

I Bild

Was ist ein Bild? Schon mit dieser einfachen Frage, die der Kunsthistoriker Gottfried Boehm (1994c) einem einschlägigen Sammelband als Titel vorangestellt hat, beginnen die Probleme jeder Bildtheorie. Präzise Definitionen nämlich, was unter Begriffen wie ›Bild‹, ›image‹ oder ›picture‹ genau zu verstehen ist, sind überraschend rar gesät. Gerade die Kunstgeschichte, die es seit jeher mit Bildern und dem Sprechen über sie zu tun hat, schenkte der »Bilderfrage« (Boehm 1994a) lange Zeit nur wenig Aufmerksamkeit. So konstatiert der amerikanische Kunsthistoriker James Elkins noch im Jahr 2011, also über fünfzehn Jahre nach dem von Boehm (1994b: 13) ausgerufenen »iconic turn«:

»Words such as ›image‹, ›picture‹, and Bild work in art historical discourse as placeholders: we do not put much pressure on them, we don't expect them to carry much of the argument.« (Elkins 2011: 15)

Schon die Frage, was mit dem Wort überhaupt gemeint sein soll, ist nicht immer eindeutig zu beantworten.² Bilder können stille oder bewegte Bilder sein, Kunstgemälde, Fotografien oder Kinobilder, sie können gegenständlich oder ungegenständlich sein, flächig oder dreidimensional.³ Im alltäglichen Sprachgebrauch existieren außerdem noch ›natürliche

- 1 Ebenfalls im Umlauf sind verwandte Schlagwörter wie »pictorial turn« (Mitchell 1992), »imagic turn« (Fellmann 1995, erstmals 1991) oder auch »visual turn« (Roeck 2003); zur Einordnung des »iconic turn« in den »cultural turn« der letzten Jahrzehnte vgl. Bachmann-Medick (2006). Zur Einführung in die mit dem »iconic turn« einhergehende, noch relativ junge Forschungsrichtung der interdisziplinären ›Bildwissenschaft‹ siehe Brandt (1999), Böhme (1999), Belting (2001), Sachs-Hombach (2003), Huber (2004a), Schulz (2005), Pichler/Ubl (2014) sowie die Sammelbände von Maar/Burda (2004), Sachs-Hombach (2005) und Belting (2007a).
- 2 Einen thematisch denkbar weit gespannten Überblick über die Verwendungsweisen des Wortes bietet W. J. T. Mitchell (1994: 15–77). Grundlegend zur Geschichte des Bildbegriffs vgl. den Eintrag im Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe* von Oliver R. Scholz (2000), zur Etymologie auch Bauch (1960) und Panagl (2001).
- 3 Die Spannbreite des Wortes wird deutlich, wenn man seine zahlreichen Komposita miteinbezieht: »Bild« hat als Wort mancherlei Bedeutungen angenommen. Die heute gebräuchlichste bezieht sich auf ein Werk der Malerei oder seinen Ersatz. Die ursprüngliche spricht aus vielen Zusammensetzungen: Bildhauer, Bildschnitzer, Bildwerk, Bildnerie, Standbild, Bildsäule, Bildstock, Reiterbild, Götterbild, Götzenbild. Im Niederländischen, das aus einer deutschen Mundart zur Selbständigkeit erwachsen ist, hat ›beeld‹ noch

Bilder« wie Spiegelbilder und Wolkenbilder, obgleich dieser Sprachgebrauch nicht von allen Bildtheoretikern geteilt wird (vgl. etwa Hyman 1998).

Unklar ist überdies der Status der inneren bzw. mentalen Bilder in den Imaginationen der Phantasie und der nächtlichen Träume. Sie sind die am schwersten greifbare Form der Bilder, weil sie nur im Kopf des Einzelnen stattfinden, in den wir nicht hineinschauen können. Das gilt erst recht für die mentalen Wahrnehmungsbilder, also jene ephemeren, flüchtigen Eindrücke des Auges beim Sehen der physischen Welt, die im Gedächtnis als Erinnerungsbilder abgespeichert (oder vergessen) werden.⁴ Solche inneren, flüchtigen Bilder auf dieselbe Weise zum Gegenstand der Bildtheorie zu machen wie die äußeren, materiellen Bilder, wäre wohl eine Überdehnung des Bildbegriffs, die ihn übermäßig weit und unscharf werden ließe; zu viel unterscheidet die beiden Phänomene voneinander. Darum macht es Sinn, unter ›Bildern‹ im Folgenden zunächst die äußeren, materiellen Dinge zu verstehen, an die wir idealtypisch denken, wenn wir von Bildern sprechen, wie sie beispielsweise an der Wand hängen, aber auch auf einem Computerbildschirm oder einer Kinoleinwand zu sehen sind.

Und dennoch lassen sich die inneren Bilder auch aus einer Theorie der äußeren Bilder nicht einfach ausgrenzen. Dagegen spricht die enge Wechselwirkung, die sie miteinander unterhalten. Nicht nur wird eine Vielzahl äußerer Bilder nach dem ›Vor-Bild‹ innerer Vorstellungen angefertigt; selbst der Fotograf, der einen Teil seiner Bildproduktion an den Fotoapparat delegiert, hat zumeist noch eine wenigstens vage Vorstellung seines Bildmotivs vor Augen – oder sein Wahrnehmungsbild im Sucher –, bevor er auf den Auslöser drückt. Entscheidender ist, dass gerade die äußeren Bilder sich wieder in innere Bilder *zurückverwandeln*, sobald sie visuell wahrgenommen werden. Der Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler Hans Belting spricht in diesem Sinne von einem »Medientausch« (Belting 2007b: 52) zwischen äußeren und inneren Bildern. In seiner *Bild-Anthropologie* (2001) führt er aus:

»Es läuft auf einen Akt der Metamorphose hinaus, wenn sich die gesehenen in erinnerte Bilder verwandeln, die fortan in unserem persönlichen

die alte (im Hochdeutschen bis ins 17. Jahrhundert bestehende) Bedeutung: Bildwerk in stofflich greifbarer Gestalt, heute ›Plastik‹ oder ›Skulptur‹.« (Bauch 1960: 275).

- 4 Zum Themenkomplex der mentalen Bilder – sowohl im Sinne innerer Phantasiebilder als auch von Wahrnehmungseindrücken der äußeren Welt (einschließlich der äußeren Bilder) – vgl. Rehkämper (1991), Fellmann (1995), Huber (2004a: 89–97, 2004b) und Singer (2004) sowie die Beiträge in Sachs-Hombach (1995), Rehkämper/Sachs-Hombach (1998) und Hüppauf/Wulf (2006).

Bildspeicher einen neuen Ort finden. Wir entkörperlichen in einem ersten Akt die äußeren Bilder, die wir ›zu Gesicht bekommen‹, um sie in einem zweiten Akt neu zu verkörpern: es findet ein Tausch zwischen ihrem Trägermedium und unserem Körper statt, der seinerseits ein natürliches Medium bildet.« (Belting 2001: 21)

Überall dort, wo es nicht allein um die Bilder als solche geht, sondern auch um ihren ›Gebrauch‹, das heißt ihre praktische Produktion einerseits und ihre visuelle Rezeption andererseits, können wir die äußeren Bilder also nicht einfach von den inneren Vorstellungen abkoppeln, aus denen sie hervorgehen und in die sie sich wieder zurückverwandeln. Zumindest aus soziologischer Sicht blieben die Bilder unverstanden, würde man nicht wenigstens versuchen, sie zu den inneren Bildern in Beziehung zu setzen, mit denen sie so innig verwoben sind. Im weiteren Verlauf dieses Buches wird es vor allem die Psychoanalyse sein, die diese Innenseite der Bilder und ihre Wechselbeziehung mit den äußeren Bildern beleuchtet (vgl. Teil 3).

Für die bildtheoretische Grundlegung soll es aber tatsächlich zunächst nur um die äußeren Bilder gehen. Auf sie sind die klassischen und auch die neueren Bildtheorien gemünzt, und an ihnen wurden die grundlegenden Denkmodelle entwickelt, mit denen die ›Bilderfrage‹ in der abendländischen Geschichte in immer neuen Anläufen zu klären versucht wurde. In den gegenwärtigen bildtheoretischen Debatten stehen sich dabei vor allem zwei grundlegende Ansichten über das Bild gegenüber: die *Repräsentationstheorie* (1.1) und die *Präsenztheorie* des Bildes (1.2). Zur Repräsentationstheorie gehören die platonische Theorie des Bildes als Mimesis bzw. Nachahmung, die von der Antike bis zum 19. Jahrhundert das beherrschende Paradigma der Bildreflexion darstellte (1.1.1), aber auch die semiotischen Theorien, die heute an die Stelle des Mimesisparadigmas getreten sind (1.1.2). Die Präsenztheorie des Bildes ist jüngeren Datums und wird von phänomenologisch beeinflussten Autoren wie Lambert Wiesing, Max Imdahl und Gottfried Boehm vertreten. Sie interessiert sich weniger für die Zeichenhaftigkeit des Bildes als vielmehr für seine bildliche Eigenpräsenz (1.2.1) und die Beziehungen der Bildobjekte untereinander, aus denen die kompositorische Spannung bzw. die ›ikonische Differenz‹ der Bilder resultiert, aber auch allgemein das ›Nur-Bildmögliche‹ im Sinne dessen, was nicht durch andere Medien ersetzbar ist (1.2.2).

Eine weitere Möglichkeit, das Phänomen der Bilder zu denken, wird im dritten Kapitel entwickelt. Die *Wirkungstheorie* des Bildes lenkt den Blick auf das Subjekt des Bildersehens und auf die subjektive Erfahrung, die es am Bild macht (1.3). Diese Wirkung des Bildes auf das Subjekt wird in zwei Richtungen ausbuchstabiert. Einerseits geht es um die verführerische ›Sogwirkung‹ des Bildes, mit der es uns in seine eigene Welt

hineinzieht und in diesem Sinne aus der Wirklichkeit ›entführt‹ (1.3.1); andererseits geht es um die ›Schlagwirkung‹ des Bildes, das uns zu affektiven und emotionalen Reaktionen verführt, uns erregt und begeistert, aber auch konfrontiert und abstößt (1.3.2). Bilder, so zeigt sich an diesen beiden Wirkungsrichtungen, sind mehr als bloße Zeichen, wie die Semiotiker sie verstehen, aber auch mehr als lediglich visuelle Präsenzen, wie die Phänomenologie sie beschreibt. Sie *machen* etwas mit uns: Einem Traum gleich ziehen sie uns in fremde Welten hinfort, wirken aber auch aus dieser fremden Welt heraus auf unsere eigene Welt zurück.

1.1 Die Repräsentationstheorie des Bildes

1.1.1 Bild und Wirklichkeit: Die antike Mimesistheorie

Seit es Menschen gibt, ahmen sie Dinge nach. Ganz offenkundig gehört der Nachahmungsdrang zur anthropologischen Grundausstattung des Menschen. Das bezeugen bereits die prähistorischen Höhlenbilder (Abb. 2), die zu den ältesten erhaltenen Bildwerken der Menschheit überhaupt zählen.⁵ In ihnen ahmt der Mensch die Gestalt der großen Tiere nach, denen er begegnet und mit denen er interagiert. Vielleicht steht der Nachahmungsdrang überhaupt am Ursprung der Bilder, ist ihre erste und stärkste, wenn auch nicht ihre einzige Motivation.⁶ Es verwundert darum nicht, wenn auch die älteste überlieferte Bildtheorie sich den Bildern über den Begriff der Nachahmung, der *Mimesis*, zu nähern versucht.

Die Nachahmung lässt sich als ›bildtypische‹ Sonderform dessen begreifen, was allgemeiner im Begriff der *Repräsentation* gefasst werden kann. Als Nachahmungen sind Bilder Repräsentationen, also ›Wieder-Vergegenwärtigungen‹ von etwas, das ihnen logisch vorausgeht.⁷ Bilder als Repräsentationen zu denken, heißt demnach, sie von ihrem Bezug

- 5 Für einen Überblick über die prähistorische Höhlenmalerei und die wechselvolle Deutung ihrer bis heute rätselhaften Erzeugnisse vgl. Bahn (1988/2016), Lorblanchet (1995/2000), Lewis-Williams (2002) und Rosengren (2012); letzterer mit einem – allerdings wenig überzeugenden – Plädoyer *gegen* den »mimetic curse in cave-art studies« (ebd.: 9–11). Spezifisch bildtheoretische Überlegungen zur prähistorischen Kunst finden sich auch bei Le Tensorer (2001).
- 6 Die Frage, ob der Ursprung der Bilder in der Nachahmung oder nicht vielmehr in der Abstraktion zu suchen ist, wurde durchaus kontrovers diskutiert – vgl. die beiden gegensätzlichen Positionen bei Arnold Hauser (1953: 1–8; 1974: 6, 11) und André Leroi-Gourhan (1964–1965: 237–241).
- 7 Zur Etymologie des Repräsentationsbegriffs vgl. Hofmann (1974: 38–47); zur vielschichtigen Verwendung des Begriffs im ästhetischen Diskurs



Abb. 2: Panneau der Pferde, ca. 29–35 000 v. Chr. (zur Datierung vgl. Quiles et al. 2016). Holzkohle auf Felswand. Höhle von Chauvet bei Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, Frankreich.

auf die außerbildliche Wirklichkeit her zu denken. So rätselhaft die Höhlenbilder der großen Tiere uns beispielsweise sein mögen, so zweifellos steht doch fest, dass sie etwas mit den wirklichen Tieren außerhalb der Höhlen zu tun haben müssen, denen sie so offensichtlich nachempfunden sind. Als was auch immer sie gemeint gewesen sein mögen, auf einer elementaren Ebene sind sie Nachahmungen – das heißt Produkte dessen, was in der Antike als *Mimesis* bezeichnet und philosophisch diskutiert wurde.

Der zusammen mit Aristoteles wichtigste Vertreter der antiken Mimesistheorie ist der griechische Philosoph Platon. Wesentlich stärker als Aristoteles stellt Platon dabei die Bilderfrage als solche und reflektiert systematisch über den ontologischen Status des Bildes. Im Dialog *Sophistes* etwa wirft er die fundamentale Definitionsfrage auf, »was wir denn

vgl. Werber (2003); auch auf andere Diskursbereiche bezogen vgl. Behnke (1992).

überhaupt unter einem Bild meinen« (Soph. 239d). Als Antwort zählt er zunächst einige empirische Beispiele dafür auf, welche Phänomene unter die Gattung der Bilder zu rechnen seien: »die Bilder im Wasser und in den Spiegeln, und dann die gemalten und die geformten und was für andere es noch gibt« (Soph. 239d, vgl. Pol. 509e–510a). Anschließend wird das Bild philosophisch bestimmt als das »Allgemeine in dem allen, was du eben, da du von vielen sprachst, mit *einem* Namen bezeichnen wolltest, indem du zu allem ›Bild‹ sagtest, was doch *eins* ist« (Soph. 240a).

Dieses eine »Allgemeine«, das alle aufgezählten Bildphänomene für Platon gemeinsam haben, ist die *Mimesis*. Die Bedeutung dieses Schlüsselbegriffs der antiken Ästhetik allerdings ist gar nicht so leicht zu bestimmen. Das griechische Wort *mimesis* (laut Wörterbuch: »1. Nachgeahmtes, Abbild; 2. Nachahmung, Darstellung«) stammt von dem Verb *mimeisthai* ab (vgl. Kardaun 1993: 20 f.), das bereits beim Mythendichter Pindar auftaucht, wo es die Nachahmung von Tieren durch einen Schauspieler bezeichnet, aber auch musikalische Ausdrucksformen, etwa den auf einem Instrument gespielten Ton, der in einem Schauspiel das Sterben einer Figur ›begleitet‹ (vgl. Halliwell 2002: 19). Obgleich sich als gängige Übersetzung des Wortes im Deutschen die ›Nachahmung‹ eingebürgert hat – so etwa in der einflussreichen Übersetzung durch Friedrich Schleiermacher⁸ –, ist umstritten, ob sich eine einzige Grundbedeutung von *mimesis* überhaupt angeben lässt. Hermann Koller (1954: 119) etwa gibt zwei verschiedene Grundbedeutungen an – »Nachahmung« und »Darstellung« –, wobei er den ursprünglichen Sinn des Wortes vor allem im kultischen Tanz, also in der Darstellung, verortet. Maria Kardaun arbeitet als »einheitliche Bedeutung« des Begriffs bei Platon die »bildhafte Darstellung« (Kardaun 1993: 66) heraus und behauptet, dessen Wortgebrauch füge sich »reibungslos in den normalen griechischen Wortgebrauch der vorplatonischen und der nachplatonischen Literatur« (ebd.). Andere Autoren hingegen sind vorsichtiger (vgl. Moraux 1955: 8 f.) und führen bereits für den vorplatonischen Sprachgebrauch nicht weniger als fünf Bedeutungen an:

»first, visual resemblance (including figurative works of art); second, behavioral emulation/imitation; third, impersonation, including dramatic enactment; fourth, vocal or musical production of significant or expressive structures of sound; fifth, metaphysical conformity, as in the Pythagorean belief, reported by Aristotle, that the material world is a mimesis of the immaterial domain of numbers« (Halliwell 2002: 15).

Allen Bedeutungsfacetten gemeinsam ist gleichwohl der Rekurs auf das Phänomen der *Ähnlichkeit*, die ja auch in der gängigen Übersetzungen

- 8 Eine Übersicht über die gängigen Übersetzungen, auch in anderen Sprachen, findet sich bei Kardaun (1993: 10–18); im Englischen wird *mimesis* zumeist mit ›imitation‹ übersetzt (vgl. ebd.: 11–15).

als ›Nachahmung‹ der Sache nach mitschwingt: Wer etwas nachahmt, und sei es im Tanz, wiederholt das Nachgeahmte durch etwas dem Nachgeahmten möglichst Ähnliches. Am wenigsten evident erscheint dies auf den ersten Blick für die Musik, umso deutlicher ist der Zusammenhang jedoch in den darstellenden Künsten wie etwa im Schauspiel, bei dem, so Platon in der *Politeia*, »irgendeiner eine Rede vorträgt, als wäre er ein anderer«, indem er »seinen Vortrag jedesmal so sehr als möglich dem nachbildet [im Original: *mimeisthai*], von dem er vorher ankündigt, dass er reden werde« (Pol. 393c).

Im *Sophistes* bestimmt Platon auch das Bild auf diese Weise über das Moment der Ähnlichkeit: Ein Bild ist »das einem Wahren ähnlich gemachte Andere solche« (Soph. 240a). Das in diesem Satz verwendete Tätigkeitswort *aphomoion*, »ähnlich machen«, betont dabei ein entscheidendes Moment: Mimesis ist ein Machen, eine Tätigkeit, eine *techné* – und zwar die Technik der Herstellung von Ähnlichkeit.⁹ Wenn etwas ein Bild von mir ist, dann darum, weil der Maler es mir ähnlich gemacht und meine Züge mit Händen und Werkzeug aktiv und intentional auf das Bild übertragen hat.¹⁰ Darin liegt zugleich der Grund, warum nicht jedes Ding, das einem anderen ähnelt, bereits ein Bild ist. Zwei Hühner-eier bilden einander ebenso wenig ab wie zwei Zwillingsbrüder. Sie ähneln sich zwar, wurden einander jedoch nicht in einem Akt der Nachahmung ähnlich gemacht. Insofern führt Platons eigener Verweis auf »die Bilder im Wasser und in den Spiegeln« eigentlich in die Irre, denn hier fehlt die Tätigkeit der Mimesis im engeren Sinne bzw. sie wird der Natur selbst zugeschlagen.

Mimesis ist also eine herstellende Tätigkeit, andererseits aber ist sie wiederum keine komplette Neuschaffung des Nachgeahmten, keine gleichwertige zweite Schöpfung. Das Bild, so betont Platon im *Kratylos*, ist keine vollständige Verdopplung, keine identische Kopie des Abgebildeten. »Oder merkst du nicht«, heißt es dort, »wieviel den Bildern daran fehlt, dasselbe zu haben wie das, dessen Bilder sie sind?« (Krat. 432b) Denn sie ahmen stets nur bestimmte Aspekte des Originals nach, andere hingegen lassen sie weg. So sind die Bilder für Platon grundsätzlich weniger als das, was sie darstellen – ein defizitäres »Seinsderivat«, wie Hans Blumenberg (1957: 27) zu Platons Bildauffassung einmal geschrieben hat. Was ihnen am meisten fehlt, ist der Körper, also die Substanz, das ›Sein‹ dessen, was sie abbilden. Darum kann Platon an anderer Stelle auch sagen, das Bild

9 Zum Aspekt der *techné* in der platonischen Mimesistheorie vgl. Janaway (1995: 36–57); für einen graphischen Überblick über Platons Unterteilungen der *techné* als Grundbegriff mit zahlreichen Unterbegriffen vgl. ebd.: 172.

