang scheint in der Tat zu bestehen, wofür unterschiedliche Statistiken Indizien liefern. Die Frage ist natürlich, wie wir den anfälligen Gruppen von Rezipienten plausibel machen wollen, dass sie nach Möglichkeit ihre Erlebnisse aus der Konfrontation mit Bildern nicht in die Lebenswirklichkeit übertragen sollen? Der Zusammenhang zwischen Bild und Welt muss auf irgendeine Art und Weise effektiv *erodiert* werden, was sicherlich nicht durch die Annahme des prinzipiell referenziellen Status von Bildern geschehen kann. Wenn wir davon ausgehen, dass Bilder grundsätzlich *für etwas* in der Außenwelt *stehen*, es (mehr oder weniger adäquat) *repräsentieren* etc., so wird es wahrscheinlich nie gelingen, die unerwünschten Effekte bei Kindern zu vermeiden.

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, diesem Phänomen in der Bildtheorie zu begreifen. So kann man etwa Brandts Theorie ein wenig programmatisch lesen und die für ihn zentralen Begriffe der Bildfähigkeit und Bilddistanz wie folgt interpretieren: Es ist durchaus *erwünscht*, dass wir eine Distanzperspektive zu den Bildern entwickeln, dass wir ihre Illusion durchschauen, dass uns evident wird, dass Bilder etwas *nur darstellen*, es aber in Wirklichkeit *nicht sind*. Diese Lesart seiner Theorie wäre dann im Endeffekt eine Reaktion auf die Pro-

blemstellung, wie sie bereits der Medientheoretiker Pross (1973) formulierte. Er konstatierte, “dass die Unterscheidung von Bild und Sache schwindet.”⁷¹² Und “Hierin, nicht, wie einige Wissenschaftler glauben, in der Darstellung von Gewaltakten schlechthin, liegt die Gefahr dieses Mediums.”⁷¹³

Es kann aber auch die Bildfähigkeit im Sinne der Evidenz über den Gebrauch von Bildern in einem bestimmten Kontext dieses Phänomen theoretisch erfassen. Diese Art von Bildfähigkeit liefert eine andere Evidenz, nämlich, dass Bilder *zwar* etwas darstellen, aber dadurch nicht zwingend für etwas in der Außenwelt stehen.

Die Bildfähigkeit im Sinne der Evidenz über den Gebrauch des Bildes hat einen entscheidenden praktischen Vorteil. Sie klingt nicht mehr so fatalistisch wie bei Brandt, wo nach dem Alter, also einem Kriterium eher objektiver Art, Wesen in Gruppen bildfähiger und bildunfähiger Wesen eingeteilt werden. Die Evidenz über den Gebrauch des Bildes kann erworben und beigebracht werden. Sie kann (mit kleinerem oder größerem Erfolg) gelernt und gelehrt werden. Nicht *mit der Zeit* gewinnen wir die Bildfähigkeit, sondern *mit Erfahrung*, sogar eventuell *mit gezieltem Einwirken*. Sie ist somit *weitgehend*, wenn auch nicht *völlig* unabhängig vom Faktor Alter. Weitgehend ist es eine Frage der Perspektive, ob man die Bildkompetenz in unserem Sinne negativ oder positiv konnotiert. Einerseits bedeutet sie den - für den einen oder anderen Leser eher negativen - Umstand, dass Bildkompetenz *erworben werden muss*, wenn ein angemessenes Verstehen von Bildern gesichert sein soll. Auf der anderen Seite bedeutet sie für den einen oder anderen Leser den eher positiven Umstand, dass sie *erworben werden kann*.

Allerdings wird es Zeit, dass sich auch die Bildsemantik von der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Bild und Welt auf die Untersuchung des Verhältnisses zwischen Bild und Mensch konzentriert. Die Aussage “Bilder sind immer Bilder von etwas”, die uns an diversen Stellen dieser Arbeit als nicht loslassende referentielle Bildauffassung begegnete, sagt nichts über “Bild” aus, sondern etwas über “etwas” als einer völlig farblosen Variablen unserer Alltagssprache.

⁷¹² Pross (1973): S. 158.

⁷¹³ Pross (1973): S. 158.

8. Literaturverzeichnis.

- Arens, Hans (1969): *Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart*. 2. Aufl., Karl Alber, Freiburg, München.
- Arriens, Klaus (1999): *Wahrheit und Wirklichkeit im Film. Philosophie des Dokumentarfilms*. Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Aristoteles: *Metaphysik*. Schöningh, Paderborn 1951.
- Aristoteles: *Rhetorik. Poetik. Rhetorik nach Alexander*. Schöningh, Paderborn 1959.
- Aristoteles: *Peri hermenias*. Akademie Verlag, Berlin 1994.
- Aristoteles: *Über die Seele*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1966.
- Augustinus: *Bekenntnisse*. Insel, Frankfurt am Main 1987.
- Bacon, Francis (1990): *Neues Organon*. Meiner, Hamburg.
- Baker, Gordon P./Hacker, Peter M. S. (1980): *Wittgenstein I. An analytical commentary on the philosophical investigations*. University of Chicago Press, Chicago.
- Barloewen, Constantin von (1998): *Der Mensch im Cyberspace. Vom Verlust der Metaphysik und dem Aufbruch in den virtuellen Raum*. Diederichs, München.
- Barthes, Roland (1985): *Die helle Kammer*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Barthes, Roland (1988): *Das semiologische Abenteuer*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Barthes, Roland (1990a): *Die Fotographie als Botschaft*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 11 - 27.
- Barthes, Roland (1990b): *Rhetorik des Bildes*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 28 - 46.
- Baudrillard, Jean (1994): *Die Illusion und die Virtualität*. Benteli, Bern.
- Belting, Hans (1990): *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. C. H. Beck, München.
- Belting, Hans (1998): *Der Ort der Bilder*. In: ders.: (Hrsg.): *Das Erbe der Bilder*. C. H. Beck, München, S. 34 - 53.
- Benjamin, Walter (1963a): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 7 - 63.
- Benjamin, Walter (1963b): *Kleine Geschichte der Fotografie*. In: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 65 - 94.

- Blume, Demmerling (1998): *Grundprobleme der analytischen Sprachphilosophie. Von Frege zu Dummett*. Schöningh, Paderborn.
- Blumenberg, Hans (1964): *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*. In: Jauß, Hans Robert (Hrsg.): *Nachahmung und Illusion*. Eidos, München, S. 9 - 27.
- Blühdorn, Hardarik (1997): *Über das Verhältnis zwischen Virtualität und Realität*. In: Flessner, Bernd (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. Romanbach, Freiburg im Breisgau, S. 119 - 139.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.) (1994): *Was ist ein Bild?* Fink, München.
- Boehm, Gottfried (1994a): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: ders.: (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 11 - 38.
- Boehm, Gottfried (1994b): *Die Bilderfrage*. In: ders.: (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 325 - 343.
- Boehm, Gottfried (1997): *Die Lehre des Bilderverbotes*. In: Reckl, Birgit/Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. Fink, München, S. 294 - 306.
- Boom, Holger van den (1991): *Digitaler Schein - oder: Der Wirklichkeitsverlust ist kein wirklicher Verlust*. In: Rötzer, Florian (Hrsg.): *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 183 - 204.
- Böhme, Gernot (1996): *Idee und Kosmos. Platons Zeitlehre. Eine Einführung in seine theoretische Philosophie*. Klostermann, Frankfurt am Main.
- Böhme, Gernot (1999): *Theorie des Bildes*. Fink, München.
- Böhme, Gernot (2000): *Platons theoretische Philosophie*. Metzler, Stuttgart.
- Bonk, Sigmund (2003): *Der notwendige Gedanke einer ewigen Gegenwart des Vergangenen. Anmerkungen zu einer These Hans Jonas'*. In: Rott, Hans/Horák, Vítězslav (Hrsg.): *Possibility und Reality. Metaphysics and Logic*. Ontos, Frankfurt am Main, London, S. 73 - 98.
- Bonnet, Anne-Marie (1996): *Bild-Körper/Körper-Bild. Die Kunstgeschichte, eine Junggesellenmaschine?* In: Beltling, Hans/Gohr, Siegfried (Hrsg.): *Die Frage nach dem Kunstmuseum unter den heutigen Bildern*. Cantz, Stuttgart, S. 17 - 30.
- Bornemann, Eduard (1978): *Griechische Grammatik*. 2. Aufl., Diesterweg, Frankfurt am Main.
- Brandt, Reinhard (1999): *Die Wirklichkeit des Bildes. Sehen und Erkennen - vom Spiegel zum Kunstbild*. Hanser, München.

- Brandt, Reinhard (2002): *Bilder - Virtuosen zwischen Sein und Nichtsein*. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 27(3), S. 211 - 222.
- Bröcker, Walter (1967): *Platos Gespräche*. 2. Aufl., Klostermann, Frankfurt am Main.
- Burger, Harald (1996): *Realität - Fiktion - Inszenierung im Fernsehen*. In: Scherer, Gabriela/Wehrli, Beatrice (Hrsg.): *Wahrheit und Wort*. Lang, Bern, S. 91 - 109.
- Burkhardt, Benjamin (2004): *Der Streit um die Wissenschaft der Bilder*. URL:<http://www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/konf/16781/1.html>.
- Capurro, Rafael: *Beiträge zu einer digitalen Ontologie*. URL:<http://www.capurro.de/digont.htm>.
- Capurro, Rafael: Höhleneingänge. *Zur Kritik des platonischen Höhlengleichnisses als Metapher der Medienkritik*. URL:<http://v.hbi-stuttgart.de/~capurro/plato.html>.
- Capurro, Rafael: *Theorie der Botschaft*. URL:<http://www.capurro.de/botschaft.htm>.
- Capurro, Rafael: *Hermeneutik der Fachinformation*. URL:<http://www.capurro.de/hermeneu.html>.
- Cassirer, Ernst (1956): *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften*. In: ders.: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, S. 171 - 200.
- Cassirer, Ernst (1964a): *Philosophie der symbolischen Formen I*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Cassirer, Ernst (1964b): *Philosophie der symbolischen Formen II*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Cassirer, Ernst (1964c): *Philosophie der symbolischen Formen III*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Danto, Arthur C. (1994): *Abbildung und Beschreibung*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 125 - 147.
- Demmerling, Christoph (2002): *Sinn, Bedeutung, Verstehen. Untersuchungen zu Sprachphilosophie und Hermeneutik*. Mentis, Paderborn.
- Descartes, René (1994): *Mediationen über die Grundlagen der Philosophie. Mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen*. Felix Meiner, Hamburg.
- Doekler, Christian (2001): *Ein Funktionenmodell für Bildtexte*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Scriptum, Magdeburg, S. 29 - 39.