10 Vgl. hierzu auch Wiesing (2005: 131), der das Merkmal der »Intention« für die platonische Mimesistheorie hervorhebt: »Nachahmungen sind bewußt um der Ähnlichkeit willen hergestellte Artefakte.«

sei eine »Verflechtung«, bei der »das Nichtseiende mit dem Seienden verflochten« (Soph. 240b) ist. Denn das Bild ist nicht wirklich das, was es abbildet, es ist »[k]eineswegs doch ein Wahres, sondern ein Scheinbares« (ebd.). Gleichwohl, so reflektiert Platon die eigentümliche ›Zwitterhaftigkeit‹ (vgl. Böhme 1999: 27) des Bildes, die er selbst »ganz ungereimt« (Soph. 240b) findet, ist das Bild wiederum auch nicht nichts: »Aber es *ist* ja doch irgendwie«, denn immerhin ein »Bild ist es doch wirklich« (ebd.).

Ähnlichkeit, so lässt sich dieser ›ungereimte‹ Status des Bildes logisch auflösen, bedeutet nicht vollkommene Übereinstimmung. Die Relation zwischen dem Bild und dem Abgebildeten ist eine beschränkte »Teilhaber-Relation« (Böhme 1999: 17, Mouroutsou 2010: 40–42), eine nur »partielle Identität« (Wiesing 2005: 57). Wäre sie mehr, so ginge die spezifisch bildhafte Relation und damit das »Bildsein« (Böhme 1999: 20) des Bildes verloren: Ähnlichkeit ohne Differenz wäre nicht Ähnlichkeit, sondern Identität, also kein Bild mehr, sondern eine Reproduktion. Bilder sind aus anderem Holz geschnitzt als das, was sie abbilden. Zwischen Bildobjekt und Realobjekt, Abbild und Abgebildetem, Bild und Wirklichkeit klafft ein *ontologischer Graben*: Das Bild besitzt ein anderes »Sein« als die gewöhnlichen Dinge, es ist ein »Scheinbares«, wie Platon es nennt. Dieser Schein ist jedoch wiederum nicht mit einem tatsächlichen Nichtsein zu verwechseln, denn auch das Bild hat ein Sein, nur eben ein anderes als die Dinge der physischen Welt.

Trotz des ontologischen Grabens stehen sich die beiden Welten für Platon nicht beziehungslos gegenüber. Die Brücke über den Graben wird durch die *Ähnlichkeit* geschlagen, die als Gemeinsames zwischen den beiden Seinsformen vermittelt. Bildsein heißt im Kontext der Mimesistheorie, dass das Bild nicht einfach nur für sich steht, sondern auf ein Wirkliches bezogen ist, mit dem es zwar nicht die körperliche Substanz, dafür aber bestimmte andere Eigenschaften teilt, namentlich Proportionen und Farbgebung. Die Kunst des Bildermachens, so erläutert Platon, »besteht darin, wenn jemand nach des Urbildes Verhältnissen in Länge, Breite und Tiefe, und dann auch jeglichem seine angemessene Farbe gebend, die Entstehung einer Nachahmung bewirkt.« (Soph. 235d–e, vgl. Pol. 602d) Man darf hinzufügen, was Platon hier stillschweigend zu implizieren scheint, ohne es deutlich zu sagen: dass die Teilhaber sich auf die *visuelle Gestalt* des Abgebildeten beschränkt, wie sie dem Auge erscheint. Das versteht sich von selbst bei der Farbe, die per definitionem nur visuell wahrgenommen werden kann, gilt aber wohl auch für die Proportion bzw. die Form des Bildobjekts, von der Platon offensichtlich nicht meint, man solle sie mit den Fingern ertasten.

Sogar mit dieser Präzisierung bleibt Platons Definition der Nachahmung im *Sophistes* jedoch ein Stück weit hinter dem zurück, was er eigentlich im Sinn hat, wenn er von Nachahmung spricht: die Tatsache, dass das Bild nicht einfach nur an einer visuellen Gestalt ›teilhat‹,

sondern dass die Gestalt des Bildes der Gestalt des abgebildeten Gegenstandes tatsächlich *nachgebildet* ist.¹¹ Dass zwei Zwillingenbrüder keine Bilder des jeweils anderen Zwillingen sind, liegt schließlich nicht daran, dass sie vollkommen identisch sind, anstatt einander nur ähnlich zu sein; auch zweieiige Zwillinge bilden einander ja nicht ab, obwohl sie in Platons Sinne ähnlich sind. Vielmehr sind sie darum keine Bilder voneinander, weil sie logisch gleichrangig sind, während das Bild auf einer logischen »Nachrangigkeit« (Rauscher 2006: 138) beruht.¹²

Bildlichkeit, darin liegt eine wesentliche Bestimmung des Bildes als Mimesis, ist eine wesentlich *einseitige Relation*.¹³ Das Bild im Wasser bildet mein Gesicht ab, mein Gesicht aber nicht das Wasser. Schon der geläufige und zumindest für die Bilder durchaus angemessene Begriff *Nach-*ahmung verweist auf die hierarchische Relationslogik der Mimesistheorie, die das Bild stets im Rahmen seines »Dependenzverhältnisses« (Scholz 2000: 622) zur ursprünglichen Wirklichkeit denkt, auf die es sich bezieht und die es abbildet. Das Wort »Repräsentation«, das einer weiteren möglichen Übersetzung von *mimesis* entspricht (vgl. Conford 1922, Kardaun 1993: 70) – auch wenn es, wie eingangs angedeutet, eigentlich weiter gefasst ist, da ihm der Aspekt der *techné* fehlt – bringt dieses Dependenzverhältnis bereits sprachlich zum Ausdruck: Wenn *re-praesentatio* wörtlich »Wieder-Vergegenwärtigung« bedeutet, dann wird in der Repräsentation etwas »wieder- vergegenwärtigt, was vorher schon da war. Die Repräsentation wiederholt und verdoppelt das Repräsentierte – wenn auch eben nicht vollständig, sondern nur partiell, also nur in gewissen Aspekten des Repräsentierten, dem sich die Repräsentation immer nur annähern kann, ohne es jemals ganz zu erreichen.

So gehört zum ästhetischen Paradigma der Mimesis bei Platon unweigerlich die Semantik von Urbild und Abbild, von echtem Original und defizitärer Kopie, die nicht nur Platons Bildtheorie, sondern auch sein philosophisches Denken insgesamt durchzieht. Denn bereits seine allgemeine »Ontologie [ist] selber eine Bildtheorie«, wie unter anderem Gernot Böhme (1999: 15) herausgearbeitet hat.¹⁴ Dies gilt vor allem für die »Ideenlehre«, das Kernstück des platonischen Denkens (für einen

11 Deutlicher wird der Gedanke im *Timaios* (Ti. 28c–29a) ausgedrückt, wo Platon die Welt als ein durch einen »Werkmeister« nach einem »Vorbild« geschaffenes »Abbild« beschreibt.

12 Vgl. in diesem Zusammenhang die »Kausaltheorie« des Bildes, die Oliver Scholz (1991/2009: 82), wenn auch in kritischer Absicht, wie folgt skizziert: »Etwas soll nur dann ein Bild von x sein, wenn x ein (herausragender) kausal relevanter Faktor bei der Entstehung des Bildes gewesen sei.«

13 Zur hierarchischen Einseitigkeit bzw. Asymmetrie des Abbildungsverhältnisses vgl. Mouroutsou (2010: 42), Scholz (1991/2009: 83) und Asmuth (2010: 115).

14 Zu *Image and Reality in Plato's Metaphysics* vgl. auch Patterson (1985; zum Bild im engeren Sinne insb. 25–62).

Überblick vgl. Natorp 1902, Schäfer 2007). Zwar geht es dort in letzter Instanz um abstrakte, also *unsichtbare* Ideen wie etwa die Idee des Guten oder des Wahren. Andererseits aber ist es kein Zufall, dass bereits das Wort ›Idee‹ selbst – für das Platon zumeist die Wörter *eidos* und *idea* gebraucht – eine bildliche Dimension besitzt. *Eidos* heißt nicht nur »Idee, Begriff«, sondern auch »Urbild« sowie »Aussehen, Gestalt, Form«, und *idea* bedeutet zunächst »Ansehen, Aussehen, Äußeres, Gestalt«, »Beschaffenheit, Art u. Weise« sowie »Meinung, Vorstellung, Urbild, Idee«. Das Verb *idein* bzw. synonym *eidon*, von dem *idea* und *eidos* abstammen, meint ursprünglich »sehen, erblicken, wahrnehmen, besuchen«, und dann erst »einsehen, erkennen, erfahren, erwägen«. Platon selbst versteht seine Ideen gleichwohl etwas unkonkreter, als es die ursprüngliche Wortbedeutung nahelegt. Sie sind für ihn so etwas wie überindividuelle, archetypische Urbilder der menschlichen Seele, die zugleich die eigentliche Wirklichkeit hinter den äußeren, sichtbaren Dingen bilden.

Wie stark Platons Ideenlehre dennoch im Register des Bildhaften gedacht ist, und welche – allerdings defizitäre – Rolle die äußeren Bilder in dieser Ideenlehre einnehmen, wird an einem berühmten Gedanken-gang aus der *Politeia* deutlich. Die tiefere Wirklichkeit beispielsweise eines Tisches, so führt Platon dort aus, liegt in der Idee des Tisches begründet, an welcher der konkrete, physische Tisch lediglich Anteil hat (vgl. Pol. 597a–598d). Nicht erst die Kunst, schon die physische Welt als solche ist bei Platon also mimesistheoretisch gedacht: Die äußere Wirklichkeit ist selbst nur die Abbildung, die Mimesis, der *Widerschein* der ihnen zugrunde liegenden Ideen bzw. Urbilder.¹⁵ Wenn damit aber bereits die normale Alltagswelt als Bild erscheint, und noch dazu als defizitäres, so sinken die äußeren Bilder in der Seinshierarchie entsprechend noch weiter nach unten. Sie sind, so Platon, nur Abbilder von Abbildern. Ein Maler, der einen Tisch nachbildet, malt nicht das Urbild des Tisches ab, sondern den sichtbaren Tisch, der selbst schon ein Abbild des Urbildes ist. »Gar weit also von der Wahrheit ist die Nachbildneri« (Pol. 598b), lautet das konsequente Urteil über die bildenden Künstler. Aus dem idealen Staat, den Platon in der *Politeia* entwirft, gehören sie darum ebenso verbannt wie die Mythendichter mit ihren sprachlichen Bildern (vgl. Pol. 376c–378e, 394b–398b, 595a–608b).

An anderen Stellen freilich urteilt Platon nicht ganz so pauschal, sondern führt Differenzierungen ein. Es gibt, so heißt es im *Sophistes*, bessere und schlechtere Bilder, nämlich »zwei Arten der Nachahmungskunst«

15 Unter anderem im *Höhlengleichnis* (Pol. 514a–518b) wird diese Auffassung der physischen Welt als eines bloßen Scheins, den es in Richtung einer direkten ›Ideenschau‹ zum Wahren hin zu durchbrechen gilt, beschrieben – und ihrerseits in einem Vorstellungsbild, das der Text vor dem inneren Auge des Lesers evoziert, anschaulich gemacht.

(Soph. 235d): einerseits die »ebenbildnerische Kunst der Ebenbilder« (ebd.) bzw. die *mimesis eikastike*, andererseits die »trugbildnerische« (ebd.: 236c) Kunst der *mimesis phantastike*. Mimesis, als Herstellung von Ähnlichkeit, ist an dieser Stelle nicht mehr nur eine objektive Beschreibung dessen, was ein Künstler tut, wenn er Bilder malt, sondern eine normative Aufforderung und ein künstlerisches Programm: »Du sollst keine unwahren Bilder machen«, fordert Platon, indem er die größtmögliche Ähnlichkeit zur Pflicht des Künstlers erhebt und die Kunst auf den Naturalismus verpflichtet. So erklären sich schließlich auch die verschiedenen Begriffe für Bild – v. a. *eikon*, *eidolon* und *phantasma* –, die Platon gebraucht. Das *eikon* steht für die guten »Ebenbilder«, *eidolon* und *phantasma* hingegen stehen für die schlechten »Trugbilder«, in denen die Ähnlichkeit verfehlt und ein *falscher Eindruck* vermittelt wird.

Ist Platon also wenn schon kein genereller Feind der Bilder, so doch ein Feind der Phantasie und der künstlerischen Freiheit, wenn er den Bildern das Phantasieren, die Lüge, die Abweichung vom Wirklichen verbietet und damit gerade einen der tiefsten Reize des Bildermachens, die »Freiheit des Bildens«, wie Hans Jonas (1961) sie in seinem Aufsatz über den »Homo Pictor« (ebd.) einmal genannt hat, verbieten will? Das Urteil mag zutreffen; dennoch aber lohnt ein zweiter Blick. Denn wie der Philosoph Lambert Wiesing in einem Aufsatz über Platons Mimesistheorie gezeigt hat, verbirgt sich hinter den rigiden Forderungen des Philosophen eine durchaus lebensweltlich inspirierte Kritik an bestimmten, zur damaligen Zeit populären Bildwerken. Hinter Platons Ablehnung der falschen Bilder steckt ein »verborgener Kanon« (Wiesing 2005: 125–149), den man kennen muss, um seine Bildkritik sinnvoll zu verstehen.

Zu diesem verborgenen Kanon gehört laut Wiesing die *Athena Parthenos*, das »größte und bedeutendste Kunstwerk zu Platons Zeiten in seiner Heimatstadt« (ebd.: 136). Dabei handelte es sich um die rund zwölf Meter hohe Skulptur der Göttin Athene, die in der Cella des Parthenontempels auf der Akropolis als religiöses Kultbild verehrt wurde. Die künstlerische Gestaltung der Skulptur widerspricht dem platonischen Ideal des »ebenbildnerischen Ebenbildes«, weil sie versucht, den visuellen Eindruck von Ähnlichkeit mit einem trugbildnerischen Effekt zu erzielen. Denn der Kopf der Göttin ist »gemessen an den menschlichen Proportionen zu groß gebildet« (ebd.: 138). Die falsche Größe sollte den Verkleinerungseffekt der Entfernung ausgleichen:

»Da man [...] den Kopf als normaler Betrachter ausschließlich in einer Höhe von 12 Metern sah, wirkte er auf den Betrachter kleiner. Phidias [der verantwortliche Bildhauer] hat ihn größer geformt, als es die menschliche Proportion vorschreibt, mit der Wirkung, daß der so hohe Kopf dem tiefen Betrachter nicht zu klein erscheinen kann« (ebd.).

Mit solchen Blendwerken kann kein Philosoph zufrieden sein, der sich selbst, wie es der Name besagt, als Liebhaber der Wahrheit versteht. Und tatsächlich scheint Platon im unmittelbaren Zusammenhang mit seiner Kritik der trugbildnerischen Kunst auf eben diesen optischen ›Trick‹ anzuspielen, wenn er seine Dialogpartner über die korrekte Wiedergabe von Proportionen fragen lässt:

»THEAITETOS: Wie aber? Suchen nicht alle etwas Nachahmenden dieses zu tun? FREMDER: Wenigstens diejenigen nicht, welche von jenen großen Werken eines bilden oder malen. Denn wenn diese die wahren Verhältnisse des Schönen wiedergeben wollten, so, weißt du wohl, würde das Obere kleiner als recht und das Untere größer erscheinen, weil das eine aus der Ferne, das andere aus der Nähe von uns gesehen würde.« (Soph. 235d–236a)

Platons Ablehnung der Trugbilder der *mimesis phantastike* richtet sich also durchaus nicht primär gegen die phantastischen Bilder. Die Lüge der Athena liegt in der Form, nicht im Inhalt des Bildes begründet. Sie opfert die ›Wahrheit des Bildens‹ – wie Platon der Formulierung von der Freiheit des Bildens wohl entgegenhalten würde – der Wirkung auf die Sinne; das Höhere also dem Niederen. Selbst dem modernen Leser leuchtet diese Kritik unmittelbar ein. Platons Kritik der Kunst ist zumindest an einigen Stellen wesentlich differenzierter und angemessener, als es die viel zitierten, geradezu berüchtigten Passagen aus der *Politeia* nahelegen.¹⁶

Und doch können wir mit Platons normativer Bildauffassung zumindest in ihrer abstrakten Formulierung als künstlerisches Programm heute nicht mehr viel anfangen.¹⁷ Seine Einmischung in die Arbeit der Künstler und ihre Verpflichtung auf Wahrheit und Wirklichkeit leuchtet uns nicht nur nicht mehr ein, sie empört uns geradezu, zumal wenn sie sich, wie in der *Politeia*, mit politischen Forderungen verbindet, wonach die Künstler als Lügner aus dem idealen Staat auszuschließen oder zumindest unter »Aufsicht« (Pol. 377b, 386b) zu stellen seien. Auch hier freilich lohnt ein zweiter Blick. Denn es liegt nicht nur an Platon, sondern auch an uns, wenn wir seine Einmischung in die Belange der Kunst als undenkbar

16 Zur gängigen Kritik an Platons Kunstfeindlichkeit vgl. v. a. die Ausführungen in Karl Poppers *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde* (1945), die Platon geradezu als präfaschistischen Denker präsentieren.

17 Siehe allerdings, wenn auch zur damaligen Zeit schon rückschrittlich, die entsprechende Forderung in der marxistischen ›Realismus-Debatte‹ des 20. Jahrhunderts u. a. bei Georg Lukács (1938), der bei dieser Gelegenheit sogar dem bürgerlichen Realismus eines Thomas Mann den Vorzug vor den kunstrevolutionären Avantgarden gibt. Überhaupt lebt Platons Mimesistheorie, auch wo sie nicht im engeren Sinne als künstlerisches Programm begriffen wird, in der Moderne vornehmlich in der marxistischen ›Widerspiegelungstheorie‹ der Kunst fort (vgl. Holz/Metscher 2005; zur »Rolle der Mimesis in Lukács’

empfinden. Der Blick auf die genuin *antike Pointe* der platonischen Bildauffassung bleibt verstellt, wenn wir ihre normativen Implikationen einfach nur zurückweisen, anstatt die grundlegend andere Auffassung des Verhältnisses von Bild und Wirklichkeit zu bedenken, die ihnen zugrundeliegt. Platon selbst nämlich würde unsere Kritik an seiner Bildkritik seinerseits mit einem durchaus stichhaltigen Argument kontern: Uns fehlt, so würde er uns vorwerfen, die Einsicht in die *politische* Bedeutung der Bilder, das heißt der Sinn für ihre Funktion im Gemeinwesen.

Was mit dieser politischen Funktion der Bilder gemeint ist, wird an einer Stelle in der *Politeia* deutlich, in der Platon ausführt, warum die (literarischen) Schreckensbilder der Unterwelt in seinem Staat nichts zu suchen haben:

»Wenn einer glaubt, daß es eine Unterwelt gibt, und zugleich, daß sie furchtbar ist, meinst du, der werde irgend ohne Furcht vor dem Tode sein und in Gefechten lieber den Tod als Niederlage und Knechtschaft wählen? [...] Wir müssen also, wie es scheint, auch über diejenigen Aufsicht führen, die hierüber Erzählungen vortragen wollen, uns sie ersuchen, nicht so schlechthin die Unterwelt zu schmähen, sondern sie lieber zu loben, weil sonst, was sie sagten, weder richtig sein würde noch auch denen nützlich, welche wehrhaft sein sollen.« (Pol. 386b; vgl. auch ebd.: 606d)

Was Platon hier vorschlägt, ist politische Zensur. Es offenbart zugleich aber auch eine Sensibilität für die Macht der Kunstwerke und ihren erzieherischen Einfluss auf jene, die sie betrachten. Die düsteren Schreckensbilder der Unterwelt schaden der Tapferkeit der Bürger, versetzen sie in Angst und Schrecken, schaden also dem Gemeinwesen, das zumindest im antiken Griechenland auf tapfere Krieger angewiesen ist, um zu funktionieren. Im Grunde vertritt Platon hier eine bemerkenswert *soziologische* Kunstauffassung: Er denkt die Kunstwerke nicht unabhängig von der Wirklichkeit derer, die sie betrachten, sondern koppelt sie ethisch und politisch an das Gemeinwesen zurück, indem er ihnen eine Wirkung auf dieses Gemeinwesen zuerkennt.

An einer anderen Stelle wird deutlich, dass Platon dieser ›Kunstpädagogik‹ im Zweifelsfall sogar den Vorrang vor der Wahrheit zu geben bereit ist, wenn es beispielsweise darum geht, die Jugend vor den aufstachelnden Wirkungen von Gewaltdarstellungen zu schützen:

»Aber des Kronos Taten und was ihm wieder von seinem Sohne begegnet, sollte wohl, denke ich, auch wenn es wahr wäre, unverständigen und jungen Leuten nicht so unbedacht erzählt werden, sondern am liebsten verschwiegen bleiben« (Pol. 378a).

Ästhetik« auch Holz 2013: 59–76). Die folgenden Ausführungen werden zeigen, woher diese Nähe rührt und dass sie politische Gründe besitzt.

Sonst nämlich könnte es passieren, führt Platon zur Begründung aus, dass ein junger Mann auf die Idee kommt, seinem Vater etwas Ähnliches anzutun, was Kronos seinem Vater angetan hat (vgl. Pol. 378b), ihn also zu entmannen und grausam zu verstümmeln. Verwandte Debatten werden bis heute geführt.¹⁸ Aber es geht auch an diesem Punkt nicht darum, sich Platons Schlussfolgerungen im engeren Sinne zu eigen zu machen; worauf es ankommt, ist die grundsätzliche Bildauffassung, die hinter ihnen steht. Zum Bildersehen, so könnte man diese antike Bildauffassung zusammenfassen, gehören immer schon soziale, ethische und politische Implikationen; Bilder sind nicht neutral.¹⁹ Das Sehen von Bildern macht etwas mit uns, es prägt sich in unser Denken, Fühlen und Handeln ein. Was ein »Jüngling«, so Platon, »in diesen Jahren in seine Vorstellung aufnimmt, das pflegt schwer auszuwaschen und umzuändern sein« (Pol. 378d–e).

Die Kategorie der Wirklichkeit in Platons Mimesistheorie gewinnt vor diesem Hintergrund eine ganz neue Facette. Nicht nur denkt Platon die Bilder in Bezug auf die physische Wirklichkeit, die sie abbilden, sondern auch in Bezug auf die gesellschaftliche Wirklichkeit, in die sie *als Bilder* eingebettet sind. Weit davon entfernt, die Bilder als irrelevante Nachahmungen der Wirklichkeit abzuwerten, spricht er ihnen eine Relevanz zu, nimmt sie in Verantwortung und macht sie zum Gegenstand einer Bildethik, Bildpädagogik und Bildpolitik, die sich um ihre Wirkungen kümmert und sie in den Dienst des Guten zu stellen sucht. Gewiss, wir können ihm auch und gerade in diesem Punkt nicht mehr ohne Weiteres folgen, weil wir den Bildern eben diese normativen Vorschriften nicht mehr machen wollen.²⁰ Zumindest auf der deskriptiven Ebene aber

18 Zur platonischen Kritik der *Massenmedien* vgl. auch den lesenswerten Aufsatz zu »Plato and the Mass Media« von Alexander Nehamas (1988).

19 Vgl. zu diesem Punkt auch Janaway (1995: 80–105). Werner Jaeger (1936: 288) betont die historische Fremdheit dieser antiken Auffassung für den modernen Leser: »Dem Heutigen wird es deshalb so schwer, diese Haltung zu begreifen, weil sich die moderne ›Kunst‹ von dem Moralismus der Aufklärungszeit erst vor nicht langer Zeit unter Schmerzen hat losreißen müssen. Nichts steht daher vielen von uns so fest wie der Satz, daß der Genuß eines Werkes der ›Kunst‹ moralisch indifferent ist. Wir haben es hier nicht mit der Frage der Wahrheit dieser Theorie zu tun, sondern haben nur erneut festzustellen, daß sie dem griechischen Empfinden nicht entspricht. Wir dürfen zwar die besonderen, rigorosen Forderungen, die Plato aus der erzieherischen Sendung des Dichters zieht, nicht ohne weiteres verallgemeinern, aber die Auffassung als solche ist keineswegs ihm allein eigentümlich. Er teilt sie nicht nur mit der älteren griechischen Tradition, sondern auch mit seinen Zeitgenossen.«

20 Warum wir hierzu nicht mehr bereit sind, liegt in der Logik des neuzeitlichen Kunstbegriffs begründet; vgl. in diesem Zusammenhang Abschnitt 2.3.1 zur modernen ›Freistellung‹ der Kunst aus dem Sozialen.

formuliert Platon eine soziologisch höchst wertvolle Einsicht, wenn er darauf beharrt, dass Bilder etwas mit uns machen und uns verändern – und zwar nicht nur individuell, sondern auch kollektiv. Eine Gesellschaft, in der bestimmte Bilder zirkulieren, ist eine andere Gesellschaft als eine, in der andere Bilder zirkulieren.

Gleich im doppelten Sinne lenkt die platonische Mimesistheorie also den Blick auf das Verhältnis der Bilder zur Wirklichkeit. Erstens begreift sie die Bilder als Medien, in denen der Mensch sich zur Wirklichkeit, in der er lebt und auf die er sich in seinen Bildern bezieht, aktiv verhält. Diese Wirklichkeit ist zumindest in den bildtheoretischen Passagen bei Platon vor allem als Wirklichkeit der *konkreten Dinge* gedacht, das heißt als Mimesis der physischen Natur. Zugleich aber ist sie, auch schon bei Platon selbst, als gesellschaftliche Wirklichkeit gedacht, das heißt als »Mimesis der Praxis«, wie es Friedrich Tomberg (1968) in Bezug auf (nicht nur) die aristotelische Mimesistheorie, die sich jedoch eher auf das Schauspiel als auf die bildenden Künste bezieht, einmal genannt hat. Im Bild spiegeln sich nicht allein die Proportionen und Farben der physischen Dinge, sondern auch die Verhaltensweisen der Menschen, die Strukturen der Gesellschaft und zuletzt der Welt als ganzer wider.

Zweitens lehrt uns die platonische Mimesistheorie, die Bilder selbst als Teil der Wirklichkeit zu begreifen, in der sie produziert und betrachtet werden und in der sie eine bestimmte Funktion erfüllen. Selbstverständlich ist Platons Bestimmung dieser Funktion unterkomplex, wenn er die Bilder lediglich als pädagogische Vorbilder begreift und ihnen darum jene Freiheit des Bildens verbietet, die wir heute so hoch an ihnen schätzen. Und doch legt seine *Politisierung des Bildes* etwas Grundlegendes an den Bildern frei: Die Bilder formen das Denken und die Vorstellungen derer, die sie betrachten. Dadurch wirken sie auf die Gesellschaft als ganze ein, die sich aus diesen Menschen zusammensetzt. Wer Bilder sieht, der sieht durch sie hindurch auf die Welt; und wie er die Welt sieht, so denkt und handelt er in dieser Welt.²¹

So besitzt die antike Mimesistheorie, die immerhin noch bis ins letzte Jahrhundert als »Standardauffassung« (Sachs-Hombach 2003: 49) des Bildes galt, bis heute ihren Wert.²² Platons Aktualität gründet allerdings nicht auf seiner normativen Einteilung in gute und schlechte

21 Damit kündigt sich in Platon bereits die soziologische Theorie des »gesellschaftlichen Imaginären« an, die auf ihre Weise nach dem konstitutiven Zusammenhang von Bild, Denken und Gesellschaft fragt (vgl. 2.2.2, 2.2.3).

22 Vgl. zu dieser Einschätzung auch Böhme (1999: 27), Sachs-Hombach (2003: 30–51, 129–156) und Halliwell (2002: 5 f.), der zu folgendem Urteil gelangt: »Mimesis, in all its variations, has quite simply proved to be the most longlasting, widely held and intellectually accommodating of all theories of art in the West.«

Bilder, sondern vielmehr auf dem ›realistischen‹ Blickwinkel, den er ihnen gegenüber einnimmt, wenn er die Ähnlichkeiten, aber auch die Abweichungen des Bildes von der Wirklichkeit in den Blick nimmt, oder wenn er nach den Funktionen der Bilder für das Gemeinwesen fragt. Platon denkt, darin liegt die elementare Grundidee seiner und jedweder Mimesistheorie, das Bild von seinem *Anderen* her: Wer Bilder verstehen will, darf nicht nur auf die Bilder selbst schauen, sondern muss auch die Beziehung der Bilder zur Wirklichkeit betrachten, aus der sie hervorgehen und in die sie wieder zurückgehen, sobald sie betrachtet werden. Wie keine andere Bildauffassung lenkt die Mimesistheorie den Blick auf die »relationship between the world *inside* and the world *outside* the mimetic work«, wie Stephen Halliwell (2002: 22) in Bezug auf Platon zusammenfasst.

1.1.2 *Das Bild als anschauliches Zeichen: Semiotische Bildtheorien*

Das Erbe der platonischen Bildauffassung, die das Bild grundsätzlich von seinem Anderen her denkt, lebt heute in den semiotischen Bildtheorien fort. Ihr zentraler Begriff, das *Zeichen* (gr. *semeion*), beinhaltet per definitionem dieses Andere, denn ein Zeichen ist ›etwas, das für etwas anderes steht: ›Aliquid stat pro aliquo‹ (Keller 1995: 115), lautet die klassische mittelalterliche Zeichendefinition, die auch in gegenwärtigen Theorien noch vertreten wird.²³ Bereits bei Augustinus findet sich dabei der Hinweis auf die *Doppelgestalt* des Zeichens aus Bezeichnendem und Bezeichnetem:

»Ein Zeichen ist etwas, was sowohl sich selbst der Sinneswahrnehmung darbietet, als auch etwas anderes außer sich selbst dem Verstand präsentiert.« (De dial. 5)

Auch das Bild, zumindest das gegenständliche, besitzt diese Doppelgestalt. Wie jedes Zeichen besteht es zunächst aus dem Zeichen selbst, das sich »der Sinneswahrnehmung darbietet« wie etwa der Pinselstrich auf einer Leinwand. Zugleich »präsentiert« bzw. repräsentiert es aber etwas außerhalb seiner selbst, nämlich das durch den Pinselstrich dargestellte *Bildobjekt*, das als *Bedeutung* des Bildes vergegenwärtigt wird. Dabei

23 Explizit bildsemiotisch etwa bei Blanke/Giannone/Vaillant (2005: 149), ähnlich auch bei Sachs-Hombach (2003: 78). Zur Einführung in die »Bildsemiotik« bzw. die »pictorial semiotics« vgl. Sonesson (1989, 1993), Blanke (2003), Nöth (2009) und Friedrich/Schweppenhäuser (2010). Einen Überblick über die Geschichte des Zeichenbegriffs in der philosophischen Ästhetik bieten Hess-Lüttich/Rellstab (2005; zum Bild ebd.: 273–279).

kann das dargestellte Bildobjekt seinerseits auf ein *Realobjekt* außerhalb seiner selbst verweisen, muss dies aber nicht notwendigerweise tun.²⁴

Stärker als in der klassischen Mimesistheorie wird die Repräsentation aus semiotischer Sicht vom Betrachter des Bildes her gedacht. Ob ein Bildzeichen als solches erkannt und in seiner Bedeutung verstanden wird, hängt vom Betrachter ab: »[N]othing is a sign unless it is interpreted as a sign«, konstatiert Charles S. Peirce (1903a: 2.308), einer der Gründerväter der modernen Semiotik. Darum macht es Sinn, auch den ›Zeichenbenutzer‹ in die Definition des Zeichens miteinzubeziehen. Entsprechend erweitert Peirce den klassischen Zeichenbegriff zu einer dreistelligen Relation:

»A sign, or *representamen*, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity« (ebd.: 2.228).

Bildzeichen zu erkennen ist folglich ein Akt des Betrachters und damit eine Funktion des *Sehens* – und zwar einer ganz besonderen Form des Sehens. Der Philosoph Richard Wollheim bezeichnet sie als »Sehen-in« (Wollheim 1982: 195) bzw. als ›Etwas-in-etwas-Sehen‹: Wenn ich ein Bild sehe, dann sehe ich nicht nur das Ding als solches, sondern erkenne in ihm etwas anderes, das durch das Bild vergegenwärtigt wird. Ich sehe nicht nur *x*, zum Beispiel den Farbauftrag auf einer Leinwand, sondern zugleich »*y* in *x*« (ebd.), zum Beispiel die visuelle Gestalt der Person, die durch den Farbauftrag porträtiert wird. Auf diesem Modus des »Darstellungssehen[s]« bzw. des »representational seeing« (ebd.: 192) beruht nicht nur der entscheidende Unterschied zwischen Bildersehen und ›normalem‹ Sehen, sofern letzteres nicht ein Ding in einem anderen Ding, sondern das Ding selbst erblickt; es markiert auch einen wichtigen Unterschied zwischen Bildzeichen und anderen, insbesondere sprachlichen Zeichen. Denn anders als beim Buchstaben oder einem gesprochenen Sprachlaut bietet sich beim Bild nicht nur das Zeichen der Sinneswahrnehmung dar; auch das *Bezeichnete* zeigt sich beim Bild in sinnlich wahrnehmbarer Gestalt. Nur das Bild erlaubt, das Etwas-in-etwas tatsächlich zu *sehen*. Dem Etwas-in-etwas-Sehen korrespondiert insofern immer auch ein ›Etwas-in-etwas-Zeigen‹, das den Sprachzeichen grundlegend abgeht. Wo das sprachliche Zeichen eine »Vorstellung« im Bewusstsein des Zeichenbenutzers lediglich evoziert (vgl. de Saussure 1916:

24 Mit den Begriffen ›Bildobjekt‹ und ›Realobjekt‹ beschränke ich mich bewusst auf eine möglichst einfache Terminologie und ignoriere die geradezu chaotische Vielfalt der semiotischen Termini in diesem Punkt (vgl. die Übersicht bei Eco 1973: 30). Ausführliche bildtheoretische Auseinandersetzungen mit diesen und verwandten Begriffen findet sich u.a. bei Wiesing (2005: 30–80) und Pichler/Ubl (2014: 18–135).

14 f.; 77 f.), wird im Bildzeichen die bezeichnete Vorstellung *objektiv* als sinnliche Erfahrung vor Augen gestellt.

Die vielleicht einflussreichste Zeichentheorie des Bildes, die diesen zentralen Aspekt – das ‚Etwas-in-etwas-Zeigen‘ – einzufangen versucht, findet sich bei Peirce. In seiner *Spekulativen Grammatik* (1903a) unterscheidet Peirce drei verschiedene Zeichenklassen im Hinblick auf ihren Objektbezug: indexikalische, symbolische und ikonische Zeichen.²⁵ Ein *Index* verweist auf eine reale, existentielle Beziehung zwischen Zeichen und (Real-) Objekt, etwa in Form einer physischen Kausalbeziehung, bei der die Existenz des Zeichens logisch notwendig die Existenz des Bezeichneten anzeigt, weil das Zeichen durch das bezeichnete Objekt überhaupt erst hervorgebracht wird.²⁶ Schwarzer Rauch etwa ist ein Index dafür, dass es irgendwo brennt, ein Fußabdruck dafür, dass jemand den Boden betreten hat. Ein *Symbol* dagegen verdankt sich allein der Konvention des Zeichengebrauchs (vgl. ebd.: 2.249); es benötigt einen arbiträren Code, um entschlüsselt werden zu können. Das Symbol entspricht insofern dem sprachlichen Signifikanten bei Ferdinand de Saussure, obgleich es nicht auf Sprachzeichen beschränkt ist.²⁷

Eine Zwischenposition zwischen dem arbiträren Symbol und dem kausal determinierten Index nimmt das *Ikön* ein. Ikonische Zeichen sind solche, die »aufgrund innerer Merkmale, die in irgendeiner Weise Merkmalen des Gegenstandes korrespondieren« (Eco 1973: 60), als Zeichen für etwas interpretiert werden.

»The Icon has no dynamical connection with the object it represents; it simply happens that its qualities resemble those of that object, and excite analogous sensations in the mind for which it is a likeness.« (Peirce 1903a: 2.299)

- 25 Auf Deutsch als Auszug veröffentlicht in *Phänomen und Logik der Zeichen* (Peirce 1903b), mit Rücksicht auf die bei Peirce so bedeutsamen sprachlichen Feinheiten hier jedoch nach der englischen Ausgabe der *Collected Papers* (1903a: 2.219–2.444) zitiert. Zur Einführung in die Peirce'sche Zeichentheorie vgl. Greenlee (1973) und Savan (1976); zu den drei Zeichenklassen am Beispiel der Fotografie auch Wyss (2006: 43–48).
- 26 Vgl. Peirce (1903a: 2.248). Allgemein zum Index bei Peirce vgl. Greenlee (1973: 84–89) und Sonesson (1989: 38–43).
- 27 Beispiele für nicht-sprachliche symbolische Zeichen sind Verkehrsampeln und -schilder sowie die »ikonografischen Zeichen«, auf die ich gleich noch einmal zurückkomme. Zur linguistischen Terminologie Saussures mit den Grundbegriffen *Signifikant* (»Bezeichnung« bzw. »Lautbild«, im frz. Orig.: *signifiant*« bzw. »image acoustique«) und *Signifikat* (»Bezeichnetes« bzw. »Vorstellung«, frz. »signifié« bzw. »concept«) siehe de Saussure (1916: 76–79). Zur Arbitrarität bzw. »Beliebigkeit des Zeichens« vgl. ebd.: 79–82; zu Saussures Symbolbegriff, der sich *nicht* mit demjenigen Peirces deckt, aber auch ebd.: 80.

Das Ikon erzeugt analoge Wahrnehmungseindrücke (»analogous sensations«) wie dasjenige, dessen Zeichen es ist. Wie die Begriffe »resemble« und »likeness« anzeigen, verortet Peirce die Ursache dieser analogen Wahrnehmungseindrücke im Phänomen der Ähnlichkeit.²⁸ Als Beispiele für ikonische Zeichen nennt er unter anderem Bilder, Diagramme, Metaphern und Hieroglyphen.²⁹

Trotz der naheliegenden Zuordnung der Bilder zu den ikonischen Zeichen können Bilder grundsätzlich alle drei von Peirce aufgezählten Zeichenklassen verkörpern. Mischformen sind nicht nur möglich, sondern der Regelfall. Auch Bilddarstellungen können auf symbolischen Konventionen beruhen wie beispielsweise im Fall von »ikonografischen Zeichen«. Diese repräsentieren konventionelle Sekundärbedeutungen, die sich *über* die Primärbedeutung eines Bildobjekts legen und nur durch die Kenntnis bildexterner Texte entschlüsselbar sind wie etwa die weiße Taube als Symbol für Frieden bzw. den Heiligen Geist oder der Heiligenschein, dem die Primärbedeutung sogar völlig fehlt.³⁰ Ebenso können Bilder als indexikalische Zeichen gelesen werden; nicht nur, weil letztlich *alle* Dinge dieser Welt indexikalische Dimensionen besitzen (sofern sie kausal verursacht sind, sei es durch menschliche Hand oder Naturprozesse), sondern auch, weil zumindest einige Arten von Bildern ihre *Eigenart* aus indexikalischen Prozessen beziehen. Dies gilt vor allem für die Fotografie, die sich durch ihre indexikalische Verursachung – das fotografische Herstellungsverfahren mittels Abdruck des Lichts auf einen chemisch beschichteten Film – regelrecht definieren lässt.³¹

Dennoch wird das (gegenständliche) Bild nicht ohne Grund immer wieder als Standardbeispiel des ikonischen Zeichens angeführt.³²

28 Die Ähnlichkeit (»likeness«) ist innerhalb des Peirce'schen Werkes sogar der ursprünglichere Terminus; erst ab 1885 wird er durch den Begriff des Ikons abgelöst, der jedoch seinerseits über das Merkmal der Ähnlichkeit definiert wird (vgl. Keiner 1977: 35, Pelc 1986: 7).

29 Vgl. Peirce (1903a: 2.277–2.280). Allgemein zum Ikon bei Peirce vgl. Keiner (1977), Pelc (1986) und Ransdell (1986). Auf Peirce aufbauende semiotische Fundierungen des Bildbegriffs finden sich u. a. bei Sonesson (1989), Groupe µ (1992), Sachs-Hombach (2003), Blanke (2003) und Halawa (2008).

30 Zur »Ikonografie« vgl. Bialostocki (1973) sowie das Drei-Schichten-Modell der Bildbetrachtung von Erwin Panofsky (1939/1955). Eine umfassende Sammlung ikonografischer Bildbedeutungen findet sich in Cesare Ripas *Icologia* (1593a).

31 Vgl. Peirce (1903a: 2.281); zum Foto als Index vgl. Dubois (1990), daneben Barthes (1980); zur kontroversen Debatte um das indexikalische »Spurenparadigma« in der Fototheorie aber auch Geimer (2009: 51–60). Einen umfassenden Überblick über die *Theoriegeschichte der Photographie* bietet Stiegler (2006).

32 So etwa bei Eco (1973: 60–63), Greenlee (1973: 79 f.), Pelc (1986: 7), Schelske (1997: 38–40), Sachs-Hombach (2003: 42, 88) und Mitchell

Symbolische Konventionen und indexikalische Verursachung mögen in vielen Bildern eine bedeutsame Rolle spielen, aber nur das Merkmal des Ikonischen trifft das Bild in seinem Wesenskern. Bildzeichen verweisen nicht nur, wie alle Zeichen, sondern sie *zeigen* auch. Sie sind *Zeichen, die ihr Bezeichnetes an sich selbst darstellen*. So lassen sich Sprachzeichen und Bildzeichen analytisch klar voneinander trennen:

»Any ordinary word, as ›give,‹ ›bird,‹ ›marriage,‹ is an example of a symbol. It [...] does not, in itself, identify those things. It does not show us a bird, nor enact before our eyes a giving or a marriage.« (Peirce 1903a: 2.298)

Sprachliche Symbole beruhen demnach auf »Formen, die als solche nichts darstellen«, während ikonische Bildzeichen »als Formen genommen auch etwas darstellen« (Böhme 1999: 29). Ihre Bedeutung ist nicht »beliebig«, wie es bei Saussure (1916: 79) über die Sprachzeichen heißt, sondern durch die objektive Ähnlichkeit der Zeichen zu ihrem Bezeichneten motiviert. In diesem Sinne lassen sie sich als ›motivierter‹ oder gar ›natürlicher Zeichen‹ charakterisieren, weil sie, wie Augustinus (De doctr. christ. 2.1.1.1) über die natürlichen Zeichen schreibt, »aus sich heraus« die Vorstellung des Bezeichneten im Betrachter auslösen.³³

Eine aktuelle Variante dieser Bildauffassung vertritt der Philosoph und Bildwissenschaftler Klaus Sachs-Hombach, der Bilder als »wahrnehmungsnahen Zeichen« (Sachs-Hombach 2003: 88–94; erstmals 1999: 66) definiert. Unter dem Begriff der »Wahrnehmungsnähe« ist dabei die

(2005: 18); abweichend dagegen Nöth/Santaella (2000) und Nöth (2009), die das gegenständliche Bild (weil es die Existenz eines Modells impliziert) als *indexikalisches* Zeichen auffassen, während sie als ikonische Zeichen die *abstrakten* Bilder anführen. Zur Zeichendimension ungegenständlicher Bilder vgl. auch die bildsemiotischen Ansätze von Floch (1985) und Thürlemann (1990).