- Dölling, Evelyn (1999): *Kategorialstruktur ikonischer Sprachen und Syntax der visuellen Sprache*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*. Scriptum, Magdeburg, S. 123 - 134.
- Dummett, Michael (1973): *Frege. Philosophy of language*. Duckworth, London.
- Eich, Günter (1956): *Einige Bemerkungen zum Thema "Literatur und Wirklichkeit"*. In: *Akzente. Zeitschrift für Dichtung. Zeitschrift für Literatur*. Bd. 3, Hanser, München, S. 313 - 315.
- Encarnação, José/Felger, Wolfgang (1997): *Internationale Aktivitäten und Zukunftsperspektiven der Virtuellen Realität*. In: Encarnação, José/Pöppel, Ernst/Schipanski, Dagmar et al. (Hrsg.): *Wirklichkeit versus Virtuelle Realität*. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, S. 9 - 39.
- Erjavec, Aleš (1998): *Das trifft das Auge*. In: Vattimo, Gianni/Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Medien - Welten - Wirklichkeiten*. Fink, München, S. 39 - 57.
- Faßler, Manfred (1999a) (Hrsg.): *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität. Wahrnehmung. Ethik der Kommunikation*. Fink, München.
- Faßler, Manfred (1999b): *Andere Welten - Andere Sitten?* In: ders.: (Hrsg.): *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität. Wahrnehmung. Ethik der Kommunikation*. Fink, München, S. 7 - 15.
- Fellmann, Ferdinand (1997): *Wovon sprechen die Bilder? Aspekte der Bild-Semantik*. In: Reckl, Birgit/Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. Fink, München, S. 147 - 159.
- Fellmann, Ferdinand (2000): *Bedeutung als Formproblem - Aspekte einer realistischen Bildsemantik*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen*, Scriptum, Magdeburg, S. 17 - 40.
- Fiedler, Konrad (1970): *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*. Henn, Wuppertal.
- Flusser, Vilém (1996): *Kommunikologie*. Bollmann, Mannheim.
- Franke, Herbert W. (1997): *Bilderwelten - Weltbilder*. In: Flessner, Bernd (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. 1. Aufl., Rombach, Freiburg im Breisgau, S. 359 - 366.

- Frege, Gottlob (1884): *Grundlagen der Arithmetik. Eine logisch-mathematische Untersuchung über den Begriff der Zahl*. Breslau.
- Frege, Gottlob (1892): *Über Sinn und Bedeutung*. In: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, NF 100, S. 25 - 50.
- Frege, Gottlob (1892-1895): *Ausführungen über Sinn und Bedeutung*. In: Gabriel, Gottfried (1971) (Hrsg.): *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie. Aus dem Nachlas*. Meiner, Hamburg, S. 25 - 34.
- Frege, Gottlob (1918a): *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung*. In: *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus 1*. S. 58 - 77.
- Frege, Gottlob (1918b): *Die Verneinung*. In: *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus 1*. S. 143 - 157.
- Frege, Gottlob (1971): *Logik*. In: Gabriel, Gottfried (Hrsg.): *Schriften zur Logik und Sprachphilosophie. Aus dem Nachlas*. Meiner, Hamburg, S. 35 - 73.
- Friedländer, Paul (1964): *Platon. Band II. Die platonischen Schriften. Erste Periode*. Walter de Gruyter, Berlin.
- Fröhner, Rolf (1954/55): *Phantasie und Wirklichkeit*. In: *Die Pforte. Monatsschrift für Kultur*. Bd. 6, Heft 62, Port, Eßlingen, Neckar, S. 252 - 256.
- Gabriel, Gottfried (1970): *G. Frege über semantische Eigenschaften der Dichtung*. In: *Linguistische Berichte. Forschung, Information, Diskussion*. Nr. 8, Buske, Hamburg, S. 10 - 17.
- Gabriel, Gottfried (1975): *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstadt.
- Gadamer, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Mohr, Tübingen.
- Gadamer, Hans-Georg (1993): *Semantik und Hermeneutik*. In: ders.: *Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register*. Mohr, Tübingen, S. 174 - 183.
- Gadamer, Hans-Georg (1994): *Bildkunst und Wortkunst*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 90 - 104.
- Garver, Newton (1995): *Die Unbestimmtheit der Lebensform*. In: Apel, Karl-Otto/Garver, Newton/Schulte, Joachim u.a. (Hrsg.): *Wittgenstein Studies 2/95*, Datei: 07-2-95.txt (3 ½" Diskette), ISSN 0943-5727.
- Gauss, Hermann (1956): *Philosophischer Handkommentar zu den Dialogen Platos II/I*. Lang, Bern.

- Gellert, Ch. F. (2000): *Die Biene und die Henne*. In: ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. 1. Fabeln und Erzählungen*. Walter de Gruyter, Berlin, S. 98 - 100.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998a): *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunsterwerke. Ein Gespräch*. In: Apel, F. (Hrsg.): *Goethe. Sämtliche Werke*. Bd. 18, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, S. 501 - 507.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1998b): *Goethe an Friederike Oeser*. In: Apel, F. (Hrsg.): *Goethe. Sämtliche Werke*. Bd. I (28), Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, S. 153 - 162.
- Gombrich, Ernst H. (1960): *Art and Illusion. A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Bollingen Books.
- Goodman, Nelson (1969): *Languages of art. An Approach to a Theory of Symbols*. Oxford Univ. Press, London.
- Goodman, Nelson (1978): *Ways of worldmaking*. Harvester, Hassocks, Sussex.
- Gramelsberger, Gabriele (2000): *Die Ambivalenz der Bilder*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen*. Scriptum, Magdeburg, S. 55 - 63.
- Grau, Oliver (2001): *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*. Reimer, Berlin.
- Greschonig, Steffen/Horák Vítezslav. (2004): "Sagt mir die Wahrheit! Sind wir immer noch im Spiel?" Zur Anthropologie, Ökonomie und Ontologie in David Cronenbergs *eXistenZ*. In: Kratochwill, Kerstin/Steinlein Almut (Hrsg.): *Kino der Lüge*, Transcript, Bielefeld, S. 135 - 152.
- Grice, H. Paul (1977): *Bedeuten, Meinen, Intendieren*. Linguistic Agency University of Trier.
- Groys, Boris (1989): *Jenseits von Aufklärung und Simulation*. In: Thomas, Hans (Hrsg.): *Die Welt als Medieninszenierung. Wirklichkeit, Information, Simulation*. Busse Seewald, Herford, S. 39 - 55.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1997): *Wahrnehmung versus Erfahrung oder die schnellen Bilder und ihre Interpretationsresistenz*. In: Recki, Birgit/Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. Fink, München, S. 160 - 179.
- Gustafsson, Lars (1980): *Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner*. Hanser, München, Wien.

- Gutzkow, Karl (1974): *Wahrheit und Wirklichkeit*. In: ders.: *Werke. Bd. II*, Olms, Hildesheim, S. 169 - 172.
- Hagenbüchle, Walter (1996): *Dichtung und Wahrheit im Cyberspace. Literaturwissenschaftliche Weihen für die neuen Medien?* In: Scherer, Gabriela/Wehrli, Beatrice (Hrsg.): *Wahrheit und Wort*. Lang, Bern, S. 225 - 229.
- Haimberger, Hans von (1975): *Die Rolle der Illusion in der Kunst nach Moses Mendelssohn*. In: Lowenthal-Hensel, Cécile (Hrsg.): *Mendelssohn Studien. Beiträge zur neueren deutschen Kultur- und Wirtschaftsgeschichte*. Duncker & Humblot, Berlin, S. 31 - 49.
- Halliwell, Stephen (1988): *Plato: Republic 10*. Aris & Phillips, Warminster.
- Halliwell, Stephen (1997): *The Republic's two critiques of poetry*. In: Höffe, Otfried: *Platon. Politeia*. Akademie Verlag, Berlin, S. 313 - 332.
- Harras, Gisela (1996): *Zwischen Intentionalität und Konvention: Bedeutungskonzepte für kommunikative Handlungen*. In: Grabowski, Joachim/Harras, Gisela/Herrmann, Theo (Hrsg.): *Bedeutung, Konzepte, Bedeutungskonzepte*. Westdeutscher Verlag, Opladen, S. 67 - 87.
- Hartmann, Nicolai (1954): *Der Wahrheitsanspruch der Dichtung*. In: Hartmann, Nicolai: *Philosophische Gespräche*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, S. 42 - 80.
- Hartmann, Nicolai (1965): *Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis*. 5. Aufl., Walter de Gruyter, Berlin.
- Hartmann, Nicolai (1966): *Möglichkeit und Wirklichkeit*. 3. Aufl., Walter de Gruyter, Berlin.
- Heidegger, Martin (1950): *Holzwege*. Klostermann, Frankfurt am Main.
- Höffe, O. (Hrsg.) (1997): *Platon. Politeia*. Akademie Verlag, Berlin.
- Hölscher, Thomas (1998): *Wittgenstein über Bilder*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 89 - 93.
- Hölscher, Thomas (1999): "Bild" und "Grammatik" bei Wittgenstein. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik: Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*. Scriptum, Magdeburg, S. 69 - 78.
- Holländer, Hans (2003): *Parallelwelten - imaginäre Wissenschaft*. In: Wirkus, Bernd (Hrsg.): *Fiktion und Imaginäres in Kultur und Gesellschaft*. UVK, Konstanz, S. 21 - 39.
- Horák, Vítězslav (2003): *Virtuelle Realität zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit*. In: Rott/Horák (Hrsg.): *Possibility and Reality. Metaphysics and Logic*. Ontos, Frankfurt, London, S. 99 - 123.