- 33 Zum Begriff des natürlichen Zeichens vgl. Eco (1973: 38–44), Rollin (1976), Meier-Oeser (1997a, 1997b) und Nöth (2009: 238–241). Der Begriff ist allerdings doppeldeutig: Einerseits steht er – auf der Produktionsseite – für *Zeichen der Natur* wie Wetteranzeigen, Tierspuren, Krankheitssymptome, unwillkürliche Gesichtsausdrücke etc. (in diesem Sinne gebraucht z.B. Augustinus den Begriff, vgl. De doctr. christ. 2.1.2.2; zum »Naturzeichen« auch Gaier 2001). Andererseits steht er – auf der Rezeptionsseite – für alle Zeichen, die *auf natürliche Weise*, das heißt ohne Kenntnis konventioneller Entschlüsselungscodes, verstanden werden können, also auch für menschengemachte Bilder (so etwa bei Roger Bacon, De signis I, 5; vgl. Meier-Oeser 1997a: 997 f.). Der Begriff wird hier ausschließlich im letzteren Sinne gebraucht, womit er dem in der Semiotik gebräuchlichen Begriff des ›motivierten Zeichens‹ (vgl. Nöth 1985/2000: 336–341) entspricht.

von Peirce angesprochene Tatsache zu verstehen, dass die visuellen Eigenschaften des Bildes von sich aus »Hinweise auf die Bildbedeutung« geben:

»Der Begriff der Wahrnehmungsnähe soll nicht darauf hinweisen, dass Zeichen im Kommunikationsprozess wahrgenommen werden müssen, denn diese Bedingung gilt für den Zeichengebrauch generell. Entscheidend ist vielmehr, dass auch für die *Interpretation* bildhafter Zeichen, mit der ihnen ein Inhalt zugewiesen wird, der Rekurs auf Wahrnehmungskompetenzen konstitutiv ist und die Struktur der Bildträger damit – im Unterschied zu arbiträren Zeichen – zumindest Hinweise auf die Bildbedeutung enthält.« (Sachs-Hombach 2003: 88)

Dieses Konzept des wahrnehmungsnahen Zeichens weiterführend, werde ich selbst im Folgenden vom Bild als einem *anschaulichen Zeichen* sprechen.³⁴ Die Formulierung präzisiert den Begriff der Wahrnehmungsnähe noch weiter und verengt ihn auf visuelle Zeichen, während der allgemeinere Begriff der Wahrnehmungsnähe theoretisch auch auf (lautmalerische bzw. onomatopoetische) akustische Zeichen zutrifft. Das Bild, so impliziert die Rede vom anschaulichen Zeichen, ist demnach ein Zeichen, das seine Zeichenkraft aus der unmittelbaren *Anschauung* bezieht. Mit dieser Bestimmung ist sowohl die visuelle Dimension der Bilder als auch ihre Besonderheit gegenüber anderen visuellen Zeichen – ihr *Ansich-selbst-Zeigen* – mit größtmöglicher Präzision eingefangen.³⁵ Denn auch ein gedruckter Buchstabe kann zwar angeschaut werden, aber er ist nicht anschaulich; dies ist nur das Bild.

Sehr häufig wurde dem Bild aufgrund dieser Anschaulichkeit ein spezifischer »Gestus des Faktischen« (Sachs-Hombach 2003: 318) zugesprochen, eine genuin bildliche »*Kraft der Evidenz*« (Boehm 2008a: 15). Im Gegensatz zu den sprachlichen Zeichen, deren Bedeutungen sich »negativ und differentiell« (de Saussure 1916: 143) aus der Beziehung zu anderen Zeichen innerhalb eines Zeichensystems ergeben, hat

34 Vgl. hierzu die Definition von Reinhard Brandt (1999: 37): »Zur Familie der Bilder gehören alle Phänomene, die [...] etwas anschaulich darstellen, was sie selbst nicht sind.« Ebenfalls über das Merkmal der »Anschaulichkeit« definiert Andreas Schelske (1997: 8). Vgl. in diesem Zusammenhang auch das Konzept des »anschaulichen Denkens« – nicht nur, aber auch im Medium äußerer Bilder – bei Rudolf Arnheim (1969).

35 Zur Abgrenzung von *Körpergesten* – die ebenfalls auf visueller Wahrnehmungsnähe beruhen (zur Nähe von Geste und Bild vgl. Boehm 2007: 28–33) – ließe sich der Bildbegriff mit Schelske (1997: 8), Posner/Schmauks (1998: 19) oder Sachs-Hombach (2003: 50 f., 74) zusätzlich auf *flächige* Zeichenträger beschränken. Diese Definition wäre jedoch wiederum zu eng, da sie dreidimensionale Bilder wie »Standbilder« bzw. Skulpturen aus dem Bildbegriff ausschließt (vgl. S. 23 f., Anm. 3).



Abb. 3: René Magritte: *Das Reich der Lichter* (*L'Empire des lumières*). 1954. Öl auf Leinwand, 146 × 114 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

das Bild einen positiven Ankerpunkt in der äußeren Wahrnehmungswelt, ja es *ist* in seiner physischen Materialität dieser Ankerpunkt. Was Bilder zeigen, steht unmittelbar vor Augen; man kann daran nicht rütteln.³⁶ So gar noch die mimetisch ›unwahr‹, logisch unmögliche Darstellung der

³⁶ So definiert Boehm (2008a: 16) das Phänomen der Evidenz als ein »Vor-Augen-Stellen, das von einer Sache überzeugt«. Zum Ursprung des Begriffs

Lichtverhältnisse in René Magrittes *Das Reich der Lichter* (Abb. 3) besitzt in Gestalt eben dieser bildlichen Darstellung eine sinnlich vor Augen stehende Evidenz und damit eine ›Wahrheit‹, an der sich nicht zweifeln lässt. ›So ist es‹, zumindest auf diesem einen Bild, spricht schlechthin jedes Bild.

Ebenso aber gehört zum Bild, und letztlich zu jeder Art von Zeichen, auch die entgegengesetzte Tendenz einer unhintergehbaren Deutungs Offenheit und Auslegungsbedürftigkeit. Die anschauliche Evidenz bezieht sich stets nur auf die unmittelbar sichtbaren Bildobjekte, also die ›Primärbedeutung‹ des Bildes. Was ein Bild mit diesen Bildobjekten *mitteilen* will, ist weitaus weniger evident. Auch das liegt in der zeichentheoretischen Grundbestimmung des Bildes begründet: Denn das ›Etwas-in-etwas-Sehen‹ lässt sich potenzieren, sobald wir im Farbauftrag auf der Leinwand nicht nur etwas erkennen, sondern in diesem Etwas wiederum die Darstellung von etwas anderem ausmachen – beispielsweise eine Metapher oder eine Allegorie, die jenseits ihrer direkten Bedeutung einen Hintersinn transportiert, der sich nicht direkt mitteilt, sondern erst durch Interpretation erschließt.³⁷ Die Evidenz der Bilder geht darum nicht selten zugleich mit ihrem Gegenteil einher: Bilder zu betrachten heißt auch, sich in das Rätsel der Repräsentation und des Sinns zu verstricken, das sie uns aufgeben.³⁸

1.2 Die Präsenztheorie des Bildes

1.2.1 Sichtbarkeit statt Repräsentation: Phänomenologische Bildtheorien

Die semiotische Definition der Bilder als ›anschauliche Zeichen‹ beschreibt einerseits die Besonderheit bildlicher gegenüber anderen Formen der Repräsentation; andererseits aber führt sie durch ihre Emphase des Sehens bereits ein Stück weit aus dem Repräsentations- und

der *evidentia* (›Anschaulichkeit‹) als Qualität rhetorischer Rede siehe Quintilian (Inst. orat. VI, 2.32), zur ›Anschaulichkeit‹ als literarischem Darstellungsstil auch Willems (1989). Zur bildlichen Evidenz vgl. Becker/Korte (2011), Schwarte (2015), Nohr (2004) sowie die Ausführungen bei Stäheli (2007: 80–82) und Schlechtriemen (2014a: 69–72); zu ›Evidenzkraft und Beherrschungsmacht‹ im Feld der Bilder auch Strehle (2008a).

³⁷ Zu den Begriffen *Metapher*, *Allegorie*, *Symbol* vgl. Kurz (1982); zur Möglichkeit von ›Metaphern in Bildern‹ bzw. ›bildlichen Metaphern‹ vgl. Wollheim (1991), Sonesson (2003), Majetschak (2005) und Rimmel (2011).

³⁸ Ich komme auf diese Rätselseite der Bilder im Kontext der ›Entführungstheorie des Bildes‹ in Abschnitt 1.3.1 noch einmal ausführlich zurück.

Zeichenparadigma heraus. Das Sehen nämlich erschöpft sich nicht im zeichenhaften Erkennen. Viele Bilder lassen sich genießen, ohne dass wir sie überhaupt als Zeichen entziffern und ihre Bedeutung verstehen müssen, oder es bleibt an ihnen auch nach durchlaufener Zeichenlektüre noch ein Eigenwert übrig, der in der Repräsentationsbeziehung nicht aufgeht. Es gibt, so könnte man mit einer Formulierung Slavoj Žižeks (2012: 47) sagen, einen »Überschuss der Repräsentation über das Repräsentierte«. Der Signifikant selbst bereitet uns Genuss, nicht erst das Signifikat, auf das er verweist. Anstelle der Relation zur außerbildlichen Wirklichkeit rückt damit die Autonomie des Bildes, seine *Eigenwirklichkeit*, in den Blick. Kein Bild zeigt nur etwas anderes, es zeigt immer auch sich selbst. Dieses Sich-selbst-Zeigen ist Gegenstand der Präsenztheorie des Bildes, wie sie vor allem im Umfeld der Phänomenologie vertreten wird.

Wichtigster Stichwortgeber einer solchen Auffassung des Bildes ist der Gründervater der Phänomenologie, Edmund Husserl. Auf ihn geht unter anderem der Begriff »Bildobjekt« zurück, den er in seiner Vorlesung über *Phantasie und Bildbewusstsein* (1904–1905: 22) geprägt hatte.³⁹ Vor allem aber steht Husserl für einen Zugang zum Bildlichen, der dieses vom unmittelbaren »Bilderlebnis« (ebd.: 26) aus zu denken versucht.⁴⁰ Dabei scheint er zunächst durchaus noch ganz im traditionellen Paradigma der Repräsentation zu verbleiben. Das »repräsentierende Bildobjekt« (ebd.: 23), so schreibt er, ist ein »Stellvertreter« (ebd.: 24) für ein »Sujet, also etwas vom Bild Verschiedenes« (ebd.: 21). Bildlichkeit ist demgemäß auch hier zunächst als Zeichenprozess gedacht: Man »blickt auf das Bild hin, schaut aber im Bild die Sache oder fasst die Sache durch das Bild auf« (ebd.: 24).

Im Laufe seiner Ausführungen stellt Husserl diesem zeichenhaften Bildmodus dann allerdings noch eine zweite Form des Bildersehens gegenüber: die »ästhetische Bildbetrachtung« (ebd.: 36). In ihr steht nicht das abgebildete Objekt, sondern die »Weise der Verbildlichung« (ebd.: 37) selbst im Zentrum der Aufmerksamkeit.⁴¹ Der ästhetische Betrachter

39 Eingeführt wurde der Begriff bereits in den *Logischen Untersuchungen* (vgl. Husserl 1901: 436–440), wo er sich jedoch ausschließlich auf mentale Wahrnehmungsbilder bezieht. Erst in *Phantasie und Bildbewusstsein* überträgt Husserl den Begriff auf äußere Bilder wie Fotografien und Gemälde.

40 Zu Husserls Bildtheorie vgl. Sokolowski (1999: 82–84), Lotz (2010) sowie die medientheoretisch angereicherten Ausführungen bei Därmann (1995: 188 ff., v. a. 236–277). Zum Erlebnis der Kunst bzw. zur »ästhetischen Einstellung« bei Husserl vgl. Pieper (1998), über »Husserl und die Malerei« auch Thiel (1997).

41 Vgl. hierzu auch Bernhard Waldenfels (2010: 53), der die ästhetische Bildbetrachtung als »Blickhemmung« beschreibt: »Ein spezifisch ästhetisches Bildsehen kommt erst dann zustande, wenn unser Blick, der spontan vom

ist nicht am Sujet der Darstellung interessiert, sondern daran, »wie das Sujet sich darstellt« (ebd.). Das Bildobjekt hört in dieser Betrachtungsweise auf, Zeichen zu sein, und wird »selbständig« (ebd.: 39).

»Das Bildobjekt bedeutet nichts, nämlich nichts in der Weise eines Symbols, es weist nicht von sich weg, aus sich heraus, sei es auch auf ein Ähnliches, das als ein anderes gegenüber dem schon bildlich Erscheinenden sich geben würde« (ebd.: 37).

Auch der Philosoph Lambert Wiesing (u.a. 1998, 2005, 2013) denkt das Bild im Anschluss an Husserl auf diese Weise als ›selbständiges‹ Gebilde. Er geht sogar noch einen Schritt weiter als Husserl, wenn er die ästhetische Bildbetrachtung nicht mehr nur als einen von zwei möglichen Betrachtungsmodi begreift, sondern als etwas, das schlechthin *jeder* Bildbetrachtung zugrunde liegt. Husserl selbst hatte noch eigens betont, dass die ästhetische Erfahrung »nicht der Normalfall« (Husserl 1904–1905: 38) sei, sondern eine besondere Einstellung des Blicks, einen bestimmten »Habitus« (ebd.: 37) des Sehens voraussetze. Für Wiesing dagegen bildet das Erlebnis des »asemantischen Bildes« (Wiesing 1998: 98) die Grunderfahrung des Bildersehens überhaupt:

»Wer ein Bild herstellt, schafft nicht ein Zeichen, sondern eine besondere Art von Gegenstand. [...] Etwas bildlich zu zeigen, heißt eben gerade nicht, daß mit dem Bild auf etwas Bezug genommen wird; es wird etwas sichtbar gemacht und erst einmal nicht mehr.« (Wiesing 2005: 31)

Damit ist nicht ausgeschlossen, dass Bilder *auch* als Zeichen fungieren können, wie Wiesing ausdrücklich betont (vgl. ebd.: 36). Dennoch ist der Gebrauch von Bildern als Zeichen für ihn eine abgeleitete Verwendungsweise, die zur ursprünglichen Erscheinung des Bildobjekts nur sekundär hinzukommt:

»Die sichtbare Gegebenheit des Signifikanten beruht nicht auf einem semiotischen Vorgang, sondern auf einem Wahrnehmungsprozess, der jeder semiotischen Verwendung voraus liegt; [...] die Sichtbarkeit geht der Lesbarkeit logisch vorher.« (Ebd.: 53)

Auf diese Weise spitzt Wiesing den phänomenologischen Ansatz dezidiert *antisemiotisch* zu. Bilder als Zeichen zu betrachten, mag zwar der ›Normalfall‹ sein, aber selbst diesem Normalfall liegt ein Wahrnehmungserlebnis zugrunde, auf dem die Zeichenfunktion des Bildes überhaupt erst aufbaut.

Bild zum Abgebildeten hinübergleitet, aufgehalten und auf das Bildobjekt gelenkt wird.«

Was also zeigt das Bild im reinen Wahrnehmungserlebnis, als unmittelbares ›Phänomen‹, und damit noch vor jeder Zeichenbeziehung? Oder anders gefragt: Was ist ein Bild, wenn es nicht als Abbild gedacht wird? Wiesing beruft sich auf den Kunsthistoriker Konrad Fiedler, einen Vertreter der ›formalen Ästhetik‹ des 19. Jahrhunderts.⁴² Fiedler spricht vom Bild als einem »Sichtbarkeitsgebilde« (Fiedler 1887: 321). Soll heißen: Ein Bild ist ein Ding, das nur sichtbar ist und sonst nichts. Dabei kommt alles auf das »nur« an: Das Bild als Sichtbarkeitsgebilde unterscheidet sich von den ebenfalls sichtbaren Dingen der alltäglichen Welt dadurch, dass es ein »stoffloses Gebilde« (ebd.) ist, eine immaterielle »Gestalt reiner Formgebilde« (ebd.: 322). Wer Bilder anfertigt, so Fiedler in den Worten Wiesings, der schält gewissermaßen »das Nursichtbare« (Wiesing 1998: 101, vgl. 2000a: 163, 2005: 31) von den sichtbaren Dingen ab und stellt es im stofflosen Stoff des Bildes als »Gegenstand aus reiner Sichtbarkeit« (Wiesing 2005: 31) zur Schau. Das Bild ist insofern ein »Entmaterialisierungsinstrument« (Wiesing 2000b: 23). In ihm wird, so schreibt bereits Fiedler selbst, »die ganze Substanz des realen Daseins auf den flüchtigen Stoff der Wahrnehmungen und Vorstellungen eines einzelnen Sinnes reduziert« (Fiedler 1887: 318).

Die damit verbundene Entkörperlichung versteht Fiedler nicht als Verlust, sondern eher als Reinigung. In der künstlerischen Tätigkeit des Bildermachens »ringt sich das, was an einem sichtbaren Dinge dessen Sichtbarkeit ist, von dem Dinge los und tritt nun als freies selbständiges Gebilde auf« (ebd.: 320). Wie Platon denkt also auch Fiedler das Bild vom ontologischen Graben zwischen Bild und Wirklichkeit aus; anders als jener überbrückt er den Graben jedoch nicht mehr durch den Aufweis einer Verbindung zwischen den beiden Sphären, sondern sucht ihn im Gegenteil zu einer »unüberbrückbare[n] Kluft« (ebd.: 312) noch zu vertiefen. Das »Reich der Sichtbarkeit« (ebd.: 320) wird autonom gegenüber dem Abgebildeten; die »Isolierung der sinnlichen Wahrnehmung« (ebd.: 286) befreit das Bild vom Ballast der Wirklichkeit und bringt uns auf Abstand zur physischen Welt. Im Angesicht des Bildes stehen wir »einer Wirklichkeit von Dingen gegenüber, welche uns ihr buntes Spiel gleichsam nur von fern zeigen, ohne uns eine tätige Annäherung zu gestatten« (ebd.: 272). Das Bild, so wird es später bei Hans Jonas (1961: 32) heißen, ist »herausgehoben aus dem Kausalverkehr der Dinge«. Es tritt aus der Sphäre der gegenständlichen Welt heraus, die Gesetze der Physik gelten in ihm nicht. Es erlaubt, schreibt Wiesing (2005: 69), »den Blick in eine physikfreie Zone«. Diese Zone aber, darin liegt die antimiotische Spitze des phänomenologischen Bildbegriffs, ist kein Reich der

42 Zu Fiedlers Kunsttheorie siehe die Einleitung von Gottfried Boehm in Fiedlers *Schriften zur Kunst I* (Boehm 1971); explizit bildwissenschaftlich auch Wiesing (2000a: 143–205) und Majetschak (2009).

Zeichen. Das Bild *verweist* nicht auf eine physikfreie Welt, es *ist* selbst diese Welt.

Wiesing rückt darum den ›vorsemiotischen‹ Leitbegriff der *Präsenz* an die Stelle des traditionellen Begriffs der Repräsentation.⁴³ So erklärt sich auch der Titel von Wiesings Studie, *Artifizielle Präsenz* (2005), die er als »Präsenz ohne substantielle Anwesenheit« (ebd.: 32) definiert. Die Formulierung ist allerdings nicht ganz unmissverständlich (vgl. ebd.: 69), sofern sie nahezulegen scheint, die artifizielle Präsenz des Bildobjekts sei womöglich nur der Ersatz, nur ein zeichenhafter Stellvertreter für eine (abwesende) reale Präsenz. Umso nachdrücklicher betont Wiesing deshalb, dass die künstliche Präsenz nicht als Anwesenheit einer Abwesenheit, also nicht als Bezugnahme auf ein abwesendes Realobjekt zu verstehen sei. »Das Bildobjekt ist nicht nicht-anwesend, weil es abwesend ist, sondern weil es kein reales Dasein hat« (ebd.: 70).