- Horák, Vítezslav (2003b): *Praxis der Wahrheit oder: Über "Wahrheit", die vorkommt, und Wahrheit, die vorkommen soll*. In: *Aufklärung und Kritik* 10/2003; S. 60 - 71.
- Horák, Vítezslav (2004a): *Obrazy vojny a vojna obrazov 2003*. In: *Dominofórum* vom 10.2.2004, *Dominofórum* 2004/6; S. 15.
- Horák, Vítezslav (2004b): *Obrazy obetí*. In: *Dominofórum* vom 19.5.2004, *Dominofórum* 2004/20; S. 10.
- Hrachovec, Herbert (2002): *Virtualität. Aktuelle Orientierungspunkte*. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*. Bd. 27, Heft 3, Frommann-Holzboog, Stuttgart, S. 241 - 256.
- Hutton, Christopher (1990): *Abstraction and Instance: The type-token relation in linguistic theory*. Pergamon Press, Oxford.
- Hüppauf, Bernd (1993): *Kriegsfotografie und die Erfahrung des Ersten Weltkrieges*. In: Naumann, Barbara (Hrsg.): *Vom Doppel Leben der Bilder*. Fink, München, S. 29 - 50.
- Inciarte, Fernando (1989): *Bilder, Wörter, Zeichen - Wirklichkeitsvermittlung und Wirklichkeitsersatz*. In: Thomas, Hans (Hrsg.): *Die Welt als Medieninszenierung. Wirklichkeit, Information, Simulation*. Busse Seewald, Herford, S. 169 - 195.
- Jain, Elenor (1998): *Schein und Zeit. Betrachtungen zur Ästhetik digitaler Bildwelten*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunsthissenschaft* 43(1). S. 5 - 14.
- Jain, Elenor (2001): *Der Verlust des Seins im technologischen Zeitalter*. In: *Perspektiven der Philosophie. Neues Jahrbuch*. Bd. 27, Rodopi, Amsterdam, New York, S. 357 - 371.
- Jonas, Hans (1986): *Werkzeug, Bild und Grab. Vom Transanimalischen im Menschen*. In: Rössner, Hans (Hrsg.): *Der ganze Mensch. Aspekte einer pragmatischen Anthropologie*. DTV, München.
- Jonas, Hans (1994): *Homo pictor: Von der Freiheit des Bildens*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 105 - 124.
- Jonas, Hans (1994b): *Vergangenheit und Wahrheit*. In: ders.: *Philosophische Untersuchungen und metaphysische Vermutungen*. 1. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 173 - 189.
- Kandinsky, Wassily (1973a): *Abstrakte Malerei*. In: Bill, Max (Hrsg.): *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*. 3. Aufl., Benteli, Bern, S. 182 - 190.
- Kandinsky, Wassily (1973b): *Betrachtungen über die abstrakte Kunst*. In: Bill, Max (Hrsg.): *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*. 3. Aufl., Benteli, Bern, S. 144 - 152.
- Kandinsky, Wassily (1973c): *Malerei als reine Kunst*. In: Bill, Max (Hrsg.): *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*. 3. Aufl., Benteli, Bern, S. 63 - 69.

- Kandinsky, Wassily (1973d): *Konkrete Kunst*. In: Bill, Max (Hrsg.): *Kandinsky: Essays über Kunst und Künstler*. 3. Aufl., Benteli, Bern, S. 217 - 221.
- Kayser, Wolfgang (1959): *Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur*. Rowohlt, Hamburg.
- Keil-Slawik, Reinhard (1997): *Wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Wandel durch Verbeserungen in der Konzeption und Gestaltung interaktiver Systeme*. In: Encarnaçāo, José/Pöppel, Ernst/Schipanski, Dagmar et al. (Hrsg.): *Wirklichkeit versus Virtuelle Realität*, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, S. 41 - 54.
- Keller, Rudi (1995): *Zeichentheorie: zu einer Theorie semiotischen Wissens*. Francke, Tübingen, Basel.
- Keller, Rudi (1996): *Begriff und Bedeutung*. In: Grabowski, Joachim/Harras, Gisela/Herrmann, Theo (Hrsg.): *Bedeutung, Konzepte, Bedeutungskonzepte*. Westdeutscher Verlag, Opladen, S. 47 - 66.
- Kersting, Hannelore (1979): *Trompe-l'oeil*. Diss., Bochum.
- Kersting, Wolfgang (1999): *Platons "Staat"*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Kleinspehn, Thomas (1989): *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Kulenkampff, Jens (1997): *Spieglein, Spieglein an der Wand...* In: Reckl, Birgit/Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. Fink, München, S. 270 - 293.
- Kutschera, Franz von (1975): *Sprachphilosophie*. 2. Aufl., Fink, München.
- Kutschera, Franz von (2002): *Platons Philosophie II. Die mittleren Dialoge*. Mentis, Paderborn.
- Kutschera, Franz von (2001): *Aus Platons Papierkorb*. In: Meixner, Uwe/Newen, Albert (Hrsg.): *Philosophiegeschichte und logische Analyse 4*. Mentis, Paderborn.
- Lange, Ernst Michael (1998): *Ludwig Wittgenstein: "Philosophische Untersuchungen". Eine kommentierende Einführung*. Schöningh, Paderborn, München, Wien, Zürich.
- Lapacherie, Jean, Girard (1990): *Der Text als ein Gefüge aus Schrift. Über die Grammatextualität*. In: Bohn, Volker (Hrsg.): *Bildlichkeit: internationale Beiträge zur Poetik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 69 - 88.
- Leibniz, Gottfried, Wilhelm (2002): *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Felix Meiner, Hamburg.