In neueren Texten versucht Wiesing, dem möglichen Missverständnis durch einen alternativen Begriff zu entgehen, den er unter anderem aus Günther Anders' medienphilosophischer Abhandlung »Die Welt als Phantom und Matrize« (1956) entleiht. Das Bildobjekt, so heißt es nun, ist ein »Phantom« (Wiesing 2013: 66–77), also eine gespensterhafte Erscheinung, die eine »ontologische Zwischenstellung« (ebd.: 69) zwischen Tod und Leben einnimmt. Bei einem Phantom erübrigt sich die Frage, *was* und *wie* es repräsentiert, von vornherein. Ein Phantom ist kein Stellvertreter für etwas Abwesendes, sondern eine ganz eigene Art von Anwesenheit, bei der etwas »Nicht-Reales« (ebd.) zur optischen Erscheinung kommt. So gelingt es Wiesing mit Hilfe des zunächst befremdlich anmutenden Phantombegriffs, die Pointe der Präsenztheorie noch einmal genauer zu fassen. Das Bild verweist nicht wie ein Zeichen auf etwas Abwesendes außerhalb seiner selbst, sondern liefert die visuelle »Konfrontation mit etwas Anwesendem« (ebd.: 72), nämlich mit sich selbst.

»Bilder stellen nicht etwas dar, sondern sie stellen etwas vor – eben vor die Augen von jemandem, der dann gar nicht anders kann, als dies zu sehen; sie stellen einem Betrachter ein Bildobjekt in den Blick.« (Ebd.: 69)

Es ist folglich nicht seine Repräsentationsfunktion, die ein Bildobjekt als solches konstituiert, sondern seine Eigenpräsenz als Sichtbarkeitsgebilde, die sich uns im Bilderlebnis vor Augen stellt. Das Bild, so die letzte Konsequenz dieses Ansatzes, ist *kein Bild von etwas* (vgl. Wiesing 2000a: 161).

43 Zur Idee einer vorsemiotischen Präsenz der Bilder vgl. auch Dieter Mersch's ›negative Medienphilosophie‹, in der die Präsenz (d. h. die Materialität und das Ereignishafte) der Medien als »Negativität« beschrieben wird, die »dem Semiotischen oder Semiologischen entgeht – und [...] gleichwohl deren

1.2.2 Das Nur-Bildmögliche: Max Imdahl und Gottfried Boehm

Was nun sieht man, und welche Art von Blick erfordert es, wenn man durch die Brille der Präsenztheorie auf konkrete Bilder sieht? Man darf sie, so würde die Anweisung lauten, nicht zuerst als Stellvertreter für außerbildliche Objekte betrachten, sondern muss auf ihrer Erscheinungsoberfläche selbst verweilen. Wo die Repräsentationstheorie durch das Bild hindurchblickt, um mit seiner Hilfe möglichst schnell etwas anderes zu erkennen, lenkt die Präsenztheorie den Blick auf die innere Organisation der Bildoberfläche selbst. Prototypisch für diesen Blick auf den Immanenzraum des Bildes stehen der von Max Imdahl geprägte kunstwissenschaftliche Ansatz der ›Ikonik‹, der sich für das ›Nur-Bildmögliche‹ der bildlichen Darstellung interessiert, und die hieran anknüpfenden Arbeiten des Kunsthistorikers Gottfried Boehm mit seinem Begriff der ›ikonischen Differenz‹. Die Wörter ›Ikonik‹ und ›ikonisch‹ sind dabei nicht an Peirce und sein ikonisches Zeichen angelehnt, sondern an das griechische *eikon* als allgemeines Synonym für ›Bild‹.⁴⁴

Imdahls Ansatz der ›Ikonik‹ (vgl. v. a. Imdahl 1994) ist so etwas wie eine Kritik an Erwin Panofskys – repräsentationstheoretisch angelegter – ›Ikonologie‹ im Geiste Konrad Fiedlers.⁴⁵ Imdahl übernimmt Fiedlers Emphase des unmittelbaren Sehens, um sie gegen die Ikonologen auszuspielen, in deren Methode das Sehen nur ein Mittel sei, um zu den ›eigentlichen‹ Bedeutungen des Bildes zu gelangen.⁴⁶ So kritisiert er, dass die Ikonologen das sichtbare Bild unter seinen ikonografischen, historischen und kulturellen Bedeutungen zum Verschwinden brächten, es sozusagen ›wegerklärten‹ (vgl. Imdahl 1994: 308–310). Damit leugnet er nicht etwa die Bedeutungsdimension der Bilder; aber er reduziert die Bedeutung des Bildes nicht auf dessen Bezug zur außerbildlichen

Fundament« (Mersch 2002: 16) bildet. Allgemein zur Präsenzerfahrung durch Medien vgl. Kiening (2007).

44 Vgl. die Erläuterung Imdahls (1994: 308): »Ikonik zu Eikon wie Logik zu Logos oder wie Ethik zu Ethos«.

45 Zum Einfluss Fiedlers auf Imdahl »als wohl wichtigste Anregung für seine Gedankenwelt« vgl. Kohle (2008: 218), der auch sonst einen guten Überblick über Imdahls Ikonik bietet. Allgemein zu Imdahl vgl. Waldenfels (1994), Boehm (1996a) und Hofmann (1996) sowie die beiden Sammelbände von Boehm (1985) und Liesbrock (1996). Zum kunstgeschichtlichen Ansatz der Ikonologie siehe die umfangreiche Textsammlung von Kaemmerling (1979), darin v. a. Panofsky (1939/1955) und Wittkower (1955); kritisch auch Liebmann (1966). Zur Kritik Imdahls an Panofsky vgl. außerdem Thürlemann (2009) und Breckner (2010: 276–281).

46 Vgl. hierzu auch die Bemerkung Fiedlers (1876: 37) über die Kunsthistoriker seiner Zeit: »Je mehr sie in der Anschauung vordringen, um sie immer mehr in Begriffe umzusetzen, desto unfähiger werden sie, sich auch nur eine kurze

Wirklichkeit. Das Bild, so Imdahl, besitzt Bedeutungsebenen, die nicht aus der Bezeichnung einer vorgängigen Wirklichkeit resultieren, sondern durch die je spezifische *Form*, das *Wie* der Darstellung überhaupt erst konstituiert werden. Darum lassen sich diese Bedeutungsebenen nicht von ihrer visuellen Erscheinung trennen, und noch weniger lassen sie sich in andere Medien, etwa in Sprache, übersetzen: »Was [...] das Bild als solches ist, widersetzt sich aller sprachlichen Substitution.« (Ebd.: 310)

Das Besondere an den Bildern ist für Imdahl demnach ihre »Unersetzbarkeit« (ebd.: 300). Daraus ergibt sich im Umkehrschluss die Definition seines kunstwissenschaftlichen Ansatzes der Bildbetrachtung: »Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.« (Ebd.) Imdahl führt in diesem Zusammenhang den Begriff des »nur Bildmögliche[n]« (ebd.: 308, vgl. 1987: 96, 101) ein: Das »Nur-Bildmögliche« ist jener Aspekt des Bildes, der sich nicht in andere Medien übersetzen lässt, weil er nur sehend erfasst werden kann.

Die elementarste Form dieser spezifisch bildlichen Darstellungsweise ist die »nur bildmögliche Simultaneität« (Imdahl 1994: 308). Anders als das Medium der Sprache mit seiner zeitlich strukturierten Abfolge von Bedeutungsträgern, die sukzessive nacheinander erfasst werden, stellt das Bild sein Gezeigtes auf einen Schlag vor Augen: Die »textgegebene Sukzession [wird] in evidente szenische Simultaneität transformiert« (ebd.). Dadurch erlaubt das Bild die Darstellung einer »äußersten Geschehensdichte« (ebd.: 309) im Sinne einer Verdichtung von »vergleichzeitigten Ereignismomente[n]« (ebd.). Und es erlaubt, anders als das Medium der Sprache, die »Überschauung« (ebd.: 315) des Dargestellten in *einem* Blick.⁴⁷ Selbst dort, so könnte man ergänzen, wo diese Überschauung aufgrund der Komplexität oder der Größe des Bildes nicht ohne Weiteres gelingt, kann der Blick immerhin noch frei und zeitlich ungebunden auf der Bildoberfläche umherwandern, ohne dabei eine bestimmte Lesereihenfolge einhalten zu müssen. Während Lesen und Hören auf zeitlicher Linearität beruhen, beruht

Strecke auf dem Boden der Anschauung zu erhalten, ohne einen Begriff zu fordern, und ihr gesamtes Kennen ist nur ein Mittel, um zum Wissen zu gelangen.«

47 Siehe hierzu auch die von Cassirers Kulturphilosophie (vgl. 2.2.1) beeinflussten Ausführungen bei Susanne K. Langer (1941: 86–108) zur symbolischen Form der Bilder bzw. zum »präsentativen« im Unterschied zum »diskursiven Symbolismus« (ebd.: 103). Anders als sprachlich-diskursive Formen, so Langer, bieten visuelle Formen »ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in *einem* Akt des Sehens erfasst werden« (ebd.: 99, Hervorh. d. Verf., S. S.).



Abb. 4: Codex Egberti, cod. 24, fol. 22r. Buchillustration. Um 980. Stadtbibliothek Trier.

das Betrachten von Bildern auf einem zeitlosen, zyklischen, ›kreisenden‹ Blick.⁴⁸

Imdahl veranschaulicht das Nur-Bildmögliche unter anderem an einer Miniatur aus dem mittelalterlichen *Codex Egberti* (Abb. 4), welche die biblische Erzählung von der Begegnung zwischen Jesus und dem Hauptmann von Kapernaum (vgl. Mat. 8,5) wiedergibt.⁴⁹

Das Nur-Bildmögliche auf diesem Bild betrifft laut Imdahl die Jesusfigur in der Mitte zwischen dem Hauptmann zur Rechten und den Jüngern zur Linken. Die Körperhaltung der Figur ist »kompliziert, aber geregelt durch eine Anzahl formaler Bildwerte« (Imdahl 1994: 302): Jesus blickt nach links zu seinen Jüngern, seine Hand mitsamt dem restlichen Körper aber zeigt nach rechts zum Hauptmann, dessen Gottesfürchtigkeit er gegenüber seinen Jüngern lobt, wobei die Zeigegeste der Hand

- 48 Diese Mediendifferenz von Bild und Schrift wurde u.a. von Vilém Flusser (vgl. 1983: 8–12) herausgearbeitet, der die verschiedenen Erlebnisqualitäten der beiden Medien mit dem Gegensatz zwischen einer magischen (zyklischen) Zeitauffassung der Vormoderne und einer historischen (linearen) Zeitauffassung der Moderne in Verbindung bringt.
- 49 Vgl. Imdahl (1994: 300–305). Eine ausführlichere Analyse derselben Miniatur findet sich in Imdahl (1970), ganz so wie sich auch andere Teile des posthum veröffentlichten Aufsatzes von 1994 bereits in älteren Texten wiederfinden (vgl. u.a. Imdahl 1979, 1980, 1987).

durch die Stellung der rechten Fußspitze wiederholt wird. Bereits darin liegen, gerade in ihren gegensätzlichen und doch zur simultanen »Anschauungseinheit« (ebd.: 305) gebrachten Bewegungs- und Zeigerichtungen, spezifisch bildhafte Darstellungsformen.

Neben dieser Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen macht Imdahl noch auf eine weitere – und noch spezifischere – Eigenheit der bildlichen Darstellung aufmerksam, nämlich die Positionierung der Jesusfigur im Raum zwischen den beiden Gruppen. Konsequenterweise erläutert er diese Eigenheit mit einer eigenen Geste der »konkreten Anschauung« (ebd.: 300) und des bildlichen Zeigens. Denn »[b]esser als durch Worte«, so erklärt er (ebd.: 303), »läßt sich der Sinn des Bildanschaulichen durch Experimente erklären, welche die Miniatur in ihrem Aufbau verändern.« In zwei eigens erstellten Montagen des Originalbildes variiert Imdahl die Position der Figur, um durch die Abweichung den bildlichen Sinn der ursprünglichen Komposition *ex negativo* herauszuarbeiten. In einem ersten Experiment (Abb. 5) verschiebt er die Figur zuerst nach links, also noch weiter in Richtung der Jünger, in einem zweiten Experiment (Abb. 6) verschiebt er sie nach rechts, von den Jüngern weg in die Mitte zwischen den beiden Gruppen.

Bei beiden Verschiebungen handelt es sich um subtile Nuancen, die auf den ersten Blick kaum ins Auge fallen. Dennoch verändern sie den »Bildsinn« (ebd.: 306), wie Imdahl ausführt. Die Verschiebung der Figur nach links etwa überführt das Bild in eine »Zweierstruktur« (ebd.: 303):

»Die Figur Jesu ist nach links gerückt und vor allem der Gruppe der Apostel zugeordnet. [...] Die Sonderstellung der Jesusfigur ist gemildert. Dadurch zerfällt die innere Spannung der Komposition wie auch der verbildlichten Szene.« (Ebd.)

Einen ähnlichen Effekt der Entstellung des Bildsinns erzeugt die Verschiebung nach rechts, die zu einer »Dreierstruktur« (ebd.: 305) führt:

»Die Figur Jesu ist in die Mitte gerückt, sie ist deutlich als Einzelfigur ausgesondert und den Figurengruppen beiderseits übergeordnet. Die seitlichen Gruppen kommen nurmehr als flankierendes Begleitpersonal der Jesusfigur zur Geltung. Auch dadurch zerfällt die innere Spannung der Komposition wie ebenso der verbildlichten Szene.« (Ebd.)

Einzig das Originalbild transportiert »die innere Spannung der Komposition« und wirkt als in sich stimmige Szene:

»Wohl ist die Figur Jesu als Einzelfigur ausgesondert, aber als Einzelfigur ist sie dennoch – in unterschiedlichen Abständen und jeweils besonderer Weise – auf die Apostel und auf den Hauptmann mit seinem

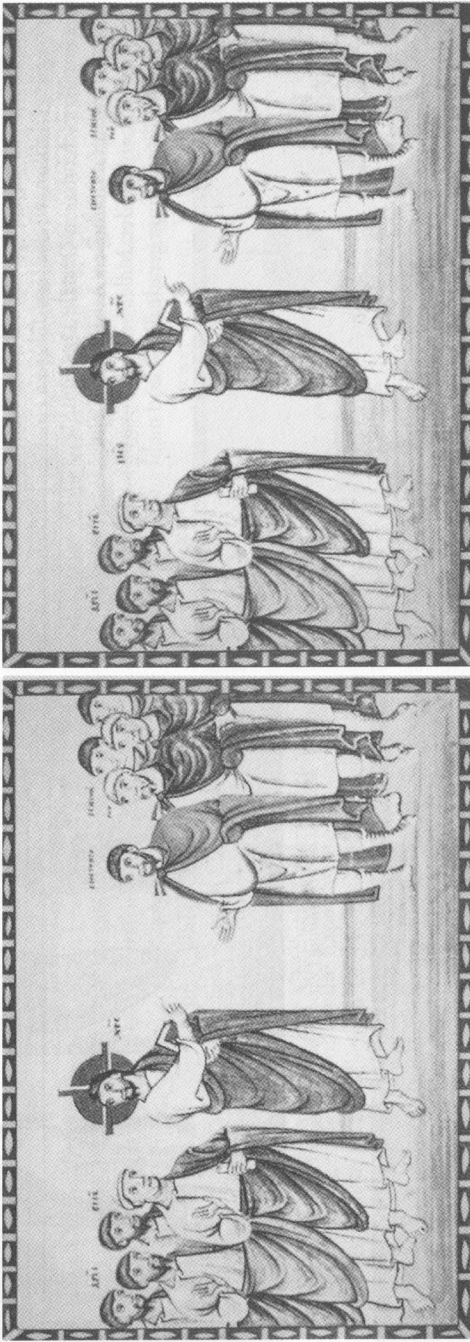


Abb. 5: »Verschiebung der Figur Christi nach links«. Aus: Imdahl (1994: 303).

Abb. 6: »Verschiebung der Figur Christi in die Mitte«. Aus: Imdahl (1994: 304).

Gefolge bezogen. Die Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur ist eine solche, in der Jesus als Einzelfigur den seitlichen Gruppen sowohl zugeordnet als auch übergeordnet ist. Gerade diese Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur macht die innere Spannung der Komposition und der verbildlichten Szene aus, und zwar erscheint Jesus in die Szene einbezogen wie eben so über sie erhoben, er erscheint zugleich in der Geschichte und über der Geschichte.« (Ebd.)

Auch die Positionierung der Figur im Raum muss demnach als Träger von Bedeutung anerkannt werden, und zwar als nicht-ersetzbare, nur bildmögliche Bedeutung, die einzig und allein im Akt des Sehens selbst erfahren werden kann. Es gibt, so Imdahl, »bildimmanent evidente Konstellationen« (ebd.), die nur als »bildgestiftete Anschauungseinheit« (ebd.) erfahrbar sind und in keinem anderen Medium reproduziert werden können.

Ein weiteres Beispiel für eine »bildgestiftete Anschauungseinheit« ist die »ikonische Differenz«, der Leitbegriff des Kunsthistorikers Gottfried Boehm (1994b: 29–36, vgl. 2004), der seinerseits an Fiedler und Imdahl anknüpft. Wie Imdahl betont auch Boehm die Unersetzbarkeit des Bildes durch die Sprache:

»Bilder besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. [...] Diese Logik ist nicht-prädikativ, das heißt nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert.« (Boehm 2004: 28 f.)

Aber obgleich die Logik des Bildes »nicht nach dem Muster des Satzes« gebildet ist, folgt das Bild doch auch für Boehm einer gewissen »Grammatik«. Die ikonische Differenz ist die Elementarform dieser bildlichen Grammatik, der Boehm sogar den Rang einer Grundbestimmung des Bildlichen überhaupt zuzusprechen scheint. Schlechthin jedes Bild besitzt eine solche Differenz als »ikonische Urszene« (ebd.: 43), und wird erst durch sie überhaupt zum Bild (vgl. ebd.: 40 f.).

So sehr die ikonische Differenz im Rang eines Grundprinzips bildlicher Darstellung steht, so mehrdeutig bleibt der Begriff gleichwohl, sofern er verschiedene, nicht klar voneinander getrennte Bedeutungsfacetten umfasst. Die eingängigste und klarste Bedeutung ist diejenige, die auf die aus der Gestaltpsychologie bekannte Differenz von Figur und Grund bzw. Vordergrund und Hintergrund abzielt.⁵⁰ Das Bild, so Boehm, generiert seinen Sinn aus dem visuellen Kontrastverhältnis zwischen dem innerbildlichen Hintergrund bzw. »Horizont« (ebd.: 39) und dem, was aus diesem Horizont figurativ hervortritt und zur Erscheinung kommt.

⁵⁰ Vgl. Arnheim (1954/1974: 227–239). Eine Systematik der *verschiedenen* Formen von Grund/Figur-Beziehungen findet sich im *Traité du signe visuel* der Groupe µ (1992: 218 f.).

»Wenn wir von Bildern (flachen, plastischen, technischen, räumlichen) sprechen, meinen wir eine Differenz, in der sich ein oder mehrere thematische Brennpunkte (Fokus), die unsere Aufmerksamkeit binden, auf ein unthematisches Feld beziehen.« (Ebd.: 40)

Ein »Prozess des Austauschs« zwischen Figur und Kontext im Bewusstsein des wahrnehmenden Rezipienten bringt, so Boehm, »die ikonische Sinnentstehung in Gang« (ebd.: 39) und konstituiert auf diese Weise die Erfahrung des Bildes. Dabei ist der bildliche Hintergrund, das »unthematische Feld«, kein bloßes Hintergrundrauschen, sondern besitzt eine eigene Bedeutung und Relevanz.⁵¹ Boehm begreift das Bildersehen als aktives Wechselspiel zwischen thematischem Objekt und unthematischem Hintergrund, als unendliches Hin-und-Her zwischen den beiden Ebenen des Bildes und den Beziehungen, die sich im Wechselspiel dieser Ebenen aufbauen. Gerade die »Zwischen- und Leerräume, das Unausdrückliche« (Boehm 2001: 8) des Bildes sind dabei von Bedeutung, weil das Unbestimmte das Wechselspiel der verschiedenen Elemente in Gang hält und intensiviert.⁵²

In einem weiter gefassten Sinne verweist der Begriff der ikonischen Differenz damit nicht allein auf die formalen Kontraste von Figur und Grund, sondern überträgt sich auch auf die inhaltlichen Dimensionen des Bildes. Wenn beispielsweise ein menschlicher Körper den Hintergrund bildet für die Zeigegeste einer Hand im Vordergrund (vgl. Boehm 2007: 24), so kann der Körper mit seiner Haltung die Bedeutung der Zeigegeste *vom Hintergrund aus* beeinflussen oder sogar in ihr Gegenteil verkehren. In den meisten Fällen wird der Körper im Hintergrund die Geste der Hand dabei lediglich unterstützen und verdoppeln; in anderen Fällen kann er sie verkomplizieren und verschachteln wie im Fall der Jesusfigur aus dem *Codex Egberti* (Abb. 4). In wieder anderen Fällen aber kann der Körper die Geste der Hand auch konterkarieren und beispielsweise als Ironie auszeichnen. Der Hintergrund

- 51 Darin unterscheidet sich die ikonische Differenz vom auf den ersten Blick verwandten Phänomen des »Signal-Rausch-Abstands«, wie ihn die Informationstheorie denkt (vgl. Kittler 1988), wo das Rauschen im Normalfall tatsächlich nur »Rauschen« bleibt und keinen eigenen Sinn produziert. Dennoch wäre an Boehm die Frage zu stellen, ob seine Differenz von Vordergrund und Hintergrund tatsächlich als Alleinstellungsmerkmal der Bilder angesehen werden kann. Auf ganz ähnliche Weise beruht ja beispielsweise auch die Musik auf einer Differenz zwischen thematischen Figuren im Vordergrund und unthematischer Begleitung – die gleichwohl kein Rauschen ist – im Hintergrund. Und selbst die *visuelle* Form dieser Differenz ist nicht auf Bilder beschränkt, sondern letztlich in jedweder visuellen Wahrnehmung anzutreffen (wie Boehm selbst anmerkt, vgl. 2007: 69).
- 52 Vgl. hierzu auch die Bildanalyse des Filmplakats in Abschnitt 4.2.1.

›kontaminiert‹ dann den Vordergrund, er steckt ihn mit seiner Bedeutung an.

Die spannungsreiche, mitunter konflikthafte Dimension der ikonischen Differenz bezeichnet Boehm an einer Stelle auch als »[i]konische Negation« (ebd.: 67–71). Vorder- und Hintergrund, so Boehm, können einander widersprechen und in Konflikt miteinander geraten, ja sie tun dies auf einer elementaren Ebene sogar in *jedem* Bild. Denn was immer als Brennpunkt eines Bildes in den Vordergrund der Aufmerksamkeit tritt, erscheint stets auf Kosten eines anderen, das von ihm in den Hintergrund gedrängt wird. Das Erscheinen des Bildobjekts geht zugleich mit einem komplementären »Akt partieller Auslöschung« (ebd.: 68) einher.

»Die Figur *subtrahiert* den Grund, sie führt ein Moment der *Negation* mit sich. Mit der Setzung der ikonischen Differenz kommt mithin Negation ins Spiel, schleicht sich *Absenz* ins Bild ein. [...] *Zeigen* setzt mithin *Verbergen* voraus.« (Ebd.: 68 f.)

Bilder zeigen also nicht nur, sie verdecken auch. Sie machen sichtbar, aber auch unsichtbar. Sie eröffnen etwas und verheimlichen etwas anderes. Wer ein Bild betrachtet, darf sich deshalb nicht nur fragen, was es zeigt, sondern muss sich auch fragen, was es verbirgt. Jedes Bild hat seinen blinden Fleck, seine ausgeschlossene Szene, sein in den Hintergrund gedrängtes Element.⁵³

Mit seiner Verortung des Bildes im Spannungsfeld von Präsenz und Entzug, Zeigen und Verbergen eröffnet Boehm der Bildtheorie neue Weichenstellungen. Der Blick auf die bildimmanenten Spannungsverhältnisse, die sich auf der Bildoberfläche abspielen, ebnet den Weg zu einer dynamischen Theorie des Bildes, in der dieses als »Ort einer Konfiguration von Energien« (ebd.: 71) verstanden wird. Boehms Bildkonzept ist eine Theorie der *Bildspannung*, sie beruht auf einer »Logik der Kräfte und Intensitäten« (ebd.). Darin nimmt sie tatsächlich eine radikale Gegenposition zu jeder Repräsentationstheorie des Bildes ein, insbesondere aber zu Platon. Wo dieser in den Bildern nur ein statisches und noch dazu defizitäres Abbild der Wirklichkeit sieht, postuliert Boehm ein ganz eigenes »*momentum*« (ebd.: 70), ein »*Darüberhinaus*« (ebd.: 71) des Bildes über die Wirklichkeit. Bilder, so Boehm, sind nicht weniger, sondern mehr als der Gegenstand, den sie zeigen. Gerade dort, wo sie abbilden, liefern sie nicht einfach nur Nachahmungen und Wiederholungen des Wirklichen, sondern besitzen ein »Surplus«, einen durch die ikonische Spannung des Bildes gestifteten ›Mehrwert‹ gegenüber dem Abgebildeten.

53 Ich komme auf diesen nicht zuletzt aus psychoanalytischer Sicht wichtigen Gedanken im Zusammenhang mit dem ›bildlichen Unbewussten‹ bzw. der ›bildlichen Verdrängung‹ in Abschnitt 3.2.2 noch einmal zurück.

»Re-präsentieren bedeutet nicht: noch einmal präsentieren. [...] Das Präfix Re- in der Re-präsentation bewirkt mithin eine *Intensivierung*. Sie vermehrt das Sein des Dargestellten durch ein Surplus.« (Boehm 2001: 5)

Das Bild – zumindest sofern es sich um ein *starkes* Bild handelt, in dem die ikonische Differenz »auf irgendeine Weise optimiert« (Boehm 1994b: 30) ist – erzeugt keinen Verlust, keine Reduktion, sondern eine Steigerung des Seins.

In den Worten des Philosophen Hans-Georg Gadamer (1960: 145) spricht Boehm in diesem Zusammenhang auch von einem »Zuwachs an Sein« (Boehm 2001: 11; vgl. 1996b). Mit dieser Formulierung hatte Gadamer einst die These einer »Eigenständigkeit« (Gadamer 1960: 146) des Bildes vertreten. Zwar kann sich das Bild, argumentiert Gadamer, als mimetisches Abbild durchaus auf ein Urbild beziehen, aber in seiner eigenen »Seinsweise« (ebd.: 141) bleibt es selbst dann nicht auf diese Abbildfunktion beschränkt:

»Daß die Darstellung ein Bild – und nicht das Urbild selbst – ist, bedeutet nichts Negatives, keine bloße Minderung an Sein, sondern vielmehr eine autonome Wirklichkeit.« (Ebd.: 145)

Ein starkes Bild – zum Beispiel »ein gutes Porträtfoto« (ebd.) – vermag uns bisweilen auch Aspekte und Sinnebenen zu zeigen, die am dargestellten Objekt selbst in dieser Weise gar nicht wahrnehmbar sind. Der Fotograf hat sie durch seinen fotografischen Akt erst herausgearbeitet, in gewissem Sinne überhaupt erst produziert. In diesem Fall hört das Bild auf, nur abzubilden, und wird schöpferisch: »Ein solches Bild ist kein Abbild, denn es stellt etwas dar, was ohne es sich nicht so darstellte.« (Ebd.) Das Bild ist dann kein Zeichen mehr für etwas anderes, bereits vorher Existierendes, sondern eine »Seinswirklichkeit« (ebd.) für sich. Es wird »selber das Gemeinte« (ebd.), anstatt nur »Mittel zum Zweck« (ebd.) zu sein. In der Terminologie der Semiotik ausgedrückt, die hier an ihre Grenzen stößt: Zeichen und Bezeichnetes fallen ineins und werden identisch.

1.3 Die Wirkungstheorie des Bildes

1.3.1 Ästhetische Erfahrung: Die Entführungstheorie des Bildes

Ihrer tiefen Differenzen zum Trotz teilen die Repräsentationstheorie und die Präsenztheorie des Bildes einen zentralen Punkt miteinander. Beide fokussieren sie auf das wahrnehmbare Bildobjekt und versuchen, dessen

spezifisches ›Bildsein‹ zu bestimmen. Das Subjekt der Bildbetrachtung, zumindest das empirische aus Fleisch und Blut, lassen sie dagegen mehr oder weniger außen vor. Ohne Subjekte aber sind Bilder im Grunde nur potentielle Bilder: »Bilder entstehen [...] nur im Blick«, heißt es bei Hans Belting (2007b: 50) über den »Blickwechsel mit Bildern«. Solange kein Auge sie erblickt und ihr Etwas-in-etwas für sich entdeckt, bleiben sie bloße Objekte ohne bildliche Bedeutung und Präsenz. Das Subjekt ist es, das die Bilder zum Leben erweckt.

Zum Blickwechsel mit Bildern gehört jedoch auch die andere Seite des Geschehens: dass Bilder ihrerseits den Betrachter zum Leben erwecken. Denn Bilder sind mehr als bloße Träger von Informationen, Bedeutungen, Zeichenwerten oder auch Präsenzen. Sie üben *Wirkungen* auf uns aus, indem sie uns in Zustände und Stimmungen versetzen, die wir ohne sie in diesem Moment nicht erleben würden. Das Sehen von Bildern lässt uns nicht unberührt; Bilder ergreifen und erregen uns, stoßen uns ab und empören uns. In gewisser Weise *verwandeln* sie den, der sie sieht. Um diese »Bildwirkungen«, wie Bernhard Waldenfels (2010: 70) sie einmal genannt hat, geht es in der ›Wirkungstheorie des Bildes‹. Ihr Gegenstand ist nicht so sehr das Bild selbst als vielmehr die Dynamik zwischen dem Bild und dem Subjekt, das sie betrachtet.

Grundsätzlich lassen sich zwei Ebenen der Bildwirkung unterscheiden. Einerseits gibt es die je spezifischen Wirkungen, die bestimmte Bilder aufgrund ihrer Inhalte oder ihrer Darstellungsweise auf uns ausüben. Andererseits gibt es so etwas wie eine allgemeine Grundstimmung des Bildersehens, in die das Bild uns versetzt. Dieser formalen Grundstimmung des Bildersehens – der ›ästhetischen Erfahrung‹ – ist der erste Abschnitt dieses Kapitels gewidmet; den inhaltlichen, insbesondere den ›affektiven und emotionalen Bildwirkungen‹, wendet sich der zweite Abschnitt (1.3.2) zu.

Worin also besteht die allgemeine Grundstimmung des Bildersehens? Solange wir ein Bild *nicht* als Bild verstehen, sondern es – wie im Fall einer Attrappe oder eines Trompe l'œil (einer ›Augentäuschung‹) – als realen Gegenstand auffassen, empfinden wir es als gewöhnlichen Teil der Welt, an dem wir zunächst nichts Eigentümliches bemerken. Sobald wir das Bild jedoch als Bild erkennen, erleben wir etwas völlig anderes: Wir besitzen ›Bildbewusstsein‹, das heißt wir nehmen zusätzlich zu den Bildobjekten auch noch das *Bildsein* des Bildes mit wahr.⁵⁴ Jetzt erfahren wir die Bildobjekte nicht mehr als Teil der (gewöhnlichen, physischen) Welt, sondern ganz im Gegenteil als etwas von ihr Verschiedenes. Wir werden

54 Zur ontogenetischen Entwicklung von Bildkompetenz und Bildbewusstsein vgl. Schwan (2005); zu den verschiedenen Ebenen der Bildkompetenz auch Posner/Schmauks (1998) und Posner (2003) sowie, aus psychoanalytischer Perspektive, Soldt (2007).

vom Bild, so könnte man sagen, *in eine andere Welt versetzt*. Eine der schönsten Formulierungen für diese Wirkung stammt von Franz Marc (1915: 209), der die Bilder einmal als »Auftauchen an einem anderen Ort« bezeichnete. Im Bildersehen sind wir gleichermaßen hier und dort; hier als körperliche Betrachter im Hier und Jetzt des Bildersehens, zugleich aber auch dort im körperlosen Reich des Bildes und seiner ›Bilderwelt«.

Die klassische ästhetische Theorie der Aufklärungszeit hat für diese eigentümliche Erfahrung des bewussten Bildersehens den Begriff der ›ästhetischen Erfahrung« geprägt.⁵⁵ In der Regel wurde sie als Spezifikum der Kunsterfahrung bzw. der Erfahrung des Schönen diskutiert, mitunter aber auch dem vergnügten Spiel zu Unterhaltungszwecken zugesprochen. Im »ästhetischen Zustande«, wie Schiller ihn in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795: 85) nannte, ist der Mensch ›außeralltäglich gestimmt«; er erweitert, so hatte bereits Kant über das ›ästhetische Urteil« und damit über die Kunsterfahrung geschrieben, seinen alltäglichen Horizont zugunsten eines »freien Spiels der Vorstellungskräfte« (Kant 1790: § 9) – er betritt die Welt der Phantasie und des Imaginären, das Reich des Irrealen und Fiktiven.⁵⁶

Fabelwesen, Gespenster und logische Widersprüche lassen uns nicht den Kopf schütteln in dieser imaginären Welt. Wir begegnen ihnen mit einer »willing suspension of disbelief«, einer ›willentlichen Aussetzung des Unglaubens«, wie es bei Samuel Taylor Coleridge (1817) heißt. Doch ist die Aussetzung des Unglaubens nur die eine Seite der ästhetischen

55 Zum Konzept der ›ästhetischen Erfahrung« vgl. Jauß (1972, 1977), Bubner (1989) und Maag (2001); speziell auf die Malerei bezogen Ingarden (1937) und Imdahl (1972); skeptisch gegen das Konzept als solches aber auch Dikie (1974).

56 Vgl. zu diesen Begriffen die Studie *Das Fiktive und das Imaginäre* von Wolfgang Iser (1991), der eine Unterscheidung der beiden oft unscharf gebrauchten Begriffe ›imaginär« und ›fiktiv« vorschlägt. So charakterisiert er das Imaginäre – die Kraft der »Irrealisierung von Realem« (ebd.: 23) – als »diffus, formlos, unfixiert und ohne Objektreferenz« (ebd.: 21), das Fiktive hingegen als künstlerische Realisierung und Materialisierung eben dieses Imaginären, das heißt als »Realwerden des Imaginären« (ebd.: 22). Das Imaginäre – abgeleitet von *imago* (lat. »Bild«) bzw. von *imaginarius*, »eingebildet« – wäre demnach die irrealisierende Kraft der Phantasie als solche; eine Fiktion hingegen – von lat. *ingere*, »formen, gestalten, bilden [...], bauen, schaffen [...], machen [...], erdichten, erlügen, ersinnen« – das Werk, das durch diese Kraft hervorgebracht wird. Ein anders pointierter Begriff des Imaginären als Synonym für mentale Bilder bzw. Vorstellungen ergibt sich aus der Theorie des ›gesellschaftlichen Imaginären« bei Cornelius Castoriadis (vgl. 2.2.2); die beiden Begriffsverwendungen widersprechen einander jedoch nicht (vgl. Iser 1991: 350–377).

Erfahrung. Auch das Gegenstück gehört zu ihr: die Aussetzung nicht nur des Unglaubens, sondern auch des Glaubens an die Realität des Gezeigten. Wir glauben gerade *nicht* daran, dass es sich um echte Geschehnisse handelt, und können eben darum auch jene Darstellungen genießen, die uns normalerweise in Empörung, Schrecken, Aufruhr oder Trauer versetzen würden.⁵⁷ In seiner *Einleitung zur Enzyklopädie* (1751) bringt der Philosoph d'Alembert diese beiden Seiten der ästhetischen Erfahrung im Begriff des ›richtigen Abstands‹ auf den Punkt:

»Diejenigen Dinge aber, die bei wirklichem Erleben nur traurige oder stürmische Gefühle in uns erregen würden, wirken angenehmer in der nachahmenden Darstellung als in Wirklichkeit, weil ihre bloße Darbietung uns gerade in den Abstand [im Original: *cette juste distance*] zu ihnen bringt, der uns die Erregung zum Genuß, aber nicht zur inneren Unruhe werden läßt.« (d'Alembert 1751: 33)

Dieser ›richtige Abstand‹, ›*cette juste distance*‹, ist keine räumliche Distanz, nicht etwa bloße Entfernung in Metern. Auch im übertragenen Sinne geht es nicht einfach darum, sich möglichst stark vom Gesehenen zu distanzieren. Denn wir erleben das Kunstwerk – d'Alembert bezieht sich hier auf Malerei und Plastik – wiederum nur dann mit echtem »Genuß«, wenn wir uns doch wieder ein Stück weit vom Gesehenen ergreifen lassen. Bildbewusstsein und ›naiver‹ Wahrnehmungseindruck müssen beide zu ihrem Recht kommen, wenn die Erfahrung des Bildes gelingen soll; eben darum muss es der ›richtige‹ Abstand sein, nicht irgendeiner. Ästhetische Erfahrung ist die Erfahrung einer erfolgreichen *Vermittlung* zweier einander widersprechender Einzelerfahrungen: »In der Mitte zwischen zwei Extremen gewinnen wir den Kunst-Genuß.« (Kris 1952: 50)

Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich hat diese eigentümliche Doppelbewegung des Bildersehens im Begriff der »Illusion« zu fassen versucht (vgl. Gombrich 1960: 153–244). Das Bild lässt eine »Scheinwelt, eine Welt der Illusion vor unseren Augen erstehen« (ebd.: 233) – einen Illusionsraum als zweite Wirklichkeit, in die wir uns hineinbegeben können, als ob es sich tatsächlich um eine eigene Welt handelte. Dabei heißt Illusion bei Gombrich nicht etwa ›Immersion‹, also das Vergessen darüber, dass man sich ›nur‹ in einem Bildraum befindet und nicht im Raum der Wirklichkeit (vgl. dazu: Schirra 2000). Der Bildbetrachter weiß ja in aller Regel, dass er nur ein Bild betrachtet, das Gehirn rahmt

57 Vgl. die klassische Passage aus der aristotelischen *Poetik* (1448b): »Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.«

die Erfahrung des Auges von vornherein als Bilderfahrung.⁵⁸ Eher denn als trügerische Immersion lässt sich Gombrichs Illusionsbegriff darum als bewusstes Sich-Einlassen des Subjekts auf das Bild verstehen; oder, in d'Alemberts Worten gesprochen, als Sich-Hineinbegeben in den richtigen Abstand zum Bild.

Auch der Soziologe und Philosoph Jean Baudrillard denkt seine Bildtheorie vom Begriff der Illusion aus. Er beruft sich dabei unter anderem auf die lateinische Etymologie des Wortes: »*Il-ludere* heißt aufs Spiel setzen, sich aufs Spiel setzen.« (Baudrillard/Noailles 2004: 52; vgl. Perinola 2005; dazu auch Huizinga 1938: 20, 46 f.) Wer sich in die Illusion des Bildes begibt, so Baudrillard verlässt seine eigene Wirklichkeit, um sich stattdessen auf die Welt des Imaginären einzulassen. Indem das Subjekt sich selbst und seine gewohnte Wirklichkeit aufgibt bzw. »aufs Spiel« setzt, lässt es zugleich die Kategorien und Werte dieser Wirklichkeit hinter sich.

»In der generischen Illusion des Bildes stellt sich nicht mehr das Problem des Reellen. Dieses Problem wird durch die Bewegung des Bildes aufgehoben, welche von vornherein und spontan jenseits von Richtig und Falsch, jenseits von Real und Irreal, jenseits von Gut und Böse ist.« (Baudrillard 1998: 34)

Insofern ist die Illusion des Bildes eine »gewaltige Kraft zur Leugnung der Welt« (Baudrillard (1987: 40). Anstelle der Wirklichkeit stellt uns das Bild eine *andere Szene* vor Augen, wie Baudrillard im Anklang an eine berühmte Formulierung Sigmund Freuds schreibt:

»Die Intensität eines Bildes entspricht exakt seiner Ablehnung des Realen, seiner Erfindung einer anderen Szene.«⁵⁹ (Baudrillard 1998: 22, vgl. 2004: 84)

58 Vgl. zu dieser ›Einrahmung‹ bzw. ›Korrektur‹ der Wahrnehmung durch das Gehirn die Darstellung von Gombrichs Illusionstheorie bei Jakob Steinbrenner (2009: 288): »Grundgedanke der Illusionstheorie ist, daß uns Bilder die Illusion vermitteln, den dargestellten Gegenstand selbst zu sehen. Auf den Einwand, daß wir uns doch fast immer bewußt sind, ein Bild zu sehen und nicht die Illusion haben, tatsächlich den Gegenstand zu sehen, antwortet Gombrich, daß das Auge vom Bild ›betrogen‹ wird, in dem Sinne, daß es einen dreidimensionalen Gegenstand vermeintlich sieht, aber der Geist des Betrachters diesen Irrtum korrigiert.«

59 Vgl. Freud (1900: 72), der davon spricht, dass der »*Schauplatz der Träume ein anderer ist als der des wachen Vorstellungslebens*«. Im Französischen wird die Formulierung vom ›anderen Schauplatz‹ mit ›*autre scène*‹ übersetzt, im Englischen mit ›*other scene*‹. Ich komme auf die Freud'sche Version in Abschnitt 3.1.2 noch einmal ausführlich zurück.