- Lypp, Bernhard (1998): *Kunst und Kunstdiskurs*. In: Belting, Hans (Hrsg.): *Das Erbe der Bilder: Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*. C. H. Beck, München, S. 114 - 125.
- Mecke, Jochen (2004): *Kleine Apologie des Kinos der Lüge*. In: Kratochwill, Kerstin/Steinlein Almut (Hrsg.): *Kino der Lüge*. Transcript, Bielefeld, S. 9 - 25.
- Medicus, Thomas (1993): *Die schwarze Seite der Schrift. Roland Barthes' Wahrnehmung der Welt durch das Detail*. In: Naumann, Barbara (Hrsg.): *Vom Doppel Leben der Bilder: Bildmedien und ihre Texte*. Fink, München, S. 15 - 28.
- Meyer-Fujara, Josef Heinrich/Rieser, Hannes (1998): *Zur Semiotik von Repräsentationsrelationen. Eine Fallstudie*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild-Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 131 - 142.
- Mitchell W. J. T. (1990): *Was ist ein Bild?* In: Bohn, Volker (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, S. 17 - 68.
- Morris, Charles W. (1966): *Foundations of the theory of signs*. The University of Chicago Press, Chicago, London.
- Morris, Charles W. (1972): *Ästhetik und Zeichentheorie*. In: ders.: *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik und Zeichentheorie*. Carl Hanser, München, S. 91 - 118.
- Murray, Penelope (1996): *Plato on poetry. Ion. Republic 376e - 398b9. Republic 595 - 608b10*. Cambridge Univ. Press, Cambridge.
- Naumann, Barbara (1993) (Hrsg.): *Vom Doppel Leben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte*. Fink, München.
- Nees, Georg (1997): *Zeichenevolution, Zeichenkonvolution, Virtualisation*. In: Flessner, Bernd (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. 1. Aufl., Rombach, Freiburg im Breisgau, S. 175 - 204.
- Nietzsche, Friedrich (1930): *Der Wille zur Macht*. In: ders.: *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2, Alfred Kröner, Leipzig.
- Nietzsche, Friedrich (1973): *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: Colli, Giorgio/Montinari, Mazzino (Hrsg.): *Nietzsche Werke*. Bd. III 2, Walter de Gruyter, Berlin, S. 367 - 408.
- Ovid: *Metamorphosen. Epos in 15 Büchern*. Artemis, Zürich 1958.
- Panofsky, Erwin (2002): *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. DuMont Literatur und Kunst, Köln.

- Park, Jai-Young (1993): *Der Ort der Bilder : Hans Belting und Boris Groys im Gespräch mit Jai-Young Park*. Orangerie München, München.
- Paul, Hermann (1960): *Prinzipien der Sprachgeschichte*. 6. Aufl., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Peirce, Charles S.: *Collected Papers*. Belknap Press of Harvard, Cambridge - Mass.
- Platon: *Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990.
- Plümacher, Martina (1998): *Sinn der Bilder*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 49 - 58.
- Pochat, Götz (1996): *Bild - Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*. Band 3, Böhlau, Wien, Köln, Weimar.
- Polanyi, Michael (1994): *Was ist ein Bild?* In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 148 - 162.
- Pöppel, Ernst/Burda, Hubert (1997): *Zukunftsansichten für ein neues Kommunikationsmedium - Virtuelle Realität zwischen Anspruch und Wirklichkeit*. In: Encarnação, José/Pöppel, Ernst/Schipanski, Dagmar et al. (Hrsg.): *Wirklichkeit versus Virtuelle Realität*, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, S. 83 - 92.
- Pörksen, Uwe (1997a): *Plastikwörter: Die Sprache einer internationalen Diktatur*. 5. Aufl., Klett-Cotta, Stuttgart.
- Pörksen, Uwe (1997b): *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*. Klett-Cotta, Stuttgart.
- Posner, Roland/Schmauks, Dagmar (1998): *Die Reflektiertheit der Dinge und ihre Darstellung in Bildern*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 15 - 31.
- Posner, Roland (2003): *Ebenen der Bildkompetenz*. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Was ist Bildkompetenz? Studien zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 17 - 23.
- Pross, Harry (1973): *Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen*. Habel, Darmstadt.
- Pross, Harry (1981): *Zwänge: Essay über symbolische Gewalt*. Karin Kramer, Berlin.
- Rammert, Werner (1999): *Virtuelle Realitäten als medial erzeugte Sonderwirklichkeiten - Veränderungen der Kommunikation im Netz der Computer*. In: Faßler, Manfred (1999)

(Hrsg.): *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität. Wahrnehmung. Ethik der Kommunikation*. Fink, München, S. 33 - 48.

Reck, Hans Ulrich (1997): *Referenzsysteme von Bildern und Bildtheorien*. In: Recki, Birgit/Wiesing, Lambert (Hrsg.): *Bild und Reflexion: Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*. Fink, München, S. 307 - 348.

Rheingold, Howard (1992): *Virtuelle Welten. Reisen im Cyberspace*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.

Reischer, Jürgen (2000): *Linguistische und philosophische Aspekte der natürlichen und maschinellen Sprachverarbeitung*. Schulz-Kirchner, Idstein.

Reischer, Jürgen (2002): *Die Sprache: Ein Phänomen und seine Erforschung*. Walter de Gruyter, Berlin.

Rheinwald, Rosemarie (2001): *Frege über Identität*. In: Meixner, Uwe/Newen, Albert (Hrsg.): *Philosophiegeschichte und logische Analyse 4*. Mentis, Paderborn, S. 107 - 119.

Ritter, Ulrike (1999): *Vom Erfinden und Exemplifizieren - Goodmans und Wittgensteins Bildtheorie*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik: Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*. Scriptum, Magdeburg, S. 79 - 91.

Rott, H., Horák, V. (2003) (eds.): *Possibility and Reality. Metaphysics and Logic*. Ontos, Frankfurt, London.

Röttgers, Kurt (2001): *Lügen(-)Texte - oder nur Menschen*. In: Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): "Dichter lügen". Die Blaue Eule, Essen, S. 37 - 60.

Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (1998): *Thesen zu einer Theorie bildhafter Darstellung*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 119 - 124.

Sachs-Hombach, Klaus (2003): *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Herbert von Halem, Köln.

Saussure, Ferdinand de (1967): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Walter de Gruyter, Berlin.

Savigny, Eike (1970): *Analytische Philosophie*. Alber, Freiburg, München.