Dieser Gedanke ist weniger metaphysisch, als es auf den ersten Blick den Anschein hat; er ergibt sich, so könnte man ergänzen, aus der unmittelbaren Ontologie des Bildes und der Bildsituation. Wer ein Bild betrachtet, sieht (für die Dauer der Betrachtung) nicht mehr das abgebildete Ding. Selbst dann, wenn er beide vergleichend gegeneinander hält, kann er doch nur jeweils eine der beiden Instanzen fokussieren und scharf stellen. Das Bild ist eben nicht das, was es abbildet, sondern stellt sich neben oder gar vor das Abgebildete. Der Philosoph Christoph Asmuth hat die »eikonische Negation« des Bildes sogar als Grundmerkmal in seine ontologische Bilddefinition mit aufgenommen:

»Das Bild negiert das Abgebildete, in dem es sich von ihm unterscheidet. Mehr noch: Das Bild ist *gerade* und *genau* das nicht, was es abbildet. Das ist seine spezifische Funktion: *genau* nicht das Abgebildete zu sein.« (Asmuth 2010: 123)

Was in Boehms Begriff der ikonischen Differenz zunächst als rein bildinterne Spannung gedacht war, lässt sich demnach auch auf das Verhältnis von Bild und Außenwelt übertragen. Auch dort gibt es das für die ikonische Differenz charakteristische Spiel zwischen Vordergrund und Hintergrund der Aufmerksamkeit. Das Bild bringt etwas vorher nicht Dagewesenes zur visuellen Existenz und rückt es in den Vordergrund der Aufmerksamkeit, zugleich aber bringt es etwas bereits Existierendes zum Verschwinden.

Je besser ihm dieses Zum-Verschwinden-Bringen der Wirklichkeit gelingt, desto stärker wirkt das Bild auf uns. Hans-Georg Gadamer beschreibt diese Dimension der ästhetischen Erfahrung im Anschluss an Martin Heideggers Abhandlung *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935) als eine Art Hineingestoßen-Werden des Betrachters in die Welt des Bildes:

»Wenn uns ein Werk erreicht, dann ist da nichts mehr von einem Objekt, das uns gegenüber ist, das wir übersehen und auf eine begriffliche Sinnintention hin durchsehen. Es ist umgekehrt: Das Werk ist ein Ereignis. Es erteilt uns einen Stoß, es stößt uns um, indem es eine eigene Welt aufstellt, in die wir gleichsam hineingezogen werden.« (Gadamer 1993: 58)

Das Bild, so könnte man mit Baudrillard und Gadamer also sagen, besitzt eine ›Sogwirkung‹: Es gleicht einem Strudel, der uns in sein Inneres hineinzieht. Das Bild ist eine Pforte ins Reich des Imaginären, vor allem aber eine Einladung, diese Pforte auch zu übertreten.

Im Anschluss an Baudrillards Theorie der *Verführung* lässt sich diese Sogwirkung als ›Verführungskraft‹ des Bildes beschreiben.⁶⁰ Marcus

60 Vgl. hierzu v. a. Baudrillards Buch *Von der Verführung* (1979) sowie Grace (2000: 141–171), Giesen (2010: 103–125) und Strehle (2012: 152–156).

Stiglegger etwa arbeitet, seinerseits durch Baudrillard inspiriert, an einer ›Verführungs-‹ bzw. »Seduktionstheorie des Films« (vgl. Stiglegger 2006, 2014).⁶¹ »Einen Film zu sehen«, so Stiglegger (2006: 33, vgl. 2014: 49), »bedeutet, in gewisser Weise von ihm verführt zu werden.«⁶² Die Verführung versteht Stiglegger dabei als eine Art ›Transport‹ des Zuschauers.⁶³ Sie soll die allgemeine »Fähigkeit« des Films bezeichnen, den Zuschauer »von einer vermeintlich festen Position A zu der zunächst nicht in Erwägung gezogenen Position B zu befördern« (Stiglegger 2006: 9). Das ist bei Stiglegger vor allem auf moralische Positionen bezogen, wenn ein Film beispielsweise moralische Überschreitungen vollzieht, die wir außerhalb des Films nicht billigen würden (vgl. ebd.: 81–107). Die Verführung besitzt aber auch eine räumliche Dimension, die der moralischen Verführungskraft überhaupt erst zugrunde liegt. Wer einen Film sieht, wird zuallererst in die filmische Welt hineingezogen, und erst im Zuge dieses imaginären Aufenthalts kann er auch moralisch verführt werden. Der moralischen Verführung geht die räumliche *Entführung* voraus: Sich auf Bilder einzulassen heißt, sich in ihre Welten entführen zu lassen. Darum spreche ich im Folgenden auch von der ›Entführungstheorie‹ des Bildes und analog dazu von seiner ›Entführungskraft‹, also der Fähigkeit des Bildes, uns an andere, imaginäre Orte zu versetzen.

Baudrillards ›verführungstheoretische‹ Pointe liegt vor allem darin, dass er die Lockwirkung der Verführung an die Erfahrung des Entzugs und der Unverfügbarkeit koppelt. »Was uns fasziniert, ist stets das, was uns durch seine Logik oder seine innere Perfektion radikal ausschließt« (Baudrillard 1970: 326), schreibt er mit Blick auf die faszinierende Wirkung spröder Frauen, die ihre Verehrer durch Verweigerung um den Verstand bringen. Auch in anderen Bereichen gilt, dass wir begehren, was wir nicht besitzen und worüber wir nicht verfügen können. Das verführerische Objekt entzieht sich uns und weckt eben dadurch unser Interesse. In dieser Überlegung erscheint das Bild bereits per definitionem als verführerisches Objekt: Einerseits weckt es unseren

61 Zum Bezug auf Baudrillard vgl. v. a. Stiglegger (2006: 45–48). Als weitere Quelle gibt er den Literaturwissenschaftler Patrick Fuery an, der – ebenfalls im Anschluss an Baudrillard (vgl. Fuery 2000: 158–174) – eine Theorie der filmischen »seduction« entwickelt hat; aber auch psychoanalytische Ansätze rund um die Begriffe »Blick, Begehren, Tabu und Traum« (Stiglegger 2006: 21–25; dazu wiederum Fuery 2000).

62 Fast wortgleich heißt es schon bei Fuery (2000: 158): »Cinema is seduction, and to watch a film is to be seduced.«

63 Vgl. in diesem Zusammenhang das psychologische »Transportation-Image-ry Model« (Green/Brock 2002, van Laer et al. 2014; ähnlich bereits Gerig 1993), mit welchem die Wirkung z. B. von Narrativen der Werbung als ›Transport‹ des Konsumenten – oder eben: als *Verführung* – beschrieben werden kann.

›Schautrieb‹⁶⁴, also unsere Begierde zu sehen oder das Gesehene sogar zu greifen; also den Wunsch, körperlich in das Bild einzusteigen. Andererseits verweigert es uns eben diesen Zugang, wie Stiglegger am Beispiel des Films ausführt:

»Es gibt eine Grenze zwischen Medium und Rezipienten, die unmöglich überschritten werden kann. Das Andere bleibt different, so sehr es auch begehrt wird. Darin liegt die schwer greifbare, wenn auch endlos wiederkehrende mythische Qualität des Mediums Film.« (Stiglegger 2006: 46)

Auch die Verführung ist also in einer Art ›Mitte‹ angesiedelt. Einerseits ist es das Bild selbst, das mit seinen »seductive signs« (Fuery 2000: 159–164) unseren Schautrieb weckt und unser Begehren in Gang setzt. Andererseits und im Gegenteil aber trennt uns das Bild von dem, was es uns so reizvoll vor Augen stellt, auch unwiderruflich ab. Die Verführungs- und Entführungskraft des Bildes ergibt sich aus genau dieser Doppelbewegung: Wir möchten in die Leinwand einsteigen, können es aber nicht; eben das führt uns *im Geiste* umso tiefer in sie hinein. Gerade indem die Bilder sich uns real verweigern, ziehen sie uns imaginär in den Bann.

In seinen Texten zur Kunst und zur Fotografie entwickelt Baudrillard vor diesem Hintergrund eine ganz eigene und regelrecht kontra-intuitive Auffassung davon, was ein ›starkes Bild‹ ausmacht. Es muss die Imagination anregen, gerade indem es *nicht* alles zeigt, sondern etwas Ungezeigtes evoziert, gewissermaßen ein Mysterium aufrechterhält, dessen Präsenz es einerseits andeuten oder wenigstens offenlassen muss, ohne das Mysterium andererseits aber ganz aufzulösen.⁶⁵ Das starke Bild ist für Baudrillard also nicht dasjenige, auf dem alles sichtbar ist, sondern dasjenige, auf dem etwas aus dem Feld des Sichtbaren entfernt wird:

»Aus einem Objekt ein Bild zu machen heißt, ihm nach und nach alle seine Dimensionen abzustreifen: Gewicht, Konturen, Geruch, Tiefe,

64 Zum psychoanalytischen Begriff des ›Schautriebs‹ bzw. der ›Schaulust‹ siehe grundlegend Fenichel (1935) im Anschluss an Freud (1905b: 66 f., 98); aus filmwissenschaftlicher Perspektive auch Mulvey (1975) und Metz (1977: 56–63). Vgl. hierzu auch den verwandten Begriff des »Sehbegehrens« bei Waldenfels (2010: 43).

65 Vgl. zu diesem Punkt auch die umfassenden Ausführungen zum »Geheimnis« als »Reiz des Mysteriösen« in Martin Andrees *Archäologie der Medienwirkung* (2005: 156–334); ein verwandter Gedanke findet sich bei Florian Heßdörfer (2013: 216–222) im Anschluss an den Psychoanalytiker Jacques Lacan: »Nicht ein Bild, das die Wirklichkeit verspricht, sondern ein Bild, welches das Wirkliche gerade als *ein Entzogenes* präsentiert, zieht das Begehren auf sich« (ebd.: 217).

Zeit, Kontinuität und natürlich die Bedeutung. [...] Demnach muß subtrahiert, immer subtrahiert werden, um das Bild im Reinzustand wiederzufinden. Dieser Abzug läßt das Wesentliche erscheinen: daß das Bild wichtiger ist als das, wovon es spricht, ebenso wie die Sprache wichtiger ist als das, was sie bedeutet.« (Baudrillard 2004: 84 f.)

Je mehr das Bild ›subtrahiert‹, desto stärker beginnen wir zu imaginieren, und desto leichter vergessen wir die Realität um uns herum, um uns stattdessen auf die rätselhafte Welt des Bildes einzulassen, die wir doch nie restlos ergründen können. So preist Baudrillard die Fotografie als »Kunst des Verschwindens« (1998: 23) bzw. als »magische[n] Operator eines Verschwindens der Realität« (1999: 190 f.). Es ist das Ungezeigte, das Unerforschte und Unergründliche, das für ihn den Reiz der Bilder ausmacht; nicht ihre Bedeutung, nicht ihre Präsenz, sondern ihre *Verweigerung* von Bedeutung und Präsenz, die gleichwohl eine ganz eigene Präsenz und Faszinationskraft erzeugt.⁶⁶

Der Kunstphilosoph Roman Ingarden hat den Begriff der »Unbestimmtheitsstellen« (1962: 235) für diese ›Verweigerungen‹ geprägt; der Literaturwissenschaftler Wolfgang Iser spricht im Anschluss an Ingarden auch von den »Leerstellen« (Iser 1976: 266, vgl. 257–355) des Kunstwerks.⁶⁷ Gemeint sind jene offenen Stellen am Kunstwerk, die uns im Unklaren darüber lassen, was sie exakt bedeuten; bestimmte Auslassungen, die durch den Betrachter ausgefüllt werden müssen. Bisweilen finden sich solche Unbestimmtheitsstellen bereits auf der Ebene der Primärbedeutung des Bildes, wann immer wir nicht wissen, was für einen Gegenstand oder eine Figur wir vor Augen haben. Zumeist jedoch sind es eher die Sekundärbedeutungen des Bildes, seine tieferen Sinn- und Ausdrucksgehalte, die uns im Unklaren lassen.

In welchem Verhältnis stehen beispielsweise der Mann und die Frau in Edward Hoppers Gemälde *Summer Evening* (Abb. 7)? Worüber sprechen sie, was bewegt sie, was verbindet und was trennt sie? Wir wissen es nicht und können es allenfalls durch vage Hinweise zu entschlüsseln versuchen. Verrät uns die Körperhaltung der beiden Figuren etwas über ihre Beziehung? Welchen Hinweis geben die Vorhänge in der Tür und im Fenster? Was symbolisiert die Beleuchtung der Szene und die

66 Auf diese ›anti-semiotische‹ Pointe in Baudrillards Werk bin ich im Zusammenhang seiner Graffiti-Analyse genauer eingegangen (vgl. Strehle 2008b). Allgemein zu Baudrillards Kunst- und Bildtheorie siehe auch Strehle (2017).

67 Zum Verhältnis der beiden Konzepte siehe Dotzler (1999); allgemein zur »Unbestimmtheit« des Bildes vgl. Boehm (2006); zu »Leerstellen« und »Unbestimmtheitsstellen« im Film auch Liptay (2006), Dablé (2012) und Eisele (2016: 185–193). Vgl. außerdem die psychoanalytischen Ausführungen zur »ästhetische[n] Mehrdeutigkeit« bei Kris/Kaplan (1974). Ich komme auf die Unbestimmtheit der Bilder am Ende von Abschnitt 3.2.1 noch einmal zurück.



Abb. 7: Edward Hopper: *Summer Evening*. 1947. Öl auf Leinwand, 76 × 107 cm. Privatsammlung.

eigenwillige Rahmung des Blickfelds durch den Vorbau der Veranda, die uns wie durch ein Fenster zum Voyeur einer intimen Konversation macht, die gleichermaßen öffentlich wie privat, den Blicken der Außenwelt ausgesetzt ist und doch in einem abgeschirmten Privatraum stattzufinden scheint? Gerade die Unbewegtheit der Szene, ihr Status als stilles Bild, treibt die Rätselhaftigkeit auf die Spitze: Wir sind ausgesperrt aus dem weiteren Verlauf des Gesprächs, weshalb wir den Fortgang der Dinge – oder auch ihre Vorgeschichte – allenfalls imaginieren können. Gehen die beiden nach dem Gespräch gemeinsam in das Haus hinein? Oder verlassen sie das Haus, verlassen sie einander? Wer befindet sich noch in dem Haus? All diese Informationen bleiben uns entzogen, weil das Bild trotz seiner Sichtbarkeit den letzten, klärenden Blick verweigert – und eben dadurch unsere Imagination befeuert.

So liegt das Geheimnis der ästhetischen Ergriffenheit vielleicht also in dem unauflösbaren Rätsel aus Anwesenheit und Abwesenheit, aus Zeigen und Nicht-Zeigen begründet, das das Bild uns aufgibt. Und vielleicht rührt daher auch der eigentümliche Aufforderungscharakter von Bildern, mit dem sie uns zuzurufen scheinen, dass sie angeschaut, betrachtet, ergründet werden möchten, auch wenn sie sich um unsere Ergründungsversuche am Ende gar nicht kümmern.⁶⁸ In einer

68 »What do pictures want?«, fragt der Bildtheoretiker W. J. T. Mitchell im englischen Originaltitel seines Buches *Das Leben der Bilder* (2005), und

bekannten Formulierung hat Theodor W. Adorno einmal vom »Rätselcharakter der Kunstwerke« (Adorno 1970: 182) gesprochen, ihrer hermetischen Abriegelung gegen die Deutungsversuche des Hermeneutikers. Etwas von diesem Rätselcharakter wohnt schlechthin jedem Bild inne. Denn bereits das ontologische Faktum der Grenze von Bild und Wirklichkeit weckt die *Rätselkunde* des Betrachters, der hinter die Grenze blicken möchte, um den Sinn des Gesehenen zu ergründen. In die Bilderwelt entführt zu werden heißt auch, durch ihre rätselhaften Verstrickungen verführt zu werden und sie mit detektivischem Begehren zu erkunden.

Auch hier wieder ergibt sich die Wirkung des Bildes also aus dem Zusammentreffen von Bild und Betrachter, Objekt und Subjekt. Es ist der objektive Rätselcharakter, der die subjektive Rätselkunde aktiviert. Und gerade im »Rätseln«, also im versuchten Lösen des Rätsels, ist es wiederum das Subjekt selbst, das die Leerstellen ausfüllt, die das Bild offen lässt. Denn Rätsel sind einerseits gerade dadurch rätselhaft, dass sie als unverfügbare Objekte erlebt werden; andererseits sind sie immer nur Rätsel *für jemanden*, der sich für sie interessiert. Die Bildwelt, in die wir entführt werden, ist die objektive Welt des Bildes, aber sie ist auch die Welt unserer eigenen Interessen, Vorstellungen und Phantasien. Die Wanderschaft der Imagination, auf die das Bild uns mitnimmt, ist zugleich eine Reise ins Innere des Subjekts. Das Bild stellt uns objektiv in *seine* Szene hinein, um uns gleichzeitig auf eigene Faust in dieser Szene herumwandeln zu lassen, bis wir sie schließlich in *unsere* Szene verwandeln; es vereint den objektiven Zwang des Gesehenen mit der subjektiven Freiheit der Phantasie. In der Sehtheorie Platons (vgl. Ti. 45d–46c, 67c–68d) hat Baudrillard eine physikalisch zwar falsche, psychologisch aber höchst zutreffende Formulierung für dieses Zusammentreffen gefunden:

»Das Bild befindet sich am Schnittpunkt zwischen dem Licht, das vom Objekt ausgeht, und dem, das vom Blick ausgeht« (Platon).« (Baudrillard 1999: 192)

antwortet, dass sie angeschaut, betrachtet, ja »geküsst« werden wollen (ebd.: 14). Sie begehren danach, so Mitchell weiter, uns als Begehrende zu sehen; sie wollen *uns* zusehen, wie *wir* sie ansehen (vgl. ebd.: 54). »Das Begehren des Bildes liegt, kurz gesagt, darin, mit dem Betrachter die Position tauschen zu wollen, ihn zum Erstarren zu bringen oder zu lähmen; es strebt danach, durch etwas, das man den »Medusa-Effekt« nennen könnte, aus dem Betrachter ein Bild für den eigenen Blick zu machen.« (Ebd.). Ich komme auf diese Vertauschung im Zusammenhang mit dem »Bildakt« im nächsten Abschnitt (1.3.2) noch einmal ausführlich zurück.

1.3.2 Der Bildakt: Die affektiven und emotionalen Bildwirkungen

Um das Zusammentreffen von Bild und Subjekt geht es auch bei den emotionalen und affektiven Wirkungen, die bestimmte Bilder uns bereiten können. Anders als bei der ästhetischen Erfahrung des Bildes, das auf einer wohlbalancierten Mitte zwischen unmittelbarer Bildwahrnehmung und Bildbewusstsein beruht, gerät die Balance hier jedoch ins Kippen. In Mozarts Oper *Die Zauberflöte* (1791) findet sich eine der bekanntesten Beschreibungen dafür: »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« (1. Akt, 1. Szene), frohlockt der junge Prinz Tamino, als er das Bildporträt der schönen Pamina erblickt, und verliebt sich noch im selben Augenblick in die edle Prinzessin. Das Bild wird hier nicht mehr als bloßer Bedeutungsträger oder als »nursichtbare« Präsenz erlebt; es wirkt auf den Betrachter, wie ein echter Mensch auf einen anderen Menschen wirkt und »mein Herz mit neuer Regung füllt« (ebd.). Die bildliche Präsenz der Abbildung wird zur gefühlten Anwesenheit des Abgebildeten: Der Betrachter weiß zwar, dass er »nur« ein Bild betrachtet, kann sich den eigentlich unangemessenen Reaktionen auf das Bild aber dennoch nicht entziehen. Die extremste Form dieser Reaktionsweise ist die körperliche Erregung, die pornografische Bilder auslösen; der Körper vergisst im Anblick des pornografischen Objekts, dass er nur ein Bildobjekt sieht, und reagiert auf das Bild wie auf eine lebendige Person.

Dergleichen Reaktionen auf Bilder sind nicht auf den Bereich des erotischen Begehrens beschränkt. Auch der Ekel vor blutigen Szenen im Horrorfilm oder die panischen Reaktionen, die Robertsons Phantasmagorie bei seinem Publikum ausgelöst hatte, sind Beispiele dafür.⁶⁹ Mindestens ebenso sehr wie sie uns anziehen, verführen oder erregen, können Bilder uns auch abstoßen, verärgern, verängstigen oder erschrecken, wie David Freedberg in seiner Studie *The Power of Images* feststellt:

»People are sexually aroused by pictures and sculptures; they break pictures and sculptures; they mutilate them, kiss them, cry before them, and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt. They give thanks by means of them, expect to be elevated by them, and are moved to the highest levels of empathy and fear.« (Freedberg 1989: 1)

Besonders die Bilderkämpfe des Mittelalters und der Reformation bezeugen diese extremen Reaktionen auf Bilder. Von den Bilderverehrern

69 Insbesondere am Beispiel des Kinos sind solche Reaktionsweisen gut untersucht (vgl. Voss 2006 oder Hanich 2010a am Beispiel von Thriller und Horrorfilm; allgemein zur »Affektkommunikation im populären Film« vgl. Scheuermann 2004). Eine umfassende *Archäologie der Medienwirkungen*, auch in ihren affektiven Dimensionen, bietet Andree (2005).

wurden Götterbilder wie echte Götter verehrt, umhergetragen und geküsst; von den Bilderfeinden hingegen wurden sie als Götzenbilder bekämpft, gehasst, zerkratzt oder zerstört.⁷⁰ Überhaupt galten die Bilder in weiten Teilen der vormodernen Bildgeschichte als beseelte – oder beseelbare – Objekte, was sie nicht zuletzt für Praktiken des ›Bildzaubers‹ brauchbar erscheinen ließ.⁷¹ Und selbst heute praktizieren wir noch einen Rest von ›Bildanimismus‹, wenn wir beispielsweise das Foto einer geliebten Person an die Brust halten.

Alle diese leiblichen Dimensionen des Bildersehens sind Teil dessen, was ich im Folgenden die *affektiven und emotionalen Bildwirkungen* nenne.⁷² Von ihnen aus gesehen erscheinen die Bilder zuallererst als Objekte, die Wirkungen auf die betrachtenden Subjekte ausüben; in gewissem Sinne erscheinen die Bilder in ihnen sogar selbst als Subjekte. Sie stecken uns mit Affekten, Gefühlen und Stimmungen an, wie menschliche Wesen uns mit Affekten, Gefühlen und Stimmungen anstecken. In den Wirkungen der Bilder vertauschen sich Objekt und Subjekt: Die Bilder werden zu Handelnden, die etwas mit uns machen.

Der Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat diese Vertauschung im Begriff des »Bildakts« (Bredekamp 2010, vgl. 2004) einzufangen versucht. Der Begriff ist einerseits an John Searles Theorie des »Sprechakts« (»speech act«) und Søren Kiørups »pictorial speech act« angelehnt (vgl. Bredekamp 2010: 50), setzt sich andererseits jedoch in einem wesentlichen Punkt von diesen theoretischen Vorbildern ab. Denn Bredekamps Theorie des Bildakts ist keine klassische Handlungstheorie der Bilder im Sinne eines praktischen Gebrauchs von Objekten durch menschliche

- 70 Zum Phänomen der religiösen und politischen Bilderkämpfe vgl. Bredekamp (1975), Schnitzler (1996) und Blickle et al. (2002); dazu die Ausführungen bei Freedberg (1989: 378–428) und Belting (1990); zur ikonoklastischen ›Geisteshaltung‹ auch Latour (2000).
- 71 Zu den Praktiken des »Bildzaubers« im frühen Mesopotamien siehe Daxelmüller/Thomsen (1982); allgemein zur Verwendung von Bildern in Zauberriten vgl. Freedberg (1989: 263–280) sowie die Ausführungen bei Graf (1996). Zur Beseelung von Bildern durch das »Mundöffnungsritual« im Alten Ägypten vgl. Belting (2001: 160–164).
- 72 Als *Emotion* bezeichne ich einen Gefühlswert, der vom Betrachter als ›bedeutungsvoll‹ qualifiziert wird; vgl. hierzu die Definition bei Oatley/Jenkins (1996: 96, übers. n. Otto/Euler/Mandl 2000: 16): »Eine Emotion wird üblicherweise dadurch verursacht, dass eine Person – bewusst oder unbewusst – ein Ereignis als bedeutsam für ein wichtiges Anliegen (ein Ziel) bewertet«. Beim *Affekt* überwiegt dagegen die unqualifizierte, vor-bewusste Dimension des Erlebens, die ihn stärker in die Nähe einer physiologischen Reaktion auf bestimmte ›Intensitäten‹ rückt und eher auf motorische Reaktionen abzielt. Zur Unterscheidung von Emotion und Affekt siehe auch Massumi (1995: 84–89) sowie Seyfert (2012).

Handlungssubjekte; sie fasst vielmehr die Bilder selbst als Handelnde auf.⁷³ Nicht der Mensch, sondern das Bild vollzieht den Bildakt:

»In diesem Positionswechsel geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen.« (Ebd.: 52)

Natürlich ›handelt‹ das Bild dabei nicht wirklich; insofern ist der Begriff des Bildakts streng genommen irreführend. Es ist der Mensch, der auf die Bilder reagiert, *als ob* sie handelnde Wesen wären. Freedbergs Terminologie ist in dieser Hinsicht unverfänglicher: Die entscheidende Kategorie ist bei ihm die »response« (Freedberg 1989: xxii, 1–26), die wir den Bildern entgegenbringen. Die Vertauschung der Handlungspositionen spielt sich einzig und allein in den Reaktionen des Subjekts ab und nirgendwo sonst; sie ist das Resultat einer Fehldeutung, einer Verwechslung, einer »fusion of image and prototype« (ebd.: 30).

Aber auch diese irrtümlichen Reaktionen, eben darin besteht die *Power of Images*, die Freedbergs Buch den Titel gibt und auf die auch Bredekamps ›Bildakt‹ abzielt, werden durch das Bild hervorgerufen, angestoßen, provoziert. Wir mögen einer ›animistischen Illusion‹ erliegen, wenn wir die Bilder wie handelnde Subjekte wahrnehmen; aber die Täuschung ist doch nicht ohne Gegenstand. Sie ist eine Folge des »Widerfahrnischarakters der Bilderfahrung«, wie Sybille Krämer (2011: 76) im Anschluss an Freedberg schreibt (vgl. ähnlich auch Busch 2007, Waldenfels 2010). Das Bild zeigt sich uns nicht nur, es widerfährt uns, das heißt es *unterstellt* uns einer bestimmten Erfahrung, der wir uns nicht entziehen können. Im Bildakt erleben wir das Bild nicht mehr lediglich als ›nursichtbares‹, unkörperliches Gebilde, sondern so, als ob die visuelle Präsenz des Bildes die *Realpräsenz* eines echten, lebendigen Körpers wäre.

Was es mit dieser Verwechslung von Präsenz und Realpräsenz auf sich hat, stellt eines der ungelösten Rätsel der Bildtheorie dar. Sogar Bredekamp findet nur bemerkenswert schwache Erklärungen für das Phänomen des Bildakts, den er einerseits evolutionsbiologisch als Faktor sexueller Selektion mit Darwin (vgl. ebd.: 314–316), andererseits aber auch physikalisch als »Spieltrieb der Natur« mit Lukrez (ebd.: 317–323) zu begründen

73 Als Vorläufer dieser Auffassung nennt Bredekamp (2010: 48 f.) den Philosophen und Soziologen Henri Lefebvre, bei dem es heißt: »Das Bild ist ein Akt. Als Akt impliziert es die Absicht oder den Willen, etwas zu bewirken [...], ein anderes menschliches Wesen zu verführen und zu rühren.« (Lefebvre 1961: 122) Zur klassischen Perspektive auf das Bild als *Objekt* menschlichen Handelns vgl. den Bildaktbegriff bei Assmann (1990), das Kapitel über Bildhandeln und Bildkommunikation bei Sachs-Hombach (2003: 157–190) sowie Seja (2009), die das Bild als »Werkzeug« begreift, das zu experimentellem »Probehandeln« eingesetzt werden kann.

versucht, um die Frage am Ende doch als »ungelöstes Problem« (ebd.: 320) anzuerkennen.⁷⁴ Dabei lässt sich wenigstens die Richtung, in die eine mögliche Lösung des Rätsels gehen müsste, mit einiger Plausibilität doch angeben. Am ehesten dürften die Ursachen zumindest für bestimmte Formen des Bildakts wohl in der historischen Anthropologie des Menschen zu suchen sein.⁷⁵

Was damit gemeint ist, lässt sich am »Blick aus dem Bilde« (vgl. mit zahlreichen Beispielen: Neumeyer 1964) veranschaulichen – jenem merkwürdigen, irrationalen, ja unheimlichen Gefühl des Angeblicktwerdens, das vermutlich jeder schon einmal erlebt hat, der ein bestimmtes Bild zu lange betrachtet hat. Dieses Gefühl des Angeblicktwerdens durch Bilder, so meine These, hängt mit einer spezifischen Eigenschaft unseres Wahrnehmungsapparates zusammen: Er ist mit besonderer Sensibilität auf das Erkennen von Blicken »geeicht«, denen er nicht nur besondere Aufmerksamkeit, sondern auch ganz besondere Reaktionen entgegenbringt. In Georg Simmels »Exkurs über die Soziologie der Sinne« heißt es dazu:

»Unter den einzelnen Sinnesorganen ist das Auge auf eine völlig einzigartige soziologische Leistung angelegt: auf die Verknüpfung und Wechselwirkung der Individuen, die in dem gegenseitigen Sich-Anblicken liegt. [...] Die höchst lebendige Wechselwirkung [...], in die der Blick von Auge in Auge die Menschen verwebt, [...] ist die vollkommenste Gegenseitigkeit im ganzen Bereich menschlicher Beziehungen« (Simmel 1908: 723 f.).

Der Blick eines anderen Menschen affiziert uns, wie uns nichts anderes affiziert.⁷⁶ Dabei kann er als positiv empfunden werden und Vertrauen

- 74 Diese Anerkennung des Problems hat Bredekamp immerhin seinen Kritikern voraus – so etwa Daniel Hornuff (2012), der Bredekamp neben Hans Belting und W. J. T. Mitchell, aber auch Boehm und Gadamer, als Negativbeispiel für einen »Theoriehype um die Vorstellung von der Eigenaktivität der Bilder« (Hornuff 2012: 9) anführt und diesen Autoren vorwirft, die Bilder im Zuge einer theoretischen »Fetischisierung« als »vor Vitalkraft strotzende Wesen« zu überhöhen (ebd.: 9, vgl. 119–123). Dabei unterschlägt er freilich, dass der Glaube an die Lebendigkeit der Bilder einer *real existierenden Bildgeschichte* entstammt. Die Bildtheorie müsste den historischen Bildfetischismus zuerst einmal *aufklären*, bevor sie ihn schließlich verabschieden könnte. Darüber, wie überhaupt über das Bildverständnis der Vormoderne, liest man bei Hornuff jedoch noch weniger als bei Bredekamp selbst.
- 75 Eher unpassend erscheinen die folgenden Ausführungen hingegen für das Phänomen der Bilderkämpfe, die offensichtlich weniger in der menschlichen Anthropologie als vielmehr in sozialen, religiösen und politischen Verwerfungen wurzeln (vgl. hierzu v. a. Bredekamp 1975).
- 76 Vgl. hierzu auch die Ausführungen zum Blick als »Grundbeziehung zum Subjekt-Anderen« bei Jean-Paul Sartre (1943: 338–397, hier: 342), der v. a.

stiften bzw. bekräftigen wie etwa im gegenseitigen Blick zweier Liebenden oder im Blick zwischen Mutter und Kind. Er kann aber auch den bedrohlichen Blick eines Feindes verkörpern, etwa den zum Sprung bereiten Blick des Raubtieres, vor dem der Mensch auf der Hut sein muss. Der Blick ist immer auch Alarmsignal und Anruf gesteigerter Achtsamkeit. Und schließlich gehört zu den elementaren Blickerfahrungen des Menschen nicht zuletzt der furchtbar anzusehende Anblick des Toten mit seinen starren, leblos aufgerissenen Augen.⁷⁷

Das »*tremendum* des Blicks« (Bredenkamp 2010: 237) berührt Tiefenschichten menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung, die bereits zu Urzeiten geprägt wurden. Es sind vermutlich diese archaischen Schichten im Menschen, die beim Blickwechsel mit Bildern anspringen. So wäre der Bildakt also wenigstens teilweise aus dem »Blickakt« (Krämer 2011) zu erklären. Und erklären ließe sich nun auch die Verwechslung von bildlicher Präsenz und lebendiger Realpräsenz, die dem Bildakt zugrunde liegt: Denn die Wahrnehmung des Blicks findet auf einer derart elementaren Ebene statt, dass sie zwischen Bild und Wirklichkeit gar nicht unterscheidet. Der Blickakt vollzieht sich *unterhalb* des Bildbewusstseins, das heißt unterhalb des bewussten Wissens darum, dass wir eigentlich nur ein Bild betrachten und kein echtes Lebewesen. Das Wissen um die Irrealität des Blicks überlagert die archaische Erfahrung lediglich, klammert sie ein und verdrängt sie, ohne sie ganz ausschalten zu können.⁷⁸

den Blick des Anderen *auf* das Subjekt untersucht. Laut Sartre geht das »Vom-Anderen-gesehen-werden« (ebd.: 343) mit einem Gefühl des Kontrollverlusts einher: »Unter dem Blick des Anderen weicht die ›Situation‹ von mir [...]: *ich bin nicht Herr der Situation*.« (Ebd.: 353) Gut möglich, dass bereits hierin ein erster Grund für das Gefühl des Unheimlichen liegt, das den Blick aus dem Bild bisweilen begleitet.

- 77 Zum Tod als ›Urszene‹ des Bildes siehe Belting (2001: 143–188; dazu Strehle 2011a: 511–513) sowie Debray (1992: 13–35), der u.a. auf den engen *etymologischen* Zusammenhang von Bild und Tod hinweist; allgemein zu Bild und Tod vgl. auch Därmann (1995) und Böhme (2000).
- 78 Diese Beschreibung deckt sich in einigen Zügen (wenn auch nicht durchgehend) mit dem Bildbetrachtungsmodell, das Philipp Soldt in Auseinandersetzung mit Norman Holland (1968) als psychoanalytischen Beitrag zum Thema »Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹« (Soldt 2007) vorgeschlagen hat. Ihm zufolge findet das Bildersehen auf »zwei semantischen Stufen« (ebd.: 59) – unmittelbarer Wahrnehmung und kritisch-distanzierender »Realitätsprüfung« (ebd.) – gleichzeitig statt, wobei immer auch Störungen, Brechungen und »Entgleisungen des Bildbewusstseins« (ebd.: 62 f.) möglich sind. – Zum Bild als einem »gestuften Erfahrungsgefüge« vgl. auch Waldenfels (2010: 46), dort im Anschluss an Bensch (1994).

Auf ähnliche Weise, also unterhalb des Bildbewusstseins, dürfte auch das Phänomen der *Gefühlsansteckung* funktionieren, auf das vor allem das Kino kalkuiert, wenn es uns zum Mitweinen, Mitlachen oder Mitfürchten verleiten will.⁷⁹ Zumeist, aber nicht immer, sind solche Ansteckungen an die objektive Ähnlichkeit der Bilder gebunden: Erst wenn der gezeigte Affekt oder die gezeigte Emotion optisch ›überzeugend‹ dargestellt werden, vermögen sie uns mitzureißen. Dann setzt die Ähnlichkeit der Bilder mit den Menschen ihrerseits eine Ähnlichkeit der Menschen mit den Bildern, sozusagen eine *umgekehrte Mimesis* in Gang: Der Mensch selbst ahmt die auf dem Bild dargestellten Affekte in seinem Inneren nach, ganz so wie er auch außerhalb des Bildersehens zum inneren oder gar äußeren Nachvollzug dessen neigt, was er sieht.⁸⁰ Das Bild ist nicht nur ein Resultat des menschlichen Nachahmungsdrangs, es erweckt diesen auch.

Im Film entfalten sich diese Wirkungen aufgrund der gesteigerten Eindrucksintensität und Illusionskraft der bewegten Bilder noch stärker als im stillen Bild, grundsätzlich aber können solche Ansteckungsphänomene durch alle Formen bildlicher Darstellungen ausgelöst werden. Selbst ungegenständliche Darstellungen entfalten bisweilen entsprechende Wirkungen. Auch Mark Rothko etwa vermag Affekte im Betrachter zu wecken, obgleich seine gegenstandslosen Farbfeldmalereien (Abb. 8) ganz ohne Ähnlichkeit und Mimesis auskommen:

»He sought to bring out of the viewer's soul emotions of fear, love or hate. It is said that there were people who actually cried just by looking at his color associations.« (Dumitru 2012)

79 Zu Emotion, Einfühlung und Empathie im Spielfilm vgl. Bellour (2002), Eder (2006), Kappelhoff (2008) und Uhrig (2015); allgemein zu »Einfühlung/Empathie/Identifikation« im Feld der Kunst auch Fontius (2001). Zum »Affektbild« im Kino vgl. Deleuze (1983: 123–170), der als Prototyp des Affektbilds nicht zufällig die Großaufnahme des Gesichts anführt (vgl. ebd.: 123 f.), das er als Ausdruckszentrum der Affekte am menschlichen Körper (vgl. ebd.: 124) beschreibt; vgl. zur filmischen Großaufnahme des Gesichts im Zusammenhang mit Empathie und Gefühlsansteckung auch Plantinga (1999) und Kappelhoff (2004).

80 Vgl. hierzu die Ausführungen zur »Gefühlsansteckung« bei Max Scheler (1912: 25–29) bzw. zur »emotional contagion« bei Hatfield/Cacioppo/Rapson (1994). Für eine mögliche biologische Ursache des Phänomens vgl. die Entdeckung der »Spiegelneuronen« (aus naturwissenschaftlicher Sicht Rizzolatti/Sinigaglia 2006; aus soziologischer bzw. kommunikationswissenschaftlicher Perspektive Zaboura 2009 sowie Rosa 2016: 246–269; kritisch zur Erklärungskraft der Spiegelneuronen aber auch Hikock 2014). Eine systemtheoretische, also *makrosoziologische* Sichtweise auf das Ansteckungsphänomen findet sich in Luhmanns *Ökologische Kommunikation* (1986); vgl. auf dieser Grundlage am Beispiel der Panik auch Opitz (2014).



Abb. 8: Mark Rothko: *Blue, Orange, Red*. 1961. Öl auf Leinwand, 229 × 206 cm. Hirshhorn Museum, Washington D.C.

Es sind die Farben, die »color associations« als solche, die bei Rothko die Stimmungen transportieren.⁸¹ Daran zeigt sich, dass die Wirkung der Bilder, auch wenn sie in den meisten Fällen auf klassischer Mimesis beruht, noch unterhalb dieser Ebene angesiedelt sein kann und nicht erst in der Repräsentations-, sondern bereits in der Präsenzdimension des Bildes aufzufinden ist. Auch nicht-mimetische Bilder wirken auf die Sinne und durch diese hindurch auf den Gefühlsapparat des Betrachters. Wie schon bei der Ansprache durch den menschlichen Blick, wenngleich auf ganz andere Weise als dort, sind es auch hier die anthropologischen

81 Ausführlichere Analysen zu Rothkos Malerei finden sich bei Bockemühl (1985), Glimcher (1991) und Boehm (2008b).

Dispositionen des Wahrnehmungsapparats, die dafür sorgen, dass wir bestimmten Farben bestimmte Ausdruckswerte zuschreiben. Dabei liegt es zumindest bei einer Elementarfarbe wie Rot mit ihrer beunruhigenden, alarmierenden Wirkung nahe, den Ursprung dieser Ausdruckswerte wiederum auf urgeschichtliche Prägungen – den Anblick des geöffneten Körpers – zurückzuführen. Insofern spielt selbst hier womöglich noch eine vage Form der Mimesis mit hinein.

Auf einer ähnlichen Ebene operieren die emotionalen Wirkungen, die von Landschaften und Architektur, von Filmkulissen oder von Interieurs auf Gemälden ausgehen, aber auch die subtilen Wirkungen von Bildkomposition, Perspektive, Kadrage, Lichtgestaltung oder von filmischer Kamerabewegung. Ohne im engeren Sinne eine Emotion zu ›bedeuten‹, vermitteln sie etwas, das wir als emotionalen Ausdruckswert erleben können. Auch in diesem Fall darf die Rolle der Mimesis jedoch nicht zu gering veranschlagt werden – erst recht, sofern man diese auch als ›indirekte Mimesis‹ versteht: Das Bild einer idyllischen Sommerwiese etwa ist nicht nur die direkte Mimesis einer solchen Sommerwiese, sondern auch eine indirekte Evokation des *Gefühls*, das wir mit einer solchen Wiese verbinden. Unser Gehirn verknüpft das äußere Bild mit entsprechenden Assoziationen, also Erinnerungsbildern aus dem Inneren. Im Vokabular der Semiotik kann diese Art von bildlicher Sekundärbedeutung als »Konnotation« im Unterschied zur »Denotation« gefasst werden (vgl. Barthes 1964: 29–33).

Gerade die *unbewussten* Dimensionen der Bilder, die uns später noch ausführlich beschäftigen werden, beruhen maßgeblich auf solchen assoziativen bzw. konnotativen Verkettungen zwischen äußeren und inneren Bildern (vgl. 3.2). Denn auch in diesem Sinne machen die Bilder etwas mit uns: Sie wühlen unser Inneres auf, indem sie unsere eigenen Bilder aus der Tiefe des Unbewussten hervorziehen und an die Oberfläche der Psyche spülen. Sie sind ›Trigger‹, wie man mit einem Begriff aus der Psychotraumatologie sagen könnte.⁸² Zu den anthropologischen Dispositionen der Wahrnehmung gehört nicht zuletzt ihre direkte Verbindung zur Psyche, die sich durch die empfangenen Bildeindrücke zur Produktion innerer Bilder verleiten und sich von ihnen zu ganz eigenen Bewegungen anstoßen lässt.

- 82 Der Begriff ›Trigger‹ bezeichnet einen Außen- oder auch Innenweltreiz, der aufgrund eines traumatisch ›erlernten‹ Auslösemechanismus die Erinnerung an eine erlebte Traumasituation wachruft (vgl. Maercker 1997: 43 f.). Ich gebrauche den Begriff hier in einem weiteren Sinne, der auch nicht-traumatische Erinnerungen und Assoziationen miteinbezieht.