Savigny, Eike von (1994): *Wittgensteins "Philosophische Untersuchungen". Ein Kommentar für Leser*. 2. Aufl., Klostermann, Frankfurt am Main.

Savigny, Eike von (1995): *Bedeutung, Sprachspiel, Lebensform*. In: Apel, Karl-Otto/Garver, Newton/Schulte, Joachim u.a. (Hrsg.): *Wittgenstein Studies 2/95*. Datei: 11-2-95.txt (3 ½" Diskette), ISSN 0943-5727.

Schapiro, Meyer (1994): *Über einige Probleme in der Semiotik der visuellen Kunst: Feld und Medium beim Bild-Zeichen*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 253 - 274.

Schelske, Andreas (2000): *Bedeutung oder Bezeichnung*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen*. Scriptum, Magdeburg, S. 147 - 158.

Schiller, Friedrich (1971): *Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde*. Reclam, Stuttgart.

Schiller, Friedrich (1955): *Über naive und sentimentalische Dichtung*. In: ders.: *Werke in drei Bänden*. Bd. II, VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, S. 604 - 686.

Schipanski, Dagmar (1997): *Virtuelle Umgebung - Anwendungsorientierung und Nutzungsmöglichkeiten*. In: Encarnaçao, José/Pöppel, Ernst/Schipanski, Dagmar et al. (Hrsg.): *Wirklichkeit versus Virtuelle Realität*. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, S. 69 - 81.

Schirra, Jörg R.J./Scholz, Martin (1998): *Zwei Skizzen zum Begriff 'Photorealismus' in der Computergraphik*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 69 - 79.

Schirra, Jörg R. J. (2000): *Täuschung, Ähnlichkeit und Immersion: Die Vögel des Zeuxis*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder. Interdisziplinäre Forschungen zur Semantik bildhafter Darstellungsformen*. Scriptum, Magdeburg, S. 119 - 135.

Schmauks, Dagmar (1998): *Die Rolle von Bildern in der internationalen Kommunikation*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 81 - 88.

Schmidt, Burghart (2003): *Neues Interesse an der Abstraktion in der Kunst, das heißt im Bildermachen*. In: Wirkus, Bernd (Hrsg.): *Fiktion und Imaginäres in Kultur und Gesellschaft*. UVK, Konstanz, S. 151 - 169.

- Schmidt, Wilhelm (1967): *Lexikalische und aktuelle Bedeutung. Ein Beitrag zur Theorie der Wortbedeutung*. 4. Aufl., Akademie Verlag, Berlin.
- Schmitz-Emans, Monika (2001): *Zur Einführung*. In: Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): "Dichter lügen". Die Blaue Eule, Essen, S. 7 - 14.
- Schockenhoff, Eberhard (2000): *Zur Lüge verdammt? Politik, Medien, Medizin, Justiz, Wissenschaft und die Ethik der Wahrheit*. Herder, Freiburg.
- Scholz, Oliver R. (1991): *Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Alber, Freiburg.
- Scholz, Oliver R. (1998): *Was heisst es, ein Bild zu verstehen?* In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 105 - 117.
- Scholz, Oliver R. (2001): *Wittgensteins Holismen*. In: Meixner, Uwe/Newen, Albert (Hrsg.): *Philosophiegeschichte und logische Analyse 4*. Mentis, Paderborn, S. 173 - 188.
- Schönhammer, Rainer (1997): *Wahrnehmung und Bewegung im Cyberspace*. In: Flessner, Bernd (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. 1. Aufl., Rombach, Freiburg im Breisgau, S. 259 - 270.
- Seel, Martin (1995): *Fotografien sind wie Namen*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 43(1995), S. 465 - 478.
- Soballa, Gerd (1997): *Raumwahrnehmung, Virtualität und Wirklichkeit. Phänomenologische Betrachtungen zur multimedialen Stadt der Zukunft*. In: Flessner, Bernd (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität*. 1. Aufl., Rombach, Freiburg im Breisgau, S. 323 - 358.
- Sontag, Susan (1992): *Über Fotografie*. Fischer, Frankfurt/Main.
- Spangenberg, Peter M. (2003): *Schaulust und Informationsbedürfnis. Die mediale Herstellung von Öffentlichkeit unter dem Primat der Visualisierung*. In: Hettlage, Robert (Hrsg.): *Verleugnen, Vertuschen, Verdrehen. Leben in der Lügengesellschaft*. UVK, Konstanz, S. 145 - 157.
- Steinbrenner, Jakob (1996): *Kognitivismus in der Ästhetik*. Königshausen und Neumann, Würzburg.
- Steinbrenner, Jakob (1999): *Zitatzeit - oder Füßchen der Gänse überall - oder worauf Zitate Bezug nehmen*. In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bildgrammatik*.

Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen. Scriptum, Magdeburg, S. 135 - 144.

Steinlein/Brandstetter (2004): *Fotografische Wirklichkeit und subjektive Imagination: Zur Problematik der Wahrnehmung in Antonionis Blow up.* In: Kratochwill, Kerstin/Steinlein Almut (Hrsg.): *Kino der Lüge.* Transcript, Bielefeld, S. 27 - 38.

Steinvorth, Ulrich (1985): *Ludwig Wittgenstein: Sprache und Denken.* In: Speck, Josef (Hrsg.): *Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart I.* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, S. 100 - 154.

Stengel, Martin (1997): *Primäre Sozialisation in virtueller Realität - Sieg des Scheins über das Sein?* In: Flessner, Bernd (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität.* 1. Aufl., Rombach, Freiburg im Breisgau, S. 271 - 295.

Stoppa-Sehlbach, Ingrid (1997): *Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität.* In: Flessner, Bernd (Hrsg.): *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität.* 1. Aufl., Rombach, Freiburg im Breisgau, S. 207 - 238.

Strauß, Gerhard (1996): *Wort - Bedeutung - Begriff: Relationen und ihre Geschichte.* In: Grabowski, Joachim/Harras, Gisela/Herrmann, Theo (Hrsg.): *Bedeutung, Konzepte, Bedeutungskonzepte.* Westdeutscher Verlag, Opladen, S. 22 - 46.

Strawson, Peter F. (1971): *On Referring.* In: ders.: *Logico-Linguistic Papers.* Methuen, London, S. 1 - 27.

Theissing, Heinrich (1987): *Die Zeit im Bild.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Tholen, Georg Christoph (2002): *Die Zäsur der Medien: Kulturphilosophische Konturen.* Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Thomas, Hans (1989): *Wirklichkeit als Inszenierung.* In: ders.: (Hrsg.): *Die Welt als Medieninszenierung. Wirklichkeit, Information, Simulation.* Busse Seewald, Herford, S. 19 - 37.

Thomasius, Christian (1972): *Von dem Studio der Poesie.* In: Brüggemann, Fritz (1972) (Hrsg.): *Aus der Frühzeit der deutschen Aufklärung.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, S. 122 - 127.

Thommes, Armin (1993): *Die Kohärenztheorie der Wahrheit und der Kunst im Spätwerk von Ludwig Wittgenstein.* Diss., Mainz.

Traeger, Jörg (2003): *Die falsche Wirklichkeit. Kunstlügen der Goethezeit,* In: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Kulturen der Lüge.* Böhlau, Köln, S. 199 - 224.

- Tugendhat, Ernst (1976): *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Ullrich, Wolfgang (2002): *Die Geschichte der Unschärfe*. Klaus Wagenbach, Berlin.
- Vattimo, Gianni/Welsch, Wolfgang (1998) (Hrsg.): *Medien - Welten - Wirklichkeiten*. Fink, München.
- Wackernagel, Wolfgang (1994): *Subimaginale Versenkung: Meister Eckharts Ethik der Bild-ergründeten Entbildung*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 184 - 208.
- Wagner, Monika (1996): *Authentizitätsversprechen medialer Bilder und physischer Stoffe*. In: Belting, Hans/Gohr, Siegfried: *Die Frage nach dem Kunstwerk unter den heutigen Bildern*. Cantz, Stuttgart, S. 163 - 176.
- Waldenfels, Bernhard (1994): *Ordnungen des Sichtbaren*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* Fink, München, S. 233 - 252.
- Waldenfels, Bernhard (2001): *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Homo pictor*. Saur, München, S. 14 - 31.
- Weinrich, Harald (2000): *Linguistik der Lüge*. 6. Aufl., C.H. Beck, München.
- Welsch, Wolfgang (1995): *Künstliche Paradiese? Betrachtungen zur Welt der elektronischen Medien - und zu anderen Welten*. Soros Center for Contemporary Arts, Bratislava, S. 21 - 42.
- Welsch, Wolfgang: *Virtual Anyway?* URL:http://sammelpunkt.philo.at:8080/archive/00000196/01/virtual_anyway.htm.
- Whitehead, Alfred North (1967): *Process and reality. An essay in cosmology*. 6. Aufl., Macmillan, New York.
- Wiener, Zelko (1999): *VirtWelten. Computergenerierte Bilder*. In: Faßler, Manfred (1999) (Hrsg.): *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität. Wahrnehmung. Ethik der Kommunikation*. Fink, München, S. 85 - 104.
- Wiesing, Lambert (1997): *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.
- Wiesing, Lambert (1998): *Sind Bilder Zeichen?* In: Sachs-Hombach, Klaus/Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung: interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*. Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden, S. 95 - 101.
- Wiesing, Lambert (1999): *Bilder im Geiste und an der Wand*. In: *Philosophische Rundschau. Eine Zeitschrift für philosophische Kritik*. Bd. 46, Mohr Siebeck, Tübingen, S. 56 - 71.

- Wiesing, Lambert (2000): *Phänomene im Bild*. Fink, München.
- Wittgenstein, Ludwig (1982): *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wittgenstein, Ludwig (1969): *Philosophische Grammatik*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wittgenstein, Ludwig (1984): *Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914 - 1916. Philosophische Untersuchungen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wittgenstein, Ludwig (1984a): *Vorlesungen 1930 - 1935*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wittgenstein, Ludwig (1993): *Letzte Schriften über die Philosophie der Psychologie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wurzer, Jörg (1997): *Realität und virtuelle Welten: Philosophie für eine High-Tech-Gesellschaft*. Die Blaue Eule, Essen.
- Zelter, Joachim (1994): *Sinnhafte Fiktion und Wahrheit*. Niemeyer, Tübingen.
- Zola, Emile (1904): *Der Experimentalroman. Eine Studie*. Julius Zeitler, Leipzig.
- Zweck, Axel (1997): *Technikfolgenabschätzung und Virtuelle Realitäten*. In: Encarnação, José/Pöppel, Ernst/Schipanski, Dagmar et al. (Hrsg.): *Wirklichkeit versus Virtuelle Realität*. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, S. 93 - 111.